

С. А. КАЗАЧКОВ

ОТ
УРОКА
К
КОНЦЕРТУ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1990

*Печатается по решению Ученого совета
Казанской государственной консерватории*

Рецензенты: проф. И. А. Мусин, доц. В. В. Успенский

В книге рассматривается многолетний опыт кафедры хорового дирижирования Казанской консерватории. Прослеживается сложный путь воспитания хорового дирижера от первых уроков до концертных выступлений.

Для педагогов, руководителей самодеятельных коллективов, студентов музыкальных вузов.

ОТ АВТОРА

Эта книга — не научное исследование. В настоящее время нет возможности осуществить таковое в области хорового дирижирования и педагогики. Для этого не созрели необходимые предпосылки. Данная книга не является также учебником. В ней обзорно и по необходимости кратко изложен многолетний опыт кафедры хорового дирижирования Казанской консерватории, которой автор руководит с 1947 г. Не имея цель обратить всех читателей в свою музыкально-педагогическую веру, автор все же надеется, что изложенное может быть использовано при условии критического освоения и творческой асимиляции. Печатное слово об искусстве нельзя воспринимать как директиву. Как бы ни был позитивен индивидуальный опыт, он отражает лишь одну из многих сторон объективной истины. Последняя рождается, как известно, из сопоставления разных направлений, методов и точек зрения, для чего нужно широко и непредвзято знакомиться с многообразной практикой, оставляя за собой право ничего не принимать на веру и, учась друг у друга, быть самими собой. Пусть же читатель и данную книгу не воспримет как собрание рецептов и регламентаций, какой бы категоричной ни казалась порой интонация автора.

Жанр и форма книги возникли из принципиальной идеи, выраженной в заглавии: «От урока к концерту», идеи, защищающей исполнительскую направленность дирижерско-хорового образования. В некоторых учебных заведениях сложилась система подготовки «теоретиков» хорового дела. Схоластическое заучивание хороведческих догм и ремесленной методики при отсутствии практики в концертно-учебном хоре, при низком уровне общей и музыкальной эстетической культуры приводит к тому, что выпускники, обучающиеся по такой системе, ухитряются защитить на госэкзамене письменную дипломную работу с оценкой «отлично», не умея работать

© Казачков С. А., 1990

06

K 4905000000—021
075 (02) — 90 — 98—90

ISBN 5-7464-0420-9

© Издательство
Казанского
университета,
1990

с хором, и, что особенно тревожно, не любя это дело.

Наша концепция предусматривает воспитание музыкантов, считающих практическую работу с хором своим призванием, делом жизни. Подготовка таких дирижеров строится на базе учебно-концертной работы хорового класса, самостоятельной практики в самодеятельном хоре и широкой теоретической подготовки, использующей опыт других музыкально-исполнительских профессий.

Автор стремился к тому, чтобы книга была одинаково «докладной» как специалистам, знатокам, так и широкому кругу учащихся и любителей. Поэтому в ней наряду с новыми идеями и мыслями представлен ряд элементарных сведений. Последние нужны так же, как «ремплиссажи», связки, придающие изложению необходимую последовательность.

Направленность книги на широкий обзор педагогических и художественных проблем, возникшая из желания дать панораму школы, привела к краткости некоторых разделов. Рассчитываю, что читатели не станут упрекать меня и за то, чего в книге нет. Это элементарное право каждого автора. Если же книга возбудит мысль читателя и приведет к возникновению у него новых идей — автор будет особо удовлетворен. К сожалению, необходимо признать, что многие тонкости и «секреты» художественного и музыкально-педагогического процесса не нашли адекватного отражения в книге из-за ограниченности языка, которую чувствует каждый музыкант, желающий словами передать музыку и свое понимание ее.

ВВЕДЕНИЕ

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОЙ ШКОЛЫ

Развитие хоровой культуры на основе преемственности — основная цель дирижерско-хоровой школы. На всех уровнях (музыкальная школа, училище, институт, консерватория) она готовит хоровых дирижеров и учителей пения для практической работы.

Масштаб деятельности у всех разный: от хорового певца до художественного руководителя профессионального хора и преподавателя вуза, но в этом широком диапазоне каждый на своем месте должен стремиться стать мастером, художником.

Профессиональное и самодеятельное искусство не отгорожены непроницаемой стеной; они взаимосвязаны и взаимопроникаемы. Это происходит путем взаимовлияний: для профессионалов образцом является бескорыстное служение, искренность и свежесть выражения, свойственные любителям; последние же учатся у первых мастерству и художественной дисциплине.

Руководитель хора, искренне любящий свою профессию, осознающий ее великое общественное значение, че- делает разницы между хором самодеятельным и профес- сиональным; он работает с одинаковым рвением там, где по совокупности всех обстоятельств обретает почву.

Дирижерско-хоровая школа должна так обучать и воспитывать, чтобы каждый ее выпускник, считая себя солдатом хорового искусства, был бы способен стать генералом, а будучи им, не гнушался работой простого солдата. Это замечательная традиция русского деревенского и советского хорового искусства, завоеванная и развитая в опыте мастеров.

Современная музыкальная культура представляет со- бой сложную и пеструю картину. Явный крен массового вкуса к развлекательным и эстрадным жанрам, снижаю-

ящийся интерес к серьезной музыке, к ее академическим жанрам и в первую очередь к хору — все это предъявляет к учителям музыки и хоровым дирижерам особые, весьма серьезные требования.

Дирижерско-хоровая школа в массе своей ориентируется на подготовку руководителей любительских хоров, что ведет к опасной тенденции снижения профессионального уровня обучаемых специалистов. В этих условиях постановка высоких целей и задач, формулирование прогрессивных моделей обучения и воспитания становятся особенно актуальными.

Узко прагматическая позиция в области строительства социалистической народной культуры бесперспективна и опасна, ей необходимо противопоставлять высокий уровень духовных потребностей народа, передовой опыт лучших хоровых коллективов и специальных учебных заведений страны.

«Правь выше, не то снесет!» — этим девизом должна руководствоваться современная дирижерско-хоровая школа, ставящая перед собой высокие цели, пытающаяся осознать свое направление, систему выразительных средств, педагогических принципов и установок.

ХОР, К КОТОРОМУ МЫ СТРЕМИМСЯ

Определяя свои цели и задачи, направление и систему, дирижерско-хоровая школа создает «проект» хора, которому она учит и в свете которого воспитывает учеников. «Проект» должен быть достаточно широк, чтобы соответствовать многим индивидуальным стремлениям. В то же время он должен исходить из идеально-эстетических и художественных позиций определенного направления, исключающих творческую беспринципность и расплывчатость вкуса.

На основе этого проекта строится не только хоровой класс, но и вся учебно-воспитательная работа.

Что же представляет собой такой хор?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прежде всего уяснить, в чем природные особенности хорового пения, в чем его коренная сила, которую необходимо сохранить и приумножать в любом хоре, независимо от индивидуальных отличий.

Веками неся в себе идею единства и коллективности,

хор тем самым выражал некое жизненное и существенное начало, лежащее в основе человеческого общества.

Хор является художественно-эстетическим прообразом народа, олицетворяя его склад и характер, выражая его духовные интересы и чаяния.

На сцене греческого театра, в римских катакомбах, в обрядах и хороводах древних славян, в хорах эпохи Возрождения, в хоровой музыке барокко и классицизма, в шедеврах русской духовной и оперной музыки, в песнях и гимнах революции, в лучших произведениях выдающихся советских мастеров звучит чистый и неполупный голос народа, его мудрость, совесть и страсть, его высокие стремления и порывы, мечты о счастье, мире и справедливости, осуждение зла и насилия.

Люди пели и поют хором, когда у многих возникает неодолимая потребность сообща все это выразить для всех.

В хоре и через хор его участники и слушатели в художественной форме познают изначальное инстинктивное чувство рода, всеобщности, гармонии коллективного и индивидуального.

Сейчас, перед лицом слепых и жестоких сил, действующих в окружающем мире, мы особенно нуждаемся в тесном единении во имя Жизни. «Обнимитесь, миллионы!» — не только благородный романтический призыв, но и реальная необходимость, значительно более актуальная, чем во времена Шиллера и Бетховена.

Таким образом, началом начал хорового пения является внутренний этический закон, которым должна быть проникнута и на котором основывается вся деятельность хора.

Хор живет и развивается лишь как коллектив единомышленников, братьев по духу, объединенных одним художественно-этическим направлением, единым стремлением к художественному и нравственному совершенству.

Ежедневный труд и неустанные поиски художественной истины, нравственное, эстетическое удовлетворение, которое получает каждый участник хора в процессе этой деятельности, — вот что составляет глубокий смысл и оправдание существования хора.

Функция искусства — в самом общем и едином для всех времен смысле — созидание, защита и развитие жизни, приумножение духовных, нравственных богатств, что достигается в искусстве специфическими средсве-

ми, отличными от других сфер человеческой деятельности.

История хорового искусства есть история его борьбы с административно-командной верхушкой церкви и государства, пытавшихся (порой весьма успешно) превратить хор в средство официальной пропаганды и прославления. Внешне импозантное и внутренне пустое искусство, порождаемое такой зависимостью, отрывает хор от его духовной, гуманистической природы, от народной почвы, лишает жизненных корней. Процесс этот привел к особо тяжелым последствиям в наше время, в нашей стране. Сейчас в связи с позитивными переменами, происходящими в нашем обществе, возникает возможность жизненно необходимого возрождения духовной силы хора. Борьба за это — одна из главных задач дирижерско-хоровой школы.

Эта общая тенденция рождает в практике конкретного исполнительного ансамбля (хора, оркестра) свою тему творчества. Она может быть осознана или проявиться спонтанно, но без нее хор не существует как истинно творческий ансамбль, как коллективная «личность».

Направление и тема хора определяют его репертуар и концертные программы.

Два важнейших критерия, действующих в тесном единстве, помогают отбору: художественное совершенство и актуальность.

Ни внешне эффектные и блестящие по форме, но лишенные истинной жизненной актуальности, ни новые и актуальные по теме, но художественно бедные произведения не способны выражать коренные интересы хора и его слушателей.

Самоцельная погоня за новым, калейдоскопически меняющимся репертуаром, также не идет на пользу дела.

Новизну надо искать не только путем включения в программы неизвестных произведений. Ее надо уметь открывать и в многократно исполняемых шедеврах. Чтобы вытащить из трясины стандартного и равнодушного восприятия запетый шедевр, нужен талант, мастерство, самозабвенный труд и страстная вера в художественную истину, скрытую под слоем тысячи заурядных исполнений. Такая реставрация не менее трудна, чем

первое исполнение. Истинный художник всегда первооткрыватель, независимо от того, исполняет ли он новинку или известное произведение. Хор, владеющий таким искусством, приучает и слушателей ценить повторное возвращение к однажды прослушанному, ждать от музыки и музыкантов этой поистине завораживающей новизны, волшебных открытий, укрепляет веру в магическую силу хорового искусства.

В исполнительской хоровой технике мы стремимся взять из прошлого опыта владение широким дыханием и кантиленой, безукоризненное голосоведение, несравненный русский хоровой строй а саррела, гибкость и многообразную уравновешенность ансамбля, тембровое и динамическое богатство русского пения, тончайшее искусство вокально-поэтической декламации (на основе единства слова и напева), а также ту замечательную традицию, которая ставит все эти средства на службу правдивому выражению одухотворенного чувства и высокой, страстно звучащей идеи.

Современный хор, как мы его себе представляем, должен владеть разнообразной техникой, позволяющей одинаково успешно исполнять музыку разных эпох, направлений и стилей. Эта техника может быть названа полистилистической.

Современная хоровая техника должна умело использовать необходимые для хора элементы музыкально-инструментальной (безукоризненное чувство темпа, владение ритмом и агогикой, штрихами и музыкальной артикуляцией, четкостью и блеском в пассажах).

Чрезмерное подчеркивание специфики хора и отчуждение его от других музыкальных жанров, доставшееся нам в наследство от дореволюционной церковной практики, приносят существенный урон, ограничивают художественные возможности. Следствием цеховой узости являются бытующие в хоре затянутые темпы, неуместные и преувеличенные ферматы, нелогичные цезуры, а порой и наоборот — отсутствие цезур там, где они очень нужны, стандартная фразировка, рыхлая форма и т. д.

Понимая непреходящее значение пения а саррела и ставя своей задачей его всемерное развитие, хор одновременно учится Музыке во всех ее жанрах.

Но заимствуя у инструменталистов наиболее ценные для хора качества, хоровая техника должна сохранить

все свои природные, коренные преимущества и особенности, не впадая в инструментальность звучания*.

Живое и одухотворенное звучание — первое и важнейшее свойство хора, который хочет быть истинно популярным.

Попытки оживить хор внешними атрибутами сами по себе ничего не стоят, такой «оживляж» преследует цель прикрыть видимостью жизни мертвое звучание.

От музыкальной пустоты не спасает ни лучезарная улыбка под телевизионную камеру, ни мимические штампы, ни различные, столь модные сейчас перестановки групп хора, ни роскошные концертные костюмы.

Значение этих аксессуаров определяется народной поговоркой: «по одежке встречают, по уму провожают». Тут слушателя не обманешь. Если хор статичен — ищи причину в звучании. Только музыкально убедительное исполнение делает хор, стоящий на эстраде или перед телевизионной камерой, живым, рождает естественную выразительность лиц и глаз у поющих и те незаметные движения их, которым невозможно обучить.

Напыщенность и крикливый физиологический темперамент вместо истинно страстной одухотворенности; сентиментализм и приторная красотность вместо правды чувств и красоты; музейный консерватизм интерпретации вместо живого смысла, столь многообразно заложенного в музыке; псевдоноваторство и погоня за модой вместо выражения того, что органично рождается из самой природы и человеческой жизни,— таковы типичные болезни, подстерегающие нас в хоре. Против этого мы должны иметь этико-эстетический иммунитет, бдительно охранять свое художественное здоровье, борясь с любыми признаками самоуспокоения, лени, творческой беспринципности и корысти.

Исключительное значение для хора приобретает **любовь к поэтическому слову** и умение распоряжаться им в пении.

Дело это не ограничивается хорошей дикцией, хотя она необходима.

* Многие музыкальные инструменты возникли как подражание человеческому голосу, с которым они все же никак не могут сравняться в ряде важнейших свойств. Подражая звуку инструмента, хор лишь делает копию с копии, забывая, что оригинал хранится в нем самом.

Богатейшие темброво-интонационные возможности речи, сочетаясь с интонационными средствами музыки, рождают музыкально-декламационное искусство, при котором каждый изгиб музыкально-поэтической мысли становится понятным слушателю и остро приковывает внимание. Искусство Ф. И. Шаляпина и других великих певцов тому пример.

Здесь мы подходим к одной из самых насущных исполнительских задач современного хора: он должен стремиться к **индивидуализированной тонкости и гибкости, импровизационности и артистизму**, которыми характеризуются высшие образцы сольного исполнения. Эти качества, сочетающиеся с природными особенностями хорового пения (выразительность хорового ансамбля, **широката и бесконечность** коллективного дыхания, **высотный, темброво-регистровый и динамический диапазон, много-голосие и объем фактуры, заразительность** коллективного переживания и т. д.), придают хору особую силу выражения, столь необходимую в наше время.

Объективный плакатно-фресковый стиль хорового исполнения — лишь одна из его возможностей, не исключающая параллельного владения индивидуализированной камерной манерой. Ошибочно полагать, что последняя доступна только маленькому ансамблю избранных певцов. Это может и большой хор; он способен действовать в двух планах: монументальном и камерном.

Хор не только **коллективный выразитель коллективного начала**, что типично, но и не менее сильный **выразитель индивидуального**. Переживания «одного» близки хору и выражаются им так же непосредственно и ярко, как чувства и мысли «многих» выражаются кем-либо «одним».

На высшем художественном уровне в хоровом исполнении **любого жанра и стиля** появляется **симфонизм и внутреннее действие как свойства** диалектического музыкального мышления, что характеризуется способностью ощущать в музыке, ее звучании сложность и многообразие жизненных явлений, процессов и человеческих отношений; умением связывать то, что заложено в произведении с огромным миром, угадываемым за его пределами, умением слушать музыку не как статичную картину, запечатлевшую навсегда тот или иной образ, а как процесс движения и развития, подобный самой жизни.

Симфонизм и внутреннее действие присущи не только крупным хоровым формам (оратории, оперной сцене и т. д.), где есть определенный сюжет, конкретные персонажи, большой масштаб музыкального развития, но и малым формам (песня, хоровой романс, баллада, юмореска и т. д.).

И здесь нельзя не сослаться на Шаляпина, умевшего распознать и воплотить в маленьком камерном произведении значительную идею, крупный образ, дать почувствовать слушателю все, что было «до этого» и будет «потом».

Слушателям должно казаться, будто хор, исполняющий музыку, сам ее сочинил или, что еще предпочтительнее, сочиняет, импровизирует в данный момент на эстраде.

Плохой хор похож на лекладчика, сухо читающего «по бумажке» чужой текст.

Правдивое исполнение подобно речи талантливого оратора, умеющего на людях мыслить вслух, говорить им то, что он искренне думает и чувствует, в чем горячо убежден. Хор, владеющий этим искусством, является **коллективной личностью**, т. е. ансамблем, с ярко выраженным творческим лицом, своей темой, характером интерпретаций, **своим звуком**.

Звук хора! Его значение исключительно. Среди всех важнейших средств исполнения он занимает особое место и делает то, что неподвластно даже самым могущественным из них: темпоритму и динамике.

Звук хора труден в овладении, сложен в познании и невыразим в словесном описании.

Наряду с хоровым строем работа над звуком не имеет предела. Она начинается с первым криком новорожденного хорового коллектива и продолжается всю его творческую жизнь.

Таковы общие принципы и критерии, определяющие «проект» хора, на основе которого осуществляется обучение и воспитание дирижера *.

* Более подробно этот вопрос будет рассмотрен в последующих главах.

ХОРОВОЙ ДИРИЖЕР, КОТОРЫЙ НУЖЕН...

Профессия хорового дирижера по самой природе своей многогранна. Он сам создает свой хор, обучает его, поддерживает в нем надежную художественную и организационную форму, диригирует в концертах. Иначе говоря, в дирижере сочетается искусственный и дальний организатор, вокальный и музыкальный педагог, воспитатель-хормейстер и, что особенно важно, артист-исполнитель, умеющий довести плоды коллективной работы до публичного исполнения в самой непосредственной, живой и художественно заразительной форме.

Руководитель хора, независимо от места работы и масштаба деятельности,— это интересная личность, человек, одержимый музыкой, искусством хорового пения, общественный деятель, страстно увлеченный идеей духовного совершенствования людей.

Такой человек влюблен в свое дело, без него он и жизни не мыслит. Как и подобает влюбленному, он обожает свой «предмет» в совокупности всех достоинств и недостатков. Не только часы и минуты удачных концертных выступлений, но и годы терпеливой, подчас изнурительной учебной и репетиционной работы; не только мгновенья творческих озарений и находок, но и напряженные часы поисков и сомнений: не только увлечения, но и разочарования, не только взлеты, но и падения.

Любовь к делу стимулируется и развивается естественным стремлением к наилучшему приложению своих сил и общественным признанием результатов деятельности. Однако сокровенные мотивы влечения к музыке и хору скрыты, трудно объяснимы и не содержат в себе даже следов какой-либо корысти или расчета. Отсутствие такого чистого и бескорыстного влечения является невосполнимым и ничем не компенсированным недостатком дирижера. Такому — лучше заняться другим делом.

Одержанность — непременный, но не единственный признак дирижерского призыва: необходимы **музыкальность**, т. е. слух (высотный, гармонический, ритмический, тембровый и вокальный), чувство музыкально-смысловой интонации и формы, чувство поэзии и красоты: нужны внимание, воображение, воля, темперамент и ум, а также физическое и нравственное здоровье, ловкость, пластичность, **артистизм**.

Эти качества, хотя и являются врожденными, разви-

ваются в процессе обучения и творческой практики. Они существуют не как механический набор отдельных элементов, а в целостной системе личности, как органичный комплекс*.

КАК СОЗДАЕТСЯ ШКОЛА

Музыканты-исполнители (в том числе и хоровые дирижеры) могут стать создателями исполнительской школы, но их художественное направление определяется крупными творческими направлениями эпохи. Так, пианистические школы второй половины XIX — первой половины XX в. сложились под влиянием композиторского и исполнительского творчества Листа, Шопена, А. Рубинштейна, Скрябина, Рахманинова.

Итальянская вокальная школа этого периода формировалась под воздействием творчества Верди и Пуччини. Немецкая романтическая дирижерская школа обязана своим рождением и развитием Вагнеру, Листу и Малеру.

Русская хоровая школа XIX — начала XX в. определилась в двух направлениях: Петербургская — под воздействием Бортнянского, Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова и Московская — под влиянием музыки Чайковского, Танеева, Рахманинова и Кастальского.

Советская исполнительская школа складывалась и продолжает развиваться в лоне творческих направлений, наиболее сильными и яркими выразителями которых являются Прокофьев, Шостакович, Свиридов, Шедрин, Гаврилин.

ШКОЛА И СИСТЕМА ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Творчество современных композиторов решающим образом влияет на развитие выразительных средств и исполнительской техники хорового искусства. Обогащается интонационный (мелодический, ладогармоничес-

* Перечисленные профессиональные способности обладают свойством идентичности, что делает менее заметной обычную их

личный и ритмический) язык. Значительно расширяется динамический и регистрово-тембровый диапазон. Меняются как технологические приемы, так и сама эстетика хорового исполнительства. Многие нормы классической и романтической эстетики оказываются несостоятельными при исполнении современной музыки (например, нормы классического хорового ансамбля и романтической фразировки). Вследствие этого перед школой возникает необходимость перосмыслить систему выразительных средств и техники.

Задача усложняется тем, что классическая и романтическая музыка занимает в современном репертуаре значительное и достойное место, поэтому и используется соответствующая ей техника исполнения. С другой стороны, эта техника не может и не должна оставаться неизменной, так как меняется самый стиль исполнения и характер восприятия классической и романтической музыки*. Появляется, таким образом, надобность в технике, которая могла бы служить в многообразном репертуаре современного исполнительства и в то же время обладала единством, исключающим эклектику и пестроту.

Нужно иметь также в виду, что появление новых выразительных средств наталкивается на противодействующие тенденции. Исполнительские массы, привыкшие к определенной системе выразительных средств, с трудом переворачиваются новой техникой, стремятся законсервировать старые, привычные средства и приемы, распространить одну какую-либо манеру или стиль на все многообразие музыки, ее различных направлений и стилей.

Учитывая это, школа должна обладать ясным пониманием историчности процесса развития выразительных и технических средств музыкального (хорового) исполнения.

Музыканты XVIII в. творили в рамках классического направления, из которого возникла и развилась классическая музыкально-исполнительская школа. Ее система и нормы казались незыблыми, вечными.

* Если бы Гайди дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от новоманер письма — так объяснил появление своей «Классической симфонии» С. С. Прокофьев (110, 62).

С развитием романтизма появилась новая исполнительская школа, принципиально отличающаяся от классической как своей эстетикой, так и техникой. Гениальные музыканты романтики Р. Вагнер, Ф. Лист, Г. Берлиоз, Ф. Шопен, Н. Паганини, А. Рубинштейн и целая плеяда выдающихся дирижеров, пианистов, скрипачей и певцов, находившихся под их влиянием, создали новое исполнительское искусство. Но классическая техника исполнения не умерла, а вошла составным элементом в практику романтической эпохи. Создатели новой романтической техники использовали классическую, асимилировав ее.

В русском хоровом исполнительстве классическое направление было с блеском выражено в деятельности Петербургской хоровой капеллы и ее корифеев: Д. С. Бортнянского, М. И. Глинки, А. Ф. Львова, Н. А. Римского-Корсакова.

Мощное романтическое направление второй половины XIX в. воплощено в искусстве Московского Синодального хора и его выдающихся руководителей. В. С. Орлова, Ст. В. Смоленского, А. Д. Кастальского и Н. М. Данилина. Обе школы — Петербургская и Московская — продолжали свою деятельность (каждая в избранном ими направлении) вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции (44).

В конце XIX — начале XX в. на западе возникает новое направление, которое принято называть экспрессионизмом. Оно не замедлило отозваться развитием соответствующей исполнительской техники. Г. Малер, Р. Штраус, А. Шенберг, И. Стравинский — ее наиболее выдающиеся творцы. Однако, как и прежде, новое вырастало в недрах старого, оставив в своем арсенале много «оружия», испытанного в прежних «боях».

Сейчас, в последней четверти XX в., мы оказываемся перед фактом существования на концертной эстраде, наряду с классическим и романтическим репертуаром, новой музыки разнообразных направлений, течений и стилей.

Прежние музыкальные эпохи не знали такого обилия взаимоисключающих художественно-эстетических доктрина, калейдоскопической смены новаций, смелых экспериментов, стилей и форм.

Музикальная школа не может и не должна метаться в попытках ввести в учебную практику весь этот разно-

шерстный, неустоявшийся материал. Внимательно следя за происходящими процессами, исполнительская школа берет из музыкальной жизни то новое, что обрело право на общественное признание, что действительно стало духовной пищей современного человека или что таит в себе возможности для дальнейшего развития. «Не отставать, но и не бегать за модой!» — таков девиз прогрессивной реалистической школы. Это особенно важно для вокальной (хоровой) школы, имеющей свои, отличные от инструментальной, условия развития.

Современные струнные, духовые, клавишные и ударные инструменты сильно отличаются от образцов XVI—XVII вв. Человеческий же организм и устройство его голосового аппарата не изменился сколько-нибудь заметно не только за четыре века, но и за многие предыдущие тысячелетия.

Этот научно установленный факт с трудом воспринимается обыденным сознанием, ибо в общественно-социальному отношении человек пережил за этот период коренные изменения в области мышления, эмоциональной сферы и т. д. «С возникновением современного человека (имеется в виду переход от животного, обезьяны, к человеку. — С. К.) и исчезновением биосоциального отбора, — утверждает Ю. И. Семенов, — человек как биологический тип (выделено мною — С. К.) перестал развиваться. Такого взгляда придерживаются в настоящее время многие советские исследователи» (114, 508).

Этот вывод подтверждается рядом конкретных изысканий и фактов. «В наших руках оказалась уникальная находка, — сообщает А. Джагарян, — череп человека, жившего 20 000 лет тому назад. Какой он, наш далекий предок? Во всяком случае, с точки зрения антропологических критериев этот череп мало чем отличается от черепа современного человека» (35, 49).

Вследствие указанных обстоятельств человеческий голосовой «инструмент» с большим трудом приспосабливается ко всем новым и новым требованиям непрерывно развивающейся музыки. В условиях современных острых и резких сдвигов музыкальной культуры эти трудности приводят к кризисным явлениям.

«Современные авторы не знают голоса, пишут без учета его свойств, — говорит известный итальянский педагог, профессор Венецианской консерватории Ирис Коррадетти. — Они часто используют голос так, как буд-

то это инструмент деревянный или железный. Однако голос — это нежный, деликатный инструмент, это нервы и мускулы, это живой орган...

Голос требует большой дисциплины. Если ему предложить каждый день петь такие невообразимые интонации, которые предлагают современные авторы, несчастный голос может не выдержать... В этом состоит главная причина отсутствия голосов в настоящее время» (56, 109).

В приведенном высказывании не все бесспорно. Нельзя подходить к рассматриваемой проблеме односторонне. Вокальная культура не может быть искусством, заторможена в пределах классико-романтической техники. Современной исполнительской техникой надо овладевать, и застой в этой области отрицательно влияет на голоса в не меньшей степени, чем головоломная фактура некоторых модернистских опусов.

Развитие современной вокальной музыки в равной степени зависит как от исполнителей, так и от композиторов. Последние, если они хотят творить истинно живое искусство, должны изучать голос, считаться с его возможностями, которые очень велики (в большей степени, чем представляют некоторые вокалисты), но, к сожалению, небезграничны.

В многовековой вокальной практике сложились устойчивые представления о выразительных возможностях голоса. Его сущностные силы определяются нерасторжимой связью с самим человеком-певцом. Будучи неотделимой частью организма, живым инструментом-органом, связанным со всем психофизическим строем человека, голосовой инструмент способен непосредственно и точно выражать малейшие движения и оттенки чувств и мыслей.

В инструментальном же исполнении различают игровой аппарат артиста и его инструмент как разные вещи, которые необходимо соединить в процессе игры. У певца его аппарат и инструмент — один и тот же одушевленный «предмет»: это он сам, человек-певец. И звучит он весь, всем своим существом, телом, мозгом, нервами, сердцем и т. д.

Музыкальным инструментам в их подражании человеческому голосу многое удается; многое, но не все. К тому же функцией голосового аппарата является речь, связанная с пением нерасторжимо. Именно поэтому го-

лосу поручаются такие сокровенные, чистые и страстные высказывания. К этому вопросу еще предстоит вернуться на страницах данной книги.

Особая сфера голоса — кантилена, чemu как нельзя более целесообразно отвечает анатомо-физиологическая структура певческого аппарата.

Каковы основные черты вокального жанра? Какие требования предъявляет голос к сочинителю вокальной музыки? Чтобы ответить на этот вопрос кратко и так, чтобы ответ удовлетворял творцов разных направлений и стилей, надо отметить следующее: музыка для голоса должна быть непосредственно обращена к естественным чувствам и сознанию человека. Она должна придерживаться логики музыкального мышления, логики голосоведения, вытекающего из законов вокальной интонации, с органичным употреблением природных голосовых регистров. В пределах этих требований композитор свободен и, как показывает опыт выдающихся художников современности, способен создавать великое, истинно новое искусство.

Исполняя музыку, лишенную ладотональной основы и логичного голосоведения, с нагромождением противостоящих регистровых скачков, инструменталист может действовать чисто рационально, против своей натуры, путем формально-механического звукоизвлечения. Его инструмент нейтрален к этому. Вокалист такой возможности лишен, ибо его голос в отличие от инструмента инстинктивно и непреодолимо сопротивляется «распоряжениям», нарушающим естественное чувство. «Хотя наши уши ко многому привыкли,— говорил П. Хиндемит,— но наши голосовые связки не позволяют себя насытить настолько, чтобы побудить их к противоестественному...» (111, 195).

Истинный мастер, творец не может не считаться с этой закономерностью. Он учитывает особенности вокального материала и соответственно выбирает не только способы сочинения, но и сам сюжет, замысел. Выдающиеся композиторы современности блестяще использовали голос и указали нам, хоровым дирижерам, педагогам и певцам, реальный путь к современной вокальной технике. При исполнении современного репертуара слабое владение ею приводит к форсировке, фальшивой интонации, искажению, инвертировке тембра и прочим бедам.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОЙ ШКОЛЫ

Школа и жизнь

С тех пор как существует обучение музыке, оно ставится с одними и теми же «вечными» проблемами. Они по-разному трактуются и решаются в разные времена и в разных исполнительских школах, но круг их удивительно постоянен.

Школа и жизнь — вот первая из них.

Школа порождена жизнью и является ее неотъемлемой частью. Казалось бы, здесь нет основания для противопоставления. Учи (и учись!) тому, что требуется в жизни, — вот и вся проблема. На самом деле все обстоит значительно сложнее.

По природе своей школа питается прошлым и настоящим, воспитывая тем самым для будущего, стремясь не отстать от быстротекущего «настоящего» и обеспечить стратегическую связь с «прошлым», преодолевая в нем все отжившее, используя животворное и коренное. Система музыкального образования складывается длительно, обладает огромной инерцией, неповоротливостью, а музыкальная жизнь меж тем развивается стремительно. Фигурально выражаясь, школа ведет стрельбу из тяжелого орудия по быстровдвижущейся мишени, в условиях, когда на установку прицела требуется много времени, а мишень меняет свое положение в каждое мгновение.

Непросто определить и саму мишень, т. е. истинные потребности и перспективы современной культуры. Музыка сейчас развивается в особо сложных условиях. Ее здоровые ростки переплетены и перемешаны с сорняками, перспективные течения с пустой и скоропреходящей модой. То, что бурно распространяется и претендует на завтрашний день, порой оказывается чертополохом, забивающим коренную культуру. Стремясь идти в ногу с современной жизнью, школа должна быть зоркой, отделять истинное от ложного, безошибочно определять дорогу, ведущую к прогрессу.

В стремлении наилучшим образом выполнить свои функции, школа приобретает известную автономию от жизни, позволяющую выделить свои специфические задачи, свою особую систему и методы. Это естественно

закономерно. Не будь такой автономии, школа растворилась бы в жизни и потеряла всякий смысл.

Человек, рожденный музыкантом, даже при наличии тающегося дарования, не сможет проявить его полностью без предварительного обучения: обучение в процессе чисто практической деятельности возможно, но в современных условиях малоэффективно и дорогостоящее. Чтобы выполнить свою функцию, школа нуждается в автономной организации и системе, отличных от реальной практической деятельности.

Вместе с тем тенденция к изолированию от музыкальной жизни, превращение учебного заведения в закрытый пансион приводят к схоластике и забвению коренных жизненных задач, ради выполнения которых школа и существует.

Прокладывать верный курс в сложном потоке современной жизни, служить жизни не идя на поводу ее мелких, случайных тенденций, целить выше и дальше, открывая злободневные потребности высоким уровнем продуманных стратегических планов; вооружать своих питомцев прочной системой знаний, навыков и умений, не впадая в схоластику и догматизм,— такова задача школы.

Этому в значительной степени помогает органичная и прочная связь теории с практикой.

Осуществляя эту связь, школа стремится избежать гипертрофии теории и умозрительных систем, с одной стороны, узкого эмпиризма и прагматизма — с другой.

Музыкальная теория порождается практикой, из нее выходит и обслуживает ее. «Практика первое дело,— говорил Н. А. Римский-Корсаков,— ибо искусство по существу своему практически, а не теоретично...». «В искусстве никакой теории нет, а есть только одна практика, результаты которой, будучи собраны в учебник, именуются теорией» (103, 102, 76).

Это сказано великим музыкантом, умевшим как никто из его современников ясно осознавать, анализировать и обобщать результаты творческого опыта.

Аналогичную мысль в отношении литературы высказывал В. Г. Белинский. Перефразируя его, можно сказать, что теория не дает правила музыке, а извлекает их из нее (14, 760).

Плохо, когда это важнейшее обстоятельство предает-

ся забвению и теория, игнорируя практику или искажая ее суть, стремится стать законодательницей искусства.

Особенно важно верное соотношение теории и практики в преподавании специальных предметов (хорово-дирижирование, чтение партитур, сольфеджио, аранжировка и т. д.). Если обучающийся в классе сольфеджио знает его теорию, но не умеет петь с листа, то, очевидно, теория и практика здесь не в ладах...

В специальном классе хорового дирижирования со отношение практики и теории требует особого внимания.

Исходя из опыта, можно сформулировать некоторые основные положения, способствующие органичной связи теории с практикой при обучении и воспитании хорового дирижера.

Обучающий хоровому дирижированию обязан иметь опыт исполнительской (дирижерской, хормейстерской и организаторской) работы с хором (самодеятельным учебным или профессиональным); активно участвовать в музыкальной жизни, пропагандировать хоровое пение, показывая пример высокого служения искусству. Для того, чтобы исполнительский опыт и мастерство преподавателя могли быть успешно переданы ученикам, он свою, а также и чужую практику работы с хором осмысливает и обобщает, пополняя свои знания, расширяя и углубляя понимание как своего искусства, так и широкого круга художественно-эстетических и жизненных проблем, связанных с деятельностью музыканта-исполнителя и педагога.

Учащиеся в свою очередь должны на практике по-знавать, проверять и развивать все то, чему их учат в классах. Основными условиями для этого являются: а) пение в хорошо укомплектованном и квалифицированном хоровом классе, ведущем активную, интересную концертную работу; б) дирижерская практика в хоровом классе; в) самостоятельная практика с самодеятельным хором, находящаяся под наблюдением и контролем кафедры (отдела).

Кроме того, сама система и методы преподавания в специальных классах, построенные с учетом практической работы с хором, хорового исполнения, постоянно и с пристрастием проверяются сквозь призму опыта*.

* Указанные положения более подробно раскрыты в последующих главах.

Несоблюдение указанных условий пагубно отражается на результатах обучения, ведет к схоластике, формализму и в конечном счете к выпуску специалистов, равнодушных к хору, избегающих практической работы с ним, боящихся трудностей борьбы за хоровую культуру.

Связь с музыкальной жизнью и практикой искусства является одним из важнейших способов существования и развития прогрессивной дирижерско-хоровой школы. Ее работники — дирижеры, хормейстеры и общественные деятели принимают непосредственное участие в строительстве музыкальной культуры. Этую сторону их деятельности невозможно отделить от их педагогической работы; последняя без первой становится мертвой и ложной.

Все вместе взятое дает возможность школе передавать молодому поколению знания и опыт из первых рук в свежем и одновременно систематизированном виде.

Жизненной основой школы является **единство обучения и воспитания**. Обучение вне воспитания творческого мышления превращается в натаскивание, дрессировку; словесное воспитание без конкретного дела, убедительного опыта, системы достоверных знаний, навыков и умений становится набором голых сентенций, приносящих пользу не больше, чем звон колокола при пожаре, который некому и нечем тушить.

Школа и традиция

Пробным камнем музыкальной школы является ее отношение к традиции. До тех пор, пока это отношение определяется в общем теоретическом плане, значение традиции не оспаривается. Все согласны в том, что при обучении музыке должен быть строго соблюден принцип преемственности.

Один из самых смелых и радикальных новаторов XX в. А. Шенберг был, по свидетельству Ганса Эйслера, «строгим педагогом, не разрешавшим своим ученикам сочинять в стиле модерн; задания по контрапункту и композиции должны были выполняться в классическом стиле. Бах, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Брамс считались высшими образцами, на которых следовало учиться творить» (142, 223).

Такого же мнения придерживался И. Стравинский. «Я не пеняю на своих учителей за то, — писал он, — что

они держались своей эстетики; та техника, которую приобрел благодаря им, заложила прочнейший фундамент, на котором впоследствии я смог построить и развить мое собственное мастерство. Для начинающего в какой бы области он ни творил, другого выхода не вначале он должен подчиниться дисциплине, взятой из вне, но подчинение это для него только средство найти собственный способ выражения и в нем утвердиться (122, 57).

Традиция рассматривается прогрессивной школой как наследственность, которую невозможно отделить от искусства, как невозможно лишить живое существо унаследованных свойств, не лишив его самой жизни.

Попытка иных не в меру «оригинальных» музыкантов оторваться от влияний прошлого творческого опыта равносильна тому, как если бы дерево пыталось освободиться от почвы, на которой оно растет.

Традиции не бессмертны. Они рождаются, развиваются, живут в социальном опыте искусства и умирают, сменяясь другими. Но в основе этого процесса лежит все тот же принцип преемственности. Ничто не рождается из ничего и ничто не исчезает бесследно. Идеи, взгляды, вкусы, формы, технические приемы и методы преподавания эволюционируют неравномерно. Их смена протекает в борьбе, при которой новое торопится, горячится, а старое защищается, с трудом уступая привычные и уютные позиции.

Все споры вокруг вопроса о традициях основаны на этом, и если вы встретите рутинера, цепляющегося за штамп, будьте готовы к тому, что он станет убеждать вас в пользу традиции. Поэтому спорить имеет смысл, лишь уяснив конкретно, о какой традиции, в какой связи и по какому поводу идет речь.

Разницу между живой традицией и рутиной школа должна отличать чутко и безошибочно: рутине охотно вьет свою паутину в академической атмосфере музыкальных классов.

Традиция отличается от рутиной своей направленностью вовне, к жизненным задачам искусства, его настоящего и будущего. Художник инстинктом и сознанием прибегает к «животворящей святыне» традиции в тот момент, когда одержим новыми идеями и планами. Он проверяет ее на совместимость с ними, предугадывает ее

воздействие на свою художественную практику. Используя ее новые возможности, он отбрасывает ее старые дрожжи.

Рутине направлена во внутрь, довлеет себе. Рутинер объясняет свою приверженность к привычному одной и той же стереотипной фразой: «так все исполняют» или «так все учат» и т. п. Это он и называет традицией. Ему не приходится отбирать из прошлого опыта, он его берет целиком без разбора; все годится, что устоялось, что не требует напряжения мысли, что избавляет от творческих мук и волнений. Традиция свободно развивается, разрабатывается, варьируется. Рутине — штампуется. Традиция живет в контексте нового содержания, новых форм, направления и стиля, входя в них как органичный и необходимый элемент. Рутине отграничена и изолирована от всего нового и поэтому отторгается им. Традиция, будучи целостной и единой в своих принципах, гибка и многообразна в формах проявления и способах развития. Ее художественный результат уникален. Рутине жесткой формой своих правил и приемов порождает лишь стандарт. Прогрессивная школа традиционна в своих широких, глубоких и свободных связях с прошлой культурой и революционна в непримиримой борьбе с рутиной и схоластикой за новые идеи и формы.

Традиция не закрывает художнику путь к оригинальности; с высоты живой традиции яснее видны новые дали и высоты. Оригинальности нельзя не научить, ни научиться. Чем больше мы к ней стремимся, тем дальше она от нас уходит. Талант оригинален по своей природе и проявляет это свойство постольку, поскольку честно и самозабвенно стремится к художественной истине, которая, будучи воплощенной, всегда оригинальна. Можно быть оригинальным, используя традицию, и безнадежно стандартным в модных новациях, устаревающих раньше, чем успеваешь осознать их никчемную «новизну». «Будьте осторожны! Мода скоро проходит», — призывал И. Стравинский. Самоцельное стремление к оригинальности особенно опасно для начинающего музыканта.

Художника безотчетно влечет к прошлому опыту, созвучному его собственной природе, и он отвергает иное, как бы оно ни было современно. Соприкосновение с родственной индивидуальностью высекает в душе художника искру и воспламеняет ее.

Талант учится, заимствуя способ достижения того или иного увлекательного образца, а не готовый результат и этим отличается от бездарного копииста, который, как ленивый школьник, списывает готовый ответ задачи, вместо того чтобы понять ход решения. Подражая, талант усваивает, растет и крепнет, в отличие от копииста, умирающего от творческого истощения среди обилия окружающей его духовной пищи.

К сожалению, в разных условиях социальной и творческой среды талант иногда оказывается под влиянием пустых, а порой и опасных увлечений. Школа не может быть к этому безучастна. Борьба за судьбу талантливого ученика, за его будущее, за его силы и время, которые не должны быть потрачены впустую,— святая обязанность школы. Цель школы — направить ученика наиболее благоприятные условия развития, поставить на возможно более короткий путь, ведущий от подражания к самостоятельному творчеству. Станет ли он впоследствии выдающейся личностью — зависит от многих причин, и прежде всего от силы заложенного в нем дарования и упорства. Но школа в любом случае должна дать ему серьезную этическую направленность, чувство живой музыки, любовь к своей профессии, систему и навыки самостоятельной творческой работы.

Индивидуальность и школа

Система воспитания творческой индивидуальности предусматривает выявление, развитие и закрепление в ученике прежде всего сильных сторон его дарования, ибо они являются основой его творческого своеобразия. Универсальность дарования встречается редко. Обычно даже очень талантливые ученики отличаются неравномерностью развития способностей.

Как в связи с этим вести ученика? Разные школы отвечают на этот вопрос по-разному.

Иные склонны уравнивать элементы дарования любой ценой, полагая, что в ученике все должно быть развито одинаково в пределах школьного стандарта. Все, что сверх этого,— от лукавого. Укладывая ученика в прокрустово ложе, школа отсекает все «лишнее», торчащее из него. Яркие стороны дарования предаются забвению, а иногда на них смотрят даже как на недостаток,

омеху. Суть такой системы выражена в известной шутке: «Столб — это хорошо обученная сосна»*. В результате безрадостной и бесперспективной работы «по искоренению недостатков» ученик теряет веру в себя. Идеальной моделью такой школы является гладко отполированный специалист, которого можно положить в кадровый штабель и занести в реестр по определенному ведомству. Насколько это далеко от подлинных целей и задач социалистической культуры — ясно само собой.

Другая школа в противоположность этому кладет в основу обучения и воспитания природные достоинства ученика, стараясь через них и с помощью их развить в нем все, что необходимо для плодотворной деятельности.

Опора на сильные стороны дарования ученика не имеет ничего общего с эксплуатацией его данных с целью получения выгодных педагогических дивидендов. В частности, эксплуатация темперамента вместо воспитания нужных навыков и умений — одна из самых тяжких педагогических ошибок.

Когда говорится о развитии индивидуальных особенностей ученика, то в конечном счете имеется в виду его будущее амплуа, область деятельности, для которой он лучше всего пригоден и в которой сможет лучше всего проявить себя с пользой для дела.

Один силен в лирике, другой — в драматическом жанре; иным хорошо удаются миниатюры, другим — монументальные формы; один ярче в классике, другой — в романтике, третий — в современной музыке; одного тянет в оперу, другой предпочитает академический хор, третьего — влечет народный, четвертого — детский, пятый — чувствует призвание к педагогической деятельности и т. д., и т. д. Учитывая индивидуальные наклонности и интересы, школа не должна, однако, освобождать молодого дирижера от изучения всех жанров, стилей и форм музыки, что лишь усилит его в избранном амплуа. Учиться надо широко, специализироваться — направленно.

* Именно против такой системы направлен парадоксально звучащий, но по существу верный совет П. Пикассо, приведенный Ф. Пулленком: «Совершенствуя то, в чем тебя упрекают, это ты» (111, 107).

Ставя своей целью воспитание индивидуальности, школа сама должна обладать неповторимостью направления, стиля и методов. Стандартизация музыкальных учебных заведений в системе одного ведомства, жестко регламентируемый учебный план, программы, а порою и методы обучения (сколько копий было поломано в 30-х годах в борьбе за так называемый «единый метод преподавания») — все это приводит в конечном счете к стандартизации и обезличиванию обучаемых. С точки зрения ведомства отступление от стандарта есть тяжкое нарушение порядка; с позиций истинного искусства педагогики — уход от стандарта — главное условие воспитания художника.

Педагогика — наука или искусство?

На этот вопрос обычно отвечают: педагогика — наука и искусство одновременно. Присоединяясь к этому с одной оговоркой: наука в педагогике — это лишь верхняя надводная часть айсберга; ее подводная, т. е. наиболее существенная часть является искусством. Это тем более верно в отношении музыкальной педагогики.

Обучая, мы учим тому, что сами знаем и умеем. Но для того, чтобы ученик воспринял получаемые знания и умения, требуется два условия: 1) педагог должен обладать некоей способностью так подавать обучение, чтобы психический организм ученика мог его ассилировать; 2) ученик должен обладать способностью ассилировать чужое.

В современной медицине разрабатывается новый принцип пересадки чужой ткани в организм. Пересаживаемая ткань не приживается, а лишь стимулирует рост живой ткани больного (на месте прививки нарастает новая ткань самого больного).

Если перевести это в область педагогики, то знания и навыки учителя должны не механически передаваться ученику, а способствовать возникновению у последнего как бы им самим добывших, выращенных знаний и навыков.

Интуиция и сознание в обучении музыке

Художественная интуиция не возникает на пустом месте. Источниками ее питания являются накопленные

знания и умения, прошлый опыт, хранящиеся в тайниках нашей долговременной эмоциональной памяти образы, жизненные и творческие переживания, наблюдения, впечатления от увиденного, услышанного, прочитанного. Из этого материала наше воображение путем первою самых неожиданных ассоциаций комбинирует новые, свежие яркие образы. Здесь царство интуиции.

Противопоставлять сознание интуиции, ратовать за одно, исключая другое — значит обезоруживать себя и ученика. Педагогическое мастерство заключается в точном определении того, где должно работать сознание, анализ, а где необходимо — дать дорогу интуиции.

Сколько ошибок, просчетов и неудач происходит из-за того, что там, где нужно точно обдумать и рассчитать, ученик пытается наскоками «просшибить стену избом» или, наоборот, вносит элемент рассудочности в процессы, где свободное чувство могло бы естественно привести к убедительному результату. Так, попытка дирижера анализировать во время исполнения работу тех или иных мышц, копание в недрах своей души и анализ своих эмоций, попытка возбуждать их прямым путем начисто разрушают органику творчества. Наоборот, сознательное изучение партитуры, ее текста, анализ и сознание ее объективных данных способствуют работе интуиции, усиливают выражение музыки. Прав поэт, предостерегающий художника от копания во внутренних процессах творчества: «Сознание — яд, средство самоотравления для субъекта, примеряющего его на самом себе. Сознание — свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтобы не споткнуться. Сознание — это важные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь, и случится катастрофа» (Б. Пастернак. Доктор Живаго).

Особенно опасно вмешательство сознания во внутренние процессы психики исполнителя со стороны (педагог, дирижер, режиссер). Роль руководителя — направлять сознание руководимого **вовне** исполнения, а не **внутрь** его. Чужое мышление насаживается на психику ученика (исполнителя), давит на него, сковывает воображение, интуицию и волю.

Молодой музыкант находится под непосредственным влиянием своих учителей. Через них он знакомится (часто впервые) с новым для него миром идей.

Источниками **чужеродного сознания**, кроме указан-

ных, являются авторитарность, догматизм и администрирование как методы обучения и воспитания. Как бы были очевидны для педагога и руководителя те или иные истины, он каждый раз заново должен доказать себе и ученику.

Таким образом, в творческой работе и педагогике нужно остерегаться не сознания, якобы угнетающей подсознание, интуицию, воображение, чувство и волю а чужеродного сознания. Истинное, органичное художественное мышление — сознание является непременным источником озарений.

Школа способствует формированию и развитию четырех взаимосвязанных систем мышления, составляющих монолитный фундамент профессии дирижера. Первая — понимание жизни, окружающего мира, своего места и предназначения во всей диалектической сложности возникающих на этой основе отношений (мировоззрение). Вторая — постижение музыки как выражения жизни, знание музыкальных средств и закономерностей, владение ими (музыкальное мышление). Третья — знание хора, его средств выражения и владение ими (хоровое мышление). Четвертая — знание себя дирижерских средств воплощения и владение ими (дирижерское мышление).

Задача школы — развивать эти системы в нерасторжимой взаимосвязи, добиваясь их единства, в результате чего каждая включает в себя все остальные. Так постижение музыки хоровым дирижером, имея определенную мировоззренческую окраску, приобретает вместе с тем форму хорового звучания и пластическое жестомимическое выражение: и все это в едином потоке мышления.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

В СПЕЦИАЛЬНОМ КЛАССЕ. МУЗЫКА И ЕЕ ПОСТИЖЕНИЕ

Музыка... Может быть, все обаяние ее красоты как раз заложено в таинственности ее происхождения.

Роберт Шуман

Самое непостижимое в мире то, что он постигим.

Альберт Эйнштейн

Особенности музыки как искусства

Музыка, несомненно, одно из самых загадочных явлений мира. Трудно постигнуть ее материал — звук. Он бесплотен. Его нельзя увидеть, ощупать, обнюхать, попробовать на вкус. Звук можно только услышать, и здесь-то обнаруживается вся его быстротечность, неловимость и невозвратность.

Из этого зыбкого материала в одновременных и последовательных сочетаниях складываются музыкальные интонации, мысли, образы и формы, складываются звуковые соотношения, за которыми, как в математике и архитектуре, подразумеваются и слышатся соотношения явлений реального мира, и прежде всего человеческие отношения. Однако, в отличие от архитектуры, с ее соотношениями пространственных форм, застывших в одновременности на века, музыка непрерывно движется, сменяется во времени, подобно водам реки или потока.

От математики, оперирующей соотношениями абстрактных количеств, лишенных какой-либо чувственной конкретности, музыка отличается звуковой образностью, возникающей в бесконечных сочетаниях тончайших от-

тенков и вариантов высоты, длительности, тембра силы.

Особенности музыки затрудняют ее чисто научно познание. Попытки раскрыть тайны музыкального гворчества средствами математики и кибернетики, предпринимавшиеся не только учеными-теоретиками, но и музыкантами-практиками (Э. Ансерме), не дают достоверных результатов.

Специфика художественного познания

Художественное познание направлено на те же цели, что и научное: постижение мира. Но оно пользуется для этого своим особым методом.

Музыка может быть до конца познана лишь... музыкой, т. е. музыкальным слухом и чувством, художественно-музыкальным, образным мышлением. «Для немузыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла...», — писал К. Маркс (1, 129).

Примечательно то, что подчеркивание специфики художественного познания исходит не только от художников, но и от людей науки. Как отмечал известный французский ученый-марксист Люсиен Сэв, «несомненно огромное отставание науки, когда речь идет о том, что человек делает из своей жизни и что его жизнь делает из него; отставание науки в этом вопросе огромно по сравнению с искусством, которое, по крайней мере в лучшей своей части, не перестает нам говорить об этом...». «...И, напротив, не является ли самым ценным в искусстве именно то, что в нем еще не «научно», ибо то, что не является еще предположительным объектом науки, всегда будет областью неизведанного для разведчика — искусства» (125, 578).

Можно с уверенностью сказать: не будь искусства, музыки, люди знали бы о мире, о себе несравнимо меньше, чем они знают сейчас.

«Каждое истинно великое поэтическое произведение, — сказал выдающийся физик Гейзенберг (в своей речи, посвященной столетию со дня смерти Гёте), — способствует действительному пониманию тех областей мира, которые иным путем понять очень трудно» (29, 33).

Еще более определенно высказался другой физик-великий Нильс Бор. «Причина, почему искусство может нас обогатить, — писал он, — заключается в его способ-

ности напоминать нам о гармониях, недосягаемых для систематического анализа (выделено мною — С. К.)»*

Три ступени познания музыки

Особенности музыки как способа познания мира определяют специфичность средств ее самопознания. Музыка дана нам в музыкальном ощущении и восприятии. Проникшая в нас, она организовывает определенным образом наши чувства и мысли. Это первая ступень познания, на которую способен подняться любой музыкальный слушатель. Вторая ступень характеризуется способностью и умением глубоко постигать и воспроизводить музыку в исполнении**. Третья ступень есть дар ее создания.

Все три ступени основаны на природных способностях, развиваемых в опыте и поддерживаемых знаниями и навыками.

Система изучения музыки.

«Карта» музыкального мира.

Музыкальные «меридианы» и «параллели»

«Море музыки безбрежно». Точный смысл этого выражения начинаешь, однако, понимать лишь после многих лет плавания по музыкальным широтам. Молодой прижер, естественно, стремится исследовать эти манящие просторы. Но луксаться в такое путешествие, не имея «карты», «компаса» и хотя бы приблизительного направления, нецелесообразно — потеряешь драгоценное время, кружась на одном месте.

«Карту» можно составить, если мир музыки разбить на определенные участки, прочертить «меридианы» и «параллели», иначе говоря, выявить, как развивалась музыка в разных континентах и странах, эпохах и направлениях, жанрах и стилях.

Это развитие проходило и проходит неравномерно, существенной, хотя и не прямолинейной зависимости от экономических, социальных, политических и географических факторов. Вследствие этого границы музы-

* Бор Н. Музыказнание как социальная, гуманитарная наука Сов. музыка. 1977, № 10. С. 106.

** Сюда же относится умение писать и говорить о музыке так, чтобы обогащалось слышание — понимание ее.

кальных эпох и характер художественных направлений не единобразны.

Резко отличаются музыкальные культуры Европы, Америки, Азии и Африки. Несмотря на тенденцию к сближению в XX в., каждая из культур имеет ярко выраженную специфику.

Обращает на себя внимание процесс ускорения смены музыкальных эпох и направлений. Так, в истории западноевропейской музыки древний период занял около двух тысячелетий, средневековая музыка — восемь столетий, эпоха Возрождения — три столетия (XIV—XVI вв.), классический период — два столетия (XVII—XVIII вв.), романтизм — одно столетие (XIX в.). Многочисленные направления и течения XX в. сменяют друга во все ускоряющемся темпе.

Изучение музыки в ее исторической перспективе идеет двумя путями. Первый — от общей истории человечества к истории развития его культуры, общей истории музыки, истории хорового искусства и, наконец, к изучению хорового произведения. Второй — проходит параллельно, но в обратном порядке: от конкретного произведения к истории своего жанра, всей музыки в целом, истории культуры и, наконец, к пониманию общих законов и фактов истории человечества.

Одно дополняет другое.

Пусть такой масштаб не пугает молодого дирижера. Это программа-максимум. Она лишь указывает перспективу и те проблемы, которыми следует интересоваться всю жизнь, без чего невозможно исполнительское творчество.

Имея в своем сознании и памяти «карту музыкального мира», сначала схематическую, со многими «белыми пятнами», а затем все более и более полную, точную и подробную, дирижер сможет вернее, глубже, тонально определить и почувствовать исторические особенности содержания, формы и стиля того или иного произведения, оживить иные пожелавшие страницы придать современный жизненный смысл событиям, мыслям и чувствам, волновавшим некогда наших предков, тем самым лучше понять, что волнует людей сейчас.

Одним из условий, необходимых для глубокого изучения музыки, является знание факторов, определяющих ее жизнь «в историческом пространстве».

Ф. И. Шаляпин, работая над ролью или концертной

программой, подробно изучал исторический материал, связанный с содержанием музыки, условиями и временем ее сочинения, в результате чего на оперную сцену или концертную эстраду вместе с Шаляпиным (по свидетельству современников) «выходила эпоха».

Вниманием к истории и глубоким проникновением в исторические особенности содержания и формы музыки отличалась деятельность М. Г. Климова, Н. М. Данилина, Г. А. Дмитревского и других выдающихся хоровых дирижеров. Музыкант-художник саму историю воспринимает как явление искусства, а музыку как факт человеческой истории.

Жанры и стили в музыке.

Общее определение и характеристика жанров

Жанрами называются роды и виды музыки, исторически сложившиеся на основе их жизненного назначения. В связи с этим они обладают типичными особенностями содержания, формы, способов исполнения и характером восприятия.

Изначальные, первородные — песня, танец и марш. Это родники, истоки, от которых берут начало все жанровые формы, в том числе и такие сложные, как симфония, концерт, соната, месса, оратория, канцата, опера и др.*

Жанры и жанровые формы подразделяются по некоторым уровням.

По характеру содержания различаются три рода коровой музыки: эпическая, лирическая и драматическая.

Основным признаком эпического жанра является повествовательное раскрытие сюжета. Это рассказ, повествование о каких-либо событиях. Формы эпоса: былина, историческая песня, баллада, оратория.

В лирическом жанре, в отличие от эпоса, выражаются переживания, охватывающие человека в данный момент. Взволнованное выражение чувств, экспрессия или сдержанность, интимность тона и недосказанность живутся в лирике как разные способы выражения, разрозненно сочетающиеся в различных стилях. Лири-

* Д. Б. Кабалевский называет песню, танец и марш «третьими», на которых стоит музыка.

ческий жанр претворяется в формах песни, романса, гимна, канцаты, мадригала, мотета, хорового концерта

Драматический жанр, в отличие от лирики, выражает человеческую жизнь и человеческие характеры через действия, поступки, события, через сценическое изображение драматических конфликтов и трагических коллизий. В отличие от эпоса, драма не рассказывает о событиях, а показывает их в действии. Формой драматического жанра в музыке является опера и ее разновидности: музыкальная драма, музыкальная комедия, опретта и т. д.

Распространены смешанные жанры: лирико-эпический (оратория-канцата, баллада, поэма); эпико-драматический (эпическая опера и опера в концертном исполнении, оратория в сценической постановке) и лирико-драматический (камерная опера, опера-монолог)*.

Не следует путать понятия «лирика», «эпос», «драма» как жанр с лиризмом, эпичностью и драматизмом как характером выражения, используемым в разных жанрах. Встречаются произведения чисто лирического жанра, насыщенные драматизмом (например: хор Вик. Калиникова «Зима», мадригал К. Монтеверди «Lasciate i piangere»), или произведения драматического и эпического жанров, проникнутые лиризмом.

По способу исполнения различаются два основных жанра: вокальный и инструментальный. Они подразделяются на сольную и ансамблевую музыку.

Жанровые особенности являются одним из решающих факторов, определяющих характер исполнения. В соответствии с точным ощущением жанра исполнительские находятся темпоритм, фразировка, динамика и т. д.

Жанры бытующие, живущие на слуху ощущаются исполнителями и слушателями легко и естественно. Струнные жанровые формы, особенно инонациональные, не употребляемые в современном быту, требуют специального изучения. Многие из них знакомы нам. Пассакалии, чаконы, сарабанды, сицилианы, аллеманды, курант, жиги, гавоты, менуэты, полонезы, мазурки и т. д. звучат

в произведениях Баха, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шопена, Глинки, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича...

Сложнее определяются жанры, когда они скрыты, маскированы, опосредованы жанровыми образами более высокого уровня (танец в мессе или реквиеме).

В некотором смысле музыкальный жанр выполняет функцию, аналогичную декорации и костюму в театре, ведет нас в контекст определенной эпохи.

Поразительно, с какой точностью жанр дает представление о характере и быте того или иного народа. Через жанр, его интонации и формы мы выпукло и ярко выражаем народный характер, даже не побывав в данной стране.

Поиски и изучение жанровых особенностей музыки — злекательное занятие для дирижера, таящее в себе много интереснейших интерпретационных находок. Слух, приверженный к жанру, создает безжизненное исполнение, так бы грамотно оно ни было во всех других отношениях.

Краткое понятие о стиле

Понятие стиля одно из сложнейших в искусстве. Его потребляют в отношении самых разнородных явлений, говорят о стилях классическом, романтическом, импрессионистическом и т. д., смешивая тем самым понятия

стиль и направление. Упоминаются стили хоровой, симфонический, камерный, оперный и т. д., что приводит к смешению понятий стиля и жанра. Употребительны терминовосочетания «полифонический стиль», «гомофонный стиль», «строгий стиль» и т. д., в которых спутаны понятия стиля, склада и фактуры. При такой слишком обширной трактовке понятия «стиль» его содержание разывается, теряет ясность.

Путаница происходит также вследствие внеисторического подхода к явлению стиля. Стиль по-разному складывается в разные времена, в разных родах и видах искусства.

Древнее изобразительное искусство и архитектура (Египет, Греция, Рим) являются нам образцами, в которых индивидуальные особенности тех или иных мастеров растворяются в едином национальном стиле, стиле эпохи и направления.

В музыке, в исторической перспективе наблюдается

* Смешение и модификация жанров — характерная черта творчества многих советских композиторов («Виринея» Слонимского — опера с признаками оратории, «Мюльское восстание» Рубинштейна — оратория-опера, «Ярославна» Тищенко — балет-ораторий и др.).

зсе большая и большая дифференциация стилей эпохи к эпохе, и чем ближе к современности, тем эти различия становятся ярче.

Гайдн и Моцарт, действуя в одном направлении, создают музыку разного стиля. Еще больше ощущается разница стилей в творчестве композиторов-романтиков.

В наше время дифференциация стилей достигает особой остроты, и стили сейчас отличаются не только пределах творчества одного автора, но и в каждом отдельном произведении. Так, И. Стравинского называют «композитором 1000 стилей». На это накладывается огромное разнообразие исполнительских индивидуальностей, сознательно и стихийно стремящихся внести в интерпретацию стилистические оттенки, меняющие «выражение лица» произведения. Современная музыка предстает перед нами как явление, стилистически многослойное.

Стиль не может быть определен на уровне отдельных выразительных средств или простой суммы их (как если бы они ни были характерны), ибо стиль как система, как целое есть нечто большее, качественно иное, чем сумма его элементов.

С другой стороны, такие широкие явления, как художественный метод и направление, объединяя в себе различные индивидуальные стили, не могут их синтезировать в какой-то общий стиль. Попытка представить стиль целого направления может дать только набор отдельных стилистических признаков или голую абстракцию. Иначе говоря, отдельные выразительные элементы направления еще не стиль, а художественное направление как целое — уже не стиль. Таким образом, стиль как конкретное целое определенное познается на уровне произведения или индивидуального творчества.

Истинный стиль всегда оригинален. Но он возникает не на пустом месте, а вбирает в себя животворные социальные и современные культуры, питается вдохновением и светом окружающей общественной среды, синтезируя все это в целостную художественную систему. В каждом индивидуальном стиле растворены особенности

эпохи, национальности и творческого направления, объединяющие многих художников.

В творчестве великих мастеров ХХ в. и прошлых веков можно найти интонации, выразительные средства и приемы, заимствованные из разных источников. Поэтому же вместе с тем их произведения живут, наделенные неотразимой привлекательностью истинной оригинальности?

Секрет в силе их собственного материала, в его отдельном весе, в способности художника к ассилированию чужого, к развитию и интеграции отдельных элементов в единое целое.

Стиль постигается слухом, и результаты этого постижения для исполнителя (дирижера, хора), а также для слушателя выражаются в исполнении (что не исключает возможности и полезности словесных характеристик).

Постижение стиля начинается как целостное, обычно интуитивное музыкальное ощущение — восприятие. Затем музыкальное сознание переходит к анализу элементов, составляющих данный стиль, их связи друг с другом, к сравнению с другими стилями. На основе этого возникает осознанное, обогащенное слышание меры соотношений между элементами, что создает предпосылку для ясного, рельефного слышания стиля как художественного целого.

Пересечение жанра и стиля: характер музыки

Понятия «жанр» и «стиль» разработаны в обширной литературе, куда я и отсылаю читателя. Для понимания произведения, его интерпретации эти понятия являются основополагающими.

Жанры и стили — «меридианы» и «параллели» на карте» музыки.

Линии жанра и стиля пересекаются: один и тот же жанр может звучать в разных стилях, и наоборот, в одном и том же стиле могут быть использованы разные жанры.

В точке пересечения жанра и стиля находится жизненный нерв произведения, самые существенные его свойства, то, что называется **характером**.

Заключительная поэма из цикла «10 поэм для хора» Шостаковича называется «Песня», что определяет ее жанр. Но это песня особая, многоголосая. В ней несколько

* Изложенные соображения не преследуют цель изменить существующую терминологию и многозначность трактовки понятия «стиль». Они лишь поясняют, в каком смысле этот термин употребляется в данной книге.

ко песенных образов-мелодий, вырастающих из одиночного интонационного ствола и разворачивающихся в многообразный красочный хоровод.

Он начинается песней-клятвой, которая переходит в упругий радостный марш, и вот она уже оторвалась от земли и полетела ввысь, полная мужества, веры и надежды. Ее полет широк и могуч. В звуковом ее парении мы почти физически ощущаем взмахи мощных крыльев. Это достигается разворотом мелодического рисунка, плавно-пульсирующим ритмом, подголосками, вьющимися вокруг основного напева, терцово-квартовым сопоставлением тональностей (Ges. B., Es, g, D, H, g, H, Ges) открываями песне все новые и новые дали. Полетное движение сменяется маршевым эпизодом Поэма кончается радостным гимном свету и весне. В ней все так знакомо нашему слуху и все так необычно, многое «на память приводят былое», и все поражает свежестью и новизной. Знакомы интонации и ритмы русской революционной песни, и необычна их ладогармоническая перекраска; традиционны приемы вариантности, повторности, строфичности и неожиданно их сочетание в одной песне сквозного развития, свободной от куплетного единоразия.

Возникает новая жанровая «особь», рождается новая песня, характер которой никогда не встречался до того и никогда больше не повторится.

Логика развития художественного образа естественно приводит к индивидуальной неповторимости жанра в каждом данном произведении.

Пассакалия Баха «Crucifixus» из мессы h-moll единственная в своем роде (у Баха пассакалий множество и все они разные). Совсем иначе использована пассакалия в хоре «Заповит» из оперы Прокофьева «Семен Кох» или в четвертой части оратории Онеггера «Пляски мертвцев». Своегообразием жанра отличается гимн «Славься» из оперы «Иван Сусанин» Глинки или «Песнь венской песни» Шостаковича из его «10 поэм..».

Таким образом, стиль создает из жанра неповторимую жанровую особь, а в сочетании с последней — характер произведения.

Изучение хорового репертуара. Принципы его отбора

Знание жанров и стилей, умение свободно ориентироваться в них помогают дирижеру целенаправленно

содержательно строить репертуар и программы концертов.

В этом вопросе дирижер руководствуется соображениями своего вкуса и художественных пристрастий, естественных для артиста, но органично совпадающих с художественными потребностями времени.

Две опасности подстерегают дирижера в процессе познания им музыки. Первая — замыкание в рамках своего жанра (хора) и связанная с этим цеховая узость. Другая — неорганизованное распыление сил и времени по всем областям без всякой системы и последовательности, и отсюда — поверхностное знание всего понемногу, в том числе и своего жанра.

Во избежание этого желательно, во-первых, распределить материал, подлежащий изучению, на планы первого, второго, третьего и т. д. порядков. Во-вторых, в каждом из планов изучать в первую очередь самое характерное и совершенное.

Естественно, что различные эпохи, направления, жанры и стили по-разному привлекают наше внимание. Так, древнее и средневековое искусство Западной Европы представляет для нас познавательный интерес. А русская старина нас интересует как живая музыка, широко изучавшая на современной эстраде*. Неодинаково также наше отношение к различным областям современной музыки. Живо интересуясь и увлекаясь современным творчеством — сюда относятся художники разных направлений: Прокофьев, Шостакович, Стравинский, Свиридов, Салманов, Щедрин, Петров, Гаврилин, Шнитке, Янáчек, Кодáи, Бартók, Эйслер, Кшешек, Хиндемит, Равель, Онеггер, Мийо, Пулленк, Мессиан, Бриттен, Гershвин, Вила Лобос и многие другие — уделяя место их

* Зачем нужна людям старинная народная песня, старинная музыка? Почему люди остро и стихийно интересуются историей прошлой культурой? Какой может быть у современного человека, едущего в экспрессе, на автомобиле, летающего в самолете, интерес к песне, где поется «тройка борзая бежит»? Не потому ли, что чем быстрее человечество идет вперед, тем с большей тоской обрывается назад?

Прошлое для нас ариадина нить, дающая возможность время от времени возвращаться к первоистокам в блужданиях по лабиринтам и тупикам или, как говорит Л. Леонов, «прошлое помогает настоящему не совершать ошибок в будущем».

творчеству в учебных и концертных программах, мы решительно отвергаем «продукцию» чисто формалистического толка, все серое, пошлое и мелкое.

Отказываясь от погони за модой, мы одновременно отрицаем рутину и отсталый дешевый обывательский «спрос». Руководствуясь чувством художественной ответственности и естественным музыкальным инстинктом, мы сознательно и свободно совершаляем свой выбор.

Круг наших творческих симпатий должен быть широк. Для исполнителя, дирижера это необходимо как воздух. Взаимоотрицания и взаимоотталкивания, возникающие между отдельными творческими направлениями и композиторскими школами, не должны захватывать нас, исполнителей. Пусть Вагнер и Чайковский не любили Брамса, Стравинский — кое-что в Бетховене, Прокофьев — Скрябина, Рахманинов — некоторых современных ему композиторов. Мы их всех примиряем «в пантеоне нашего восхищения».

Таким образом, мы ориентируемся в мире музыки, пользуясь не только «картой», но и художественным «компасом», позволяющим отбирать все наиболее значительное, совершенное и актуальное*.

Познание музыки складывается из постижения и овладения конкретными произведениями. Они объединяются по родам и видам (о чем уже говорилось), но слушателя и артиста произведение интересует прежде всего как «особь», во всей своей неповторимости. В истинном произведении мы всегда найдем то, что связывает его со всей музыкой. Вместе с тем оно требует для понимания нестандартного подхода. Попытки открывать одним ключом все волшебные ларцы музыки тщетны. Но чтобы найти каждый раз особый ключ в связке нашего выражения и опыта, нужно много знать и уметь. Знания — система и есть та связка, которая объединяет все ключи и дает возможность находить их с наименьшей потерей времени.

* Ориентируясь на это, совершается подбор учебных программ по ступеням трудности с последовательным прохождением разных исполнительских навыков и приемов или по признаку постепенного знакомства с разными структурными формами.

Молодые дирижеры, овладевающие искусством постижения музыки, часто находятся под влиянием двух заблуждений.

Первое. Автор вложил в произведение однозначный смысл, который «вынимается» исполнителем из нотного текста как ядро из скорлупы. Исходя из этого, текст нужно репродуцировать «буквально», «точно», чтобы получить «единственно верное» исполнение, якобы адекватно передающее замысел автора. Понятие интерпретации исключается — она не нужна.

Заблуждение второе — противоположное. Текст произведения лишь голая схема. В нее исполнитель вкладывает сугубо произвольное понимание музыки, зависящее только от его воли, воображения и эмоционального состояния. Объективный смысл произведения и авторский замысел, выраженный в нотах, — фикция. Единственной реальностью является процесс «самовыражения».

Нетрудно заметить, что эти представления являются двумя крайними пунктами, между которыми движется сознание исполнителя, пытающееся преодолеть сложности и противоречия творческого процесса интерпретации. Да, конечно, произведение имеет много оттенков художественного смысла. Из живой практики известно, что разные исполнения одного произведения даже одним и тем же артистом или хором (не говоря уж о многих) могут звучать по-разному и притом убедительно. Музыкальное произведение проходит через несколько способов существования: «оно живет в сознании композитора, в нотном тексте, в сознании исполнителя, в реальном исполнении и в восприятии слушателя» (58). Ни одна из этих форм не тождественна другой. То, что записано композитором в нотах, отличается от того, что звучало или звучит в его сознании. Исполнителю произведение слышится несколько иначе, чем композитору, и слышание обоих не тождественно ни нотному тексту, ни реальному исполнению. Восприятие же слушателя по-своему обрабатывает исполнение и, конечно, не адекватно всем другим формам. Иначе говоря, произведение не тождественно ни нотному тексту, ни исполнению, ни восприятию и меняется, развивается на всех уровнях своего существования; даже нотный текст его претерпев-

вает определенные изменения в результате переписок, переизданий, редактирования и т. д.

Вс это порождает у некоторых теоретиков и исполнителей сомнения в существовании объективного смысла музыкального произведения. «Не является ли оно лишь полем для игры случайных, субъективных сил?» — думают иные. Другие идут еще дальше, отказывая произведению в реальности. «Существует ли нечто, что можно назвать сонатой Бетховена опус 111?» — вопрошают они (58, 61).

Конечно, для всякого непредубежденного музыканта, руководствующегося ощущением живой музыки, такая постановка вопроса представляется абсурдной. В то же время нельзя игнорировать стоящие за этим практические проблемы интерпретации. Насколько объективен этот процесс и не является ли он действительно полем случайной игры стихийных, субъективных факторов?

Этот вопрос вызывает ряд других художественно-эстетических и этических проблем, в частности, проблему «автор — исполнитель», с которой мы и начнем наш разбор.

Автор и исполнитель

Сложный, многообразно протекающий акт сочинения музыки, заканчивается всегда одинаково: нотной записью. Музыка, горячо льющаяся в воображении и слухе композитора, застывает лавой нотных знаков. Теперь нужен «волшебник», который из нотной записи воссоздаст живую музыку. Эта роль поручается исполнителю (дирижеру). То, что не каждый способен ее выполнить, порождает порой исполнительский эгоцентризм. Кое-кому может показаться, что именно он, исполнитель, является главным звеном музыкального процесса, что музыка, музыкальное произведение обязано своим существованием в первую очередь ему. Такие претензии неправомерны и опасны для искусства.

Как бы ни подчеркивалась роль исполнителей, как бы ни зависела от них судьба сочинения, все же создал его композитор. Без первоначального творческого акта ничего было бы исполнять. Деяние это подобно чуду. Способностью к нему обладают редкие избраники, и наш писет к ним безгранич. Приоритет, безусловно, остается за композитором. Авторское право является не только юридической нормой, охраняющей материаль-

ные интересы композитора; за этим скрывается глубокий морально-этический смысл, поднимающий акт творения на подобающую общественно-социальную высоту.

Исполнитель уважает в композиторе не только его специфический дар к сочинению музыки, но и сочетающуюся с этим способность к особому постижению ее. Слух Моцарта, Глинки, Прокофьева, Шостаковича, Свиридовы, их мастерство записи феноменальны. Пренебрегать советами таких музыкантов, выраженнымми в нотном тексте, в высшей степени неразумно, подобно тому, как если бы у нас была возможность встретиться с великими учителями, получить у них урок музыки, и мы бы не воспользовались этим.

Признание авторского приоритета не должно, однако, приводить к фетишизации авторского замысла исполнения даже в тех случаях, когда этот замысел подробно обозначен в нотах (как, например, в партитурах Малера) или в исполнении самого композитора. Авторский замысел исполнения есть лишь один из возможных вариантов. К нему нужно прислушаться, его полезно изучить, но его не следует копировать. Характерно, что сами авторы в подавляющем большинстве не требуют от исполнителя такой копии и охотно предоставляют ему возможность свободной интерпретации, понимая, что иначе проиграет произведение (50, 59 и 55, 361). Исполнитель, в свою очередь, стремится к сохранению произведения как живого художественного целого, ибо в противном случае его артистический авторитет окажется погребенным под развалинами им же самим разрушенной музыки. Иначе говоря, каждый артист использует свободу интерпретации в той мере и в тех пределах, в которых он способен представить данное произведение в наиболее искреннем, живом и совершенном виде.

Этими морально-этическими нормами исчерпывается кодекс отношений между автором и исполнителем. Никем не писанный, он возник как жизненная потребность, естественное условие нормального музыкального процесса и обеспечивается свободной художественной совестью его участников.

Автор и произведение

Как объективно существующая художественная реальность произведение в определенном смысле незави-

сими от композитора. Уже в процессе сочинения главный музыкальный образ подсказывается автору идеей произведения и определяет собой побочные темы и образы. Еще менее свободен автор в способах развития; их выбор диктуется тематическим материалом — поэтическим текстом и общей композицией. В свою очередь последняя зависит от всех других элементов. Чем дальше развивается произведение, тем сильнее оно диктует автору то или иное решение.

Исполнитель и произведение

Можно ли сомневаться, что дирижер, имея дело с уже созданным произведением, не меньше зависит в своей интерпретации от его объективных «предлагаемых обстоятельств», чем композитор в процессе создания? К сожалению, мы нередкоываем свидетелями того, как исполнители, вопреки логике произведения, искажают характер его музыкальных образов и тащат в сторону, противоположную их природе. Все это зачастую пытаются объяснить индивидуальностью исполнителя, «правом» на свободу интерпретации, забывая, что произведение (произведение, а не автор) тоже имеет индивидуальность и право на сохранение своей целостности, своего лица. Вероятно, речь должна идти о союзе «произведение — исполнитель», где не возникает вопрос, кто важней. Бессспорно, исполнитель в своих же интересах должен все сделать, доискиваясь, что нужно произведению, как нет сомнений и в том, что наилучшим образом он это выполнит не неволя свое чутье, вкус и творческие стремления.

Проблема возникает лишь там, где исполнитель стремится не к художественной истине, а к самовыпячиванию и самопоказу.

Служение Произведению есть долг и личная духовная потребность музыканта-исполнителя. Выражая произведение через себя, дирижер тем самым выражает себя через произведение, даже не задаваясь этой целью. Тогда возникает кровная связь с исполняемым, как если бы дирижер сам его создал, хотя он лишь только воссоздает его.

Как бы ни был первичен и неповторим акт исполнения сам по себе, по отношению к произведению он вторичен. Правы те, кто, сравнивая музыкальное произве-

дение с натурой в живописи, считают исполнение «портретом» произведения (50, 60 и 109, 166). Но ведь произведение само лишь художественный образ натуры, жизни, которую оно выражает. Стало быть, исполнение есть «портрет портрета», копия его? Да, так оно и бывает в тех случаях, когда исполнитель не задается целью или не способен увидеть, почувствовать первонатуру, вызвавшую к жизни произведение, и воссоздать ее вслед за композитором. Если же исполнитель услышал жизнь, породившую произведение, и воплотил эту «перонатуру» в предлагаемых обстоятельствах авторского замысла (выраженных в тексте) — он становится сотворцом композитора. Такое исполнительское творчество первично, независимо от того, что сам исполнитель считает себя слугой произведения и старается, как ему кажется, лишь «строго следовать авторскому тексту». Чтобы проникнуть в смысл творения, нужно этот смысл как бы заново сотворить (вслед за автором).

В истории и практике музыкального исполнительства давно замечен интереснейший факт: многие выдающиеся артисты, разные по направлению и стилю, на вопрос об их интерпретации того или иного произведения отвечают с неизменной убежденностью: «Я исполняю только то, что написано в нотах». И хотя они действительно фанатически точно придерживаются текста произведения (Клемперер, Тосканини, Мравинский, Микельанджели и др.), художественный результат их исполнения уникален. «Тосканиневская верность оригиналу — вот в чем гвоздь — не ограничивается точным воспроизведением нотных знаков: дирижер воссоздает саму атмосферу. Только тот, кто одарен особой чувствительностью художника, может передать эту атмосферу столь совершенным образом. Сила Тосканини в том, что он оригинал even in the strictest sense of the word» (выделено мною. — С. К.)» (104, 268).

Объективные закономерности, лежащие в природе музыки и ее нотации, исчерпывающе объясняют этот факт. Каждый талантливый, честный и образованный музыкант сочетает в исполнении как общее, типичное и объективно неизменное, что составляет лицо данной музыки и позволяет узнавать ее во всех исполнениях, так и неуловимое, меняющееся от исполнения к исполнению выражение этого лица. Стремление как можно совершение исполнить то, что написано в нотах, естественно

венно приводит музыканта-художника к наиболее точной передаче духа произведения. В этом случае противопоставление «духа» «букве» есть не больше, чем умозрительный ход.

Произведение и нотный текст

Нотный текст для музыканта не абстрактная схема, а сама музыка. Глядя в ноты, он слышит ее с той степенью реальности и художественной красоты, с которой способен постигать силой своего дарования и опыта. Понятно поэтому благовение дирижера, берущего в руки партитуру. Это чувство знакомо нам с детства.

«Но нельзя же отождествлять произведение с его нотным текстом!» — говорят теоретики. Да, конечно, нельзя. Такое отождествление в теории недопустимо. Но что поделаешь, если партитура в ощущении дирижера сливается с самим звучащим произведением, с дорогим для сердца музыкально-поэтическим обликом его. Конечно, это иллюзия, условность, но нужная для нас, ибо иллюзия — тоже факт. Факт художественного сознания. Из условностей и иллюзий создается волшебный мир искусства. Даже внешний вид нотной страницы имеет для музыканта конкретно образный, музыкально-графический облик, полный значения, смысла и красоты. Нотные знаки, линии и потоки их сходятся, расходятся, шагают, бегут, стремительно взлетают и низвергаются, выстраиваются колоннами аккордов, сталкиваются в схватке, спокойно текут, колышатся, спускаются в глубину, сочетаются в узоры густой или прозрачной ткани и т. д. Графическая картина нотного текста аналогична звуковой и естественно в нее переходит в слухе музыканта (105, 25).

Экскурс в область этики и эстетики исполнительства, предпринятый выше, представляется особенно необходимым для дирижерско-хоровой педагогики, где, как показывают наблюдения, эти принципы часто игнорируются. А вне этого невозможны ни высокий уровень школы, ни правильное понимание природы выразительных средств исполнения, способов постижения и воплощения музыки, о чём дальше и пойдет речь. Нельзя отрицать несовершенство нотной записи, не способной адекватно зафиксировать в знаках звучание музыки во всех деталях ее живого облика. Однако не следует преувеличи-

вать это несовершенство. У музыканта есть много способов докопаться слухом и воображением до художественной сути произведения, воссоздать его истинное лицо и ни один из этих способов не может быть осуществлен вне и помимо нотного текста. В последнем же, наряду с элементами приблизительного обозначения, допускающими варианту трактовку, есть элементы устойчивые, инвариантные. Иначе говоря, нотный текст содержит в себе устойчивые элементы, имеющие точное неизменное значение и, наряду с этим, элементы переменного смысла, предполагающие вариантное их толкование.

Значение и смысл

Категории значения и смысла успешно применяются в музыковедении (60) (74, 26) и (70) *. Эти категории связаны, прежде всего, с языком, речью. Наряду с неизменным понятийным значением, слово обладает выражительным смыслом, варьируемым в зависимости от контекста. Так, словом «луна» обозначается определенное небесное тело, спутник земли. Это понятийное значение инвариантно, т. е. неизменно, независимо от контекста или способа произнесения.

Но вот в двух произведениях Пушкина мы встречаем такое употребление этого слова:

В чертах у Ольги жизни нет,
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом пебесклоне.

Евгений Онегин

И тихая луна, как лебедь величавый,
Плынет в сребристых облаках.

Воспоминания о Царском Селе

В обоих случаях слово «луна», не теряя своего понятийного значения, приобретает разный художественный смысл.

В музыке категории значения и смысла в отличие от математики, литературы и изобразительного ис-

* В математической логике понятия «значение» и «смысл» исследовал немецкий ученый Г. Фреге (1848—1925). «Слово, — писал Г. Фреге, — выражает ... свой смысл, означает... или обозначает... свое значение».

кусства имеют специфику. Если математические формулы оперируют точными значениями количеств и смыслом их соотношений, литературный текст — понятийно-предметным значением слов и смыслом их в контексте, а изобразительные искусства — предметным значением изображения и смыслом соотношения его частей в пространстве, то музыка пользуется интонациями, лишенными предметно-понятийного значения, оперирует значением высоты звуков, их длительностей, тембров и смыслом контекстовых соотношений во времени. Именно в этом качестве нотный текст заключает в себе возможность отражать объективную содержательность музыкального произведения независимо от субъективных особенностей исполнения.

Значение звука однозначно (инвариантно), смысл — многообразен.

Каждый звук музыкального произведения, обозначенный нотой, имеет определенное акустическое значение, которое не могут изменить высотные, временные и тембровые варианты в пределах зоны. Смысл же, в зависимости от контекста и связанных с ним интонационных вариантов звука (в пределах зоны), может меняться. Значение очевидно, смысл скрытен.

Акустическая характеристика звуков (их значение) может быть измерена соответствующими приборами и адекватно описана. Смысл музыки не поддается количественному измерению и адекватному описанию.

Значение каждого отдельного звука или элемента музыки с точки зрения смысла нейтрально, так как может быть реализовано с разным смыслом в разных сочетаниях и взаимосвязях, т. е. в разных контекстах. Звук «до», спетый партией сопрано, не потеряет своего значения от того, что будет исполнен разными хорами с неизменительной разницей по высоте и длительности в пределах зоны. Этот же звук на уровне мотива, фразы, предложения и любой другой смысловой структуры может при устойчивом значении менять свой смысл.

В нотном тексте, несмотря на известное несовершенство способов записи, многое может быть обозначено с той степенью точности, которая позволяет исполнителю, опираясь на объективное инвариантное значение, находить свой неповторимый, но художественно достоверный смысл. Инвариантны и адекватно обозначаются такие элементы музыки, как лад, тональность, метр и соотно-

шения звуков: мелодические, гармонические, ритмические, тембровые. Мелодический рисунок есть инвариант, который не меняет своего значения в связи с колебаниями высоты звуков в пределах акустической зоны, хотя эти колебания придают смыслу мелодии разные оттенки. Таким же неизменным инвариантным значением обладает ритмический рисунок, в котором исполнитель путем незначительных колебаний в длительности звуков достигает тонкой игры художественного смысла. Так, ритм  есть определенное и неизменное соотношение длительностей (1:1/2:1/2). В этой структуре можно удлинить, но не переходя в значение  или : укоротить, не превращая в  фигуру  можно интерпретировать по разному, но не изменяя до соотношения  или . В случаях rubato, когда отдельные звуки предельно удлиняются или укорачиваются (сюда относятся и ферматы), наш слух воспринимает это как временное отклонение от темпа, а не от ритма; как кратковременное замедление или ускорение, а не изменение ритмической структуры.

Та же закономерность наблюдается и в гармонии. Как бы ни варьировалась окраска аккорда путем изменения динамики, регистра и тембра составляющих его звуков, структура аккорда и аккордовых соотношений сохраняет неизменное значение. Более того, выразительность вариантов изменений смысла проявляется не вопреки инвариантности значения, а именно благодаря ей, ибо наш слух оценивает вариант, лишь соотнося его с инвариантом. Таким образом, значение и смысл являются двумя сторонами живой музыки, зафиксированной в нотном тексте, и дирижер не может отказаться ни от одной из них. Придерживаясь точного значения текста, он получает возможность быть относительно свободным в трактовке смысла.

Текст, контекст и подтекст

Смысл потенциально заключен в каждом звуке и в каждой ноте или знаке текста, но проявляется в контексте и подтексте.

Контекст (от лат. *contextus* — связь, соединение) означает художественно логическую взаимосвязь между

различными частями и элементами текста, возникающую в рамках законченной или относительно законченной музыкальной мысли. Контекст использует значение каждого отдельного звука или элемента в соответствии со смыслом целого.

В примере 1 мы видим

Пример 1.

звук «ли» первой октавы, определенной длительностью, исполняемый партией сопрано на гласную «а», что определяет его хоровой тембр. Ясны динамические соотношения ($pp < f > pp$). Каков же смысл этой нотной записи? Поскольку в ней структурно не выражена более или менее законченная музыкальная мысль и, следовательно, не ясен контекст — ответить на вопрос трудно. Можно довольно правдоподобно предположить, что это — упражнение в фильтровке звука.

Положение меняется, как только мы поместим эту запись в контекст произведения, откуда она извлечена (Г. Свиридов. «Повстречался сын с отцом»). Музыкально-поэтический смысл этих тактов обретает почву. Их композиционная функция — соединить две контрастные части произведения и осуществить переход от драматически напряженной кульминации к светлой умиротворенной коде.

Поразительны мастерство и простота композиционного решения, создающего одним звуком ощущение смены времен и перехода из одной жизни в другую. В литературно-поэтическом тексте (стихи А. Прокофьева) этот переход слышится лишь смутно:

Распустила хвост павлиний
Цвет долина ровная,
Покатилась по долине
Голова сыновняя.
По цветам, по медунщикам
Прямо к солнцу ясному.
Мимо колоса пшеницы,
Мимо леса частого...

Обе строфы текста звучат у поэта в едином эпическом тоне, а композитор интонирует каждую из них по-

разному, контрастно. Первой строфе он придает остро драматический характер с резким нарастанием, трактуя ее как кульминацию произведения. Затем повествование прерывается... сдавленный стон, нарастание ужаса... Угасает молодая жизнь, растворяясь в окружающей природе... Страшное событие застилается дымкой и уходит в историческую даль. Все это в одном, единственном звуке. В коде (последняя строфа), как контраст людским страстям, звучит музыка природы, светлый лик родной земли.

Можно по-разному исполнить эту музыку, и каждый дирижер, естественно, найдет свои оттенки. Но при этом всегда останется основной смысл, улавливаемый из текста через контекст. Данный пример показывает, как из текста и контекста рождается подтекст.

Музыкально-исполнительский опыт подсказывает, что наиболее надежным способом, помогающим избегать в этой работе грубых ошибок, является добросовестное изучение партитуры, ее текста и контекста. Не имея прямых обозначений в тексте и контексте, подтекст с ними тесно и органично связан и не терпит как формально логического мышления, так и беспочвенных ассоциаций, фантазий, оторванных от сути произведения. Подтекст — это открытие, обнаружение художественной истины, а не выдумка.

В хоровой (вокальной) музыке подтекст возникает из литературно-поэтического и музыкального контекстов в сложном взаимодействии обоих элементов. Дирижер воспринимает литературный текст как нерастворимый элемент музыкального произведения, а не как самостоятельный источник для собственных, изолированных от музыки фантазий и домыслов. Последняя ошибка часто допускается учениками. Литературные образы и сюжеты или, что еще хуже, понятийно-логическое значение отдельных слов уводят мысль ученика далеко в сторону от данной музыки. А затем начинается ее искусственное притаскивание к придуманному. Вот почему в поисках подтекстового смысла дирижер старается обнаружить, как из литературного текста родилась данная музыка, т. е. идет путем, каким шел композитор. Опираясь на устойчивые, однозначно трактуемые элементы текста и музыкальной речи, дирижер исследует своим слухом во всех взаимосвязях элементы варианты, мера которых не может быть точно обозначена. К ним

относятся динамика, агогика, хоровой строй и ансамбль, артикуляция, темброколористические детали. Это область, где наиболее значимо проявляется индивидуальность дирижера, его дарование, чутье, воображение, культура, вкус, техническое мастерство и т. д.

Таким образом, инвариантные элементы произведения представляют собой костяк, структурную основу, определяющую то, что в произведении подвижно, изменчиво, варианто, как кости черепа и строение лицевых мышц определяют индивидуальные особенности мимики.

Воспитывая в ученике уважение к нотному тексту, педагог не должен забывать об опасности «буквализма», опасности ленивого мышления, которое, схватывая лежащее на поверхности «очевидное», упускает скрытое «подлинное».

НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВЫРАЖЕНИЯ

Об интонационной природе музыки

Выразительные средства музыки, способы ее изучения и воплощения не могут быть понятны вне трех фундаментальных закономерностей, сформулированных Б. В. Асафьевым. Это ставшие ныне классическими принципы интонационной природы музыки, мелоса и симфонизма.

Широкое распространение идей Б. В. Асафьева, к сожалению, обошло стороной дирижерско-хоровую школу в ее массовой практике. Нет смысла излагать здесь эти идеи. Их следует изучать по первоисточнику. Считаю необходимым подчеркнуть со всей силой и убежденностью, что без знания интонационной теории Асафьева и практического использования ее в исполнительстве и педагогике современная дирижерско-хоровая школа существовать не может.

Характеристика исполнительских средств выражения

Анализ средств исполнения (сравнительно с анализом структурно-композиционных элементов музыки) отличается особой сложностью. Общеизвестно, как трудно найти в исполнении музыки точную меру темпоритма, агоги-

ки, динамики, тембрового оттенка; во сто раз труднее (если вообще возможно) описать эту меру словами. Такое описание страдает схематичностью, которую можно лишь отчасти преодолеть с помощью читателя, способного услышать то, что недосказано словом. Приводимые ниже наблюдения, характеристики и попытки систематизации преследуют цель разбудить музыкальное воображение молодого дирижера, вызвать в нем стремление к практическому изучению музыки и средств ее исполнительского выражения.

Темпометропитм (общая характеристика)*

Одним из важнейших средств дирижерского исполнения (если не самым важным) по праву считается темпометропитм.

Из последующего изложения станет ясно, почему метр и ритм объединяются с темпом, хотя каждый из них имеет специфическую функцию. Воссоздание музыки из нотного текста начинается с реконструкции ее темпа, который определяется законом равновесия частей и целого. Темп произведения не может быть верно найден как некая абстрактная скорость в отрыве от других элементов музыкальной формы. Произведение распадается на части или сплющивается в бесформенную массу, как только нарушается необходимое равновесие между скоростью движения и другими элементами музыки. Справедливость этого доказывается, между прочим, бесплодностью попыток найти верный темп по метроному. Так, известны случаи, когда композиторы вынуждены признать неубедительными темпы исполнения, взятыми по им же выставленному метрономическому обозначению (Вагнер, Римский-Корсаков). Причина в том, что скорость в таких случаях берется исполнителем не в соответствии с остальными элементами (ритм, динамика, пульсация, тембр, фразировка).

Как в жизни скорость естественных движений человека зависит от психофизического состояния его, так и темп музыки определяется выражаемым ею жизненным

* Рекомендуем читателю интересную работу Е. В. Назайкинского «О музыкальном темпе» (М.: Музыка, 1965), в которой опыт мастеров-исполнителей исследуется рядом остроумно и точно поставленных лабораторных экспериментов.

состоянием (чувствами, мыслями). Тут дирижер сталкивается с проблемой, четко охарактеризованной Р. Вагнером: «...Правильный темп почти что сам по себе дает в руки хорошему музыканту возможность найти верное исполнение, так как в верном темпе уже заключается знание дирижером верной трактовки. Но, насколько несложно установить правильный темп, явствует именно из того, что он может быть найден лишь на основе во всех отношениях правильного исполнения (выделено мною.— С. К.)» (19, 14—15).

Для тех, кто хочет разрешить задачу чисто рационалистически, возникает некий заколдованный круг, по которому он мечется, гоняясь за двумя ускользающими призраками — «скоростью» и «характером» музыки. Между тем и то и другое находятся нашим музыкальным чувством и вкусом, которые единственно только и способны определить меру всего.

Высказав эту справедливую мысль, не оставляем ли мы, однако, ученика без помощи в такой момент, когда он, возможно, в ней нуждается? И не стоит ли воспользоваться опытом мастеров, их мыслями, соображениями и советами, наводящими на верный след?

Общее правило определения темпа предлагает Ф. Вейнгартнер. «Самый медленный темп,— советует он,— не должен быть настолько медленным, чтобы еще нельзя было узнать мелодии, и ни один быстрый — настолько быстрым, чтобы ее уже нельзя было понять»*.

Бруно Вальтер указывает на два важнейших признака, по которым можно судить о верности темпа: «...в верном темпе, во-первых, лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы, во-вторых, он обеспечивает техническую точность» (19, 15).

Действительно, если у хора не хватает дыхания на фразу, то в большинстве случаев (хотя и не всегда) это является признаком непомерно медленного темпа; если же певцы не успевают брать дыхание и неправляются с ритмической фактурой — значит, темп слишком скор (речь идет, разумеется, о квалифицированном хоре).

В произведении, органично созданном, фактура обусловлена характером музыки. Особенно этим отличается

творчество доклассической (XIV—XVII вв.) и классической (XVIII в.) эпох. Бах обычно не выставлял в партитурах обозначений темпа, но недвусмысленно указывал его фактурой произведения. (Старинное изречение, приписываемое Баху: «Тому, кто не понимает моего тематизма, моей фигурации, не может прочувствовать их характера и выражения, что может сказать итальянское обозначение темпа?») (138).

В романтической и современной музыке встречаются случаи противоречий между темпом, обусловленным характером музыки, и фактурой, трудно исполнимой в данном темпе (Бетховен — финал 9 симфонии — такты 305—313; Вагнер — хоры из 2-го действия оперы «Мейстерзингеры»; Шостакович — «10 поэм...»—«На улицу», «9 января»—кульминация и др.). Разумеется, в таких случаях нельзя жертвовать характером музыки и менять истинный темп на удобный.

Бруно Вальтер отмечает еще один существенный способ определения верного темпа, а именно: он находится, «если удастся уловить убедительный темп для какой-то особенно характерной детали произведения. Ухватился за полу — весь плащ твой. Почти во всех сочинениях, даже в очень сложных, найдется какой-то эпизод, пусть хотя бы два такта, которых сразу же становится несомненным для нас» (19, 21—22). Этот совет должен быть усвоен молодым дирижером с пониманием сути, ибо ученики часто следуют ему формально: определяют темп по первому попавшемуся отрывку произведения, а чаще всего по начальным тактам, даже в тех случаях, когда они не содержат наиболее характерной интонации. В хоре Пулена «Грусть» единственным тактом указывающим истинный темп произведения (Трапцвишо,

= 63), является пятый. Первые четыре могут быть исполнены быстрее и медленнее без видимой на первый взгляд утери смысла, и лишь ход шестнадцатыми в пятом такте определит точный темп.

Вагнеровская традиция, воспринятая и развиваемая многими дирижерами XX столетия, заключается в понятии **постоянного единого темпа**, сохраняемого на всем протяжении указанного автором обозначения, и одновременно в понятии о темповых модификациях, обусловленных живым дыханием музыки и не нарушающих **темпового единства**. О постоянстве темпа «яснее всего говорят темповые изменения, предписанные композитором,—

* Вейнгартнер Ф. О дирижировании / Дирижерское исполнительство. М.: Музыка, 1975. С. 177.

подчеркивает Б. Вальтер.— Что означало бы его *ritenuto*, если бы сам по себе темп протекал неравномерно? Только при постоянстве, т. е. при равномерном течении темпа, обретают смысл и значение *ritenuto* и *accelerando*, *tempo mosso* и *poco mosso*» (19, 23). При этом вновь и вновь приходится повторять, что обозначения модификаций темпа, не указывая меры, требуют от дирижера незаурядной способности и умения слышать эту меру и находить ее.

Темповое единство осуществляется путем точного возвращения в исходный темп после любой модификации. Насколько это трудно — знает каждый, кто руководствуется данным принципом. Выработка ощущения темпового единства и умения поддерживать его в исполнении — одна из важнейших задач дирижерской школы.

Принцип темпового единства может быть проиллюстрирован (рис. 1).



(Рис. 1).

Бесспорядочное *rubato* приводит к иному результату (рис. 2).



(Рис. 2).

В первом случае исполнение следует по определенному курсу, проложенному точным слухом и «умной эмоцией» дирижера; второй путь хаотичен, случаен и приводит к искажению духа и сути произведения.

Ученику важно понять, что единство темпа поддерживается сознательно под контролем точного слуха. Модификация же темпа и *rubato* происходят интуитивно, безотчетно, не поддаются регламентации, заучиванию и словесному описанию. Их мера и характер изменчивы

и обусловлены не только стилем произведения, но также индивидуальностью исполнителя и его мироощущением в разное время и в разных условиях.

Особенно трудно осуществить *rubato* в ансамблевом (хоровом и оркестровом) исполнении. Для этого необходимо обладать точным чувством темпа, стиля и незаурядной техникой. Многому в этой области можно научиться, но *rubato* приходит к молодому дирижеру (как и *vibrato* к скрипачу) само, по мере овладения искусством постижения музыки, знания хора и приобретения необходимой технической свободы.

Темпометрим и пульсация

Пульсация — это реальность музыки.

Игорь Стравинский

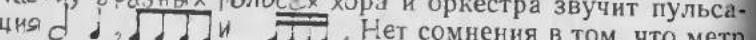
Одним из важнейших средств постижения темпа является **пульсация метрическая и ритмическая**. Под первой подразумевается элементарная единица метрической периодичности (в обозначении метра она обычно, хотя и не всегда, выражена знаменателем), под второй — мера или единица ритмических соотношений*. Метрическая пульсация выражена длительностями реальной метрической доли. Она не всегда совпадает с метрическим обозначением, выставленным в нотах (бывает иногда практическая необходимость укрупнения или, наоборот, дробления метрической доли, например, метр 4/4 исполняется на 2/2 или 8/8). Ритм пульсирует обычно длительностями, преобладающими в данной музыке, например, в «*Gloria*» из баховского «*Magnificat*», ритм в 1 части пульсирует четвертями в аккордовых возгласах хора и триольными восьмьми в распевах. Вторая часть этого хора имеет ритмическую пульсацию шестнадцатыми. Метрическая же пульсация в обеих частях звучит четвертями. Метрическая и ритмическая пульсация должны восприниматься как единство. Вертикальный метрический импульс разносится горизонтально в виде ритмической пульсации по всем артериям и венам музыкального организма. Полная координация метрического и ритми-

* Ритмическую пульсацию иногда обозначают термином «внутридолевая метрическая пульсация» (89, 27-28).

ческого импульса достигается в тот момент, когда найден верный темп. Регулируя последний, мы добиваемся попадания «в фокус», при котором обе пульсации сливаются.

Выявление метрической и ритмической пульсации обычно не вызывает затруднений. Некоторые сложности возникают лишь в следующих типичных случаях. Реальная метрическая пульсация не совпадает с обозначением метра, и дирижеру приходится действовать, исходя из контекста. Так, хоровое фугато из «Снегурочки» Римского-Корсакова (финал 2-го действия) обозначено на 12/8 в темпе *Andante molto sostenuto*. Если исполнять эту музыку «на 12» соответственно обозначению, она прозвучит суетливо. Исполнение на 4/4 с метрической пульсацией четвертями и ритмической триолями, при строго выдержанной динамике «*sempre pp*», выражает истинный характер этой музыки.

Другой пример несовпадения авторского обозначения метра и реальной метрической пульсации — «*Ave, Maria*» Шуберта (в переложении для хора Р. Шоу). Авторский размер — С, темп *Lento assai*. Между тем реальная метрическая пульсация с учетом указанного темпа здесь равна восьмой, а ритмическая — шестнадцатой. Так и следует исполнять, т. е. «на восемь».

Определенная сложность возникает, когда музыкальная ткань пронизана **многоярусной пульсацией** (в каждом голосе звучит свой пульс, отличный от других голосов). Так в Симфонии псалмов Стравинского, в первой части, в разных голосах хора и оркестра звучит пульсация  . Нет сомнения в том, что метр здесь пульсирует четвертями. А какую избрать ритмическую пульсацию? Ответ может быть один: все виды пульсации, звучащие реально в каждом голосе, должны учитываться исполнителями. Дирижер призван координировать все линии в одно целое.

Пульсация — один из важнейших элементов стиля. Каждое произведение имеет свой пульс, и его биение меняется, как у живого существа. Трепетный пульс моцартовских *Adagio*, могучие удары бетховенской пульсации, глубокое и свободное биение сердца русской протяжной песни, учащийся, нерегулярный пульс многих современных опусов — все это явления стиля.

Градации метрических соотношений внутри такта и между тактами существенно влияют на интерпретацию,

фразировку, смысл музыки*. По какому-то странному недоразумению музыкальный метр относится многими исполнителями к механическому началу, а ритм — к живому. Между тем тот и другой могут быть и бывают живым или мертвым, в зависимости от способа использования их. Музыкант не может не относиться к метру как средству **выражения**, равноправному с другими и имеющему свои незаменимые выразительные возможности (85, 13—14).

Так называемое «метрическое» (под которым подразумевается, очевидно, «механическое») исполнение возникает, когда метрическая пульсация определяется и трактуется неверно в характере **чередования долей**. Это происходит, во-первых, когда музыка, требующая свободной пульсации, исполняется в подчеркнуто строгом темпе с **равномерной метрической пульсацией**. Если так попытаться исполнить протяжную русскую народную песню, то, даже при верно взятой основной скорости темпа, она прозвучит механично и мертвично. Интересно, что при этом основная скорость оценивается слушателями как завышенная: кажется, что песня звучит быстрее, чем нужно. Между тем истинный характер движения здесь достигается не за счет растягивания основного темпа, а путем свободного расширения метрической пульсации в отдельных местах, с обязательным последующим восстановлением основной скорости.

Во-вторых, типичные ошибки в трактовке метра наблюдаются при определении характера чередования тяжелых и легких метрических долей. Причину этих заблуждений трудно объяснить, ибо обозначение метра, жанр и стиль музыки совершенно недвусмысленно обуславливают характер вышеуказанных чередований. Однако практика (к сожалению, не только учебная, но и профессиональная) полна ошибками. Причина кроется в недооценке выразительного значения метра. В музыкальном исполнении метр растворяется в ритме, становясь незаметным и... необходимым.

Возьмем для примера тему из «*Magnificat*» Баха

* Прослушайте «*Lacrimosa*» из вердиевского Реквиема в исполнении Тосканини, Бернстайна, Маркевича. Как измерить соотношения тяжести первой и третьей доли в этих исполнениях? Но они все разные, что существенно отражается на характере каждой из интерпретаций.

(№ 11). Вот что из нее делают «механические» («метрические») исполнители (пример 2).

Пример 2

Musical notation for Example 2. It consists of two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff begins with a half note. The lyrics are written below the notes: 'si-cutlo-su — tus es ad Patres no — stras'. The notation uses various slurs and grace notes.

Школьская привычка к скандированию осуществляется здесь свою разрушительную роль в нарушении природы метра, элементарным и первым правилом которого является выделение сильной доли по сравнению с относительно сильной, что обеспечивает естественную метрическую пульсацию (пример 3).

Пример 3

Musical notation for Example 3. It consists of two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff begins with a half note. The lyrics are written below the notes: 'si-cutlo-su — tus es ad Patres no — stras'. The notation uses various slurs and grace notes.

Такой вариант исполнения более музикален, но не свободен от механичности. Второе правило метра гласит, что, кроме внутритактового метрического соотношения долей, существует метрическое соотношение тактов, чередующихся как тяжелые и легкие. Сильная доля одного из них становится при этом главной. В данной теме такая «иерархия» тактов определена самим ритмом и мелодическим рисунком (пример 4).

Пример 4

Musical notation for Example 4. It consists of two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff begins with a half note. The lyrics are written below the notes: 'si-cutlo-su — tus es ad Patres no — stras'. The notation uses various slurs and grace notes.

Первый звук темы принимает на себя метрическое ударение как звук длинный (агогическое ударение); сильная доля второго такта естественно облегчена ритмом восьмых, распетых на одном слоге; сильная доля третьего такта акцентируется как вершина фразы (динамический акцент); распетый половинными долями четвертый такт уравновешивает метроритмически все построение и вызывает необходимость исполнить сильную долю пятого такта как мягкое окончание (соответственно логическому ударению слова «nostros»).

Особое место в трактовке метра и его выразительных возможностей занимает относительно сильная доля (в данном примере третья). Здесь как раз и проявляются

тонкости интерпретации, так как возможно разное соотношение тяжестей сильной и относительно сильной, слабой и относительно слабой, а также слабых долей между собой.

В нашем примере возможны два основных случая (при многих их вариантах): 1) относительно сильная доля, будучи легче сильной, обладает все же заметной тяжестью и 2) относительно сильная доля облегчена до значения слабой. От выбора одного из этих соотношений зависит «дирижерская аппликатура», т. е. способ тактирования; в первом случае дирижер станет тактировать «на четыре», во втором — «на два», вследствие чего темпоритм окажется в первом случае сдержаненным, величественным, во втором — более легким, подвижным. Музыка Баха допускает оба варианта, но выбор определяется исполнительской концепцией всего «Magnificat».

Темпометрим и жанр

Взаимосвязь темпа и метра наглядно выявляется при сравнении произведений разных жанров, звучащих в одном размере. Так, вальс, мазурка и полонез имеют трехдольный размер. Однако разное метроритмическое соотношение долей в такте придают каждому из названных жанров не только метроритмическое, но и темповое своеобразие. Вальс не имеет определенно выраженной относительно сильной доли и строится по схеме — ∙∙. В мазурке относительно сильное время переносится на третью долю; в полонезе оно занимает положенное ему место, т. е. вторую долю. Это связано с характерным для каждой жанровой формы темпориттом: быстрым, плавным, скользящим вальсе (счет, как правило, «на раз»), живым, острым, подчеркнутым — в мазурке, торжественным, иногда величественным, всегда неторопливым — в полонезе.

Закономерности метра по-разному проявляются в ритме, то выходя на первый план, то отступая (в соответствии с жанром и стилем), но никогда не исчезая. Это относится не только к маршевым и танцевальным жанрам, где решающая роль метра самоочевидна, но и к песенным во всех их видах и разновидностях. Песня «Ах, не одна во поле дороженька» может быть трактована в разной метрической пульсации. Если предельно облегчить относительно сильную третью долю, песня

прозвучит более протяжно, задумчиво, задушевно. Угожление третьей доли сообщит исполнению рекламационный, драматизированный характер. Очевидно, и такое решение возможно. Не ошибется и тот, кто использует в разных тактах и куплетах оба варианта.

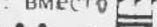
Художественно убедительное соотношение метра и ритма представляет собой динамическое равновесие противоборствующих сил, т. е. равновесие, непрерывно нарушающее и восстанавливаемое. Метр — «вертикален» и «центростремителен», ритм — «горизонтален» и «центробежен». Метр стремится к единобразию и типизации, ритм — к многообразию и индивидуализации. Метр выражает архитектоническое начало: он конструирует и фиксирует, ритм произрастает и течет. Метр — берег, ритм — река.

Как можно убедиться из самого существа музыки, метр и ритм находятся в единстве с темпом. Так возникает понятие «теплометроритм». Анализировать каждый член этого единства можно по отдельности, но действуют они вместе.

Все произведения, в том числе и те, у которых темповые и метрономические обозначения одинаковы, имеют свой неповторимый темпометроритм. Это его «ход», характер музыки, ее движения, «походка», «поступь». Услышать и найти это — значит найти самое существенное. Музыка шагает, бежит, скачет, скользит, летит, парит, плывет, течет; ее шаг то тяжел, то легок, то рас slabлен, то упруг, то стремителен, то спокоен, то уверен, то нерешителен, то изящен, то неуклюж; она шествует гордо или подавленно, умиротворенно или воинственно радостно или скорбно, порывисто или задумчиво и т. д., выражая все оттенки человеческого характера, поведения и эмоционального состояния. Конечно, воплощение совершается не только посредством темпометроритма, но он является решающим фактором, выстраивающим форму.

Когда жанр звучит в своем первородном виде (песня, гимн, танец или марш) или служит сюжетным стержнем какого-либо крупного сочинения, тогда темпометроритм определяется сравнительно просто. Так, исполняя «Интернационал», «Gaudeamus», «Варшавянку», «Славное море, священный Байкал», вальс из оперы «Евгений Онегин» или марш из оперы «Аида» и т. д., дирижер, не задумываясь, возьмет верный темп.

Более сложным примером жанровой характеристики, использованной композитором в драматургических целях, является хор матросов из оперы «Моряк-скиталец» Р. Вагнера. Но и здесь, в характерности ритма, в котором острота и упругость сочетаются с подчеркнутой грубоносостью, дирижер найдет верный темп, особенно если представит музыку в сценическом движении, в танце, из которого она родилась. Хор норвежских моряков пытается вызвать к жизни таинственные призраки, обитающие на соседнем заколдованным корабле. Гипнотическая сила живого реального танца противопоставлена леденящей мертвеннности зловещего экипажа. Вне этого темпометроритм не приобретет мускульной упругости, эластичности, жизненной силы.

В ученическом исполнении здесь приходится слышать различные искажения ритма: вместо  играют и поют  или  Слигованный звук недодерживается самую малость, но этого достаточно, чтобы лишить танец его упругости. Встречаются и более сложные примеры.

Вторая часть «Хора-гимна № 9» из «Requiem» Хиндемита (на слова Уолта Уитмена) написана в трехдольном размере с темповым обозначением Allegretto,

50 Метрическая пульсация равна  в ритме пульсирует  . Эта музыка звучит как вальс. Но откуда и каким образом вальс в реквиеме? Случай не только редкий, но по первому ощущению непонятный. Вслушаемся, однако, в строй этой музыки, вчитаемся в ее музыкально-поэтический текст, вникнем в смысл. Обращает внимание прежде всего необычное отношение авторов поэтического текста и музыки к теме. Уолт Уитмен и Хиндемит отступают от классико-романтической традиции, трактующей эту тему эпически-трагедийно.

Классический реквием звучит «на миру» и опосредованно связан с похоронным обрядом. Это эпические сцены, выражающие коллективную скорбь, думы о загадке смерти, размышления о смысле бытия и т. д.

У Хиндемита — Уитмена аспекты резко смешены. Эпос заменен лирикой, вместо коллективного высказывания — монолог от первого лица. «Смерть! Бесшумный, вечный спутник наш, о, мать многоликая, скажи, встречал ли кто тебя песней благодарной? Я, лишь я, твой певец, я должно воздам тебе, гимн смерти слагая,

что шла ко мне смелей, когда грянет час мой... Смерть! Любовь моя, к тебе летят все серенады мои! Пусть всюду отмечается, как праздник, твой приход!» и т. д.

Призывать смерть, отмечать ее приход как праздник, петь ей любовную серенаду — такого еще не было в жанре реквиема. Замысел станет, однако, ясен, как только поймем, что в данном контексте вальс, несмотря на светлый звуковой колорит и привычные «бальные» ассоциации, звучит фантасмагорично, вызывая чувство смятения и тоски. Многое тому способствует в интонационном складе музыки: ниспадающие, «ссыпающиеся» после восходящего движения квинты и терции, частые ладовые и тональные смещения, квартово-квинтовые интонации, остинатный пассакальный бас. Но главное заложено в необычном и очень тонко найденном **контрасте жанров** реквиема и вальса. «Пляска смерти» — жанровая форма, звучавшая в симфонической и камерной музыке XIX столетия (Лист, Берлиоз, Мусоргский и др.), перенесена Хиндемитом в жанр реквиема. Ясно, что чем последовательнее будет дирижер предавать все характерные особенности вальса, тем острее прозвучит трагедийный смысл музыки.

Темпометрим в хоровой музыке

В вокальной музыке (сольной и хоровой) проблема темпа имеет специфику, обусловленную двумя факторами*.

Вокальная звучность более ограничена в беглости силе, высотном диапазоне, быстроте смены дыхания и длительности его. Поэтому музыка для голосов и фактура рассчитаны на определенные темпы, которые при одинаковых условиях будут более спокойными, медленными в вокальном произведении, нежели в чисто инструментальном.

Если вокальное произведение написано с инструментальным сопровождением, то темп, как правило, определяется по вокальной партии. Это, как будто внешнее соображение имеет художественно-эстетическую основу. Вокальная партия предуказывает инструментальной необходимое дыхание, требуемое не только в физическом но и в смысловом плане, подчиняя темп мелодии. Сопро-

* Собственно, каждый инструмент в соответствии со своей природой имеет специфику трактовки темпа (85, 17).

вождение же, в свою очередь, должно оказывать на вокальную партию ритмическое влияние, не допуская раскататься, терять пульс, форму и т. д. При таком содружестве, где примат остается все же за голосом, уменьшается опасность утери мелодии и его выразительной силы. С одной стороны, затягивания и расшатывания темпа — с другой.

Другим фактором, определяющим темп вокального произведения, является слово, полноправный член союза музыки и поэзии. Проделаем следующий опыт: проинтонируем без слов «Элегию» Вик. Калинникова на стихи А. Пушкина («Редеет облаков летучая гряда...»). Мы убедимся, что эта музыка, исполненная без поэтического текста, допускает довольно широкий диапазон темповых вариантов в пределах *Andante* — *Adagio*, где, в частности, возможен и самый медленный (= 46). Музыка не потеряет при этом осмысленности, выразительности и цельности формы.

Теперь продекламируем в том же темпе только поэтический текст: непригодность такого темпа становится самоочевидной. Легкость, прозрачность и парение пушкинского стиха, юношеская безмятежность и т. д. — все это пропадает в *Adagio*. *Andante commodo*, указанное автором, наиболее отвечает строю пушкинской поэзии, которая в данном произведении по праву занимает ведущее положение. Стих подсказывает здесь не только основной темп, но и его модификации. Легкость и полетность движения восьмыми уравновешиваются остановками на длинных звуках и агогическим удлинением отдельных слогов (например, удлинение субдоминанты на сильной доле в слове «дремлющий»). Наиболее ответственным и трудным оказывается замедление при переходе к первоначальному темпу («полуденные волны»), восстановление такого и последующего *ritardando* в конце произведения. Здесь частенько исполнители не находят точной меры и склонны к преувеличениям.

Особый случай темпоритмических соотношений слова и музыки является нам протяжная народная песня. Возьмем опять для примера песню «Ах, не одна во поле гороженка». Удивительно, как в этой песне народный гений, бережно относясь к слову и его естественному ритму, осуществляет одновременно широкий и свободный распев. Все распевы и длинные звуки приходятся в основном на восклицания («ах», «эх», «ох») и на удар-

ные слоги наиболее важных слов («дороженька», «прогала», «зарастала», «березничком», «осинничком»), в то время как другие слоги в этих же словах интонируются по способу «звук — слог». Таким образом обеспечивается медленный, текущий темп песни, прихотливый и строгий одновременно, осуществляется единство темпа при разнообразнейшем *rubato*.

Пристального наблюдения со стороны хорового дирижера и певца заслуживают соотношения **темпа** и **дыхания**. Темп связан с частотой смены дыхания и определяется эмоциональным состоянием, выражаемым музыкой, что непосредственно отражается на фразировке (в коротких фразах — учащение вдоха, нарастание возбуждения; более длинная фразировка с редкой сменой дыхания — успокоение) (74, 74).

Дыхание может быть страстным, нежным, гневно-возбужденным, сосредоточено-глубоким, задумчиво-спокойным, тревожно-учащенным и т. д., и т. д. Разумеется, все это существует в контексте других выразительных средств, определяется характером музыкального образа, является элементом его выражения и не может быть ничем найдено и отмерено, как только музыкально-поэтическим воображением и слухом дирижера и хора.

Что касается непосредственно темпа, то его точное осуществление в значительной степени зависит от точности дыхания. Неточно взятое дыхание приводит к неудачам даже тогда, когда дирижер и хор ясно представляют темп. Если в быстром темпе дыхание перебирается (что обычно случается в быстрых и подвижных темпах при звучности с динамикой «f» и «ff»), то темп безнадежно садится.

Темп и стиль

Верный темп нельзя найти вне связи со стилем. При этом необходимо учитывать, что темпы и темповые обозначения по-разному трактуются в классической, романтической и современной музыке.

Обозначения темпов (*Allegro*, *Andante*, *Adagio* и т. д.) возникли как обозначения характера движения, не скорости. Классическая эпоха связала их с известной теорией аффектов (49, 18-20). В таком виде они перешли в романтическую музыку и развились в XIX в. в широкую систему обозначений со множеством

оттенков и дополнительных характеристик. Наряду с традиционными обозначениями на итальянском языке вошли в употребление обозначения на немецком, французском, русском и других языках.

Темповые обозначения вплоть до XIX в. употреблялись без указаний метронома и были рассчитаны на весьма высокий уровень музикации. Это объясняется, с одной стороны, тем, что в роли солистов и дирижеров выступали обычно сами композиторы; с другой — довольно узким кругом стилей (по сравнению с современной музыкальной практикой), находившихся в обращении. По мере разделения музыкального процесса на творчество и исполнительство и наблюдавшегося в связи с этим исполнительского произвола композиторы все чаще снабжают тексты своих сочинений подробными темповыми ремарками. Все чаще и чаще употребляются характерные «оградительные» обозначения (*ma non troppo*, *ma non tanto*, *sempre*, *senza rite-nuto*, *senza accelerando*, *nicht schlepend* и т. д.). Цель этих ремарок оградить произведение от дурного вкуса исполнителей, от неумеренных тенденций, преувеличений, типичных ошибок (например, неоправданные ускорения при *crescendo* и замедления при *diminuendo*). Таково назначение и метрономических указаний*.

Обозначение темпа не имеет точного и однозначного количественного содержания, что видно из следующего факта: часто в одних произведениях обозначения *moderato* и *allegretto* звучат быстрее, чем *allegro* в других; *andante* в одном стиле трактуется медленнее, чем *adagio* в другом, и т. д. (см. Шостакович — «Казнь Степана Разина» — *Moderato*, =126; Шостакович — «Песнь о лесах», «Слава» — *Allegretto*, =132; Глиэр — «Здравствуй, гостья зима» — *Allegro*, =120; Прокофьев — «Александр Невский», «Ледовое побоище» — *Andante*, =58; Шостакович — «Песнь о лесах» — «Воспоминание о прошлом» — *Adagio*, =76 и т. д.). *Adagio* у Прокофьева, как правило, медленнее, чем у Шо-

* Н. А. Римский-Корсаков говорил: «Метрономические указания я ставлю для немузыкальных дирижеров.., иначе они не знает что наделают; дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп» (3, 299). Из этого, конечно, не следует что дирижер может игнорировать метрономические указания композитора; он должен их сообразовывать в контексте всех выразительных средств.

стаковица; моцартовское *adagio* подвижнее бетховенских. При сравнении эпох несоппадение еще более резко. В наше время темпы трактуются значительно быстрее, чем в классическую эпоху. Все это лишний раз убеждает: обозначения темпа имеют в виду не абстрактную скорость, а темпометропитм; т. е. характер музыкального движения, и в этом смысле они более однозначны, чем может казаться.

Andante по скорости может быть равно иному *adagio* или звучать медленнее. Но *andante* есть движение шагом (шаг человека, процессии, биение пульса, сердца, многие ритмы природы и быта).

Adagio в отличие от *andante* независимо от скорости в комплексе всех выразительных средств данной музыки — это течение, парение, колыхание и т. д.

Largo имеет много общего с *adagio*, но часто отличается от него широтой и глубиной.

Grave характеризуется тяжкой поступью, но, как и *andante*, содержит движение шага, только очень медленного и грузного.

Особыми свойствами обладает темп *lento*, получивший распространение в романтической музыке. *Lento* созерцательно и чаще всего выражает статику как контрастное противопоставление подвижным состояниям и образам. *Lento* — это видения, грэзы и сны, покой и оцепенение, струения воздуха, благовест, гладь озера и т. д. (Шуман — «Сон»; Лист — «На горных вершинах покой»; русская народная песня — «Ничто в полюшке не колышется»; Рахманинов — «Колокола», вторая часть — «Слышен свадеб звон святой»; Проснан — «Прелюдия» из цикла «Песни о море»; Тормис — «Ночь, стынет луна» из «Осенних пейзажей» и т. д.).

В некоторых стилях современной музыки есть тенденция подходить к обозначению темпа и его трактовке с чисто количественной меркой (мера скорости и ее метрономическое обозначение в цифрах). Стравинский, будучи верен своей антиинтерпретационной концепции, как правило, вообще не ставит в партитурах темповые обозначения, ограничиваясь указанием метронома (его примеру следуют и другие авторы). Суть дела от этого, однако, не меняется. Музыка Стравинского, полная колористических и всяких других выразительных возможностей, невольно вызывает в вообра-

жении дирижера те или иные темповые названия и характеристики, важные не своим словесным значением, а музыкально-поэтическим смыслом.

Попытка трактовать темп и его обозначения в классической и романтической музыке исключительно как конструктивно-количественный элемент бесплодна и ведет в конечном счете к механичности, омертвению звучащей музыки. Вместе с тем дирижер должен знать и понимать темповые, метрические и ритмические особенности современной музыки и не втискивать ее в чужды ей стилистические формы исполнения. В отличие от характерной для романтической музыки темповой свободы, частых модификаций, *rubato* и плавных темповых переходов, в современном творчестве наблюдается тяготение к строго выдержаным темпам в масштабе произведения, его частей или больших разделов. «Я думаю, — говорит И. Стравинский, — что каждое музыкальное сочинение требует единственного, своего собственного темпа (пульсации): различия темпов исходят от исполнителей, которые часто не очень хорошо знакомы с исполняемым сочинением или находят личный интерес в его интерпретации» (123, 246).

В современной музыке менее употребительны такие обозначения, как *ritardando* и *accelerando*. Когда требуется несколько смягчить темповый переход, используется прием *ritenuto*, *tremo* и *più mosso*. Таким образом, смена темпов совершается не плавно, а «уступами».

При строгости темповых характеристик в современной музыке исключительно разнообразны метрика и ритм. Смена метра происходит очень часто, определяя смену акцентов, логических ударений, фразировки и т. д. Характерны полиметрические и полиритмические фактуры. Такой тенденции противостоят другая — отказ от метра или аметрическая система (Мессиан и его школа). В музыке этого стиля все внимание обращено на ритмическое изобретение и полную эманципацию ритма от метра.

Темпометропитмический характер современной музыки требует от дирижера умения объективно и точно оценивать слухом количественную (скоростную) меру темпа и ритмических соотношений, независимо от субъективных факторов (физическое самочувствие, настроение, технические сложности фактуры и т. д.). Полезно

тренировать слух и моторику в устойчивом запоминании и ощущении времени, т. е. развивать память на темп, что можно назвать абсолютным темповым слухом.

ДИНАМИКА

Назначение динамики

По выразительности и силе воздействия динамика стоит рядом с темпометротром. Особое воздействие, связанное со свойствами человеческих голосов, имеет хоровая динамика. Ее функция — усиление и смягчение контрастов, выражение эмоциональных состояний, подчеркивание рельефа музыкальной формы (членение и объединение, кульминации, звуковые планы и звуковая перспектива).

Два особо важных обстоятельства должен уяснить дирижер, добиваясь динамической выразительности.

1. Динамика — не внешний звуковой эффект, а внутреннее природное свойство музыки, и находится не путем раскрашивания звуковой ткани, а из органичной потребности выражения конкретной мысли и чувства. Динамическая краска пропадает из музыкальной формы и окрашивает ее изнутри, как кровь окрашивает кожу человека.

2. В музыкальной динамике имеет значение не столько абсолютная сила звука, сколько соотношение динамических градаций в масштабе того или иного произведения.

Каждое произведение, как и каждый хор, имеет свой динамический диапазон. В этих пределах и следует расчитывать соотношение громкостей. Необходимая сила достигается независимо от абсолютной громкости, если дирижер знает и помнит, что основные резервы звуковой силы находятся в области «р» и «pp», а не «f» и «ff».

Общая характеристика динамических обозначений

Область «р» («mp», «pp», «ppp» и т.д.) — это образы покоя, умиротворения, женственности, нежности, сдержанности, сосредоточенности, настороженности, страха, оцепенения, депрессии и т. д. Область «f» («mf», «ff»

«fff») — выражение силы, энергии, мужества, полноты и раскрытости чувств, радости, возбуждения, призыва, угрозы, гнева, ужаса и др.

На основе этих естественных сфер применения «р» и «f» возникают неожиданные и потому особо выразительные взаимозамены функций. Так, в области «р», в сочетании с другими выразительными средствами, могут быть выражены энергия, мужество, радость, горе, гнев, ужас; «р» может быть повелительным, грозным и т. д. Наоборот, «f» в определенном контексте оказывается спокойным, умиротворенным, сосредоточенным, женственным и т. д. Примеры: начало «Песни об Александре Невском» из канаты «Александр Невский» Прокофьева; там же начальный и конечный эпизоды из третьей части («Крестоносцы во Пскове»); «Песня» из «10 поэм...» Шостаковича; средний эпизод финала из 9 симфонии Бетховена (Adagio ma non troppo, ma divoto); Лятошинский — хор «Рим ночью» (начало); Танеев — «Адели»; Чесноков — «Ночь» (кульминация: «Мир торжественной песне внимаёт»); Шуман — «Грезы» и т. д.

Динамика, жанр и стиль

Как и все выразительные средства исполнения, динамика связана с жанром и стилем. Самые общие ее свойства, признаки и черты могут быть охарактеризованы по разделам народной, старинной, классической, романтической и современной музыки. Будучи связанной со стилем, динамика не может, однако, догматически следовать историческим канонам и традициям исполнения. Существенно воздействуют исторически развивающиеся вкусы и нормы восприятия. Динамическая картина старинного произведения отличается от современной или романтической, но сегодня дирижер не станет исполнять музыку Палестрины и Орландо Лассо точно в той динамике, в какой она звучала в свое время.

Ограничный, а не надуманный стиль исполнения всегда несет на себе печать современного вкуса, но при этом, однако, должны быть сохранены коренные свойства подлинника и аромат времени, эпохи.

Хоровая динамика может быть естественной, вытекающей из фактуры (регистры и количество голосов), или

искусственной, предписывающей «р» и «pp» в высоком регистре *tutti* и «f», «ff» в низком регистре *solo**.

Народной хоровой музыке и соответствующему ей стилю исполнения чужда искусственная динамика. Градация силы достигается в ней естественно, путем использования соответствующих регистров, а также включения и выключения голосов. В русском народном многоголосии этот принцип строго выдерживается. Сказанное относится и к музыке эпохи Возрождения.

Современные дирижеры используют динамическую «ретушь» при исполнении старинной хоровой музыки и народных песен, что не может быть порицаемо, когда делается с чувством меры и художественного такта. Однако если это чувство изменяет исполнителям и редакторам, возникают досадные нарушения стиля. Так, при исполнении хора Орландо Лассо «*Matona mia*» (известному у нас под названием «Солдатская серенада») можно услышать динамику, не соответствующую стилю (пример 5).

Это противоречит композиционному повтору с переносом звучности в более высокий регистр, примененном композитором для того, чтобы повторенная фраза, соответственно смыслу поэтического текста, прозвучала более настойчиво. Кстати, соотношение «р» и «f» здесь больше отвечает современному восприятию.

Странной и вычурной кажется динамика, которая применяется при исполнении последнего куплета (пример 6).

К стилистическим просчетам при исполнении старинной хоровой музыки приводят частое применение слишком резких динамических контрастов («pp» и «ff»). Неоправданы также *crescendi* и *diminuendi* в масштабе мотивов и фраз, особенно если они проводятся импульсивно и заканчиваются акцентами (пример 7).

В данном примере, в партии сопрано (8 такт) поставлено «sf» вероятно для того, чтобы исправить неверное ударение в слове «прелестный», которое по вине переводчика акцентируется на последнем слоге. Однако таким путем только искажается музыкальная фразировка

Пример 5

Слышишь ли ты, Мато-на, нежны-ги-та-ры звон?
По-
-ет твой друг влю-блен-ный, встре-чи-сто- бой ждет он

Пример 6

не мо-жет он пол-но - чи гля-деть
не мо-жет он пол-но - чи гля-деть
не мо-жет он пол-но - чи гля-деть

* Понятие «искусственная динамика» употребляется в данном случае не в отрицательном смысле, а как исторически сложившийся способ интонации.

Пример 7

Она зажгла мне сердце

Andante

Мадригал

Д. Палестрина

и метроритм, а неправильное ударение слова так и остается в звучании.

Динамические контрасты «р» и «f» употребительны в старинной музыке, чаще всего как антифонные противопоставления групп, двуххоровые антифоны, а также как прием «эхо».

В романтической музыке динамический диапазон значительно расширяется. К концу XIX в. появляются градации «ppr» и «fff». Нюансировка становится все более детальной. Широко используются различного рода акценты. Динамика часто не совпадает с естественными особенностями регистров (в низких регистрах встречаются «i» и «ff», а в высоких — «р» и «pp»). Динамические обозначения обычно выписываются подробно. Употребительна «волнообразная» динамика.

В хоровых партитурах современных композиторов динамический диапазон очень широк, как и у поздних романтиков. Но вместо «волнообразной» динамики, плавных crescendi и diminuendi, детальной нюансировки чаще употребляются выдержаные динамические пласти больших разделов и частей. Плавные нарастания и спады звучности заменяются «уступчатыми» (рис. 3)

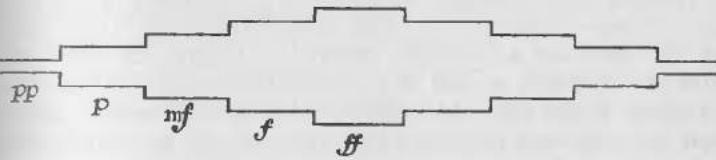


Рис. 3

«Изгибы постоянно меняющегося динамического диапазона чужды моей музыке,— говорил И. Стравинский.— Дыхание в каждой моей фразе не определяется ritardando или accelerando, diminuendo или crescendo. И еле уловимые градации пианиссимо на границе слышимости и далее подозрительны мне» (123, 279).

Во всех стилях употребительна выдержанная динамика. Как и выдержанный темп, она является важнейшим средством выражения и формообразования. Осуществление выдержанной динамики, особенно при условии разнообразно меняющейся фактуры, дело нелегкое, требующее внимания и навыка. Обозначение

«sempre» подчеркивает важность динамического единства, но оно бывает необходимо и там, где такого обозначения нет.

КУЛЬМИНАЦИЯ

Общая характеристика

Одна из главных функций динамики — осуществление (подготовка, развитие и утверждение) кульминации. Значение последней как средства интерпретации огромно. Кульминация является главным узлом и вершиной развития музыкальных событий в произведении. Кульминация — сгусток музыкально-поэтической идеи, ее ядро, к которому стягиваются все выразительные средства музыки.

«Подлинно музыкальное художественное изложение имеет всегда некий определенный центр тяжести, к которому в своем развитии все тяготеет и где сосредоточиваются все духовные ресурсы,— писал Шуман.— Многие помещают его в середине (по-моцартовски), другие — ближе к концу (по-бетховенски). Но от его силы зависит общее впечатление. Если до этого момента слушаешь с напряжением и неким стеснением, то после него как бы впервые вдыхаешь полной грудью; вершина достигнута, и взор, ясный и удовлетворенный, обращается и вперед и назад» (141, 257). Шуман описывает здесь один из наиболее распространенных видов кульминаций, но они могут быть иными (об этом ниже).

Смазанная, вялая кульминация сводит на нет многие достоинства исполнения, лишает его ясности и силы. Осуществление кульминации требует точного расчета и понимания формы произведения.

Местоположение кульминации

В лирических хорах малой формы, где выражается один какой-либо момент душевного состояния, а развитие образа совершается без острых драматических коллизий, кульминация характеризуется как наиболее развитая фаза этого состояния (Танеев — «Посмотри, какая мгла»). В произведениях крупной формы, в которых образы сталкиваются, борются, движимые потоком сюжета,

та, кульминация образуется в момент наивысшей, претельной остроты драматургического развития (Шостакович — «Казань Степана Разина»). В таких произведениях бывает несколько кульминаций.

Кульминация в произведении характеризуется обычно повышением tessitura, обострением ритма и гармонии, хотя вершина кульминации может оказаться как в наивысшей точке этих обострений (Танеев — «Развалину башни...», Щедрин — «К вам, павшие»), так и в момент их разрешения (Чайковский — хор «Выросла у тына...» из оперы «Черевички», Томпсон — «Аллилуйя»). В первом случае кульминация обрывается значительной цезурой (часто обозначенной ⌈) и сопоставляется с контрастным по динамике материалом; во втором — кульминация вторгается и воспринимается как прорыв и победа главного образа.

В произведениях куплетной и строфической формы кульминация музыки обычно совпадает с кульминацией поэтического текста.

В классической музыке кульминация часто (хотя и не всегда) располагается в так называемой «точке золотого сечения» (если разделить произведение на три равных отрезка, то кульминация придется на вторую половину второго отрезка) (рис. 4).



Рис. 4

Это общее правило имеет исключения даже в классике. В романтической же и современной музыке местоположение кульминации варьируется.

Подход к кульминации

Подход к кульминации может быть длительным на протяжении большого раздела произведения (Римский-Корсаков — «Татарский полон») и коротким (Чайковский — «Не кукушечка во сырьем бору»). Он часто осуществляется путем постепенного нарастания звучности (Равель — «Рондо»), но можно, наоборот, усилить напряжение перед кульминацией посредством diminuendo

(Шостакович — «Девятое января» из «10 поэм...», Свиридов — «Табун», Аренский — «Анчар»). Подход к кульминации бывает **прямой**, с неуклонно возрастающей динамикой, и **волнообразный** с подъемами и спадами (Танеев — «Восход солнца», Григ — хор «Возвращение на родину»). В некоторых случаях используются одновременно оба способа (Григ — хор G-dur, *Andante molto*, из музыки к драме «Олаф Тригвассон»). В некоторых произведениях встречаются две равноправные кульминации (Чайковский — «Соловушко»). Иногда несколько кульминаций находятся в соотношении главной и побочных.

В циклических формах (поэмы, сюиты, канканы, оратории) кульминацию нужно рассчитывать, исходя из общей для всего цикла музыкально-поэтической, драматургической идеи. При этом одна из частей служит кульминацией всего цикла, а кульминация данной части — общей кульминационной вершиной. В этом случае кульминации остальных частей имеют значение побочных.

В «Курских песнях» Свиридова роль кульминационной части выполняет пятая — «Да купил(ы) Ванька...». Шестая часть — «Соловей мой смутный...» является второй дополнительной, «тихой», но психологически насыщенной кульминацией. Напряжение пятой части здесь не ослабевает, а уходит вглубь. Композитору понадобилось создать затем стихийную, удалую музыку, чтобы в органическом катарсисе разрядить трагическое напряжение («За речкою»).

Кульминация в хорах из опер

Кульминация оперного хорового номера определяется формой и драматургией всей оперы, оперного акта или сцены (картины). Так, кульминация хора «Как по мостикам, по калиновым» из оперы «Сказание о граде Китеже...» Римского-Корсакова находится в конце. Кстати, это пример очень долгого подхода к кульминации, которая имеет три волны (три вершины); из них последняя является главной.

Примером оперного хора, начинающегося с кульминации и являющегося кульминацией сцены, может служить хор «Лель таинственный» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, который начинается с кульминации и сам является кульминацией. За ним звучит канон

(«Какое чудное мгновенье»). Это вторая, «тихая» кульминация сцены, создающая в сочетании с первой общую кульминацию. С кульминацией, подготовленной предыдущими частями финальной сцены, начинается хор «Слава великим богам». Начало хорового канона «Не был ни разу поруган изменою» из второй картины оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова воспринимается как «тихая», полная психологического напряжения кульминация всей сцены.

Средства осуществления кульминации

Основным средством подготовки, развития и утверждения кульминации является, как уже говорилось, динамика. Однако ее возможности, особенно в хоре, не безграничны. Природа человеческого голоса, а порой и состав данного хора кладут предел громкости. Поэтому следует делать упор на исходный нюанс, с которого начинается подход к кульминации, чтобы получить необходимый резерв звуковой силы.

Действенным средством усиления напряжения в кульминации является темпоритм и агогика. В ряде случаев авторы указывают в нотном тексте при подходе к кульминации *crescendo* и *accelerando*.

Иногда ускорение является единственным средством подготовки кульминационной вершины. Например, в хоре Брамса «Горбатый уличный скрипач» средний пятнадцатитактовый раздел (3/8) выполняет роль контрастного эпизода, подготавливающего кульминацию. Он имеет обозначение *Kräftig* (сильно) и нюанс «*f*». Автор не указывает смены темпа. *Crescendo* также не указано, да его и невозможно осуществить сколько-нибудь рельефно от исходного «*f*» в данном регистре. Попытки добиться здесь нарастания напряжения при строго выдержанном темпе не дают результата. И только применив не указанное в тексте *stringento molto* (с переводом дирижерской сетки «на раз»), можно достигнуть желаемого успеха; вихревое нарастание движения делает кульминацию убедительной.

Не менее эффективными средствами осуществления кульминации являются **артикуляция, тембр и звуковая перспектива**. Точно найденный штрих, окраска слова и сочетание звуковых планов могут усилить кульминацию. Например, переход от штриха маркато к легато в куль-

миации хора «Выросла у тына» из оперы «Черевички» Чайковского; штирик стаккато в кульминации хора «Посмотри, какая мгла» Танеева («И сквозя на все наводит фосфорический свой луч»); окраска слов «в сумраке» и «углов» (особо окрашенный звук «у») в кульминации поэмы «Казненным» Шостаковича; звуковая перспектива в кульминации хора «Кондор» Вик. Калинникова (...вдруг раздается жалобно и властно и замирает в небе...).

Каждое новое произведение неповторимо характером своей кульминации. Для музыканта это область интереснейших открытий. Дирижер, желающий глубже постичь исполняемое произведение, не пожалеет сил и времени для изучения его кульминации и способов ее наилучшего исполнения. Такая работа поможет уяснить многие другие особенности и выразительные средства музыки в их взаимосвязи.

ФРАЗИРОВКА

Общее понятие о фразировке

Фразировка — тончайшее средство интерпретации, обучить которому можно лишь до известных пределов, положенных дарованием ученика. Но то, что в искусстве фразировки можно изучить и систематизировать, дает основу и верное направление молодому дирижеру, раскрепощает его природное чутье.

В узком, элементарном значении фразировка есть правильное, осмысленное членение музыки на мотивы и фразы, из которых состоят более крупные разделы формы — предложения и периоды.

Вопросы членения музыкальной формы рассматриваются в многочисленных теоретических работах и учебниках*. Отсылая к ним читателя, ограничусь здесь лишь некоторыми практическими соображениями. Членение на фразы целесообразно проводить после того, как определены общая структура произведения, строение его крупных частей и разделов. При определении структур

* Укажем некоторые из них: (64, 175—214), (65, 72—115), (128), (67, 343—392).

фраз необходимо сообразовываться с синтаксическими особенностями музыки и синтаксисом поэтического текста. Они зачастую не совпадают. Как решается вопрос в этом случае — будет указано ниже. Кроме того, нельзя не учитывать роль субъективных факторов, среди которых не последнее место занимают особенности индивидуальной интерпретации.

Важнейшее значение имеет склад музыки, жанр и стиль.

В полифонии членение в голосах не совпадает по вертикали и горизонтали, поэтому таковое нужно производить в каждом голосе особо. В лирических, «долгих» народных песнях членение совсем иное (как правило, очень скрытое), нежели в песнях быстрых, короводных, игровых, танцевальных. Кантата членится иначе, чем речитатив и т. д.

Членение на фразы предполагает вспомогательное членение на мотивы; второе подчинено первому, скрыто в нем.

При определении границ фраз приходится учитывать певческое дыхание, которое, однако, не должно делить фразу на части вне музыкального смысла даже тогда, когда возникает физическая необходимость сменить дыхание. Последнее должно приспособливаться к логике музыкальной мысли.

Особо выразительную роль во фразировке играют цезуры. Они делятся на два разряда: синтаксические, или композиционные, и «асинтаксические», или исполнительские. Первые подразделяются по классификации Б. Л. Яворского на **завершительные** (до начала звучания и в конце после снятия последнего звука), **ограничительные** (разделяющие крупные части музыкальной формы) и **разделительные** (между фразами и мотивами) (108, 128). Цезурой начинается исполнение произведения и сю же оно кончается, что в дирижировании выражается в момент, непосредственно предшествующий вступлению. Насколько этот момент полон значения, как зависит от него восприятие и впечатление — знает любой опытный исполнитель. Музыка еще не начала реально звучать, но она уже живет в сознании и ощущении дирижера и хора.

Так же важна цезура, возникающая после снятия последнего звука (аккорда), когда реально отзывающаяся музыка еще продолжает жить в слухе. Дирижер не опу-

стит руки одновременно со снятием. Какое-то мгновение он продолжает внимать музыке вместе с хором и слушателями.

Длительность цезуры определяется темпом, глубиной и силой эмоционального напряжения музыки. В крупных сочинениях цезуры в начале и конце произведения бывают неодинаковыми, разными по окраске и длительности*. В лирических миниатюрах, выражающих одно состояние, начальная и конечная цезуры обычно сходны. В финальной картине из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского, начинающейся энергичным хором игроков, начальная цезура значительно меньше и совершенно иначе окрашена, нежели заключительная (смерть Германа и Хорал); при исполнении хора С. И. Танеева «Адели» цезуры в начале и в конце произведения примерно одинаковы по длительности и не контрастны по эмоциональному состоянию.

Очень разнообразны ограничительные цезуры, разделяющие части крупного циклического произведения. В «Курских песнях» Г. Свиридова переход от одной части к другой совершается в характере *attacca*. Несмотря на то, что такой переход предусматривает короткую цезуру, они разные между частями, как по длительности, так и по окраске.

Можно считать правилом, что длительность и характер цезуры в *attacca* определяется темпом и характером последующей части. Чем быстрей ее темп, тем короче предшествующая ей ограничительная цезура. Таким образом, в «Курских песнях» наиболее короткие цезуры между 1 и 2, 6 и 7 частями; наиболее длинные — между 2 и 3, 5 и 6. Перестройка хора от одного музыкального характера к другому, порой резко контрастному, совершается с помощью и под влиянием дирижерского взмаха, в котором содержится как темповая скорость, так и колорит новой части.

В некоторых циклах цезуры между частями строятся по принципу объединения частей в смысловые группы. Так, целесообразно исполнять «10 поэм» Д. Шостаковича. Они в соответствии с содержанием и формой могут группироваться следующим образом:

* Эмоциональная окраска звучания, предшествующего цезуре и следующего за ней, требует внутренней перестройки исполнителей. Это внутреннее действие и определяет окраску цезуры.

Первая группа
Отдельно
Вторая группа
Третья группа
Четвертая группа

— поэмы 1-я и 2-я;
— 3-я поэма;
поэмы 4-я и 5-я;
— поэмы 6-я, 7-я и 8-я;
— поэмы 9-я и 10-я*.

Такие цезуры между группами приближены к завершающим. Они значительны по длительности. После снятия в конце части, завершающей группу, и соответствующей выдержки (завершающая цезура) дирижер опускает руки, делает паузу, а затем осуществляет подготовку и вступление к следующей группе.

Объединение частей по группам типично для многих крупных хоровых циклов, ораторий, месс и т. д.

Наиболее трудны в исполнении *разделительные цезуры* между фразами и мотивами. Далеко не всегда они сопровождаются сменой дыхания. Бывают случаи, когда две длинные фразы целесообразно исполнять на одном дыхании (М. И. Глинка — «Венецианская ночь»).

Что касается исполнительских цезур, которые могут быть иногда оправданы в самых неожиданных местах, вопреки даже музыкально-сintаксическому строению произведения, то они трудно поддаются классификации. Исполнитель может цезурой существенно изменить окраску, а иногда и смысл музыкальной фразы. Такая цезура связана с тончайшими тембральными, агогическими и артикуляционными оттенками, образуясь на стыке между ними. Она отражает уровень вкуса и музыкального мышления дирижера и хора. Исполнительская цезура есть порождение живой музыкальной речи и ее средство. Особенно сложно достигнуть органичности исполнительской цезуры в ансамбле.

Таким образом, фразировка в широком смысле есть искусство выразительного интонирования, использующее для этой цели все средства исполнения: темпометрим, агогику, динамику, артикуляционную технику, тембы и т. д. Фразировка членит музыку с целью ее наиболее ясного восприятия, понимания и в конечном счете объединения в целое. Однообразие интонации рассекает музыкальную форму, а разнообразие — собирает ее. В этом смысле, задача исполнительской фразировки — делать одинаковое разным, а разное — единым, цельным.

* Разумеется, возможны и другие варианты в зависимости от исполнительской концепции.

Система средств фразировки

По отношению к фразировке выразительные средства исполнительского интонирования делятся на **структурные** (темпометроритм, агогика и артикуляция) и **колористические** (динамика, агогика, тембр). Все это используется фразировкой в различных сочетаниях и градациях в зависимости от характера музыки, ее формы и стиля и, в частности, в зависимости от трех типов музыкального выражения: **песенного, декламационного и речитативного**.

Фразировка и артикуляция

К **структурным средствам фразировки** относится все то, что помогает членить и «пронзносить» музыку в соответствии с логикой ее содержания и формы: «игра» метра и ритма (соотношение тяжестей долей, тактов, тончайшие агогические изменения и т. д.); паузы и цезуры, различные штрихи, а также разные виды атаки.

Термин «артикуляция» в хоровом пении употребляется в двух значениях: 1) как «одно из средств, с помощью которых может быть осуществлена фразировка» и 2) как «работа органов речи, необходимая для произнесения звуков» (108, 10) и (81).

Нецелесообразно суживать понятие «хоровая артикуляция» до одного из этих значений или заменять понятием «штрихи» (30, 111). Это ограничивает ее действительные возможности. Вместе с тем вряд ли есть смысл чрезмерно расширять понятие «артикуляция», включив в него как составные элементы динамику, агогику и тембры. В этом случае артикуляция ничем не отличается от фразировки; происходит смешение понятий.

Музыкальная и речевая артикуляция естественно объединяются в пении. Это не мешает, в случае необходимости, выделять каждую из них как элемент при работе над произведением. Дело, однако, не в терминологии, а в том, что порой хоровая практика не использует богатейшие возможности музыкально-певческой артикуляции как сильнейшего средства выражения.

Что касается штриховой техники, являющейся лишь элементом артикуляции, то она также используется по-

рой шаблонно, «большими массивами». Так, если произведение (или часть его) певучее по характеру, то его поют с начала до конца легато. Если энергичное — то оно исполняется маркато, если шутливое, изящное и т. д. — стаккато. Между тем в музыке сплошь и рядом, даже в пределах одной фразы, штрихи разнообразно меняются и смена их органично оправдана как особенностями самого произведения, так и индивидуальным замыслом исполнения.

Прежде чем перейти к примерам, необходимо напомнить о существующей системе штрихов и договориться об их обозначении. Возьмем за основу таблицу, предлагаемую И. А. Браудо (16, 8), (30, 114) (пример 8).

Способ исполнения вышеозначенных штрихов ясен из самой таблицы. Необходимо лишь уточнить вопрос об особенностях исполнения **певческого легато**.

В хоре при правильном исполнении легато происходит **незаметное на слух** наикратчайшее скольжение голоса от звука к звуку (30, 115—116). Но хор должен привыкнуть к этому навыку не через портаменто, постепенно сокращаемого до необходимой меры (это может лишь привести к укоренению вредной привычки петь «с подъездами»), а от «сухого» легато к легатиссимо, с запрещением «подъезда». Особенно важно при этом учитывать необходимость максимального выдерживания длительности предыдущего звука и динамической ровности стыков (117, 51).

Не меньшее значение имеет также правильное исполнение гласных и согласных звуков поэтического текста (максимальное удлинение гласных и укорочение согласных, с переносом вторых на последующий слог).

Обратимся к примерам.

Хор Ф. Мендельсона «Как инейnochкой весенней паль» (в имеющихся у нас редакциях) помечен штрихами «стаккато» и «ион легато» (пример 9).

Следуя этой редакции, трудно произнести поэтический текст в русском переводе с необходимой естественностью и выражением. Слова «ночкой», «алы», «иней», имеющие хорическое строение, искусственно разрываются неоправданной цезурой после стаккатного звука (она помечена нами в нотном тексте в скобках). Вторая половина мелодии носит характер *espressivo*, который, однако, в данном случае лучше всего выражается не ион легато, а легато. С учетом характера и фонетики русско-

го перевода целесообразна редакция, представленная в примере 10.

Пример 8

1. Акустическое легато (легатиссимо)
2. Легато
3. Сухое легато
4. Глубокое non легато
5. Non легато
6. Метрически определенное non легато (звучашая часть равна паузированной)
7. Мягкое стаккато
8.

Пример 9

Un poco allegro

Как и - ней поч-кой ве-сен-ней пал, все а - лы цветочки
Es fiel ein Reif in der Früh lings nacht, er fiel auf die Blüten
cresc. f p

и - ней примял, о - ни за - вя - ли, за - вя-ли, за-сох - ли.

Пример 10

Un poco allegro

Как и - ней поч-кой ве-сен-ней пал, все а - лы цветочки
и - ней примял, о - ни за - вя - ли, за - вя-ли, за-сох - ли.

Хоровая музыка зарубежных авторов в русском переводе, как правило, требует внесения артикуляционных поправок в музыкальный текст (по сравнению с оригиналом или редакцией иностранных издательств). Применения разнообразнейших артикуляционных средств требует и русская музыка на стихи русских поэтов. Вот несколько примеров из «10 поэм на стихи русских революционных поэтов» Д. Шостаковича (артикуляционные пометы, указанные здесь, являются лишь примером-вариантом определенной интерпретации и в другом исполнительском замысле, разумеется, могут быть изменены).

Границы мотивов в хоровой музыке определяются, как правило, строением слова (по схеме: слово — мотив).

Необходимость в цезурах вызывается не только музыкально-поэтическим выражением (в каждом случае индивидуальным) и не только строением музыкальной речи, но и фонетическими условиями поэтического текста. Так, между словами «вольный в неволе», «тоскливыи и душный» и т. д. необходима очень короткая цезура, которая способствует отчетливости произношения.

Членение музыкальной мысли внутри фразы малохарактерно для песенного типа выражения, более определенно ощущается в декламационном и является одним из основных признаков речитатива.

Смена штрихов внутри фраз является эффективным средством преодоления «инерции восприятия» (66, 217—247). Приведем начальную тему части оратории «Ленин» А. Лемана («Ходоки») (пример 12).

Здесь вполне оправданная инерция ритма излишне четырех фразах. Между тем выпуклей эта тема прозвучит в редакции, одобренной композитором (пример 13). подчеркивается точным повторением штрихов во всех

Пример 11

Из поэмы „Казненным”

Meno mosso, maestoso
(сухое легато)

сопрано

ppp

Уз - ник, брат, пре-кло-ни зо-ву горькой у-тра-ты по-
legatissimo

слуш-ный, преяд-ни с ти-хой гру-стью ко - ле - ни

Из поэмы „9 ЯНВАРЯ”

Moderato, L=72
(сухое легато)

Т. (сухое легато)

О-бна-жи-те го-ло-вы, о-бна-жи-те го-ло-вы!
(сухое легато)

Б. (сухое легато)

В э-то-т скор-бны дынько-вым я - ю дрогнула
(сухое легато) до-лгой но-чи
(legatissimo)

(сухое легато)

тень. па-ла ве-ра рабской в ба-тишку ца-ря и заж
(сухое легато)

(legatissimo)

-глазъ над ро-ди-ной но-ва-я зо-ра
(legatissimo)

Пример 12

Взи-пу-нах до- машне-го по- кро- я, из да-ле- ких сел, из-за О-
-ки шлио-ни, не- ведомые тро- е по мирос-ко-му делу хо-до - ки

Пример 13

Взи-пу-нах до- машне-го по- кро- я, из да-ле- ких сел, из-за О-
-ки шлио-ни, не- ведомые тро- е, по мирос-ко-му делу хо-до - ки

Фразировка и динамика

Динамическими средствами фразировки служат все градации динамики и их сопоставления, а также все виды так называемой подвижной динамики (crescendo, diminuendo и их разновидности).

По характеру использования динамических нюансов фразы могут быть: 1) однородными, с выдержанной динамикой; 2) с динамическим нарастанием; 3) с динамическим спадом и 4) со смешанной динамикой, т. е. с нарастанием и последующим спадом.

В этой четвертой форме динамика бывает:

- a) с быстрым нарастанием и медленным спадом;
);
- b) с медленным нарастанием и быстрым спадом;
- c) с равномерным распределением нарастания и спада.

Первый вид употребителен реже двух других, хотя неопытные дирижеры и певцы часто склонны применять нерассчитанно быстрое нарастание в начале любой фразы (независимо от характера музыки). Это влечет за собой форсировку, вялость и однообразие фразировки. «Волнообразная» фразировка с плавным нарост-

нием и спадом, употребительная в романтической музыке, малохарактерна для классической и современной. В некоторых стилях она определенно противопоказана (например, у Стравинского).

Трафаретное раскрашивание звучности пресловутыми «вишечками» способно лишить смысла самую лучшую музыку.

Для точности фразировки необходимо различать виды акцентов (<, V, —, sf и fp). Ученники исполняют их обычно одинаково. Необходимо учитывать также меру акцента, исходя из динамики всей фразы. Акцент на фоне «р» будет иным, чем во фразе, звучащей «f». Это элементарное правило часто игнорируется учениками и певцами хора.

Искусство фразировки использует динамику и тембр как элемент артикуляции. Сопоставление разных динамических и тембровых градаций является способом членения музыкальной мысли, и наоборот, цезура перед изменением динамики или тембра усиливает контраст такого сопоставления (16).

Фразировка и тембр

Владение тембрами — это область, где исполнитель уподобляется творцу музыки, ибо никакими нотными и словесными обозначениями невозможно указать ту единственную краску, которая придаст фразе ее истинное и неповторимое выражение.

Хоровая музыка в современном восприятии остро нуждается в тембровом разнообразии. Когда же оно отсутствует, то сила выразительности часто заменяется громкостью звучания. В хоровом пении таятся поиски сказочные возможности тембровой выразительности. Эти возможности иные, нежели в сольном пении, но основаны они все же на тембровой природе голоса. Качество смешанного хорового тембра таит в себе новые, неожиданные краски и оттенки, которых нет в сольном пении, и это качество складывается из тембровых богатств и находок каждого отдельного певца. Разбудив его тембровую инициативу и научив владению тембрами в условиях ансамблевого смешения, хоровой дирижер достигает существенных результатов. Поэтому так важно привлечь внимание ученика к работе над тембром как средством фразировки и вызвать

интерес к изучению этой стороны дела. К этому мы еще вернемся в третьей главе.

Чтобы не потеряться в необозримом море тембровых возможностей, попытаемся уяснить **тембровые зоны**, в пределах которых находятся многочисленные не поддающиеся описанию оттенки.

Тембры, употребляемые в хоровой фразировке, различаются по светотени (светлые и темные, блестящие и матовые); по насыщенности тона (густые и прозрачные, плотные и разреженные); по «температуре» (звук теплый и холодный); по характеру и окраске материала (звук серебристый, золотой, шелковый, бархатный и т. д.); по форме (звук круглый, острый, толстый, тонкий); по звуковой перспективе и характеру распространения (звук близкий, далекий, тяжелый, глухой, полетный, звонкий); по характеру жанровой «персонификации» или выражения определенного человеческого характера (повелительный, гордый, важный, суровый, мужественный, решительный, искренний, степенный, мягкий, пылкий, восторженный, шутливый, вкрадчивый, нежный и т. д.); по характеру эмоционального состояния и выражения (радостный, мрачный, печальный, задумчивый, умиротворенный, благоговейный, безмятежный, смятенный, возвышенный, тревожный, гневный и т. д. во множестве оттенков). Указанные тембровые оттенки проявляются в контексте других выразительных средств.

Фразировка и поэтический текст

Характер хоровой (вокальной) фразировки определяется особенностями музыкального и речевого интонирования.

Поэзия и музыка изначально родственны, рождены из одного корня и долгое время существовали нераздельно, как искусство синкретическое. Оба искусства временные и обладают такими общими средствами выражения, как метр и ритм, мелодический рисунок и артикуляция, темп и динамика. Можно провести некоторую аналогию между стопой, словом и музыкальным мотивом, между стихотворной строкой и музыкальной фразой, двустишием и предложением, строфой и музыкальным периодом. Вместе с тем в музыке и поэзии вышеуказанные элементы проявляются по-разному, что и создает необходимость примерять их друг к другу и

примирять между собой как в процессе создания музыки, так и исполнения ее, о чем речь пойдет ниже.

Стихотворный метр отличается от музыкального тем, что первый делится на **стопы** с разным количеством слогов и разным расположением ударений в них. **Двухсложные стопы** (**ямб** и **хорей**) имеют соответственно ударения на втором и на первом слогах; **трехсложные** — **дактиль**, **амфибрахий** и **анапест** — на первом, втором и третьем; в **четырехсложных** — первом, втором, третьем и четвертом пафонах ударения располагаются соответственно на первом, втором, третьем и четвертом слогах. **Русский пятисложный стих** несет ударение на третьем или четвертом слоге.

Музыкальный метр строится по другому принципу: он делит музыку на такты — двух-, трех-, четырех-, пятидольные и т. д., с метрическим ударением на первой доле, называемой сильной. На один такт музыки обычно приходится несколько стихотворных стоп, что иногда совпадает со стихотворной строкой («Буря мглою небо кроет», стихи Пушкина, музыка Даргомыжского).

Стихотворные метры с **трехсложной стопой** (дактиль, амфибрахий, анапест) нередко кладутся на **двухдольный метр** музыки, и наоборот, **двусложная стопа** стиха сочетается с **трехдольным музыкальным метром**. Так возникает несовпадение размеров и ударений, что таинствует в себе большие выразительные возможности, но и подводные рифы, противоречия, которые должны быть учтываться композиторами, переводчиками и исполнителями.

В «Любовной песне» Брамса (оп. 44, № 1 для женского хора) малоудачный перевод ставит исполнителя перед необходимостью смены указанной в нотах фразировки (пример 14).

Пример 14

1. Песню я про любовь по-ю и на де-вугля-жу мо-ю
2. Как же-лу-ет ме-ня о-на: о-пья-ни-юсь я без ви-на

Слова «плю», «мю», «она», «вина» получают ударение на первый слог, вследствие того, что попадают в

музыке на относительно сильную долю такта (что выражено и в следующих куплетах). Смягчить это разрушающее слух несовпадение ударений можно путем переноса музыкального фразового удара со второго такта на третий и заменой штриха в третьем и шестом тактах на легато (пример 15).

Пример 15



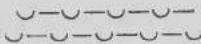
В хоре Аренского «Анчар» (стихи Пушкина) фразировка должна учитывать особенности стиха и музыки следующим образом. В начальных фразах восьмая на слоге «не» в слове «пустыне» должна быть исполнена как слабое амфибрахическое окончание, несмотря на то, что она по размеру стиха является ямбической и стремится к следующему слогу «ча». Если пойти за этим устремлением (во многих редакциях при этом еще проставлено <>), то прозвучит: «В пустыне-ча» и «на почвенно», что нарушит естественную деклamation слова и смажет выразительную внезапность акцента на словах « чахлой » и « зноем ». Слова « в пустыне » и « на почве », спетые senza cresc, с ослаблением последнего слога и еле заметной артикуляционной цепью перед следующим словом — сделают декламационный характер этих двух фраз более точным по смыслу и стилю.

Многообразные сочетания совпадающих и противоречащих метрических и ритмических особенностей поэтической и музыкальной речи, умение играть ими являются одним из важнейших средств хоровой фразировки, в конечном счете и интерпретации.

Поэтический ритм определяется сочетанием метра стопы с количеством слогов в слове и его ударением. В двустишии:

Остолбеневши как бревно,
Оставшееся от аллеи —
(М. Цветаева)

ямбический метр (четырехстопный ямб)



Пример 17

— UU — UU — UU — UU — UU —

и дремлючи-я-сь, и сне-гомсыпу-чим о-де-то, как гри-зой с - на.

будет иметь следующий ритм:



Музыкальный ритм в отличие от стихотворного определяется не соотношением ударных и неударных слогов в слове (тонический и силлабо-тонический стих), а соотношением длительностей звуков. Подчиняя напев (мелодию, тему) стихотворному метру, мы приходим к монотонному скандированию, которое в одних случаях является нужным выразительным средством, а в других — нетерпимым нарушением естественного ритма и фразировки.

В хоре Танеева «Сосна» (стихи Ю. Лермонтова) первые две фразы требуют преодоления мерности амфибрахия, с тем чтобы выявить широту музыкальной мысли, ощущение большого пространства (пример 16).

Пример 16

Adagio

На се-ве-реди-комсто-ит о-дино-ко на го-лой верши-не сос - на

Амфибрахический метр стиха, скандируемый без учета его ритма и характера выражения («на севере средиком стоило диноко»), искажает смысл стиха, который требует «на севере диком стоит одиноко». Музыкальная фразировка естественно идет за осмысленным и выразительным ритмом, смягчая ненужные метрические ударения и переставляя цезуры. Но во втором предложении задача меняется: здесь необходимы мерность, качание, чему как нельзя лучше способствует амфибрахический метр и трехсложные слова и словосочетания (пример 17).

* Знаком «U» отмечается неударный слог, а знаком «—» — ударный.

Соотношения стихотворного и музыкального метра и ритма по-разному решаются во фразировке в зависимости от того, исполняется ли музыка на языке оригинала или в переводе, а также от качества перевода: написана ли музыка на культово-канонический или на светский текст; сочинена ли она на данный текст или последний был подтекстован.

Исполняя произведение на языке оригинала, дирижер учитывает, что композитор принял во внимание идею и звуковые особенности поэтического текста и, в свою очередь, постарается осуществить их в исполнительской фразировке.

Однако в переводе дело может принять другой оборот.

Интересный пример является собой хор И. Гайдна на стихи Х. Геллерта «Wider den Übermut» («Против высокомерия»). Вот его немецкий текст:

Was ist mein stand, mein gluck
Und jede gute Gabe?
Ein unverdientes Gut.
Bewahre mich, o Gott
Von dem ich alles habe
Vor Stolz und Übermut.

Подстрочный перевод: «Что значит мое положение, мое благополучие и каждый хороший дар (награда)? Это незаслуженное добро. Избави меня, о господи, от всего, что я имею, от гордости и высокомерия».

Русский перевод М. Лапирова звучит так:

Высокий пост и чин,
И щедрые награды,
То, что ишому досталось без заслуг.
Не могут счастья дать
И мало в них отрады;
Не надо их желать,
Не надо их искать,
Не надо стремиться к ним, мой друг.

Сравнение двух текстов (оригинального и в переводе) дает прежде всего ясное представление об их сходной этической направленности: тема против гордости и высокомерия сохранена в русском переводе. Однако если в немецком тексте поэт выражает идею внутреннего самоусовершенствования, то русский перевод носит изобличительно-нравоучительный характер. Автор перевода (точнее его «лирический герой»), указывая на некоего «иного», которому «высокий пост и чин, и щедрые награды достались без заслуг», поучает читателя с высоты собственного уже достигнутого совершенства. Тем самым возникает противоречие с искренней, простодушной, одухотворенной музыкой Гайдна. Неточный по стилю, назидательно дидактический тон перевода тянет исполнителей в неверном направлении, в то время как смысл оригинального поэтического текста точно совпадает с характером музыки Гайдна.

Искусство не любит нравоучений, положенных на музыку. В этой ситуации дирижеру придется выбирать. Конечно, он отдаст предпочтение музыке, подчинив текст ее характеру и стилю. Как порой происходит эта борьба в данном конкретном случае — видно из приводимого ниже примера.

Ученик, с которым это произведение проходило в классе, не обратил внимание на оригинальный немецкий текст, принял перевод за нечто достоверное и принес на первый урок исполнение, в котором музыка была интерпретирована в характере перевода. Произведение прозвучало в темпе *Andante con moto, quasi Allegretto*, вместо обозначенного у Гайдна *Poco Adagio*. Ритм музыки приобрел характер полонеза.

На вопрос, почему именно так, ученик ответил: «Я слышу здесь полонез... это картина светского салона... хочу дать музыкальную характеристику гордого и высокомерного сановника... автор его высмеивает и приводит свое высокое понимание человеческого счастья».

Как видим, перевод сделал свое дело.

Когда педагог обратил внимание ученика на немецкий текст, который тут же был проанализирован, молодой дирижер задумался. Оспаривать истинную версию было трудно.

Анализ немецкого текста и музыки привел ученика к пересмотру исполнительского эскиза-замысла, принесенного на первый урок. Конечно, пришлось отказаться

от неверно выбранного темпа. Авторский — *Poco Adagio* — навел на темпоритм менуэта. В дальнейшей работе ученик заметил, что выдержать этот темп как единый очень трудно, но чрезвычайно важно. Особые трудности возникли в репризе и последнем разделе, когда музыка приняла утверждающий характер и появился ритм . Ученик опять потянулся к полонезу,

и это его желание в данном случае было естественным и правомерным. Выход был найден в том, чтобы, не затушевывая ритм полонеза, удержать темп *Poco Adagio* и добиваться распевного исполнения всей фактуры.

Работа над фразировкой привела к необходимости применить штрих *non legato* в «мотивах вопроса» и *legassimo* «в мотивах утверждения» (исходя из стандартной логики, ученик не сразу понял почему так, а не наоборот). Фразировка улучшилась также после того, как были расставлены разные фразовые ударения: «Высокий пост, и чин, и щедрые награды, то, что иному досталось без заслуг, то, что иному досталось без заслуг» (смена ударений на повторяющихся словах).

Разобранный выше случай является собой пример относительно грамотного перевода. Встречаются, однако, переводы настолько слабые, что дирижер встает перед выбором: или отказаться от исполнения произведения, или сделать другой перевод.

СООТНОШЕНИЕ МУЗЫКИ И ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА В РАЗНЫХ ЖАНРАХ И СТИЛЯХ

Музыка на канонический текст

При исполнении произведений, написанных на канонический (культовый) текст (messa, реквием), дирижер исходит из того, что в большинстве случаев такой текст служит композитору лишь как обобщенный образ или программа. Значительно реже интонация дифференцируется, исходя из того или иного конкретного слова. На один и тот же текст часто создается музыка очень разная по форме и смыслу.

В мессах и реквиемах можно встретить Kytie эпико-

драматические и эпико-лирические (Гайдн — «Нельсон месса» d moll и Моцарт — «Большая месса», с pioll), торжественно-величавого и песенно-задушевного характера (Бетховен — «Торжественная месса», D dur и Шуберт — Месса, G dur); Credo у Баха в мессе h-moll — грандиозная фреска, у Моцарта в мессе G dur — жанровая картина-интермедия, у Шуберта в мессе G dur — одухотворенно-просветленный гимн и т. д. Все это определяет фразировку в произведениях подобного рода, она, как правило, исходит из музыкальных закономерностей данного произведения или его части и не допускает излишней динамико-агогической детализации, в то время как артикуляционно-штриховая техника используется широко и разнообразно (пример 18).

Пример 18

Requiem

В. А. Моцарт

сопрано

оркестр

et lux per te — tua

Музыка здесь звучит драматично, горестно, темно, вопреки значению слов («и вечный свет да воссияет»).

Подтекстовая музыка и перевод

Когда стихотворение подтекстовано под ранее сочиненную музыку, характер фразировки нужно искать в самой музыке, подчинив ей литературный текст.

Редкое исключение из этого правила бывает в случае конгениальной подтекстовки. Пример: стихи Пушкина «В крови горит огонь желанья» были подтекстованы Глинкой под романс, сочиненный ранее на другой текст (21, 52) *.

Неправильное ударение «в кро́ви», «дúша», «лòбзай», «склóбнись», «пóка», которое получается вследствие ме-

* Этот романс в переложении для хора Ф. Богуслава помещен в сб.: Глинка М. Песни и романсы для хора без сопровождения. Общая редакция А. А. Егорова. Л.: Музгиз, 1954.

трического удараия музыки (сильная доля) на первом неударяемом слоге поэтического слова, смягчается ходом в мелодии на кварту. Этого вполне достаточно, чтобы декламация поэтического текста прозвучала естественно. Несколько менее устроено ударение в слове «двигнется», но его можно поправить агогическим удлинением восьмой на слоге «двиг» и штрихом легато.

Синтаксические противоречия между словом и музыкой

Метрические и ритмические несовпадения и противоречия между поэтическим текстом и музыкой более или менее успешно преодолеваются исполнительской фразировкой до тех пор, пока они не обнаруживаются на синтаксическом уровне (несовпадение цезур и границ построений). В этих случаях их не удается преодолеть.

В русской народной песне «Узник» на стихи Пушкина (хоровая обработка Давиденко) синтаксическое деление стиха в первой строфе следующее:

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном.

Точка в конце первой строки решает смысл фразы: сидящий за решеткой узник противопоставляется орлу. Доминантовое окончание первой строчки в мелодии объединяет ее со второй, оканчивающейся на тоническом устое, и это соединение не способна разорвать даже длинная пауза. Никакими исполнительскими средствами подобное несоответствие невозможно устранить *.

Примеров несовпадения поэтической и музыкальной фразировки, к сожалению, немало. Но хоровая музыка содержит много образцов органичнейшего сочетания поэтической и музыкальной речи. Этим отличаются прежде всего народные песни и шедевры русского хорового творчества, написанные на стихи русских поэтов. Коренные свойства русской вокальной и, в частности, хоровой фразировки: любовно-бережное отношение к родной речи, понимание ее музыкально-поэтических богатств, единство слова и напева, умение распевать слово и

* На это обратил внимание Л. Кулаковский (63, 282).

«сказывать» мелодию, широта дыхания и его использование как средства эмоционального выражения, жемчужная отчетливость дикции и сочность речи. Учиться этому — значит учиться искусству хоровой фразировки.

Хоровая фактура и поэтический текст

Жизнь поэтического слова в хоровом произведении во многом зависит от музыкальной фактуры. Она может способствовать наилучшему проявлению художественных достоинств поэтического текста и, наоборот, может его затушевывать, сделать неясным. Самая лучшая чеканная дикция не способна донести поэтическое слово до слушателя, если все партии хора одновременно по вертикали произносят разные слова. Если, к примеру, часть хора поет слово «гибель», а другая «с ними» («Анчар» Аренского), то пропадают оба слова.

Нельзя утверждать, что несоответствие между хоровой фактурой и поэтическим текстом всегда основано на просчетах авторов музыки. Такое противоречие обычно возникает в силу более сложных причин, в результате чего оно наблюдается и в творчестве выдающихся мастеров, чаще всего в имитационной и контрастной полифонии.

Западноевропейская полифония в хоровых произведениях эпохи Возрождения и композиторов XVII—XVIII вв. связана преимущественно с церковными сюжетами и текстами. Эти тексты были каноническими, с детства заучиваемыми прихожанами. Различать их в любой, самой сложной музыкальной ткани было делом простым.

Когда в эпоху Реформации в силу известных общественно-социальных причин возникла надобность в новых текстах, выражающих новую идеологию, то это привело к развитию гомофонной фактуры. Однако хоровая музыка не торопилась расставаться и с полифоническими формами. Мессы, реквиемы на латинский канонический текст сочиняются и в XIX—XX вв., хотя наряду с этим появляются произведения с свободными текстами на современных языках («Немецкий реквием» Брамса, «Военный реквием» Бриттена, «Реквием» Хиндемита, «Реквием» Кабалевского и др.).

Русская хоровая музыка XIX в., освоив западную

полифоническую технику, пошла самобытным путем. В союзе с русской поэзией, следя народно-песенной традиции, бережно и тонко сочетая пение и слово, русская музыка находит свой многоголосный склад, в котором подголосочная, имитационная и контрастная полифония используются с учетом наилучшего звучания поэтического слова во всей его фонетической и смысловой красоте и правдивости. Так создавали хоровую музыку Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов.

Особое место занимает хоровое творчество С. И. Танеева. Он сделал попытку связать западноевропейскую полифоническую технику с русским музыкально-интонационным строем. Опыт удался. Но в его хоровых произведениях тексты русских поэтов зачастую поставлены в сложные условия звучания. Следуя западной традиции, Танеев располагает поэтический текст таким образом, что по вертикали звучат одновременно разные слова. Там, где такое расположение совпадает с рядом благоприятных фактурных условий, рельефность слова при исполнении обеспечивается сравнительно просто. Например, в полифоническом эпизоде из хора «Развалину башни...» (стихи Я. Полонского) короткая стихотворная фраза «Веселое ржанье и топот коней», многократно повторенная, отчетливо улавливается слухом.

Ясности звучания поэтического слова в полифонической фактуре способствует также сочетание декламационной фактуры (слог-звук) в одних голосах с широкими распевами и выдержанными «педалями» — в других [раздел «В безлунном сумраке мы дорогу потеряли, разбитым фонарем не освещен компас» из хора «На корабле» (стихи Я. Полонского) или «наш флаг порывисто и беспокойно веет» (из того же произведения)].

Рельефности звучания поэтического текста помогает также его расположение в верхнем голосе при благоприятных тесситурных условиях («В дни, когда над сонным морем», стихи Я. Полонского), первые 13 тактов.

Однако эти условия часто отсутствуют и тогда текст теряет свою фонетическую прелест и ясность. В таких произведениях словам тесно; сталкиваясь, они «гасят» друг друга. Фактор этот часто акустического свойства, но он приводит к потерям художественным. В подобных хорах Танеева поэтический текст интонационно питает

Значение предварительного (до репетиции) изучения партитуры

Сложная и многообразная работа дирижера над хоровой партитурой требует умения организовать этот процесс в определенном порядке, спланировать его, не разбрасываясь и не упуская ничего важного и существенного.

Работа над партитурой забирает у дирижера много внимания, сил и времени. Но ученик ленивый или испытывающий дефицит времени поддается соблазну поверхностного ознакомления с партитурой в расчете на то, что она постепенно выучится и дозреет в классных занятиях с педагогом. Такая привычка, укореняясь, переносится затем и в репетиционную работу молодого дирижера. Партитуру он учит во время хоровых репетиций вместе с хором. Система тщательной домашней работы, кажущейся умудренному опытом музыканту столь очевидной и привычной, нуждается в серьезном обосновании на уровне ученика, сознание которого ищет и находит лазейки для оправдания своей лени и верхоглядства.

Всякий продуктивный труд предполагает предварительное и точное представление результатов его. Это идеальная модель, по образу и подобию которой творится тот или иной предмет, особенно предмет искусства. Невозможно представить, чтобы музыкант-исполнитель достиг успеха без глубокого знания и внутреннего слышания музыки, которую он собирается исполнять. Это особенно важно в работе с хором (оркестром), где убедительное исполнение может быть достигнуто лишь при условии, что дирижер еще во время репетиций превратил свой замысел в **коллективный**, т. е. увлек своим замыслом весь хор и каждого участника его. Коллективный замысел — это замысел дирижера, воспринятый и усвоенный хором, ставший для каждого певца «как бы своим» (47, 119—121). Естественно, что дирижер, желая этого добиться, не может прийти на репетицию без глубоко и детально продуманной партитуры.

Тот, кто пытается выучить произведение на хоре, превращает последний в жалкий инструмент, в домаш-

воображение композитора, обогащает музыку, но при этом растворяется в ней.

В гениальной тройной фуге из «Прометея» (стихи Я. Полонского) расположение текста требует дьявольских ухищрений, чтобы сделать слова слышными. В этой фуге один из разделов стихотворения Я. Полонского разбит на 3 стихотворные строки: 1) «Вдруг разорвалася ночи занавеса»; 2) «Брызнули в пространство молнии Зевеса» и 3) «И проснулись боги». Каждая строка соответствует одной из трех тем фуги. Так как темы проводятся стретто, то одновременно звучат три разных текста. Трудности исполнения, связанные с этим, в данном произведении можно преодолеть. В хоре же Танеева «Из края в край» (стихи Тютчева) они непреодолимы, из-за чего прекрасное произведение с большими художественными достоинствами становится практически неисполнимым. Оно написано для двух хоров, поющих одновременно разные строфы стихотворения. (Помимо того, что в каждом из хоров разные слова его поэтического текста накладываются друг на друга в полифонической ткани). В результате двуххорный диалог превращается в разговор, где все говорят, перебивая друг друга, не слушая и не слыша собеседника.

Хоры Танеева — шедевры, при исполнении которых оправданы любые усилия в борьбе за поэтическое слово. Для преодоления указанных трудностей существует ряд средств. Выделение нужных слов более яркой динамикой с одновременным динамическим смягчением побочного текста. Тембровое выделение нужного текста с тембровой нивелировкой побочного. Подчеркивание согласных звуков в одной из партий хора, избранной как ведущая, и затушевывание этих звуков в других голосах. Редактирование авторской подтекстовки с целью добиться максимального единства текста по вертикали (там, где это не вступает в противоречие с более важными элементами композиции).

Рассмотренные выше общие принципы изучения «постижения музыки, ее выразительных средств указывают лишь основные пути и подходы. Конкретное их освоение дирижером осуществляется в личном опыте.

нее фортепиано, в средство для необдуманных проб и механической работы. К моменту, когда партитура выучивается означенным способом, хор окончательно и безнадежно теряет к ней интерес.

Такая система работы, не говоря о ее деловой бесплодности, неверно воспитывает хор, унижает его, лишает творческой инициативы, подрывает веру в руководителя и в хоровое пение как искусство. Дирижер, руководствующийся чувством величайшей художественной ответственности, поступает иначе. Многократно пропевает и проигрывает он партитуру, в результате чего выглаживается, выстраивается, точно вылепливается каждая интонация, слово, фраза, складываясь в единое художественное целое. Придя на репетицию, дирижер не только знает партитуру, но и владеет ею в голосе, руках, осознании, зрении, слухе и может в любой момент воспроизвести и показать хору все, что вызывается потребностями воплощения.

В процессе работы над партитурой нужно стараться запомнить ее, хотя это не является основой и причиной знания, а лишь естественным следствием его. Механическое запоминание доступно и маломузыкальным людям.

Что значит истинное знание партитуры — видно на опыте великих дирижеров.

Пример мастеров

Удивительно то, что разучивание с хором без предварительного и досконального знания партитуры позволяют себе наименее квалифицированные работники. Большие художники, мастера, легко ориентирующиеся в любой партитуре, умеющие репетировать «с листа», считают своим долгом тщательно изучать произведение до репетиций. Так работал Рахманинов-дирижер. «Приходил он на репетицию с полным знанием партитуры... Для него было характерно «безграничное увлечение, предваренное мыслью, анализом, пониманием и проникновением в стиль исполняемого», в результате чего возникала «ясность плана, цельность общей линии, глубокое ощущение мелоса... ритмика, темпы, краски... (144, 191—192).

В. Сафонов «тщательно изучал исполняемое произведение,— отмечает С. Василенко,— но не на оркестр

как это делают некоторые современные дирижеры, а у себя дома. Я видел у него подробные диаграммы с обозначением модуляций, подъемов ускорений и замедлений» (23).

«У Тосканини,— пишет С. Цвейг,— симфония любого мастера уже давно отработана в его уме,— отработана ритмически и пластически в наимельчайших оттенках задолго до того, как он подойдет к пульту; репетиция для него... лишь приближение к этому внутреннему изумительно четкому замыслу, и когда оркестранты только приступают к творческой работе, у Тосканини она давно закончена. Неделю за неделей он целыми ночами... прорабатывает всю партитуру насквозь, такт за тактом, нота за нотой... Его поразительная четкость взвесила каждый оттенок, безгранична добросовестность едва ли не облекла в словесную форму каждую подробность ритмического рисунка. Теперь в его редкой, его несравненной памяти целое запечатлено так же отчетливо, как и любая отдельная деталь, теперь партитура больше не нужна ему...» (131, 692).

В. Орлов, Н. Данилин, П. Чесноков, М. Климоев и другие хоровые дирижеры придавали огромное значение всестороннему знанию партитуры до начала работы над произведением в хоре. «Дирижер должен прежде всего усвоить простую истину,— говорит П. Чесноков,— нельзя учить других тому, что сам не знаешь. Самое подробное и глубокое предварительное изучение сочинения составляет долг дирижера» (138, 137).

Система тщательной и всесторонней работы над партитурой до репетиций является непрекаемым и всеобщим законом, а не делом вкуса или индивидуальной манеры того или иного мастера; то, что называется Художественной этикой музыканта, начинается с понимания этой истины.

Этапы работы*

Домашняя работа дирижера над партитурой начинается обычно со знакомства с произведением, когда возникает первая идея исполнения, эскиз замысла. Эта работа идет с увлечением, прямо пропорциональным

* Эти этапы не имеют точно очерченных границ и переходят один в другой неприметно, хотя специфичность каждого из них не вызывает сомнений.

богатству музыки. Дирижер музницирует, наслаждаясь произведением, открывает в нем все новые и новые красоты, схватывает образы и мысли. Он полон интуитивных догадок, художественных предвкушений, которые предстоит развить и воплотить. Проникая таким путем в дух и форму произведения, дирижер постепенно получает первое представление о нем как о художественном целом; он начинает видеть его общие контуры в их главных пропорциях; возникает эскиз музыкального «здания», ощущение жанра, стиля, характера произведения. На этой основе зарождается идея исполнения, «рабочая гипотеза» (выражение К. Н. Игумнова), эскиз замысла.

Первый плод интуиции, вступивший в союз с произведением, представляется обычно наиболее привлекательным. «Первый замысел всегда самый естественный и самый лучший», — говорит Шуман (141, 85). Очевидно, у великих творцов так оно и есть. Что же касается исполнителей, то практика показывает: первое впечатление, первая идея, которая приходит к нам при работе над произведением (это наблюдается главным образом в музыке много раз слышанной и исполненной), бывают порой банальными, лежащими на поверхности, подсказанными привычкой, стереотипом, рутиной. Все зависит от обстоятельств, учесть которые заранее невозможно. Вот почему необходимо глубокое и непредвзятое проникновение в музыку заново, при каждом прикосновении к ней, как будто мы видим произведение в первый раз.

После первого знакомства с произведением начинается его скрупулезное изучение, процесс осознания во всех деталях того, что составляет «тело» и «душу» этой музыки. Ставясь не терять из виду свежести и цельности первого впечатления, дирижер разбирает произведение по частям, разделам, фразам, мотивам, ритмам, аккордам, сочетаниям голосов, исследует все по элементам, уясняя значение каждого и связь их между собой. Все более и более уточняя форму и смысл целого. В этой работе дирижер пытается пройти путем, которым шел композитор, угадать этот путь, вообразить, как создавалось произведение, из чего оно возникло, как развивалось живое создание, в чем секрет его очарования, как выразить все это в исполнении.

Дирижер не должен гнушаться самой черной и буд-

ничной работы, ибо до того, как на «строительную площадку», где будет воздвигнуто Произведение Искусства, придут «рабочие», он не только архитектор, создавший проект, не только инженер, изучающий чертежи, но и кладовщик-учетчик, раскладывающий по местам строительные материалы. Постепенно, по мере того как становятся ясными все элементы, детали, части, их значение, внутренняя связь и смысл, — произведение начинает собираться в то звуковое целое, что уже грезилось в самом начале работы, но что сейчас получает реальные и точные формы. Так незаметно домашняя работа над партитурой приводит к целостному постижению, при котором музыка начинает звучать как живое создание. Это требует, однако, серьезных усилий. В случае неудач и творческих заторов (кто от этого застрахован?) дирижер не должен терять надежду, что из любовно разобранной им партитуры ударит живой родник музыки. У талантливых и трудолюбивых так оно и бывает. Надо лишь уметь ждать, терпеливо работая... Теперь дирижер готов к репетициям, с хором, который он поведет путем, им самим пройденным, разведенным, изученным, поднимая руководимый им ансамбль до своего понимания и сам поднимаясь на новые художественные высоты.

Нет смысла указывать здесь какой-либо определенный план анализа хоровой партитуры. Он всегда находится в связи с конкретным произведением. Кроме того, схематические и подробные планы анализа партитуры приведены во многих книгах и пособиях по хороведению и хоровому дирижированию. Принципиальные соображения и выводы этих работ здесь использованы (см. 133, 215), (37, 87—89), (98, 137—147), (39, 183), (224), (117, 206—227) *.

Молодого дирижера часто отпугивает процесс детального анализа. Ему это представляется вивисекцией, умерщвлением музыки, помехой целостному восприятию ее. При неверном подходе к делу так оно и случается; но правильный анализ не мешает целостному постижению, а, наоборот, является важнейшим условием такого.

* Рекомендуется читателю интересная и содержательная статья О. Коловского «Анализ хоровой партитуры» (Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967. Вып. 1).

Здесь нужно учесть ряд факторов и прежде всего известный принцип художественного восприятия: «по части — целое», «На плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...», — говорит А. П. Чехов (Треплев в «Чайке»). Для музыканта в каждой детали музыки отражен ее целостный лик. Такое видение-слышание нужно в себе воспитывать.

Другим важнейшим средством исполнительского постижения является так называемый «метод действенного анализа» (анализ действием) (127, 258—273). Дирижер исследует музыку в процессе исполнительского действия (игра на фортепиано, пение, дирижирование). Такое действие есть анализ, поскольку путем проб и повторений шлифуются отдельные детали и фрагменты партитуры с попутным исследованием их особенностей. Такой анализ в то же время является исполнительским действием, поскольку музыка исследуется в процессе исполнения и посредством его. Исключительно полезно практиковать такой метод анализа действием в классе по специальности в виде дирижерских, исполнительских этюдов.

Три уровня изучения партитуры

Целенаправленный процесс изучения произведения проходит на трех взаимосвязанных уровнях: 1) элементарный анализ; 2) фрагментарный анализ и 3) целостное восприятие-постижение. Развитое музыкальное мышление свободно и гибко переходит из одного уровня в другой. Выше указывалось, что работа над произведением начинается с попытки охватить его сразу как художественное целое. Этому предшествует, однако, короткий, но весьма существенный момент ознакомления с основными элементами нотного и литературного текста и их сочинением, т. е. быстрый анализ. Следовательно, уже в начальном периоде работы протекает на всех трех уровнях.

При элементарном анализе скрупулезно просматривается и осознается слухом и понятием каждая интонация, мелодия; мелодический ее рисунок, ритм, метр, лад, гармония, отклонения и модуляции; особенности фактуры, вокальной техники, ансамбля, строя, поэтического текста и т. д. вплоть до самых мельчайших деталей. Так,

в частности, работал Рахманинов. «Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать,— говорил Сергей Васильевич,— чтобы уж после сразу все легче собралось в одно целое» (134). Об этом говорит и Шуман: «...Деталь, т. е. то, что обеспечивает таланту уважение, а его произведению — долговечность, требует постоянной переработки и тщательной шлифовки, чтобы поддерживать тот интерес, которого замысел в целом, в самых общих его чертах не вызывает» (141, 240).

Элементарный анализ органично переходит в фрагментарный, суть которого в установлении композиционных связей между элементами. Это комплексы выразительных средств, наиболее тесно связанных между собой. У дирижера таких комплексов пять: темпометрим, фразировка, кульминация, строй, ансамбль. Все остальные элементы группируются в этих комплексах в соответствии с характером и стилем произведения. Исследуя фразировку, мы координируем метр, ритм, мелодию, гармонию, динамику, штрихи и т. д. Рассчитывая кульминацию, объединяя динамику, гармонию, структуру и т. д. В поисках убедительного темпометризма пропускаем через музыкально-слуховой анализ все важнейшие элементы музыки в сочетаниях, мера которых обусловлена произведением. Хоровой строй и ансамбль вбирают в себя, по существу, все элементы хоровой звучности.

Фрагментарный анализ отличается от целостного постижения тем, что первый проходит в постепенном изучении произведения фрагмент за фрагментом, раздел за разделом, часть за частью, в то время как второй охватывает музыку мгновенно в виде целостной картины. При фрагментарном анализе дирижер примеривает слухом и воображением один элемент к другому с точки зрения общего смысла, выражаясь языком художника-живописца, «рисуя глаз — смотри на ухо».

Схематически строение комплексов представлено на рис. 5.

Примером фрагментарного анализа могут явиться многочисленные образцы, приведенные в разных работах и статьях по теории музыки и хороведению. Строго говоря, то, что называют порой целостным анализом, есть то существу анализ фрагментарный.

Целостное постижение музыки доступно только внутреннему слуху. Удачно найденная словесная характе-

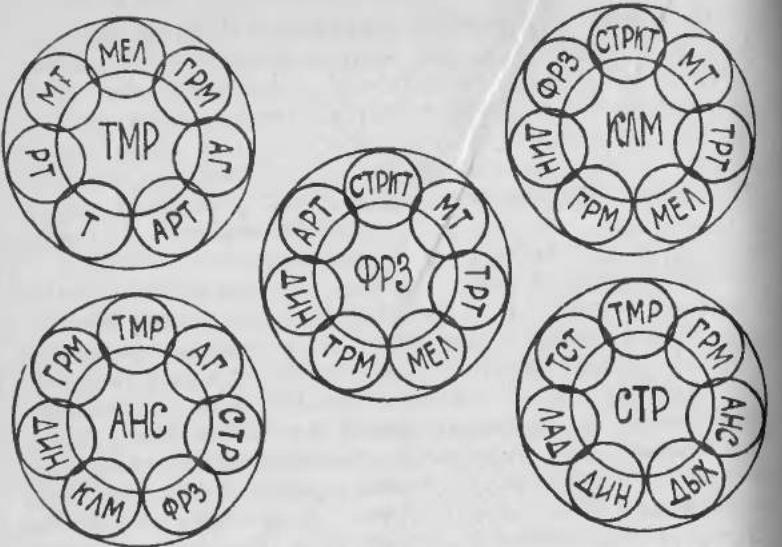


Рис. 5. Условные обозначения: tmp — темпометроритм; klm — кульминация; фрз — фразировка; аhc — ансамбль; ctr — страйминиация; арт — артикуляция; дин — динамика; т — темп; метр; рт — структура; дин — динамика; мел — мелодия; аг — агогика; гром — гармония; арт — артикуляция; тст — тесситура; дых — дыхание; лад — лад

ристика или литературный образ способны вызвать по ассоциации целостное музыкальное представление.

Фрагментарный анализ протекает при активно включенном воображении: оно угадывает то, что скрыто за текстом (подтекстом), вскрывает внутренние связи. Проникает в глубь музыкального процесса; сочетает и комбинирует, соображает, отбирает и преображает.

Феномен целостного постижения музыки

В результате тщательного элементарного и фрагментарного анализа партитуры возникает возможность целостного постижения ее. Теперь дирижер может представить произведение **мгновенно**, как некий целостный образ. Моцарт говорил, что в результате напряженной внутренней работы он начинает обозревать произведение «духовно одним взглядом, как прекрасную картину или

красивого человека», и слышать музыку «в воображении вовсе не одно за другим, как это будет звучать... а как бы все сразу» (126, 244). Об этом же говорил Бетховен: «...Я вижу и слышу целый образ во всем его охвате, стоящим перед моим внутренним взором, как бы в окончательно отлитом виде»*. Вебер утверждал, что «внутренний слух обладает удивительной способностью схватывать и охватывать целые музыкальные построения... Этот слух позволяет одновременно слышать целые периоды, даже целые пьесы» (126, 244).

Способность к целостному представлению не является свойством одних только гениев. Такой способностью обладает (с разной степенью точности и силы) каждый музыкант. Но проявиться она может лишь на основе скрупулезного и глубокого знания партитуры, постижения ее художественно-поэтического смысла.

Эскизно-целостное представление может иногда возникнуть интуитивно, сразу, при первом же знакомстве с произведением. Однако этому эскизному образу предстоит потом развиться, наполниться соками, обрасти живыми деталями, приобрести силу и выпуклость. Все это дается в напряженном труде и поисках, где чутче и интуиция сочетаются с трезвым расчетом, опытом и знаниями. Овладев целостным постижением произведения, дирижер, совершенствуя и шлифуя его, время от времени возвращается к фрагментарному, а порой и элементарному анализу, уточняя детали, пропорции и т. д.

Можно считать, что на всех этапах работы над произведением мышление дирижера многократно проходит через все три уровня. Но на каждом этапе эти уровни используются по-разному и преобладающим является какой-либо один из них. Пользоваться элементарным анализом есть смысл лишь тогда, когда дирижер не охватывает комплекса-фрагмента. Нецелесообразно, к примеру, фиксировать внимание на каждом аккорде, если ученик свободно и быстро различает эти аккорды на слух в масштабах последовательности или построения. Во всех случаях доработку деталей лучше всего осуществлять в масштабе фрагмента (если к тому есть возможность), а фрагмент шлифовать на уровне целого,

* Цит. по: Проблемы бетховенского стиля. М.: Музгиз, 1932. С. 302.

Как часто старательные ученики тратят время бесплодно на выстраивание отдельного аккорда или звука, когда этого с большим успехом можно добиться попутно, работая над фразой.

Но бывает и противоположная ошибка: перед хором или учеником ставится комплексная задача, когда они к этому еще не готовы.

Постижение немыслимо путем абстрактного анализа, без проникновения в суть вещей реальными исполнительскими средствами, ибо, как сказал великий музыкант, «никто не может больше того, что знает, и никто не знает больше того, что может».

Разделение исполнительского процесса на постижение и воплощение является условным, поскольку в практике они взаимодополняют и взаимопереходят друг в друга. Изучение и постижение хорового произведения никогда не заканчивается и продолжается в процессе воплощения.

ГЛАВА ВТОРАЯ

В СПЕЦИАЛЬНОМ КЛАССЕ. ДИРИЖИРОВАНИЕ.

О природе дирижирования.

Дирижером надо родиться,

но дирижированию необходимо учиться

Дар и мастерство постижения музыки, всестороннее знание и глубокое понимание ее — непременная основа дирижерского искусства. Непременная, но недостаточная. Необходимо обладать сверх того способностью к воплощению музыки средствами дирижирования и владеть дирижерской техникой.

История знает немало примеров, когда выдающиеся и даже великие музыканты оказывались несостоятельными за дирижерским пультом именно из-за отсутствия дирижерских способностей и дирижерской техники. «Я удивляюсь,— пишет Рахманинов,— как такой высокоталантливый человек, как Глазунов, может так плохо дирижировать? Я не говорю уже о дирижерской технике (ее у него и спрашивать нечего), я говорю об его музыкальности. Он ничего не чувствует, когда дирижирует. Он как будто ничего не понимает» (102, 143). В свою очередь Глазунов, с горечью отмечая, что Римский-Корсаков как дирижер подвергался «суровым отзывам со стороны критики», объясняет его неудачи «неспособностью, выступая в концертах, преодолеть свою скромность и смущение и публично позировать за дирижерским пультом. Неуспех как капельмейстера, а также строгая самокритика побудили его отказаться от выступлений в концертах» (32, 72). Шуман, по свидетельству Чайковского, «был совершенно лишен способности дирижировать... прирожденное ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было в нем совершенно ничтожно» (132, 351). Досадное отсутствие дирижерских данных, наблюдаемое у многих замечательных музыкантов,— свидетельство того, что эти способности специфичны.

Дирижирование есть умение делать слышимое видимым и видимое слышимым

Музыкальные образы, слышимые дирижером, рожденные его воображением и внутренним слухом, становятся видимыми хору и оркестру через дирижерский жест, мимику и пантомиму. Этот пластический образ вызывает у исполнителей слышание, адекватное дирижерскому или приближенное к нему. Чем интереснее и богаче замысел дирижера, чем сильнее и точнее его дирижирование, тем увлекательнее и рельефнее воссоздается этот замысел в реальном исполнении хора или оркестра.

Какова же природа загадочного, на первый взгляд, свойства передавать свое слышание посредством жеста, мимики и телодвижений? На чем это основано?

О ПРИРОДНОЙ СВЯЗИ МУЗЫКИ И ДВИЖЕНИЯ

Первое основание дирижирования в коренной природной связи музыки и движения

Музыка, как и движение, развертывается во времени: в этом первая предпосылка их связи. Музыка и движение (танец, пантомима) родились, как это предполагают многие исследователи, нераздельно в виде синкретического искусства и лишь в процессе развития человеческой культуры выделились в самостоятельные жанры.

«Музыкальная речь», «музыкальная интонация» развиваются, по мнению Асафьева, «испытывая воздействие «немой» интонации, пластики и движений человека (включая язык, руки)» (4, 3). «Музыкальная интонация,— говорит он,— никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого» (4, 4). Музыкальный ритм, как утверждает далее Асафьев, обусловлен «не только процессами выразительно-организованного дыхания, но и «немыми» интонациями жеста, шага, танцевального движения» (4, 149).

Слушая музыку, мы часто «видим» пластические образы, связанные с ней мышечно, моторно ощущаем их. Восприятие жанровых произведений просто немы-

слимо без этого. Недаром Глинка в Испании начал учиться танцевать в период работы над своей испанской музыкой. Вот что он пишет в одном из писем: «Чтобы вполне уразуметь дело, учусь три раза в неделю (за 10 франков в месяц) у первого здешнего танцевального учителя и работаю руками и ногами. Вам это может показаться странным, но музыка и пляска здесь неразлучны» (33, 249—250).

Характеризуя камерные сочинения Д. Скарлатти, Асафьев отмечает, что они насыщены «жизнерадостностью, осязательной людской мимикой и повадками». В них «всюду движение, жест, бодрость».

Отдельные элементы музыки — темп, ритм, метр, агогика, динамика, дыхание, характер звукодвижения (легато, non легато, маркато, стаккато) — являются одновременно элементами движения и адекватно им выражаются.

Связь музыки с жестом (движением) не исчерпывается общностью их выразительных элементов. Она подкреплена тем, что само звучание музыки возникает лишь в результате движения, проявления энергии, осязания. Указанная связь выражена в игровых движениях музыкантов-исполнителей (в том числе и певцов), движениях, направленных на извлечение из инструмента (голосового аппарата) нужной звучности, но получающих вследствие этого характер и звучание выразительного жеста и пластически влияющих на восприятие музыки. «Слушая Листа, его надо видеть,— писал Шуман,— он ни в коем случае не должен играть за кулисами; значительная часть поэзии была бы при этом потеряна» (140, 235).

А. Б. Гольденвейзер считал, что пианисту следует играть таким образом, «чтобы человек, отделенный от исполнителя звуконепроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий движения его рук, мог бы себе представить... характер этой музыки, которую он играет». «Несоответствие движений рук и тела с звуковым образом... нарушает и у исполнителя и у сл�шателя представление о характере музыки» (73, 132).

Не менее определенно высказался И. Стравинский, известный своим резко отрицательным отношением «ко всякой аффектации и внешним эффектам как в раскрытии произведения, так и в жестикуляции». «Я всегда

терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения,— писал Стравинский,— вид жеста и частей тела, которые производят музыку, существенно необходим для того, чтобы охватить ее во всей полноте» (122, 122). «...Изящество руки,— говорит М. Лонг,— неотделимо от изящества фразировки. В пластике руки есть таинственный элемент благородства и грации, который она сообщает звучанию... уродливое на глаз, уродливо и на слух» (122, 223).

Дирижирование воздействует не только на слух исполнителей (хор, оркестр), но и на слуховое восприятие публики. При истинном дирижировании «загипнотизированный» зал слышит не реальную звучность со всеми ее неминуемыми дефектами, а идеальную, т. е. ту, которую слышит дирижер. Этот феномен обнаруживается всякий раз при сравнении впечатления от живого исполнения и его звукозаписи.

Итак, музыкальность движения и двигательная природа музыки, возникшие и закрепленные в жизненном опыте человечества,— первая коренная закономерность, лежащая в основе дирижирования.

Общезначимость и общепонятность языка жестов

Другое основание действенности дирижирования заключено в общечеловеческой, однозначно всеми воспринимаемой выразительности жеста, мимики и пантомими. Язык жестов и выразительных движений общепонятен и общезначим.

Ч. Дарвин, собрав огромный фактический материал, установил, что «одинаковое душевное состояние выражается во всем мире с значительным единобразием; и этот факт сам по себе интересен, как доказательство тесного сходства в телесном строении и душевном складе всех человеческих рас» (34, 702). Утверждение и отрицание, вопрос и указание, призыв и отстранение, удовольствие и недовольство, радость и горе, ласка и угроза, нежность и гнев, симпатия и неприязнь, спокойствие и тревога, решительность и сомнение и т. д., и т. д. проявляются у людей разных рас и национальностей одинаково. Это свойство отмечается и дирижерами. «Несомненно имеется общепонятный вид мимического выражения чувств»,— замечает немецкий дирижер и педагог Альфред Чендрей (146, 60).

Явление безусловной общезначимости жеста и то «замечательное единобразие», с которым выражаются «одинаковые душевые состояния», отнюдь не означают единобразия языка жестов, ибо не найдется и двух человек, которые выразили бы одно и то же чувство абсолютно одинаковыми движениями. Несмотря на типовое сходство, у разных людей индивидуальный почерк и оттенки выразительных движений будут различными. Так, отрицание выражается поворотами головы из стороны в сторону, однако каждый человек делает это по-своему. И не только в силу индивидуальной манеры, но и потому, что отрицание «нет» имеет множество интонационно-смысовых и эмоциональных оттенков.

Общезначимость, богатство и тонкость оттенков человеческого языка жестов позволяют использовать его не только для усиления выразительности речи (параллельно ей), но и как самостоятельный язык, действующий в иных случаях эффективнее речи. «Выразительные движения,— говорил Ч. Дарвин,— обнаруживают мысли и намерения других вернее, чем слова» (39, 919).

Даже во время репетиций дирижер часто предпочитает жест слову; последнее применяется лишь в тех случаях, когда нужно что-либо пояснить исполнителям или о чем-нибудь условиться с ними.

Речь дирижера, как бы сильна и точна она ни была, не может вызвать мгновенной ответной реакции. Слово требует некоторого обдумывания, «перевода» на язык игрового или певческого действия. Убедительный жест вызывает быстрое ответное действие. «Мы мгновенно узнаем очень много оттенков выражений помимо какого бы то ни было сознательного аналитического процесса с нашей стороны»,— писал Ч. Дарвин (34, 916). Мгновенной реакции на жест способствует его емкость, стенографичность: один жест, одно движение способны заменить целую речевую фразу, целую мысль.

Об универсальности исполнительской техники

Третья предпосылка, лежащая в основании дирижерской техники,— универсальная общность всей исполнительской техники в целом (69, 9).

В первую очередь следует отметить общность природы звукоизвлечения (дыхания, атаки звука, туже, резонации, артикулирования, опоры звука, звуковедения

и т. д.) и связанный с этим структуры игровых (певческих) движений, кажущихся на первый взгляд совершенно различными в разных видах исполнения. Например, игровое (певческое) движение «дыхания» внешне осуществляется по-разному у певца, скрипача и пианиста (у первого — мышцами дыхания, второго — смычком и рукой и у третьего — рукой и пальцами). Внутренняя же природа этих движений одна и та же. Накопление энергии — «вдох», ее воздействие на источник звучания — «атака звука», «туше» и звуковедение, совершающееся в процессе «выдоха», расхода энергии.

Нагляднее всего эта общность проявляется в игровых движениях скрипача. Подъем смычки над струной перед взятием звука до очевидности аналогичен певческому вдоху. Сходство проявляется во всем: в масштабе «дыхания», в скорости и интенсивности его, в задержке «дыхания» перед атакой звука, в характере и силе, заключенной в этом действии кинетической энергии. Звук еще не извлечен, но мы уже предслышим его. Последующая атака звука подтверждает наше представление. Звуковедение совершается плавным и ровным ведением смычки, рассчитанным на определенную длительность, силу и окраску звука, аналогично выдоху певца. Скрипач чувствует смычком не только струну, но через нее и через подставку — деку скрипки, заставляя последнюю резонировать в наиболее оптимальном для звука режиме. Все изменения градации силы, длительности и тембра совершаются с таким же точным расчетом непринужденно и пластично. Игровое движение и его результат — звук — находятся здесь в органичной и точной связи, слышимой и видимой стороннему наблюдателю. Нет лучшего образца для изучения техники музыкально-исполнительского «дыхания» и артикуляции.

Тем же закономерностям подчинено «дыхание» пианиста. Точное поднятие руки — «вдох» — обеспечивает нужную атаку звука и последующее звучание. Пианист через клавиатуру, передаточный механизм и молоточек ощущает струну и деку фортепиано. Начинающий играет на клавиатуре, мастер — на струнах фортепиано. Аналогия с пением и игрой на скрипке здесь определенная, хотя и специфика несомненна. Общность исполнительской техники проявляется и в тuhe, исходные принципы которого в разных видах исполнения одинаковы.

Понятия «смычок», «струна», «дека» употребительны

в пении, и они нагляднее для певца, чем «столб воздуха», «связка», «диафрагма», «трахея» и другие вполне реальные вещи в анатомии и физиологии, но трудно уловимые в ощущении и наблюдении.

В свое время многие выдающиеся музыканты, в частности Р. Вагнер, М. Глинка и А. Рубинштейн, ссылаясь на свой опыт, советовали учиться у певцов. Эти советы не потеряли значения и сейчас. Тосканини, не устававший повторять оркестрантам: «Пой, когда играешь», утверждал также, что «при пении нужно дышать именно так, словно играешь» (17, 5 и 11).

Певцы и хоровые дирижеры могут и должны учиться у инструменталистов, и в первую очередь у скрипачей. Мастерская игра на скрипке — лучшее наглядное пособие для музыкантов всех специальностей. «...Говоря о технике дирижирования, приходится нередко говорить о том, что относится также к скрипачу, пианисту, певцу и т. д.», — замечает Н. А. Малько (69, 9).

Универсальная общность исполнительской техники различных жанров связана также с общностью строения музыкальных инструментов и голоса. Принципиальная схема этого строения состоит из трех звеньев-частей: 1) источника звука (струна, голосовые связки, язычок и амбушюр у духовых); 2) воздействующего на источник звука, звукоизвлекающего механизма (дыхание, смычок, клавишный механизм) и 3) резонатора (дека скрипки, рояля, грудной и головной резонаторы певца. столб воздуха у духовых).

Во всех случаях основой убедительного звучания является точно взятое дыхание, точная атака, опора звука и звуковедение, при которых звукоизвлекающий механизм (дыхание, смычок, рука-клавиша — молоточек) воздействуют на источник звука (струна, связка и т. д.) оптимальным образом, что соответственно отражается на работе резонаторов и дает наилучший звуковой результат.

Значение универсальной общности исполнительской техники состоит в возможности для дирижера находить на этой основе адекватные двигательные, жестовые средства, которые будут однозначно восприниматься различными исполнителями и группами их.

Конечно, есть своя специфика исполнения у каждого инструмента или голоса. Дыхание скрипкам будет показано несколько иначе, чем валторнам; сопрано (в хо-

ре) — иначе, чем басам, и т. д. Но в жесте находится единственный и наиболее оптимальный способ. То же и в показах других элементов исполнения. При отсутствии вышеуказанной универсальной общности такая однозначность восприятия была бы невозможна.

Универсальная общность исполнительской техники является основой универсальности техники дирижирования. В частности, нет принципиальной разницы между техникой оркестрового и хорового дирижирования. Конечно, та и другая имеют специфику, определяемую составом инструментов и голосов, но это обстоятельство учитывается и легко преодолевается дирижером при переходе от одного вида ансамбля к другому*. Практика показывает: хорошо образованный дирижер, владеющий реальной, невыдуманной техникой, способен свободно переключаться с управления оркестром на дирижирование хором, и наоборот. То, что не каждый на это способен, свидетельствует лишь о недостатке школы**.

О некоторых закономерностях коллективного исполнения

Единству и однозначности восприятия дирижерского жеста способствуют закономерности коллективного исполнения, общие для любого ансамбля. В частности, этому помогает:

1) **настроенность и подготовленность коллектива исполнителей к конкретным действиям, игровым движениям, определяемым музыкально-исполнительской ситуацией, «предлагаемыми обстоятельствами» данного про-**

* Прав Е. В. Светланов, утверждающий, что «в наше время неправильно делить дирижеров на «оперных», «балетных», «симфонических», «эстрадно-опереточных». Это — глубокое заблуждение. Дирижеры сегодня должны деляться лишь на две категории: на хороших и плохих. Хорошие могут все, плохие — ничего» (Светланов Е. Дирижером надо родиться / Советская культура. 1981. № 29).

Само собой разумеется, что данное утверждение, подчеркивая необходимость универсальной техники у всякого истинного дирижера, не отрицает вместе с тем возможности дирижерской специализации на практике.

** Поучителен пример Аренского, Климова, Шоу и других дирижеров, с успехом руководивших и руководящих как хором, так и оркестром. Аренский говорил, что он научился дирижировать оркестром, управляя хором (23).

изведения (его содержанием, формой и т. д.), зафиксированными в нотном тексте и предварительно пройденными на репетициях;

2) **инерция коллективного исполнения как инстинктивная потребность сохранять однажды взятый темп, ритм, динамику и т. д.** Внимание дирижера вследствие этого может быть направлено на подготовку новых импульсов, поворотов исполнения, новых оттенков и т. д.;

3) **эмоционально-волевой тон дирижирования, усиливаемый устремленностью хора к художественной цели и обстановкой концертного исполнения;**

4) **творческое доверие к дирижеру и готовность следовать за ним, основанные на его заслуженном музыкальном, педагогическом и артистическом авторитете.**

О классификации дирижерских жестов

Дирижерский язык жестов по своему происхождению и характеру передачи можно разделить на безусловный и условный.

Первый, вытекая из общечеловеческого языка жестов, общезначим и действует рефлекторно без каких-либо предварительных условий или пояснений. Безусловный язык жестов неисчерпаем в своих выразительных возможностях, непосредственно воспринимается исполнителями и вызывает их мгновенную реакцию. Общезначимо, молниеносно и сильно передаются безусловным языком жестов чувства и настроения, тембровые оттенки, мера динамики и агогики, степень звуковой насыщенности, характер пульсации, драматургия музыкальных образов, т. е. все, что составляет суть исполняемой музыки.

Безусловные дирижерские жесты делятся на выразительные и изобразительные, т. е. на выражающие внутренний строй и смысл музыки и изображающие ее внешние звуковые особенности (игровые движения, способы звукоизвлечения, смычковые штрихи, певческо-артикуляционные и дыхательные движения, округлость, остроту, гладкость, мягкость, высоту, глубину, широту, удаленность звука и т. д.).

Условные жесты требуют предварительного объяснения, чтобы быть понятыми, например, метрические схемы или движения, которыми отмечаются паузы во время исполнения солистом речитативов или каденций.

К условным необходимо отнести также всякие хейроно-
мические движения, распространенные в хоровом дири-
жировании (условные движения так называемой реля-
тивной системы и другие, возникающие в индивидуаль-
ной практике того или иного дирижера).

Применение условных жестов узко ограничено и оп-
равдано лишь до тех пор, пока они выполняют чисто
служебную роль и не берут на себя выразительную функ-
цию. Так, бессмысленно показывать условными сигна-
лами динамику, договорившись, например, что подня-
тый мизинец означает юанс «pp», четвертый палец —
«р», третий — «mf», второй — «f» и первый — «ff»*.
Художественный результат от применения таких жестов
ничтожен, ибо в них невозможно показать исполнителям
главное: точную меру юанса.

В искусстве дирижирования выразительный, изобра-
зительный и условный «словарь» жестов дополняют друг
друга и тесно взаимосвязаны, при полной гегемонии
выразительного элемента. Для примера уместно приве-
сти высказывание С. Цвейга о дирижировании А. Тоска-
нини. Талант и мастерство замечательного писателя, его
восхищение гениальным артистом делают эту харак-
теристику исключительно ценной.

«Добиваясь четкости выражения, он сам становится
предельно выразительным,— писал Цвейг о Тосканини.—
Постепенно раскрывается вся сила его убеждения; бо-
гатство телодвижений, дар жестикуляции, присущий
каждому итальянцу, у него граничат с гениальностью;
даже совершенно чуждый музыке человек угадывает
по жестам Тосканини, чего он хочет и требует, когда
отбивает такт, когда заклинающе раскидывает руки или
пламенно прижимает их к груди, добиваясь большей
экспрессивности, когда он всем своим гибким телом пла-
стически, зримо воссоздает рисунок идеального зву-
чания. Все более отыскивает он новые средства убеждения.
он просит, заклинает, молит, требует словами и жестами,
он отсчитывает такты, напевает, перевоплощается в каж-
дый отдельный инструмент, если этот инструмент надо
подтянуть, руки его повторяют движения скрипачей, ду-
ховиков, ударников, — и скульптор, который бы захотел
изваять олицетворение мольбы, нетерпения, жгучей тос-
ки, напряженных усилий и страстных порывов, не нашел

* Это практиковалось в некоторых церковных хорах дорево-
люционной России.

бы лучшей модели, чем Тосканини за дирижерским
пультом» (131).

Дирижерская техника индивидуальна

Несмотря на то, что техника дирижера покоятся на
столь объективных общечеловеческих основаниях, ее
стиль и внешнее выражение глубоко индивидуальны.
Подобно тому как композитор преимущественно пользует-
ся только ему свойственными интонациями, ритми-
ческими, ладовыми и гармоническими оборотами, твор-
чески перерабатывая материал общечеловеческого и
общенародного музыкального языка, так и дирижер из
общечеловеческого и общедирижерского языка жестов
создает свою технику. Желание сознательное или ин-
стинктивное найти свою технику отличает одаренных
учеников, а убежденное стремление помочь им в этом —
настоящих учителей. Эти поиски, однако, не имеют ни-
чего общего с выдумыванием движений, столь распро-
страненным в практике обучения.

Дирижерская техника должна быть реальной

Она рождается из определенной музыки и эту музы-
ку порождает с той степенью предсказуемости, которая
отличает достоверное, истинное от мифического и лож-
ного. Жест дирижера должен быть необходимым и толь-
ко в этом случае он оправдан. Если выразительные пас-
сы стоящего за пультом человека не обеспечивают точ-
ного ансамбля, если вступления голосов происходят с
опозданием или раньше положенного, ритм звучит
вкрай и вкось, а смена темпов совершается так, что
форма исполняемого произведения расшатывается до
неузнаваемости; если пантомима, жестовый ритуал под
музыку, совершаемый иными, не предопределяет звучания,
не дает точно предсказуемый художественный ре-
зультат, а лишь в лучшем случае post factum изобра-
жает уже прозвучавшее — значит, диригирующий не
владеет реальной техникой. Это суррогат дирижирова-
ния, каким бы выразительным он ни казался с внешней
стороны. Если представить себе некий идеальный хор
или оркестр, владеющий своей техникой в совершенстве,
то истинное дирижирование им будет то, которое при-

исполнении без репетиций даст результат, адекватный замыслу дирижера (как это бывало у А. Никиша).

Дирижерская техника должна быть отточена не меньше, чем техника певца или инструменталиста. Какие тонкие артикуляционные движения делает мастер-певец, с какой точностью он набирает дыхание, как филигранен смычок скрипача-виртуоза или пальцевые движения выдающегося пианиста. Но ведь только так и может возникнуть настоящее звучание музыки, возникнуть как результат соответствующей точной техники, руководимой точным и одухотворенным слухом. Может ли дирижер в этом смысле освободить себя от тех требований, которые он предъявляет своему ансамблю? И лишь в случае полного владения реальной техникой он получает право говорить, как Тосканини: «Моя палочка показывает... почему вы играете иначе?»

Чтобы овладеть такой техникой, ее нужно изучать с той же степенью целенаправленности, основательности, систематичности и упорства, с какой работают над этим солисты (певцы и инструменталисты). Это, казалось бы, само собой разумеющееся положение не встречает, однако, полного единодушия в дирижерской практике и педагогике. Многие придерживаются того мнения, что дирижерская техника приходит в профессиональном опыте сама, на основе природного дарования и звукотворческой воли. «Сумев отсчитать 1—2—3—4, я научился всему, что можно узнать о дирижировании», — говорит А. Никиш (78, 156). П. Монте, по свидетельству Ю. Орманди, «всё не учил дирижированию. Он давал советы, как надо читать партитуры и интерпретировать музыку различных эпох» (78, 156). В. Фуртвенглер на вопрос о роли левой руки в дирижировании ответил: «Обдумывая, что мне вам ответить, я пришел к выводу, что даже после двадцати с лишним лет работы с оркестром я никогда не задавал себе подобного вопроса» (57, 129).

Все три высказывания принадлежат выдающимся дирижерам, имевшим прирожденную технику. Таких счастливцев, однако, мало. Большинству приходится специально вырабатывать свою технику и упражняться в ней до выхода к оркестру или хору. Немецкий дирижер и педагог Г. Вальтерсхаузен рассказывает, что, избрав профессию дирижера, он «был вынужден разработать свою собственную выразительную технику для левой

руки. Поэтому, — говорит Вальтерсхаузен, — я должен был, вероятно, больше, чем другие, продумать некоторые основные вопросы техники дирижирования». Н. М. Данилин, обладавший врожденной техникой дирижирования высочайшего уровня, тем не менее придавал огромное значение работе над ней и в своей педагогической практике пользовался специальными упражнениями (9, 45—46).

Сомнения в целесообразности обучения технике дирижирования объясняются тем, что мимика, жест и пантомима в их природно-выразительном значении — явление спонтанное, порождаемое внутренним творческим импульсом. Придуманные, заученные или внешне скопированные, они мертвы и невыразительны. Посылка здесь верна, но вывод из нее ложен, ибо является результатом неправомерного смешения двух разных процессов: упражнения (обучения) и профессионального художественного исполнения. Как нельзя смешивать процесс изготовления оружия, обучение владению им и применение его в бою, так же нельзя отождествлять обучение дирижерской технике с ее применением в концерте. Дирижерская, да и любая музыкальная, техника склонна к рационалистичности, осознанию в периоде обучения и спонтанности, импровизационности в момент исполнения (что не исключает в отдельных случаях и обратное).

Развитие природной способности к жесту, мимике и пантомиме проходит сложный, но освещенный самой природой путь от живого зерна (природная способность), через его перерождение в почве (анализ, тренаж, упражнение и т. д.) — к возрождению на этой основе в виде растения, способного цвети и плодоносить (живая художественно-исполнительская техника). Тут все зависит от почвы (школы). Хорошая помогает зерну прорости и развиваться; в плохой оно гниет, не сумев дать ростков.

Недооценка работы над дирижерской техникой, небрежное барски-дилетантское к ней отношение опасны и являются причиной многих неудач даже у высокоталантливых музыкантов. Задача массового обучения хоровых дирижеров требует самого внимательного отношения к этому вопросу.

Особенность техники современного дирижера

Обучение дирижерской технике в современных условиях дело куда более тонкое, чем в прежние времена, по причине усложнившихся форм музыкальной жизни, большого разнообразия творческих направлений, жанров и стилей, составляющих современный музыкальный репертуар. Хоры нашего времени исполняют музыку разных эпох. В связи с этим техника хорового пения и дирижирования не может ограничиться системой средств, определяемых особенностями одной какой-либо эпохи. В исторической практике каждая из них выработала свою систему средств, а мы должны быть в одинаковой степени вооружены как классической, романтической, так и современной техникой. Первая отлична от второй, и обе они принципиально не совпадают с техникой исполнения современной музыки. Вместе с тем теперешние классическая и романтическая техника, испытывая влияние современного мироощущения, не могут быть копией той техники, которая выражала музыку своей эпохи в свое время.

В каком соотношении находятся они между собой? Как сочетаются с индивидуальными особенностями музыканта в целостном его облике? Как избежать путаницы, возникающей в сознании ученика, когда он сталкивается с обилием разных установок, приемов, навыков и двигательных ощущений, заключенных в сложном сочетании трех типов музыкально-исполнительской техники?

Подходя к решению этой проблемы, необходимо отметить, что каждый исполнитель (ученик) имеет преобладающую склонность к музыке определенного направления и стиля. Несомненно, имеются «классики», «романтики» и «экспрессионисты» (71). Это не просто вкусовое притяжение, а предрасположенность, лежащая глубоко в природе музыканта, определяемая всем его психофизиологическим складом.

Учение о типах исполнительства было разработано К. А. Мартинсеном (71). Он делит исполнителей в связи с их психофизиологической природой на три основных типа: **статический, экстатический и экспансивный**, отмечая, что они редко существуют в чистом виде, а представляют смешанные типы. Типы исполнительства обладают определенной биолого-физиологической констан-

ностью и паряду с этим содержат в себе черты, изменяющиеся под влиянием социально-исторических условий. Главными факторами, определяющими эти изменения, являются характер музыки той или иной эпохи и тип восприятия данного времени.

Принято различать три основные музыкальные эпохи: классическую, романтическую и экспрессионистическую. Каждая из них порождает свою музыку, свой тип восприятия и, как следствие, свою исполнительскую технику.

Для правильного понимания всей сложности соотношений между эпохой и типом исполнителя необходимо четко уяснить, что исполнительские типы и музыкальные эпохи — явления разного уровня, порождаемые разными причинами и в то же время вступающие в тесную и многообразную зависимость в исторической практике. Если типы исполнителей — явление прежде всего биолого-физиологического порядка, то музыкальные эпохи — феномен социально-исторический. Типы музыкантов — рождение природы, музыкальные направления, стили и характер восприятия музыки — продукт общественного развития. Но человек живет в обществе, которое оказывает существенное влияние на развитие его личности. Происходит сложное взаимодействие между биологическим типом, социально-историческими условиями и средой, конкретно между типом исполнителя и музыкой той или иной эпохи. Последняя в соответствии со своей эстетикой выдвигает вперед тот или иной тип как господствующий, приоритетный. Так, по Мартинсену, в эпоху классицизма господствующим был тип «статический». В эпоху романтизма — «экстатический» и в эпоху экспрессионизма — «экспансивный». Но в каждой эпохе существовали и существуют в смешанных формах все три типа, и каждый из них проявляет себя в соответствии со своей природой, приспосабливаясь к условиям времени, тому или иному направлению и стилю.

Наше время характеризуется (как уже говорилось) тем, что в нем на равных правах звучит музыка всех трех эпох, но восприятие классического и романтического искусства сейчас иное, нежели в XVIII и XIX вв. Все это приводит к созданию сложной полистилистической системы исполнительской техники, а в практике каждого артиста к технике индивидуальной, содержащей, однако, черты того или иного типа.

Чтобы разобраться в этой сложной картине, необходимо рассмотреть особенности классической, романтической и экспрессионистической техники в их условно чистом виде.

Классическая дирижерская техника

Классическое дирижирование характеризуется гармоничной уравновешенностью всех элементов исполнения. При очень высоких требованиях к интонационной и тембровой чистоте звука классическое дирижирование придает огромное значение звуковому рисунку, ясности голосоведения и отточенности ритма. Чистота, стройность, отчетливость, уравновешенность — основные качества классического исполнения.

Ясное архитектоническое ощущение формы, складывающееся из отточенных деталей, четкая дикция и артикуляция. Динамические и темброво-регистровые контрасты — характерное средство выразительности. Но они не резки, умеренны (основной контраст — сопоставление «р» и «ф»).

Способ организации ритмического ансамбля — метрика, используемая как одно из сильных архитектонических средств построения формы (метрическое соотношение сильных и слабых долей, тяжелых и легких тактов, структуры дробления и суммирования, ощущения симметрии и т. д.).

Развита мануальная техника тактирования с преимущественным использованием кистевых и предплечевых движений. Взмах экономен. Дирижирование вытянутыми вверх, вперед и в стороны руками малоупотребительно. Опора взмаха локализуется в кистевом или локтевом суставах, а внутренне представляемое игровое ощущение (прикосновение к «инструменту», тuhe) — в кончиках пальцев. Кистевой и локтевой сустав свободны, плечевой — слегка фиксирован. Движения плавные, но ясные по рисунку, с четкими гранями долей. Корпус в одном, свободно активном положении, с малозаметными и редкими перемещениями на подиуме. Мимические движения спокойны, без аффекции, вместе с тем во всем ощущается живость, естественно уравновешенный темперамент и воля.

Исполнительский замысел отличается тщательной продуманностью, рассчитанностью всех элементов и тех-

денцией к сохранению устойчивости (при повторных исполнениях).

Романтическая дирижерская техника

В темпоритмической организации ансамбля метр подчинен широкому ритмическому «дыханию» и развитому искусству «rubato».

Ощущение текучести музыкальной формы преобладает над архитектоническим началом. Форма лепится и разрастается во времени. Материал лепки — музыкальный тон, обладающий особой выразительностью и красотой, разнообразием интонационно-тембровых оттенков, сплошной, полнотой, глубиной, красивым vibrato.

Динамика волнообразная, большого диапазона, с использованием разнообразных акцентов. Конtrasты сильные и яркие.

Темброво-динамический ансамбль выпуклый, рельефный, многогранный. Богатая звуковая фактура дает ощущение глубокого «пространства», «перспективы» с разнообразными планами.

Развитая техника дирижирования с использованием цельногибкой руки, свободной во всех случаях. Опора движения локализуется в плечевом суставе. Игровое ощущение (туше) преимущественно в ладони (осознательные ощущения в пальцах подчинены этому основному представлению). Кисть (ладонь и пальцы) лепит звучание, как нечто льющееся, распетое.

Течение мелоса складывается как эмоционально-принятое действие, то страстное, то возвышенно-созерцательное.

Штриховая техника разнообразна и развита.

Диапазон движения широк (с использованием всех позиций, диапазонов и планов) (45, 76—80). Корпус пластически выразителен и свободно перемещается на подиуме в соответствии с характером музыки. Мимика разнообразная, часто аффектированная. Исполнительский замысел имеет тенденцию развиваться от концерта к концерту, иногда импровизируется на эстраде.

Экспрессионистическая дирижерская техника

В отличие от классического дирижирования, где форма строится из мелких деталей, собираемых по вну-

трине представляющему «архитектурному» плану-чертежу, и от романтического, в котором форма произрастает, как бы импровизируется, в экспрессионистическом типе дирижерского исполнения она конструируется из крупных блоков.

В организации ансамбля моторное начало преобладает над темброво-колористическим. Приподнятое эмоциональное и экзальтированное музыкальное выражение, свойственное дирижерам романтического типа, заменяется внешне сдержаным и очень волевым управлением. На смену романтическому звуковому гурманству приходит аскетическое отношение к музыкальному тону, его чувственной красоте, к тонким тембровым и агогическим оттенкам исполнения (*vibrato*, *rubato*, *espressivo* и т. д.).

«Волнообразная» динамика уступает место «террасообразной». Контрасты сильны, рельефны, резко очерчены.

Интерпретация сводится к акустически точному и ритмически строгому воспроизведению нотного текста, избегающему импровизационности и субъективного «самовыражения».

Дирижирование осуществляется цельнофиксированной рукой от плеча, со свободным плечевым и слегка фиксированными кистевым и локтевым суставами.

Взмах прямолинейный (от себя, к себе и в стороны), напоминающий движения контрабасового смычка. Опора локализуется в плечевом суставе, ощущение игрового прикосновения (туше) в предплечье и плече («большая ладонь»), иногда в ладони, редко в пальцах.

Полистилистическая техника современного дирижера

Необходимо еще раз подчеркнуть, что указанные типы дирижерской техники не существуют в чистом, изолированном виде. В музыкальной практике наблюдаются смешанные формы, образующие целостную полистилистическую систему дирижерской техники.

Приведенное описание трех типов техники предназначено, чтобы не заблудиться в многообразии, но отнюдь не для втискания живой практики в схему. Даже в тех случаях, когда современный «статик» дирижирует классическую музыку, «экстатик» — романтическую, а «экспансивный» исполнитель — современную, происходит обычно смешение разных типов техники. Так, дириже-

ря «Requiem» Моцарта, «статик» в некоторых частях и разделах успешно применяет романтическую технику (цельногибкая рука). При исполнении же «Цыган» Шумана «экстатик» использует элементы классической техники (дирижирование кистью и предплечьем). «Экспансивисту» же при исполнении «10 поэм...» Шостаковича весьма пригодится владение всеми тремя типами техники. Исполняя музыку другого, «не своего» типа, дирижер, вживаясь в произведение, перевоплощаясь в его образы и характеры, сделает все, чтобы не нарушить его стиль. Приверженность к одному какому-либо типу техники при полном игнорировании других ставит дирижера в трудное положение, сужает его художественные возможности.

Однотипная манера дирижирования является часто следствием ограниченности той или иной школы. Современная школа должна учить владению всеми типами техники, умению свободно применять их в соответствии с особенностями исполняемой музыки.

Полистилистическая дирижерская техника, как дерево о трех стволах, растущих из единого корня, получает у каждого дирижера свою индивидуальную форму, неповторимое сочетание элементов, свой характер, стиль и манеру.

Существование полистилистической техники в музыкальной практике нашего времени давно осуществившись, хотя, может быть, и не всеми еще осознанный факт. Многогранное мастерство лучших современных дирижеров — яркое тому подтверждение. Искусство мастеров, во всем своеобразии их творческих натур, стилей и манер, является примером, в котором начинающий дирижер найдет богатый материал для изучения в целях формирования своей индивидуальной техники.

Типы техники включают в себя все виды ее. Владение тактовыми схемами и дирижерской «апликатурой»; различными ауфтактами, штрихами, показами вступлений и снятий; владение ритмом, динамикой, агогикой; умение аккомпанировать солисту и управлять речитативом — все это входит непременными элементами в каждый тип техники и получает там свою форму и манеру. В данной книге виды техники не будут рассматриваться, поскольку они подробно, с достаточной полнотой описаны в ряде книг по дирижированию (69), (79), (105), (98), (90) и (45).

Разумеется, в процессе целостного художественного исполнения дирижер не думает, какой тип и вид техники ему следует избрать в тот или иной момент. У мастера это происходит безотчетно в соответствии с его слухом, художественными намерениями и стилем произведения. Ученику же приходится сознательно вырабатывать у себя владение всеми типами и видами техники, руководствуясь многообразием музыки, ее жанров и стилей.

Теория полистилистической техники, объясняя, откуда что происходит и какими свойствами обладает, не дает указаний и рецептов, что, где и когда употребляется. Теория, обнаруживая из практики скрытые возможности искусства, делает посильные в данной области обобщения, которые, однако, не освобождают каждого из нас, в каждом произведении и с каждым учеником заново искать необходимое решение или, иными словами, каждый раз в новых условиях ставить творческий эксперимент, так или иначе подтверждающий правило.

Таким образом, резюмируя, можно сказать, что техника дирижера должна быть общезначима и общепонятна (без словесных пояснений); она должна быть реальна и точно вызывать звуковой результат, на который рассчитана; она должна быть стилистически универсальна, т. е. пригодна для управления различными оркестровыми и хоровыми ансамблями, и охватывать музыку всех стилей; она должна быть, наконец, индивидуальна и выражать особенности данной творческой личности данного дирижера.

Такой представляется дирижерская техника в идеале.

То, что этот идеал труднодостижим, — знают все, кто дирижировал хором или оркестром и учил этому других. «Но, — как сказал Р. Штраус, — даже если вы знаете, что дирижировать очень трудно, надо дожить до семидесяти лет, чтобы осознать, насколько это трудно» (83, 20).

О постановке дирижерского аппарата

Перед лицом этих трудностей дирижерская педагогика должна определить основные элементарные закономерности дирижерской техники. Возникает проблема

так называемой «постановки дирижерского аппарата». Термин этот трактуется по-разному, а сама практика «постановки» весьма противоречива. Поэтому необходимо кратко рассмотреть здесь суть вопроса.

Нужно установить бесспорную истину: слово «постановка» в применении к дирижированию (да и к любому виду исполнительства) может быть допущено лишь условно, поскольку аппарат дирижера в процессе исполнения находится в непрерывном движении, а техника дирижера — это не техника положений, а техника движений. Ее нельзя рассматривать в статике, так как она сама существует только в динамике.

В практике обучения «постановка» действительно часто проводится как удручающая система жестких правил и способов «держать руки». Та или иная поза или положение выдаются при этом за «образцовые», вне всякой связи с многообразием художественной техники. Примеряя свои дирижерские действия к этому «образцовому положению», ученик чувствует себя этаким «блудным сыном», который, стихийно совершив тот или иной выразительный жест («проступок» с точки зрения «постановки»), должен затем смиленно «возвратиться» в лоно «основного положения». За «образовое» же часто выдается манера того или иного педагога или какое-либо надуманное соображение. Так, ученику говорят: «При дирижировании руки надо всегда держать высоко, иначе хор их не увидит» (?!). Это утверждение должно, ибо дирижеру, в зависимости от фактуры звучания, динамики и др., приходится пользоваться разным положением рук, которые всегда видны хору, если перед дирижером не стоит высокий пульт на уровне глаз. Или ученику «ставят» руки широко, утверждая, что в противном случае они будут перекрещиваться при тактировании. Но ведь они перекрещиваются, когда левая рука тактирует параллельно с правой, чего делать не следует, так как функция левой руки особая. Широта же взмаха определяется другими, непрерывно меняющимися обстоятельствами исполнения (45). Все это находится в неразрешимом противоречии с реальными задачами дирижирования, с индивидуальной техникой, с самим процессом исполнения, не терпящим штампов. Такая «постановка» не может не вызвать отрицательного отношения; она является профанацией дирижерской педагогики.

Вместе с тем на этапе первоначального обучения* педагогика сталкивается с необходимостью ввести ученика в технику дирижирования, сообщить ему некоторые элементарные знания и навыки, которые, исходя из объективных закономерностей дирижерского искусства, послужили бы фундаментом для построения индивидуальной техники. Позитивная педагогическая практика свидетельствует о том, что такую задачу можно с успехом решать. Постановка дирижерского аппарата есть процесс усовершенствования своей индивидуальной природы на основе закономерностей общечеловеческой — во всем богатстве ее изумительных возможностей.

Что такое дирижерский аппарат?

Ниже будет дана краткая характеристика понятия «постановка», начать которую необходимо, однако, с определения понятия «дирижерский аппарат». В педагогической практике встречаются неясные взгляды на этот предмет, в частности, под дирижерским аппаратом подразумеваются те или иные органы движения (руки, ноги, корпус, голова) в чистом физико-механическом смысле. Такое понимание термина «дирижерский аппарат» игнорирует закон психофизического единства.

Понятие «дирижерский аппарат» значительно сложнее. В целях наибольшего приближения к реальному положению вещей необходимо различать три взаимосвязанные части дирижерского аппарата.

1. **Периферические исполнительские органы**, осуществляющие контакт с хором, непосредственно воздействующие на него: руки, лицо, корпус;

2. **Органы прямой и обратной связи**: слух, осязание, мышечное чувство, зрение;

3. **Органы, управляющие движениями и их координацией**, т. е. соответствующие участки центральной нервной системы. Каждый периферический исполнительный орган связан с органом, управляющим его движениями как посредством нервов и нервных окончаний, так и через органы обратной связи. В этом смысле можно сказать, что каждый палец и каждая рука дирижера имеет свою «голову».

* С этого этапа часто приходится начинать не только в учреждениях, но и в музыкальных вузах.

Знание этой сложной и реальной схемы нам очень важно, но в практических занятиях мы можем упростить ее и говорить отныне «руки», «ноги», «голова» и т. д., имея в виду весь психомоторный комплекс, входящий в каждое из этих понятий. Педагог «ставит» ученику не руки, ноги, корпус и т. д., а дирижерско-техническое мышление и умение целесообразно, точно распоряжаться своими движениями.

«Ставить» аппарат — значит приводить все его части и элементы в разумно скоординированную и гибкую систему в соответствии с звукотворческой волей ученика и его психофизическими особенностями.

«Ставить» аппарат — значит ставить ученика «на слух», связывая его моторику со слуховыми представлениями естественной нерасторжимой связи.

«Ставить» аппарат — значит приводить ученика не к «исходному образцовому положению», а к пониманию закономерностей техники и к оправданному соблюдению их.

Строение периферических исполнительских органов также имеет определенное значение в постановке, как и своеобразие нервно-психических центров, управляющих ими. Все вместе определяет индивидуальные особенности дирижерского аппарата. Педагогу приходится их учитывать. Ученику с маленькими руками и легкой кистью сложней овладеть цельногибкой техникой, нежели обладателю большой и весомой руки. Второму, наоборот, трудно дается кистевая техника и исполнение произведений с легкой острой звучностью. А так как и первый и второй должны уметь дирижировать музыку разных стилей, то учитель ищет, как помочь ученику приспособиться к той или иной исполнительской задаче.

К особым случаям следует отнести те, когда телесное строение ученика не соответствует его звукотворческой воле. Тут роль педагога, помогающего неопытному дирижеру преодолеть его физическую природу, особенно важна. Приходится об этом говорить, имея в виду тех учителей, которые склонны предоставить ученику сражаться со своей природой один на один. Из таких сражений ученик редко выходит победителем, оставляя на поле боя массу напрасно истраченных сил и времени. Между тем вовремя подсказанные учителем двигательное приспособление или нужный к данному случаю прием могут существенно помочь делу.

«Постановка аппарата» и дирижерская техника

Это явления тесно связанные, но не тождественные. Если техника есть гибкая система конкретных выразительных средств во всем их многообразии, то «постановка» лишь формулирует и осуществляет самые общие принципы и правила наиболее рационального их проявления, извлекая общую закономерность из многообразия средств и приемов. В этом смысле можно сказать, что «постановка» есть «грамматика» языка жестов. Хорошая «постановка» служит любому типу техники, любому ее индивидуальному проявлению, плохая — мешает.

О принципах постановки

Принципы постановки могут быть сформулированы следующим образом. Принцип свободы, непринужденности движений понимается как рациональное напряжение, т. е. точно соответствующее условиям данного движения. Полное владение своими движениями предполагает правильное и точное чередование напряжения и расслабления, создающее в наших мышцах и органах непрерывный поток свободно льющейся энергии. «Сила без судорожности, гибкость без расхлябанности» — вот свойства истинно свободной техники (26, 105).

Причины, вызывающие зажатость и конвульсивность движений, могут быть разные. Физические причины: общая физическая неразвитость, природная неуклюжесть, занятия тяжелой атлетикой. Психологические причины: незнание партитуры и отсутствие ясного плана действий, непосильность художественного задания, волнение и т. д. У холериков и флегматиков зажатость встречается чаще, а свобода достигается труднее, чем у сангвиников.

Принцип графической ясности. Движения дирижера совершаются в пространстве и имеют определенный рисунок: они должны отчетливо просматриваться исполнителями, восприниматься ими без усилий. Как неясная речь мешает пониманию выраженной мысли, так графически нечеткий рисунок движений — восприятию выразительного значения жеста (45, 68—76).

Принцип экономии. Разница между начинающим дирижером и мастером заключается, кроме всего прочего, в том, что первый для достижения цели употребляет

много больших и напряженных движений, чем напоминает неопытного пловца; затраты энергии у него огромны — результат ничтожен. Второй, наоборот, экономен в движениях. Их немного, они невелики, затрачиваемая на них физическая энергия минимальна, воздействие огромно. Путь к мастерству лежит через стремление к экономии. Лист применительно к дирижированию говорил: «Мы не гребцы, а рулевые!» (148, 332).

Нерассчитанно большой взмах выкачивает из хора много дыхания, провоцирует на перебор дыхания при вдохе. То, что называется «длинным дыханием», «длинным смычком», обеспечивается не только вокальной техникой певцов, но и в значительной степени мастерством дирижера, управляющего исполнением. Пластичный жест, выражющий при минимальном размахе и скорости движения максимальную силу и полноту звука, есть конкретное проявление принципа экономии. Экономные движения лучше и тоньше контролируются мышечным чувством и лучше сочетаются со слуховым представлением и восприятием.

Принцип упреждения. Дирижирование как акт управления может состояться лишь при условии, что жест возникает раньше реальной звучности.

Психологически принцип упреждения основан на раздвоении процессов восприятия и представления, на смещении их во времени. Дирижерский жест выражает не то, что уже звучит, а то, что должно и будет звучать.

Реальная звучность влияет на жест дирижера, но не ретроспективно, а перспективно, т. е. с учетом предыдущего и настоящего звучания, жест должен быть направлен на последующее (45, 43—44).

Принцип звукодвижения. «Хочу, чтобы жест точно выражал музыку и вызывал ее звучание!» — вот девиз дирижера.

Выше уже указывалось, что в дирижерском жесте могут быть адекватно воплощены все основные элементы музыки и музыкального звука: темп, метр, ритм, агогика, динамика, гармонический, регистровый и тембровый колорит, мелодический рисунок, туск и характер звуковедения, дыхание, артикуляция и т. д. Дирижер стремится исключить из своих движений все, что не выражает музыку, стремится превратить свою руку в звучащий инструмент, который несет в себе звук, излучает, струит его. В этом смысле дирижер совершает

не движения, а звукодвижения. С точки зрения постановки дирижерского аппарата основой для формирования звукодвижения является слухомоторная связь, пронизывающая всю работу по воспитанию двигательных навыков. Ни одного движения без слухового представления, ни одного слухового представления без точного мышечного ощущения, материализующего звучание в конкретных условиях его возникновения, существования и исчезновения (или перехода), — таково основное правило звукодвижения. Все это предполагает одновременное детальное изучение хора и оркестра, художественных возможностей и физической природы голосов и инструментов.

Принцип мелоса. Считая темп душой исполнения, Вагнер одновременно подчеркивал, что лишь мелос дает правильное понимание темпа и его модификаций. Только мелос органично связывает все элементы исполнения в едином потоке звучащей музыки.

Следует указать, и это очень важно с точки зрения постановки дирижерского аппарата, что принцип мелоса распространяется не только на мелодический (тематический) материал и музыку, исполняемую легато, но в равной степени он относится и к побочным голосам гомофонно-гармонической ткани, к острым ритмам, штрихам маркато, стаккато и т. д. Даже самый короткий звук должен быть пропет, паузы — «звучать», кла-вишные и ударные инструменты — играть «на дыхании».

Все это предъявляет особые требования к дирижерской технике. Певучее движение руки дирижера характеризуется ровностью течения (без толчков и дерганий) и не должно уступать в этом качестве ни движением смычка скрипача-виртуоза, ни эластичному дыханию мастера-иевца. Рука дирижера отличается эластичностью во всех типах и видах техники даже при дирижировании цельно-фиксированной рукой или при показе маркато и стаккато. Это обеспечивается соответствующей координацией движений плеча и кисти (первые совершаются плавно, без толчков, в то время как вторые — острым тuhe). Эластичность движения зависит также от того, насколько плавно и точно чередуются в руке концентрация и разряжение мышечной энергии. Последняя как бы «разлита» по всей руке, концентрируясь в импульсах и разряжаясь между ними (9, 45).

Принцип мелоса развился в эпоху романтизма,

он не потерял своего значения и в современной музыке, точно так же, как он имел место и в предромантические эпохи. Мелос питает музыку не только Вагнера, Верди и других романтиков, но и Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Малера, Дебюсси, Равеля, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Отсюда его универсальное значение в современной постановке дирижерского аппарата, дающей основу для развития полистилистической универсальной дирижерской техники.

Принцип меры и художественной целесообразности. Какими бы верными принципами мы ни руководствовались в поисках нужной нам постановки, никто не гарантирован от ошибок до тех пор, пока не будет найден некий общий критерий, объединяющий все ее принципы и правила. Этот критерий — художественно-исполнительский результат. Следование правильным принципам без проверки их в творческой практике порождает педагогический и исполнительский догматизм.

Все верные правила в музыкальном исполнительстве имеют общее слабое место: они не содержат (и не могут содержать) меру своего применения. Об этом и предупреждает принцип художественной целесообразности, заставляя искать и находить меру, определяющую точность художественного результата.

Принцип свободы правильно говорит об опасности излишнего напряжения, но лишь художественная целесообразность помогает нам найти меру свободы и мышечного напряжения в тот или иной момент исполнения. **Принцип графической ясности** верно указывает на значение четкого дирижерского рисунка, но лишь художественная целесообразность может объяснить, почему в некоторых случаях рисунок расплывчатого контура служит наилучшим выражением данной музыкальной мысли. **Принцип экономии** обоснованно предостерегает от увлечения обильными и большими взмахами, но лишь художественная целесообразность точно подскажет их величину.

В определении того, что художественно целесообразно, дирижер руководствуется прежде всего произведением: его содержанием, формой, жанром и стилем. Только полное подчинение всех своих помыслов и действий произведению приводит к правильному отбору средств исполнения, к интересному замыслу и убедительному его воплощению.

Вопросы постановки дирижерского аппарата решаются в тесной взаимосвязи с художественной индивидуальной техникой, и хотя в процессе обучения выделение тех или иных технических задач бывает жизненно необходимо, оно всегда должно проходить под знаком близких или далеких художественных целей. Художественная музыкально-исполнительская идея содержит в себе соответствующее техническое решение и определяет его. В этом смысле техника и художество неотрывны друг от друга, но отождествлять их нельзя: техника имеет свою специфику и ревниво требует пристального внимания.

На пути от замысла к воплощению его лежит сопротивление материала, оказывающееся подчас роковым. Умение преодолеть это сопротивление и есть техника. В борьбе с материалом музыкант иногда увлекается и забывает о замысле, превращая техническую работу в самоцель. Такая опасность всегда есть: артист-исполнитель идет трудным путем меж псевдоакадемическим техницизмом и дилетантски рыхлой «непосредственностью» выражения. Чем ярче замысел, освещаящий этот путь, чем преданнее и бескорыстнее стремление дирижера к художественной истине, тем гармоничнее и совершеннее его исполнительская техника.

Этические, эстетические и технические проблемы тесно переплетены между собой при решении даже такого, казалось бы «узкого», вопроса, как постановка дирижерского аппарата. Эта взаимосвязь заложена в самой природе дирижерского искусства.

Правила постановки

На основе изложенных принципов, с учетом закономерностей строения и функции дирижерского аппарата, можно сформулировать ряд правил «постановки», которые, как и всякие правила в искусстве, не являются догмой и корректируются художественной целесообразностью. Таково, например, правило: **все части руки движутся в одном направлении**. В частности, плечо и локоть не должны двигаться в направлении, противоположном движению кисти. Нарушение этого правила ведет к неясности метра, так как кисть при этом движется в **первой фазе доли**, указывая так называемое «стремление», а плечо и локоть — во **второй фазе**, показывая «отдачу»

(и наоборот). Такое вихляние руки сбивает хор и оркестр (особенно при дробной ритмической пульсации). Или, к примеру, другое правило: при данном устойчивом темпе две фазы долевого взмаха (ауфтакта) — «стремление» и «отдача» — составляют в сумме (по времени) величину постоянную, равную длительности доли. Поэтому, если «стремление» имеет тенденцию к ускорению, «отдача» должна компенсировать это ускорение соответствующим замедлением, и наоборот. Кроме того, обе фазы долевого взмаха могут быть равны по времени.

Различные градации этих соотношений дают многообразие ритмических пульсационных и артикуляционных особенностей*.

Знание общих принципов, очень важное само по себе, не избавляет педагога (и ученика) от поисков конкретных способов усвоения «постановки». И первый вопрос, который возникает:

С чего начинать?

В опыте, который излагается в данной книге, начальный этап «постановки» складывается следующим образом.

После небольшого вводного цикла групповых занятий, посвященных беседе об искусстве дирижирования и прохождению нескольких элементарных упражнений по дирижерской технике (45, 82—104), начинается работа над учебной программой из нескольких произведений небольшой сложности. Каждое произведение вначале досконально изучается, анализируется, исполняется голосом (по партиям) и на фортепиано. Работа эта проводится в классе и в самостоятельных домашних занятиях.

Когда ученик достаточно овладел партитурой, свободно и верно поет голоса, играет на фортепиано, понимает особенности ее содержания, формы и стиля, начинается работа по дирижерскому исполнению (дирижирование) произведения. И вот здесь-то вопросы постановки аппарата решаются конкретно. Работа ведется

* Здесь нет смысла излагать все правила «постановки», поскольку они приводятся в обширной литературе по технике дирижирования. См.: (69, 25—87), (98, 11—26), (79), (90, 39—82), (43).

с азов. Как поднять руки для подготовки хора к исполнению, почему именно так, а не иначе (особенности дыхания в связи с темпом, динамикой, фактурой и т. д.); как дать вступление хору, как добиться, чтобы рука дышала, пела, фразировала; какую избрать позицию, план, диапазон движений, масштаб их, рисунок; как снять хор в паузе или по окончании произведения и т. д. Все это изучается с постепенным нарастанием задач и требований, с точным, ясным и художественно достоверным обоснованием, с показом в разных вариантах, с объяснением, почему в данном случае надо делать так, а в другом — иначе, с выявлением общих закономерностей произведения, музыкального выражения, хорового (оркестрового) звучания, строения и функционирования дирижерского аппарата.

Если обучение ведется с учетом постепенного охвата разных жанров, стилей, форм, фактур и т. д., разумно подобранных в программе, то со временем у ученика появляется **умение соотносить широту художественных возможностей с конкретным, точно найденным приемом единственным для данного исполнительского момента (единственным для ученика, свободно избранным им самим по совету педагога)**. Педагог видит, где и почему в действиях ученика нарушаются естественные законы художественной техники, и решает, каким способом, убрав затормозы, помочь ученику наилучшим образом выразить и воплотить устремления своей «звукотворческой воли».

На первом же этапе встает вопрос о **типе техники**, с которого надо начинать обучение, и о том, в какой последовательности продолжать, добиваясь формирования полистилистической универсальной техники. На первый взгляд кажется, что нужно начинать с того типа, который ближе ученику (именно так и рекомендует Мартинсен); однако наш опыт не подтверждает это предположение, ибо создаются большие трудности при переходе от «своего» типа к другим. Особенно трудно усваиваются учеником переходы от техники цельно-фиксированной руки к цельно-гибкой и кистевой. Как показывает опыт, наиболее удобной для начала является техника цельно-гибкой руки. От нее открывается естественный и свободный ход к кистевой, а затем и к цельно-фиксированной технике.

Причины тому следующие. Романтическая музыка родилась в лоне классической и в своем развитии под-

готвила возникновение современных стилей. Она, таким образом, исторически связывает классическую и современную музыку. Через романтику проходят живые токи доромантических эпох, питающие современную музыкальную культуру. В силу этого романтическая техника играет в полистилистической системе дирижирования роль опосредствующего звена. В романтической технике дирижирования цельно-гибкой рукой заложены основные элементы классической (гибкая кисть) и современной (дирижирование всей рукой от плеча).

Формирование свободного, лишенного ненужных напряжений аппарата естественнее и быстрее достигается в романтической технике с ее гибкими сочленениями. В классической часто применяется фиксация плечевого и локтевого суставов, а для техники цельно-фиксированной руки характерна фиксация суставов кисти и предплечья. Умение найти меру этой фиксации дается лишь на более поздних этапах обучения, когда молодой дирижер познает благотворную силу технической непринужденности.

К технике цельно-гибкой руки на начальном этапе обучения приводит также то обстоятельство, что правая рука дирижера часто трактуется как смычок, а движения ее — как дыхание, звуковедение. Скрипичная и виолончельная педагогика начинает вырабатывать технику смычки со свободного его ведения по всей длине, «всем смычком», что достигается пластичным движением цельно-гибкой руки (10, 49 и 53), (13, 38).

Итак, формирование полистилистической индивидуальной техники целесообразно начинать с овладения техникой цельно-гибкой руки. По мере устойчивого овладения ею можно переходить к изучению техники дирижирования кистью и предплечьем. На третьем этапе включается современная техника дирижирования в полном ее объеме.

О формировании индивидуальной техники

Наш анализ подошел к переднему краю музыкальной педагогики, к одной из самых сложных ее проблем: вопросу о формировании индивидуальной техники.

Ее особенности определяются двумя факторами: а) своеобразием «звукотворческой воли», которая складывается из многообразного сочетания ее элементов (71,

27—41). Синтез этих элементов, как уже указывалось, представляет собой новое целое, характер которого формируется в недрах личности по законам, пока неведомым нам; б) индивидуальная дирижерская техника зависит также от строения и особенностей функционирования аппарата дирижера (длина рук и соотношение их частей, строение и высота корпуса, строение черепа и мимических мышц; тип нервной системы и психический склад). Разнообразие этих параметров и их сочетаний определяет индивидуальную особенность аппарата.

Таковы объективные факторы, влияющие на формирование индивидуальной техники. Обеспечить благоприятные условия для ее развития — значит прежде всего снабдить ученика знаниями, навыками, умениями, необходимыми для любой индивидуальности, и на этой основе, исходя из типа ученика, вооружить его пониманием своих особенностей и путей обучения.

В процессе формирования молодого музыканта сочетаются и сталкиваются индивидуальные особенности ученика и учителя. Сколько бы ни говорилось о необходимости перевоплощения в ученика, о том, что учитель должен «умереть» в ученике и т. д. — все эти верные сами по себе идеи не снимают проблему индивидуальности учителя. Ее нельзя убрать и спрятать; это было бы плохо прежде всего для самого ученика, ибо чему можно научиться у безликого учителя?

Трудно решить, что лучше: когда индивидуальности ученика и учителя близки по типу, или когда они противоположны.

В первом случае легче добиться взаимопонимания, но может возникнуть опасность одностороннего развития; во втором — легче избежать односторонности, но труднее достигнуть взаимопонимания. Решающим фактором во всех случаях является талант и мастерство учителя, помноженное на дарование и трудоспособность ученика.

Педагог, который занимается с учеником иного типа, должен быть особенно внимателен, чтобы не допустить субъективизма и не навязывать того, что не является объективно нужным и полезным. Но не следует при этом лишать ученика возможности отточить волю в споре с учителем, отстаивая свои устремления. Такая «игра — борьба» естественна, полезна и составляет одно из самых коренных оснований педагогики.

В то же время не стоит сдерживать молодого дирижера, пытающегося подражать технике учителя или любого другого мастера. Очевидно, ученик в этом нуждается. Во всяком случае, ему это не повредит. Если он талантлив, то со временем асимилирует заимствованное и отбросит ненужные подпорки. Если слаб — они не дадут ему упасть. «Ведь для людей малоодаренных, — говорил Р. Вагнер, — существует лишь один единственный способ правильного достижения — пример» (18, 122). Это в полной мере относится и к талантливому ученику на первом этапе обучения.

Одна из важнейших установок обучения и воспитания музыканта — *свобода выбора*. Ничего не навязывать, не регламентировать. Защищая свою точку зрения, защищая истину, педагог подводит ученика к ее осознанию путем сравнения верного и ложного вариантов. Опыт показывает, что в конце концов ученик делает правильный выбор, и наоборот, при авторитарном навязывании талантливый ученик упирается даже тогда, когда ему предлагается что-либо истинное и полезное.

Педагогу не следует втаскивать ученика в свои слуховые и двигательные представления, а уяснив и приняв в себя его устремления и ощущения, внутренне усовершенствовать их в опыте своего мастерства и в таком виде вернуть ученику. Разумеется, речь идет о случаях, когда замыслы ученика содержат в себе нечто истинное, заслуживающее внимания и развития.

Таким образом, центральным, решающим качеством учителя музыки является умение проникнуть в ученика, почувствовать и понять его устремления и художественные наклонности, его творческое будущее; умение слышать ученика в себе, а не себя в ученике. Это качество педагога ничем не может быть компенсировано. Его отсутствие превращает порой даже выдающегося артиста в беспомощного учителя, и наоборот, бывают весьма скромные исполнители, совершающие чудеса обучения и воспитания.

Способность проникнуть в ученика во многом объясняется свойством так называемой «идеомоторной интроверсии», о которой упоминает Мартинсен (с ссылкой на Буховцера) (71, 149). «Идеомоторная интроверсия» есть способность внутренне переносить, «интровертировать» свои двигательные ощущения и представления в моторику другого лица и обратно, как будто

учитель в этот момент сам дирижирует, пользуясь слухом, воображением и руками ученика.

Особенности реального обучения дирижированию под фортепиано

Формирование полистилистической индивидуальной техники проходит в особых условиях обучения «под фортепиано», когда роль хора, на котором по логике вещей и следовало бы обучать дирижированию, выполняет концертмейстер за роялем. Это обстоятельство создает особые трудности, которые дирижерская педагогика преодолевает с переменным успехом.

Основная трудность в том, что задача связать слух ученика с его жестами, движениями и техническими приемами совершается не в реальных условиях обратной связи с хором (хор — дирижер), а в искусственных условиях (дирижер — концертмейстер), при которых второй может как будто обойтись без первого (что часто и происходит). Это позволяет начинающему дирижеру переложить заботу о звучности на плечи концертмейстера, а самому заняться жестовым «творчеством», идущим параллельно со звучностью, вслед за ней, что для поверхностного наблюдателя создает впечатление вполне благополучного процесса. Чтобы разрушить эту опасную иллюзорную игру в дирижера, у педагога есть несколько способов.

Ученику разрешается дирижировать, когда он докажет свое право на это.

Доказательства: а) доскональное знание партитуры, б) полное владение ее звучностью, формой и стилем в слухе, голосе и на фортепиано; в) возникшее в результате знания партитуры и владения ею свое отношение к данной музыке, свое слышание ее; становление определенного замысла, рельефно слышимого внутренним слухом и воображением. Особенно важно добиться, чтобы ученик мог выразительно и точно исполнить голосом каждую хоровую партию, сопровождая пение точным и выразительным дирижированием. Такая подготовительная работа является одним из краеугольных камней, лежащих в основе реальной техники дирижирования. Не должно быть при этом движения, которое не было бы связано самым тесным и органичным образом с вокальным слухом дирижера. Двигательные ощуще-

ния певческого дыхания, звукоизвлечения, резонирования и артикуляции передаются в руку на основе интровертирования этих ощущений.

Дирижируя «под фортепиано», управляем концертмейстером

Доказав свою готовность к дирижированию, ученик получает разрешение встать за пульт. И вот он поднял руки... Посмотрите на ученика внимательно и вы заметите, что он поднимает руки механически или с напряженным вниманием к внешней стороне дела. Именно в этот момент он почему-то забывает о музыке, не слышит ее. Спросите его, чем он сейчас занят, и вы услышите ответ: «Собираю внимание хора». Как будто это можно сделать абстрактно. К чему внимание? К какой музыке? Как она звучит (хотя бы в начальной фразе)? Каков ее характер, состояние, темпоритм, динамика, тембр? Все это должно быть слышно в первом движении дирижера.

Не нужно жалеть времени на поиски верного и художественно убедительного решения этого первоначального действия и нельзя довольствоваться результатом, вызывающим хотя бы малейшее сомнение. Когда найдено нужное — сомнений нет. Учитель сразу видит, когда ученик верно слышит, а ученик слухом и внутренним мышечным ощущением «видит», что его жест верен.

В дальнейшем необходимо проследить за тем, чтобы ученик, ориентируясь на воображаемую им звучность хора, управлял реальным исполнением концертмейстера на фортепиано. Это важно по следующим соображениям. Управление невозможно без обратной связи, и поэтому дирижер, руководствуясь в своих действиях внутренним слышанием некоего идеального замысла, должен слушать реальный результат дирижирования, чтобы иметь возможность откорректировать последнее с целью максимального соответствия реального — задуманному. Так происходит постоянное движение дирижерского слуха от внутреннего к внешнему, устанавливается прямая и обратная связь.

Воспитывая в себе многоплановый слух, молодой дирижер ориентируется в первую очередь на вышеуказанные два плана: идеальный и реальный. Овладев ими в дирижировании «под фортепиано», ученик использует

этот навык, когда встанет за дирижерский пульт в хоре, ибо навык реального управления концертмейстером за фортепиано содержит в себе важнейшие элементы управления живым хором на основе универсальной общности исполнительской техники.

Установка на воображаемый хор как единственный объект дирижерских действий при обучении технике дирижирования «под фортепиано» основана на ошибочном мнении, что игра концертмейстера не зависит от дирижирования ученика, что первый все равно будет играть хорошо, если он квалифицированный музыкант, и плохо — если он слаб и неопытен. Это далеко не так. Конечно, общий профессиональный уровень игры концертмейстера определяется его квалификацией, и он может при особом желании играть, не обращая внимания на дирижера. Однако, когда концертмейстер становится в условия ансамбля с дирижером и перед обязанностью следовать за управлением, исполнение попадает в прямую зависимость от диригирующего. Практика подтверждает, что один и тот же концертмейстер играет лучше при хорошем дирижере и хуже — при плохом. Противодействовать разрушительному влиянию плохого дирижирования в указанных условиях не способен даже очень опытный концертмейстер. Приходится поражаться подчас, как отличный музыкант вдруг, автоматически, рефлекторно допускает под влиянием неточного дирижирования такие ритмические, динамические, штриховые и прочие неточности, каких он никогда не допустил бы при самостоятельном исполнении. Таким образом, ученик становится перед необходимостью дирижировать реально и воздействовать на исполнение концертмейстера по существу.

Недоверие к способу обучения «под фортепиано» вызвано также тем, что оно звучит как «ударный инструмент» в руках немудрящего пианиста, и тогда лишено пения и красок. Но ведь на самом деле возможности фортепиано огромны. «Вы думаете, это один инструмент? Это сто инструментов!» — воскликнул А. Рубинштейн. Бузони говорит об «исключительном динамическом диапазоне фортепиано, о его способности подражать другим инструментам (труба может только трубить, флейта — звучать только как флейта, скрипка — только как скрипка и т. д., рояль же под руками мастера может изображать почти любой инструмент». Г. Ней-

гауз называет рояль лучшим актером среди других инструментов, так как «он может исполнять самые разнообразные роли». Путем работы воображения играющего (и-диригирующего, добавим мы) на рояле воплощаются «чувственные и конкретные звуковые образы, все реальные многообразные тембы и краски человеческого голоса и всех на свете инструментов» (88, 72 и 82). Выдающийся английский пианист и педагог Т. Маттей (1858—1945) был убежден, что о фортепиано следует думать «как об оркестре» (77, 224). Бруно Вальтер считал, что для наиболее совершенной подготовки дирижера нужен инструмент, «который больше всего соответствовал бы данным требованиям. Этим инструментом является фортепиано, исполнению которого можно придать ту же ясность, какой впоследствии придется добиваться в оркестре» (19, 56).

В практике обучения часто наблюдается, что ученик, пройдя произведение или программу «под фортепиано», при выходе к хору оказывается беспомощным. Как правило, это происходит там и тогда, где и когда обучение «под фортепиано» ведется непродуманно, формально; когда ученик не обучается, а натаскивается; когда движения ученика не связываются с его слухом, а прививаемая ему «техника» оторвана не только от хорового звучания, но и от самой музыки; когда отсутствие певческих навыков и вокального слуха не подсказывает ученику двигательных ощущений, которые делают его жест понятным хору.

Дирижерская беспомощность ученика и степень его готовности могут и должны быть обнаружены учителем до выхода к хору, и если педагог все же решил пустить молодого дирижера в «ответственное плавание», то в случае неудачи не стоит винить систему обучения «под фортепиано». Конечно, она не идеальна и не может заменить живую практику с хором, но обучение «под фортепиано» способно эффективно готовить к такой практике, сокращая ученику « опыты быстротекущей жизни». Вспоминается старая притча. Мужик, будучи на базаре, проголодался. Купил каравай, съел и не наелся. Взял другой и опять остался голодным. Тогда на оставшийся пятак купил сайку и, съев ее, почувствовал, что сыт. «Ну и дурень же я! — воскликнул мужик. — Надо было сразу купить сайку и не тратиться на два каравая».

Выявление возможностей фортепиано путем дирижирования игрой концертмейстера дает ученику ценнейший опыт, который, будучи подкреплен пением в концертирующем хоре и практикой в самодеятельном коллективе, поможет сформировать свою дирижерскую технику.

За исполнение концертмейстера отвечает диригирующий

Преподаватель пресекает любую попытку взвалить на концертмейстера ответственность за исполнение. Закрыв перед учеником эту лазейку, мы концентрируем его волю на достижение необходимого результата и бываем вознаграждены за проявленное терпение, когда он найдет, наконец, средства и приемы, дающие нужную и предсказуемую им звучность в реальном исполнении концертмейстера. Неоценимая польза такой установки почувствуется, когда ученик окажется перед хором. Это не значит, что он может перенести в хор любой слепок, который сформировался у него при дирижировании «под фортепиано». Механический слепок вообще никогда пригодиться не может.

Дирижерская техника складывается из гибких навыков, а не из косных приемов на все случаи жизни. Воспитание гибких навыков достигается всей системой обучения. Можно привить косную технику дирижирования, обучая на хоре, и, наоборот, добиться гибкой, способной применяться к любым условиям, пользуясь обучением «под фортепиано». Навык, усвоенный при дирижировании «под фортепиано», пригодится и на живом хоре. Кто уверенно и умело плавает в бассейне, тот не утонет и в реке. Нужно лишь добиваться, чтобы обучение дирижированию в специальном классе «под фортепиано» было обучением «в бассейне», а не «на полу», поскольку это неизбежный переходный этап в системе нашего образования.

Концертмейстер в дирижерском классе подчиняется ученику и обязан точно следовать за ним

Иногда концертмейстеры противятся этому, говоря, что «не могут выполнять все антимузикальные глупости, показываемые иным учеником». Необходимо объяснять в таких случаях, что ученик никогда не заметит допущенных им ошибок в дирижировании, если они не будут точно отражены в исполнении концертмейстера, и лучший способ выявить их — это точное следование за дирижером.

Замечания преподавателя относятся в первую очередь к звучанию музыки, а не к жестам и движениям. Перенос внимания на внешнюю двигательную сторону при анализе исполнения — распространенная ошибка в учебной практике. Вместо того чтобы обратить внимание ученика на неубедительность реального звучания и музыкальные неточности, ему говорят о недостатках жеста. Так безнадежно перепутываются причины и следствия. Ведь зачастую ученик делает неверные жесты потому, что неясно слышит партитуру внутренним слухом или пропускает мимо ушей недочеты реального звучания. Для этой цели полезно, чтобы педагог время от времени слушал концертмейстера, не глядя на диригирующего ученика (предупредив об этом). Лишь убедившись, что слуховое представление ученика находится в нужном состоянии, учитель может обратить внимание на те или иные жестовые неточности и несуразности, которые порой отражаются и на самом слышании, неверно ориентируя его. Нужно всегда иметь в виду обратное влияние моторики на слуховую сферу.

Добиваясь реального управления игрой концертмейстера, делай поправку на хоровое звучание

Исполнительский опыт преподавателя помогает заметить малейшую погрешность в дирижировании ученика против специфики хорового звучания и сделать соответствующую поправку. В первую очередь это относится к психологическим особенностям хоровой работы и исполнения. Хор требует несколько другой организации внимания, нежели концертмейстер, более обостренного контакта. Зачастую требуется поправка на дыхание; в хоре оно имеет свои особенности. Есть специфика и в показе штрихов. Так, хоровое стаккато при воспроизведении на фортепиано исполняется несколько длиннее, а в хоре — острее, ввиду того что в первом случае есть тенденция пересушить этот штрих, а во

втором — наоборот. Иначе говоря, надо добиваться, чтобы фортепиано звучало как хор.

При дирижировании хоровой музыкой «под фортепиано» следует обратить внимание на точность снятия звука, что в определенных случаях имеет в хоре решающее значение, а на фортепиано проходит незамеченным (наличие на окончаниях фраз согласных звуков, особенно таких, как «с», «з», «ц», «ч», «ш», «щ», «дь», «ть» и т. д.).

В конечном счете важно, чтобы ученик, диригируя «под фортепиано», слышал музыку не только формально акустически, но во всем богатстве и разнообразии ее выразительных средств и с материальным, мышечным ощущением звучания.

Не всегда, к сожалению, убедительное разъяснение и показ педагога приводят к желаемому результату. Иной ученик и «понял», а исполнить не может. Бесконечные показы часто ведут к натаскиванию.

Эффективен способ, когда учитель диригирует, а ученик слушает, не глядя на него. Полезно таким способом показать два варианта: тот, которым диригировал ученик, и верный, подлинный. В нашей практике не было случая, чтобы ученик ошибся в выборе варианта. Но самый интересный и заслуживающий внимания факт: ученик после этого диригирует так, как показывал педагог, хотя он показа не видел.

Разбуженная музыкально-слуховая инициатива ученика часто находит выход в том, что он начинает «учить» концертмейстера, пытаясь словесными замечаниями и указаниями добиться нужного звучания. Такую возможность, полезную саму по себе, ему следует иногда предоставить, но, как правило, необходимо все же настаивать, чтобы он добивался результата дирижированием, не прибегая к словам.

Самостоятельные (домашние) занятия по дирижированию

До сих пор речь шла о способах установления естественной и надежной связи между слухом и движением ученика в условиях дирижирования «под фортепиано», под руководством педагога. Как же ученику заниматься дирижированием дома, где нет спасительного концертмейстера? И есть ли смысл в подобных заня-

тиях? Последний вопрос возникает в связи с тем, что ученики, как показывает практика, в домашних условиях часто занимаются неверно, нанося непоправимый вред своему профессиональному развитию.

Эти неудачи понятны и легко объяснимы.

Наедине с самим собой, когда нет «обратной связи», т. е. когда ученик не получает реальной звучности в ответ на свои жесты и движения, он теряет критерий истинности действий. В состоянии увлеченностии внутренним звучанием музыки ему может казаться, что дирижирование его вполне соответствует намерениям даже тогда, когда этого в действительности нет. Повторяя неверные жесты и приемы, ученик лишь закрепляет ложные ощущения и представления, избавиться от которых потом бывает очень трудно.

Дыхание как критерий верности дирижерского жеста в домашних занятиях

Задача заключается в том, чтобы найти в домашних занятиях надежную «обратную связь» и критерий верности результата. Такую связь подсказывает нам природа музыкально-исполнительской техники.

Как уже указывалось, она обладает универсальностью, что прежде всего выражается в дыхании. В певческом, игровом или дирижерском дыхании как в фокусе сходятся все элементы музыкального исполнения: темпоритм и агогика, звуковедение и динамика, характер атаки (туше) и артикуляция, темброво-регистровая и эмоциональная окраска. Если исполнитель, услышав это внутренним слухом, нашел соответствующее дыхание, значит, он нашел главное.

Сказанное станет еще яснее, если вспомнить, что дыхание исполнителя — это не только вдох, но и выдох, которым, собственно, осуществляется звукоизвлечение и звуковедение. Ведение смычки, прикосновение к клaviатуре, выдох при игре на духовых инструментах — все это, как и певческий выдох, есть физическое, двигательное, иногда зримое и всегда мышечно ощущаемое действие, связанное со слуховым представлением. В данном смысле звукодвижение руки дирижера — это по-разному организованный и окрашенный вдох и выдох, адекватный вдоху и выдоху хора или оркестра.

Дыхание органично и реально связывает внутренний музыкальный образ с мышечным, моторно-пластическим ощущением. Несоответствие первого второму ощущается дирижером прежде всего через дыхание. Но если это так, то дирижер может предварительно, без хора и оркестра, руководствуясь лишь внутренним музыкальным представлением и органично связанным с ним мышечным ощущением дыхания (смычка), вырабатывать и шлифовать нужное дирижерское (жестовое) воплощение замысла, не отрываясь от реальных задач музыкального исполнения.

Природная связь певческих, игровых и общетелесных двигательных ощущений отмечается учеными и музыкантами (116, 71), (143, 118), (76, 169), (93, 87). Разумеется, означенная связь не гарантирует легкости и быстроты достижения искомого результата, тем более что использование этой связи предполагает предварительное овладение учеником-дирижером певческими навыками (дыханием, опорой, звуковедением и т. д.) и внутренним слухом.

Жизненная необходимость установления связи между дирижерским и вокальным аппаратом настоятельно говорит молодому музыканту: «Хочешь быть дирижером хора — научись владеть своим голосом. Он может быть не столь сильным и красивым, но обязательно верно поставленным». Это важно не только потому, что дирижер должен научить хор петь, но и потому, что это **самый надежный путь к реальной дирижерской технике**. Перефразируя Дж. Тартини, можно сказать: «Для того чтобы хорошо дирижировать, надо хорошо петь» (81, т. 2, с. 585).

Дыхание (длящийся выдох) и движение руки дирижера выражают длящиеся и пульсирующие энергию и время; эти ощущения непосредственно связаны с мышечным чувством и только через него осознаются слухом (116, 522). На основе этого между певческим дыханием и рукой дирижера может быть установлена органическая, непрерывно-двухсторонняя связь. Ощущения длящихся и пульсирующих времени и энергии передаются (интровертируются) из голосового аппарата (дыхания, резонации, артикуляции) в руку дирижера и обратно. Связь переходит во взаимовлияние: певческое дыхание дирижера помогает настраивать на тот же лад движение руки, и наоборот. Каждый дирижирует, как

слушит. Каждый дышит, как слышит. Как он дышит, так и дирижирует.

На определенном уровне владения навыком отпадает надобность пения вслух и ученик получает возможность контролировать правильность своих дирижерских действий на основе внутреннего слуха.

Что касается пения дирижера во время управления хором, оркестром или дирижирования «под фортепиано», то в этих случаях пение не только бесполезно, но даже вредно, ибо вклинивается ненужной помехой между внутренним слухом дирижера и реальной звуковой картиной, искажает восприятие ее.

Чтобы научить самостоятельно работать в домашних условиях, надо систематически моделировать такие занятия в классе (без концертмейстера). Отведя ученику 15—20 минут, учитель наблюдает за ним, не прерывая. Затем следует разбор. Установление реальной связи между творческим слухом и дирижерской техникой, всенарное развитие и укрепление этой связи — процесс длительный, продолжающийся на разных уровнях в течение всей профессиональной жизни дирижера.

Урок по специальности

Урок по специальности — процесс многообразный, имеющий своей целью воспитание дирижера, способного увлечь хор и слушателей исполняемой музыкой. Но дирижер является не только исполнителем-артистом, ему приходится быть также организатором и воспитателем своего хора, без чего он и не доберется до концертной эстрады. Естественно, что на уроке по специальности эти качества также нужно развивать.

Трудность достижения указанных задач в том, что к ним ведут разные подходы, разная настройка мышления и психики ученика. Трезвый, практический расчет, столь важный в вопросах организации хора, умение анализировать творческий процесс и приводить его в ясную систему, составляющие непременное качество педагога и репетитора хора, порой довольно часто вступают в противоречие с необходимыми для концертного исполнителя качествами непосредственности, целостности восприятия и т. д.

Равновесие рационального и эмоционального начала

У дирижера все это должно быть приведено к равновесию и гармонии, чтобы при переходе от одной формы деятельности к другой он мог быстро, гибко и естественно перестраиваться. Качество это развивается в практической деятельности, но закладывается на уроках по специальности. Система их построения и ведения учитывает три решающих фактора: 1) индивидуальность ученика, тип его дарования; 2) произведение, его стиль и 3) этап работы над произведением.

Стремясь развить необходимое равновесие между рациональным и эмоциональным, продуманным и стихийным, педагог учитывает природные задатки ученика. В эмоциональном, склонном к стихийному следованию за внезапно возникшими импульсами он будет развивать умение анализировать и трезво оценивать свои побуждения и действия. Ученика-рационалиста, привыкшего анализировать каждое действие, учитель будет настраивать на непосредственность исполнительской реакции. Вместе с тем, подводя к решению трудной исполнительской задачи, нужно использовать сильные стороны ученика: у одного — это *ratio*, у другого — непосредственное эмоциональное восприятие.

В среднем периоде работы над произведением, независимо от его стиля, анализ, разбор, расчет, продумывание по элементам и частям играют не меньшую роль, чем процесс целостного и непосредственного восприятия музыки.

На самом начальном этапе интуиция и непосредственное восприятие преобладают. На заключительном — нужно собирать мышление ученика, умножать моменты синтеза, возвращать к ароматам первого впечатления, освежать восприятие новыми исполнительскими идеями и деталями.

Методы ведения урока очень разнообразны, в зависимости от учебной ситуации. В этом сложном и прихотливом процессе можно разглядеть некоторые общие установки, проверенные во многовековой практике.

«Слушайте ученика, не прерывая его...» (Бетховен)

Урок, как правило, начинается с прослушивания ученика. Этот момент нужно использовать для будущего

концертного исполнения, независимо от этапа работы. Некоторые склонны приносить в класс старательно выполненное задание и этим ограничиться. От школьства надо всячески отучать. Инициативный и самостоятельный ученик приходит к педагогу как музыкант к музыканту, чтобы поделиться результатами творческого труда, находками и сомнениями, проверить впечатление от исполнения, посоветоваться и т. д. В учителе он должен видеть слушателя доброжелательного и строгого, объективного и заинтересованного, требовательного, но не мелочного.

Как правило, не следует прерывать исполнение или показывать, что оно не нравится, даже если для этого есть основание. Ученик может начать неудачно и продолжать так же, но выпрявится к концу, что чрезвычайно ценно и требует поощрения. Если ученик старательен и работает над программой добросовестно, педагог после прослушивания одобрительно отзыается даже о скромных достоинствах исполнения.

Разбор исполнения

Обсуждение исполнения может проходить по-разному. Два основных способа — разбор педагогом и авторецензия ученика. Педагогический анализ, как правило, строится испытаным путем от главного к побочному, от целого — к деталям. Но иногда целесообразно, не делая полный и подробный разбор, указать одну, главную причину, решившую судьбу исполнения. Порой короткое, образное и меткое замечание эффективнее скрупулезного анализа. Н. М. Данилин, прослушав исполненную учеником на фортепиано разбойничью песню в обработке Вик. Калинникова «Ты взойди, солнце красное», заметил: «Это не то. Дух не тот. Твой запевала из парикмахерской... А он должен из канавы вылезти, с соломой в волосах...». Ученик его понял отлично (99, 31—34).

Замечание педагога может быть сделано не только в образной форме, но и путем указания конкретных ошибок и просчетов в темпе, ритме, динамике, фразировке и т. д. Все это зависит от ситуации. В любом случае необходима связь между образной характеристикой

и конкретными средствами воплощения, между конкретной деталью и цельным впечатлением.

Разбор учеником своего исполнения, авторецензия не всегда бывают точными. Дело трудное даже для опытного исполнителя, но всегда полезное (особенно для не в меру «горячих» учеников). Принять участие в обсуждении могут и другие ученики.

Ученики склонны замечать менее существенные недостатки, относящиеся главным образом к внешней стороне техники дирижирования, а не к результатам звучания. Казалось бы, это одно и то же: ведь недостатки звучания отражают ошибки в дирижировании. Но здесь, как и всюду, существенно важно направлять внимание от звучания к дирижированию, а не наоборот. Если ученик не может отделить главное от второстепенного, ему полезно задать вопрос в такой форме: «**Укажи только один недостаток, но самый существенный**».

Не вызовет ли такой способ разбора слишком пристальный анализ и контроль своих действий на эстраде? Опасения эти неосновательны. По мере того как исполнение совершенствуется и достигает заключенности художественного целого, соотношение анализа и синтеза меняется в сторону увеличения второго, хотя анализ полностью не исключается даже при концертном исполнении. Все дело в уровне, характере анализа и его соотношении с ощущением целого.

Два способа разбора (педагогом и учеником) не исключают, а дополняют один другой. В обоих случаях ведущая роль за учителем.

Малопродуктивны уроки, на которых ежеминутно прерываемый ученик выслушивает потоки различных замечаний. Будучи не в силах охватить и осмыслить сразу всю бурно изливающуюся на него «методику», он теряет волю, порой просто тупеет.

О педагогическом диагнозе

Результативное проведение урока во многом зависит от точности педагогического диагноза. Казалось бы, чего проще? Недостатки ученика и его исполнения обычно сами лезут в уши и глаза. Отметить все по порядку — вот и весь «диагноз». К сожалению, простое перечисление недочетов мало приносит пользы, даже если указывается способ устранения их. На место исправленных

вылезают новые. Ученик в конце концов бывает совершенно дезориентирован, а педагог обескуражен.

Поставить точный диагноз — значит найти в массе несовершенств то главное, что определяет неудачу исполнения и что должно быть устранено именно в данный момент. Найти это «главное» невозможно, однако, вне ясной системы. Ее же определяют две координаты: 1) ученик, индивидуальный путь его развития и 2) произведение, его стиль и характер. Когда педагог превращает одну из координат в самостоятельную систему, тогда в первом случае ученик становится целью урока, а произведение — средством, материалом обучения; во втором — наоборот: произведение и его исполнение превращаются в цель, а ученик — в средство, орудие.

Первая установка приводит к нежелательной сухости урока; он перестает быть моделью живой практики. Концентрируя внимание всецело на ученике, педагог вынужден подчас принести произведение в жертву чисто школьным задачам. При второй установке, наоборот, педагог, будучи увлечен произведением, перестает замечать ученика и жертвует системой его обучения и воспитания в угоду чисто артистическим импульсам данного момента.

Вывод очевиден: истина находится в сочетании двух координат, в точке их пересечения. Стратегия и тактика обучения диктуют выбор произведения на том или ином этапе развития ученика и тогда, при точном выборе, стиль и характер музыки не вступают в противоречие с учебными задачами, а, наоборот, помогают их решать.

Педагог слушающий ученика, имеет не одну, а три пары ушей: **уши слушателя**, воспринимающего музыку непосредственно и непредубежденно, как бы впервые; **уши артиста-исполнителя**, слушающего исполнение с точки зрения своей интерпретации и **уши строгого педагога**, критикующего исполнение с позиций своей школьной системы, ее установок, требований, приемов и т. д. Каждая из указанных «пар ушей» действует порой поодиночке. Первая пара млеет от дарования ученика, не замечая ошибок; вторую — раздражает чуждая концепция исполнения; третья пара педантично отмечает только просчеты и поэтому все три пары поодиночке ошибаются. Настоящий педагог-воспитатель никогда не даст волю одной какой-либо «паре ушей» настолько, чтобы не заметить даже слабого проявления индивидуально-

сти, точно так же, как не упустит просчетов, требующих исправления.

О педагогических показах

Слишком частые показы педагога нецелесообразны. Неумеренный исполнительский темперамент учителя, проявляемый на уроке, подогреваемый порой его неудовлетворенным стремлением к исполнительству (это характерно для педагогов, не работающих с хором), мешает процессу обучения. Ослепленный собственной интерпретацией, такой педагог перестает видеть ученика, лишает его инициативы, иногда прямо переходит на наташивание. Учитель, неумолчно объясняющий и показывающий, не дает ученику сосредоточиться, прислушаться к своим мыслям и ощущениям. Если такое происходит на каждом уроке — успеха не жди.

Для иллюстрации приведем пример, рассказанный выдающимся русским виолончелистом Гр. Пятигорским (из его педагогической практики).

«Я попал в трудное положение с одним студентом, которого особенно любил. Его талант покорил меня... Никогда так страстно я не стремился передать другому все, что знал сам. Рассчитывая еще больше пояснить свои замыслы примерами, я играл ему на уроках, неоднократно повторяя отдельные эпизоды и целиком пьесы, которые он разучивал. Я критиковал, хвалил, анализировал и снова играл, стремясь (и временами добиваясь этого) превзойти самого себя.

Чем усерднее я трудился, тем менее довольным он казался. Он играл хуже и хуже, и процесс этот от урока к уроку становился заметнее, пока все его основные достоинства почти не исчезли. Сердце разрывалось, когда я наблюдал этот упадок и, не будучи в состоянии найти причину, испытывал особое чувство смятения и своей вины. Почему другие, менее одаренные студенты, делали великолепные успехи, тогда как он, пользуясьшийся быть может, более содержательными уроками, чувствовал себя подавленным и не двигался вперед? Необходимо было найти причину. Однажды, бессонной ночью, когда я думал о моей неудаче, меня внезапно осенила мысль: не в моей ли чрезмерной горячности беда? Играя ему по любому поводу, не отнимал ли я у него надежду успешно соревноваться со мной?

На следующем уроке в моей игре было не меньше промахов, чем в его собственной. И, глядя, как оживилось его лицо, я понял, что стою на верном пути. Отныне уроки стали продолжительными и частыми. Я умышленно продолжал играть хуже и хуже, а он приобретал все большую уверенность. Его успехи были поразительными. И ни с чем нельзя было сравнить мое удовлетворение педагога, когда после блестящего выступления на выпускном экзамене он сказал товарищам: «Пятигорский, безусловно, прекрасный преподаватель, но что за никудышный виолончелист!» (42, 139—140).

В этом примере все поучительно. И прежде всего вывод об опасности «перекармливания» ученика, что ведет к «несварению», потере аппетита, а порой и к расстройству «психического тракта». Ученику надо давать не больше, чем он способен переварить. Педагогическая система Николая Рубинштейна — блестящий тому пример.

Объяснение и яркий исполнительский показ необходимы, когда воображение ученика спит. Но, разбудив его, надо отойти в сторону, дать ученику возможность действовать самостоятельно. Умеряя дозы педагогических показов, полезно «дразнить» воображение ученика другими средствами.

Время от времени в классе все же нужно освежающее атмосферу, яркое и мастерское исполнение учителя, надолго запоминаемое учеником и поддерживающее в нем стремление к совершенству. Еще лучше, если это стремление поддерживается в нем впечатлениями от концертных выступлений учителя.

О наташивании

Ученик, механически осуществляющий советы учителя, слепо, бессознательно повторяющий его интерпретацию, приемы и манеру, не учится, а наташивается.

О пагубности наташивания сейчас знают все. Но под наташиванием подразумевается часто любая подробная, детальная работа учителя с учеником, и наоборот, наташивание, которое ведется крупным планом, на основе внешнего копирования, не замечается как таковое.

Наташиванием является такой процесс обучения, в котором ученику не предоставляется возможность

решить исполнительскую задачу ни самостоятельно, ни путем асимиляции педагогического подхода. «Делай, как я», «повторяй то, что тебе показывают» — такова установка натаскивающего преподавателя. При этом с учеником, не уяснившим замысла, сразу ведется внешняя работа над так называемой техникой.

Педагога-дрессировщика не беспокоит отсутствие или наличие творческого замысла ученика, его внутренние, часто неосознанные стремления, как он слышит произведение и что он в нем слышит. Такой педагог или навязывает план исполнения, или, что еще хуже, с места в карьер начинает работать над «техникой» («здесь нужно дирижировать так, а здесь этак»).

Конечно, трудно угадать, что хочет начинающий ученик, куда его тянет, что таится в его душе, когда даже простые элементарные технические приемы даются ему с напряжением всех сил. Но в том и состоит искусство педагогики, чтобы такие вещи все же обнаруживать. По незаметно проскользнувшему движению, выражению лица, «случайно» прозвучавшей в исполнении интонации и т. д. С учеником старших курсов вуза (3, 4, 5 курсы) — легче. Его тяготения и намерения проступают более ясно, хотя и здесь не обойтись без педагогической интуиции.

Натаскивание как система бывает следствием разных причин. Если педагог учит на показ, думая не о будущей профессиональной судьбе ученика, а о достижении высокой школьной оценки сегодня, на данном экзамене; если программа завышена (что часто бывает следствием тех же пресловутых побуждений «показать себя»); если педагог инертен и не желает вникнуть в труднопостижимый и бесконечно разнообразный мир творческой индивидуальности и т. д. Ленивые ученики также предпочитают натаскивание естественному и верному процессу сознательного обучения, требующему внимания, работы мысли, поисков и напряженного самостоятельного труда. Куда проще бездумно скопировать преподавателя и получить на экзамене нужный балл.

Результатом такого «обучения» является непригодность к самостоятельной профессиональной работе. Молодые дирижеры, приученные к натаскиванию, никогда не смогут работать с хором, где отсутствие живого творческого подхода неизбежно приводит к распаду коллектива. На педагогической же работе, куда такие

работники идут охотно, эта пагубная система будет ими распространяться еще шире и дальше.

Типичные ошибки учеников. Просчеты в замысле

Если исполнение не удалось, то, исключив случайность или недобросовестное отношение к делу, педагог решает, в какой из двух сфер — замысле или воплощении — ученик оказался несостоятельным.

Решение это не так просто. Мы бываем склонны видеть, в первую очередь, технические ошибки и просчеты. Между тем в большинстве случаев воплощение страдает из-за скрытых просчетов замысла.

Поэтому педагог прежде всего выявляет слабые участки в замысле ученика, стимулируя их максимальную разработку.

Погрешности против стиля

Они являются следствием недостаточного музыкального опыта, музыкальной культуры и иногда и воспринятого дурного примера.

Освободить слух от неверных художественно-стилистических представлений можно только путем систематического воспитания на убедительных и увлекательных образцах. Нужно регулярно слушать хорошую музыку в хорошем исполнении. Выбор материала для прослушивания направляется учителем.

Педагог пользуется каждым удобным случаем, чтобы обратить внимание ученика на те или иные особенности стиля, связывая это с более крупными явлениями музыкально-исторического процесса. Недостаточная ориентировка в стилях ведет к просчетам в темпе, кульминации, трактовке поэтического текста, музыкальной форме и т. д.

Просчеты в темпе

Ученик не слышит произведение целостно и находится в состоянии разобщенного восприятия его выразительных средств. В этом случае темпы трактуются обычно медленнее, чем следует. Ученик не понимает выразительной природы того или иного темпового обозначения, связывая понятие о темпе только с определенной

скоростью. Неверно определен жанр или жанровый характер произведения, что, как правило, ведет к ошибке в темпе.

Неверно рассчитана или вовсе не найдена кульминация

Неточно рассчитана динамика (преждевременное crescendo, форсировка или, наоборот, вялость звучности, неточно распределенные динамические планы в разных голосах и группах). Неверно поняты композиционное развитие и форма произведения. Если кульминация и подход к ней обеспечены самой фактурой, то затруднения с определением кульминации бывают реже. Однако кульминация не всегда связана с нарастанием звучности (так называемая «тихая кульминация»). Сила выражения обеспечивается в этом случае другими средствами: темпоритмическими, тембровыми, агогическими, артикуляционными.

Неверная трактовка поэтического текста

Ошибкаочно (и довольно распространено) представление, что в поэтическом тексте заключено «содержание» произведения, а музыка является лишь звуковым оформлением этого «содержания». Причем под содержанием в таких случаях понимается внешняя сюжетно-понятийная сторона текста.

Отсюда проистекает ряд других ошибок и, в частности, прямолинейная, «лобовая» трактовка текста. Например, в хоре Вик. Калинникова «Осень» на стихи А. Пушкина фраза «Унылая пора, очей очарованье, приятна мне твоя прощальная краса» исполняется темным, «унылым» звуком, что противоречит духу как всего произведения, так и данной фразы. Светлая, радостная, «счастливая» окраска интонации художественно достовернее. Особен-но часты такие ошибки в произведениях с переводным (с другого языка) текстом.

Невнимательное отношение к нотному тексту, влекущее за собой неверное прочтение и разбор его

В результате возникает искажение формы и содержания, а отсюда ложный исполнительский замысел.

Типичные ритмические ошибки

Ускорение при crescendo и замедления в diminuendo (независимо от стиля произведения). Ускорения при появлении мелких длительностей и пассажей. Недодержка звука (особенно на мелких длительностях). Недодержка звука в синкопе.

Ускорение и недодержка последней доли такта в быстрых темпах. Недодержка звука с точкой в пунктирном ритме $\text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J}$.

Излишнее обострение затактов при ритме $\text{J} \mid \text{J}$ (исполняется как $\text{J} \mid \text{J}$).

Недодерживаются паузы (особенно в ритмах $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$).

Ритмические ошибки при чередовании дуолей и триолей ($\text{J} \text{ J}$ исполняется $\text{J} \text{ J}$, как $\text{J} \text{ J}$; в ритме $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ фигура $\text{J} \text{ J}$ исполняется как $\text{J} \text{ J}$, «Море» Проснака).

Неверное метроритмическое исполнение синкопы (6/8 $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ как 3/4 $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ или 6/4 $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ как 3/2 $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ «На старом кургане» Вик Калинникова, «Развалины башни» — Таинева и др.).

Искажение темпоритма при смене дыхания после короткого звука (например, в хоре Глинки «Венецианская ночь» фигура в конце фразы при смене дыхания 6/8 $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ исполняется как 7/8 $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$).

Заданные ошибки, как правило, проистекают от небрежного отношения к нотному тексту, но не менее опасен и «буквализм», также влекущий за собой искажение замысла. Например, в хоре Таинева «Адели» переход с шестидольного метра на трехдольный не удавался ученику только потому, что он пытался осуществить указание $\text{J} = \text{J}$ буквально, не учитывая, что шестидольный такт в данном случае дирингируется «на два» и, следовательно, пометку $\text{J} = \text{J}$ нужно понимать как доля = доле. Если бы ученик пошел за музыкальным чувством, он бы не ошибся в трактовке текста.

Одним из последствий буквализма является укоренение в практике опечаток и описок, попавших в те или иные издания, а также некритическое отношение к сомнительным редакциям.

Пристрастие к звуковым эффектам и придумыванию нюансов

Страсть к «раскрашиванию» партитуры встречается, к сожалению, не только среди учеников. Лучшее средство лечения «бэлезни» — раскрытие внутренних закономерностей композиции, постижение логики стиля произведения и, конечно, сравнительный показ педагогом правильного и ошибочного вариантов.

Ошибки в технике дирижирования.

Просчеты в выборе типа техники

Выше мы познакомились с тремя типами дирижерской техники, связанными с тем или иным стилем музыки. Было отмечено, что они составляют полистилистическую технику современного дирижера.

Просчеты в выборе типа техники становятся серьезным, порой непреодолимым препятствием в достижении необходимого художественного результата. Так, попытка дирижировать цельно-фиксированной рукой любую фугу из «Stabat mater» Перголези или из «Requiem» Моцарта поставит дирижера в положение, из которого ему трудно выйти с честью. Вряд ли он также добьется стилистически убедительного результата, если вздумает дирижировать изолированной кистью «Dies irae» (и многие другие номера) из «Requiem» Верди. Исполнение же поэмы Шостаковича «Казненным» (фугато) требует смешанной техники, т. е. цельно-фиксированной руки и кистевого движения.

Неверный выбор «дирижерской аппликатуры»*

Выбор «дирижерской аппликатуры» не всегда определяется метрическим обозначением в нотах. Например, хор «Ave, regum» Моцарта, обозначенный четырехдольным размером, лучше дирижировать «на два», в соответствии с реальной метрической пульсацией. Хор «Болят мои скоры ноженьки» из оперы «Евгений Онегин» Чай-

ковского, обозначенный четырехдольно, нужно вначале дирижировать «на четыре», а затем, за такт до вступления оркестра, переходить «на восемь». Следующий двухдольный размер «Здравствуй, матушка барыня» дирижируется «на четыре». Хор № 31 C dur из оратории Гайдна «Времена года» обозначен метром 4/4, дирижируется на 2, а «Rex tremenda» из Реквиема Моцарта — на 8; хоры: рабов Черномора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, «Ночь» Дебюсси, «Начало дня» из второй сюиты «Дафнис и Хлоя» Равеля, обозначенные трехдольным размером, дирижируются соответственно «на раз», «на шесть» и «на девять».

Неточно рассчитанное дыхание в дирижерском взмахе

Выше отмечалось, что движение руки дирижера определяет дыхание хора, т. е. вдох и выдох. В этом смысле управлять исполнением — значит управлять дыханием. Расчет дирижерского взмаха (у опытного дирижера это происходит автоматически, безотчетно) есть расчет дыхания (скорости, глубины и объема вдоха, продолжительности и силы выдоха). Естественно, что этот расчет определяется характером музыки. Однако ученик, даже зная исполняемое произведение, иногда допускает неточности в дыхании, обычно перебирая его, как в фазе вдоха, так и выдоха.

Причины этого многообразны. Главные заключаются в следующем.

Дирижер, обнаружив, что хор (или концертмейстер в специальном классе) не отвечает должным образом на его жесты, что, как правило, происходит из-за неточности или ошибки в дирижировании, реагирует на это безотчетным увеличением взмаха. Вообще любая потеря контакта с хором в процессе исполнения (контакта, определяемого художественно-психологическими факторами) приводит обычно неопытного дирижера к необдуманному увеличению взмаха и нажиму.

Существует распространенное заблуждение, что чем сильнее должна быть звучность, тем больше — дирижерский взмах. Оно возникает в результате возведения частного случая в правило. Действительно, при определенных обстоятельствах (медленный темп, плотная фактура, насыщенная динамика и т. д.) возможен большой взмах. Допустимость его отпадает в быстрых темпах

* Термин этот, введенный Г. Н. Рождественским, означает метрическую сетку, избираемую дирижером, исходя из темпа и пульса (105).

с мелкой метрической пульсацией и острым штрихом даже при насыщенной динамике. В этом случае (как и обычно) силу звука поддерживает левая рука (Римский-Корсаков, вторая часть хора «Как по мостикам по калиновым» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже...»). Часто при насыщенной динамике даже в быстрых темпах возможен и нужен одинокий большой взмах, организующий вдох хора. Но за этим обязательны следуют взмахи небольшой амплитуды, поддерживающие экономный расход взятого дыхания. Повторение подряд даже двух больших взмахов в быстрых темпах нецелесообразно, а порой и невозможно.

Дирижеры, не владеющие техникой левой руки, пытаются управлять динамикой посредством правой. Это одна из причин неоправданно больших движений. Правая рука, управляющая темпометроритмом, агогикой и штрихами, должна быть освобождена от управления динамикой. Это функция левой руки*.

Неоправданное дирижирование взмахами большой амплитуды свидетельствует о разрыве между слуховой и двигательной сферами. Стоит обратить ученика и его руку «в слух», как многое становится на свое место. Полезно запомнить следующее правило: в любом затруднительном случае первое, что следует предпринять — это предельно уменьшить взмах (при сохранении устойчивости темпа), а затем откорректировать его в соответствии с реальными задачами исполнения.

Неумерено большие взмахи часто являются следствием того, что ученик путает масштаб жеста с его амплитудой. Между тем это хотя и взаимосвязанные, но разные вещи. Звучность крупного, широкого масштаба с разреженной фактурой и динамикой «р», «рр» потребует дирижирования в широком диапазоне при небольшой амплитуде взмаха. Наоборот, в быстрых темпах плотная фактура на «f», стаккато или маркато вызовет необходимость в движениях небольшого, узкого диапазона, но с максимальной амплитудой кистевого взмаха. Примеры: фрагмент из поэмы «Казнь Степана Разина» Шостаковича («Над Москвой колокола гудут») и хор «Маличик грум» из Весенней симфонии Бриттена (начало).

* Сказанное, разумеется, не снимает вопроса о взаимозаменности функций рук, что часто бывает необходимо.

Пример работы над произведением

На конкретном примере («Казненным» из «10 поэм» Шостаковича) попытаемся проследить, как протекает процесс воплощения у начидающего дирижера.

Это описание — не образец, а лишь пример, изложенный по необходимости подробно. Пусть опытный музыкант не посетует на это, а представит ученика, нуждающегося в пояснениях.

Начинается работа с первой ориентировки в тексте. Устанавливается тональность, лад, метр, темповые обозначения. Легко, «на глаз» обнаруживается двухчастная структура поэмы (первая часть — фугато, вторая — ариозо, с элементами речитатива). Внимательно прочитывается поэтический текст.

Этих первоначальных сведений достаточно, чтобы приступить к игре партитуры и пропеванию партий, из чего складывается первое впечатление от произведения. Его основной эмоциональный тон и звуковой колорит определяются образами и настроениями поэтического текста. Слова поэмы, как надпись на стене, звучат проникновенно и строго. В торжественной тишине мы вслушиваемся в их трагический смысл. Поначалу кажется, что эта картина подсказывает звучность глухую и мрачную, но как это порой бывает, прямое решение уводит от художественной истины: такая звучность оборачивается унылым нытьем. Впечатление окажется сильнее, если голоса (в том числе басы и альты) прозвучат светло, серебристо (несколько призрачно, нежно и благовечно). Не рисовать жуткую обстановку тюрьмы, не изображать скорбь, а искренне и просто музировать.

Поиски звучания приведут к высокой и близкой позиции звука. У басов он будет строиться как микстовый с большой дозой головного звучания (даже на низких звуках). Дыхание понадобится легкое, экономное, высокого типа. Решающее значение приобретает строго выдержанное «р» (в теме) и «рр» (в противосложении). Важна точная пульсация восьмыми, острая, хотя и мягкая, атака. Вибрация весьма умеренная.

Вокальные трудности фугато усложнены наличием широких интервалов. Первая же квинта требует удержания нижнего звука в высокой позиции. В ходе на сексту вверх (третий такт) надо избегать перекрытия звука. В седьмом такте квинтовый ход вверх осложняется тем,

что верхний звук («ми») попадает на слабый слог: его нельзя подчеркивать, но не менее опасно и снять с опоры (диафрагма удерживается в активном состоянии). Нужно позаботиться также о том, чтобы распределить дыхание равномерно на обе фразы темы, соответственно их длине. Удержанвшись в высокой позиции на нижних звуках, мы обеспечим чистое и ровное звучание всей темы, а звук «до диез» (повторенный семь раз) прозвучит остро и точно, что очень важно (этот звук является в данном случае индикатором строя).

Дирижер существенно поможет себе, а в будущем и хору, если тщательно проработает все моменты смены дыхания. Уже при исполнении темы он столкнется с трудной задачей распределения дыхания в ее длинных фразах (особенно во второй). В противосложении смена дыхания еще более сложна у басов, так как противосложение состоит из четырех длинных фраз (шесть, семь, семь и девять тактов); у теноров на одном дыхании поются фразы в семь и девять тактов.

Дикция должна быть рельефной, но с минимальными артикуляционными движениями. Согласные звуки произносятся коротко и остро, особенно в слове «тоскли-вый», где строенные согласные («скл») переносятся на следующий слог. В противосложении (во всех партиях) артикуляция поэтического текста не столь остра и рельефна; ее нужно слегка затушевать за счет смягчения согласных, чтобы сделать более выпуклым звучание слова в теме.

Проведение темы в альтовой партии аналогично басовой. В высоких голосах (сопрано, тенора) тема проходит в других регистровых условиях. Это создает дополнительные трудности при точном выдерживании нюансировки «pp». Все остальные условия исполнения темы во всех голосах аналогичны.

В противосложении все голоса, прислушиваясь к теме, поддерживают ровную ритмическую пульсацию восьмыми и сообразовывают выдержаные звуки с движением в теме. Ритмический ансамбль здесь точно выдерживается в едином пульсе, биение которого так необходимо этой музыке. Ритмический рисунок противосложения разнообразен и нигде почти не совпадает в голосах по вертикали. Особенно нужно быть внимательным в тех местах, где в теме пауза (переход в противосложение от звука «ми» к «ре диез» у басов на паузе, у теноров

в теме; терция «ре — фа диез» в мужском хоре, на паузе у альтов и ля мажорный аккорд на паузе у сопрано). Вся первая часть исполняется мягко и ритмически остро.

При пении голосов дирижер встретится с трудностями горизонтального строя. Особенно при интонировании полутонов в нисходящих последовательностях и больших секунд — в восходящих. Пропевая отдельные голоса, нужно ясно представить их лад, тональность и функциональное значение в общей гармонии, памятя, что один и тот же звук по-разному интонируется в разном ладовом и гармоническом контексте (в этом произведении звук «ми» является соответственно то шестой, то третьей ступенью в горизонтально-ладовом звучании и он же по-разному строится в аккордах cis moll, A dur и E dur).

Во второй части поэмы дирижер обратит внимание на динамику, агогику и артикуляцию первого ее раздела («Узник, брат, преклони зов горькой утраты послушный...»). Артикуляционные тонкости этой фразы в сочетании с ее агогикой нелегко даются хору. Сказанное станет ясно из нотного примера (пример 19).

Пример 19

Meno mosso, maestoso

сопрано

тенора

Уз-ник, брат прекло-ни зов горькой утраты по-

слы-шный, пре-кло-ни с ти - хой гру - стью ко-

ле-ни, ко - гда в сум-раке серых ч - глов пред то- (ур) ги-тено

бой встанут черны-е те - ни двух без-вре-мен-но павших бор-

цов.

Тщательной работы потребуют фразы сопрано («когда в сумраке серых углов...») и теноров («двух безвременно павших борцов»). В первом случае затрудняет

регистровое положение звуков на слове «когда», в нюансе «rr», а также агогическое соотношение между крайними и средними мотивами; во втором — тройной ход на большую сексту (вверх, вниз и опять вверх). Этот ход может хорошо прозвучать при выполнении следующих условий: затачовый звук «fis» берется с максимальной дозой головного звучания, микстом, на опоре. В следующем звуке «dis» нужно удержать «грудь», не теряя микстового звучания. Очень важно правильно окрасить гласный «е» в слове «безвременно», смешав его с гласным «и» в светлом звучании.

В нисходящем затем ходе «dis — fis» второй звук также должен быть взят микстом, с точным возвращением на звук «dis». Верхний звук «fis» прозвучит убедительнее, если в слове «павших» гласный «а» спеть округленно и светло.

Исполнение на фортепиано

Играя партитуру, ученик не должен упускать из своего слуха все, что он познал и чем овладел, пропевая голоса. Ощущение вокальной линии, дыхания и голосовых красок поможет ему приблизиться к хоровому звучанию.

Изучая партитуру на фортепиано, дирижер как бы репетирует ее с хором. Такая работа имеет свои преимущества: фортепиано безропотно переносит пробы и ошибки и не смотрит на часы в ожидании, когда закончится репетиция. Все, чего дирижер по-настоящему добьется от своего голоса, и фортепиано, он достигнет и в хоре.

Общеизвестно, как трудно добиться, чтобы рояль запел. Первое условие: **умение слушать и слышать, как тянется звук.** Научившись этому, молодой дирижер обнаружит богатейший звуковой мир. Он поймет, что окраска звука, его характер и длительность распространения зависят от того, как поднять руку («дыхание»), каким пальцем и как прикоснуться к клавиатуре и главное — каким этот звук слышит играющий до того, как он его возьмет.

Второе условие — **умение слушать линию музыкальной мысли.**

Работу над фортепианным исполнением следует начи-

нинать с выбора аппликатуры. Каждый палец играющего, подобно партии в хоре, имеет свои выразительные возможности, которые нужно правильно использовать. То добиваясь ровности их звучания, то, наоборот, выявляя характерные тембральные и артикуляционные особенности каждого пальца, иными словами, осуществлять средствами аппликатуры монолитный или дифференцированный хоровой ансамбль.

При игре хоровой партитуры иногда приходится исполнять ту или иную партию одним и тем же пальцем; чаще первым и пятым — в средних и крайних голосах, а также пользоваться подменой пальцев на одном звуке.

В первой части поэмы «Казненным» такая аппликатура необходима в нескольких местах (такты 16, 22, 33, 34, 35, 36, 37).

Уже первое изложение темы в басу ставит перед играющим серьезные задачи (пример 20).

Пример 20

Нюанс «rr» выдерживается ровно, *senza crescendo*, ритм пронизан точнейшей пульсацией восьмymi. Вместе с тем недопустимо скандирование звуков. Во избежание этого следует неударяемые слоги играть легче, а мотивы строить по словам (в примере они отмечены квадратными скобками). Цельность всего построения темы зависит от правильного соотношения тяжелых и легких тактов. Первый четырехтакт интонируется по два. В этом четырехтакте самый тяжелый — третий, где агогически выделяется слог «кли». Следующая фраза пятитактовая исполняется мерно с одинаковыми логическими ударениями в каждом слове-мотиве.

Звук должен быть острый и прикрытый (быстрая пальцевая атака при левой педали).

В трехголосном ансамбле (альт-тема, тенор и бас — противосложение) альты звучат «rr». Ещетише необходимо исполнять противосложение, что нелегко ввиду увеличения плотности ткани. Стремясь к прозрачности

противосложения, следует его играть легатиссимо, подчеркивая голосоведение и протяженность длинных звуков. Таким же способом осуществляются ансамбль и голосоведение в последнем проведении темы у сопрано.

Другие задачи возникают при исполнении второй части поэмы (переход от полифонического ансамбля к гомофонному, повторение одних и тех же звуков и аккордов при дробном ритме восьмым и речитативном губафо в нюансе «rrrr»). Правая педаль в этом случае неуместна, а звучность меж тем должна быть объемной. Добиться этого можно, глубоко пронитонировав бас при легком парящем звучании женского хора.

Раздел «когда в сумраке серых углов, пред тобой встанут черные тени...» с его острым звучанием мотива и таинственно мерцающей холодной окраской, мягко артикулированными «кларнетовыми» ходами альтов особенно выразителен на фортепиано, что обогащает представление и о хоровой звучности.

Дирижерское исполнение

Первая и самая важная забота — темп.

Ритмическая пульсация поэмы слышна уже в начальном взмахе. В частности, первый ауфтакт содержит в себе две равные восьмые (в данном темпе). Острое и быстрое дыхание, в котором последующая остановка компенсирует ускорение до требуемого темпа, здесь не подходит. Спокойный ауфтакт, в котором обе его фазы равны как по времени, так и по амплитуде (1:1), дает хору уверенное ощущение темпа и пульса.

Темпометримические особенности первой части поэмы — в ее остро настороженной, вслушивающейся в самое себя мерности и наполненности пульса. Полная непринужденность и свобода взмаха должны сочетаться с точностью и остротой. Амплитуда взмаха минимальна. Дыхание берется всей рукой, а прикосновение к звуку кистевое. В руке постоянно ощущение пульсации восьмиями (особенно на длинных звуках противосложения).

Точно рассчитанное *ritenuto* в двух последних тактах фугато подводит к темпу второй части. Здесь происходят частые модификации темпа. Он чуть-чуть ускоряется на словах «горькой утраты», чему способствует штрих *portato*. На слове «послушный» темп восстанавливается.

К концу следующей фразы уместно сделать небольшое

расширение и слова «когда в сумраке серых углов пред тобой встанут черные тени» спеть в этом несколько замедленном темпе. Последующее *rit.* на словах «...безвременно павших борцов» подводит к темпу коды.

Тип дирижерского взмаха цельно-фиксированной рукой с гибкой активной кистью избирается в соответствии с этой музыкой. Движение изолированной кистью приведут к слишком сухому звучанию, а цельногибкая рука — к излишне сочному. Такой взмах соответствует сдержанно-суворому, оцепенелому тону первой части поэмы, а также необходимости дробить рисунок во второй части ее (*Meno mosso, maestoso*). Дробление в момент перехода на новый темп лучше всего осуществляется кистью. Обычная ошибка, дробление рисунка всей рукой от плеча, т. е. таким же взмахом, каким исполнялись предыдущие такты, вследствие чего агогика не получается достаточно естественно и пластично.

Можно считать общим правилом: в замедлениях, при переходе на дробленую сетку, взмах всей рукой, если он до того имел место, сменяется кистевым (на время осуществления перехода). Так следует поступить и в данном случае. Однако здесь кистевой взмах изолированной кистью нужен только в самый момент перехода (последний такт фугато). Последующее дыхание к такту на 9/8 должно быть подано всей рукой при минимальной амплитуде. Снятия же аккордов на словах «Узник... брат...», а также последующая фраза «преклони зову горькой утраты...» дирижируются кистью.

Учитывая характер фразировки, первый такт второй части («Узник... брат...») целесообразно тактировать по 3 такта на 3/8, с последующим переходом на 9/8.

Второй раздел второй части (от слов «когда в сумраке серых углов...» и до конца) дирижируется «на девять» и «на шесть» в основном кистевым взмахом, но с заметным утяжелением первой, четвертой и седьмой доли путем включения плеча. Глубокое и мягкое дыхание всей рукой уместно показать при вступлении басов, за три такта до окончания поэмы.

Заключительная мысль поэмы с ее светлым и прошковенным апофеозным характером дирижируется в верхней позиции, что обеспечивает нужный тип дыхания. Последний аккорд берется глубоким и мягким движением руки вниз с последующим плавным возвращением в верхнюю позицию.

Все это может быть верно найдено лишь в сочетании с ощущением точного дыхания и внешне выражается в рассчитанном пространстве (позиция, план, диапазон) и амплитуде взмаха. Мерность темпа и пульсации обеспечивается равномерными (без ускорений и замедлений) движениями «стремления» и «отдачи» (две равные фазы ауфтакта 1:1). Особенно важно выдержать эту равномерность (без дерганий и остановок) в кисти, мягкие и точные прикосновения которой обеспечат нужное звукопроявление и артикуляцию.

В связи с динамическим планом дирижирование цельно-фиксированной рукой сочетается, как уже говорилось, с ограниченной амплитудой, при этом рука свободна (полная раскрепощенность плечевого пояса, плечевого и кистевого суставов при свободно-фиксированном локте).

Необходимость поддержания ровного «рр» в фугато, применения тонких, разнообразных тембровых и артикуляционных средств, необходимость достижения полифонического ансамбля вызовут потребность в соответствующих действиях левой руки. Одна из обычных ошибок: показав «рр», молодой дирижер закрепляет левую руку в этом положении, чтобы выдержать нюанс. Напрасный труд. Через два-три такта хор перестает замечать торчащую левую руку. Действовать левой рукой нужно свободно и гибко, меняя ее положение в соответствии с тем, что происходит в голосоведении. Очень важно вовремя предупредить левой рукой нюанс «рр» при вступлении очередного голоса, а также смягчить противосложение в паузах темы. Кроме нюансировки, левая рука нужна здесь для управления полифоническим ансамблем, что связано не только с динамикой, но и с разным ритмом в разных голосах.

В данном примере указано, над чем обычно приходится работать с учеником. Следует также напомнить читателю, что приведенный пример иллюстрирует лишь один из возможных вариантов интерпретации.

Слух ученика-дирижера и его развитие в специальном и хоровом классах

Каждому известно: чтобы заниматься музыкой, необходимо иметь хороший слух. Но не все отдают себе отчет в том, как далеко и глубоко распространяется его значение. Иному кажется, что это чисто акустическая способность различать, вылавливать и устранять фальшивые ноты; что имеются особые творческие способности, помогающие сочинять музыку или ярко, впечатляюще исполнять ее, которые находятся как бы «над слухом»; что последний несет в творческом процессе внешнюю, служебно-вспомогательную функцию, наподобие «корректора» или «технического редактора». Далеко не все понимают, что музыкально-артистические способности целиком сосредоточены в слухе и таковой является сложной, многосоставной системой; что у музыканта чувства и психические процессы (ощущение, представления, внимание, память, воображение, воля) в моменты восприятия, исполнения или сочинения музыки связаны со слухом, развиваются в нем, проявляются через него.

Из сказанного не следует, что все остальные (кроме слуха) чувства музыканта инертны и малоразвиты. Это значит лишь, что все они поставлены на службу музыке; ее специфическим способам выражения и восприятия. Именно так нужно понимать замечание, что «глаз был для души Баха только посредником между внешним миром и слухом композитора. Он и видимый мир переживал, воспринимал слухом своим. Можно сказать: «Бах видел ухом» (71, 37). Этот же смысл имеет слово «звукосозерцать», употребленное Н. А. Римским-Корсаковым (96, 222). Сюда же можно отнести и известные факты зрительного (цветного) слуха Римского-Корсакова, Скрябина и других музыкантов, а также широко распространенное явление осознательно-слуховых, мышечно-слуховых и других ассоциаций и т. д.

Музыкальный слух основан на врожденных способностях, но нуждается в развитии и поддается таковому. Развитие может происходить по-разному. Иные достигают эффективных результатов, воспитывая формально-акустические свойства слуха, и ограничиваются этим. Другие, вслед за Б. В. Асафьевым, исходят из того, что истинный музыкальный слух функционирует на основе интонационной природы музыки, на восприятии и воздействии ее как искусства «интонируемого смысла» и что, следовательно, система воспитания музыкального слуха должна быть подчинена этому основополагающему принципу.

Б. В. Асафьев считал, что музыкант должен «научиться слышать (воспринимать полным сознанием и напряженным вниманием) музыку в одновременном охватывании всех ее «компонентов» (выделено мною.— С. К.). раскрывающихся слуху, но так, чтобы каждый миг звукодвижения осознавать в его связи с предыдущим и последующим и тут же моментально определять непосредственным чутьем... Такого рода постижение музыкального смысла знаменует высший этап в развитии внутреннего слуха...» (3, 234). К такому идеалу стремится дирижер, слух которого, по мнению Асафьева, должен быть «созданным композитору».

Отличается ли слух дирижера от слуха музыкантов других специальностей и в чем это отличие заключается? Есть ли какая-либо специфика в системе и методах развития дирижерского слуха?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо хотя бы вкратце рассмотреть музыкальный слух как психофизиологическую способность к восприятию, качественному различию, эстетической оценке и постижению музыки в целостном единстве и в малейших деталях звуковой формы.

Музыкальный слух — явление сложное и включает в себя много разных сторон и элементов. Различаются слух высотный, темпоритмический, ладовый, мелодический, многоголосный (гармонический и полифонический), тембровый, динамический, чувство ансамбля, фразы, музыкальной формы и т. д.

Музыкальный слух может быть разной остроты и объема. Степень остроты определяется точностью и быстрой слухового различия. Объем музыкального слуха тем больше, чем быстрее он различает и оценивает музыкальные явления в условиях развитого многоголосия и большого количества одновременно звучащих инструментов и голосовых тембров, а также чем больше разных элементов звучания он охватывает в одновременном восприятии.

Реальное звучание воспринимается **внешним слухом**. Внутренний слух способен рельефно представить ту или иную музыкальную звучность вне реального звучания.

Внимание — один из важнейших факторов, определяющих качество слуха. Хороший слух — это прежде всего слух внимательный, цепкий, умеющий замечать

звуковые явления, ускользающие от слуха инертного, невнимательного*.

Со стороны внимания музыкально-слуховые процессы бывают разных типов и видов. Слышание может быть **узко направленным**, сосредоточенным на одном звуковом объекте, элементе звучности, или **широко направленным**, распределенным на много звуковых явлений одновременно. Сосредоточенное и распределенное слышание — две стороны, два взаимно связанных свойства слуха. Владение распределенным вниманием дается лишь тому, кто умеет его сосредоточить, наоборот, при неумении распределять внимание слух распыляется. Опытный, развитой музыкальный слух естественно и свободно переходит от узко направленного слышания к широкому, распределенному в зависимости от художественной задачи и исполнительской ситуации.

Слышание может быть **ретроспективным**, направленным на то, что уже прозвучало, и **перспективным**, предвосхищающим то, что еще должно прозвучать. Оба типа слышания по-разному сочетаются и дополняют друг друга в зависимости от индивидуальности музыканта, его опыта, а также от этапа работы.

Огромное значение имеет **музыкальная память**, которая подставляет слуху опыт накопленных представлений и, в свою очередь, сама развивается на новом материале. Долговременная память на высоту звука дает явление **абсолютного слуха**.

Относительный слух различает высоту звуков по отношению друг к другу.

Более сложные стороны и свойства музыкального слуха обнаруживаются в его связях с **воображением**. Существуют три уровня этой связи: слух **репродуктивный**, ограничивающийся формальным воспроизведением (репродуцированием) звуков из нотного текста на основе установленных норм, традиций и канонов; слух **реконструктивный**, одухотворенный, воссоздающий из нотного текста путем активной работы музыкального

* Невнимательность слуха — одно из характернейших явлений «телевизионного» времени, перегруженного зрительными впечатлениями, громкими звучностями, шумами и помехами. Концерты сейчас многие не слушают, а «смотрят», причем не только по телевидению, но по привычке и в концертных залах.

воображения звуковую картину, не записанную прямо и адекватно в нотах (3,297—299).

На третьем уровне находится композиторский слух, рождающий из разрозненных звуковых и жизненных впечатлений, ощущений, представлений, мыслей и чувств никем ранее не созданную звуковую картину.

Исключительно важна связь музыкального слуха и воли. Музыкально-исполнительская, в частности дирижерская, воля аккумулируется в музыкальном слухе. Острый и объемный созидательный слух является лоном, где зарождается художественный замысел, а с ним и дирижерская воля. Нетерпимость к фальши, острое чувство темпоритма, звуковой краски, фразы и формы укрепляют волю дирижера в его бескомпромиссной борьбе за наиболее совершенное воплощение художественного замысла.

Явление слуховой «звукотворческой воли» подробно описано К. А. Мартинсеном, который рассматривает ее как фундамент исполнительской техники (71) и (72). К. А. Мартинсен указывает шесть элементов «звукотворческой воли», основанных на соответствующих элементах музыкального слуха.

«**Звуковысотная воля**» как «способность представлять себе звук определенной высоты, желать появления такого».

«**Звукотембровая воля**» как стремление извлекать из каждого инструмента или голоса «оптимально красочное» звучание. Мартинсен считает, что элемент «звукотембровая воля» невосполним и по художественному значению важнее, чем звуковысотная воля. Он указывает, что у одаренных учеников наблюдается обратная зависимость между этими элементами, а именно: «чем лучше от природы звуковысотная воля, тем слабее звукотембровая, и наоборот»*.

Из сочетания первых двух элементов образуется, по Мартинсену, третий, названный им «линиеволя». «Истинное звуковое явление,— говорит он,— не есть ряд звуков, возникающих поочередно, точка за точкой, а то, что происходит между звуками, тенденции устремления одного звука к другому; в этом глубочайший нерв музыкального явления». И здесь Мартинсен подчеркивает наблюдаемый в педагогической практике факт, «что

интенсивную линиеволю большей частью значительно легче воспитать у одаренных музыкантов с относительным слухом, чем у музыкантов с абсолютным слухом» (71,32—33).

Четвертый элемент—«ритмоволя»—является, по Мартинсену, «родной стихией рояля». «Вначале был ритм»,— выражение это принадлежит пианисту*,— говорит Мартинсен. Не будем спорить о ритмических преимуществах рояля; вспомним лишь, что «ритмоволя» нужна дирижеру не меньше, чем пианисту. (Кстати, Ганс фон-Бюлов был не только пианистом, но и великим дирижером).

Два последних элемента «звукотворческой воли», названные Мартинсеном «воля к форме» и «формирующаяся воля», являются, по существу, сторонами одного и того же сложного явления «звукотворческой воли». «Воля к форме»—это сила, которая объективно («надлично», по выражению Мартинсена) заключена в произведении. Это «чеканная форма, развивающаяся как живой организм» объективно, вне зависимости от индивидуального восприятия исполнителя. Это «общий обзор» произведения, его формы живут в представлении исполнителя. Еще до появления первого звука он чувствует произведение или крупную его часть как «целостный комплекс». «Этот общий обзор,— поясняет Мартинсен,—...с самого начала определяет звуковую окраску, интенсивность линии, ритм и прежде всего темп исполнения (выделено мною.— С. К.)».

В процессе постижения и воплощения участвует не только «воля к форме», но и «чисто личный элемент в музыкальном исполнении», который Мартинсен называет «формирующей волей», подчеркивая, что «воля к форме» и «формирующая воля» образуют «нечто единое».

Впрочем, все элементы звукотворческой воли взаимосвязаны, образуя слуховой комплекс, синтез, определяющий индивидуальность музыканта, которая складывается как вследствие различий в качестве и силе элементов, так и в характере их сочетаний.

Сила описанной концепции в том, что она исходит из живой исполнительской практики, по существу, из тех же идей, которые питают теорию интонации Асафьева.

* Гансу фон-Бюлову.

* Наша практика подтверждает это.

Явление музыкального слуха невозможно правильно понять только с акустической стороны, ибо, как уже отмечалось, акустическое восприятие и представление музыкального звучания связаны с мышечно-осознательными ощущениями и при известных условиях составляют с ними нерасторжимое единство. Эта связь развивается в процессе пения или игры на инструменте, приспособления исполнительского аппарата к характеру музыки и особенностям данного голоса или инструмента. В результате исполнитель слышит музыку через свой голос или инструмент и это слышание материализуется в определенных мышечно-осознательных ощущениях и игровых движениях.

Таким образом, слухомышечная связь дает возможность музыканту слышать музыку внутренним слухом, как будто он ее реально исполняет, т. е. со всеми соответствующими мышечными игровыми ощущениями. Так же воспринимается и чужое исполнение*. Это ведет к специализации музыкального слуха (слух вокальный, хоровой, струнно-смычковый, духовой, фортепианный и т. д. со всеми их разновидностями).

Специализация не противоречит общим свойствам музыкального слуха, не противопоставляется им и не заменяет их, а служит лишь органическим продолжением, подкреплением и развитием этих свойств. Она представляет собой не теоретическую догадку, а реальный факт, оспаривать который не имеет смысла**. Значение специализации слуха подчеркивается многими выдающимися музыкантами (93, 397; 90, 18—19).

Специализация может быть узкой и широкой. Многие музыканты стремятся обогатить свой слух путем владения разными музыкальными инструментами. В частности, инструменталисты учатся пению, а певцы —

* Психофизиологическая природа этого явления основана на так называемой «идеомоторной интроверсии».

** В. Толба в интересной и содержательной статье «Проблемы виконавства» («Проблемы исполнительства»), подвергая сомнению правомерность термина «вокальный слух», восклицает: «...В таком случае должен быть «скрипичный слух», «тромбоновый слух» и даже «барабанный слух» (113, 97). Да, именно так: слух вокальный, скрипичный, тромбоновый и даже барабанный, в том смысле, какой придается этим понятиям в данной книге, есть реальный факт, учитывать который необходимо как практическим музыкантам, так и педагогам.

игре на инструментах. А. Рубинштейн в бытность директором Петербургской консерватории обязывал всех учеников-инструменталистов учиться пению, ибо, говорил он, «тот не музыкант, кто не умеет петь» (52, 20). В свою очередь многие выдающиеся певцы имели солидное фортепианное образование. Особенно важен широко специализированный слух для дирижера. «Хороший дирижер понимает переживание каждого оркестрового музыканта,— говорит Л. Стоковский.— Он ощущает движение каждого смычка, напряженность или свободу в технике левой руки каждого исполнителя на смычковом инструменте. Он ощущает дыхание и позицию губ каждого духовника» (90, 18—19).

Специализированный дирижерский слух может быть врожденным, что, однако, встречается редко; подавляющему большинству учащихся приходится вырабатывать его.

Включение в музыкальный слух мышечно-осознательных, игровых и певческих ощущений, представлений и навыков придает ему дополнительные возможности для наилучшего функционирования, обогащает музыкальную память и воображение, делает слух непосредственным орудием исполнительского творчества. Однако эти благоприятные возможности могут быть реализованы лишь при полном господстве и контроле слухоакустической сферы над мышечно-осознательной, двигательной. К сожалению, нередко наблюдается диссоциация, разлад между этими сферами слуха с характерным преобладанием моторного начала. Так бывает, когда исполнительская техника воспитывается внешним, зрительно-двигательным способом, а музыка, звучность играют роль некоего фона, «аккомпанемента», сопровождающего движения (71, 23 и 45, 34). Слух при этом инертен, не руководит движениями. Последние с точки зрения музыкально-художественного результата могут быть и неверны; инертный слух этого не замечает.

Нет ничего более опасного для молодого музыканта: через несколько лет такого обучения он искалечен на всю жизнь. Даже при отличном природном слухе его звукотворческая воля атрофируется и заменяется двигательной, навязывающей слуху свои искаженные и далекие от музыкальной сути представления.

Анализ музыкального слуха по отдельным элемен-

там, свойствам и сторонам не должен заслонить ту бесспорную истину, что слух действует как целостная и развивающаяся система, в которой все элементы связаны между собой и обладают решающим свойством взаимокомпенсации. Педагог по специальности, развивая слух ученика, не разрушает его целостность.

Анализ общих элементов и свойств музыкального слуха подводит нас к пониманию специфики слуха дирижерского. Он содержит в себе все элементы общемузыкального, но объем его значительно больше, чем у оркестрового музыканта, хорового или сольного певца.

Необходимость контактов с исполнительской массой (хором, оркестром), специфика живого «инструмента», которым дирижер руководит, требует особой остроты, цепкости и оперативности слуха. Особое отличие дирижера в обладании им широкоспециализированным мышечно-акустическим слухом, в соответствии с исполнительским составом (хором, оперным театром, симфоническим, духовым или народным оркестром).

Таким образом, слух дирижера отличается универсальностью, а выдающиеся мастера безусловно обладают ею в высшей степени.

Всесторонняя работа по развитию слуха учащихся дирижеров ведется двумя основными циклами: специальный (классы специальный, хоровой, чтения партитур) и теоретический (сольфеджио, теория, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений).

Естественно предположить, что работа этих циклов координируется на основе двух взаимодополняющих установок: в специальных классах занятия ведутся на прочном музыкально-теоретическом фундаменте, а теоретический цикл пронизан музыкой и ее практическими задачами. К сожалению, это наблюдается не всегда и не везде, что признают как педагоги-исполнители, так и преподаватели теоретических дисциплин (8,57—58). Как часто музыкально-теоретические дисциплины проходят абстрактно-понятийным способом, без прочного и глубокого овладения слухом, без эмоционально-эстетической оценки конкретных примеров. Как часто в классах сольфеджио учат слышать за нотами только звуки, а не живую музыку. Сольфеджио из практической дисциплины, из предмета искусства превращается в сухую, сугубо теоретическую дисциплину. «Получается так,—справедливо отмечает Е. В. Давыдова,— что сольфеджио станов-

ится вещью в себе, ...работает по своей программе, для своих определенных целей... В курсе сольфеджио отсутствуют различные формы творческой работы... необходимо пересмотреть.. курс сольфеджио и программы основывать не только на изучении элементарной теории, а на развитии разных сторон слуха, его активности, быстроты и устойчивости, эмоциональной отзывчивости» (8, 143—145).

Иные полагают, что выход может быть найден путем более широкого привлечения данных современной науки (общей педагогики, психологии, физиологии, кибернетики и т. д.). Нет сомнения, что любое изучение наук может быть в той или иной мере полезно. Но суть проблемы заключается как раз в том, чтобы придать музыкально-теоретическим дисциплинам практическую направленность, исходящую из конкретных особенностей и задач музыки и на эти задачи нацеленную. Специальный и музыкально-теоретический циклы идут к выполнению этих задач в одном направлении, в котором их пути то параллельны, то сходятся, то пересекаются. Разница между системой и методами развития слуха в специальных классах и на уроках сольфеджио только в подборе и расположении изучаемой музыки, в соотношении процессов анализа и синтеза, сознания и интуиции, в степени художественного совершенства исполнения, которое в разной мере, но присутствует везде, где музыка звучит.

Сольфеджио должно вернуться в лоно практического искусства, его нужно изучать и преподавать как искусство пения по нотам, искусство внутреннего слышания записанной в нотах живой музыки, искусство и технику музыкального слухового внимания, представления, оценки и запоминания музыки, в конечном счете искусство слухового постижения музыки во всем разнообразии и богатстве ее возможностей и средств.

Ведущим принципом работы по развитию слуха в классах хорового дирижирования (специальном и хоровом) является принцип «от внутреннего к внешнему». Постется, играется и диригируется лишь то, что предварительно услышано. Навык предслышания естественно основан на музыкально-слуховом опыте, накопленном из разных источников. И опять, еще и еще раз необходимо напомнить, что в конечном счете речь идет не только об акустическом предслышании формальной

звуковой конструкции, но и о живой музыке во всем богатстве и обаянии ее неповторимого облика.

Здесь мы подходим к одной из центральных проблем обучения и самовоспитания дирижера. Выше говорилось о разных типах и видах музыкально-исполнительского слышания: **ретроспективном** и **перспективном**. Сравнительно легко научить и научиться ретроспективному аналитическому слышанию (этим, как правило, и занимаются в классах сольфеджио). Сложнее овладеть искусством слышания в **перспективе**, когда сознанию дирижера рельефно предстают два музыкальных потока: внутренне слышимый и реально звучащий (в хоре, оркестре, голосе или инструменте). Продуктивное управление может быть достигнуто лишь при условии, что оба потока слышны дирижеру дифференцированно, не сливаясь. Слуховое внимание распределено между ними то параллельно, то последовательно («челноком») (рис. 6).

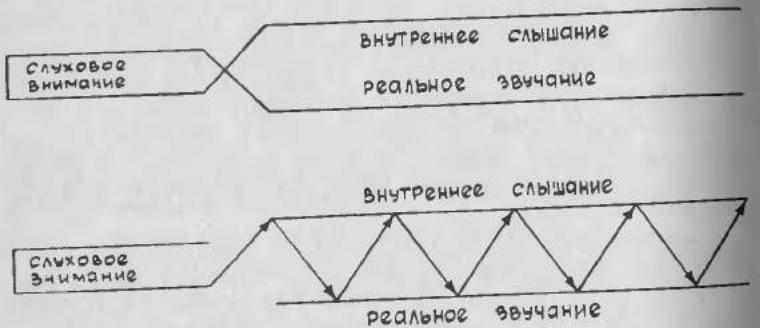


Рис. 6

Эти два типа распределенного внимания могут чередоваться по-разному, в зависимости от характера музыки и исполнительской ситуации. Слышание, распределенное между внутренним музыкально-звуковым образом и реальной звучностью, подобно видению художника в процессе работы. Внутренне картина предстает перед ним в некоей идеальной форме, которую художник стремится воплотить реально — на полотне. Работая, он постоянно соотносит внутреннее с внешним, проверяя второе через соответствие первому. Этот процесс воплощения идеального, внутреннего в реальное, материально выражение, требует от художника (музыканта) пост-

янного раздвоения внимания, распределения его на два плана, без потери единства и цельности выражения.

Перспективному слышанию нужно учиться всю жизнь; этот навык легко исчезает при отсутствии практики (работа с хором и концертные выступления). Основы же закладываются в специальном и хоровом классах.

Работа по развитию дирижерского слуха, которая ведется в специальном и хоровом классах, не должна дублировать класс сольфеджио, хотя полностью избежать некоторой повторности невозможно. Специфика этой работы состоит в том, что слух воспитывается в процессе изучения, постижения и воплощения целостных музыкальных произведений с конечной практической задачей, их публичного исполнения*. Особое внимание обращается на развитие таких элементов слуха, как темпоритмический (включая агогику), тембровый, динамический, чувство ансамбля, фразы, музыкальной формы.

Таким образом, все, что в данной книге написано о воспитании хорового дирижера как хормейстера-педагога и артиста одновременно, содержит в себе и систему воспитания его слуха.

Кроме систематической работы, проводимой в специальном и хоровом классах, учащийся ориентируется педагогом на самостоятельную домашнюю работу по развитию слуха. Даже хорошо образованный слух нуждается в постоянном совершенствовании, без чего он портится. Особо нужно беречь слух от засорения. Игра на расстроенном инструменте, слушание фальшивого, немузыкального исполнения, раздражающие шумы и помехи — все это засоряет и портит слух. Дирижеру нужна ежедневная гимнастика слуха, состоящая из нескольких упражнений. Пение гамм в различных тональностях и ладах, включая современные (без сопровождения), с тщательной выверкой строя (по камертону). Упражнение полезно записывать на магнитофон, с прослушиванием после каждого исполнения и последующей коррекцией. Пение и игра на фортепиано с листа хоровых и оркестровых партитур, песен и романсов разных

* Эта установка не исключает применения тех или иных упражнений.

жанров и стилей. Чтение музыки внутренним слухом при полном и острейшем внимании, начиная от простых одноголосных мелодий и кончая сложным полифоническим многоголосием.

Музыкальный слух, способный созидать художественные ценности, развивается в атмосфере живой музыки, плодотворного направления, в атмосфере горячих, страстных поисков художественной истины. Отсутствие этого ничто не может заменить.

Музыкальный слух — интимнейшая и сложнейшая область психики, связанная с личностью музыканта, всеми ее особенностями. Проникнуть в особенности слуха каждого ученика — значит познать его индивидуальность, найти точные способы ее развития. Это должен понимать не только педагог, но и сам ученик. Без собственной инициативы, самонаблюдения, поисков разных форм самообучения он не разовьет свой слух, являющийся главным и решающим инструментом достижения и воплощения музыки.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В ХОРОВОМ КЛАССЕ...

Нужно ли особо подчеркивать значение хорового класса в формировании дирижера, обучающегося своей нелегкой профессии? Практика дирижерско-хорового образования полна, однако, примеров недооценки этого важнейшего дела. Во многих училищах, институтах и консерваториях хоровой класс играет роль некоего придатка к теории хорового пения.

Чтобы выполнить свою решающую роль практического центра, хоровой класс должен строиться как концентрирующий хор, в котором учебные задачи вытекают из жизненной необходимости поддерживать высокий художественно-профессиональный уровень, без чего систематическая концертная деятельность немыслима. Пение и дирижерская практика в таком хоре ничем не заменимы. Каким же представляется такой хор? Чем определяется его уровень?

Прежде всего репертуаром и программами, в которых отражены духовные запросы времени и творческие устремления данного хора; кроме того, хоровой звучностью, способной наилучшим образом воплотить и выразить художественные замыслы хора, а также стилем репетиционной и концертной работы, формами и методами творческой и учебной жизни.

РЕПЕРТУАР

Репертуар хорового класса широк и разнообразен. В нем должны быть представлены все основные жанры и стили хоровой музыки с тем, чтобы возможно больше их было пройдено за пять лет обучения. С этой целью годовые программы хорового класса строятся циклично (с заменой одних произведений другими, но с сохранением жанрово-стилистической основы).

Принцип циклической повторности репертуара совмещается с процессом его непрестанного обновления, освежения, и каждый учащийся проходит за пять лет необходимый жанрово-стилистический минимум.

Учитывая необозримые пространства хоровой музыки, а также принимая во внимание короткий срок обучения хорового дирижера и необходимость воспитания в нем безукоризненного музыкального вкуса, отметим, что репертуар хорового класса включает в себя преимущественно шедевры. Исполнение малозначительных, случайных произведений не оправдано никакими учебно-технологическими и номенклатурно-тактическими соображениями. Формирование репертуара производится по правилу: отбирать самое характерное, типичное и совершенное из каждого жанра и стиля.

Но даже при таком строгом отборе нет возможности пройти с хоровым классом за пять лет все, достойное внимания. Поэтому разновидности жанров и стилей объединяются по признаку интонационной, национальной, географической и т. д. близости. Достаточно учащемуся изучить, скажем, немецкую народную песню, чтобы потом самостоятельно разобраться в специфике австрийской, шведской, датской и других народных песен, близких по ряду признаков немецкой.

Не имеет смысла погоня за модными новинками и стремление перещеголять «соседа» набором никому не известных эффектных пьес. Вместе с тем никогда не следует упускать счастливой возможности открыть новое талантливое произведение.

Маргерит Лонг была права, когда утверждала, что «артисту обеспечен большой успех, если он играет известное произведение, и нужна огромная вера, чтобы защищать современную музыку, еще неизвестную...» (43, 26). Сейчас дело обстоит несколько иначе. Некоторые посредственные музыканты делают карьеру на исполнении новой музыки, ничем не рискуя (в случае неуспеха ответственность ложится на композитора, при удаче — успех делится пополам).

Если сравнить репертуарные списки разных учебных хоров одного уровня (например, консерваторских академических хоров), то на первый взгляд может показаться, что особой разницы между ними нет. Подавляющее большинство названий известнейших произведений можно встретить во всех списках. И это вполне естествен-

но. Однако судить о репертуаре хора по репертуарному списку можно лишь отчасти, так как реальный репертуар определяется построением программ и удельным весом в них разных произведений. Здесь-то и проявляются особенности того или иного хора и дирижера.

ХОРОВАЯ ЗВУЧНОСТЬ

Материал музыки — звук. Не любой (ведь их так много в природе), а особый, отличающийся точной высотой, длительностью и тембром. Отделение музыкальных звуков от шумовых (не имеющих вышеуказанных свойств) — основной закон музыки, на котором строится, из которого вытекает вся система музыкального мышления. Нарушение этого закона выводит музыку за пределы искусства, лишает ее языка, разрушает как средство духовного общения.

Музыкальный звук обладает природной красотой и способен доставить эстетическое наслаждение еще до того, как прозвучала музыкальная мысль. Можно сказать, что музыка с этого начинается. Чарующая сила звука Собинова, Неждановой, Обуховой, Шаляпина, Каузо, Казальса, Рахманинова, Данилина, Тосканини и других замечательных музыкантов покоряет прежде, чем перед слушателями предстает законченная картина исполняемого ими произведения. Красивый звук, как глашатай, идет впереди музыки и ее королевского кортежа (мелодии, гармонии, темпоритма, композиции и т. д.), расчищая путь, размягчая сердца, создавая наилучшие условия для восприятия и постижения.

Особой силой воздействия отличается певческий звук. Собранный в хоровое множество, человеческий голос поистине творит чудеса.

Хоровая звучность как особое сочетание многих и разных голосов не есть простая сумма их. Так, одновременное звучание нескольких красивых и сильных голосов не всегда дает убедительную хоровую звучность, и наоборот, можно добиться интересного и выразительного звучания путем верного смешения обычных по материалу, но хорошо поставленных певческих голосов.

Хоровая звучность в сравнении с индивидуальным певческим звуком обладает следующими особенностями:

— **большой массивностью, плотностью и силой звучания;**

— длиной певческого дыхания; используя прием цепного дыхания, хор может спеть фразу или отрезок музыки любой длины без одновременной (всем хором) смены дыхания;

— звуковой диапазон хора в два раза шире, чем у любого солиста, и охватывает примерно четыре октавы;

— тембровая палитра хора богаче, поскольку она содержит четыре основных вида голосов (сопрано, альты, тенора и басы). Кроме того, каждая хоровая партия имеет в своем составе две основные тембровые разновидности: лирические и драматические голоса и две побочные, реже встречающиеся: легчайшие высокие голоса (колоратурное сопрано и тенор-альтино) и крайне низкие (контральто и бас-профундо).

Как же должен звучать певческий голос и каков эталон качества и красоты хоровой звучности?

Идеал певческого звука и хоровой звучности исторически меняется. Представления о звучности в эпоху классицизма отличны от представлений романтиков, а современный музыкант и слушатель имеют свои понятия о тоне, несхожие со звуковыми идеалами предыдущих эпох. Вместе с тем современные артисты, поскольку они исполняют музыку разных эпох, направлений и стилей, не могут не учитывать требований, предъявляемых к звучности тем или иным направлением и стилем.

Акустическая ясность, тембровая чистота, однородность, отчетливость, изящество, соблюдаемые не только на «*p*», но и в «*f*», при обязательной умеренности динамической шкалы,— таковы **качества классической звучности**. Совершенство звука гармонично сочеталось с другими выразительными средствами музыки. Артист классической эпохи, выработав определенный тон, мог им пользоваться при исполнении разных произведений. Часто одно и то же произведение в классическую эпоху исполнялось на разных инструментах. Внимание к тону звучности не подчеркивалось исполнителями того времени.

В эпоху романтизма возникает другой звуковой идеал. На первое место в ряду средств музыкального выражения выходит тон. Афоризм «тон делает музыку» рожден в практике романтизма. Важнейшими качествами звучности становятся сила, полнота, тембровая яркость и разнообразие. Романтик добивался, чтобы его звук обладал проникновенностью, нежностью, парением и т. д.

с одной стороны, и бездонностью, грандиозностью, напоенностью — с другой. Звуковой краске отдается явное предпочтение перед рисунком. Звуковые контрасты, сочетания грандиозно-титанического и трогательно-нежного, философски углубленного и непосредственного, наивного и т. д. — характерные черты романтического исполнительства.

Наше время вызвало к жизни новые звуковые нормы и представления порой весьма сложные и противоречивые, как сложна и противоречива сама картина современного музыкального искусства. Современный музыкант-исполнитель, унаследовав звуковой арсенал классицизма и романтизма, стремится отобрать в нем те средства, которые более всего отвечают духу современной музыки, и синтезировать их в единую систему. Конечно, его привлекают в первую очередь сила, тембровая характерность, яркость и разнообразие звукового материала. Вместе с тем, в отличие от романтика, современный артист, как в свое время классик, стремится к ясности рисунка, отчетливости и акустической чистоте звука.

Нельзя не заметить при этом в определенных кругах современного исполнительства тенденции ко все большему увеличению громкости звучания и стремления раздвинуть тембровые границы путем использования натуралистически обнаженных звуков и шумов. Это ведет к разрушению музыкального тона, его естественной силы и красоты; культура звука таким путем снимается как проблема, что неизбежно приводит к разрушению музыкальной звучности, к утере тех качеств, без которых она превращается в бесполезный звуковой хлам. Тенденция особенно опасная в пении.

Современный музыкант должен владеть большой и разнообразной звуковой палитрой, дающей возможность исполнять одинаково успешно музыку классическую, романтическую и новую.

Вместе с тем недопустимо, чтобы разнородные требования, предъявляемые к звучности этими тремя музыкальными пластами, приводили к неопределенности и рыхлости звукового идеала дирижера, к отсутствию ясных звуковых критерии и единых требований, которые можно и нужно предъявить хоровому звуку, независимо от стиля исполняемой музыки. Такими общими критериями являются непринужденность звукоизвлече-

ния, чистота интонации, полнота, ровность, гибкость и полетность (распространяемость) звучания, ясность и четкость музыкальной и речевой артикуляции, широта динамического и тембрового диапазона.

Эти качества хоровой звучности, бесспорно, нужны любому хору в любом стиле. Владея ими, дирижер в каждом конкретном случае подчеркивает и усиливает одни стороны хоровой звучности, затушевывает или оставляет в резерве другие, внося ту или иную звуковую краску, оттенок или прием звукоизвлечения, которые, собственно, и определяют неповторимый стиль данного произведения.

Так, при исполнении кантаты «Regina coeli» Моцарта нет надобности использовать весь динамический диапазон хора, зато предельно будет вырабатываться ровность, отчетливость, подвижность, гибкость и полетность звучания. Исполнение оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре» потребует звучания всей динамической шкалы, а в «Трех русских песнях» Рахманинова на первый план выступят интонационная, динамическая и агогическая гибкость в сочетании с большим тембровым разнообразием.

Таким образом, звуковая техника современного хора, подобно технике дирижирования, является полистилистической, синтезирующей выразительные средства классической, романтической и современной музыки в целостную звуковую систему.

Работа над хоровой звучностью ведется в трех взаимосвязанных направлениях: вокальное развитие хора, работа над хоровым строем, совершенствование хорового ансамбля.

Все другие элементы хоровой звучности (динамика, темпоритм, агогика, тембровая и артикуляционная техника и т. д.) входят той или иной стороной в эти основные направления работы.

ВОКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ХОРА

Исходные принципы

Вокальная работа хора не представляет собой участок, изолированный от всех других музыкально-исполнительских задач. Даже специальные упражнения по

развитию певческой техники связаны так или иначе с конкретной программой или произведением. В этом смысле можно по праву сказать: **все, что делает хор, есть вокальная работа.**

Современная вокальная техника, определяемая сложным характером музыки XX в., должна быть построена на надежном фундаменте, заложенном школами XIX столетия, и в первую очередь великой русской школой, явившей миру искусство Неждановой, Обуховой, Собинова, Шаляпина и других замечательных певцов. Основные технические достижения этой школы: владение разными типами дыхания, и в первую очередь грудобрюшным (костно-абдоминальным), смешанное голосообразование, богатейшая тембровая палитра, декламационное мастерство и безукоризненная техника легкого. Все это должно быть унаследовано современной школой.

Представление о современной вокальной технике станет яснее при сравнении ее с классической и романтической в том виде, как последние сложились в практике соответствующих эпох. Из сравнения становится ясной преемственность техники в ее развитии от одной эпохи к другой, а также неизбежный процесс отмирания одних элементов и замены их новыми.

Элементы вокальной техники эпохи классицизма

Гаммы, пассажи и арпеджио в диатоническом мажоре, натуральном и мелодическом миноре. Владение кордатурной техникой и беглостью для всех голосов. Соединение регистров на основе сглаживания переходных звуков (сейчас устарело!). Грудное и диафрагматическое дыхание употребляется в зависимости от регистра. Владение динамической шкалой от «р» до «f». Владение разнообразными штрихами.

Ровность, отчетливость, ясность рисунка в практике классической эпохи считались более важными, чем темброво-колористическая выразительность, столь ценимая романтикой.

Элементы вокальной техники эпохи романтизма

Гаммы, пассажи и арпеджио в натуральном, мелодическом и гармоническом мажоре и миноре с широким использованием хроматизма. Владение регистрами на

основе смешанного звукообразования и постепенного перехода из одного в другой (Einregisteristem). Владение фильтровкой звука и динамическим диапазоном от «ppp» до «fff». Владение мягкой и твердой атакой с преимущественным употреблением костно-абдоминального (грудобрюшного) дыхания. Техника «скакков» с употреблением интервалов кварты, квинты, тритона, сексты, малой септимы, октавы, ноны и децимы. Владение штрихами с преимущественным выделением техники легато. Владение тембровыми оттенками голоса и техникой vibrato.

Элементы современной вокальной техники

Гаммы, пассажи и арпеджио во всех видах традиционных и современных ладов с применением полиладовых образований. Широкое использование хроматизма, альтерации, диссонирующих гармоний и аккордов нетерпового строения. Владение регистрами на основе смешанного звукообразования (Einregisteristem). Владение динамической шкалой от «pp» до «ffff». Владение разнообразной штриховой техникой с преимущественным использованием non legato, маркато и стаккато. Владение грудным, диафрагматическим и костно-абдоминальным дыханием с употреблением их в зависимости от характера музыки. Владение мягкой, твердой и смешанной атакой и всеми видами звукового труса. Владение техникой скачков на все интервалы.

При постановке голоса и формировании вокальной техники хорового класса используются и синтезируются в полистилистической системе элементы вышеуказанных типов техники.

Элементы вокальной техники хора и их взаимодействие. Певческое дыхание

Основа хорошего звука — правильное певческое дыхание. Словесным повторением этой азбучной истины начинается и, к сожалению, иногда кончается вся работа над дыханием в хоре. Между тем это область, требующая точных знаний, неустанной заботы и тренировки.

Хоровому певцу нет надобности подробно изучать физиологию дыхания. Но кое-что он должен знать.

Вдох производится особой группой мышц, расширя-

ющими грудную клетку, в результате чего в легкие набирается воздух, а диафрагма отжимается вниз. Выдох совершается другой группой мышц, сжимающих грудную клетку. Диафрагма при этом постепенно занимает свое естественное положение, т. е. поднимается вверх, что приводит к выжиманию воздуха из легких (наподобие жидкости из спринцовки).

Мышцы вдыхатели и выдыхатели, таким образом, являясь антагонистами и выполняя противоположные функции, в то же время находятся между собой в состоянии взаимодействия или синергии. Это позволяет одной группе дыхательных мышц весьма эластично сдерживать, притормаживать действия другой. Факт этот имеет важное практическое значение, а именно: если думать о вдохе во время выдоха, то мышцы вдыхатели рефлекторно активизируются и начинают эластично сдерживать действие выдыхателей. Тем самым выдох становится экономным, ровным и длительным. «Память о вдохе» является важнейшим элементом так называемой опоры дыхания.

Типы и виды дыхания

Певческое дыхание бывает трех типов: грудное, грудобрюшное (костно-абдоминальное) и брюшное (абдоминальное). Все три типа дыхания применяются в практике вокального исполнительства, в зависимости от стиля и характера исполняемой музыки*.

Основным типом дыхания и пения считается нижнереберно-диафрагматическое (грудобрюшное, или костно-абдоминальное). На нем преимущественно строится обучение, так как оно создает оптимальные условия для полного, длительного и свободного звучания голоса. Однако, по мере того как хор овладевает певческой техникой, а в его репертуаре появляются произведения разных стилей, возникает необходимость использования грудного и брюшного дыхания.

Первое характерно для некоторых звучностей высокого

* В некоторых работах по вокальной методике грудное дыхание подразделяется на чисто грудное, или ключичное, и смешанное нижнегрудное, которое является вариантом нижнереберно-диафрагматического. См.: (38, 373 — 374).

кого регистра с ярким металлическим оттенком и короткой фразировкой (пример 21).

Брюшное дыхание употребительно в крайних низких регистрах, в нюансах «р» и «рр» (пример 22 и 23).

Пример 21

Приимер 22

Во всех указанных типах дыхания оно различается полнотой (количество набранного и выдыхаемого воздуха), глубиной (наиболее глубокое при брюшном дыхании), соотношением скорости вдоха и выдоха и силой интенсивностью (полнотой, помноженной на скорость). Разное сочетание этих параметров, при разной градации и мере их дает неисчерпаемое количество видов дыхания, которыми хор и дирижер могут пользоваться с разнообразными художественными целями.

Наиболее надежным путем к овладению искусством дыхания, помимо верно поставленных упражнений, является слышание и ощущение музыкально-поэтического образа и использование дыхания как средства воплощения этого образа. Певческое дыхание протекает в тесном взаимодействии с другими элементами вокальной техники.

Пример 23

Русские деревни

Р. Щедрин

ки, контролируется слухом и мышечным ощущением на основе звукового результата.

Одно из основных условий правильного певческого дыхания — полная свобода верхней части грудной клетки и шеи. Совершенно исключается судорожный вдох. Звук зникает через воздействие дыхания на связки и колебания их. Это **подобно воздействию смычка на струну**. Наглядность смычкового звукоизвлечения может многоеяснить обучающемуся пению в механике и технике голосообразования*.

Атака звука. Виды атаки

Важнейшим элементом певческой техники является атака звука, т. е. момент возникновения его. Добиваясь гавильной атаки звука, хор совершенствует свое дыхание, и наоборот, чем точнее дыхание, тем лучше атака. Первая атака звука обеспечивает качество звуковедения:

Современная физиология голосообразования выдвигает так называемую нейрохронаксическую теорию фонации, согласно которой колебания связок совершаются не под напором воздушной трубы, а вследствие импульсов, поступающих из коры головного мозга по двигательному нерву горлани (Р. Юссон). Л. Б. Дмитриев считает, что эта новая теория не отменяет старую (мюзельскую), а лишь дополняет ее (38, 422—423).

после неточной атаки звук практически невозмож но исправить.

Часто приходится наблюдать, как неопытные или невнимательные дирижеры тратят много времени на исправление дефектов звучания, не замечая, что их причина в неверной атаке.

Различаются пять видов атаки: **твердая, мягкая, смешанная, жесткая и придыхательная**. В пении употребительны лишь три первых: **твердая, мягкая и смешанная**.

Жесткая и придыхательная атака есть ошибочное отклонение от певческой нормы у неумелых певцов. Первая сопровождается перенапряжением мышц дыхания, шеи, гортани и приводит к резкой форсировке звука; вторая — следствие вялого дыхания, вялой гортани и несмыкания голосовой щели, что дает сиплый, бесстворенный, слабый звук.

Механизм твердой, мягкой и смешанной атаки может быть описан следующим образом.

Перед **твердой атакой** берется быстрый вдох, скорость которого быстрее темпа данной музыки (длительность вдоха не превышает половины длительности реальной метрической доли в данном темпе; обычно же длительность вдоха при твердой атаке бывает меньше). Затем дыхание задерживается на время, равное разнице между длительностью метрической доли и длительностью вдоха. Таким образом, сумма времени, затраченного на вдох и задержку его, равна длительности реальной метрической доли в данном темпе. Задержка дыхания автоматически (рефлекторно) приводит к плотному смыканию связок, которые размыкаются толчком — ударом дыхания, что и является началом звука.

Таким образом, при твердой атаке смыкание связок происходит значительно раньше звучания.

При **мягкой атаке** вдох берется спокойно. Его длительность равна длительности реальной метрической доли в данном темпе. Задержка дыхания минимальна, можно сказать, мгновенна, но этого достаточно, чтобы связки мягко сомкнулись. В то же мгновение дыхание без толчка и нажима, мягко касаясь связок (подобно смычку, планирующему на струну), извлекает нужный звук. В данном случае в отличие от твердой атаки смыкание связок и начало звука совпадают.

Смешанная атака содержит в себе элементы твердой и мягкой атак. Вдох при смешанной атаке подобен вдоху

твердой. А вот выдох совершается плавно, как в мягкой атаке. Это дает более плотное туче, чем в мягкой атаке, нажим увеличивает динамический потенциал и энергию звука и, вместе с тем, обеспечивает плавность и ровность звуковедения.

При смешанной атаке звук возникает после значительной задержки, но при мягком нажиме дыхания.

В «Осених пейзажах» Тормиса начало последней седьмой части цикла исполняется с применением всех трех видов атаки: первый такт — мягкой атакой, второй — смешанной и третий — твердой (пример 24).

Пример 24

Значительную трудность в этом отрывке представляют переход ко второму такту. По мере нарастания силы звука в первом такте (который берется мягкой атакой, касанием), опора дыхания укрепляется (активизируются мышцы вдыхатели), подготавливая переход. Непосредственно перед вторым тактом дыхание подновляется легким толчком диафрагмы вперед; певцы, не боясь дыхания, закрепляют его в положении вдоха, как перед твердой атакой, но самый переход к субдоминанте совершается плавно и сильно без удара и акцента, нажимом дыхания (смешанной атакой). В конце второго такта, после соответствующего crescendo, хор берет быстрый и глубокий вдох. Дыхание задерживается, а последующий аккорд (ff) извлекается твердой атакой с акцентом (удар).

Владение твердой, мягкой и смешанной атакой является критерием вокального мастерства хора и тант в себе большие выразительные возможности.

Если твердая атака заменяется жесткой, хор неизбежно переходит на крик. Но грань, отделяющая свободную и яркую силу твердой атаки от жесткой, форсированной, для неопытного хора малозаметна. Необходимы длительные упражнения для овладения свободой

дыхания и гортани. Лучший подход к этому — упражнения в мягкой атаке. Хор, приученный к правильной мягкой атаке, не станет форсировать звук в твердой. Однако если хор настроен на вялое дыхание, полезно поупражняться в твердой атаке. Во всех случаях руководитель должен добиваться полной естественности и свободы звука.

Твердая атака употребительна при акцентах, *sforzando*, в штрихах стаккато и маркато (реже — нон легато), а также при наличии твердой согласной в начале фразы. Твердую атаку труднее осуществить в нюансах «р» и «rr», однако такая необходимость бывает (Бриттен — «Военный реквием»).

Мягкая атака связана со штрихами легато, тенуто, нон легато.

Смешанная атака обычно вызывается необходимостью извлечения мягкого звука с последующим crescendo, а также при легатном соединении звуков с последующим усилением (см. пример 24).

Если хор владеет всеми видами атаки, то смена их после пауз не представляет трудности. Значительно усложняется дело при внезапной смене атаки (особенно при переходе от твердой к мягкой) (пример 25).

Пример 25

[Andantino] $\text{♩} = 76$

Ах, ты, свет Люд-ми-ла, про-бу-дись, про-сни-ся
Ах, за - чем вы, о-чи го-лу-бы - ё

В этом примере первые четыре такта начинаются твердой атакой. Следующая затем фраза исполняется смешанной или мягкой атакой (по выбору дирижера). Нужная смена атаки получится хорошо, если хор будет думать не о взятии дыхания перед пятым тактом, а о мягком и точном снятии последней восьмой четвертого такта (на слоге «ся»). В момент снятия звука нужно мягко и спокойно закрепить мышцы брюшного пресса во вдохательной установке. Прием этот тонкий и труд-

ный, но владение им значительно обогатит вокальную технику хора.

Разнообразные упражнения в смене атаки составляют важный раздел вокальной работы хора.

Головной и грудной резонаторы

Звучащие связки сами по себе не дают полный и сильный звук. Таковой получается лишь в результате их взаимодействия с резонаторами. Ими являются полости «трубки» голосового аппарата: полость гортани, глотки, рта, носоглотки, лобные и носовые полости назухи, составляющие в комплексе **верхний головной резонатор** («голову»), а также полости трахеи и бронх (трахеальная и бронхиальная трубки), представляющие собой **нижний грудной резонатор** («грудь»).

Само явление резонации воспринимается субъективно как вибрация костей и мышц головы и груди. Эта вибрация является, однако, не причиной резонации, а лишь ее следствием (38, 519). Причина в колебаниях воздушного столба, заключенного в полостях верхнего и нижнего резонаторов. Вместе с тем эти субъективные ощущения очень важны для певца как «индикатор» резонанса, сигнализирующий о его качестве и характере.

В «голове» и «груди» усиливается высокая форманта голоса, а также различные обертоны, придающие звуку ту или иную окраску. Оба резонатора взаимодействуют и при правильном пении академического типа редко звучат изолированно, образуя в последнем случае в определенных регистрах голоса или чисто головной звук (фальцет), или чисто грудной. Использование этих регистров в чистом изолированном виде порой бывает оправдано художественно-стилистическими особенностями музыки.

Правильное смешение головного и грудного регистров составляет непременное условие ровного на всем диапазоне звучания.

Артикуляционно-речевые органы и их функции

Артикуляционно-речевые органы певческого аппарата (язык, мягкое небо, зубы, глотка, зев, нижняя челюсть) функционально связаны с другими голосовыми органами и тесно с ними взаимодействуют.

Специфическая и главная функция артикуляционно-речевых органов — формирование певческих и речевых звуков и сочетание их в единое звучание. Наряду с этим, артикуляционные органы могут изменять характер резонации в связи с их способностью относительно менять форму и величину ротовоглоточного канала (так называемой **надставией трубки**).

Многообразные движения, действия и операции, проводимые артикуляционными органами, формируют гласные и согласные звуки, придают им разную окраску, обеспечивают особенности и выразительность речевого и музыкального произношения (дикция, орфоэпия, штрихи, цезуры), содействуют в сочетании с дыханием разнообразию и выразительности певческого труса.

Сплав певческого звука и слова получает филигранную отдельку в пластике артикулирования. Это подобно скульптурной лепке. В зоне артикуляционно-речевых органов звук ощущается «материално», как вершина споры, фундамент которой заложен в дыхании.

Опора звука

Таким образом, то, что называется опорой звука, есть сложное ощущение, состоящее из опоры дыхания (она локализуется в мышцах дыхания) и артикуляционно-резонаторной опоры.

Владеющие опорой звука, беря дыхание, уже слышат нужный звук во всех его особенностях и компонентах. Вместе с точным вдохом приводится в полную певческую готовность весь голосовой аппарат. Он уже «под током» и ощущает звучность реально.

Настоящее чувство опоры звука целостно, и две его конечные точки — опора дыхания и артикуляционно-резонаторная опора — лишь два конца единого, гибкого, хотя и невидимого стержня. Действие на одном конце его равно противодействию на другом, чем создается чувство уравновешенности, легкости и управляемости звучанием. Это подобно ощущению скрипача, рука которого, начиная от плечевого сустава, через все свои сочленения и смычки, чувствует струну и вибрацию скрипки в кисти и пальцах.

Хоровому дирижеру небесполезно знать также, что чувство опоры связано с явлением так называемого

импеданса (38, 525), (143, 73—80 и 98—100). Суть его в следующем. Певческое дыхание во время фонации оказывает на гортань и связки давление снизу (подсвязочное давление). Одновременно в надсвязочном пространстве (полости гортани, глотки и рта) возникает **надсвязочное давление**, действующее на гортань и связки в обратном направлении, т. е. сверху вниз.

При определенных условиях (верно взятый вдох, точно выполняемая атака, правильная резонаторная установка и т. д.) эти две силы уравновешиваются, вследствие чего с гортани и связок снимается значительная часть нагрузки, а наилучший звуковой результат достигается с наименьшей затратой энергии — признак хорошей опоры звука.

Надсвязочное давление регулируется работой дыхания и артикуляционных органов. Наиболее употребительные приемы для этого: задержка дыхания, «память о вдохе» (вдыхательная установка во время выдоха), правильная, т. е. наиболее оптимальная для данного звучания, артикуляционная форма, ощущение легкого зева, мышечная свобода. Последнее условие является наиважнейшим. Настоящая опора звука возможна лишь при полной свободе певческого аппарата и в свою очередь способствует таковой. Правильная опора зачастую заменяется ложной, локализующейся в гортани с типичным для таких случаев ключичным дыханием, жесткой атакой и горловым, форсированным звучанием.

Ощущение опоры в сочетании с развитым слухом позволяет хоровому певцу свободно владеть своим звуком. Это тем более важно, что исполнитель никогда не может положиться на одно из этих ощущений изолированно от другого. Акустический слух часто подводит певца, информируя неточно о реальном звучании его голоса. Явление это, известное исполнителям, педагогам и дирижерам, называется **автофонией** (108). Хорошая школа, привязывая нужные мышечные ощущения к правильно воспитанному слуху и музыкальному вкусу, учит певца слушать и верно слышать себя со стороны.

Соединение и выравнивание регистров

Регистром певческого голоса называется отрезок его диапазона, в котором все звуки извлекаются однородно, единым голосовым (физиологическим) механизмом. Ка-

ждый регистр в чистом виде имеет свое специфическое звучание, отличающееся тембром и силой. При переходе из одного регистра в другой меняется и механизм звукоизвлечения. Например, для **грудного регистра** характерно плотное смыканье утолщенных связок по всей их длине. В их колебаниях участвуют черпаловидные хрящи.

В **фальцете** связки разведены, расслаблены и колеблются частично, краями. Черпаловидные хрящи в вибрации не участвуют.

Повышение звука в **грудном регистре** получается за счет повышения упругости и напряжения связок путем их натяжения, подобно накручиванию струны на колок в скрипке.

В **фальцетном регистре** повышение звука обеспечивается укорочением отрезка колеблющейся части **связок**. В процессе повышения звука голосовая щель становится меньше и звучащие края связок укорачиваются, подобно укорачиванию струны, прижимаемой пальцем к грифу.

Разнородное звучание регистров и заметные переломы при переходе из одного в другой недопустимы в исполнении музыки, когда требуется однородное звучание на всем протяжении музыкальной мысли. Так возникла техника выравнивания регистров, исторически прошедшая путь от сглаживания переходных звуков к однородному смешению звучания на всем диапазоне певческого голоса.

Строение регистров в мужских и женских голосах хора

Структуры мужских и женских голосов принципиально различны и отличаются друг от друга количеством регистров, их границами и способами смешения.

Мужские голоса имеют два регистра: **грудной** и **головной** (фальцет). Строение женских голосов трехрегистровое: **грудной**, **средний** («медиум», «центр») и **головной**.

Диапазон хоровых голосов и границы их регистров иллюстрирует пример 26.

Указанные здесь границы диапазонов и регистров представляют собой среднюю норму; имеются индивидуальные отклонения.

Пример 26

Musical example 26 consists of seven staves of musical notation, each representing a different vocal range or register. The staves are labeled from top to bottom: soprano 1, soprano 2, alto 1, alto 2, tenor 1, soprano 2, and bass. Above each staff, the three registers are identified: **грудной регистр** (chest register), **средний регистр** (middle register), and **головной регистр** (head register). The notation shows various note patterns and rests, illustrating the transition points between these registers across the different vocal parts.

Смешанное голосообразование

Современная техника выравнивания звучности основана на принципе постепенного смешения регистров на всем диапазоне.

Смешанное голосообразование предполагает, что головной регистр включен (в известной дозе) с самых низких звуков диапазона. По мере продвижения голоса вверх грудной регистр постепенно и плавно уступает место головному, но при этом не исчезает из звучания окончательно. Точно так же при движении голоса сверху вниз головной регистр постепенно вытесняется грудным, растворяясь в последнем и окрашивая его. Этим достигается не только единство и ровность звучания на всем диапазоне, но и полное и владение всеми тембровыми оттенками голоса (рис. 7).

Включение головного звучания при пении восходящих



Рис. 7

и грудного — при исполнении **нисходящих** звуков происходит натурально, само собой. А вот сохранение, удержание соответствующего регистра в необходимой дозировке требует внимания и навыка, поэтому при восходящих последовательностях рекомендуется следить за «грудью», а при нисходящих — за «головой» или, как говорил Камилло Эверарди, — «ставь грудь на голова» и «голова на грудь» (38,458).

Процессу смешения регистров способствует округление и легкое, близкое прикрытие звука. По мере движения голоса вверх по диапазону он сначала округляется близко к артикуляционной форме «о» (у сопрано и теноров, начиная со звуков до² и до¹, а у альтов и басов со звука си¹ и си бемоль).

Следует предупредить о нежелательности затемнения голоса (так называемого «сомбрирования») как технического приема для прикрытия звука, особенно у женских голосов и теноров (однородно смешанное голосообразование исключает такое затемнение). В то же время светлая и темная окраска звука широко используется как выразительное средство в том или ином стиле.

Смешанное голосообразование ценно тем, что снижает проблему специального прикрытия верхнего регистра, так как оно характеризуется прикрытым звучанием снизу поверху и способствует слитности голосов. Это особенно важно в хоре. «Надо помнить, что звук хора — прикрытый звук», — говорил П. Г. Чесноков. Смешанное звучание дает возможность разной дозировки грудного и головного регистров (средство выражения и стили-

стической характерности). Вырабатывать смешанное звучание в хоре лучше всего в нюансах «пр», «р», и «тр» и «тф», не гонясь на первых порах за силой и тембровой яркостью звука. Это придет потом, когда хор освоит технику смешанного голосообразования. Мягкая атака в этом случае предпочтительнее.

В женском хоре смешанное звучание достигается легче, чем в мужском, так как у женщин средний регистр от природы смешанный. Переход из среднего регистра в головной в женском хоре также совершается менее заметно и хорошо достигается округлением звука. Но трудно дается плавный переход из среднего регистра в грудной и обратно. Основным способом усовершенствования этого перехода является пение нисходящих последовательностей с постепенным захватом звуков грудного регистра, исполняемых на смешанном звучании.

При исполнении **восходящих** последовательностей в женском хоре нужно проявлять осторожность и умеренность в дозировке грудного звучания, особенно на границе среднего и головного регистров.

Ставя хор на смешанное голосообразование, дирижер может вместе с тем (исходя из жанра и стиля произведения) исполнять ту или иную интонацию, фразу или фрагмент произведения в чисто грудном или головном (фальцетном) регистре.

Смешанное голосообразование помогает хору более эффективно осваивать крайние участки звукового диапазона. Ход наверх лучше получается, если удачно смешана середина с небольшим преобладанием головного звучания. В этом случае ничего не нужно менять на более высоких звуках. Особое значение здесь имеет плавное дыхание, мягкая атака звука, сохранение опоры и свобода артикуляционного аппарата (свободная нижняя челюсть). Значение свободной нижней челюсти нужно особо подчеркнуть, ибо зажатость певческого аппарата прежде всего проявляется в зажатой нижней челюсти. Крайние нижние звуки хорошо осваиваются в нисходящих последовательностях путем сохранения головного звучания до самого низа.

Смешение по-разному осуществляется в разных партиях и группах хора. У сопрано и теноров превалирует головное звучание. Басы и альты стараются дозировать звучность с преобладанием грудного регистра. Однако

увлекаться этой спецификой не следует. Опасно слишком облегчать высокие голоса и густить низкие. Естественный тембр хоровой партии выявляется сам собой при точно найденной мере смещения; она находится слухом и ощущением свободно льющегося звука.

Регистровая ровность хорового звучания постоянно находится под пристальным вниманием дирижера: от этого в значительной степени зависит хоровой строй и ансамбль.

Вокально-хоровые упражнения. Общие установки

Обучение хора вокальной технике проходит на всех уровнях, этапах и в любых формах учебной и репетиционной работы. Разучивает ли хор новое произведение, проходят ли последние репетиции перед выпускным программой, ведется ли урок сольфеджио — всюду возникает и решается проблема вокальной техники.

Особое значение приобретают специальные вокальные упражнения. Роль их велика. Они содержат в себе основные особенности певческой техники в сжатой, элементарной, наглядной и наиболее доступной для понимания и усвоения форме. Однако пользу они приносят лишь при соблюдении определенных условий.

Постановку нового упражнения предваряет объяснение педагога. Хор должен знать и понимать, для чего поется данное упражнение, почему оно строится так, а не иначе.

В упражнениях нужно стремиться к достижению совершенного результата*. Поверхностное, невнимательное, неряшливое исполнение может принести только вред. Требовательность нашего слуха должна быть максимальной и неуклонной.

Не следует переходить к упражнениям большой сложности, не добившись успехов в меньшей. Необходимо сочетать в упражнениях единство и постоянство целей и требований с разнообразием способов их достижения.

Материал для упражнений желателен по возможности простой, легко запоминаемый и постоянный (вспом-

ним знаменитый «Листок Порпора»). В основу должен быть положен хоровой унисон или двухголосие.

Ставя в упражнении какую-либо чисто вокальную задачу, дирижер не должен забывать другие элементы исполнения, не допускать неточности и ошибки в интонации, ритме, произношении и т. д.

Каждое, даже самое элементарное упражнение, рассчитанное на выработку того или иного узко технического навыка, целесообразно окрашивать в определенный эмоциональный тон, помещая упражнение в психологический контекст тех или иных «предлагаемых обстоятельств», путем наводящих ассоциаций, образных сравнений и т. д., иначе говоря, осуществлять упражнение как маленький этюд. Тем самым легче достигается точный тембр — главный критерий убедительного владения звуком.

Материал упражнений и его структура

Материал для вокальных упражнений дирижер может подбирать из различных источников. Но при этом нужно руководствоваться определенной системой и ясным пониманием, для чего и как используется данный материал.

Вокальные упражнения предназначены для выработки элементарных навыков, но материал для них желательно подбирать широко, с учетом трех типов техники (классической, романтической и современной), в самых разнообразных стилях.

С самодеятельным или слабо подготовленным учебным хором начинать надо в стиле народной и популярной музыки, в народных ладах, в натуральном мажоре и миноре с постепенным расширением и усложнением материала.

Лучше, если работающий с хором сам сочиняет упражнения. В зависимости от поставленной задачи они слагаются в том или ином стиле, тональности, ладу, темпометрите, гармонии, динамике, штрихах и т. д. При ясном понимании дела и точном вокальном слухе эта задача по плечу любому образованному дирижеру.

По своему строению и характеру звукового материала вокальные упражнения бывают шести типов: на выдержанном звуке, гаммообразные, арпеджиообразные, на

* Иные верят в магическую силу упражнения вне зависимости от качества его исполнения.

разные скачки, вокализы (этюды) и отрывки из произведений.

Точная темпометриметрическая, интонационная и динамическая дисциплина является исходным и обязательным условием эффективности вокального упражнения. В противном случае «вокальная работа» становится абстрактной и теряет всякий смысл.

Практически упражнения любого типа (из указанных шести) могут быть использованы для отработки всех элементов вокальной техники: дыхания, атаки звука, артикуляции, дикции и штрихов; для развития голосового и динамического диапазона, выравнивания регистров, филировки звука и т. д.

Ниже дается описание некоторых наиболее типичных способов и приемов по развитию элементов вокальной техники. Они одинаково применимы как в начинающем, так и в подвинутом хоре*.

Развитие певческого дыхания и атаки звука

Первоначальный навык — умение взять правильный вдох. Начать нужно с глубокого, равномерного и спокойного, кольцеобразно расширяющего низ грудной клетки. Вдох берется носом, бесшумно. Шумный вдох свидетельствует о зажатости. Кроме того, он создает помехи, загрязняя тембровую чистоту тона.

В первых гимнастических упражнениях вдох полный, в последующих (выполняемых на звуке) — берется экономно и разной полноты, в зависимости от длительности музыкальной фразы и ее динамики.

Необходимо сразу же уяснить разницу в характере вдоха, его задержки и последующего выдоха при твердой, смешанной и мягкой атаке.

В первых упражнениях выдох делается сквозь плотно сжатые зубы (звук с... с... с...). При этом грудная клетка удерживается в положении вдоха («память о вдохе»). А диaphragma, вследствие постепенного расслабления мышц живота, плавно отходит в основное положение.

Несоответственные певцы допускают ошибку, напрягая до предела мышцы живота и низа грудной клетки, удержива-

вая их в этом положении на все время выдоха. Дыхание при этом «запирается», не поступает должным образом на связки.

Степень напряжения мышц вдыхателей, сдерживающих выдох, определяется конкретным характером звучности, ее высотным уровнем, регистром, штрихами. Так, при исполнении фразы в высоком регистре или при пении стаккато дыхание удерживается довольно сильным напряжением мышц брюшного пресса. В среднем и нижнем регистре на «рр» и «р» мышцы вдыхатели эластично, постепенно расслабляются, уступая выдыхателям. При филировке звука вдыхатели фиксируются в положении вдоха до перехода через некую критическую точку, после чего их следует плавно расслабить.

Во всех случаях мышцы вдыхатели фиксируются в положении вдоха до и в момент начала фонации. Последующее же их расслабление определяется звучностью (регистром, ритмом, динамикой и т. д.).

Активное состояние и напряжение мышц дыхания не должно рефлекторно передаваться мышцам горлани, шеи и лица. Навык такой независимости нужно постоянно вырабатывать в хоре. Этому способствует пение «на улыбке» и ощущение легкого зевка при полной свободе нижней челюсти.

В беззвучных упражнениях закладывается первое ощущение опоры дыхания. Важно почувствовать его упругость, эластичность. При этом физическая, мышечная установка подобна приподнинанию и опусканию на носках упругих ног.

Упражнения на одном звуке

В последующих упражнениях, когда дыхание соединяется со звуком, эти ощущения нужно развивать и укреплять. Для начала берется одиничный выдержаный звук на примарном, т. е. наиболее удобном, тоне, в нюансе «ші», закрытым ртом. Следя за мышечными ощущениями, знакомыми по предыдущим упражнениям, участники хора слушают свой звук, добиваясь чистоты, ровности, устойчивости. Ровность выдоха сочетается с ровностью звучания — обеспечивает его и проверяется им.

В данном упражнении одновременно с дыханием от-

* Материал для упражнений можно найти во многих руководствах по вокальной методике. См. (87, 308 — 382), (25, 41 — 155), (38, 643 — 673), (82, 184 — 188).

рабатывается атака звука. По мере того как хор овладевает дыханием, предъявляются все более строгие требования к качеству всех видов атаки, и в первую очередь мягкой.

Гаммообразные упражнения

Следующий цикл упражнений для развития дыхания и атаки звука строится на гаммообразных последовательностях, начиная постепенно от двух звуков и кончая гаммой в пределах октавы-декмы. Техника дыхания и ощущение опоры в этих упражнениях усложняются. Происходит приспособление к смене звуков, соединяемых плавно, на эластичном дыхании.

Разница в ощущении дыхания при пении выдержанного звука и гаммообразной последовательности подобна разнице ощущений мышечной упругости ног при стоянии на месте и при ходьбе. Во втором случае опора переходит с одной ноги на другую, а корпус движется плавно, не ощущая толчков.

Упражнения в нон легато

Навыки правильного соединения звуков целесообразно начинать с нон легато, как наиболее легкого штриха.

Незаметная цезура между звуками в штрихе нон легато вполне достаточна, чтобы гортань и связки успели перестроиться на другую высоту.

При соединении звуков в нон легато надо добиваться, чтобы каждый последующий звук возникал без толчков.

Упражнения в легато

Штрих легато наиболее употребителен в пении; влажному им должно быть уделено особое внимание.

В упражнениях отрабатываются все три вида легато: сухое легато, просто легато и легатиссимо. Начинать нужно с сухого легато, которое характеризуется плавным соединением звуков «впритык», без малейшей цезуры-разрыва, но и без глиссандирования.

В упражнениях легато атака звука употребительна

только мягкая или смешанная. Твердая атака членит звучание даже при отсутствии цезуры*.

В простом легато переход от звука к звуку совершается путем незаметного скольжения (30). Для наилучшего выполнения этого приема нужно, пользуясь навыком «сухого» легато, следить, чтобы переход — скольжение был совершен кратко, непосредственно перед возникновением следующего звука, с незаметным проявлением (по данному темпоритму) звука предыдущего.

Что касается легатиссимо, то оно в пении является лишь наименее совершенным выполнением простого легато.

При исполнении штриха легато могут быть использованы в соответствии с художественной задачей два приема дыхания. Первый — на непрерывном и ровном выдохе, подобно исполнению легато одним смычком у струнных инструментов. Второй — уменьшение, притормаживание выдоха перед переходом на следующий звук, аналогичное смене смычка у струнных (при исполнении ими штриха легато).

Упражнения в стаккато

Очень полезно для развития дыхания и твердой атаки пение штрихом стаккато. Начинать нужно с повторения одного звука, а затем постепенно переходить на гаммы, арпеджио, скачки и т. д. Применяются все виды стакката: мягкое, обычное и стаккатиссимо.

При пении стаккато, в цезуре (паузе) между звуками, мышцы дыхания не расслабляются, а строго фиксируются в положении вдоха. Чередование момента выдоха (звукование) и задержки дыхания на паузе (цезуре) должно быть очень ритмичным и не сопровождаться crescendo и diminuendo на каждом звуке. Прием этот подобен исполнению стаккато на скрипке без снятия смычка со струны.

У неопытных певцов при исполнении стаккато наблюдается попытка вдоха в паузах перед каждым звуком, что делает стаккато неточным, а исполнение данного упражнения бесполезным.

Подготовительное гимнастическое упражнение для

* Твердой атакой во фразе легато может быть взят лишь первый звук.

пения стаккато: дыхание набирается постепенно **микродозами**; после каждого **микровдоха** дыхание задерживается (фиксируется), чередование вдохов и цезур должно быть строго ритмичным; **выдох** совершается также микродозами, чередуясь с остановками-цеузурами.

Арпеджированные упражнения и скачки

Пение арпеджированных упражнений предъявляет к дыханию новые требования. Чем шире интервалы между звуками, тем труднее они связываются при пении штрихом легато. Ходы широкими интервалами резко меняют регистровые условия звучания от звука к звуку и увеличивают расход дыхания. Перед ходом на большой интервал вверх активизируются мышцы **вдыхатели**, применяется имитация вдоха (**ложный вдох**) путем мягкого, свободного и мгновенного отжимания диафрагмы вниз; внешне это выражается в мягком толчкообразном движении мышц живота вперед, при полной неподвижности и свободной устойчивости верхней и средней части грудной клетки. Трудность данного приема в том, что он совершается не на вдохе, а на выдохе.

Прием сбрасывания дыхания

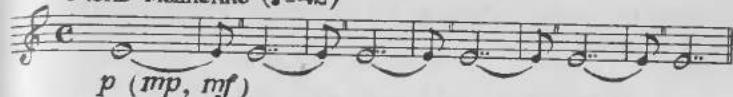
Иногда наблюдается смазывание окончаний фраз при смене дыхания, особенно в быстрых темпах с дробным ритмом и отсутствием пауз на стыках построений. В этих случаях полезно, переключив внимание на окончание фраз, предложить прием **мгновенной смены дыхания** путем **сбрасывания его в конце последнего звука фразы**, т. е. думать не о взятии последующего звука, а о снятии предыдущего. При этом диафрагма моментально отжимается вниз, фиксируясь в положении вдоха, и таким способом снятие последнего (иногда очень короткого) звука фразы рефлекторно совмещается с мгновенным взятием нового дыхания. Этот способ схож с приемом ложного вдоха, описанным выше, но отличается от него тем, что в данном случае дыхание берется реально.

Подготовительное упражнение для выработки данного навыка приведено в примере 27.

При исполнении данного упражнения руководитель следит за тем, чтобы цезура была мгновенной, а предшествующий ей звук предельно допет. Дыхание меняет-

Пример 27

Очень медленно (♩=42)



ся в каждом такте указанным выше способом. Не допускается акцентирование окончания звука при сбрасывании дыхания.

Цепное дыхание

Одно из важнейших выразительных средств хорового исполнения — **цепное дыхание**. Оно дает возможность добиться необычной, немыслимой в сольном пении широты фразировки и непрерывно льющегося звука.

Цепное дыхание осуществляется следующим образом. Каждый поющий может сменить дыхание в любом удобном для себя месте, но с обязательным условием: дыхание меняется лишь тогда, когда сосед справа и слева уверенно держит звук. Это обеспечивает непрерывность и ровность одновременного звучания двух третей хора. Для более плавного, свободного и неслышного вдоха его следует производить, не ожидая полного израсходования дыхания. **Вступление** после смены дыхания должно быть незаметным, на полюансе тише, с последующим подравниванием к партии. **Атака звука обязательно мягкая**.

Систематические упражнения в цепном дыхании осуществляются как на одном выдержанном звуке (созвучии, аккорде), так и в других видах фактуры.

Цепное дыхание не должно применяться там, где фразировка предусматривает общую для всего хора смену дыхания. Иначе говоря, оно является сильным выразительным средством, а не способом маскировки короткого дыхания певцов и должно быть художественно оправданно.

При исполнении упражнений всех видов необходимо следить за правильным положением корпуса, стоять стройно, непринужденно, развернув плечи; держать голову прямо, шею свободно, грудь удерживать в положении вдоха. Певец со сгорбленным, зажатым или вялым

корпусом, низко опущенной или высоко запрокинутой головой не может звучать хорошо, так же как скрипач, который стал бы держать скрипку на животе. И еще раз необходимо подчеркнуть значение свободного движения нижней челюсти.

Навыки владения резонаторами и артикуляционным аппаратом

Эти навыки воспитываются в сочетании, поскольку резонаторы и артикуляционные органы функционально связаны.

В натуральном виде резонаторы функционируют обычно изолированно, каждый на своем участке диапазона. Задача школы — добиться их оптимального смешения. Обучение начинается с примарных тонов диапазона, естественно включающих грудной резонатор. Давая понятие о головном резонаторе на этом участке, мы закладываем основу для смешанного звукообразования.

Правильная настройка голоса предусматривает **пение близким звуком в высокой позиции** на всем диапазоне. С учетом этих обстоятельств даются первые упражнения: пение одиночных выдержаных примарных звуков на слогах «си» и «ми», помогающих включать головной резонатор в близком и высоком звучании, а также исполнение нисходящих и восходящих поступенных последовательностей из нескольких звуков на сочетаниях слогов «си-я» и «ми-я» (пример 28).

Пример 28

Для выработки прикрытоого, близкого и высокого звучания успешно применяется упражнение на одном звуке на слогах *tha*, *the*, *thi*, *tho*, *thu*, которые произносятся в западноевропейской манере (кончик языка над корнями верхних зубов).

В мужском хоре ощущение высокой позиции можно достигнуть, исполняя чистым фальцетом нисходящие последовательности (начиная от *mi bemol'*) с перенос-

ом фальцетного звучания на нижние звуки голосового диапазона.

Полезно также чередовать фальцет и смешанное звучание на одном тоне. Такие упражнения можно петь в октавный унисон с женским хором. Последний поет смешанным звучанием, но по-разному дозирует «голову» и «грудь» на одном и том же звуке (пример 29).

Пример 29

Л. Лаблаш

Достижению близкого и высокого звучания способствует сочетание определенных гласных и согласных звуков. Согласные «б», «д», «з», «л», «м», «п», «с», «т», «ц» приближают звук; «н», «р», «г», «к» — удаляют. Высокому звучанию способствуют гласные «и», «е», «ю».

Удобно связывать «голову» и «грудь», добиваясь смешанного звукообразования на слогах «лю», «ли», «ду», «ди», «му», «ми», «зу», «зи», а также на «*tha*», «*the*», «*thi*», «*tho*», «*thu*».

В хоре, настойчиво добивающемся высокой позиции, возникает иногда «перепозиция звука», что влечет за собой утерю тембровых качеств и фальшивую интонацию. Это происходит при отрыве от грудной основы, чего нельзя допускать даже при максимальном облегчении звука. Снимая грубую окраску натурального грудного регистра, мы не должны окончательно терять связь с этой «почвой» и хоть «кончиками пальцев» обязательно стоять на ней.

Владение высокой позицией становится потребностью хора и придает его звуку полетность, звонкость, легкость, «духотворенность», благородство, красоту. Ощущение высокой позиции в сочетании с хорошей опорой звука радостно как для цевцов, так и для слушателей. Звук летит, наполняет зал, висит под куполом его. Кажется, что звучность отделилась от хора и разносится сама собой...

Каждый поющий на определенной ступени исполни-

тельского мастерства, благодаря эффекту цепного дыхания, способен слышать общую звучность как бы со стороны. Он поддерживает ее, сливается с ней, он один из ее творцов и в то же время может отделиться и стать на мгновение слушателем. Это раздвоение — одно из чудес хора, но достигается оно лишь при мастерском владении высокой позицией, опорой звука и цепным дыханием.

Развитие дикционной техники

Используя артикуляционный аппарат как вспомогательное средство для выявления резонаторных возможностей, нельзя забывать и о его речевой функции.

Необходимо прежде всего добиваться чистоты и ясности произношения гласных и согласных звуков. Каждый из них имеет свою артикуляционную форму и способ звукоизвлечения, нарушение которых приводит к неясности, искажению произношения, а подчас и самого смысла слов. Зачастую приходится слышать «а», похожее на «о» — на «у», «и» — на «е», «б» — на «п», «ф» — на «в», «г» — на «к», «д» — на «т», «з» — «с», «ш» — на «щ» и тому подобные неточности. И вот уже «тоска» звучит как «доска», «барыня» как «парень» и т. д.

Упражнения в дикции, как и в предыдущих разделах, начинаются с исполнения разных гласных на одном звуке. В певческой практике сложились две традиционные формы соединения гласных в упражнении: «и, е, а, о, у» и «а, е, и, о, у». Первая последовательность строится как постепенный переход от позиционно более высокого звука («и») к позиционно более низкому («у»); вторая — от наиболее открытого («а») к более прикрытым («у»). Обе формы могут быть с пользой применяемы.

В художественной практике каждая гласная, выражая множество оттенков мысли и чувства, по-разному окрашивается. В упражнении, особенно на первых порах, надо найти наиболее типичную для нее форму. «А» должно звучать светло, округленно, на легкой улыбке (свободная челюсть!), в характере радостного возгласа. Звук «е» (иे) труден в пении и звучит у неопытных певцов плоско и бесцветно (бело). Чтобы придать ему округленность, рекомендуется артикуляционную форму рта строить вертикально, а не горизонтально, то есть О, но не , свободно откидывая нижнюю челюсть. Разновид-

ность этой гласной звук «э» исполняется в той же форме, но более затемненно, прикрыто.

Звук «и», склонный у начинающих певцов к зажатию и плоскому, «белому» звучанию, также рекомендуется исполнять в округленной форме рта, откидывая свободно нижнюю челюсть, насколько позволяет характер данной фонемы.

Звуки «о», «у» поются прикрыто, но близко (в звуке «у» губы более активно выпячены раструбом).

Соединяя гласные звуки в медленном темпе на штрихе **легато**, полезно с целью достижения максимальной певучести и плавности переходов готовить губами внешнюю форму каждой последующей гласной с сохранением внутренней артикуляционной формы звучания предыдущей. Так, в упражнении из пяти гласных, исполняемых на одной высоте, форма каждого последующего звука готовится за одну долю такта (пример 30).

Пример 30



При соединении гласных звуков с согласными следует учитывать разные условия их звучания. Гласные имеют тенденцию к максимальному удлинению (в пределах данного темпоритма); согласные же должны быть предельно короткими (независимо от темпоритма), без потери ясности, четкости и остроты.

«Оппозицией» к этим коренным свойствам гласных и согласных звуков является прием **удлинения согласных и редуцирования гласных** (в концах слов), применяемый с той или иной художественной целью.

При постановке упражнений следует все же руководствоваться основным правилом. По традиции в основе пения — гласный звук. Этого следует придерживаться, не забывая, однако, о важности согласных. Нужно учить также, что современная музыка предъявляет к звучанию согласных особые требования. По этому поводу определено высказался А. Онеггер.

«Самое существенное в слове не гласная, а согласная», — утверждает этот выдающийся мастер, — она, по правде говоря, играет роль локомотива, который тянет за собой

весь остальной состав слова. В классическом вокальном стиле в царстве *bel canto* его владычицей являлась гласная, ввиду того что на «а», «е», «и», «о», «у» можно выдержать какой-либо звук ровно столько времени, сколько вам потребуется. В нашу эпоху,— продолжает А. Онегер,— если речь идет о драматической декламации, нужны согласные, при помощи которых слово мгновенно устремляется с подмостков в зал. Согласные придают произношению ударную силу. Ведь слово уже таит в себе свой мелодический рисунок. Но стоит только наложить на слово какую-то иную линию, противоречащую его собственной, и оно тотчас остановится в своем полете и, тяжко рухнув вниз, на сцену, расплается по ней, как мертвое!» (91, 124).

Нужно, однако, помнить, что гласные и согласные звуки в пении имеют каждый свою незаменимую функцию и выходят на первый план или отходят на второй в зависимости от жанра и стиля. Безуокоризненное владение гласными и согласными звуками, знание их природы и возможностей жизненно необходимы каждому певцу и дирижеру хора.

Представляет техническую трудность исполнение сдвоенных и строенных согласных, особенно когда они попадают на окончании слов или образуют соединения с согласными в начале последующих слов. Например: «Ноч ∞ ной ∞ зефир ∞ струит | эфир, ∞ бежит ∞ шумит ∞ Гвадалк ∞ вивир» или «Из моря смотрит | островок, его зеленые уклоны украсил трав густых венок, фиалки, | анемоны». В таких сочетаниях, в зависимости от ряда условий, согласные звуки или соединяются путем переноса с конца предыдущего слова на начало следующего или, наоборот, разделяются цезурой.

В общих чертах можно сказать, что соединение согласных в разных слогах характерно для певучих, легатных фигур, а разделение — для острых, стаккатных. Однако непрекаемым правилом это не является; часто приходится разделять цезурами слова на слоги в легато и связывать их путем переноса в стаккато (пример 31).

В данном примере в трех случаях согласные на концах слов не переносятся на следующий слог.

В хоре «Мери» — «Пушкинский венок» Г. Свиридова (так же, как и в одноименном романсе М. И. Глинки) — на словах «Пью за здравие Мери» звук «з» в слове «здравие» переносится к слову «за» (исполняется «Пью

Пример 31

K вам, павшие

Largo

муз. Р. Щедрина ст. А. Твардовского

за — здравие Мери). При другом способе исполнения («за — здравие») фраза приобретает лихой «гвардейский» характер.

В эпизоде из поэмы Д. Шостаковича «9 января», исполняемом стаккато, некоторые согласные переносятся с конца слога на начало следующего (пример 32).

Пример 32

В подобных случаях правильное решение помогает найти слух. Дикционные трудности значительно возрастают в быстрых темпах с дробным ритмом, в котором на каждый звук приходится слог поэтического текста, а также на крайних участках голосового диапазона.

Типичная ошибка начинающих певцов — нерассчитанно большие артикуляционные движения. Четкость и ясность дикции достигима лишь при экономных и точных артикуляционных движениях даже в медленных темпах. Для быстрых — это непреложный закон.

С расширением звукового диапазона и повышенiem tessitura артикуляционный аппарат имеет тенденцию захватываться, а дикция искажаться. Зажатый артикуля-

ционный аппарат увеличивает тесситурные трудности. Добиваясь свободной и естественной артикуляции, мы облегчаем работу гортани, связок, дыхания, ибо, как известно, «хорошо сказанное наполовину спето».

Решающее значение имеет свободное движение нижней челюсти. Для ее освобождения рекомендуется упражнение (пример 33).

Пример 33

соль, соль, соль, таль, таль, таль, дамъ, дамъ, дамъ, соль, соль, соль.

Колористические возможности артикуляции огромны. Звук «а» может быть радостным, восторженным, удивленным, вопросительным, испуганным, гневным, холодным, нежным, презрительным и т. д., в зависимости от контекста. Прислушаемся, как мрачно, зловеще звучитгласный «о» в словах «грозный», «часовой» из пушкинского «Анчара» (муз. Аренского) и как ласково, нежно в «Колыбельной» Дунаевского — «Сон приходит на порог» (стихи Лебедева-Кумача); как загадочно тягнется «и» во фразе «молчит сомнительно восток» («Восходит солнца» — муз. Таинеева, стихи Тютчева) и как прозрачно струится в словах «мирт», «кипарис» в «Элегии» Калинникова (стихи Пушкина); как рассыпается барабанной дробью звук «р» в строке Маяковского: «Разворачивайтесь в марше» («Патетическая оратория» Свирилова) и как журчит в стихе Бальмонта «Из моря смотрит островок» («Островок» Рахманинова, переложение для хора Мухина).

Изучение звуковых возможностей каждой фонемы их сочетаний в той или иной музыке увлекательнейшее занятие; из этого источника черпаются неисчислимые запасы выразительности (120, 60—132).

Строй хора

Чистый строй — первое и важнейшее качество хорового пения.

Со стройного пения начинается (хотя им и не кончается) правдивость чувства и мысли. Художествен-

истину невозможно выразить и защитить фальшивыми звуками. В конечном счете такое пение воспринимается как неискреннее выражение людей, пытающихся доказать другим то, что они сами не понимают, уверить в том, что сами не чувствуют.

Чистый строй — завоевание русской хоровой культуры, предмет ее особой гордости и заботы. Стойкое хоровое пение можно услышать в любой стране мира. Но острота, разнообразие, утонченность и терпкость строя, какими отличалось хоровое пение в России, — явление уникальное, отражающее неповторимую силу русского художественного гения*. Возможно, поэтому в нашем отечественном хороведении вопросы строя разработаны полнее, нежели другие. Наиболее подробно они изложены в трудах П. Г. Чеснокова, Г. А. Дмитревского, К. К. Пигрова, Н. В. Романовского и В. И. Краснощекова. Особой научной обоснованностью отличаются работы Н. В. Романовского (133, 41—69), (37, 59—70), (95, 41—77), (106), (107, 75—95), (62, 249—281). Отсылая к этим источникам, я буду касаться вопросов хорового строя лишь в той мере, которая потребуется, чтобы дать понятие о системе работы хорового класса.

Что способствует и что мешает хорошему строю в хоре

Любовь и внимание к строю, умение добывать чистый, тонкий строй и стилистически точно пользоваться им воспитывается в молодом дирижере с первых шагов обучения в специальном классе, на уроках гармонии, сольфеджио, постановки голоса и хорового класса. Разумеется, роль последнего особо важна.

Многие факторы способствуют развитию и поддержанию чистого хорового строя. К ним относятся общее музыкально-слуховое развитие хора, понимание им исполняемой музыки, ее ладогармонических и композиционных особенностей, тонкое постижение ее характера, жанра и стиля.

* В отзывах на заграничные концерты Московского Синодального хора (1899) и Ленинградской академической капеллы (1928) особо подчеркивается «феноменальная», «недосягаемая», «бас-словная», «фантастическая», «гранничающая с чудом» чистота интонации и стройность пения.

Существенно помогает строю владение голосом на всем диапазоне; форсировка, и наоборот, вялое, неоперное звуконизвлечение, пение на низкой позиции, усталость и боязнь голосового аппарата являются первоосновой фальшивого пения.

На качество строя влияет эмоциональное состояние поющих. Положительные эмоции помогают поддерживать хороший строй, отрицательные — мешают этому. Эмоциональное перевозбуждение хора, как правило, способствует повышению интонации, депрессивные состояния ведут к понижению.

Отождествлять высоту музыкального звука с высотой вокальной позиции ошибочно. Тот или иной тон может прозвучать ниже его истинной высоты при высокой позиции, и наоборот, быть повышенным в низкой вокальной позиции*.

Добиваясь в хоре высокой вокальной позиции, что само по себе очень важно, необходимо одновременно следить за точностью интонации, проявляя особое внимание к звукам, требующим устойчивого или «тупого» интонирования. Если же хор в условиях обычной нормальной репетиции систематически поет выше тональности, причину нужно искать прежде всего в перепозиции звука.

Работу над строем дирижер должен любить и уметь скрашивать для себя и для хора все ее тяготы. Наслаждаться красотой чистого пения, стройной хоровой гармонией может каждый человек, но лишь истинный художник находит удовлетворение в самом процессе достижения этого.

В практике хорового пения употребляется строй двух типов: а капелла и темперированный, соответственно исполняемому репертуару. Каждый строй имеет свои особенности. Хор должен владеть обоими и свободно переходить от одного к другому.

Особенности строя а капелла

Строй а капелла основан на ладовых и гармонических особенностях интонирования музыки, ее акустических закономерностях, а также на зонной природе му-

* Это не противоречит давно установленному факту, что привильная позиция способствует чистоте строя.

зыкального слуха. Самые общие, элементарные акустические закономерности строя прослеживаются на уровне интонирования интервалов.

Чистые интервалы (чистая квarta, квинта, прима, октава) имеют тенденцию к устойчивости, константности. По строю эти интервалы наименее зависимы от особенностей лада и гармонии.

Большие интервалы при исполнении их без необходимого слухового опыта и контроля часто звучат недостаточно широко, а малые — недостаточно узко. Поэтому правило строя а капелла требует одностороннего расширения больших интервалов и одностороннего суживания малых. По этой же причине увеличенные интервалы требуют двухстороннего расширения, а уменьшенные — двухстороннего суживания.

Эти правила интонирования корректируются ладовыми закономерностями, исходя из внутриладовых тяготений и образующихся на этой основе устойчивых и неустойчивых тонов. Так, в диатоническом мажоре внутриладовые тяготения вызывают необходимость высотных модификаций (жирными стрелками обозначены внутриладовые тяготения, пунктиром — направление высотных модификаций) (пример 34).

Пример 34



Как видно из примера, вторая ступень мажора в восходящем движении интонируется остро, чтобы преодолеть инерцию ее тяготения вниз, к первой ступени; в нисходящем движении вторая ступень интонируется «тупо»*.

Третья ступень интонируется остро в восходящем и исходящем движениях как вводный тон к четвертой ступени. Шестая ступень диатонического мажора интонируется остро как в восходящем, так и нисходящем движениях, в первом случае — чтобы уравновесить ее тяготение вниз, к пятой ступени, во втором — чтобы подчеркнуть ее отличие от гармонической (пониженной) шестой ступени**.

* Выражение К. К. Пигрова (95).

** На что указывает Н. В. Романовский (107, 85).

Седьмая ступень мажора в качестве вводного тона, остро тяготеющего к тонике, интонируется высоко как в восходящем, так и в нисходящем движении.

Основной тон, четвертая и пятая ступени мажора интонируются устойчиво.

Альтерированные ступени (вторая, четвертая, шестая) интонируются с обострением в сторону альтерации.

Мелодическое интонирование гаммы в диатоническом мажоре приведено здесь как пример. Правила интонирования в других ладах читатель найдет в указанных выше источниках.

Рекомендуемые модификации (повышение и понижение) тех или иных тонов в ладу являются своего рода психологическим приспособлением, рассчитанным на противодействие той или иной тенденции. Например, при исполнении хроматической гаммы, для того чтобы она прозвучала чисто, рекомендуется некоторые полутона представлять шире, другие — уже (пример 35).

Пример 35



В данном примере полутоны до — до диез, ре — ре-диэз, фа — фа диэз исполняются с тенденцией к расширению, а полутоны до диэз — ре, ре диэз — ми, фа диэз — соль — к суживанию, на слух же они будут восприниматься как ровные. Следовательно, диатонические полутоны интонируются узко, а хроматические — широко.

Для достижения чистого строя, наряду с указанными правилами, нужно исходить из надежной стабильности определенных тонов лада (первой, четвертой и пятой ступени мажора, третьей ступени минора и т. д.). Частая ошибка в хоре, подтягивающем обостряемые звуки, заключается в том, что одновременно повышаются или понижаются устойчивые тона. При отсутствии такой устойчивости слух теряет опору, от которой он может находить меру обострения того или иного звука, расширения или сужения того или иного интервала.

Таким образом, лад корректирует акустические и психологические закономерности интонирования интервалов.

На уровне гармонии и вертикальных звукосочетаний возникает необходимость дополнительной коррекции

строя. Так, звук си в до мажоре при одноголосном исполнении мелодии прозвучит предельно остро. В доминантовом же аккорде эта острота должна быть чуть сглажена, иначе звучание будет нестройным.

Знание указанных закономерностей и правил помогает дирижеру и хору быстро ориентироваться в сложностях строя а cappella. Однако в практической работе не следует всецело полагаться на теорию строя. Законодателем является слух. Если он не отличается достаточной тонкостью и остротой, то никакие правила не помогут, ибо все решает мера, которую теория не способна указать.

Особенности темперированного хорового строя

Как известно, темперированный строй отличается уравненностью интервальных соотношений, чем достигается его замкнутость и возможность энгармонизма.

В темперированном строе все полутона интонируются одинаково, вступает в силу правило энгармонического равенства звуков (например, тождественны по высоте до диэз и ре бемоль, си диэз и до и т. д.); все квинты чуть-чуть сужены, «затуплены» (107, 78) и (108, 116).

Возникшая как способ настройки некоторых музыкальных инструментов (clavecin, орган, фортепиано), темперация естественно проникла и в хоровое исполнение с инstrumentальным сопровождением.

Безлиность, усредненность темперированного строя при инструментальном сопровождении лишают хоровую музыку одного из специфических и выразительнейших ее средств, но дают взамен новые краски инструментального звучания. И все же, особая, ничем не заменимая сила художественного воздействия хорового исполнения заложена в строе а cappella в неподражаемых чисто вокальных красках хорового ансамбля а cappella.

При исполнении музыки а cappella и сопровождением в одном и том же концерте хору приходится переграньваться из одного строя в другой. Обычно это осуществляется естественно на слух и не представляет особых трудностей.

Сложнее обстоит дело, когда исполнение сопровождением чередуется с пением а cappella в одном произведении. Такая смена строя требует внимания и навыка. Подобные случаи не так уж редки. Они встречаются

в кантатно-ораториальной и оперной музыке (Танеев — «Иоанн Дамаскин»; Верди — «Реквием»; Дворжак — «Стабат mater»; Чайковский — «Пиковая дама»; Бородин — «Князь Игорь»; Стравинский — «Месса»; Леман — оратория «Ленин» и др.). При таких переходах из строя а cappella в темперированный малейшая разница в строе становится заметной не только обладателям профессионального абсолютного слуха, но и каждому слушателю в зале. Эффективным средством, помогающим хору удержать строй в таких случаях, является запоминание **основного тона** (в данной тональности в точном строе данного инструмента или оркестра). Чувство основного тона (память о нем) вообще является важным навыком, способствующим устойчивости строя. Для этого не обязательно иметь абсолютный слух, так как речь идет о запоминании тона на короткое время, пока идет исполнение в данной тональности. Такое запоминание основано на характерности тонального колорита и на **мышечной памяти** голосового аппарата, очень устойчивой у опытных певцов.

Хоровой строй в современной музыке

Особые трудности строя возникают при исполнении современной музыки a cappella, использующей полиладовую, политональную и дodeкафонную технику. Здесь нужна специфическая настройка слуха и голоса. Ладовые закономерности строя следует при этом использовать по-новому.

Полиладовая и политональная системы характеризуются **частой** ладовой и тональной перестройкой. Ладовые и тональные мутации возникают в пределах одной музыкальной мысли или фразы, иногда в каждом мотиве, образуя микроладовые и микротональные звенья. Если установить особенности строя каждого такого звуна-мотива, объединив их затем в более крупные фразы и разделы, то строй станет яснее и удобноисполнимее. Так, в «Мессе» И. Стравинского для смешанного хора и дециметра духовых V часть «Agnus Dei» исполняется a cappella (эти эпизоды хора чередуются с рефреном духового дециметра) (пример 36).

Пример 36

The musical score example 36 shows four vocal parts (c, a, t, b) performing a cappella. The score consists of four staves with musical notation and lyrics: 'pec-ca-ta mun-di mi-se-re - re no-bis'. The parts are: c (soprano), a (alto), t (tenor), and b (bass). The music is in common time, and the vocal parts are shown with different clefs (soprano, alto, tenor, bass) and note heads.

Попытка выстроить эту звучность как гармоническую последовательность функционального типа не даст желаемых результатов. Практическое рассматривать ее как сочетание полиладовых образований линейно самостоятельных. В одной тональности (си минор) звучат сопрано, альты и басы, в то время как тенора строят свою партию в ля миноре.

Нельзя забывать, однако, и о вертикальном строем. Удобнее выстраивать каждый аккорд функционально независимо от других, как колористическую последовательность, а остро диссонирующие звуки (они обведены кружками) петь значительно тише, как «подсветку» к основной гармонии.

При исполнении атональной музыки хор настраивается на темперацию и формальную технику абстрактно-интервального типа.

Хоровой строй и тональность

Закономерности и правила хорового строя распространяются на все тональности, но трудности выстраивания при этом неодинаковы. Менее удобны тональности, где чаще встречаются переходные звуки голосовых регистров (ре минор, ми минор, фа минор, соль минор). Как правило, строй устойчивее в мажоре и в тональностях с большим количеством ключевых знаков (диезные удобнее бемольных).

Наблюдаемая в хоровой практике замена тонально-

стей на более удобные в большинстве случаев приводит к искажению характера музыки. Бывает, однако, хотя и редко, что замена тональности оказывается полезной*.

Иногда целесообразна замена тональности произведения в репетиционной работе. От многократного повторения тональность «устает». Ее времененная смена освещает восприятие хора и в дальнейшем, при возвращении в законную тональность, благотворно отражается на строе.

При наличии тесситурных сложностей полезно начинать разучивание произведения в более удобной тональности, постепенно переходя к оригинальной.

Упражнения в строе

Для развития навыков строя в распевку хора вводятся специальные упражнения. Они разнообразны, и каждый дирижер может конструировать их в соответствии с особенностями своего хора и разучиваемой программы.

Укажем для примера на некоторые.

Пение унисоном гамм, попевок и мелодий в различных ладах, включая лады современной и народной музыки; упражнения на одном звуке с перестройкой на 1/4 и 1/8 тона для развития гибкости голоса, умения различать незначительные изменения высоты звука и умения подстраиваться; пение трезвучий, септаккордов и их обращений в тесном и широком расположении; пение остро диссонирующих аккордовых сочетаний и кластеров; пение сложных эпизодов и последовательностей, взятых из партитур разучиваемых произведений.

При исполнении этих упражнений необходимо внимательно следить не только за чистотой строя, но и за качеством звука. Отрыв задачи по высотно-гармоническому выстраиванию от вокальной настройки хора ведет к разочаровывающим результатам как в той, так и в другой области.

Строй и стиль

Строй как средство выражения связан со стилем.

*Можно указать в качестве примера на произведение Бетховена «Морская тишина и счастливое плавание», где замена тональности ре-мажор на до-мажор дает неожиданный и эффективный художественный результат.

который определяет точную меру и все тончайшие высотно-интонационные градации, характеризующие неповторимый облик данной музыки. Так, терция мажорного трезвучия имеет разную настройку в немецкой и русской музыке, в произведениях лирического и драматического характера, в щемящих интонациях музыки Чайковского и в ясных гармониях Палестрины.

Правила хорового строя указывают лишь на основную, типичную тенденцию, обнаруживаемую в практике пения, что не исключает индивидуальные отклонения и парадоксальные случаи, учесть которые заранее не представляется возможным. Поэтому слух, музыкальный вкус, чувство стиля, внимание, сообразительность и терпение во всех случаях остаются самыми надежными и верными помощниками дирижера в его работе над строем.

Хоровой строй как процесс

Даже самый лучший рояль не может быть настроен раз и навсегда. Его строй зависит от целого ряда внешних причин (температуры, влажности воздуха, характера эксплуатации и т. д.) и должен быть постоянно поддерживаем. Тем более строй хора, строй живых человеческих голосовых инструментов, зависящих от состояния организма и психики певцов, погоды, атмосферного давления и т. д., не может быть однажды достигнут и навсегда зафиксирован.

Хоровой строй с его гибкостью, подвижностью и множеством оттенков есть процесс, требующий заботы и пристальной работы ежедневной, ежечасной, ежеминутной. Никакие верно направленные усилия здесь не могут быть излишними.

Внимание к строю не должно превращаться в самодель и заслонять другие важнейшие стороны исполнения. А ведь бывает и так: хор уже вышел на концертную эстраду, а дирижер все еще целиком поглощен заботой о строе, забыв про все остальное...

Надежно обеспечить надлежащий строй можно, лишь воспитывая хор как инструмент самонастраивающийся и соблюдая для этой цели два условия.

Каждый участник хора в системе занятий и репетиций овладевает строем сознательно и приобретает навык самостоятельной регулировки строя. Натаскивание на строй мучительно, безрадостно, а главное — бесперспек-

тивно. Всесторонняя учеба, развитие слуха, знание гармонии, полифонии, теории строя, ежедневные упражнения — вот лучшая база для достижения надежного строя в хоре.

Работа над строем, как правило, ведется в комплексе всех художественных задач, то выходя на первый план и подчиняя себе другие средства выражения, то подчиняясь им, как попутная задача. В частности, работа над строем должна быть тесно связана с достижением хорового ансамбля.

Строй и ансамбль

Взаимозависимость хорового строя и ансамбля очевидна и определяется самой природой хорового пения, где каждый стремится объединиться со всеми. Процесс выстраивания предполагает **вслушивание**, в результате которого возникает единство, слитность поющих по всем компонентам звучания — исполнения — выражения и в первую очередь единство и слитность интонации.

Сама работа над строем начинается с выстраивания унисона. Если хоровая партия звучит слитно, но неверно по строю (все фальшивят одинаково, пристроившись друг к другу в унисон), то исправить ошибку нетрудно. Разнобой в унисоне, где каждый фальшивит по-своему, создает для дирижера особо трудную ситуацию. В таких случаях целесообразно направить внимание поющих на унисонный ансамбль (на любом, но одинаковом интонационном уровне) и лишь затем, когда это достигнуто, заняться уточнением и выверкой строя.

То, что называется стройным пением, определяется не только чистой интонацией, но и хорошо выстроенным ансамблем.

Хоровой ансамбль

Нет выше того потрясения,
которое производит на человека совершенно согласованное
согласие всех частей между
собой...

Н. В. Гоголь

Французскому слову «ensemble» («вместе») в данном случае наиболее соответствует русское «согласие». «Со-

гласие», т. е. содружество, союз голосов, их согласованная совокупность. Трудно найти другое явление, которое в такой степени отвечало бы самому духу и сути хорового пения.

Ансамбль есть способ коллективного выражения-высказывания, средство, дающее возможность направить усилия многих к единой цели и добиться художественного результата такой впечатляющей силы, на которую не способен ни один участник ансамбля самостоятельно. Этот результат не является простой суммой индивидуальных творческих усилий. В ансамбле рождается новое, особое художественно-эстетическое качество.

Хоровой ансамбль находится под воздействием двух устремлений к единству и многообразию; единство зачастую дается ценой нивелировки, утери многообразия, а стремление к последнему приводит порой к разобщенности и пестроте. Объединить эти два начала — такова функция истинно художественного ансамбля.

Основу хорового ансамбля составляют партии, поющие в унисон. Качество общехорового ансамбля зависит от качества этих унисонов, но не исчерпывается ими. Работа над ансамблем идет все время в двух планах: выстраивание и шлифовка унисона партии во всем многообразии художественных задач и создание многоголосного ансамбля, в котором исполнение каждой партии направлено на поддержание и развитие общехудожественных результатов.

Типы хорового ансамбля

Сочетание единства и многообразия, их взаимоуваживающая борьба и пропорции по-разному складываются в зависимости от жанра и стиля музыки, что порождает два типа ансамбля.

Первый — монолитный. Для него характерны предельная слитность хоровых голосов, уравновешенность партий и групп в аккорде и вертикальных сочетаниях.

Второй тип ансамбля — дифференцированный — отличается разнообразием звуковых планов, тембровым и динамическим своеобразием линий и голосов как по горизонтали, так и по вертикали.

В хоре используются оба типа ансамбля в различных сочетаниях.

Унисон хоровой партии, а также общехоровой унисон

монолитны. Этот монолит может, однако, приобретать разные оттенки в зависимости от преобладания в нем тех или иных тембров (подробнее об этом ниже). При всех условиях ансамбль хоровой партии — ансамбль монолитный. Если хоровая партия не монолитна, то это не партия*.

Общехоровой ансамбль бывает монолитный и дифференцированный, в зависимости от стиля и фактуры, так же как и хоровой аккорд, который может строиться в разных типах ансамбля. Стилем, требующим слитности и уравновешенности аккорда, противопоставлены стили, где отдельные звуки аккорда выделяются или, наоборот, затушевываются, отходят на второй план.

Виды хорового ансамбля

Типы ансамбля (монолитный и дифференцированный) подразделяются на виды: высотно-интонационный, темпоритмический, тембровый, с подразделением на однотембровый и многотембровый, динамический, артикуляционный, полифонический, гомофонно-гармонический; общехоровой, двуххорный или антифонный, а также солист + хор, хор + оркестр, хор + фортепиано, ансамбль хоровой партии и группы**.

Ниже дается их краткое описание.

Высотно-интонационный ансамбль

По своему назначению он смыкается со строем, но не тождествен ему. Хоровая партия может петь интонационно неверно по отношению к общехоровому строю и в то же время быть единой по высотному ансамблю внутри себя. Назначение высотно-интонационного ансамбля заключается, следовательно, в полной слитности всех голосов хоровой партии между собой по высоте.

Без высотного ансамбля внутри партии невозможен чистый общехоровой строй.

* Разумеется, в случаях *divisi* каждая часть разделенной партии сама становится таковой и ансамбль между частями разделенной партии может быть дифференцированным.

** Последние два вида ансамбля известны в хороведении под названием «частный», или «неполный», ансамбль, в отличие от общехорового ансамбля, называемого общим, или «полным» (Дмитревский, Егоров, Краснощеков).

Чем больше состав партии, тем сильнее тенденция к широкому интонационно-высотному разбросу голосов в пределах данной зоны, так как последняя монолитно заполняется промежуточными высотными вариантами.

Нужно стремиться к максимальному суживанию высотной зоны даже в больших хорах. В некоторых жанрах и стилях это особенно важно. Широкое звучание зоны не подходит к жанру мессы, произведениям а капеллы эпохи Возрождения, музыке Моцарта, Стравинского, Шостаковича...

Способы достижения и совершенствования интонационно-высотного ансамбля: подравнивание к ведущим, наиболее опытным певцам, к тону, заданному дирижером, к строю сопровождения. Умение избрать в звуковом потоке наиболее верный тон, к которому следует подстраиваться, отличает опытных певцов с хорошим слухом и воспитывается в хоре.

Темпоритмический ансамбль

Он основан на едином ощущении темпа, метра и ритма всеми поющими, на синхронном совпадении голосов по вертикали. Такой ансамбль сравнительно легко достижим в неизменном темпометроритме. Дело значительно усложняется при необходимых модификациях темпа (*rubato*), а также в условиях частой смены метра и ритма.

Владение реальной техникой дирижирования помогает руководителю преодолеть эти трудности, и его роль здесь очень важна. Но бывает и так, что хор, привыкший к точной руке дирижера, пребывает во время репетиций целиком на ее иждивении, ограничиваясь зрительным вниманием и теряя собственное слухомоторное ощущение темпометроритма. В этом случае последний становится вялым, теряется *острота* и *монолитность атаки* — важнейшего свойства и признака истинного темпоритмического ансамбля. Размытая, расплывчатая атака звука — распространенная болезнь хорового исполнения. Между тем без точной острой атаки настоящий темпометроритмический ансамбль не может быть достигнут. Точная атака — один из важнейших элементов исполнения, выражают единодушные мысли и чувства. Поэтому в репетиционной работе нужно всячески активизировать и обострять внутренний ритмический слух и ансамблевое

тимпоритмическое чутье хора, обращая особое внимание на остроту хоровой атаки.

В стремлении к точной атаке звука все певцы хора должны попадать в одну точку, одинаково предсказываемую и предельно скорректированную жестом дирижера. Это требование в одинаковой мере относится как к твердой, так и мягкой и смешанной атаке в различных штрихах.

Тимпоритмический ансамбль в значительной мере зависит от техники дыхания хора и диригирования. Неточно показанное, не вовремя взятое, неряшливое, слишком резкое или вялое дыхание непоправимо нарушает ансамбль. Перебор дыхания приводит к оседанию темпа. Неточное вступление (торопливое или, наоборот, запоздалое) зачастую является следствием неверной скорости вдоха. Особые трудности возникают при пении *rubato*.

Тембровый ансамбль хора

Один из наиболее тонких видов хорового ансамбля — тембровый. Трудно приладить один голос к другому по высоте, ритму и силе. Во сто крат сложнее сочетать голоса так, чтобы не возникла тембровая пестрота и одновременно выявились все возможности хорового колорита. Эта сторона дела, не изученная теоретически, на практике порой ограничивается требованием элементарной слитности, во имя которой приносятся в жертву тембровые богатства.

В каждой хоровой партии есть голоса легкие и тяжелые, светлые и темные, теплые и холодные и т. д., со множеством индивидуальных оттенков. Каждый певец в хоре стремится выявить свое отношение к исполняемому, что прежде всего стихийно проявляется в окраске интонации. Между тем законы хорового жанра справедливо требуют, чтобы как тембр партии или группы (*«частный» темброчный ансамбль*), так и общехоровой представляли собой нечто целостное. Тембровая пестрота в хоре также недопустима, как и другие формы разногласия.

Целостность тембровых сочетаний в хоре может быть достигнута разными путями и дать таким образом различные подвиды хорового ансамбля. Темброчный ансамбль хоровой партии может быть **однотембровый** (однородный)

и **многотембровый** (смешанный). Первый осуществляется двумя способами: а) путем подбора в партию певцов с одинаковой или очень сходной окраской голоса и б) путем нивелировки, стирания тембровых особенностей голосов, сведения их к некоему инструментальному звучанию (типа пресловутой «дудочки»). К последнему способу иные хормейстеры прибегают потому, что он легок и доступен, не учитывая те огромные художественные потери, к которым такой способ приводит. Ведь однотембровый (однородный) ансамбль в хоровом пении не самоцель, а средство, подчиненное закону художественной целесообразности.

Многотембровый (смешанный) унисон хоровой партии достигается значительно труднее, но содержит в себе несравненно больше художественно-выразительных возможностей. Такой ансамбль высвобождает творческую инициативу певца в самой тонкой и богатой области выражения — в тембре. Но требует при этом абсолютной тимпоритмической, высотно-интонационной (строй), динамической и вокальной дисциплины.

Примером многотембрового (смешанного) унисона является также встречающийся в партитурах общехоровой унисон в приму (например, на звуках си, до¹, до диез¹, ре¹, ми¹ и ми¹). Такой унисон четырех **разнородных регистров-тембров** (сопрано, альт, тенор, бас) отличается от **многотембрового** (смешанного) унисона одной партии, где слитность должна быть достигнута при наличии многих **тембровых оттенков**, но в пределах однородного регистра.

В хороведении многотембровый ансамбль хоровой партии не описан, но некоторые хоры к нему практически приходят.

Многотембровый ансамбль в партиях нужен хору как художественная необходимость, как выразительное средство современного хорового искусства, где каждый певец, стремясь быть органичной частицей монолитного хора, в то же время хочет выражать себя естественно и свободно, в соответствии со своей индивидуальной природой.

Многотембровый ансамбль хоровой партии осуществляется двумя способами. Первый: певцы смешивают тембры, прослушивая результат смешения близко около себя на уровне расположения партии и всего хора, подобно смешению красок на палитре живописца, нанося-

щего их затем на поверхность будущей картины в готовом виде. Этот способ дополняется вторым, при котором смешение и сочетание тембров воспринимаются слушателями из зала как слитное единство, в то время как хор и дирижер около себя различают каждый голос и лишь в отражении из зала — слитно. Второй способ смешения тембров требует от исполнителей большого опыта, ибо слуховое восприятие при этом раздваивается.

Второй способ аналогичен оптическому методу смешения красок в живописи, состоящему в том, что на полотно картины наносятся не смешанные на палитре тона, а основные краски с расчетом, чтобы они смешивались в глазу зрителя на определенном расстоянии от картины.

Выбор способа смешения тембров в хоровой звучности часто зависит от акустики.

При наличии в партии певцов с красивыми и сильными голосами их не следует приглушать и обезличивать, но нужно добиваться, чтобы они не торчали в хоре однокако. Для этого достаточно подравнять их с партией высотно и ритмически, найдя вместе с тем оптимальное динамическое соотношение. Последнее не требует абсолютного равенства, но не допускает и чрезмерности. Слух подскажет эту меру так, чтобы подобный голос вобрал в себя все остальные и украсил своим тембром всю партию.

Хорошо продуманная расстановка певцов в партии с учетом их тембровой совместности и положительного взаимовлияния значительно улучшает тембровый ансамбль.

В построении тембрового ансамбля и достижении необходимой слитности важная роль принадлежит **вибратору**. Звук хора, лишенный вибратора, так называемый прямой звук, может быть применен лишь ограниченно, как особая краска. Естественный звук имеет вибрацию, которая, однако, должна быть управляема и обладать в каждом стиле своей мерой*. Слишком частая вибрация (**«барашек»**, **«тремоляция»**) или чрезесчур редкая (**«качание голоса»**) разрушают ансамбль. Опытные хоровые певцы сознательно или рефлексорно подавливают вибрацию своих голосов друг к другу, создавая тем

самым наилучшие условия для сочетания тембров и их слитности.

Богатый красками и целостный тембровый ансамбль наилучшим образом достигается тем хором, который воспитывается в единой вокальной системе.

Голос обладает, с одной стороны, природной тембровой константой, а с другой — способен, на высоком уровне, владея техникой и музыкально-поэтическим мышлением, находить бесчисленное множество тончайших оттенков основного тембра, органично выражающих художественные намерения певца. В хоровом исполнении эти оттенки отлично сливаются и при особой творческой удаче создают звучность гибкую, как у солиста. Конечно, это требует незаурядного мастерства и кропотливой работы, но, как говорится, «игра стоит свеч»*.

Квалифицированный хор должен владеть всеми оттенками тембрового ансамбля. Этого требует жанрово-стилистическое многообразие репертуара. И если звучание мессы строится на однотембровом, однородно регистровом унисоне партии, то хор в русской опере использует многотембровый унисон партии. По-разному складывается ансамбль хоровой партии в музыке эпохи Возрождения и в произведениях советских композиторов; в эпических полотнах и в лирике или характерных бытовых сценах ораториального жанра; в оперных хорах Верди и в хоровых сценах Мусоргского.

Тембровый ансамбль хоровой партии сливается в общехоровой. Сочетание тембров партий и групп бесконечно по своим выразительным возможностям. Десять комбинаций, которые получаются из сочетания четырех хоровых партий по две и по три, не исчерпывают характер всех возможных тембровых смешений, так как последние варьируются, кроме того, динамически, что оказывает заметное воздействие на оттенок общехорового тембра (усиливая или ослабляя тот или иной голос в тембровом сочетании, мы меняем оттенок этого сочетания). Так, звук **«до»**, спетый всем составом хора, полу-

* Своебразная, заслуживающая серьезного внимания система многотембрового ансамбля предложена П. Г. Чесноковым, но она основана на другом, оркестровом принципе, путем подбора голосов разных тембров и создания из них небольших партий-ячеек, которым поручается исполнение тех или иных разделов произведения, в соответствии с разработанной дирижером многотембровой партитурой (113, 99 — 115).

* Современная вокальная педагогика считает, что вибрация управляема (38, 605 — 607).

чает разную тембровую окраску в зависимости от того, какие голоса в нем выделены динамически (пример 37, слева).

Пример 37

Так же и в аккорде (справа): каждый из предложенных вариантов прозвучит своим тембровым оттенком.

Таким образом, современный хоровой тембровый ансамбль строится на равновесии двух факторов: смыслиности и тембрового разнообразия, путем оптимального их соотношения, гибко меняющегося в зависимости от жанра и стиля.

Динамический ансамбль

Динамический ансамбль хоровой партии стремится к монолиту. Дифференцированная динамика внутри партии имеет место, когда нужно приглушить чей-либо резкий тембр или несколько выделить голос, могущий украсить общее звучание, а также смягчить группу тяжелых драматических голосов в высоком регистре, выделив тем самым светлое звучание лирических.

Что касается общехорового динамического ансамбля, то он может быть и монолитным (одноплановым) и дифференцированным (многоплановым) в зависимости от исполняемой музыки. Первый предлагает одинаковую динамику во всех партиях хора и используется в общехоровых унисонах, а также в произведениях с аккордо-гармонической фактурой, жанр и стиль которых требуют монолитной звучности. Полифония исполняется

обычно с дифференцированной динамикой (многопланово). Одноплановая, монолитная динамика в полифонических произведениях имеет место в кадансах и кульминациях. В гомофонной музыке дифференцированной динамикой отделяется солирующая партия от голосов сопровождения. Аккомпанемент также, как правило, звучит в двух-трех динамических планах: глубокий, звучный бас, легкие средние голоса, рельефно проводимые мотивы подголосочного характера.

Как уже указывалось, многоплановая динамика способствует тембровому разнообразию в звучании аккордов, которые можно «поворачивать» разными оттенками тембра, усиливая или ослабляя в них те или иные звуки*.

Динамический баланс хора находится в тесной зависимости от других видов ансамбля, и в первую очередь от тембрового и темпоритмического. Известно, что «р» и «f» могут быть разных оттенков: нежным, радостным, печальным, светлым, темным, спокойным, психологически напряженным, величественным и т. д., в зависимости от контекста (потому-то динамику и называют часто нюансировкой). Точное слышание нюанса, т. е. сочетание градаций силы и тембра, обеспечивает нужный результат.

Неподвижная и подвижная динамика применяются как в одноплановом, так и в многоплановом ансамбле.

Выдерживание ровной силы звука на протяжении заданного отрезка произведения — дело непростое даже в условиях однопланового ансамбля, в многоплановом — эта трудность значительно возрастает. Особое внимание требуется при сочетаниях близких, рядом лежащих нюансов «р», «тр», «тп» и т. д.

В контрастных сопоставлениях «р» и «f» свои сложности: хор обычно стремится преувеличивать этот контраст, исполняя «f» как «ff».

Еще более сложна подвижная динамика в условиях многопланового, дифференцированного ансамбля (точная мера в нарастаниях и спадах, разная в каждом из голосов).

Невнимание хора к точности динамических градаций («тр» и «тп», «росо f», «росо а росо cresc», «рiu f» и т. д.) приводит к однообразию звучания и мертвит исполнение.

* Этим приемом широко пользовался Н. М. Данилин. Выражение «поворачивать аккорд» принадлежит ему.

Как уже упоминалось, необходимо, учитывать, что мера динамики при одном и том же обозначении в нотах относительна. Каждое произведение и каждый хор имеют свое «*f*» и свое «*p*». Нередко хор поет «*f*» с изрядным количеством децибел, а звучность кажется недостаточной, и наоборот, бывает что звук хора не столь громкий производит впечатление силы. Секрет этого в двух факторах. Первый: впечатление силы звука определяется соотношением крайних пределов динамики, которыми располагает данный хор. Чем тише звучит «*p*», тем сильнее кажется «*f*». Второй фактор: **сила звука увеличивается за счет чистоты интонации и тембра, свободы, полноты, полетности, а главное — за счет ансамблевой упорядоченности исполнения.**

Дифференцированный динамический ансамбль, его характер заложены в композиции и фактуре произведения. Вот почему часто бывают неоправданные попытки добиваться динамического равенства путем, т. н. «искусственного ансамбля», там, где музыка сама предусматривает и требует дифференцированное звучание.

В хоре «Заплетися плетень» из оперы «Русалка» Даргомыжского (пример 38) Г. А. Дмитревский рекомендует

Пример 38

меняет применить прием искусственного ансамбля путем исполнения верхнего отреза пассажа более тихим звуком, чтобы динамически уравнять его с нижним (37, 48). Тем самым затушевывается выразительность встречного движения двух линий — женского и мужского хора. Музыка произведения на это не рассчитана (на что справедливо указывает сам Г. А. Дмитревский). Но в таком случае совершенно излишне применять прием «искусственного ансамбля».

«Искусственный ансамбль», посредством которого

дирижеры пытаются сгладить «неровности» партитуры, часто находится в противоречии с особенностями современной музыки. Дирижер-«классик» склонен объяснять эти неровности просчетами композиторского хорового письма. Такое объяснение в большинстве случаев возникает как результат невнимания дирижера к стилю.

А. Шенберг делает следующее поучительное замечание для исполнителей: «В задачу дирижера вовсе не входит выделять... отдельные, кажущиеся ему тематически более важными голоса или приглушать будто бы неравненные смешанные звучности. Если один голос должен выделяться среди прочих, то он и соответствующе инструментирован... Поэтому его (дирижера) задача следить, чтобы каждый инструмент в точности играл с той степенью силы, которая ему предписана» (111, 153).

Многоголосовый динамический ансамбль часто вытекает из звуковой перспективы произведения и является средством ее осуществления. Музыка звучит не только в реальном звуковом пространстве концертного или репетиционного зала, но и в воображаемом, которое имеет свою атмосферу, свою даль, близь, высоту, глубину, широту и т. д. Мотет Палестрины «О, heata» переносит нас под своды Сикстинской капеллы или собора св. Петра в Риме; марш с хором из оперы «Тангейзер» Вагнера — в ярко освещенный зал княжеского дворца; песня «Ах, не одна во поле дороженька» — на широкое просторы России. Могуче дыхание уснувших морских глубин в первой части кантаты Бетховена «Морская тишина и счастливое плавание»; торжественно сияние звездного неба в cis-moll-ном эпизоде из хора «Выросла у тына» Чайковского (опера «Черевички»).

Этим, однако, дело не исчерпывается. Музыка звучит и в разных измерениях времени: реальном и воображаемом. Старинная рейнская песня «Во Франкфурте жил-был скрипач молодой» («Горбатый уличный скрипач» Брамса) переносит нас в далекие времена немецкого средневековья, а хоры из оперы Глинки «Руслан и Людмила» — в древнюю Киевскую Русь. Во всех этих измерениях времени и пространства хор должен сообразовывать свою звучность в соответствии с характером (жанром и стилем) исполняемой музыки, акустикой зала и восприятием слушателей, что в значительной степени осуществляется через звуковую перспективу, средствами всех других видов ансамбля.

Эти средства разнообразны.

Эти средства разнообразны. Crescendo и diminuendo (Хор поселян из оперы «Князь Игорь» Бородина), контрастные сопоставления «f» и «p» («Эхо» Орландо Лассо), вы светления и затемнения звука («10 поэм...» Шостаковича), замедления и ускорения (Мусоргский — Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка»), выделение какого-либо звука акцентом или «subito p» (Танеев — «Развалину башни...», allegro), сопоставление глубоких, темных и светлых, прозрачных звучаний в разных голосах и группах («Венецианская цочка» Глинки — Балакирева), а также сочетание вышеуказанных средств (последние такты в поэме Шостаковича «Один из многих: diminuendo, ritenuto, затемнение тембра»).

Артикуляционный ансамбль

Многообразие артикуляционной техники, ее зависимость от стиля произведения и характера его интерпретации создают ансамблевые трудности тем более серьезные, что внутри хоровой партии требуется предельное единство, в то время как между партиями и группами часто применяется дифференцированный артикуляционный ансамбль. Например, мелодия в какой-либо партии или группе исполняется легато, гармония в остальных партиях — стаккато (Архангельский — «Сумрак ночи пал на землю». Щедрин — «Я убит подо Ржевом» и другие); в женском хоре произносится один поэтический текст, в мужском — другой (Онеггер — финал оратории «Жанна д'Арк на костре»); в каждой партииозвучит свой поэтический текст (Тройная фуга из «Прометея» Танеева).

Последний пример заслуживает подробного разбора. В этой фуге Танеев поставил перед собой трудную композиционную задачу, а именно: длинную фразу Полонского необходимо было уместить в лаконичную форму пятиголосной фуги с ее тремя короткими темами. Найденное решение оказалось простым и точным: поэтический текст был распределен между темами.

Первая тема — «Вдруг разорвалася ночи занавесы...». Вторая тема — «Брызнули в пространство молнии»

Вторая тема — «...
Зевеса...».

Третья тема — «И проснулись боги».

Такое композиционное решение подсказывает хору

соответствующий прием: рельефно исполняется та часть текста, которая звучит при первом проведении каждой темы (остальные части текста затушевываются). Таким образом, весь текст поэтической фразы рельефно воспринимается.

Артикуляционный ансамбль нуждается в единой манере произношения, единых штрихах и предельной эквиритмической дисциплине. Особенно важны начала и окончания фраз, начала и снятия выдержаных звуков. При этом серьезного внимания требуют согласные звуки, особенно сдвоенные и строенные. Точное исполнение таких сочетаний осложняется их местоположением перед паузой. В этих случаях используется возможность переноса окончаний на начало следующей доли.

П р и м ер 39

На могиле Вебера

Муз. Р. Вагнера

T.
ЧУВ-СТВА ЧСС! О, МАТЬ ЗЕМ-ЛЯ,
ИТА.

B.

Однако бывает, что перенос окончания на следующую долю невозможен (пример 40).

В этом примере третья доля на слоге «раз» должна быть снята точно на тактовой черте с тем, чтобы полностью выдержать восьмую паузу в следующем такте. Такое снятие может быть облегчено хору приемом дирижирования: снимающий взмах надо сделать точно в момент окончания доли, для чего необходимо, не отмечая активным ударом ее начало, выполнить его мягким скользящим взмахом и снять затем звук острым отдергиванием руки (на себя).

Хору помогает также мысленное дробление длинного звука и снятие его на последнюю, дробленную часть доли: вместо $\frac{1}{4}$, представить так: 



Пример 40

Ларец любви

Molto allegro e leggiero

П.Хиндемит

Полифонический и гомофонно-гармонический ансамбль

Общеизвестна разница между ними. Первый стремится к высотно-ритмической, тембровой, динамической и артикуляционно-штриховой дифференциации хоровых партий, второй — к монолитному их звучанию.

Трудность состоит, однако, в том, чтобы в первом случае не потерять ансамблевого единства, не дать голосам разлететься, сочетать своеобразие каждой линии с единым композиционным планом, во втором — необходимо преодолеть тенденцию к нивелировке, избежать плоского звучания, придать каждой партии индивидуальный оттенок и рельефность настолько, насколько это позволяет специфика гомофонного ансамбля.

В полифоническом ансамбле хоровые партии, сохранивая самостоятельность интонации, движения и красок, сочетаются друг с другом особой связью, то вслушиваясь друг в друга, то отходя на второй план, то выступая вперед, то внимания партнерам, то заставляя их слушать себя, переходя от «согласия» (консонанса) к «спору» (диссонансу) и обратно.

Движущийся голос, слушая выдержаный звук другой партии, строит свою «речь» по нему с тем, чтобы в свою очередь, встав на длинный звук, сделать его интонационной опорой для движущегося партнера. Не-

менее важны паузы и моменты включения голоса в общую «беседу». Вступающий голос то заявляет о себе на правах очередного «оратора», то «возражает», то подчеркивает и развивает основную мысль. Смысловые оттенки здесь тонки и многообразны.

Принцип полифонического ансамбля наиболее характерно выражен в высказывании, приписываемом Баху: «Каждое произведение — это беседа разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет естественно втянут в беседу. Но никто не должен... говорить без смысла и надобности» (138, 160—161).

Очень важно также использовать любой момент, когда полифоническая ткань образует ясную гармоническую вертикаль с тем, чтобы переходом из дифференцированного ансамбля к монолитному и обратно скрепить ажурные переплетения полифонии колоннадой гармонического монолита *.

Гомофонно-гармонический ансамбль разделяется на два подвида: собственно гомофонный и хоральный. В первом — функции мелодического и гармонического начал строго распределены между голосом, ведущим мелодию, и аккомпанирующими партиями. В гомофонном ансамбле индивидуальной характерностью обладает партия, ведущая мелодию. Остальные, сопровождающие ее, составляют монолитный ансамбль и лишь эпизодически, фрагментарно выходят из монолита, выявляя характерную особенность того или иного мотива и хода.

Соотношение «мелодия — аккомпанемент» может быть иногда трактовано как живой диалог партии и группы. Так, в «Адели» С. Танеева путем смены фразировочного удара и окраски звука в аккомпанирующих голосах вместо эхообразного отражения можно получить живую игру двух разных «персонажей» — мужественного и женственного (пример 41).

Как видно из примера, в партии альтов ударение падает в первой фразе на вторую долю такта, а во второй — на первую. В партиях же сопрано и теноров — наоборот.

* Интересен двуххорный мотет № 1 Баха (*Singet dem Herrn*), где один хор исполняет полифонию, в то время как другой поддерживает его аккордами.

Пример 41

сопрано и
теноры

альты

и-грай, А-дель,
не эзой пе-ча - ли

Хоральный ансамбль отличается от гомофонного тем, что в нем мелодический элемент присутствует во всех голосах, хотя в верхнем, как правило, мелодия более индивидуализирована.

Выявить характерные интонации в каждой партии, придать им рельефность, строго соблюдая гармоническую вертикаль, добиться тем самым, чтобы хоровая ткань прорастала живыми побегами,— таковы условия хорального ансамбля. В хоралах разного стиля эти условия получают разное претворение. Существенна разница между русским хоралом (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский, Таинев, Рахманинов, Свиридов) и западноевропейскими (Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс, Брукнер и др.). Стилистическим своеобразием отличается хорал в творчестве композиторов XX в. (Регер, Томпсон, Виля Лобос, Мессиан, Айвз и др.), в негритянских спирчуэлс, в музыке композиторов Прибалтики и т. д. Внимательный слух дирижера сможет обнаружить в каждом случае характерные особенности*.

Необходимо предостеречь ученика от стремления всегда, а тем более утрированно подчеркивать каждую мелодическую попевку или оборот внутри гармонической ткани независимо от характера (жанра и стиля) данного произведения. Это приводит к вычурности, а в конечном счете и к однообразию. Встречаются характерные интонации в гармонической (гомофонной или хоральной) ткани, которые нужно оставить звучать «в укромных уголках»**. Например, не следует утриро-

вать альтерированные и хроматические ходы в «Грезах» Бородина в средних голосах (переложение для хора Дмитревского), как это часто наблюдается при исполнении этого произведения.

Ансамбль хор — фортепиано

Этот вид музыкально-исполнительского содружества очень распространен, но частенько находится в том примитивном состоянии, когда фортепианская партия превращается в некий безликий фон, служащий лишь для поддержания тональности. Между тем, в хоровой музыке композитор поручает фортепиано роль полноправного члена ансамбля*. В его партии проходят темы, мелодии, важнейшие подголоски. Разрабатывая фактуру сопровождения, композитор обычно избегает дублирования хоровой партии. Изумительные качества фортепиано, его краски, педали, туша, артикуляционное разнообразие, звуковая мощь, широта диапазона — все это служит вместе с хором общему делу художественного воплощения.

Обычный аккордовый аккомпанемент в сочетании с мелодией хора является часто источником особой красоты (Рахманинов — хор «Огни погашены» из оперы «Алеко»; эпизод cis-moll из хора «Выросла у тына» в опере Чайковского «Черевички» — «Тихая ноченька, дай добрым здоровыца»). Но нередко фортепиано (оркестр) берет на себя роль солиста, а хору поручается аккомпанемент или подголоски (Брамс «Немецкий реквием», 2 часть, рефрен).

Фортепиано обладает специфическим тушем, которое способно украсить общее звучание ансамбля, но может и создать раздражающее слух ансамблевое несоответствие. В последнем случае вина, как правило, ложится на пианиста и дирижера. Фортепиано в ансамбле с хором (в особенности, когда оно замещает оркестр) должно петь, т. е. обладать дыханием, мягкой атакой, протяженностью звука, слитностью аккордов. Все это отличает игру аккомпаниатора-мастера. «Когда Рахманинов

* Время и место не позволяют осветить этот вопрос подробно. Он заслуживает специального исследования.

** Выражение И. Гофмана.

* Сюда относятся также произведения, написанные для хора с оркестром, но исполняемые под фортепиано.

сидит за фортепиано,— отмечает Шаляпин,— то приходится говорить «не я пою, а мы поем» (144, 184) *.

Вместе с тем хороший пианист умело пользуется средствами, недоступными хору. Фортепианные звуны при исполнении сцены вече из оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова примиряют слушателя с отсутствием оркестра.

Известно замечательнейшее свойство фортепиано вызывать представление о разных тембрах оркестрового звучания. Этим нужно широко пользоваться, для чего дирижер и пианист внимательно и досконально изучают оркестровую партитуру.

Как при оркестровом, так и при фортепианном сопровождении принципы монолитного и дифференцированного ансамбля применяются широко.

Самостоятельные голоса сопровождения необходимо поставить в условия наиболее рельефного звучания. Но эту задачу нельзя решать упрощенно, путем грубого подчеркивания голоса фортепиано или, наоборот, затушевывания хора. Наиболее эффективным остается тембровое и фразировочное решение задачи с сохранением особенностей каждого голоса в единстве целого.

Тонкости и красоты хорового и фортепианного (оркестрового) ансамбля недостижимы в условиях, когда хор и его сопровождение сводятся за один-два дня до концерта. Тщательная работа над обеими партиями (как порознь, так и вместе) — непременное условие хорошего ансамбля.

Стой и ансамбль в хоре, наряду с темпометромиттом, фразировкой и кульминацией, являются, как уже говорилось, основными комплексами, вокруг которых в определенном порядке и взаимосвязи собираются остальные элементы звучности. Как при теоретическом анализе партитуры, так и практической работе с хором дирижер не может, особенно на первых этапах, держать в поле внимания весь комплекс разнородных элементов. Пока дело не дошло до генерального периода, работа идет последовательно то над строем, то над ансамблем, то над темпориттом, то над фразировкой и т. д. Но ди-

рижер, слышащий конечную художественную цель, способен решать, какой элемент является в данный момент ядром, звеном, вокруг которого собираются, за которым тянутся остальные. Выбор того или иного главного элемента часто определяется особенностями данного произведения. Потому-то и бесперспективна абстрактная работа над обобщенно-стандартными, «усредненными» элементами звучности и всякие рекомендации такого рода. В каждом произведении своей строй, свой ансамбль, свои ритм, дикция, тембр и т. д.

Когда дирижер находит данную художественную деталь точно, в ее наиболее конкретном и желанном для замысла виде, когда хору кажется, что в данный момент в этом сосредоточена судьба всего замысла, тогда можно не бояться утери художественного целого: оно присутствует незримо.

Структура хорового класса и система его работы

Все, что говорилось выше об этико-эстетических основах хора, его репертуаре, звуковой технике, стиле и ансамбле, относится в равной степени к любому академическому хору: профессиональному, учебному и самодеятельному. В чем же специфика хорового класса?

В общих чертах можно сказать, что отличие учебного хора от профессионального заключено прежде всего в разном соотношении учебных и концертно-исполнительских задач. Если в профессиональном хоре учебная работа подчинена концертной деятельности (вторая подавляющим образом превалирует над первой и диктует свои организационные и методические формы), то в хоровом классе учебные цели и задачи определяют характер и формы концертно-практической работы.

Разница в конечных установках порождает отличие между участниками учебного и профессионального хора в их отношении к исполнительному процессу и режиму работы. Силы и внимание артиста профессионального хора в пределах рабочего времени сосредоточены на одном предмете; этот предмет — хор, его репетиции и концерты. Рабочий день учащегося, участника хорового класса заполнен множеством разнообразных учебных дисциплин; хоровой класс лишь одна в их ряду.

Суть дела, однако, не только в количестве объектов внимания, но и в принципиальном, качественном отли-

* Не могу не упомянуть в связи с этим замечательного музыканта Ольгу Арнольдовну Бреннинг, которая в течение многих лет выступает как концертмейстер хорового класса Казанской государственной консерватории.

чи этих объектов, что требует от учащегося коренной внутренней перестройки при переходе из учебной аудитории в хоровой класс. В занятиях музыкально-теоретическими и общеобразовательными дисциплинами, как бы заинтересовано и активно они ни проходили, аудитория остается стороной воспринимающей; слушая лекцию или объяснения педагога, она размышляет, усваивает, запоминает, но не действует. В хоре процесс восприятия и усвоения сочетается с активным исполнительским действием. Хор воспринимает нечто от руководителя, дирижера для того, чтобы тут же, путем мгновенной внутренней переработки отдать это, воплотить в исполнении.

Таким образом, хор не только потребляет, но и создает. Это действие, требующее величайшего напряжения физических и психических сил самостоятельного (обязательно самостоятельного!) творческого акта.

Специфическую трудность представляет переход из состояния восприятия знаний, в котором учащиеся находятся большую часть учебного времени, к состоянию активного творческого действия, требуемого хоровым пением. Явившись в хоровой класс после очередной лекции или занятия, учащаяся масса склонна в силу инерции оставаться в том же состоянии. Приходится напоминать участникам хора, что здесь они не ученики, а артисты, и не только напоминать (сами по себе такие призывы слабо воздействуют), а всем строем и стилем работы вовлекать их в реальное действие.

Противоречия между процессом обучения и художественного воплощения возникают не только при переходе из учебных аудиторий в хоровой класс, но и в самих хоровых занятиях и репетициях. Будущих дирижеров необходимо обучить элементарной технике хорового пения, прежде чем наступает возможность художественного воплощения. «Всякому искусству должно предшествовать известное умение» (Гёте). То обстоятельство, что процесс обучения часто идет параллельно воплощению, уживается с ним, не снимает проблемы. Суть же ее в том, что обучение стремится к максимальному закреплению навыков и автоматизму, в то время как процесс художественного воплощения ценен гибкой игрой всевозможных вариантов и способностью к импровизации (вопрос о тем, как и при каких условиях преодолевается это противоречие, рассматривается ниже).

Хоровые классы музыкальных учебных заведений комплектуются из учащихся дирижерско-хоровых отделений и факультетов. Участники учебного хора не имеют, как правило, профессиональных вокальных данных, певческой школы и достаточного опыта пения в хорошо поставленном хоре. При определенных условиях все это появляется лишь на старших курсах. Состав хорового класса — текущий. Ежегодно из него уходят наиболее опытные выпускники и на их место приходят «необстрелянные» первокурсники. Таким образом, хоровой класс как творческий коллектив создается каждый год по существу заново.

На данном этапе дирижерско-хорового образования существуют две формы хорового класса: **чисто учебный хор лабораторного типа** и **учебно-концертный хор**.

Лабораторно-учебный хор

Лабораторно-учебный хор целиком и полностью предоставляется в распоряжение учащихся старших курсов, которые проходят на этой базе дирижерскую практику под руководством своих преподавателей по специальному классу. Из числа педагогов выделяется руководитель хорового класса, роль которого, однако, чисто организационная, координирующая.

Программа такого учебного хора (30—35 произведений в год) составляется из индивидуальных программ учащихся-практикантов, подбираемых преподавателями специальных классов. Обсуждение программы коллективом преподавателей отдела (факультета) ограничивается задачей избежать повторений и непосильных заданий. В результате программа хорового класса неизбежно страдает пестротой и отсутствием единого художественного стержня.

Как проходит практика учащегося в лабораторно-учебном хоре? Практиканты, не вооруженный достаточным опытом управления хором (этот опыт завоевывается лишь годами самостоятельной работы), оказывается перед лицом многих сложных художественно-исполнительских и педагогических задач, решить которые он заведомо не в силах. Перед ним неопытный, необученный и ненастроенный хор, нуждающийся в квалифици-

ророванных и точных указаниях, в обучении по определенной и продуманной системе: на пульте партитура, пройденная в классе по специальности «под фортепиано», но неведомая и загадочная для ученика в ее хоровом звучании.

Если практикант одарен и имеет достаточно развитый слух, он способен услышать несовершенство и ошибки хора. Он может даже сделать замечание в общей форме, вроде «вы нечисто поете» или «у вас некрасивый, напряженный звук». Но не владея хоровой звучностью (он не обучался и не пел в хоре, руководимом мастером; не наблюдал работу профессионального хора), практикант оказывается беспомощным. Будь налицо налаженный опытный хор, преподаватель, указав на ошибку в дирижировании или в хормейстерских требованиях, помог бы ученику добиться быстрого и ощутимого результата. К сожалению, учебно-лабораторный хор этих условий не создает.

В такой ситуации у преподавателя есть только один выход: натаскать хор, чтобы мало-мальски свести концы с концами в экзаменационной программе. Ученику же остается наблюдать способ работы, который ничему путному не учит. Не спасают положения инструктивные двухмесячные занятия с хором самого руководителя (в начале года) с целью настроить хор. Такая кратковременная работа не может довести хор до требуемого художественного уровня, завершившись циклом концертов и, следовательно, дать учащимся представления о настоящей профессиональной работе.

Разумеется, даже в этих условиях сильный и дружный педагогический коллектив путем координации своих усилий и тщательнейшей (в специальном классе) подготовки ученика к репетициям может дать учащимся формальное представление о некоторых технологических элементах работы в хоре. Но и самые опытные педагоги не в силах создать из необученного хора художественный коллектив, когда хор переходит из рук в руки несколько раз в день. Возможно ли при этом познать, что такое настоящий хор, настоящая живая творческая работа с ее горячими устремлениями, заманчивой художественной перспективой, связью с музыкальной жизнью и борьбой за истинное искусство? Отрывочные профессиональные сведения и навыки не складываются в стройную и ясную систему, не становятся художест-

венно-эстетическим мышлением, не переходят в разряд творческих убеждений, без чего настоящий дирижер немыслим.

Хоровой класс как учебно-концертный хор

Учитывая органические недостатки лабораторной практики, педагогическая мысль пришла к идеи учебно-концертного хора. Точнее сказать, не пришла, а вернулась, поскольку эта идея была в свое время осуществлена в двух образцовых учебных заведениях дореволюционной России: хоровом училище при Петербургской капелле и Московском Синодальном училище*.

В отличие от лабораторного хора, в основу учебно-концертного положен принцип реальной практики и непосредственной связи с музыкальной жизнью, в систематической концертной деятельности, что и является основой обучения и воспитания хорового дирижера.

Реальность и органичность этой практики в том, что концертирующий хор обязан быть на достаточно высоком художественном уровне, на котором способно возникнуть живое искусство, нужное людям. В борьбе за этот уровень выковываются и закаляются молодые дирижеры, участники хорового класса.

Весь комплекс хорового дирижера — знание музыки и хора, вокальное, хормейстерское и дирижерское искусство, педагогические и организационные навыки, воля, артистизм, слух, фантазия, вкус, профессиональная и гражданская этика — получает здесь свое развитие.

Воспитание и обучение по отдельным дисциплинам, «разделение труда», которыми характеризуется современная музыкальная школа с ее изолированными классами и предметами, нуждаются в центральной дисциплине, объединяющей усилия всех остальных. Таким центром, наряду со специальным классом, является учебно-концертный хор. Его структура определяется вышеуказанными целями и задачами. Во главе класса — руководитель, музыкант соответствующего дарования, мастерства, с опытом концертно-исполнительской рабо-

* В советское время первые учебно-концертные хоры созданы (независимо друг от друга) в Одесской, Ленинградской и Каанской консерваториях. Сейчас по этой системе работают и другие учебные заведения, но их немного.

ты. Его помощники — педагоги кафедры (отдела) и студенты старших курсов. Они являются хормейстерами групп и партий. Им поручается также дирижирование отдельными концертами.

Роль руководителя велика и ответственна. Он не просто педагог-организатор, осуществляющий общую направленность, порядок и координацию звеньев. Он также музыкант, хормейстер и артист, способный увлечь хор, повести его за собой, научить певческому мастерству, добиться незаурядного, впечатляющего исполнения. Перечисленные требования являются практически необходимыми; без них не могут быть достигнуты ранее указанные цели.

Основной контингент участников хорового класса составляют студенты и учащиеся факультета или отделения (60—70 человек). Кроме того, могут быть приглашены артисты хора соответствующей квалификации. Комплектование хорового класса составляет предмет неустанных забот руководителя и всего педагогического коллектива.

В течение первого семестра с хоровым классом работает художественный руководитель и его помощники. Разучиваемая программа исполняется сначала по частям (по мере готовности) в школах, вузах и рабочих клубах, в виде специальных концертов-бесед*. Концерты проводятся еженедельно. Они начинаются в октябре и заканчиваются в начале июня (с перерывом на время зачетно-экзаменационных сессий и каникул). Работа венчается открытым отчетным концертом, после которого хоровой класс поступает в распоряжение выпускников, разучающих программу государственного экзамена по специальности (дирижирование хором).

На экзамене каждый выпускник дирижирует одним-двумя произведениями из готового репертуара хорового класса, исполненного ранее руководителем, и одним-двумя новыми произведениями, выбранными и разученными самостоятельно. В первых двух произведениях он должен себя проявить как дирижер-артист, в других —

* Здесь приводится форма учебно-концертного хора в таком виде, как она сложилась в Казанской консерватории. Описываемые методы лишь примеры, поясняющие систему работы, а не обязательные методические регламентации.

разучиваемых им самостоятельно, продемонстрировать свое искусство хормейстера-педагога. В экзамен по специальности входит также кратковременная репетиция с хором, на которой выпускник показывает самостоятельную работу над совершенно новым произведением, назначаемым комиссией за несколько дней до экзамена*. В результате экзаменаторы могут получить полное и ясное представление о выпускнике его творческих данных и профессиональной подготовке.

Такова структура учебно-концертного хора. Что же касается стиля и методов работы, то здесь также многое отличает его от хора профессионального и самодеятельного.

О соотношении учебно-педагогических и концертно-исполнительских задач в хоровом классе

Добиваясь в профессиональном или самодеятельном хоре художественного результата, дирижер стремится, чтобы он был достигнут и закреплен сознательно с пониманием сути дела. Однако перед учебным хором руководитель раскрывает не только певческие средства исполнения, но и «секреты» хормейстерского, педагогического и дирижерского искусства с таким расчетом, чтобы будущие дирижеры учились этому, находясь в положении певцов. Репетиция строится так, чтобы необходимые пояснения проводились в виде коротких интермедий-бесед между основными фазами непосредственной работы над воплощением.

В этой работе возникает противоречие между обучением хора (анализ навыков и приемов, упражнения, трениаж, автоматизация навыков) и художественным воплощением (гибкая техника на службе интерпретации, вариативность и неповторимость исполнения), что приводит к необходимости соблюдения следующих условий.

В процессе обучения хора навыки вырабатываются на основе знания и понимания закономерностей, их определяющих. Иначе говоря, руководитель, воспитывая навык, объясняет хору, почему данный технический прием строится так, а не иначе и употребляется именно в данном месте.

* Срок, необходимый для переписки хоровых партий.

Вначале навык вырабатывается на простом упражнении, затем постепенно развивается на разнообразном, все усложняющемся материале и, наконец, закрепляется в условиях исполнения разных произведений с гибким приспособлением к их жанру и стилю. Таким образом, создается перспектива навыка и умение применять его гибко, в зависимости от характера художественной задачи.

Если исходить из представлений о необходимости развития **замысла** (именно такого направления придерживается описываемая здесь система), то надо признать, что в самом процессе художественного воплощения является противоречие между двумя задачами: желанием как можно быстрее закрепить необходимое художественное качество и стремлением к обновлению замысла от исполнения к исполнению. Разрешить это противоречие непросто, особенно в условиях малоопытного хора.

Варьируя исполнение в процессе репетиций, дирижер отдаляет по времени достижение конечного результата, т. е. готовность произведения (программы) к публичному исполнению, но зато достигает в конце концов такой гибкости ансамбля, какая при другой системе работы немыслима.

Естественный и необходимый **автоматизм элементарного навыка** не должен приводить к автоматичности исполнения, подобно тому как стандартного размера и формы кирпич не является причиной стандартности здания и позволяет добиваться любых, самых разнообразных и смелых архитектурных решений.

Дисциплина учебно-концертного хора не отличается от дисциплины профессионального. Система работы концертрующего хорового класса, его цели и задачи требуют соблюдения такой дисциплины и естественным образом воспитывает ее. Явка без опозданий, соблюдение порядка на репетиции, внимание, сосредоточенность, аккуратное обращение с нотным материалом и т. д. — все это возникает и сознательно поддерживается в концертном хоре как само собой разумеющееся условие.

Режим и способы работы хорового класса с практикантами

Когда с хоровым классом начинают работать практиканты, руководитель пристально следит за тем, чтобы

исполнительская форма и уровень, достигнутые ранее, не были нарушены. Задача сложная, если ученье, что неопытному практиканту должна быть обеспечена при этом достаточная самостоятельность.

Особая роль в руководстве практикантом отводится педагогу по специальности. Он внимательно наблюдает за хормейстерскими и дирижерскими действиями ученика; помогает ему найти контакт с хором, наладить нужный ход репетиции. Затем, на уроке по специальности, проведенная репетиция обсуждается, анализируется. Ученик вместе с педагогом решает дальнейший план работы, ее способы и приемы.

Во втором семестре, когда с хором работают выпускники, продолжаются еженедельные концерты, в программу которых включаются новые произведения по мере их готовности. Этими концертами дирижируют практиканты.

Подобно процессу домашней работы над партитурой, работа над произведением в хоре (воплощение замысла) проходит на трех взаимосвязанных уровнях: **по элементам** (интонация, ритм, дикция, дыхание и т. д.); **фрагментарная работа** (щифровка исполнения по мотивам, фразам и сочетаниям элементов); **целостное исполнение произведения** (программы).

Наибольшие затруднения испытывает практикант на первых двух уровнях. Обычно ему не удается так работать над элементом, чтобы тот был понятен и интересен хору с точки зрения целого. Когда же такое понимание отсутствует — невозможно добиться мало-мальски убедительного результата.

Подстраивая данный звук, дирижер и хор должны слышать лад и гармонию, выстраивая общехоровой аккорд — ощущать логику всей гармонической последовательности, работая над дикцией — чувствовать ритм и звуковой колорит стиха и т. д.

Каким же образом передается от дирижера к хору ощущение целого, ощущение смысла и манящей красоты музыки в момент, когда работа идет над отдельным элементом, искусственно выделенным из целого?

Трудно ответить на этот вопрос однозначно. Если дирижер, работая над любым «техническим» элементом, слышит все произведение, если отрабатываемая интонация, ритм или нюанс ощущаются им как нечто исключительно важное и нужное для всего произведения, самой

сuti его, то это отразится в глазах, лице, состоянии, движениях дирижера, и хор не может не заметить, не почувствовать, не заразиться этим.

Есть незаменимое средство в передаче целого при работе над изолированным элементом. Оно уже было упомянуто выше. Это средство — **показ** (голосом, на инструменте, жестом).

В работе с хором нельзя ограничиваться сухими, формальными требованиями и негативной критикой. Сколько бы мы при этом ни указывали хору на его недостатки, как бы справедливы эти указания ни были, сколько бы ни предлагали «здесь повысить — там понизить», «тут убавить — там прибавить», дело не сдвинется с места. Стоит один раз убедительно показать, и хор естественно включается в творческий процесс воплощения. Теперь можно повторить этот мотив или звук много раз, добиваясь максимального совершенства.

Показ не исключает словесного пояснения. Да и не следует злоупотреблять показом, превращать его в способ разучивания с голоса (фортепиано, скрипки и т. д.). Удачно найденная словесная характеристика, аналогия, метафора настраивают подчас слух хора не менее верно и сильно, чем показ. Следует всячески поощрять практиканта в его попытках использовать показ, как бы эти попытки робки ни были. Мастерство показа дается с опытом. Ученики, которые в специальном классе хорошо поют, играют и дирижируют, часто тушуются, стоя перед хором. Несколько удачных попыток, отмеченных руководителем, и ученик приобретает необходимую уверенность.

О самостоятельности практиканта

Специфика учебно-концертной формы хорового класса с особой остротой ставит перед руководителем и педагогом по специальности традиционный вопрос: какова может и должна быть мера самостоятельности практиканта? Как помочь ученику, не подавив его задатки и намерения?

Проблема эта трудно решается даже в интимной обстановке специального класса, во сто крат она труднее в условиях хоровой репетиции, когда десятки пар глаз и ушей с пристрастием наблюдают за молодым дирижером и... его руководителями. Сложность проблемы усугубляется тем, что при этом должны быть соблюдены интересы не только практиканта, но и хора, исполнительский уровень которого (как хора концертного) необходимо настойчиво поддерживать.

Практическое решение этой проблемы требует как обязательной предпосылки атмосферы взаимного доверия в отношениях между руководителем и хором, с одной стороны, руководителем и учащимся — с другой. Доверие это поконится, во-первых, на этико-эстетических установках и направлениях, сознательно и убежденно разделяемых всеми участниками творческого содружества. Во-вторых, оно основано на надежном исполнительском, артистическом авторитете руководителя. Это доверие питается также верой учащихся в принципиальность, объективность и доброжелательность учителя и его художественных оценок. Когда такие отношения прочно складываются, то руководителю становится легко и естественно высказывать свои замечания и советы, а ученику — выслушивать публично перед хором критику в свой адрес.

Доверие поддерживается и укрепляется, если педагог старается подметить в замысле и работе практиканта все, что заслуживает одобрения и поддержки, как бы робки ни были намерения ученика и как бы они порой ни расходились с интерпретацией руководителя. Это не такая простая психологическая операция, как может показаться на первый взгляд, прежде всего потому, что не должно быть и речи о профессиональных поблажках ученику или высказываний необоснованных комплиментов. Подслащенная ложь опаснее самой горькой правды. Но искусство педагога в том и состоит, чтобы подметить в действиях ученика истинные зерна и дать им возможность прорасти, поддержав точными словами обоснованного поощрения; в умении отличить неудачу серьезного молодого музыканта от несостоительности безответственного лентяя.

При оценке репетиционной работы и ученического исполнения руководителю порою трудно абстрагироваться от собственного взгляда на произведение и встать на точку зрения ученика. Особенно когда ученик по-своему дирижирует произведение из готового репертуара, разученного и исполненного ранее самим руководителем. Нужно проявить педагогический тakt, признав право ученика на его трактовку. Руководитель, который станет

зашинать «честь мундира», будет выглядеть жалким. Наоборот, умение искренне порадоваться находке ученика укрепит авторитет учителя.

Не нужно избегать обсуждения спорных творческих вопросов, могущих возникнуть в ходе репетиции. Такой спор воспринимается всеми как естественный и закономерный. И в этом случае не нужно бояться признать правоту ученика там, где для этого есть основание.

Когда хор приучен к тому, что перед лицом Музыки и Художественной Истины все равны: ученик и учитель, мастер и новичок,— тогда-то и появляется возможность проявить высокую требовательность. В такой атмосфере прямая и откровенная критика в адрес ученика не принижает его перед хором, а лишь повышает чувство общей ответственности, заставляет работать лучше, внимательнее, настойчивее.

Необходимо подчеркнуть, что вышеуказанные установки могут получать и получают практическое воплощение лишь в дружном педагогическом коллективе, руководствующемся самыми высокими и серьезными принципами, целями и задачами в коллективе, пользующемся заслуженным признанием учащихся.

Таким путем вопрос о творческой самостоятельности практиканта становится на реальную основу, при которой каждый участник ансамбля, т. е. певцы хора, практикующий дирижер, пианист-концертмейстер, руководитель хорового класса, являются самостоятельными творческими личностями, действующими в соответствии со своими художественными убеждениями, но сообразующими свои действия с ансамблем, коллективной творческой ответственностью и закономерностями исполняемой музыки.

Вместе с тем руководитель хорового класса постоянно и всячески подчеркивает, что ведущая инициатива принадлежит тому, кто стоит в данный момент за дирижерским пультом, будь то педагог или учащийся. На нем же лежит вся полнота ответственности за исполнение. Из опыта замечено, что такая установка мобилизует коллективную волю хора; каждый участник знает, что ему также придется стоять за этим пультом, в этом же классе.

Мера профессиональной самостоятельности практиканта корректируется, кроме того, особенностями его натуры, уровнем способностей и подготовки. На полную

самостоятельность в условиях хорового класса практиканту не может рассчитывать, ввиду концертной деятельности класса. Лишь по окончании учебного заведения а еще раньше — проходя производственную практику как руководитель самодеятельного коллектива, он становится вполне самостоятельным и ответственным дирижером.

Лабораторный хор способен предоставить практиканту большую самостоятельность, однако, как уже говорилось, воспользоваться ею эффективно ученик не может.

Планирование репетиций

В работе над концертной или экзаменационной программой постоянно ощущается недостаток репетиционного времени. Чем выше мастерство дирижера, чем богаче и интереснее его замысел, тем острее этот дефицит. Неопытному практиканту не хватает времени по другим причинам: он не умеет рационально использовать его. В связи с этим возникает необходимость тщательного планирования.

Репетиции в зависимости от характера, масштаба и степени трудности произведения, от уровня требований, которые можно предъявить к данному хору, и этапа работы, могут быть репетициями по партиям (сопрано, альты, тенора, басы); по группам (женский хор — мужской хор или первые голоса — вторые голоса); сводные репетиции, которые бывают репетициями предварительного разбора (знакомство с произведением, т. е. анализ его, прослушивание на фортепиано, чтение с листа хором), а также рабочими, прогонными и генеральными репетициями.

Необходимо подчеркнуть значение репетиций по партиям и группам. Их функция — обеспечить точное и выразительное звучание данной партии или группы с учетом ее специфических особенностей и трудностей, а затем на сводных репетициях решать задачи общехорового ансамбля. Разумеется, нельзя довести звучание партии до совершенства вне общехорового ансамбля. Но приблизить к этому партию можно и нужно.

Репетиции планируются так, чтобы каждый выпускник использовал свой лимит времени равномерно в течение семестра. Кроме того, ему следует предоставить

возможность разучить программу в первом же «заходе» настолькоочно прочно, чтобы она не была забыта хором до следующего «захода».

При планировании дирижер учитывает возможность и необходимость работы на трех уровнях: элементарном, фрагментарном и целостном. Как они используются в репетиционном процессе?

По-разному и чрезвычайно гибко. На среднем этапе, когда в работе находится вся программа, а состояние ее готовности неодинаково (что вполне естественно, так как произведения разной трудности включаются в репетиционный процесс постепенно), работа планируется по всем трем уровням:

а) произведения, вновь включенные в работу, проходят стадию изучения и разбора на элементарном уровне;

б) произведения, прошедшие стадию разбора, шлифуются на фрагментарном уровне;

б) часть программы, выученная достаточно убедительно и прочно, включается в репетицию для однодвукратного целостного исполнения.

Дироже, учитывая состояние программы, распределяет репетиционное время так, чтобы пройти как можно больше материала с наибольшим качественным эффектом. То, что на прошлой репетиции изучалось по элементам, сегодня проходит фрагментарную обработку, и наоборот. Более того, произведение может в течение одной репетиции пройти все три уровня работы.

При планировании репетиций практикант особенно нуждается в помощи педагога. Предоставленный самому себе, ученик часто склонен мусолить в элементарной работе то, что хор способен исполнить целостно; легкие места он проходит по партиям и группам, вместо того чтобы вынести их сразу на свободную репетицию. Урон не только в потере времени: сползает уровень творческой производительности хора.

Оборотной стороной такой ошибки является другая, не менее пагубная, а именно завышение плана, когда на более трудную работу отводится меньше времени, чем следует. Это ведет к торопливости и метаниям от одной невыполненной задачи к другой.

Время, потраченное дирижером на тщательное обдумывание и расчет плана, экономит коллективное время и силы. Такое планирование является естественным продолжением работы дирижера над партитурой, углубле-

нием ее знания и понимания; оно дает дирижеру, а следовательно, и хору ощущение уверенности и перспективы.

Планирование репетиции — не механическая работа. Хорошо спланировать репетицию — значит мысленно провести ее, что в свою очередь рождает стремление к реальному воплощению.

Некоторые боятся сковывающего влияния плана и не любят работать «по бумажке». Это результат недоразумения. Репетиционный план не требует буквального выполнения, да и фиксировать его на бумаге не обязательно. Намеченный план может быть изменен на самой репетиции, если ход ее подсказывает такую необходимость. Практика показывает, что чем лучше спланирована репетиция, тем реже наблюдаются случаи ее расхождения с планом. Неточности же в плане менее опасны, чем работа без плана.

Советы практиканту

На репетицию являйся заблаговременно в хорошей физической и психологической форме. Приведи в порядок тело и душу, а главное — не забудь освежить замысел и знание партитуры.

Прислушиваясь к тому, как поет хор, не забывай слушать музыку в себе; в конечном счете хор поет так, как слышит дирижер.

Работая над элементом, деталью, примеряй ее к целому («Рисуй глаз, смотри на ухо»).

Если репетиция пошла неудачно — не падай духом, не опускай руки, не раздражайся. Настроение хора меняется: оно зависит от тебя.

Не пеяй на хор, коли рука «крива». В большинстве случаев хор отражает лишь то, что мы показываем (диригируем).

Не кричи на хор даже тогда, когда он виноват в не- брежности или невнимании, а тем более если он не обучен настолько, чтобы выполнить твои требования. Еще не было случая, чтобы расстроенный рояль стал чинить звучать от удара кулаком.

Дирижируя хором, не перебирай дыхание. Экономь не только вдох, но и пуще всего выдох.

Если тебе показалось, что хор не реагирует на руку —
перейди на минимальный, еле заметный взмах, не оста-

навливая исполнение. Нет лучшего способа, чтобы привлечь к себе внимание хора, а заодно сделать свое дирижирование точней и выразительней.

Репетировать — значит повторять. Но искусство репетирования заключается в том, чтобы повторять не повторяясь.

Работай энергично, с огоньком, в хорошем темпе.
Но не торопись!

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕ

Самодеятельный хор — эффективная форма практики и профессионального развития дирижера.

Необходимость в самодеятельной практике как одной из важнейших форм обучения и воспитания хорового дирижера самоочевидна.

Задача дирижерско-хоровой школы, вооружив ученика системой элементарных знаний и навыков, провести его через чистилище практики, в котором он смог бы если не всему научиться (это невозможно!), то хотя бы испытать радости и муки, надежды и разочарования, будни и праздники своей профессии. Крещение в купели хоровой практики с ее весьма изменчивой температурой должно закалить молодого дирижера для будущих жизненных испытаний и научить его самостоятельно мыслить, совершенствоваться и побеждать трудности.

Невнимание к практике пронстекает прежде всего из неправильной, нечеткой профессиональной ориентации молодых дирижеров, непонимания ими того жизненно непреложного обстоятельства, что подавляющее большинство выпускников дирижерско-хоровых факультетов и отделений должно быть (не может не быть) использовано в качестве руководителей самодеятельных хоров. Кое-кому эта истина может показаться горькой. «Стоит ли учиться столько лет, чтобы потом руководить самодеятельным хором в районном клубе?» — спрашивают «академисты».

Какое заблуждение! Какое непонимание больших творческих резервов, таящихся в любительском движении, и тех огромных профессиональных требований, которое оно, это движение, предъявляет к хоровым дирижерам и учреждениям, обучающим их!

Самодеятельное искусство — не прихоть людей, которые не знают, куда девать свободное время, а потреб-

ность, вытекающая из общественно-социальной природы человека. Эта потребность не может быть удовлетворена пассивным восприятием готового продукта искусства. Многие хотят быть не только потребителями духовных ценностей, но и творцами их. Самодеятельное творчество есть органичнейший, древнейший способ удовлетворения этой потребности. Оно свободно от всяких утилитарных соображений, питается чистой любовью и искренним интересом, а потому способно творить чудеса.

Настоящий хоровой дирижер движим этими же мыслями, стремлением и любовью, и стоит он не вне самодеятельного искусства, не над ним, а является его органической частью. Он ищет в работе с самодеятельным хором возможность приобщиться к чистому роднику, сбросить с себя вериги профессиональных условностей и штампов, отдаваться творчеству свежо и непредвзято.

Конечно, в самодеятельном движении есть свои трудности (об этом речь впереди). Но самая суть его, при всех обстоятельствах, остается притягательно чистой и благородной.

Тот, кому пришлось серьезно работать как с профессиональным, так и с любительским хором, по опыту знает, что последний предъявляет к дирижеру не менее высокие требования, ибо творческие цели и там и здесь одинаковы: стремление к художественной истине и совершенству. Трудности же и помехи, встающие на пути к этой цели, в обоих случаях велики, хотя и по разным причинам.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать (перефразируя известную мысль М. Горького о детской художественной литературе), что с самодеятельным хором нужно работать как с профессиональным, только значительно лучше.

Общеизвестно, что самодеятельные хоры, заслуживающие всеобщее признание как интересные и жизнеспособные художественные коллективы (а таких немало), руководятся талантливыми мастерами. Любой из них можно поставить во главе профессионального хора.

Истинным хоровым дирижером, независимо от места его работы, является тот, у кого талант, высокий профессионализм и мастерство сочетаются с бескорыстным служением обществу, искусству и фанатическим стремлением к художественной правде. Там, где эти качества

приложены к делу, вырастает хор — профессиональный или самодеятельный, но обязательно настоящий.

Недооценка значения практики в самодеятельном хоре проистекает также из ошибочного мнения, что в обычном самодеятельном хоре, ввиду некоторой ограниченности его исполнительских возможностей, дирижер не может развиваться в полную силу как профессиональный музыкант. Мнение это не подтверждается практикой. Самодеятельный хор ставит дирижера в особые условия, мобилизующие его организаторскую, педагогическую, хормейстерскую и артистическую ответственность, инициативу, волю и мастерство, и развивает эти качества. Специфика материала, из которого создается исполнительское искусство любительского хора, требует особой остроты и тонкости проникновения в секреты певческого искусства и тайны хорового ансамбля, хоровой звучности. Необходимость обучать самодеятельных певцов с самых азов вырабатывает педагогическое и хормейстерское мастерство.

Любительский хор в большей степени, нежели профессиональный, способствует развитию у дирижеров реальной дирижерской техники. В отличие от профессионального коллектива, способного на известном уровне корректировать ошибки дирижера и несовершенство его техники, самодеятельный хор реагирует на все действия и жесты дирижера стихийно, рефлексорно, отражая их в своем исполнении, как в зеркале. Если дирижер за jakiat — самодеятельный хор будет звучать крикливо. Неточности в темпе, ритме, динамике, штрихах, дыхании и фразировке воспроизводятся адекватно, зеркально, без той внутренней корректировки, на которую способен хор, имеющий профессиональную школу и опыт.

Самодеятельный хор становится для молодого дирижера профессиональной практической школой, при условии, однако, если он, дирижер, ставит перед собой высокие цели и самоотверженно борется за их осуществление, стремясь к максимальному совершенству. Истинных результатов добивается лишь тот, кто является самому себе самым строгим критиком и судьей, кто не позволяет своим художественным идеалам снижаться до вкусов людей, которых он, дирижер, должен терпеливо, настойчиво и тактично воспитывать и развивать.

Практика в самодеятельном хоре не только прививает молодому дирижеру необходимые навыки, но и спо-

собствует развитию интереса к этой работе, приводит к увлечению хором. В процессе самодеятельного руководства молодой музыкант осознает свое призвание, и направление, укрепляется в своих идеалах, создает проект своего будущего хора.

Студент 4 курса консерватории Слава Ж.—талантливый дирижер, в классе по специальности занимался первые годы небрежно, пропускал занятия и т. д. Его профессиональное будущее казалось неясным. Но вот на 3 курсе он самостоятельно организовал хор в клубе одного из городских предприятий. Через некоторое время хор, сделав большие успехи, занял первое место на городском смотре. Сейчас Славу не узнать. В классе работает активно, заинтересованно. Хочет быть только коровым дирижером, хотя по своим данным мог бы продолжить образование на симфоническом отделении.

Саша С. до музыкального училища участвовал в хоре мальчиков. В консерватории охотно пел в учебно-концертном хоре, но к самостоятельной дирижерской практике не тянулся. На 3 курсе консерватории в целях сдачи зачета по производственной практике организовал детский хор, который сразу же привлек внимание музыкальностью, свежестью и органичностью исполнения. Ребята души не чаяли в своем руководителе. Некоторые из них после двух лет пребывания в хоре поступили учиться в музыкальное училище.

Случай, когда учащийся, не проявивший себя в классе по специальности, неожиданно раскрывается в самостоятельной работе с самодеятельным хором как талантливый хормейстер и дирижер с яркой, интересной индивидуальностью, довольно часты. Реже, но бывает и обратное: ученик, оказывающий хорошие и отличные успехи в классе, обнаруживает в самостоятельной практике полную несостоинность как руководитель и воспитатель хора. Во всех случаях роль самостоятельной практики в определении и развитии профессиональных данных дирижера оказывается огромной.

В работе с самодеятельным хором наиболее ярко проявляется многоплановая сущность профессии хорового дирижера — организатора, педагога и артиста. Создание самодеятельного хора есть творческий акт, в котором эти три начала предстают в нерасторжимом виде. Взаимоотношения молодого дирижера с хором, им самим созданным и самостоятельно руководимым, полно-

стью соответствуют тем условиям, в которых будет протекать его деятельность по окончании консерватории.

Такая практика стимулирует учебу не только в специальном, но и в теоретических и общеобразовательных классах. Учащийся обычно начинает ощущать острую потребность в школе именно тогда, когда на практике обнаружит недостающие знания и навыки, убедится, что именно школа помогает их восполнить.

Практика в самодеятельных хорах наталкивается обычно на серьезные организационные трудности и помехи. Молодой дирижер должен знать о них заранее и встретить с необходимой внутренней мобилизацией сил и способностей.

Как организовать хор

Учащемуся почти невозможно получить для самостоятельного руководства готовый коллектив, да и прижиться в чужом, кем-то созданном хоре так же трудно, как усыновить ребенка, которыйпомнит своих родителей. Практиканту должен пройти через все трудности и муки «беременности» и «родов». Лишь в этом случае он познает истинное счастье творческого «материнства», поймет, что такое хор, найдет пути и способы его воспитания.

Организовать хор, а тем более вырастить его — дело не простое.

Развитие музыкальной культуры проходит в напряженной борьбе передовых созидающих, творческих устремлений с косностью, невежеством, равнодушием, формализмом. В нашей стране самодеятельное движение пользуется государственной и общественной поддержкой. К сожалению, эта принципиальная установка не везде и не всегда подкреплена соответствующей базой и поддержкой администраторов, которые часто смотрят на самодеятельный коллектив лишь как на способ формально отчитаться перед вышестоящим начальством. Сейчас в нашей стране люди начинают осознавать значение духовной культуры, но трудностей и завалов на этом участке еще много. Столкнувшись с ними, практиканты часто опускают руки. Но тот, кто не случайно занимается хором, а рожден для него, не предается унынию; он сознает, что искусство — в первую очередь самодеятельное — это не булочная-кондитерская с аппе-

гитными булочками на полках, а поле, на котором нужно вырастить зерно, убрать, сохранить, перемолоть его, а затем искусно испечь. Условия для создания хора не сваливаются с неба, за них надо бороться.

Увлеченный творческими планами и художественными идеями, молодой дирижер не должен чураться будничной, черновой организаторской работы. Такова наша профессия: прежде чем «играть» на «инструменте», нужно «построить» его.*

Готовых рецептов для организации самодеятельного хора нет. Все зависит от ряда конкретных условий и обстоятельств, прежде всего от характера данного учреждения (предприятия) и людей, в нем работающих.

В школе уроки пения проводятся по учебной программе. На этой основе можно собрать коллектив из наиболее музыкальных, интересующихся пением ребят. Труднее создать хор или хоровую студию при детском клубе или Дворце пионеров. Еще сложнее организация хора взрослых. Это невозможно осуществить одномоментно, по мановению чьей-либо влиятельной руки, как представляется некоторым.

Организация хора — процесс довольно длительный и его не следует искусственно форсировать.

У каждого руководителя свой «проект» хора, который он должен «привязать» к данной «местности». Это определяет неповторимость процесса организации в каждом данном случае.

В виде иллюстрации приводится эпизод из истории мужского хора Казанского авиационного института, описанный его руководителем, педагогом Казанской государственной консерватории В. К. Макаровым.

«Несколько лет назад мне предложили организовать мужской хор в Казанском авиационном институте...

На первое занятие пришло всего одиннадцать человек...

Тогда профком назначил всеобщее обязательное прослушивание... В результате удалось отобрать сорок пять человек с музыкальными данными...

Но возникла сложность: почти никто из них не хотел петь в хоре. Пришлось прибегнуть к небольшой уловке:

* Известно, что И. С. Бах сам ремонтировал, настраивал орган и знал это дело до тонкости. Руководя хором, он вникал во все дела его организации и быта (138).

предложить каждому из отобранных пройти испытательный срок. При этом произошел такой разговор:

Я. Кто хочет петь в мужском хоре? — Вопрос мой повис в воздухе, молчание собравшихся пугало, но сдаваться было рано и я повел беседу дальше.

Я. Что такое хор?

Голос из зала. Это когда я не хочу петь, а меня заставляют.

Я. Хоровое искусство живет многие столетия, значит, люди без него не могут обойтись. Ведь большинство из вас любят слушать хороший хор. И наш хор тоже будет хорошим.

Голос из зала. Наш хорошим не будет.

Я. Это почему же?

Голос из зала. Все хорошее делается добровольно.

Я. А вы и будете петь добровольно, только нужно выполнить одно условие. Пусть каждый из вас один месяц походит, не пропуская репетиций. После этого вы можете уйти из хора.

Такое решение устраивало всех. Оно сулило каждому скорую свободу. Я же был уверен в том, что подавляющее большинство молодых людей совершенно не представляет, какой интересной и увлекательной может быть работа в хоре. Не сталкиваясь с музыкой до сих пор столь близко, они не знают еще, какой притягательной силой она обладает, и даже не могут предположить, как велика ее власть над людьми.

К концу испытательного срока в хоре осталось тридцать девять «добровольцев», а через полтора месяца состоялось наше первое публичное выступление.

К тому времени мы уже выучили несколько песен, но в концерт вынесли только три... Эти песни соответствовали возможностям хора и на том этапе оказались нужными и полезными.

Слушателям понравилась наша искренность. Они приветствовали рождение нового коллектива — мужского хора КАИ» (68, 1—2).

Описанный случай поучителен во многих отношениях, и прежде всего тем, что подчеркивает значение руководителя. Однако, как бы талантлив последний ни был, вряд ли ему удалось бы создать жизнеспособный коллектив, не будь в самом хоровом пении чарующих сил, не будь в людях извечной, порой неосознаваемой тяги к коллективному творчеству.

Все это представляет собой некую самодвижущую силу, которая при определенных условиях приводит к созданию хора.

Репертуар самодеятельного хора и его особенности

Первым таким условием является правильный отбор репертуара, который бы выражал коренные и перспективные, художественно-эстетические интересы хора.

Хоровая литература огромна. Казалось бы, не представляет особой трудности выбрать то, что нужно для данного хора. На деле эта задача не из простых.

Репертуар самодеятельного хора характеризуется не только его содержательностью и художественными достоинствами, что само собой разумеется, но и рядом других существенных факторов. Главные из них: **актуальность, свежесть, доступность и разнообразие**.

Актуальность произведения определяется: интонационным строем и характером музыкального языка, близким по тем или иным причинам современному участнику хора; тематикой и содержанием литературно-поэтического текста, наличием в нем идей, мыслей, мотивов и ассоциаций, увлекательных для певцов хора, возбуждающих их воображение; ясностью и рельефностью жанровой формы, наличием в ней ярких признаков первородных жанров песни, танца, марша. Актуальны также произведения, интонационный строй и тематика которых связаны с возрастной и социальной принадлежностью хора (хор школьный, студенческий, рабочий, колхозный, солдатский и т. д.).

Актуальным может быть произведение любой эпохи и народности. Из музыки старинной и зарубежной до нас порой доходят интересные и даже остро волнующие, созвучные нам интонации, темы, мысли и чувства. В репертуаре самодеятельного хора такая музыка занимает значительное место. В хоре Дома пионеров ж. д. станции Юдино (Горьковской железной дороги) разучивается «Stabat mater» Перголези. Дети поют это произведение с огромным удовольствием. И это наряду с песнями Шаинского, Чичкова и других.

Хор не может существовать без современного репертуара, выражающего современным языком мысли и чувства современника. Такая музыка является основой

репертуара и главным стимулом, определяющим само существование хора.

Свежесть репертуара поддерживается умелым и разумным построением программы. Даже самые интересные произведения «запеваются», если их непрерывно и долго исполнять. Замена двух-трех произведений новыми, ранее или очень давно не исполнявшимися, меняет облик всей программы и благотворно действует на ее восприятие.

Никак не освежает репертуар включение модных шлягеров, успевающих устареть прежде, чем хор их разучит. Истинный шедевр не боится повсеместного и частого исполнения хотя бы потому, что в силу своей содержательности и художественного богатства раскрывается перед исполнителями и слушателями каждый раз новой стороной.

Доступность репертуара обеспечивается соответствием его сложности художественно-техническому развитию хора. Перегрузка программ сложными по содержанию и технически трудными произведениями чревата многими бедами. Однако не менее опасна и другая крайность — недооценка возможностей хора и занижение программы. Результат в обоих случаях один и тот же: у коллектива возникает неверие в свои силы и творческая депрессия.

Целесообразно там, где состав неоднороден по способностям и уровню подготовки, выделить более подвижных в особую группу, ансамбль или маленький хор и проходить с ними программу соответственно их возможностям и интересам.

В репертуарных списках разных хоров часто встречаются одни и те же произведения, прежде всего из золотого фонда хоровой музыки, которые в силу своего художественного богатства, популярности и доступности составляют «хрестоматию» хорового исполнительства. Овладение этим фондом — одна из задач всякого серьезного работающего коллектива. Наличие общего фонда не мешает своеобразию репертуара, так как оно (своебразие) определяется соотношением общего фонда и произведениями, исполняемыми только данным хором, а также частотой использования тех или иных произведений в концертных программах.

Часть репертуара, составляющая «монополию» данного хора, подбирается из произведений местных ком-

позиторов (контакт с ними характеризует деятельность творчески активных коллективов), из обработок и переложений, созданных в хоре, а также из малоизвестных или забытых, но интересных произведений, которые руководителю посчастливилось обнаружить в библиотеках и архивах.

Развитие хора: от стихийного желания петь — к ясно осознанной творческой цели

Музыка (репертуар) — почва, питающая хор. Это важнейшее, но не единственное условие роста коллектива; требуется свет и тепло значительной, высокой и ясно осознанной цели.

Развитие творческого самосознания хора проходит через несколько стадий.

Стадия организационного объединения (единомыслия по затее). Стихийные попытки музенирования. Хор поет «самого себя» и не способен к перевоплощению. Знакомство с элементарной техникой пения и теорией музыки. Знакомство друг с другом. Возникновение коллективной связи и чувства коллектива.

Стадия художественного объединения. Постепенная кристаллизация единого понимания способов и средств музыкального выражения, хорового исполнения, его техники и выразительных возможностей. Первые попытки к перевоплощению, умение слушать и слышать себя со стороны. Развитие чувства самокритики. Возникновение художественного единомыслия.

Стадия эстетического единомыслия. Осознание своего стиля. Оформление своего репертуара. Умение осознавать художественную концепцию («сверхзадачу») исполняемого произведения. Овладение искусством музенирования и перевоплощения.

Стадия этического единомыслия. Осознание конечной коллективной цели («сверх-сверх-задача»), определяющей само существование хорового искусства и стимулирующей стремление хора к художественному и духовному совершенствованию. Осознание своего творческого направления и общественного предназначения. Хор становится коллективом единомышленников, единоверцев, борцов за свои художественно-эстетические и этические убеждения и идеалы.

Разумеется, указанные стадии не отгорожены, пере-

ходы из одной в другую трудноопределимы и сложны. Более того, формирование художественно-эстетических вкусов и этических убеждений происходит одновременно. И все же созревание коллектива протекает неравномерно.

Некоторые хоры останавливаются на стадии овладения элементарным ремеслом. Такие долго не живут, ибо не способны дать своим участникам и слушателям духовного удовлетворения. Только осознание высокой цели и значения своего искусства, его связи с жизнью общества обеспечивает хору путь к совершенствованию и долгую творческую жизнь. Процесс осознавания этой цели начинается с первого дня существования хора и проходит в ежедневной творческой практике. Однако момент, когда хор органично проникается «сверх-сверхзадачей», когда стремление к ней становится доминантой мироощущения и поведения, наступает лишь в пору художественно-эстетической зрелости.

Развивая свой хор, руководитель развивается сам в опережающем темпе. День, когда хор почувствует, что профессиональные возможности и духовные богатства руководителя исчерпаны, можно считать черным днем в биографии коллектива. На каждом занятии, при каждой встрече с руководителем хор открывает нечто новое как в хоровом пении, так и в личности своего дирижера. Это искусство самообновления не приходит само и не гарантируется природным дарованием. Непрестанные творческие поиски, усвоение все новых и новых знаний, шлифовка профессионального мастерства и духовное самоусовершенствование руководителя — непременное условие развития его хора. Опасно полагать, что для самодеятельного хора на всю жизнь хватит того, чем владеет в данный момент руководитель. Даже если разница в уровне между ним и хором очень велика, последний всегда чувствует, когда дирижер живет старыми запасами и не прощает этого.

Но и при растущем руководителе развитие хора не всегда идет гладко. Преодоление очередной вершины на самых крутых ее подъемах и поворотах приводит к возникновению трудностей, кажущихся порой непреодолимыми. Наступает творческая депрессия, особенно опасная на первой и второй стадиях развития: хор, потеряв веру в себя, может распасться. По-разному преодолевает руководитель эти заторы. Иногда дело решает

удачно найденное новое, интересное произведение, влияющее бодрость в приунывший хор; помогает организация ответственного выступления или концертной поездки, что мобилизует внутренние резервы коллектива; эффективны беседы о великих музыкантах, о жизненных и творческих трудностях и конфликтах, пережитых ими (эти беседы нужно проводить живо, образно, избегая назидательности); тонизирует хор прослушивание высококачественных записей выдающихся исполнителей гениальной музыки. Во всех случаях решает педагогический и организаторский талант руководителя, его художественная фантазия, увлеченность и мастерство; они подскажут необходимые действия и меры, способные поднять дух коллектива. Надо только не запускать «болезнь», захватить ее в самом начале.

«Но способен ли самодеятельный хор ставить перед собой такие высокие цели, а тем более работать на таком уровне? Ведь подобная программа является максимальной для любого профессионального хора. Может ли самодеятельный коллектив ее осилить?» — такой вопрос часто звучит в устах маловеров, обжегшихся на трудностях самодеятельной работы.

Ответ на него дает сама жизнь, практика. Самодеятельные хоры высокого уровня, не уступающие по своим художественным достоинствам профессиональным, существуют как радостная для всех нас реальность.

Конечно, такой уровень достигается самодеятельным хором не сразу, а лишь в результате упорной работы и длительного развития. «Материал» хора на первых порах диктует самые скромные задачи. Однако, по мере того как хор обретает мастерство, высокий дух и заслуженную популярность, под его знамена постепенно собираются талантливые люди с хорошими голосами и музыкальными данными. А таковые есть среди людей разных профессий и возрастов.

Но далеко не в качестве голосов дело. Голосовой материал не является решающим фактором, определяющим художественный уровень хора. Искусство дирижера в умении использовать имеющийся материал, который диктует замысел и способы его воплощения. Из лучшего мрамора может быть создана посредственная скульптура, а из простого куска дерева — шедевр. Хоровое пение обладает волшебной способностью соединять много посредственных голосов в один, чарующие прекрасный.

Перспективное развитие любительского хора не обеспечивается одной только работой над концертными программами. Необходима систематическая учеба и всестороннее, целенаправленное воспитание коллектива, высвобождающее его творческую энергию и создающее надежный фундамент для все новых и новых художественных завоеваний. Мнение, что самодеятельный хор не способен к систематической учебе, что он может петь лишь «как чувствует», не задумываясь над секретами певческого, музыкально-исполнительского мастерства, не затрудняется себя упражнениями, что такая учеба может лишь отпугнуть участников, отвергается опытом лучших самодеятельных коллективов.

Конечно, самодеятельный хор не приемлет академичного стиля учебы и механических упражнений, благополучно бытующих во многих профессиональных и учебных хорах. Живость, образность, естественность, простота в постановке и решении сложных задач, доходчивость в объяснениях и убедительность, яркость в показах, радость и оптимизм как основное настроение в работе — характернейшие черты самодеятельного искусства. Но все это непременно сочетается с упорной работой по художественному оснащению хора и достижению им интересных, весомых творческих результатов.

Отказ от систематической учебы практикуется там, где хор создается как «времянка», как некая формальная необходимость, чтобы «провернуть» очередное «мероприятие», а затем забросить в дальний угол как праздничный транспарант. Такое иногда встречается, и молодые дирижеры используются в некоторых клубах именно с этой целью.

Можно организовать к праздникам массовое пение, но такое «собрание поющих» нельзя называть хором. Можно привлекать для организации массового пения постоянно действующий самодеятельный коллектив, но нельзя и не нужно смешивать массовое пение как особую форму организации досуга с хоровым пением как искусством, которое независимо от своего ранга и уровня должно быть все же искусством, иначе оно не выполнит своей воспитательной роли, не привлечет долговременный и устойчивый интерес современного любителя, участника самодеятельности.

Учащиеся-практиканты мало приспособлены для борьбы за настоящее, серьезно поставленное дело по двум причинам: у них не хватает жизненного опыта и закалки; кроме того, они сами чувствуют себя временными, поскольку по окончании учебного заведения получают обычно другие назначения. Необходимо в связи с этим усвоить мысль, что, создав жизнеспособный хор, учащийся приобретает бесценный профессиональный опыт, который остается с ним, куда бы он ни был направлен.

Итак, практикант налаживает в своем хоре серьезную музыкальную учебу. С этой целью планируются и проводятся занятия по постановке голоса, сольфеджио, теории и истории музыки.

Все, что говорилось о постановке голоса в вокальной работе в учебном хоре (см. третью главу), полностью применимо к хору любителей и не требует здесь каких-либо поправок и дополнений. Что же касается теории, сольфеджио и истории музыки, то занятия этими предметами в самодеятельном хоре нуждаются в особом подходе.

Руководитель клубного хора не связан какими-либо официальными программами и методическими инструкциями, которым он должен следовать в обязательном порядке. Он может строить свою систему и методы занятий свободно, в соответствии с особенностями своего хора и собственными взглядами на предмет.

Это стимулирует педагогическую инициативу практиканта, но и возлагает на него серьезную ответственность. Так как в большинстве случаев руководитель хора не имеет возможности пригласить специалистов для преподавания вышеуказанных предметов, ему приходится это делать самому.

Нет надобности излагать здесь подробную методику преподавания теории, сольфеджио и истории музыки*. Есть, однако, необходимость сформулировать общие принципы, на основе которых должна быть построена любая самая оригинальная методика.

Теория музыки и сольфеджио преподаются в тесном единстве (по существу, как один предмет). Теория музыки должна быть не только понята логическим сознанием, но и освоена слухом и музыкальным чувством.

* С этим вопросом можно познакомиться в обширной специальной литературе.

(«Знаю лишь то, что слышу и могу воспроизвести»). В свою очередь упражнения по сольфеджио должны быть подкреплены системой теоретических знаний. («Верно слышу и точно воспроизвожу лишь то, что хорошо знаю»).

Умение сольфеджировать образуется как способность не только развитого слуха, но и голосовой техники, органически связанный со слухом. Учить сольфеджированию следует на основе рациональной постановки голоса и тесной координации двух аппаратов: слухового и голосового. Преподаватель сольфеджио есть учитель пения, и наоборот.

В основу обучения сольфеджированию должно быть положено чувство лада и знание ладов.

Материал для сольфеджирования следует брать из живой музыки самого высокого уровня и подбирать его по стилям и степеням трудности в следующем порядке: народная песня (начиная с песен коренной национальности), советская песня, русская классика, западная классика, романтика, новые стили. В каждом стиле материал располагается по степеням трудности. Проходя упражнения в том или ином стиле, руководитель обращает внимание на его особенности и способы интонирования.

Изучение теории и истории музыки можно и нужно сделать интереснейшими занятиями для участников хора, использовав их природную любознательность. («Как рождается музыка? Как она складывается и воспроизводится? Как добиться того, чтобы читать музыку наподобие книги? Как из нотного текста извлечь живую и выразительную музыкальную речь? Какую роль играет музыка в жизни разных народов, в разное время?»)

Чтобы получить ответы на эти и подобные вопросы и овладеть искусством музыкального исполнения, участникам хора необходимо терпеливо изучать теоретические правила и многократно повторять практические упражнения. Разумеется, увлеченность и изобретательность руководителя и здесь, как всегда, чрезвычайно важны и полезны для дела.

Первые занятия (примерная схема)

Первые занятия вновь организованного хора иногда решают его дальнейшую судьбу. Впечатление участни-

ков хора от первой встречи друг с другом и с руководителем, содержание и форма занятия — все это может укрепить, усилить желание заниматься в хоре или, наоборот, ослабить его.

Готовясь к первой встрече с хором, приходится учить обычную неравномерность и нестроту его состава. В нем могут оказаться люди с устойчивым тяготением к хору и даже такие, которые, имея опыт хорового пения, жаждут его продолжить. Вместе с ними, безусловно, придут и новички с весьма туманным представлением о хоровом пении. Общим для тех и других является сознательное или инстинктивное стремление проявить себя в творчестве, при разном, однако, понимании его форм и характера. Задача руководителя узнать всех этих людей и постепенно объединить их в творческий коллектив.

Первое занятие — «разведка боем» — может послужить хорошим началом в этом направлении. «Разведку» проводят не только руководитель; участники знакомятся друг с другом и, что самое важное, изучают руководителя, его намерения и возможности.

Дирижер должен облегчить собравшимся эту задачу, раскрыться перед ними в намерениях и планах.

В результате нескольких первоначальных занятий должно сложиться впечатление, что в лице руководителя участники хора познакомились с человеком, общение с которым сулит много нового, интересного, полезного. Если к тому же они почувствуют, что руководитель сам искренне заинтересовался, ждет от совместной работы много творческих радостей и достижений, то цель будет достигнута.

Нетрудно понять важность этой задачи, труднее ее выполнить. Неопытность практиканта сказывается чаще всего именно в этот ответственный момент его дебюта. В дальнейшем он учит свои ошибки, собирает волю, справится с волнением, найдет нужный стиль работы и взаимоотношений с хором. Но важно именно начало. Поэтому готовиться к первым встречам с коллективом нужно особенно тщательно.

Пение унисоном в начинающем хоре — необходимая и при определенных обстоятельствах увлекательнейшая форма музикации.

Распространено мнение, что одноголосное пение есть примитивная форма хорового исполнения. Действитель-

но, хор, всегда поющий только одноголосно и не вырабатывающий навыки многоголосия, обедняет себя, не используя богатейшие возможности хорового искусства. Однако переходить к многоголосию, не добившись элементарного владения унисоном, — значит строить дом на песке.

Этап одноголосного пения в самодеятельном хоре можно и нужно сделать радостным, полным художественных открытий. Первые моменты слияния голосов в точном унисоне дают молодому хору ощущение красоты. Если при этом исполняемая унисоном песня или романс выбраны удачно, если руководитель умелым показом и объяснением раскроет перед хором выразительные тонкости произведения — успех занятия обеспечен.

Исполнение одноголосных песен в унисон практикуется не только в начинающем хоре, но и в коллективах, достигших высокого уровня мастерства. Руководитель детского хора казанского Дворца пионеров доцент В. Г. Лукьянов, приводя в пример один из концертов этого хора, рассказывает:

«Начало программы было успешным, но настоящая удача пришла с исполнением русской народной песни «На горе-то калина». Песня одноголосна, а ее обработка С. Прокофьевым для голоса и фортепиано гениальна. В наших программах всегда есть одна-две одноголосные песни. Разучивание и исполнение их зачастую оказывается более трудным, чем иное четырехголосное произведение. Но почти всегда они являются украшением концертной программы. Такова, например, песня «Плывет, плывет лебедушка» из оперы «Хованщина» Мусорского или песня Терлецкого «Деревья»... Исполнение песни «На горе-то калина» требует отточенной техники. Длинная фраза, распевы восьмушками в быстром темпе, неожиданные, смелые модуляционные повороты — все это создает серьезные трудности...»

Не первый год мы поем песню Прокофьева. Но ни разу не пришло мне как дирижеру испытать полного удовлетворения от ее исполнения. На этот раз она прозвучала... и была с восторгом принята слушателями, которые потребовали ее повторения*.

* Лукьянов В. Г. Страницы жизни детского хора. — Казань, 1980. Рукопись. Библиотека Казанской консерватории, с. 9—11.

В начинающем хоре одноголосные песни не должны быть трудными, но обязательно высокохудожественными. Выбор здесь огромен.

Этап одноголосного пения не следует искусственно затягивать. Переход к двух-, а затем постепенно трех- и четырехголосию с параллельной работой над унисоном партий становится возможным и необходимым, как только хор получит элементарное понятие и навык пения общим унисоном.

Приведенная выше схема первоначальных занятий с вновь организованным хором является лишь примером. В нем многое может быть изменено и переставлено в зависимости от конкретных условий. Одно остается неизменным: работу с коллективом следует начать как живое дело, сулящее собравшимся увлекательные перспективы. Педагогический талант и опыт дирижера облегчают хору путь к мастерству. Увлеченность руководителя, его воля к достижению художественной цели, наряду с терпимостью, оптимизмом и чувством юмора, большое подспорье в этом деле. Чем сложней задача, тем ярче должны проявляться вышеуказанные качества. Особенно вредят делу раздражительность и нетерпимость. Дирижер-брюзга способен погасить энергию самого работоспособного хора.

Работа в самодеятельном хоре многое требует от дирижера. Практиканту, столкнувшемуся с этими требованиями, есть о чем поразмыслить. Если он одарен и любит свое дело, то направит усилия на то, чтобы овладеть им. При отсутствии дарования и любви надо менять профессию.

О развитии личности в хоровом коллективе

Стремясь сплотить хор как монолитный творческий коллектив, не следует забывать, что каждый его участник есть личность мыслящая, чувствующая, стремящаяся к максимальному проявлению своих способностей.

Идея хора состоит в том, что он удовлетворяет стремление к единению и вместе с тем раскрывает индивидуальные способности каждого. В этом смысле хор представляет собой идеальную организацию, систему, в которой центробежные силы (стремление к проявлению индивидуальности) естественно уравновешиваются

центростремительными (тяга к объединению). И та и другая тенденции являются инстинктивными, природными, дополняющими друг друга.

Не существует какой-либо формулы, точно определяющей соотношение между ними. В каждом хоре в зависимости от его состава, характера и особенностей участников (в их числе и дирижера) эти соотношения складываются по-разному и все время меняются. Происходит постоянное внутреннее движение, развитие, требующее гибкости в руководстве коллективом.

В современном хоре стремление к предельному раскрытию индивидуальностей особенно велико. Желая создать для этого наилучшие условия, руководитель использует разные способы и средства. Поручает как можно большему количеству участников хора исполнение сольных эпизодов и запевов; пользуется каждой возможностью поощрить того или иного певца, отметив его внимание, активность, хорошую интонацию, память, чувство ансамбля, артистизм и т. д.; отмечает успехи каждого участника хора в теории музыки и сольфеджио; проявившим организаторские способности дает ответственные поручения по организации концертов хора, экскурсий, семейных вечеров и т. д.; наиболее музыкальным и опытным поручает хормейстерскую работу с отстающими певцами; поручает чтения докладов по истории музыки и других искусств, а также на литературные или общественно-политические темы.

Но главным фактором, способствующим раскрытию индивидуальностей в хоре, является творческое направление, заданное коллективу, богатство, широта репертуара и художественных средств воплощения, дух творчества, вовлекаясь в который каждый становится художником и выражает себя в общем ансамбле.

О «личности» хора

Каждый любитель ищет свой хор, каждый хор — своего дирижера, каждый руководитель — свой коллектив. Их встреча, случайна ли она или обусловлена, приводит к «счастливому браку».

Так складывается лицо данного коллектива, его художественная «индивидуальность». Так засыпается и рождается хор.

Есть ли цель более интересная, благородная и почет-

ная для хорового дирижера, чем создание хора? Тот, кому это удалось, может почитать себя счастливым, он не напрасно прожил жизнь.

Много хоров организовывается повсеместно. Некоторые из них живут до проведения очередного смотра или календарного праздника, другим удается просуществовать несколько лет. «Хор-создание» остается жить как организация отчасти независимая от своего создателя, подобно тому, как произведение искусства оказывается независимо от автора после выпуска в свет.

Хоровая капелла Казанского государственного университета была организована в 1955 г. талантливым студентом дирижерско-хорового факультета Казанской консерватории Л. Е. Усцовым, который весной 1957 г., диригируя капеллой, блестяще сдал государственный экзамен по специальности.

Л. Е. Усцов был дирижером исключительного дарования. Тонкий слух, вкус, знание стилей и дар проникновения в самую суть музыки; отличные педагогические способности: ум, общительность, обаяние, психологическое чутье, блестящие организаторские данные и умение сплотить, увлечь людей, вдохнуть веру в искусство; яркий артистический и дирижерский дар, удесятерявший силы хора во время концерта, а главное — фанатическая увлеченность и преданность делу, — все это способствовало созданию уникального творческого коллектива. Л. Е. Усцов придал ему такое интересное направление и одухотворенность, что и сейчас, через много лет после безвременной кончины этого художника, хор продолжает жить и развиваться.

Нынешнего руководителя, одаренного и бескорыстного музыканта В. П. Леванова, сумевшего продолжить направление хора (каждый знает, как это неимоверно трудно), хор сам нашел, выбрал из многих других и помог ему органично войти в коллектив.

Чем является такой хор для его участников, как велико и благотворно его влияние, видно из писем, приываемых теми, кто, закончив университет, вынужден был с хором расстаться.

Вот некоторые выдержки из писем:

«Я и раньше дорожила нашей капеллой. Но теперь, когда я не могу петь с вами, храню воспоминания о нашем чудесном коллективе, как святыню», — пишет из Читы Ю. Т.

Ветераны капеллы, выпускники 1960 г., писали: «Как беспощадно быстро промчались эти годы... Даже госэкзамены не в силах были удержать нас от регулярного посещения занятий хора. В тяжелые дни сессии мы старались своим оптимизмом сохранить в хоре здоровый дух. Все, что могли, отдавали, все, что можно было, поглощали. Поглощали жадно... и вот мы вынуждены расстаться с тем, что, может быть, являлось для нас на данном этапе самым дорогим... Да, поверьте: благодаря хору... как-то по-особенному раскрывался нам мир...». Н. Г. и Ю. Г., покидая хор в связи с окончанием университета, завещают своим «потомкам» больше петь, больше слушать музыку, жертвовать многим ради нее, не забывать, что капелла КГУ — детище многих поколений университета и эти поколения доверяют вам любить и продолжать начатое дело.

Другой ветеран капеллы пишет из далекого города К.: «Чего не хватает мне сейчас, так это нашей Капеллы. Здесь даже попеть негде, да и не смогу я петь в «чужом» хоре. Таких людей, как у нас, нигде больше нет... про капеллу часто говорили, что поют в ней одни ненормальные фанатики. Это действительно так... Про себя я могу точно сказать: капелла — один из самых сокровенных и ценных кусков моей жизни»*.

Выступления самодеятельного хора

Концертные выступления — не самоцель для любительского хора, но являются важнейшим стимулом его творческой жизни. Естественная тяга самодеятельного хора к публичным выступлениям. Потребность эта стихийна и определяется многими факторами. Замечено, однако, что чем менее опытен хор, тем в меньшей степени он наделен чувством художественной ответственности и тем безотчетнее его стремление к выступлениям. Руководителю приходится обычно выдерживать нажим как со стороны администрации клуба, требующей побольше выступлений, так и со стороны собственного хора, стремящегося как можно скорее и чаще побывать на концертной эстраде. Дирижеру в этом вопросе нужно проявить предельную выдержанку и расчет, так как пси-

* Архив хоровой капеллы Казанского университета.

хологическая травма, причиняемая неудачей первых выступлений, огромна и труднопоправима.

Вместе с тем искусственно выдерживать программу, откладывая ее исполнение до наступления некоего идеального состояния, не менее ошибочно. Если программа подобрана с учетом реальных возможностей хора, то ее публичное исполнение планируется через несколько месяцев учебно-репетиционной работы. Каждая программа имеет свой срок достижения зрелости, в зависимости от характера разучиваемых произведений и особенностей данного хора. Форсировать этот процесс, снимать незрелые плоды недопустимо. Вместе с тем у начинающего хора есть свой потолок, который на данном этапе не может быть преодолен. Когда этот временной предел достигнут — мусолить программу нет смысла: или надо ее отложить и развивать хор на других произведениях, или назначить публичное исполнение. Чтобы принять верное решение, необходимо представлять основные требования, которым такое исполнение должно отвечать.

На репетициях заключительного этапа бывают моменты, когда исполнение доставляет удовлетворение самим исполнителям. Это случается тогда, когда в результате проведенной работы удается сделать исполнение живой и убежденной речью. Конечно, начинающий хор не может этого достигнуть с той степенью совершенства и художественной силы, которая доступна зрелому коллективу. Но в пределах своих возможностей, в посильном репертуаре и в результате добросовестной и верно направленной работы молодой коллектив способен под управлением талантливого и умелого дирижера интонировать музыку как искренне прочувствованную. При уверенном владении музыкально-поэтическим текстом произведения, удовлетворительном строе и ансамбле, верном темпоритме и осмысленной фразировке (последние два обстоятельства в значительной степени зависят от дирижерского мастерства и таланта руководителя) искренность выражения и энтузиазм хора способны увлечь и заразить любую аудиторию. Если хор на репетициях в заключительном этапе работы над программой добился такого исполнения, можно и нужно выходить на концертную эстраду.

Стимулирующее влияние на работу практиканта и руководимого им хора оказывает выступление в публичном концерте-смотре в стенах консерватории (институ-

та, училища), где учится практиканта. Такие концерты в виде открытых экзаменов и зачетов по производственной практике организуются кафедрой ежегодно (обычно весной). В них принимают участие все практиканты, допущенные решением кафедры на основании характеристики педагога, руководящего практикой. Обсуждение этих концертов и выступлений коллективом педагогов в присутствии практикантов, поощрение лучших хоров и публикация рецензий на их выступление оказывают весьма благотворное воздействие как на молодых дирижеров, так и на руководимые ими хоры.

Организация производственной практики в самодеятельных хорах и руководство ею — дело весьма сложное и трудоемкое. Уже говорилось, насколько важен здесь пример преподавателя по специальности: Педагог, не работающий с хором или не имеющий многолетней убедительной практики такой работы в прошлом, теряет моральное право и реальную возможность руководить специальным классом, ибо, не научившись хоровому дирижированию в долголетней практической работе (единственный путь!), нельзя учить этому других.

Позволю себе также высказать убеждение на основе многолетних наблюдений, что дирижер, не умеющий организовать и воспитать интересный и жизнеспособный самодеятельный хор, не сможет руководить хором профессиональным.

Дирижерско-хоровая школа, не ~~обеспечивающая~~ приток в народную хоровую культуру талантливых, хорошо обученных и любящих свое дело руководителей, не заслуживает серьезного к себе отношения, не оправдывает самого своего существования и производимых на нее затрат.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КОНЦЕРТ

Цель возвышенного — не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга...; поддаваться или сопротивляться убеждению — в нашей воле, изумление же могущественно и непреодолимо настолько, что воздействие его происходит помимо нашего желания.

Безымянный античный автор
V в. до н. э.

Что ищем мы в концерте...

Действительно, какая сила влечет людей в концерт? Что заставляет их, оставив домашний уют и заманчиво доступный телевизор, мчаться в любую погоду порой на противоположный конец города в концертный зал? Что ищут они в концерте и что находят там? Это духовная потребность. У разных людей, в разные моменты их жизни она не одинакова. Одни ищут развлечения, чтобы заполнить душевную пустоту; другие — отвлечения от повседневных забот; третьи хотят расширить свои познания в искусстве. Многие тянутся к эстетическому переживанию звуковых форм и красот. Большинство же, осознанно или инстинктивно, ищет в концерте, в музыке очищающее душу коллективное переживание и эмоциональную разрядку.

В соответствующем жанре каждый удовлетворяет свои стремления в той или иной степени. В музыке симфонической, хоровой, камерной, оперной слушатель ищет сильные и яркие переживания, высокую духовную настройку, смелый полет творческой фантазии, широкие эпические картины, драматизм и страсть выражения, доблесть подлинного мастерства, пластичную кра-

соту и глубину мысли, тонкость, поэтичность и многое другое, что способна дать музыка, исполняемая в концерте или спектакле.

В обстановке публичного исполнения слушатели становятся свидетелями и соучастниками творческого акта, когда произведение искусства созидается как бы впервые на их глазах и чудо-птица Феникс заново возрождается из пепла. Никакие записанные на пластинку, магнитофонную или киноленту музыкальные «консервы», потребляемые в одиночку, не способны заменить непосредственности и силы концертного восприятия и переживания, как не может заменить молодости и любви воспоминание о них.

Подлинное исполнение в концерте или спектакле обладает сказочной силой воздействия настолько, что слушатель (зритель) порой перестает отдавать себе отчет в том, что с ним происходит; он «чувствует стеснение в груди», его «дышат слезы», «бьет лихорадка», «бросает то в озноб, то в жар», он «то плачет навзрыд, то аплодирует» (51, 70). «Вот уже почти два часа, как я оставил зал, а я все еще вне себя: где я, где мы? что это, наяву или во сне?... — писал Серов Стасову после концерта Листа.— О, как я счастлив, какое сегодня торжество, как будто весь божий свет смотрит иначе! И все это наделал один человек своим исполнением!» (53, 191). «Самому себе не веришь,— воскликнул Стасов, услышав Шаляпина.— Я был поражен, как редко случалось всю жизнь. Восхищение, энтузиазм, трепет, радость мгновенно побежденной публики» (137, 16).

Это испытывали все, слушавшие Шаляпина. «Публика забыла самое себя... что она в театре, что перед нею подмостки, что на подмостках Шаляпин: не было Шаляпина — была только совершившаяся, леденящая душу трагедия. Публика беззвучная, с затаенным дыханием, была как бы в состоянии гипноза» (136, 171).

«Никогда не забуду одного спектакля, который я слушал из оркестра,— вспоминает известный дирижер Д. И. Похитонов.— К горлу подступил комок, глаза увлажнились слезами. Случайно взглянув на скрипачей, я увидел, что их также захватил великий певец. Слезы глотал и дирижировавший Направник» (136, 236).

Впечатление подобной же силы и глубины наблюдалось на концертах хора под управлением В. С. Орлова, Н. М. Данилина, М. Г. Климова... «Я только что вернулся

ся с концерта Российского государственного хора и находясь всецело под очарованием этого необыкновенного вечера... У многих слушателей можно было заметить на лицах предательские слезы...». «Я позабыл все: и шикарную публику, и художественную роскошь чудесного зала... Восхищенная публика не успевала приходить в себя...» (из рецензий на концерты Ленинградской академической капеллы п/у М. Г. Климова за границей в 1928 г.) *.

«Все хоры, побывавшие у нас в Риме, каждый в своем роде типичен и прекрасен, но такого, как Синодальный хор, мы не слышали. Лучшего хора нет и быть не может». «Пение этого хора... объединяет всю аудиторию в едином порыве, воздействуя на все существо человека... при исполнении... вся аудитория вдруг поднялась... это настроение благоговейного подъема царило в зале в течение всего вечера...» (из рецензий на концерты Московского Синодального хора п/у Н. М. Данилина) (99, 13—16).

Известный русский хоровой дирижер и педагог профессор В. П. Степанов, ученик В. С. Орлова по Московскому Синодальному училищу, рассказывает, что когда они, мальчики, пели в хоре под управлением Василия Сергеевича, то приходили в такой экстаз, что видели nimб вокруг его головы. «Да, да! Поверьте, мы его видели, видели!!!» — воскликнул Владимир Павлович и в его голосе звучало такое волнение, такой восторг, что верилось: они это действительно «видели».

Конечно, впечатления от восприятия искусства, описанные выше, надо считать исключительными, они не могут повторяться всюду и ежедневно на каждом концерте. Но все же, хоть изредка, они должны быть в хоровом искусстве, чтобы люди поверили в его могучую силу, а поверив однажды, стали бы на всю жизнь его преданными любителями.

Сильное впечатление может возникнуть не только в концерте, но и в интимной обстановке музенирования. Бетховен, показавший новую сонату своему другу, Шопен, игравший Эжену Делакруа, совершали исполнительское действие огромной силы. Но так бывает редко;

требуется особое сочетание гениального артиста и оченьдаренного слушателя. В обычных условиях исполнение один на один не может сравниться по глубине и силе впечатления с публичным. Концертный зал и наполняющая его публика являются конденсатором и резонатором чувств, усиливающими художественные эмоции многократно и сообщающими им особое, новое качество.

«Музыка, как мы знаем, прежде всего также и общее переживание, — утверждает Фуртвенглер, — с общиной она началась, здесь получила смысл и цель. То, что для радио не нужно видимое сообщество, что радио его не предусматривает, не требует, считается в наши дни преимуществом. Дело обстоит как раз наоборот. Тот факт, что произведение, по самой сущности своей направленное подлинному сообществу (например, бетховенская симфония), могут слушать только рассеянные по всему свету одиночки, означает дальнейшую ирреализацию переживания музыки... при слушании по радио невозможно полноценное переживание таких произведений» (41, 174).

«Великим можешь ты не быть, правдивым быть обязан!»

Чтобы вызвать сильное коллективное переживание, необязательно быть великим артистом на уровне Шаляпина или Данилина. Музыка как искусство не может жить и развиваться вширь и вглубь трудами одних лишь гениев. Счастье услышать гениальное исполнение всегда было редким даром. Но недопустимо, когда с эстрады звучит мертвое холодное ремесло или бездарная пошлятина и халтура.

Каким же должен быть «обычный» концерт? Разумеется, исполнение должно быть талантливым и мастерским. Однако мастерство и талант сами по себе не гарантируют правдивости и жизненности исполнения, хотя и являются непременным условием такого. Даже высокопрофессиональный хор звучит зачастую ложно и мертво. Это происходит там и тогда, где и когда истинное «быть», т. е. подлинное чувство музыки, заменяется наигранным умением «казаться», штампом, внешним изображением переживания, подделкой под него. Быть правдивым в пении — задача, доступная хору, окрыленному высоким жизненным и художественным идеалом,

* См.: Отчет о концертной поездке в Западную Европу хора Ленинградской академической капеллы в 1928 г. Архив капеллы.

искренне и страстно стремящемуся к истинности выражения. Этим определяется грань, отделяющая истинное и живое творчество от ложного и мертвого псевдоискусства.

О специфике концертного исполнения

Стремление к правде выражения естественным путем приводит нас к настойчивым поискам наиболее верных и точных средств хорового исполнения. К ним, помимо умения постигать музыку и владения исполнительской техникой, относится так называемая «психотехника» (термин К. С. Станиславского), т. е. владение артистическим вниманием, воображением, эмоциональной памятью, волей, общением-контактом и другими элементами музыкально-исполнительской психики, столь важной в работе хора, особенно в процессе публичного исполнения.

Действие творческих сил дирижера и хора в концерте безусловно имеет особенности, отличные от их проявления в репетициях. Общизвестны случаи, когда яркие результаты, достигнутые в репетиционной работе, не реализуются затем в концерте. Причины таких потерь кроются часто в недооценке особенностей публичного исполнения.

Как избежать этого? Как добиться, чтобы музыка, сто раз пережитая в домашнем музенировании и на репетициях, была бы в сто первый пережита в концерте вместе со слушателями?

Об исполнительском переживании

Ставя вопрос в такой плоскости, необходимо отметить прежде всего, что постулат переживания (назовем его так), хотя и разделяется большинством композиторов и исполнителей, отвергается некоторыми современными музыкантами. Среди них нужно в первую очередь назвать И. Стравинского, утверждающего, что «музыка сама по себе ничего не обозначает», что она «по самой своей сущности бессильна выражать, что бы то ни было: чувство, положение, психологическое состояние и т. д.» (123, 282) и (122, 99). Исходя из этого, Стравинский говорит, что «музыку следует исполнять, а не интерпретировать». «Я продолжаю настаивать на этом,— говорит

он в другом месте,— так как не вижу в ней ничего, что требовало бы интерпретации». В исполнении же важна «метрономическая точность, никакого rubato. Идеалом является механическая правильность» (122, 125) и (123, 247).

Трудно согласиться с этим утверждением великого композитора, тем более, что он сам своей музыкой и другими высказываниями опровергает эту установку*. В книге «Хроника моей жизни» Стравинский, противореча себе, говорит, что «искусство требует общения и для художника это является насущной потребностью: разделять свою радость с другими» (122, 248). Но ведь, чтобы добиться этого, нужно, как признает сам сторонник искусства антивыражения, учитывать, что «большинство людей любят музыку, надеясь найти в ней такие чувства, как радость, горе, печаль, или образы природы, или фантастику, или, наконец, слушая ее «забыть прозу жизни» (122, 232). Правда, Стравинский утверждает, что такое восприятие музыки характерно для людей с низкой степенью музыкального развития и интеллектуальной культуры. Однако, согласившись с этим, мы должны были бы зачислить в разряд людей «с низкой степенью музыкального развития и интеллектуальной культуры» многих выдающихся музыкантов, убежденно трактовавших музыку как «искусство переживания» (Бетховена, Шумана, Листа, Берлиоза, Глинку, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, Тосканини, Фуртвенглера, Данилина и многих других).

Искать и находить в музыке человеческие чувства, мысли, идеалы — неискоренимая духовная потребность, лежащая в самой природе человека. Это потребность будет жить и развиваться, доколе существуетчество. И если сам композитор сочиняет музыку «в состоянии восторга» (118, 193), то почему же нужно отказывать в этом исполнителям и слушателям? Да и как можно общаться с людьми через музыку, не выражая чувства и мысли?

Можно допустить (так оно и есть), что эмоции, выражаемые музыкой Стравинского и некоторых других современных композиторов, несколько иные, чем в му-

* Парадоксальность и противоречивость некоторых высказываний Стравинского отмечались исследователями его жизни и творчества.

зыке классического и романтического периода, и выражены они иначе. Да и слушатели сейчас не те. Но, повторяю, человек остается все же человеком, следовательно, и эмоции в искусстве он ищет и всегда будет искать человеческие.

Все вышеизложенное во сто крат усиливается в музыке вокальной. На этом стояло, стоит и будет стоять искусство.

«От сердца к сердцу» адресует Бетховен свою «Missa solemnis», подтверждая тем самым пронесенную им через всю жизнь веру в способность искусства выражать человеческие чувства, идеи, переживания.

Другой великий композитор, наш современник Д. Шостакович, принимая бетховенский завет из рук музыкантов-гуманистов XIX в., не уставал повторять, что музыка «способна выразить сокрушающий и мрачный драматизм и упоение счастьем, скорбь и экстаз, обжигающий гнев и леденящую ярость, меланхолию и бурное веселье, и не только все эти чувства, но и тончайшие их оттенки, переходы между ними...», что «музыка — властительница в сфере человеческих чувств, чье живое движение она передает с большей силой и рельефностью, чем все другие виды искусства...» (139, с. 251, 61—62, 275). Но если это так, то композитор, а вслед за ним и исполнитель должны сами пережить музыку произведения в эстетически переработанном виде.

Эмоциональная память и воображение — вот то горнило и тигель, откуда течет переплавленная и очищенная художественная эмоция. Ее материал и прообраз — реальная жизнь, конечный продукт — произведение искусства.

Вопрос об исполнительской эмоции решается по-разному. Одухотворенное искусство хорового пения избегает сырых, открытых исполнительских эмоций чисто физического происхождения, которые, накладываясь на эмоциональный строй произведения, искажают его истинный художественный смысл.

Эмоции одухотворенного искусства — «умные эмоции», сублимированное выражение сильных, глубоких жизненных переживаний, переплавляемых музыкантами-художником в особый мир, где царствует поэзия и правда Красоты.

В полной противоположности этому находятся установки современного поп-искусства с его взвинченными

эмоциями, их откровенно, подчеркнуто физиологической окраской и безудержным самовыражением на грани истерии.

Переходя непосредственно к вопросу об исполнительском переживании, необходимо вспомнить основополагающие принципы, оставленные великими музыкантами, актерами, дирижерами и режиссерами, почерпнутые ими из творческого опыта.

— Не ищи переживания в себе самом, не выжимай его из себя. Оно в исполняемой тобою музыке,— говорит нам этот опыт. Не всякие эмоции, владеющие исполнителем в концерте, способствуют подлинности художественного результата. Как это ни кажется парадоксальным, но эмоции, вызванные какими-либо жизненными обстоятельствами в момент исполнения, не помогают, а, скорее, мешают правдивому музыкально-поэтическому переживанию. Маловероятно, чтобы дирижер мог вдохновенно исполнить объявленный в концерте реквием, узнав непосредственно перед тем о смерти близкого человека.

Когда мы пытаемся выражать наши чувства не из самого произведения и его сути, а путем примысливания того, чего в нем нет, тогда-то и получается нечто ложное, вычурное, искусственно аффектированное. Именно так поступают сторонники «самовыражения», рассматривающие произведение как канву, фон, на котором их собственное переживание совершают некую оригинальную эксцентриаду.

Но исполнитель не может и не должен превращаться также в механического передатчика, ретранслятора пресловутой «информации» от произведения к слушателю. Постигнуть и воплотить музыку мы можем лишь нашим собственным чувством; оно проникает в произведение и выходит оттуда оплодотворенное, напитанное его живыми соками.

Бессмысленно искать переживание в себе помимо произведения, но столь же безрассудно ожидать живых эмоций от произведения помимо себя.

Нет и не может быть чувства «вообще»; оно конкретно и возникает у конкретных людей, в конкретных обстоятельствах. Это значит, во-первых, что чувства и мысли, выраженные в произведении, исходят от определенного человеческого характера, в определенных обстоятельствах. Это значит, во-вторых, что мы, исполнители, дол-

жны в этот характер *перевоплотиться**. В этом случае возникнут наши собственные переживания, аналогичные переживаниям, выраженным в музыке, и воспринимаемые слушателями как достоверные чувства самого произведения и человеческого характера, в нем выраженного. Иначе говоря, перевоплотившись в произведение, мы переживаем выраженные в нем чувства, как «если бы» сами его сочинили.

Разница между подобной установкой и «самовыражением» существенна и принципиальна, ибо если сторонник «самовыражения» действует по формуле: «Я и музыка», то «объективный» исполнитель руководствуется принципом «Музыка и я». Первый любит «Себя в музыке», второй — «Музыку в себе» (20). Чем более исполнитель пленен музыкой, произведением, тем он свободнее в ее выражении.

Выйдя на эстраду с внутренним ощущением и слышанием музыкально-поэтического образа, его атмосферы, не созерцай его со стороны, не жди, пока явится переживание, а прямо начни действовать, т. е. исполняй музыку, так, как подсказывает слух и музыкально-поэтическое воображение.

Обычно переживание появляется как следствие верного постижения и исполнительского действия. В то же время, по законам творчества, верное переживание уточняет и усиливает наши исполнительские действия, возникает чувство веры в исполнение.

Порой переживание захлестывает исполнителя; получается эмоциональный взрыв, который ощущается как состояние восторга. Оно возникает в момент, когда правдивость исполнения достигает особой силы, а дирижеру и хору кажется, что произведение (наконец-то!) зазвучало во всей своей идеально мыслимой красоте. Субъективно это воспринимается как ощущение невесомости, легкого головокружения. Глаза застилаются слезами, в горле появляется комок, по телу бегут мураски, холодаеет и сдавливается кожа на голове, появляется дрожь в руках.

Вначале это состояние кажется приятным, а затем ощущается как помеха, как проявление слабости. Хочется его подавить, укротить, сделать незаметным для

* По-разному проходит этот процесс в лирике, эпосе и драме, в инструментальной и хоровой (вокальной) музыке.

окружающих. И, действительно, вскоре замечаешь, что звуковое качество исполнения снизилось и вышло из-под управления. Отсюда следующее правило, подсказанное опытом.

Будучи захваченным на эстраде сильным исполнительским переживанием, не забудь контролировать верность и точность своих и хора исполнительских действий.

Любая фальшивь и неточность в исполнительских действиях влечет за собой потерю чувства веры и правды, а затем и самого переживания.

Гармония между внутренним и внешним, переживанием и действием, воплощаемым образом и исполнявшим его артистом достигается путем «раздвоения» исполнителя.

Об этом говорил Шаляпин: «...Актер стоит перед очень трудной задачей... раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотрю. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один.. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато. Прибавь». Бывает, конечно, что не овладеешь собственными нервами. Помни, как однажды, в «Жизни за царя», в момент, когда Сусанин говорит: «Велят идти, повиноваться надо», и, обнимая дочь свою Антониду, поет:

Ты не кручинься, дитятко мое,
Не плачь, мое возлюбленное чадо. —

я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую минуту я не обратил на это внимания, думал, что это плачет Сусанин, — но вдруг заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клекот... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я. Растроганный Шаляпин, слишком интенсивно почувствовав горе Сусанина, то есть слезами лишними, ненужными, — и я мгновенно сдержал себя, охладил. «Нет, брат, — сказал контролер, — не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно...» (выделено мною.— С. К.)» (135, 265—266).

Иного начидающего дирижера такой взгляд на про-

цесс исполнения может озадачить: «Не значит ли выше, сказанное, что вдохновение и связанное с ним интенсивное переживание может испортить исполнение? Уже не хотите ли вы сказать, что надо избегать вдохновения и умерять свой артистический пыл? Не является ли в таком случае идеалом холодный расчет и высокое профессиональное ремесло?»

Разумеется, нет. Интенсивность исполнительского переживания, темперамент и вдохновение — ценнейшие свойства, наличию которых можно только радоваться. Но что такое вдохновение? Как оно относится к переживанию и темпераменту? Вот что следует уразуметь.

О вдохновении

А. С. Пушкин определяет вдохновение как «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» (100, 29).

Поэт решительно возражает против того, чтобы смешивать вдохновение с восторгом. «Нет, решительно нет, — восклицает он. — восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силах произвестъ истинное великое совершенство... Восторг есть напряженное состояние единого воображения. Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует» (100, 30).

Любой исполнитель на себе испытал справедливость пушкинских определений. Точный расчет, соображение и сила ума не только не исключают переживание, но только не мешают последнему, но при верном действии своем вызывают и усиливают художественную эмоцию, т. е. переживание находится в состоянии гармонии, взаимодействия с разумом, сознанием. Эмоциональный поток, стихийно извергающийся из глубин нашего подсознания, творческим разумом и волей направляется в русло точного воплощения замысла. Чуть зазевался, забыл об исполняемом произведении, и вот уж чувство растекается вялой и бесформенной сентиментальной лужей, смывая линии и краски звуковой картины. Когда же удается направить силу эмоций на дело — она начинает служить правдивому выражению.

Таким образом, переживание, восторг и вдохновение есть состояния разные по своей внутренней структуре, хотя и взаимосвязанные.

Сила и правдивость исполнительского переживания находятся в прямой зависимости от уровня владения средствами воплощения. Лишь побежденные трудности открывают родники музыкально-поэтического чувства. И если хор к моменту публичного исполнения эти трудности не преодолел — нельзя рассчитывать на подлинно художественный результат*.

К сожалению, очень живуче стремление срывать плоды творчества, минуя длительный и тяжкий путь учения.

Музыкант законно и оправданно стремится к тому, чтобы его искусство в конечном своем результате воспринималось свободным от всяких внутренних и внешних затруднений. «Поет как птица», «само собой получается» — вот высшая похвала артисту. Но чтобы овладеть таким искусством, нужен огромный труд, тщательная и пристальная работа, самый строгий контроль. Лишь в конце напряженного труда художественная истина может получить реальное воплощение и представить перед слушателем в своей ослепительно правдивой красоте, как будто внезапно и безо всякого труда рожденная.

Магия концертного исполнения таит в себе много неожиданностей и нераскрытых секретов. Порой именно в концерте впервые происходит чудо перехода количества затраченного труда в качество, именуемое художественной истиной. Но познать такое счастливое мгновение может лишь тот, кто на репетиции испытал все муки и радости процесса воплощения.

Общий эмоциональный тон произведения и его развитие

Внутренняя настройка дирижера в самый начальный момент исполнения характеризуется воссозданием в памяти целостного характера звучания, окрашенного в

* Отсюда ясно, с каким тактом и точным учетом возможностей хора должна подбираться концертная программа (особенно в самодеятельном и учебном хоре), с какой тщательностью она должна быть отрепетирована.

общий эмоциональный тон, свойственный данному произведению. Этот тон мы воспринимаем как настроение, состояние, атмосферу музыки, в которой она произрастает.

В хорах из «Пушкинского венка» Г. Свиридова, взятых здесь в качестве примера, эмоциональный тон дан в виде исполнительской ремарки (дополнительно к той, которая указана автором).

«Зимнее утро». Бодро, = 72 (авторская ремарка). Дополнение: энергично, пылко, искристо, с движением. Ощущение звенящего воздуха, света, пьянящей свежести. Упоение молодостью, движением и природой. Радость.

«Мери». — Легко, капризно, прихотливо. = 72 (авторская ремарка). Дополнение: чувство нежности, восхищения и тревоги. Стремление удержать, сохранить и защитить хрупкую красоту.

«Зорю бьют...». — Очень медленно, как хорал. = менее 40 (авторская ремарка). Дополнение: чутко вслушиваясь в настороженность предрассветного часа, «Что это, сон или ожиданье?..» Бледное пламя свечи, жемчужный свет неба, застывшая в призрачном молчанье природа, дальний звук сигнальной трубы... щемящее воспоминание о юности и смутное предчувствие грядущего...

«Наташа». — Быстро, легко. = 100 (авторская ремарка). Дополнение: увлеченно, поэтично и светло, без унылости. Простодушный девичий образ ощущается вторым планом. На первом — поэт, его прощание с природой и Наташой. Прозрачное, как осенний воздух, смешанное чувство грусти и счастья. Грусть расставания: радостное восприятие юности, предчувствие новой весны, новой жизни.

«Восстань, боязливый!...». Умеренное движение. = 100 (авторская ремарка). Дополнение: строго, сурово, арханично, с мрачным фанатизмом*.

Общий эмоциональный тон исполнения есть лишь исходный момент. Эмоциональное зерно переживания проходит затем разные фазы развития, обрастая оттенками чувств, выражавшими жизнь музыкального образа. Такое развитие, укладываясь в единый эмоциональ-

ный тон, вызывает новые его повороты. Это может произойти не только при смене резко контрастных частей произведения или когда начинает звучать новый тематический материал, но и в рамках одного музыкально-поэтического образа.

Возьмем для примера хор «Наташа» из «Пушкинского венка» Г. Свиридова. Здесь в различных преобразованиях использован один интонационно-тематический материал, изложенный в едином ритмическом движении. Строение строфическое, соответственно стиху. Но вторую половину второй поэтической строфы («Ни над озером волнистым...») композитор проводит трижды, придавая путем гармонических преобразований новый характер каждому повторению.

Проследим, как развивается образ произведения, какими музыкально-поэтическими событиями оно наполнено.

Первое проведение второй строфы («Ни над озером волнистым...») окрашено в основной эмоциональный тон. При втором проведении настроение контрастно меняется, наполняется щемящей грустью, сердечной болью и тоской. Следующее, третье проведение — опять повтор. Погруженные в зачарованную глубь, слушаем мы новые гармонии. Ощущение природы примиряет с осенью и разлукой, смягчает острое чувство грусти, что служит естественным переходом к репризе.

В первой и третьей строфах переживание также развивается, проходя через множество оттенков: зачарованность природы («туман ненастной ночи...»); звуковые переливы слов — «ручеек замолк игривый...», глубина и звуковая перспектива на словах «свод небесный» (особая окраска гласной «о»); таинственные, вначале светлые и радостные, а затем все более и более печальные звуки начала второй строфы («Свет Наташа! Где ты ныне...»); манящая интонация слова «огонек»; кульминационная фраза «не увижу я прелестной» и, наконец, прощальная («И Наташу вспоминать»), которую мы стараемся петь как можно радостнее и светлее, чтобы выразить ее щемящую остроту.

Верность замыслу и его развитие

Исполнительские переживания рождаются и развиваются у дирижера и хора задолго до концертных ис-

* Приведенные исполнительские ремарки лишь отражение определенного индивидуального замысла с его закономерно личностным восприятием.

полнений вместе с замыслом в домашней и репетиционной работе.

Представление о репетиции как о процессе сугубо технологическом глубоко ошибочно. Именно здесь увлекается и приобретает силу исполнительское переживание. Все, что пережито, перечувствовано и передано в этой работе, откладывается в эмоциональной памяти исполнителей.

Василий Сергеевич Орлов, по воспоминаниям его ученика, профессора В. П. Степанова, во время репетиций добивался от хора такой увлеченности, такой эмоциональной силы и тонкости, что «посторонний слушатель выносил впечатление публичного исполнения: и хор, и дирижер как бы забывали, что они еще не на глазах у публики, и все делали именно так, как на концерте; творческое напряжение хора было таким, что самый концерт казался уже делом сравнительно легким. Но Василий Сергеевич... полного удовлетворения исполняемым не получал. И каждую следующую репетицию находил еще новую краску, новую музыкальную мысль... Хор чутко отзывался на его все новые и новые требования» (47, 122).

Для исполнителей, одержимых стремлением к художественному идеалу, замысел представляет собой непрерывно развивающийся, хотя и устойчивый в своей основе «сюжет». Не только от репетиции к репетиции, но и от концерта к концерту замысел способен модифицироваться, оставаясь целостным и единым. Если замысел перестал развиваться, значит, он омертвел. В таком виде его можно только штамповывать. В каждый жизнеспособный замысел новое исполнение стихийно вносит нечто свежее, иногда какую-нибудь небольшую деталь, краску, поворот или оттенок чувства.

Николай Михайлович Данилин был очень последователен в трактовке того или иного произведения. Вместе с тем он необычайно разнообразно и тонко варьировал краски, добиваясь каждый раз свежести и новизны исполнения. С. В. Рахманинов с восторгом отзыется об исполнении своей «Всенощной» Синодальным хором под управлением Н. М. Данилина в Москве, в Колонном зале в 1915 г., отмечая, что «в каждом из многих концертов, прослушанных им, это произведение являлось ему — автору — как бы в новом, преображенном различным творческим настроением дирижера, виде.

И трудно было решить, когда это исполнение было преходнее» (98, 142).

Верность художника замыслу закономерна и оправдана. Но это не имеет ничего общего с догматическим копированием своей, однажды осуществленной модели... Истинный артист, верный замыслу, ведет борьбу за его совершенное воплощение, что вызывает на каждой репетиции и концерте новое переживание. Таков закон творчества.

Холодный ремесленник, снимающий копии с однажды сделанной модели, не замечает, что он манипулирует с трупом. Ни о каком совершенном воплощении здесь речи быть не может; совершенство бывает только живым. Живой замысел, как и живой человек, оставаясь самим собой, стихийно, неосознанно меняет выражение именно потому, что живет.

В концертах, как и в репетициях, свежие представления и образы не нужно придумывать; творческое воображение, имеющее свойство родника, поддерживающего в чистоте и порядке, само подскажет нам в течении музыки ее вечно живую исполнительскую интонацию.

Перед каждым концертом дирижер заново и внимательнейшим образом проходит партитуру, как будто он видит ее в первый раз, и ему открываются стороны и детали, раньше им не замечаемые, — и вовсе не потому, что он был невнимателен, — а потому, что такова природа всякого познания, в том числе и художественного.

Достаточно появиться перед концертом одной какой-либо свежей мысли, краске или интонации, чтобы весь замысел наполнился новой правдой, верой и силой. Такую деталь можно ввести на распевке перед концертом, но можно без пробы и предупреждения осуществить и в самом концерте дирижерскими средствами, что обостряет внимание и воображение хора.

Развитие замысла от концерта к концерту не самодель, а естественный процесс. Отправным пунктом, трамплином для дальнейшего движения служит то, что достигнуто ранее на репетициях и предыдущих концертах.

Борьба за все новое и новое приближение к совершенству, борьба, приобретающая в момент публичного исполнения особую остроту, вызывает у исполнителей и слушателей чувство веры и правды.

О театральности хорового пения

Сперва я думал, что людям нужна песня, но скоро понял, что им нужен спектакль.

Луи Армстронг

Невозможно до конца понять специфику концертного исполнения, не учитывая театральную природу хора*. Дух театра витает над хоровой эстрадой, ибо театр рожден из хора, а хор как самостоятельный жанр выделился из театра**.

Сравнение хора с театром не имеет в виду установить прямую аналогию или тем более тождество двух жанров. Как целостные художественные системы они разные. Но театр и хор сходны во многих коренных своих свойствах. Использовать эту общность — значит увеличить, расширить художественно-выразительные возможности хора, влить в него новую силу, новые стимулы и средства.

Чтобы лучше уяснить, в чем общность театра и хора, установим прежде всего их отличие. Театр изображает предметно реальный мир, людей, среду и обстановку, в которой они живут, обстоятельства, в которых действуют. Актер в театре прежде всего лицедей. Лишь через представление в лицах, через телесное, предметное изображение театр может выразить чувства и мысли.

Концертный хор никого и никогда не изображает. Он прямо и непосредственно через музыкально-поэтическую интонацию выражает чувства и мысли людей, порой вполне определенных, но без какого бы то ни было предметно-телесного их изображения. Хор не нуждается в декорациях и театральных костюмах, гриме и реквизите. Внешнего сходства с персонажами произведения не требуется. Нужна только правдивая певческая интонация, выражающая тот или иной характер***.

Таково коренное отличие хора от театра.

* Эта особенность давно замечена исследователями (3, 255), (86, 227) и др.

** «На первых порах театр ограничивается голосом и хором» (Жан-Луи Барро; 11, 33).

*** Речь идет, разумеется, о концертном хоре. В опере — дело другое.

Дальнейшие сравнения подводят нас к установлению внутренней общности между ними. Основой театрального спектакля является действие. Концертный хор не двигается по эстраде и почти ничего не совершает, что можно назвать зримым действием. Он только поет, рассказывая о действиях и событиях, выражая свое отношение к ним и характер персонажей произведения (эпос: оратория, оперно-хоровая сцена) или же непосредственно выражает те или иные чувства, настроения, состояния и мысли, навеянные какими-либо обстоятельствами, порой даже не указанными в произведении, а лишь угадываемыми «между строк» (лирика: песня, романсы, хоровая миниатюра).

Разумеется, между действием, изображенным на сцене и рассказанным на эстраде, есть разница, но ведь рассказ и лирическое выражение чувств (употребляемые как прием и в спектакле) тоже есть действие, и притом такое, которое может быть очень насыщенным, привлекать внимание слушателей, будить их воображение, вызывать зрительные образы и ассоциации.

Не всякое хоровое исполнение поднимается до действия, ограничиваясь лишь грамотным воспроизведением — докладом текста, как и не всякое сценическое действие поднимается до выражения, оставаясь на уровне внешнего лицедейства. Чтобы хоровое пение было воспринято с остротой и рельефностью подлинно театрального действия, хор должен правдиво выразить то, о чем поется в произведении, пережить воображаемое и зарядить этим слушателей, проведя их по сюжету чувства и мыслей с логикой и достоверностью мастера-рассказчика и с такой силой, как будто эта музыка заново создается здесь на эстраде самим хором.

В этом отношении академический хор должен учиться на лучших образцах народного пения. «Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора, — пишет известная собирательница и исследователь русских песен Е. Э. Линева, — заключается в том, что он поет, свободно импровизируя... На стороне народных исполнителей всегда останется преимущество, которое мы можем приобрести огромной работой над собой... Я убеждена, — продолжает она, — что до тех пор, пока мы не вживемся в песню, как вживается каждый настоящий артист в свою роль, до тех пор наше исполнение будет слабо и бледно (выделено мною. — С. К.)» (48, 66).

Когда хору удается встать на этот уровень, когда он начинает выражать чувства и мысли произведения как свои, когда «слово слово рождает», когда хор страстно желает передать это слушателю, тогда-то и совершается настоящее действие, за которым следишь, как в театре.

Хор, как и театр, искусство коллективное, где ансамбль, т. е. осмысленное согласованное действие, есть одно из непременных и важнейших условий исполнения. Коллективность хорового (и театрального) исполнения не ограничивается эстрадой (сценой). Коллективность подразумевает активное включение во внутреннее действие всех слушателей (зрителей). Хор, как и театр, без этого немыслим.

Хор рассматривает себя по отношению к слушателю как запевалу, солиста, а публику — как хор мысленно, про себя поющий. Если зал внутренне не поет, значит, исполнение мертвое, лишено действия и никому не нужно.

Как спектакль в театре, так и концертная программа по-настоящему расцветает и развивается в публичном исполнении. В связи с этим обнаруживается еще одна важнейшая общность, уподобляющая хор театру. Чтобы изобразить определенный персонаж, актер не имеет другого материала и инструмента, кроме самого себя. Актер изображает собой, своим телом, организмом, голосом. Так же и хоровой исполнитель (певец, дирижер).

В этом не только наши трудности, но и наша сила. Пение воспринимается слушателями как процесс, знакомый каждому по его жизненному опыту с самого детства. Потому-то настоящее хоровое пение сразу же рефлексорно и непреодолимо включает зал во внутреннее певческое действие и переживание.

Таким образом, хор есть театр коллективного музыкально-интонационного выражения, где действие происходит в самой музыке, ее специфическими средствами, где оно угадывается слушателями и от этого становится еще острее и интереснее. Но именно поэтому академический хор не терпит на эстраде внешней театрализации и изобразительства, которые только разрушают эту пленительную иллюзию.

При истинном исполнении в музыке всегда что-то совершается. Это и есть музыкальное действие, коренным образом отличное от процесса, когда что-то происходит с музыкой. В первом случае перед нами художе-

ственная правда; во-втором — раскрашенное правдоподобие, т. е. ложь.

Искусство перевоплощения в хоровом пении

Музыка во всех своих жанрах, и формах, выражая чувства, мысли и состояния, независимо от того, навеяны ли они конкретным сюжетом и программой (опера, оператория, баллада и т. д.) или возникли как переживания и думы «лирического героя», связана с определенными человеческими образами и характерами. Умение интонационно выразить в музыке другой характер через себя в разных, предуказанных произведением обстоятельствах времени и места действия есть **искусство перевоплощения**.

Синтез музыки и слова сближает хор с оперой, но осуществляется в концертном хоровом перевоплощении по-особому, в соответствии с его эпической природой...

Интонационное перевоплощение связано с передачей в звучании национальных, социальных, возрастных и психологических особенностей того или иного характера или персонажа. «Чтобы приблизить музыку к театральной правде, — пишет известный чешский композитор и педагог Антонин Рейха, — надо бы заставить пастухов петь иначе, чем горожан, слуг иначе, чем господ, мещанина иначе, чем вельможу, и принцесс иначе, чем их служанок» (80, 89). Нужно, добавим мы, чтобы молодые люди (как персонажи хорового произведения, например, в последней из «10 поэм» Шостаковича) звучали иначе, чем умудренные жизнью старики; чтобы силы добра получали иную окраску, нежели силы зла («Орфей» Глюка); чтобы русская народная песня имела орфоэпию, отличную от украинской, белорусской и других песен, исполняемых на русском языке, и т. д.

Образы-характеры воплощены композитором в определении жанре и стиле, достижение которых является для исполнителя непременным условием перевоплощения. Жанр и стиль органично взаимосвязаны. Невозможно достижение и перевоплощение в жанр вне стиля, и наоборот.

Пути перевоплощения в них разные. И если в произведениях жанрово-определенных (таких, например, как «Курские песни» Г. Свиридова) стиль и характер

познаются в первую очередь через жанр, то в других случаях главным звеном оказывается стиль.

В хоре С. И. Танеева «Посмотри, какая мгла» стилистическая определенность выразительных средств (острота ритма, штрихов и мелодического рисунка, стреттный характер полифонической фактуры, причудливая образность поэтического текста) создает представление о фантастическом скерцо. Тем самым становится ясен и характер.

Перевоплощение в жанр подразумевает не только слышание общей звуковой окраски, свойственной ему, но и более тонкие ее оттенки, чему в значительной мере способствует ясное представление о времени, месте и характере совершаемого жанрового действия. В «Курских песнях» каждая часть есть сцена народной жизни, где действие происходит то в крестьянской горнице, то на лугу за оклицией; то утром, то днем, то вечером. Характер жанрового действия меняется от части к части в зависимости от того, поют ли подруги невесты до свадьбы, готовят ли ее к венцу, совершает ли хор игры, хороводы и пляски на свадебном пиру или на другой день после свадьбы.

Пример этот элементарен. Встречаются произведения, жанровые особенности которых дают основание для самых разных интерпретаций или вообще слабо выражены. В этих случаях ответ на вопрос: «Кто мы? Где мы? Когда и от чьего лица поем?» — решается из контекста и требует активной работы воображения.

Многие хоровые миниатюры получают жанрово-стилистическую определенность в контексте той или иной жизненной ситуации. Песня «Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка» использована А. С. Пушкиным в повести «Капитанская дочка» как песня пугачевцев, отчего она получает особое выражение и значительность.

Нередко хор поет от имени рассказчика-повествователя или «лирического героя» произведения, интонационно перевоплощаясь в тот или иной конкретный образ. Это естественно происходит, когда в произведении явственно слышится голос самого поэта или композитора, когда автор хорошо известен хору, дорог ему, почитаем им, как, например, в «Пушкинском венке» (стихи А. С. Пушкина, музыка Г. Свиридова) или в «Соловушке» (текст и музыка П. И. Чайковского).

В других случаях, когда образ повествователя или

лирического героя не персонифицирован столь конкретно, дирижер и хор из контекста и всего выразительно-интонационного строя произведения сами воссоздают этот характер. Так, в двух разных произведениях, написанных на один и тот же поэтический текст — «Сосна» С. И. Танеева и С. В. Рахманинова на стихи М. Ю. Лермонтова, — в первом случае звучит образ доброго и мудрого повествователя, эпически спокойно, искренне, с глубоким состраданием рассказывающего о трагической участи двух любящих существ, разлученных судьбой*.

В одноименном романсе для хора С. В. Рахманинова образ повествователя мужествен и суров. Он целиком захвачен трагической судьбой «сосны», передавая ее порывы и смертную тоску, окоченение и сладостно-губельные сны.

Разумеется, хору не всегда нужно петь от чьего-то имени. Там, где это оправданно, хор с успехом поет от себя, от своего коллективного лица, от лица каждого участника. Так обычно поются гимны, массовые песни и т. д. Пение «от себя» характерно для начинающего любительского и учебного хора, не владеющего искусством перевоплощения. В такой манере пения есть искренность, наивная правдивость, «святая простота», подкупавшая слушателя. Так обычно поет и школьный хор, исполняя пионерские песни.

Процесс перевоплощения в «кого-то» не предполагает полное отключение исполнителя от себя, с потерей ощущения собственной личности. Исполнитель — живой человек. Он может чувствовать и мыслить только своим сердцем и своей головой. Но в процессе перевоплощения он действует (поет, дирижирует, выражает), «как если бы» сам был данным персонажем.

Это магическое «если бы» (как его называет К. С. Станиславский) рождает особое ощущение раздвоения (о нем уже говорилось выше). Исполнитель живет одновременно в двух мирах: воображаемом и реальном, да так, что порой теряет ощущение, который из них более реален. Волшебное, радостное ощущение...

Пути, ведущие к перевоплощению, разнообразны. Одно остается незыблемым: нельзя петь разную музы-

* Это произведение следовало бы озаглавить «Сосна и пальма».

ку в одной и той же стандартной манере. Каждое произведение — это новый мир, правдивое выражение которого требует постижения и перевоплощения в его неповторимые черты.

Верное интонационное перевоплощение придает хоровому исполнению силу художественной достоверности и жизненной правды. Несравненным мастером такого перевоплощения был Н. М. Данилин (99).

Воображение хорового дирижера и певца

Перевоплощение протекает при остройшей и напряженнейшей работе исполнительского воображения.

Воображение выявляет скрытые возможности произведения. Свет его главной художественной идеи, его образного содержания, ассоциированный воображением с другими побочными образами и явлениями и отраженный от них, сообщает звучанию все новые и новые краски и оттенки.

Воображение хорового исполнителя (дирижера, певца) музыкально-поэтическое; в нем синтезированы равных правах оба начала. При этом, однако, его воображение остается преимущественно слуховым. Поэтический текст и его образы воспринимаются прежде всего со стороны интонации, во всем разнообразии звуковых оттенков поэтической речи.

Зрительные образы занимают в воображении хорового дирижера и певца значительное место; они полезны и животворны, но действуют, скорее, как катализаторы, способствующие обогащению слуховых процессов и могущие принести пользу лишь в тесном контакте с ними.

Выше отмечалось, что музыкант «слушит» руками, связками, глазами и «видит» ушами; тем самым создается естественное ассоциирование зрительных и звуковых образов. Но когда зрительная сфера нашего воображения живет и действует независимо от слуховой, тогда даже самые интересные и яркие представления способны только отвлечь от сути исполняемой музыки.

Перегруженность зрительными образами и подробностями мешает музыкально-поэтическому воображению. Такая избыточность способствует искажению смысла и духа музыки. «Глаз всегда подавляет ухо», — справедливо замечает А. Онеггер (91, 25).

Когда хор поет «Зорю бьют...» из «Пушкинского венка», то в его воображении под магическим влиянием стихов и музыки возникают зрительные образы. Но они имеют — и в этом их музыкально-поэтическая сила — смутный по контуру и одновременно острый по настроению характер, как во сне. Звуковая картина этой музыки вызывает в воображении жемчужное мерцание и апрельскую предутреннюю свежесть, ощущение торжественной тишины, призрачный сигнал трубы, не нарушающий «чуткого молчания» природы, задумчивый голос поэта, очнувшегося от ночных видений и грез, его слова, воспринимаемые нами, скорее, как внутренний монолог, чем реально звучащую речь, и многое другое, что, впрочем, не должно выходить за рамки музыкально-поэтического образа произведения.

Попробуем несколько расширить эти рамки. Пройдемся, например, по аллеям царскосельского парка, где расположен Лицей, в котором учился А. С. Пушкин. Включим в круг нашего воображения величественный екатерининский дворец, пруды, беседки и все укромные уголки парка, подойдем к казармам, где расположена охрана дворца, откуда и раздается сигнал трубача; рассмотрим его форму, заметим, как его силуэт вырисовывается на фоне тронутого зарей неба...

Много разных подробностей может, на первый взгляд, создать впечатление правдоподобия. Но ведь мы уже отклонились от музыкально-поэтического сюжета произведения; исчезла его атмосфера и настроение.

В домашней работе над партитурой такие временные экскурсы, воображения неопасны. На репетициях они нежелательны, ибо хор, уведенный в сторону, трудно потом настроить на верный лад. И уж совсем нельзя позволять своему воображению такие «пассажи» на концерте, где малейшее отклонение от верной линии может непоправимо исказить весь замысел. Неуправляемое воображение, разбредающееся в разные стороны, большая помеха подлинно правдивому исполнению, но еще хуже, когда воображение инертно или полностью отсутствует. В этом случае исполнение идет по пути ремесленного штампа и тогда, как это приходилось слышать, хорал («Зорю бьют...») звучит в манере дореволюционного провинциального церковного хора с жирной октавой и выпирающими из музыкальной ткани (как пружинами из старого матраса) подголосками; с солистской,

старательно изображающей всамделишию трубу (ей невдомек, что это лишь воспоминание); с солистом, пытающимся в манере оперного баса выражать некое «глубокомыслие». Все это результат инертного, стандартного воображения, подбирающего свои видения и слышания на складе профессиональных штампов.

Где же взять подлинное воображение? Какими путями приобрести?

Воображение, как и всякая иная способность, есть свойство врожденное, но безусловно развиваемое в жизненном и профессиональном опыте. Свойство музыкально одаренной натуры заключается прежде всего в переработке всех источников и впечатлений в музыку и, наоборот, умении видеть и слышать в музыкальном произведении выражение жизненных впечатлений.

«Вся музыка для музыкальной души, — говорит Ромен Роллан в романе «Жан Кристофф». — Все, что колеблется, и движется, и трепещет, и дышит — солнечные летние дни и свист ночного ветра, струящийся свет и мерцание звезд, гроза, щебет птиц, жужжание насекомых, шелест листвы, любимые или ненавистные голоса, все привычные домашние звуки, скрип дверей, звон крови в ушах среди ночной тишины, — все сущее есть музыка, нужно только ее услышать».

Поучительны примеры музыкально-поэтического воображения, приводимые Р. Шуманом.

«...Чем больше элементов, родственных музыке, несут в себе мысли и образы, порожденные звуком, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность произведения, и чем вообще большим воображением и остротой восприятия обладает музыкант, тем больше будет произведение нас возвышать и захватывать, — писал Р. Шуман, — ...Неужели, не поблагодарим природу и будем отрицать, что мы для наших произведений пользовались ее красотой и величием? Италия, Альпы, картины моря, какой-нибудь весенний рассвет — разве музыка нам до сих пор еще ничего об этом не рассказывала? Даже незначительные, более специфические образы могут придать музыке такой чарующе определенный характер, что диву даешься ее способности выражать такие явления. Так, один композитор рассказал мне, что в то время, как он писал, его преследовал образ бабочки, плывущей на листе вниз по ручью; это придало его пьесе такую нежность и наивность, какими может

обладать только картинка, взятая из действительности. Мастером подобного рода тонкой жанровой живописи был в особенности Франц Шуберт, и я не могу не привести здесь памятного мне случая. Сыграв однажды со своим приятелем шубертовский марш, я спросил, не представляются ли ему здесь совершенно определенные образы; он ответил: «Действительно, я находился в Севилье, но более чем сто лет назад, среди прогуливающихся взад и вперед донов и донн со шлейфами, длинноносymi башмаками, остроконечными шпагами и т. д. Странным образом наши видения совпали вплоть до города. Пусть же никто из читателей не вычеркивает у меня этот незначительный маленький пример!» (141, 215).

Согласимся с Шуманом, что такие ассоциации-картины, несмотря на всю их субъективность и непредсказуемость, играют в композиторском и исполнительском творчестве огромную роль.

Материалом творческого воображения музыканта является знание и опыт (жизненный и профессиональный). «Человеческий мозг не создает нечто совершенно новое, — отмечал С. И. Таинев, — а только комбинирует то, что в нем уже есть» (94, 60).

Музыканту надобно много знать. А чтобы знания смогли питать воображение и служить музыке, их нужно пережить. Абстрактные, не пережитые знания — ненужный балласт.

Но что значит пережить знания? Это значит, во-первых, что в самом процессе познания должен быть заключен некий стимул, заставляющий музыканта стремиться к знанию, воспринимать его, как голодный или жаждущий воспринимают пищу и воду. А. М. Горький заметил как-то, что Ф. И. Шаляпин «жрет знания». Гениально одаренный певец, никогда не учившийся в консерватории или университете, был глубоко образован, и этим обязан только своей неуемной жажде познания, которую он удовлетворял повсюду.

Пережитым познанием является, во-вторых, такое, которое, проходя через первичное (жизненное) или вторичное (книгу, лекцию, слушание музыки) восприятие, пропускается одновременно через наше воображение и эмоции. Изучая биографию великого композитора, мы можем протокольно запомнить даты, названия городов, где он жил и работал, наименования произведений, соз-

данных им в тот или иной период его жизни, запомнить наиболее характерные высказывания о нем и т. д. Что даст ученику формальное усвоение этих знаний, кроме хорошей оценки на экзамене?

Истинное познание у музыканта происходит иным путем. Изучая жизнь великих людей — композиторов, исполнителей, художников кисти и резца, писателей, ученых, революционеров, вдумаемся и вчувствуемся в их действия, в героическую драму их жизни, полную противоречий, конфликтов и борьбы. Вглядимся в лицо общества, породившего своих художников и их искусство; попытаемся осмыслить и пережить жизнь каждого народа в разные этапы его истории, окунемся в колорит его быта. Изучая историю человеческого общества, постараемся через это понять его искусство и культуру, и наоборот, вникая в искусство и культуру — познать прошлое и настоящее народа. Если мы все исследуем с заинтересованностью и проникновением в суть вещей, как будто собираемся писать роман-эпопею (а ведь истинный артист в каждом концерте исполняет фрагмент этого романа), наши знания вне всяких сомнений будут глубоко пережиты и станут питать творческое воображение.

Пусть каждый представляет воспринятые знания по-своему, в своем конкретном слышании и видении. Непосредственность и свежесть восприятия приводят к переживанию, и тогда любые знания, любая достоверная «информация» становятся для нас живой реальностью и откладываются не только в логической, слуховой, зрительной, но и в эмоциональной памяти.

Пережитое знание способно стать музыкой... От сердца к голове и от головы к сердцу — таков путь познания у художника.

Наиболее питательные знания, необходимые музыканту, черпаются им из жизни и жизненных наблюдений, из заинтересованного и цепкого общения с людьми и природой. Жизнь выдающихся композиторов и исполнителей полна примеров творческого общения с собратьями по искусству. Римский-Корсаков, Мусоргский, Стасов, Шаляпин, Горский, Андреев, Бунин, Куприн, Репин, Серов, Врубель; несколько позже Рахманинов, Данилин, Головин, Коровин, Станиславский, Асафьев составляли довольно тесный круг, следили за творческими достижениями друг друга, переписывались, встре-

чались, откровенно и строго критиковали или восхищались, спорили... Можно представить, какие это были творческие университеты для каждого члена содружества, ибо каждый «образованный музыкант», — как справедливо заметил Р. Шуман, — может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник на симфонии Моцарта. Для художника стихотворение превращается в картину, музыкант воплощает картину в звуки» (140, 276).

Замысел репинской картины «Иван Грозный убивает своего сына» возник сразу же после прослушивания «Анчара» Римского-Корсакова; Рахманинов написал симфоническую поэму «Утес» под впечатлением рассказа Чехова; большое влияние на формирование сценического образа Бориса Годунова оказали беседы Шаляпина с историком Ключевским... Эти примеры бесконечны.

Для музыкантов скромного дарования творческое общение и духовное питание из всех чистых источников являются жизненно необходимыми.

Из опыта знаю, какую неоценимую, решающую роль сыграли в формировании моего художественного сознания, музыкального мышления и воображения русские народные песни, неоднократно слышанные по вечерам за окопицей небольшого уездного городка, где я провел детство; пение в школьном хоре, игра учителя на скрипке, повергшая меня в трепет и слезы; чтение сказок, стихов, повестей, романов и всего, что было в городской библиотеке, чтение систематическое, запойное; участие в школьном драмкружке и первое знакомство с театром; увлечение живописью, походы в лес, этюды и рисование с натуры...

Позже, в Ленинграде, — концерты и репетиции Ленинградской академической хоровой капеллы под управлением М. Г. Климова; концерты и репетиции оркестра Ленинградской филармонии под управлением Клемперера, Фрида, Штидри, Абендрота, Коутса, Талиха и других прославленных дирижеров; спектакли Мариинского, Большого драматического и Московского Художественного театров; концерты С. Прокофьева (как пианиста), Шнабеля, Артура Рубинштейна, Софорицкого, Юдиной, Хейфеца, Цимбалиста, Полякина; консерваторские лекции Оссовского, Асафьева, Соллертинского; незабываемые впечатления от картин и скульптур

Эрмитажа, Русского музея, архитектурных богатств великого города и, конечно же, вся радостная, полная трудовой энергии и надежд жизнь Ленинграда 30-х годов, его революционные традиции, передовые научные и художественные веяния, классическая строгость и одухотворенная красота. Всем этим я и по сей день пытаюсь наряду с новым и потому неизменно интересным, что приносит сегодняшний день и современная жизнь.

Считаю полезным поделиться этими воспоминаниями с молодыми музыкантами, так как замечаю у некоторых из них неразборчивость и узость в выборе источников художественного питания. Лучший учитель не может вместить того, что ученик должен сам черпать из окружающей жизни и богатейших фондов вековой культуры.

Вернемся, однако, к музыкально-исполнительскому воображению. Все, что музыкант узнал и пережил в жизненном и профессиональном опыте, все, что отложилось в его сознании и подсознании, в его эмоциональной, музыкально-слуховой, зрительной, мышечно-моторной, логической (и т. д.) памяти — все это служит материалом для исполнительского воображения, которое берет из этого запаса нужные впечатления, образы, знания, комбинирует и перерабатывает их в соответствии с логикой исполняемого произведения и превращает в то целостное и живое, что является звучащей музыкой.

Добиваясь активности воображения, исполнитель дразнит его, задавая вопросы, вытекающие из сути исполняемого произведения.

Вопросы этического содержания: «Что мы хотим сказать людям? В чем хотим их убедить?»; **сюжетно-драматургические:** «Кто мы? Где мы? Когда все это происходит?»; **художественно-эстетические:** «Какие чувства, состояния, настроения выражает данная музыка? Какими средствами она это достигает? Каково (в идеальном звучании) целостное и живое лицо произведения?» На эти вопросы дирижер отвечает прежде всего самому себе конкретным музыкально-образным представлением-слушанием.

Произведение, его текст, заключенная в нем жизненная художественная истина — вот та почва, отталкиваясь от которой воображение верно служит правди-

вой музыкально-поэтической интерпретации. Цветы воображения вырастают из **звукового образа**, заложенного в произведении, и, расцветая, бросают новые семена в эту же почву. Так происходит непрерывное оплодотворение, рост и развитие музыкально-поэтического замысла.

Процесс образных представлений и ассоциаций носит субъективный личный характер. Когда я исполняю первую часть из Мессы И. Стравинского («Кугие»), я слышу и вижу ночной средневековый город. На улицах и площадях его ни души, ни огонька, ни звука. Только из полуоткрытых дверей готического храма тихо доносятся звуки сурного хорала. Но вот из узкого переулка появляются всадники. Это ночной дозор. Бесшумно проезжает кавалькада призраков по площади и растворяется в темноте. В мертвыйтишине остаются отзвуки хорала...

Эти образы всегда со мною в данной музыке. Однажды возникнув, они не покидают меня и создают веру в происходящее на эстраде музыкальное действие. Да простит меня великий композитор, отрицавший подобную образность в своих сочинениях. Я эти представления никому не навязываю, они в своей зрительной форме нужны только мне и моему хору, но рожденное ими чувство музыкальной веры и правды необходимо всем слушателям, иначе музыка прозвучит для них как абстрактная, хотя, возможно, и любопытная звуковая конструкция.

Психологические барьеры концертного исполнения и пути их преодоления

В публичном исполнении дирижер и хор преодолевают несколько психологических барьеров: **барьер обыденности**, **барьер застенчивости**, **стартовый барьер** (отделяющий момент внутреннего сосредоточения от активного выражения вовне), **барьер усталости** («второе дыхание»).

Барьер обыденности знаком всем исполнителям. Переход от обычной прозы быта к концертному самочувствию, требующему приподнятости, обостренного музыкально-поэтического воображения и чувства, весьма не прост, особенно при частых концертах.

Необходимо научиться отстраивать себя от обыденности и настраиваться на высокую атмосферу концерта.

Такой настройке служит тщательная распевка хора непосредственно перед концертом. Ей нецелесообразно придавать чисто технический характер (разогреть голос). Вышеуказанная задача, разумеется, входит в распевку как побочная. Главная же ее цель сосредоточить внимание хора, разогреть воображение и чувство, укрепить волю, напомнить о наиболее ответственных и трудных местах программы, приспособиться к акустике, проверить строй и т. д.

Участникам самодеятельного или учебного хора нужно постоянно напоминать о режиме поведения перед выходом и в перерыве. Молодежь зачастую, особенно после удачной распевки и первого отделения концерта, предается шумным забавам и ведет себя как хоккейная команда, забившая гол. Это естественное желание разрядиться, сбросить с себя эстрадное напряжение должно быть сознательно подавляемо. Необходимо соблюдать полный покой и молчание, сосредоточив все физические и духовные силы ко второму отделению.

Исключительно важен момент перед выходом хора на эстраду и самый выход, представляющий собой действие, полное особого смысла. Для слушателей, собравшихся в зале,— это как открытие театрального занавеса и выход главного действующего лица. Хор и является таковым. Он выходит значительно, но без напускной важности и официальной деловитости; в одних случаях радостно и живо, в других — сосредоточенно и строго. Лица участников хора торжественны, взволнованы и одухотворены. Походка свободна и естественна, не вялая и не суевливая.

Этого невозможно достичь внешним путем — получится ходульно. Необходима внутренняя настройка и чистая вера в то, что ты выходишь на эстраду, неся людям живое слово и свет художественной правды. Именно этого и ждет слушатель, ибо он не может представить, чтобы столько людей появилось на эстраде, не имея какой-то важной и высокой цели. Зал полон радостных ожиданий и предвкушений, возбуждение его нарастает. Но вот хор выстроился на эстраде и сосредоточенно застыл. Затих и зал.

В этот момент выходят дирижер. Его выход — продолжение и кульминационный момент торжественного ритуала, начатого хором. Этот ритуал, в какой бы индивидуальной форме он ни проявлялся, экстатической

или сдержанной, все же скрыт в природе хорового искусства, присущ ему.

В концертном зале есть люди разной культуры и одухотворенности. Настроить на высокий лад трудно, сбить с него — легко. Дирижер способен создавать и поддерживать такую настройку.

И не только на эстраде при публике, но и в ежедневном общении с хором руководитель всегда находится в музыке, в процессе творческой мысли. От него исходит духовная энергия, создающая вокруг атмосферу высокого служения, исходит органично, как форма бытия, а не как фрак, одеваемый в особых случаях.

Для нас это не абстрактный идеал, плод мечты и фантазии... Такие люди были, есть и будут. С них нужно брать пример. Таким был Н. М. Данилин, у которого на репетициях и концертах «всегда царила необычайно возвышенная творческая атмосфера. Дух служения музыке, певческому искусству владел всеми. Он создавал это состояние и в себе, и в певцах... Само его появление... и следование к дирижерскому пульту торжественное и целеустремленное — настраивало внимание певцов, готовило к необычности предстоящего, далекого от житейского... Встав за пульт, Данилин приступал к «священнодействию» и ничто не должно было нарушать его (99, 26) (выделено мною — С. К.).

Не менее поучителен и пример великого Артуро Тосканини, у которого «мистикой была заполнена большая часть деятельности и быта оркестра. Мастер — высшее существо, обладающее магической силой, концерт — священнодействие, музыка — культ...» (31, 74).

Руководители такой пробы встречаются и в самодеятельности, где без святого отношения к делу невозможно создать что-нибудь стоящее.

Барьер застенчивости. В процессе перевоплощения есть особо трудный момент, возникающий при переходе из своего «я» в музыкально-поэтический образ. Вследствие застенчивости этот переход часто совершается формально, без внутренней веры, с ощущением душевной неловкости. Кажешься себе кривлякой, «представляльщиком», изображающим чувство. Сколько хоровых певцов и дирижеров, не умея преодолеть **барьер застенчивости, стеснительности** на пути к перевоплощению, поют и дирижируют ниже своих возможностей. «Есть иногда в русских людях такая неодолимая физическая

застенчивость,— говорил Ф. И. Шаляпин.— Ведь несомненно из-за этой застенчивости величайший русский волшебник звука — Н. А. Римский-Корсаков как дирижер иногда проваливал то, чем дирижировал. Угловато выходил, сконфуженно поднимал палочку и махал ею робко, как бы извиняясь за свое существование» (135, 286). Общеизвестно, что болезненная застенчивость П. И. Чайковского мешала и ему проявить за дирижерским пультом всю волшебную силу музыкального выражения, которой он был наделен.

Преодоление этого барьера в хоре во многом зависит от дирижера. Воля руководителя, его артистический талант и мастерство помогают певцам забыть себя и отдаваться музикации, пению в образе.

Кто же поможет дирижеру? Ему не на кого рассчитывать, кроме как на самого себя. Владение техникой перевоплощения для него во сто крат важнее, чем для хорового певца.

Непреодолимая застенчивость, наблюдалась у некоторых музыкально одаренных людей, часто связана с отсутствием специфических дирижерско-пластических данных; им противопоказана профессия дирижера.

Застенчивость обычно проходит с исполнительским опытом. Огромна роль педагога. С робким учеником нужно быть крайне внимательным. Его дебют (репетиция с хором и публичное выступление) требует благожелательной оценки даже при скромном успехе; надо помочь ученику выкарабкаться из застенчивости, укрепляя в нем веру в себя и свои возможности. Порой застенчивость выражается в том, что у молодого дирижера появляется неестественно высокомерный и жесткий тон в обращении с хором; люди общительные становятся замкнутыми и скованными; иногда, наоборот, мешает излишняя возбудимость, неоправданно размашистая жестикуляция. Во всех подобных обстоятельствах позитивные практические советы педагога более эффективны, нежели негативная констатация недостатков.

Для преодоления застенчивости можно посоветовать молодому дирижеру следующее. Будь готов к репетиции и концерту на 200% в знании партитуры и всесторонней психотехнической и физической оснащенности. Выходя к хору, помни, что ты не имярек, а служитель искусства, один из тех, в чьих руках судьба музыки и хора. Не фиксируй внимание на собственной особе. Не анализи-

руй свое самочувствие и отношение к тебе со стороны публики и хора. Сосредоточься на деле. Помни, что хору и слушателям нужен не ты, не твой внешний вид и жесты, а музыка. Добейся, чтобы она зазвучала в тебе до выхода на эстраду. Не расплескай этого состояния по пути. Начав исполнение, слушай и веди его как собственную речь, обращенную к хору, а через него и вместе с ним к слушателям. Постарайся всех зажечь своей верой в произносимую музыку, ее чувство и мысль. Не анализируя то, что уже прозвучало, не фиксируй внимание на неудачах и случайных ошибках. Такой ретроспективный анализ в концерте разрушает художественную целостность исполнения и правильное творческое самочувствие. Веди исполнение по пути, конец которого тебе слышен еще в начале. Если ты все это выполнишь до конца, то для застенчивости не останется ни времени, ни места; ты овладеешь собой, музыкой, хором и слушателями.

«Стартовый» барьер. Общеизвестно, как трудно начинать исполнение концертной программы. Отрезок времени с момента подготовки к выходу и до начала звучания проходит в нарастающей внутренней мобилизации душевных сил. Создается инерция молчания и внутренней сосредоточенности, от которой обычно трудно перейти к выражению вовне. Условно это можно назвать **стартовым барьером**. Лучшим средством для его преодоления является внутреннее пение. Как только задан тон и до момента подачи вступления, хор должен мысленно петь. После этого переход к реальному исполнению становится естественнее и проще.

Барьер усталости. Как бы удачно ни шел концерт, что, разумеется, благотворно отражается на физическом и душевном самочувствии исполнителей, наступает момент усталости. Она проявляется вначале незаметно: не выстроился достаточно чисто трудный аккорд, партия теноров смазала вступление, кое-где не прозвучали крайние звуки верхнего или нижнего регистра...

Обычно усталость возникает во второй половине второго отделения (после исполнения кульминационного произведения). Вот почему в этом месте программы целесообразно исполнять произведения нетрудные, удобные по фактуре, хорошо впетые. При всех обстоятельствах именно в это время и в этом месте программы дирижер и хор должны проявить обостренное внимание.

Удачно перескочив через барьер усталости, хор обретает «второе дыхание» и после этого может еще многое спеть*.

Общение и контакт в концертном исполнении

Внутренний и внешний механизм такого общения составляет один из секретов коллективного исполнения. Попытаемся рассмотреть в нем то, что поддается изучению.

Общение в хоровом концерте происходит по трем основным направлениям: общение участников хора между собой; общение дирижера с хором и хора с дирижером и общение исполнителей со слушателями и слушателей с исполнителями.

Общение осуществляется через слух и зрение. Каждый из этих каналов имеет специфику, но существенно то, что зрительные впечатления, поступающие от дирижера к хору, перерабатываются последним в слуховые образы.

Эффективным средством общения дирижера с хором является взгляд и мимика, которые у каждого дирижера обладают свойственной только ему выразительностью. Так, «зорко и остро, по-ястребиному, глядели светлосерые, слегка навыкате, с маленьными зрачками, всевидящие данилиинские глаза, один взгляд которых способен был вызвать слезы у неаккуратной, зазевавшейся певицы или повернуть в смятение неробкого и бывалого октависта. Невозможно забыть проникательность и остроту этого взора, суворость и ледяной холод глаз, от которых ничто не ускользало (выделено мною. — С. К.)» (99, 31).

Огромной мимической экспрессией отличался Артуро Тосканини. «Все оттенки выразительности — будь то нежность, скорбь, радость, страсть, мольба, торжество, сила, страдание или умиротворенность — все это можно было прочесть на его лице, и все это находило свое отражение в игре оркестра. Каждому сидящему в оркестре казалось, что Тосканини смотрит именно на него» (31, 74 и 71).

«Когда каждому музыканту оркестра кажется, что

вы дирижируете только для него одного, — писал Ш. Мюнш, — значит, вы дирижируете хорошо» (83, 16).

Бруно Вальтер дифференцировал свой взгляд, обращенный к тому или иному музыканту, соответственно «свойству его натуры...». «Нервному музыканту, — говорил он, — я бросаю взгляд за такт или за два до вступления, и затем отворачиваюсь, чтобы его не тревожить. Если вступление удалось, я посыпаю ему взгляд признательности и одобрения, и во многих глазах я видел потом благодарность за такой способ обращения» (20, 354).

Близок к Бруно Вальтеру по манере общения с оркестром Шарль Мюнш, который считал, что взгляд дирижера «часто значит больше, чем движение палочки или положение руки». Когда дирижер смотрит на оркестр, — то перед ним «сто живых людей», — отмечал Ш. Мюнш, и каждому из них знакомы и радость, и боль, и страдание... Я стараюсь прочесть, что выражают их глаза... Это короткие минуты молчаливого общения, проникающего до самых глубин сердца, создающего атмосферу симпатии, дружелюбия и доверия» (83, 70 и 77).

У исполнителя-художника (особенно у певца, дирижера) мимика естественно выражает то, что он слышит и как он слышит. Мимическое выражение музыканта не является иллюстрацией тех или иных чувств. Такая попытка приводит к противоестественному кривлянию и антихудожественному звучанию музыки. Мимика музыканта спонтанно выражает звучание музыки со всеми ее специфическими особенностями, недоступными другим искусствам. Для этого требуется только одно: внутренняя и физическая свобода.

Звучание исполняемой нами музыки пишет на нашем лице свою картину помимо нашего сознания. Делать же «хорошую мину при плохой игре (пении)» — занятие отвратительное и непродуктивное.

В диригировании наблюдаются два типа управления контакта. Одни жестко навязывают свою волю хору и оркестру, другие исходят из наличия в исполнительском ансамбле воли, с которой необходимо считаться и которой можно управлять на началах коллективного музенирования.

Не станем входить здесь в подробный разбор этого

* С опытом приходит умение экономить физическую и нервную энергию, распределяя ее в соответствии с программой концерта.

интересного вопроса*. Отметим лишь, что указанные типы управления чаще существуют в смешанном виде, ибо в концерте проявляется не только натура дирижера, но и стиль произведения, исполняемого в определенной концертной ситуации, вследствие чего один и тот же дирижер меняет тип управления.

Инициатива интерпретации и музыкального выражения естественно идет от дирижера. По самой природе коллективного исполнения оно требует руководителя, вокала (запевалы в народном хоре, дирижера — в академическом), нуждается в личности, которая способна скоординировать и объединить разные устремления в нечто цельное.

Хор обладает большой инерцией. Чтобы сдвинуть его с мертвоточки, нужен сильный творческий импульс. Он исходит от дирижера. Чем этот импульс ярче, чем талантливее и опытнее дирижер, тем достовернее и интереснее его замысел, тем скорее и органичнее зарождается и развивается художественно-исполнительская инициатива хора. Но коль скоро она разгорелась, то по закону той же инерции стремится сохранить полученное движение, его силу и характер. В такие моменты дирижер лишь поддерживает курс, предоставляя хору как бы самостоятельно идти в заданном направлении.

Но вот появилась необходимость сменить темп, характер исполнения, и вновь уверенная рука предопределяет дальнейший ход событий. Эти естественные взаимопереходы форм общения и способов управления очень важны. У хора создается ощущение свободы, веры в себя и в своего дирижера, создаются тем самым лучшие условия для музенирования. Железная рука, неотступно держащая хор за глотку, способна, может быть, обеспечить точное проведение всех намеченных дирижером внешних деталей исполнения, но убивает в то же время нечто такое, без чего музыка не живет.

И еще раз необходимо подчеркнуть, что дирижер и хор получают возможность взаимного музенирования лишь после серьезной репетиционной работы, после того, как хор свободно овладеет звуком и всей тканью произведения.

Общение есть обычный рабочий процесс, характери-

* Он затрагивается многими. В частности, (90, 21—22).

зующий коллективное исполнение. Но подлинный контакт возникает лишь тогда, когда правда дирижерского выражения и его исполнительские действия вызывают у хора веру и переживание, когда дирижер и управляемые им певцы превращаются в единый творческий организм, дышащий музыкой, когда малейший, порой даже незаметный на глаз внутренний импульс, идущий от дирижера, угадывается в хоре неким шестым чувством. Подлинный контакт есть следствие и причина вдохновения.

Таким образом, у дирижера в концерте много разных забот. Действуя в соответствии с замыслом и ситуацией, он своим слухом, сознанием, волей, вниманием и воображением успевает побывать на разных уровнях и участках, во всех деталях и закоулках исполнения, то идя впереди «войска», указывая направление, то переходя в арьергард, то поощряя и поддерживая инициативу хора, то властной рукой проводя свои намерения. Процесс музенирования, состояние творческой эйфории и эмоционального подъема уживаются с трезвыми, хладнокровными и точными действиями по управлению исполнением. Какие бы ни происходили при этом смены задач, форм и способов общения и контакта, дирижера не покидает ощущение того целого, что составляет облик и душу произведения. Этот образ перед ним, как на невидимом экране. С ним он и сообразует все свои, как большие, крупные, так и малые, детальные действия на эстраде.

Хоровой ансамбль, определяющий способы общения-контакта внутри хора, строится на слух, хотя в общении с ближайшим соседом справа и слева каждый певец имеет возможность незаметно общаться физически (прикосновение, легкий жест и т. д.). В общении через слух участники хора стараются не только выстроить звучность, но и услышать, поддержать и усилить настроение, чувства и мысли друг друга, выражаемые в пении. Объединенные общим замыслом, они активно проявляют свое отношение к исполняемой музыке, к ее содержанию и форме. Это и есть коллективное музенирование.

Процесс коллективного общения внутри хорового ансамбля также управляется творческой энергией дирижера, который должен знать, как распределяется эта энергия по хору, какие «механизмы» приводят в движение, какой художественный результат дает «на выходе»,

какое выражение получает, какую реакцию вызывает у слушателей.

Последнее обстоятельство требует особого рассмотрения. Прямая связь исполнителей со слушателями также осуществляется через звучание хора. Некоторое, порой существенное влияние имеет зрительное впечатление от хора, его облика, его мимического выражения, а также от пластической выразительности дирижера.

Что же касается зрительного общения хора со слушателями, то здесь прежде всего необходимо отказаться от имеющего место у некоторых исполнителей разглядывания сидящих в зале, анализ их поведения и реакции на исполнение*. С точки зрения правильного исполнительского самочувствия и перевоплощения это обстоятельство действует разрушительным образом. Хор должен воспринимать публику как нечто целое, как едино огромное, многоликое существо. Его, это существо, нужно уважать, любить, стараться увлечь, довести до сопереживания, даже до восторга, но осуществить это можно только подлинно музыкальными, художественными средствами, не опускаясь до фамильярного заигрывания, угодничества, не приспособливаясь к поверхностному восприятию и дурному, низкопробному вкусу. Не работай на публику, целься в произведение — говорят многовековой опыт исполнительского искусства. Целя в музыку — попадешь в зал. Нацелившись на зал — попадешь в пустоту.

Когда мы оказываемся в сложных условиях концерта для «трудной» публики, то именно здесь нужно проявить максимальную волю, внимание, выдержку и сплоченность, памятуя, как говорил Н. М. Данилин, что «среди двухсот неподготовленных слушателей в зале может оказаться один, знающий больше тебя и понимающий музыку лучше тебя. Всегда думай, что он есть, и пой для него» (99, 39).

Понимание особенностей коллективного общения будет неполным без учета влияния, которое оказывает на исполнение характер концертного помещения. Каждый зал имеет свой жанр, стиль, характер, атмосферу и оказывает на исполнителей и слушателей сильное воздействие архитектурным обликом, акустикой, традициями и т. д.

* Что наблюдается часто в самодеятельных и учебных хорах.

Стены концертных залов хранят звучание значительных музыкальных событий, которые в них происходили. Выходя на эстраду Ленинградской академической капеллы или бывшего Синодального училища, где дирижировали Глинка, Бортнянский, Орлов, Аренский, Клинов, Данилин и другие выдающиеся мастера, хор невольно проникается священным трепетом и чувством сопричастия к тому великому, что зовется русской хоровой культурой.

Иные, хотя и не менее значительные, образы и ассоциации овладевают нашим воображением, когда мы поем на эстраде других прославленных музыкальных учреждений. В таких случаях мы должны постараться, чтобы наш голос не прозвучал диссонансом в том невидимом хоре, который излучают эти стены.

Ответственная задача хора и тогда, когда он поет в малоизвестном помещении. И там есть своя атмосфера, которая может помочь, а то и помешать исполнению. Если стены этого зала не слышали ничего достойного, хор должен приложить все силы для того, чтобы его исполнение положило начало добрым традициям.

Концертный зал, как и музыкальный инструмент, бывает по своей звуковой окраске и настроению чутким и глухим, отзывчивым и равнодушным, уютным и холодным, строгим, влажным и сухим, своим и отчужденным и т. д. Во всех случаях зал требует к себе внимания, изучения особенностей; он требует общения с собой как с живым и одухотворенным существом. Если он глухой, его нужно сделать чутким; равнодушный, холодный и отчужденный зал нужно покорить теплом и страстью искреннего музыкального чувства, глубиной мысли, силой творческого убеждения, что можно осуществить только через духовное общение, контакт.

Момент общения с залом начинается задолго до выхода на эстраду и продолжается после того, как концерт окончен и все разошлись.

Пусть читатель не примет сказанное за некий вид спиритизма. Речь идет о вполне реальных вещах, близких и понятных каждому артисту, который сознает свою ответственность перед искусством и современниками, ибо невозможно хорошо служить **Настоящему, не служа Памяти Прошлого и светлым идеалам Будущего, не общаясь духовно с предками и потомками.**

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В этой книге я пытался обрисовать систему становления хорового дирижера так, как она сложилась в моем педагогическом опыте, упитавшем, однако, как положено от природы, опыт многих; ибо каждый человек есть чело своего века.

Необходимо признать, что в музыкальной педагогике не может и не должно быть единой методики, обязательной для всех. То, что у одного дает прекрасный результат,— может у другого привести к неудаче. Вот почему такие книги нужно читать, не теряя своего творческого суверенитета, воспринимая конкретные методы автора как неизбежную субъективную форму выражения объективных закономерностей, стараясь извлечь для себя все то, что может быть ассилировано с пользой для дела. Книга по искусству должна помогать думать, проверять и развивать свое направление и стиль. То, что в себе истинно, закаляется в огне чужой мысли, то, что ложно,— сгорает.

Именно эти соображения укрепляли во мне сознание необходимости писать книгу, сознание, которое порой подвергалось сомнениям в процессе работы. Эти сомнения питались также ощущением невозможности адекватно описать то, что в музыке слышишь, чувствуешь, какими средствами и путями осуществляется живая музыкальная интонация, передается музыкально-поэтическая мысль и чувство от учителя — к ученику, от дирижера — хору, с эстрады — в зал. Тем не менее я все же писал с надеждой, что мое внутреннее слышание и видение передастся читателю.

Не без сожаления расстаюсь с книгой, в которой так и не удалось выразить все желаемое. Говоря словами Гёте: «Alles war gesagt, doch alles bleibt zu sagen» — «Все было сказано, остается лишь все сказать!»

Но.... «концерт окончен»...

1. Маркс К. Энгельс Ф. Об искусстве. М.: Искусство. 1976. Т. I.
2. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. М.: Госполитиздат, 1952.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1947. Кн. 2.
5. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970.
6. Асафьев Б. В. Предисловие к сб. «Русский романс». М.; Л., 1930.
7. Асафьев Б. В. Сергей Прокофьев // Сов. музыка. 1958. № 3.
8. Актуальные проблемы музыкальной педагогики. М., 1977. Сб. 30.
9. Андреева Л., Бондарь М. Н. М. Данилин // Искусство хорового пения. М., 1963.
10. Аузэр Л. Моя школа игры на скрипке. М.: Музыка, 1965.
11. Барро Ж. Л. Размышления о театре. М., 1963.
12. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
13. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М.: Музыка, 1978.
14. Белинский В. Г. Соч. СПБ., 1900. Т. 4.
15. Бирюков Б. В. Теория смысла Готлоба Фреге // Применение логики в науке и технике. М., 1960.
16. Браудо И. А. Артикуляция. Л.: Музгиз, 1961.
17. Вальдано В. Я пел с Тосканини. Л.: Музыка, 1977.
18. Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство. М., 1975.
19. Вальтер Б. О музыке и музиковании // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музгиз, 1962.
20. Вальтер Б. Тема с вариациями. М.: Музыка, 1969.
21. Васина-Гросман В. А. Музыка и поэтическое слово. М., 1972. Кн. 1.
22. Васина-Гросман В. А. Музыка и поэтическое слово. М., 1978. Кн. 2 и 3.
23. Василенко С. Н. Мои воспоминания о дирижерах // Сов. музыка. 1949.
24. Вейнгартер Ф. Исполнение классических симфоний. Т. I. Бетховен. М., 1965.
25. Вопросы вокальной методики. М., 1976. Вып. 5.
26. Вопросы музыкальной педагогики. М., 1980. Вып. 2.
27. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965.
28. Вуд Геири. О дирижировании. М.: Музгиз, 1958.
29. Гангнус А. Через годы времени. М.: Мысль, 1973.

30. Гаркунов Е. Н. Дирижерский жест и способы исполнения звуков (штрихи в хоровом пении) // Вопросы хороведения и дирижирования хором. Горький. 1982.
31. Гинзбург Лео. Избранное. М.: Сов. композитор, 1981.
32. Глазунов А. К. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Сов. музыка. 1954. № 9.
33. Глинка М. И. Письма. СПБ., 1907. Т. 1.
34. Дарвин Ч. Соч. М., 1953. Т. 5.
35. Джагарян А. Человек познает себя // Наука и жизнь. 1977. № 7.
36. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худож. лнт. 1980.
37. Дмитревский Г. А. Хороведение и управление хором. М.: Музгиз, 1948.
38. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968.
39. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. Л.: Музгиз, 1951.
40. Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музгиз, 1962. Вып. 1.
41. Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1966. Вып. 2.
42. Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1970. Вып. 5.
43. Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1981. Вып. 9.
44. Казачков С. Два стиля, две традиции // Сов. музыка. 1971. № 2.
45. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967.
46. Казачков С. О дирижерско-хоровой педагогике // Музыкальное исполнительство. 1970. Вып. 6.
47. Казачков С. О некоторых вопросах репетиционной работы с хором // Вопросы музыкального исполнительства. Каzano. 1960.
48. Кани-Новикова Е. И. Евгения Линева. М.: Музгиз, 1952.
49. Кванц И. Опыт наставления по игре на попечечной флейте // Дирижерское исполнительство. М.: Музыка, 1975.
50. Коган Г. М. Феруччо Бузони. М.: Музыка, 1964.
51. Коган Г. М. Вопросы пианизма. М.: Сов. композитор, 1968.
52. Коган Г. М. Работа пианиста. М.: Музыка, 1963.
53. Коган Г. М. Избранные статьи. М., 1972. Вып. 2.
54. Коган Г. М. У врат мастерства. М.: Музыка, 1969.
55. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве // Проблемы анализа. М.: Сов. композитор, 1974.
56. Корадетти И. О мастерстве вокалиста // Вопросы вокальной педагогики. М.: Музыка, 1976. Вып. 5.
57. Коррелор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. М.: Музгиз, 1960.
58. Корыхалова Н. Музыкальное произведение и способ его существования // Сов. музыка. 1971. № 7.
59. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979.
60. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Сов. музыка. 1969. № 12.
61. Крамской Н. Письма. М.: Искусство, 1937. Т. 2.
62. Краснощеков В. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969.
63. Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. М.: Сов. композитор, 1962.
64. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952.
65. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1960.
66. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1978.
67. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967.
68. Макаров В. К. «Контрольная для мужчин» и «Этюд в форме рондо» (о мужском хоре Казанского авиационного института). Рукопись (библия Казанской консерватории).
69. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М.: Л.: Музыка, 1965.
70. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1976. Вып. 2.
71. Мартинсон А. К. Индивидуальная фортепианская техника. М.: Музыка, 1966.
72. Мартинсон А. К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Музыка, 1967.
73. Мастера советской пианистической школы. М.: Музгиз, 1954.
74. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.
75. Моруа А. Литературные портреты. М.: Прогресс, 1971.
76. Музыкальное исполнительство. 1970. № 6.
77. Музыкальное исполнительство. 1972. № 7.
78. Музыкальное исполнительство. 1979. № 10.
79. Мусин И. Техника дирижирования. Л.: Музыка, 1967.
80. Музыкальная эстетика Франции XIX в. М.: Музыка, 1974.
81. Музыкальная энциклопедия: В 6 т.
82. Мухин В. П. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре. М.: Профиздат, 1960.
83. Миш Ш. Я — дирижер. М.: Музгиз, 1960.
84. Мяковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1959.
85. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.
86. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Л.: Музыка, 1982.
87. Назаренко И. К. Искусство пения. М.; Л.: Музгиз, 1948.
88. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музгиз, 1961.
89. Ольхов К. А. О дирижировании хором. Л.: Музгиз, 1961.
90. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л.: Музыка, 1979.
91. Онеггер А. Я — композитор. М.: Музгиз, 1963.
92. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 1979.
93. Пазовский А. М. Записки дирижера. М.: Музыка, 1966.
94. Переписка П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., 1951.
95. Пигров К. К. Руководство хором. М.: Музыка, 1964.
96. Покитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО, 1949.

97. Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л.: 1924.
98. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. И.: Музгиз, 1948.
99. Птица К. Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. М.: Музыка, 1970.
100. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978.
101. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. М.: Музыка, 1972.
102. Рахманинов С. В. Письма. М.: Музгиз, 1955.
103. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. СПб., 1911.
104. Ринальди М. О Тосканини // Искусство Тосканини. Л.: Музыка, 1974.
105. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974.
106. Романовский Н. В. Проблемы хорового строя. Дис. (бид-ка Ленинградской консерватории).
107. Романовский Н. В. Принципы работы над строем в хоре // Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967. Вып. 1.
108. Романовский Н. В. Хоровой словарь. Л., 1980.
109. Рубинштейн Артур. Дни моей молодости // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1982. № 10.
110. Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев. М.: Музыка, 1981.
111. Сборник: Зарубежная музыка XX века. М.: Музыка, 1975.
112. Сборник: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л.: Музыка, 1966.
113. Сборник: Питания диригентської майстерності. Київ, Музична Україна, 1980.
114. Семенов Ю. И. Как возникло человечество. М.: Наука, 1966.
115. Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1982. Т. 1.
116. Сеченов И. М. Избранные произведения. М.: Огиз, 1952. Т. 1.
117. Соколов В. Г. Работа с хором. М.: Музыка, 1967.
118. Станиславский К. С. Собр. соч. М.: Искусство, 1954. Т. 1.
119. Станиславский К. С. Собр. соч. М.: Искусство, 1954. Т. 2.
120. Станиславский К. С. Собр. соч. М.: Искусство, 1955. Т. 3.
121. Станиславский К. С. Собр. соч. М.: Искусство, 1959. Т. 6.
122. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.
123. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971.
124. Сухотина-Толстая Т. Л. Воспоминания о Толстом // Книжное обозрение. 1977. № 3.
125. Сэв Люсьен. Марксизм и теория личности. М.: Прогресс, 1972.
126. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947.
127. Товстоногов Г. О профессии режиссера. М.: ВТО, 1967.
128. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Л.: Музгиз, 1963.
129. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.; Музыка, 1977.
130. Хиндемит П. По поводу нового издания «Жития Марии» // Зарубежная музыка XX века. М.: Музыка, 1975.
131. Цвейг Ст. Артуро Тосканини // Избранные произведения. М.: Правда, 1957.
132. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953.
133. Чесноков П. Хор и управление им. М.: Музгиз, 1940.
134. Шагинян М. Воспоминания о Рахманинове // Новый мир. 1943. № 4.
135. Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство, 1976.
136. Федор Иванович Шаляпин. Т. 2. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. М.: Искусство, 1976.
137. Федор Иванович Шаляпин. Т. 3. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство, 1976.
138. Швайцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964.
139. Шостакович Д. Д. О времени и о себе. М.: Сов. композитор, 1980.
140. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Музгиз, 1954.
141. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1975. Т. 1.
142. Эйслер Г. Краткая биография // Зарубежная музыка XX века. М., 1975.
143. Юссон Р. Певческий голос. М.: Музыка, 1974.
144. Яковлев Вас. Рахманинов-дирижер // С. В. Рахманинов. М.; Л.: Музгиз, 1947.
145. Ярошевский М. Г. Встречи с Орбели // Новый мир. 1982. № 8.
146. Szendrei A. Dirigirenkunde. Leipzig: Breitkopf-Härtel, 1932.
147. Hermann W. von Waltershausen. Dirigentenerziehung. Leipzig, 1929.
148. Schünemann G. Geschichte des Dirigieren. Leipzig: Breitkopf-Härtel, 1913.

ОГЛАВЛЕНИЕ

OT ABTOPA

ВВЕДЕНИЕ

- Цели и задачи дирижерско-хоровой школы
Хор, к которому мы стремимся
Хоровой дирижер, который нужен
Как создается школа
Школа и система выразительных средств современного исполнительства
Педагогические проблемы дирижерско-хоровой школы
Школа и жизнь — 20. Школа и традиция — 23. Индивидуальность и школа — 26. Педагогика — наука или искусство? — 28. Интуиция и сознание в обучении музыке — 28.

Глава первая. В СПЕЦИАЛЬНОМ КЛАССЕ МУЗЫКА И ЕЕ ПОСТИЖЕНИЕ

- Особенности музыки как искусства — 31. Специфика художественного познания — 32. Три ступени познания музыки — 33. Система изучения музыки «Карта» музыкального мира. Музыкальные «меридианы» и «параллели» — 33. Жанры и стили в музыке. Общее определение и характеристика жанров — 35. Краткое понятие о стиле — 37. Пересечение жанра и стиля: характер музыки — 39. Изучение хорового репертуара. Принципы его отбора — 40. Общие проблемы интерпретации. Интерпретация — объективна или субъективна? — 43. Автор и исполнитель — 44. Автор и произведение — 45. Исполнитель и произведение — 46. Произведение и нотный текст — 48. Значение и смысл — 49. Текст, контекст и подтекст — 51.

Некоторые закономерности музыкального выражения

- Об интонационной природе музыки - 54 Характеристика исполнительских средств выражения - 54 Темпометроритм (общая характеристика) - 55 Темпометроритм и пульсация - 59 Темпометроритм и жанр - 63. Темпометроритм в хоровой музыке - 66. Темп и стиль - 68.

Динамика

- Назначение динамики — 72. Общая характеристика динамических обозначений — 72. Динамика, жанр и стиль — 73.

Кульминация

Общая характеристика — 78. Местоположение кульминации — 78. Подход к кульминации — 79. Кульминация в хорах из опер — 80. Средства осуществления кульминации — 81.

Фразировка

- Общее понятие о фразировке - 82. Система средств фразировки - 86. Фразировка и артикуляция - 86. Фразировка и динамика - 91. Фразировка и тембр - 92. Фразировка и поэтический текст - 93.

Соотношение музыки и поэтического слова в разных жанрах и стилях

- Музыка на канонический текст — 99. Подтекстованная музыка и перевод — 100. Синтаксические противоречия между словом и музыкой — 101. Хоровая фактура и поэтический текст — 102.

Работа над партитурой

- Значение предварительного (до репетиции) изучения партитуры — 105. Пример мастеров — 106. Этапы работы — 107. Три уровня изучения партитуры — 110. Феномен целостного постижения музыки — 113.

Глава вторая. В СПЕЦИАЛЬНОМ КЛАССЕ. ДИРИЖИРОВАНИЕ

- О природе дирижирования. Дирижером надо родиться, но дирижированию необходимо учиться — 115. Дирижирование есть умение делать слышимое видным и видимое слышимым — 116.

О природной связи музыки и движения

- Первое основание дирижирования в коренной природной связи музыки и движения — 116. Общезначимость и общепонятность языка жестов — 118. Об универсальности исполнительской техники — 119. О некоторых закономерностях коллективного исполнения — 122. О классификации дирижерских жестов — 123. Дирижерская техника должна быть реальной — 125. Особенность техники современного дирижера — 128. Классическая дирижерская техника — 130. Романтическая дирижерская техника — 131. Экспрессионистическая дирижерская техника — 131. Полистилистическая техника современного дирижера — 132. О постановке дирижерского аппарата — 134. Что такое дирижерский аппарат? — 136. «Постановка аппарата» и дирижерская техника — 138. О принципах постановки — 138. Правила постановки — 142. С чего начинать? — 143. О формировании индивидуальной техники — 145. Особенности реального обучения дирижированию под фортепиано — 148. Дирижерия «под фортепиано», управляемая концертмейстером — 149. За исполнение концертмейстера отвечает дирижирующий — 152. Концертмейстер в дирижерском классе подчиняется ученику и обязан точно следовать за ним — 152. Добиваясь реального управления игрой концертмейстера, делай поправку на хоровое звучание — 153. Самостоятельные (домашние) занятия по дирижированию — 154.

рижированию — 154. Дыхание как критерий верности дирижерского жеста в домашних занятиях — 155. Урок по специальности — 157. Равновесие рационального и эмоционального начала — 158. «Слушайте ученика, не прерывая его...» (Бетховен) — 158. Разбор исполнения — 159. О педагогическом диагнозе — 160. О педагогических показах — 162. О натаскивании — 163. Типичные ошибки учеников. Просчеты в замысле — 165. Погрешности против стиля — 165. Просчеты в темпе — 165. Неверно рассчитана или вовсе не найдена кульминация — 166. Неверная трактовка поэтического текста — 166. Невнимательное отношение к нотному тексту, влекущее за собой неверное прочтение и разбор его — 166. Типичные ритмические ошибки — 167. Пристрастие к звуковым эффектам и продумыванию нюансов — 168. Ошибки в технике дирижирования. Просчеты в выборе типа техники — 168. Неверный выбор «дирижерской аппликатуры» — 168. Неточно рассчитанное дыхание в дирижерском взмахе — 169. Пример работы над произведением — 171. Исполнение на фортепиано — 174. Дирижерское исполнение — 176. Слух ученика-дирижера и его развитие в специальном и хоровом классах — 178.

Глава третья. В ХОРОВОМ КЛАССЕ

Репертуар	191
Хоровая звучность	193
Вокальное развитие хора	196

Исходные принципы — 196. Элементы вокальной техники эпохи классицизма — 197. Элементы вокальной техники эпохи романтизма — 197. Элементы современной вокальной техники — 198. Элементы вокальной техники хора и их взаимодействие. Певческое дыхание — 198. Типы и виды дыхания — 199. Атака звука. Виды атак — 201. Головной и грудной резонатор — 205. Артикуляционно-речевые органы и их функции — 205. Опора звука — 206. Соединение и выравнивание регистров — 207. Строение регистров в мужских и женских голосах хора — 208. Смешанное голосообразование — 209. Вокально-хоровые упражнения. Общие установки — 212. Материал упражнений и его структура — 213. Развитие певческого дыхания и атаки звука — 214. Упражнение из одной звука — 215. Гаммообразные упражнения — 216. Упражнения в нон легато — 216. Упражнения в легато — 216. Упражнения в стаккато — 217. Арпеджированные упражнения и скачки — 218. Прием сбрасывания дыхания — 218. Цепное дыхание — 219. Навыки владения резонаторами и артикуляционным аппаратом — 220. Развитие дикционной техники — 222. Стой хора — 226. Что способствует и что мешает хорошему строю в хоре — 227. Особенности строя з капелла — 228. Особенности темперированного хорового строя — 231. Хоровой строй в современной музыке — 232. Хоровой строй и тональность — 233. Упражнения в строе —

234. Стой и стиль — 234. Хоровой строй как процесс — 235. Стой и ансамбль — 236. Хоровой ансамбль — 236. Типы хорового ансамбля — 237. Виды хорового ансамбля — 238. Высотно-intonационный ансамбль — 238. Темпоритмический ансамбль — 239. Тембровый ансамбль хора — 240. Динамический ансамбль — 248. Полифонический ансамбль — 250. Ансамбль хор — фортецино — 253. Структура хорового класса и система его работы — 255. Лабораторно-учебный хор — 257. Хоровой класс как учебно-концертный хор — 259. О соотношении учебно-педагогических и концертно-исполнительских задач в хоровом классе — 261. Режим и способы работы хорового класса с практикантами — 262. О самостоятельности практиканта — 264. Планирование репетиций — 267. Советы практиканту — 269.

Глава четвертая. В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕ 271
Как организовать хор — 275. Репертуар самодеятельного хора и его особенности — 278. Развитие хора: от стихийного желания петь — к ясно осознанной творческой цели — 280. Учебная работа самодеятельного хора — 283. Первые занятия (примерная схема) — 285. О развитии личности в хоровом коллективе — 288. О «личности» хора — 289. Выступления самодеятельного хора — 291.

Глава пятая. КОНЦЕРТ 294
Что ищем мы в концерте... — 294. «Великим можешь ты не быть, правдивым быть обязан!» — 297. О специфике концертного исполнения — 298. Об исполнительском переживании — 298. О вдохновении — 304. Общий эмоциональный тон произведения и его развития — 305. Верность замыслу и его развитие — 307. О театральности хорового пения — 310. Искусство перевоплощения в хоровом пении — 313. Воображение хорового дирижера и певца — 316. Психологические барьеры концертного исполнения и пути их преодоления — 322. Общение и контакт в концертном исполнении — 328.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ЛИТЕРАТУРА

Семен Абрамович Казачков

ОТ УРОКА К КОНЦЕРТУ

Редактор *Л. Л. Биктимиров*
Обложка художника *И. К. Стоева*
Техн. редактор *Л. М. Тилк*
Корректор *В. А. Иванова*

ИБ № 1545

Сдано в набор 25.07.89. Подписано к печати 22.03.90.
Формат 84×108¹/₃₂. Бум. тип. № 2. Гарнитура «Литератур-
ния». Печать высокая. Усл. печ. л. 18,06. Усл. кр. отт. 18,26.
У.-изд. л. 18,32. Тираж 5000 экз. Заказ 0092. Цена 3 р. 60 к.

Издательство Казанского университета
420008 Казань, ул. Ленина, 18

Типография издательства Удмуртского ОК КПСС
г. Ижевск Воткинское шоссе 10 км.