

## ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: АСПЕКТЫ АВТОРСКОЙ ХОРЕМЕЙСТЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент  
БГПУ (Минск)*

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема мануальной жестикуляции дирижера как интонационно-художественного феномена. Авторская хормейстерская интерпретация произведений для хора представлена как синтез и результат взаимодействия многих составляющих профессионального мастерства дирижера.

*Ключевые слова:* мануальная жестикуляция, авторская интерпретация, семантика интонации, художественное мышление, художественно-невербальная коммуникация.

Дирижерское исполнительство в хоровом творчестве занимает ведущее положение. Оно находится в самой сердцевине творческих процессов подготовки к исполнению хорового произведения. Проблема художественно-невербальной коммуникации в дирижерском исполнительстве является одной из важнейших для обсуждения в рамках дисциплины «История хорового исполнительского искусства». Известно, что как минимум две составляющие влияют на мануальную жестикуляцию дирижера, преобразуя ее в интонационно-художественный феномен. Это – мастерство дирижера и авторская интерпретация произведения для хора. Следует подчеркнуть, что в настоящее время наблюдается явный приоритет интереса к художественной стороне дирижерской мануальной жестикуляции уже с первых шагов подготовки будущего хорового дирижера. Технические параметры дирижирования получили серьезную разработку в теории и практике подготовки дирижера, в то время как художественные аспекты исполнительского искусства дирижирования недостаточно исследованы.

Современные представления об исполнительском дирижерском искусстве рассматривают жест дирижера, главным образом, со стороны его направленности на воплощение интонационного содержания музыки, на выявление семантики интонации. Именно такой подход единственно возможен в опоре на фундаментальную концепцию Б. В. Асафьева, а также его последователей, рассматривающих музыку как «искусство интонируемого смысла». «Интонация – как лицо. Лицо – не цвет кожи, не линии носа, не размах бровей (и пр.) по отдельности, но *все вместе*. Так же целостно устроены интонации речи и музыки. Музыкальная интонация – единство всех сторон звучания. Скрепляет их **смысл** интонации. (...) Интонационный смысл – особый, не такой, как в словах. Это энергия, жизнь души, которая может быть святой, светоносной, чистой, – либо злобной, пошлой, обывательской, преступно-грязной, скотской. Музыкальная интонация, следовательно, имеет *духовно-нравственное измерение*» [1]. Разнообразные стадии энергетического напряжения звукового движения, которые Б. Л. Яворский понимал в ракурсе созданной им теории ладового ритма, могут с высокой степенью выразительной достоверности передаваться при помощи жеста дирижера. В свою очередь, Б. Асафьев выделяет в музыкальном движении стадии большего или меньшего преодоления сопротивления, порождаемого музыкальным материалом, которые воспринимаются как превращения энергии. «Движения вне преодоления сопротивления материала, – пишет Б. Асафьев, – нет, [...] интонационная система не теряет своей выразительности и живёт до

тех пор, пока в ней слух ощущает [...] стадии преодоления сопротивления материала» [2, с. 204–205]. Дирижёрский жест предрасположен к воплощению музыкально-интонационного движения, его энергетического напряжения. Звуковое движение проецируется на моторике человека. И. Мусин утверждает, то дирижер может «показывать направленность движения музыкальной фразы, устремленность к точке «притяжения», к кульминации, передавать «мускульную» энергию мелодической линии, усиление и ослабление напряженности этой энергии» [3, 20].

Исследование дирижерского жеста выявляется в более широком контексте решения задач развития исполнительского искусства и музыкальной педагогики. Проблема художественной составляющей дирижёрского жеста включает интерес к более фундаментальным вопросам интонационного смысла музыки и ее интерпретации. Авторская интерпретация – это не произвол оригинальности, специфичности, неповторимости ради нее же самой. Авторская хормейстерская интерпретация объединяет в себе стилевую интонацию эпохи, включая ее эстетические идеалы, стилевую интонацию автора композиции, особенности мировосприятия исполнителя, его вкусовых предпочтений, и, конечно же, уровень профессионального мастерства дирижера, определяемый многими аспектами этой многогранной исполнительской специальности. Исполнительская интерпретация должна быть адекватна духу и смыслу, заложенным в произведении. Смысл же вновь отсылает нас к интонации как содержательному центру музыки. Здесь уместно исследовать вопросы диалогичности, как особого смыслового поля, обеспечивающего понимание исполнителем автора произведения, позволяющего подняться на уровень авторской уникальной интерпретации. В. В. Медушевский пишет: «Главный вопрос: чему в произведении должно быть адекватно исполнение? Ясно: не «букве» (хотя она важна!), а духу и смысл» [4]. С этим утверждением перекликается мысль известного философа-богослова П. А. Флоренского: «понимание устанавливается на общем фоне уже происходящего духовного соприкосновения» [5, с. 371]. О такого же рода закономерности свидетельствуют слова известного музыковеда Л. А. Мазеля: «Индивидуальность образа неотделима от его несхожести с другими в чем-то важном – в самом его внутреннем смысле (или в оттенках смысла), а следовательно, и от элемента содержательной, существенно значащей новизны по сравнению с ранее созданным». Таким образом, важны не сама индивидуализированность, оригинальность и другие качества, свидетельствующие о своеобразии художественного явления, а его, так называемая «содержательная, существенно значащая новизна» [6, с. 115]. Именно эти свойства имеет и та исполнительская, хормейстерская интерпретация, которую мы называем авторской.

В чем же тайна хормейстерской авторской интерпретации произведения? Что кроется за утверждениями об исключительно характерном жесте дирижера, о его манере дирижирования, пластике рук, свойственной только этому конкретному мастеру? Почему, к примеру, о Викторе Владимировиче Ровдо, известном белорусском хормейстере, говорили участники коллектива, что «под его руку мы поем лучше, чем умеем»? [7]. Как прорастает в авторской интерпретации то, что было заложено от мастера к мастеру, от учителя к ученику? В случае с В. В. Ровдо мы можем говорить о многовекторной преемственности, идущей от таких замечательных мастеров, как Григорий Романович Ширма и Александр Васильевич Свешников. Здесь

так искусно, как в узорах народного ткачества, переплетаются нити взаимовлияния учительского и родительского; патриотического и эпохального, общечеловеческого; художественно-культурологического и философско-эстетического, мировоззренческого. Так, Г. Р. Ширма, последователем которого был с молодости В. В. Ровдо, – это известный фольклорист, горячо любивший родную Беларусь, ее народные песни. «Не мог забыть он, как мать, бывало, напевала ему «Чорныя вочкі, пара спаць» или «Конь бяжыць». Да и отец нет-нет да и пропоет такое, что за душу хватает, слезы навертываются» [8, с. 7]. Много значило для В. В. Ровдо общение с известным белорусским хормейстером, собирателем народных песен Г. Р. Ширмой. Известно, что дирижерский жест Г. Р. Ширмы был очень скупой, но при этом весьма выразительный. Он умел сосредоточивать на нем внимание с первых минут репетиции, даже у новичков. На репетиции был весьма требовательным, скрупулезным в достижении поставленных целей. Народные песни – это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа. Творческий путь Г. Р. Ширмы позволяет утверждать, что он занимался не коллекционированием музейных экспонатов, а помогал людям познавать богатства духовного мира, историю одного из самых музыкальных народов – белорусского. В будущем Виктор Ровдо за годы руководства Академическим хором Белорусского телевидения и радио запишет практически все песни, собранные Г. Р. Ширмой. Собраны они были с любовью к душе народа и записаны в исполнительской интерпретации автора, влюбленного в свое дело. В 1956 году В. В. Ровдо защитил диссертацию, посвященную проблемам исполнения народной песни в академическом хоре.

В узорах вызревания интерпретации затейливо сочетаются нити ученическо-учительских отношений и крепкой многолетней дружбы. «Наверное, самым крепким моим другом был Александр Васильевич Свешников, ректор Московской консерватории. Величина! Шесть лет я был у него аспирантом. Однажды он подарил мне фото, на котором написал: «Вите Ровдо. На долгую память и в знак большой дружбы и симпатии». Всегда показываю его студентам. А при встрече Александр Васильевич называл меня Витенькой... Вот эта дружба – вечная». <https://www.sb.by/articles/viktor-rovdo.html> «От учителя, А. В. Свешникова, Виктору Владимировичу Ровдо передалось особое внимание и бережное отношение к слову в хоровой партитуре. С одной стороны, он стремился правильно расставить смысловые акценты в поэтическом тексте, выделить главные слова, оценить пропорции «удобных» и «неудобных» для пения фонем, обеспечить четкую артикуляцию каждого элемента словесной нити» [9]. Удивительные слова, подтверждающие художественную природу музыкальной записи были сказаны Глазуновым в беседе с Асафьевым: «...Я люблю следить за расположением и распределением голосов в оркестре, а разве хорошая партитура не напоминает картину звездного неба?! Какой порядок и связь – от луча к лучу! Слово нити протянуты...» [10, с. 84].

Какие хормейстерские качества проявились в Викторе Ровдо, воспитанном на почве гениальных художественных опытов своих наставников? Прежде всего, это не сугубо хормейстерские, но важнейшие для специалиста качества: патриотизм, любовь к искусству (народному и классическому), требовательность в работе (к себе и участникам хорового коллектива), высокие этические нормы (служение своему делу), целеустремленность, умение быть организатором, руководителем, оставаясь любящим учителем-гуманистом. Названные

общепрофессиональные качества маэстро естественно проросли, переплавились и проявились в сугубо музыковедческих и хормейстерских достоинствах. Это – энциклопедические знания в области национальной музыкальной и классической хоровой культуры, мастерство совершать подробнейший анализ хоровых партитур, в результате которого появлялись стратегия изучения произведения именно с данным коллективом (с профессионалами или по необходимости даже, по выражению мастера, «с целиной»), и тактика работы на каждой репетиции, блестящая импровизация в использовании хормейстерских методов. Все эти качества – основа авторской интерпретации, которая вслед за хормейстером поднимает до уровня интерпретируемого произведения его исполнителей и просвещает слушателей. Дирижер вдохновляет исполнителей, а они – зрителей, слушателей.

Н. В. Гоголь, слух которого был воспитан на украинской народной песне – богатейшем этнографическом материале, – утверждал, что исполнение бессодержательной музыки превращает сцену в «подмостки для пустейшего виртуозничанья пальцами или горлом» [11]. Очевидно, данные рассуждения вполне уместно отнести к некоторым интерпретациям, претендующим только на оригинальность. В противовес к сказанному выше, Л. А. Мазель, рассуждая о художественном открытии, употребляет такие термины, как «художественный эффект», «художественное воздействие», достижение «должной впечатляемости», относя эти выражения к тому типу произведений, которые по канонам европейской художественной традицией последних столетий являются произведениями содержательными. Акт восприятия связан с многообразными ступенями переживания и мышления человека. В связи с этим, можно высказать предположение о существовании своего рода парадигмальности художественного мышления. Парадигмальность мышления позволяет анализировать всемирный культурно-исторический процесс с точки зрения выделения в нем художественных стилей, исполнительских интерпретаций, групп однотипных способов постановки и решения проблем образования, направленного на воспитание мастеров искусства. Музыкальное произведение, по сути, является видом музыкального высказывания композитора, а также исполнителя и слушателя, предполагающим бесконечное разнообразие интонационно-исполнительских прочтений.

## Литература

1. Медушевский, В. В. Учебные материалы к курсу анализа музыки. Понятие музыкальной интонации / В. В. Медушевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Intonation/>. – Дата доступа: 05.11.2020.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. 2-е изд. – М. : Музыка, 1971. – 373 с.
3. Мусин, И. А. Язык дирижёрского жеста / И. А. Мусин. – М. : Музыка, 2006. – С. 9
4. Медушевский, В. В. Учебные материалы к курсу анализа музыки. К теории исполнительства / В. В. Медушевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Performing1/>. – Дата доступа: 06.11.2020.
5. Флоренский П. А. П. А. Строение слова // Контекст / П. А. Флоренский. – М. : Наука, 1973. – С. 344–375/

6. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – 350 с.
7. Воспоминания о народном артисте СССР и Беларуси Викторе Ровдо его внучки Ирины Барановой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/zhest-maestro.html>. – Дата доступа: 05.11.2020.
8. Журавлев, Д. Н. Союз композиторов БССР. Ширма Г. Р. / Д. Н. Журавлев. – Минск, 1978. – 43 с.
9. Бодяко, И. М. [Электронный ресурс] / И. М. Бодяко – Режим доступа: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/>. – Дата доступа: 05.11.2020.
10. Бажанов, Н. Д. Танеев. М. / Н. Д. Бажанов. – Молодая гвардия, 1971. – 240 с.
11. Гоголь, Н. В. О малороссийских песнях [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki>. – Дата доступа: 06.11.2020.