

«Вопросы интерпретации и реализации исполнительского замысла в работе с детскими вокально-хоровыми коллективами»

«Разве Бах, Куперен, Скарлатти играли на клавесине, чтобы законсервировать историческую правду? А может быть, они играли на нем поскольку были в состоянии передать страсть, радость или отчаяние?»

Ванда Ландовска

Работа с детским коллективом очень трудна и специфична и начинается она с того, что педагог в первую очередь старается у детей выработать различные навыки: навык интонирования, навык беглого чтения с листа нотного текста, навык правильного взятия дыхания, формирования гласных и так далее. И зачастую разучивание и трактовка того или иного произведения сводится к чистому интонированию, решению вокально-хоровых задач в худшем случае, а в лучшем случае интерпретация сводится к «застывшей формуле»¹, которая была когда предложена ведущими детскими хоровыми коллективами и в их исполнении была прекрасна. В таком виде произведение выносится на отчетный концерт, конкурс или иное выступление. Однако, в погоне за выполнением базовых задач теряется основная цель педагога — воспитание музыканта, который готов воспринимать и понимать идейно-эмоциональное содержание музыкальных произведений, который умеет вдумчиво относиться к тексту, к средствам художественного воплощения музыкального замысла.

Чтобы занятия хоровым пением доставляли эстетическое удовольствие и исполнителям, и слушателям, и не были для детей в тягость, стоит прислушаться к мнению Бориса Григорьевича Тевлина: «...Когда певцы убедятся, что все технические сложности не только художественно оправданы, но и глубоко выразительны, у них возникает естественный интерес к преодолению технических трудностей, способствующий достижению осознанного художественного эффекта»².

Возьмём, к примеру, довольно простую миниатюру Е. Подгайца «Корова и музыкант». Она практически полностью одноголосна за

¹ Формулировка В. Ландовска.

² Тевлин Б. Г. «Хоровые пути: Статьи, воспоминания, материалы» - Москва: Музыка, 2001. - С. 100.

исключением последних тактов. Рассматривая ее с точки зрения вокально-хоровых трудностей, нужно отметить, что скачки в начале каждой музыкальной фразы требуют кропотливой отработки, да и сама мелодия довольно витиевата. При разучивании мелодии, в особенности начала фраз, мы будем добиваться: во-первых, точного интонирования; во-вторых, унисона; в-третьих, ровности звука, единообразия гласных. Работа эта будет довольно утомительна и нудна. И здесь может прийти на помощь выразительное чтение детьми и педагогом литературного текста. И, проводя параллель между интонациями и смысловыми ударениями музыкального и литературного текста, мы можем обнаружить, что мелодическое строение фразы очень точно повторяет речевую интонацию, с которой мы рассказывали этот текст. Благодаря этому интересному сочетанию мелодического и речевого начал изучение произведения станет не только набором трудностей, но и «игрой в оперного певца», а мелодия превратится в своеобразный детский оперный речитатив, который нужно будет петь очень серьезно, с чувством, и, обязательно, эмоционально - «как в театре». Так, вместо рутинной работы мы получим увлекательное занятие, на котором будет одновременно отрабатываться уже целый комплекс задач — особое, если хотите, оперное, крупное произнесение слова, точность интонации, ведение фразы, единообразие вокальной позиции. Кроме вышеперечисленных задач, дети ближе познакомятся с понятием «речитатив».

Разберём в качестве примера еще одно произведение — «Из города в деревню» Александра Гречанинова. Написано оно в куплетной форме со вступлением. Повторяемые с различным текстом три куплета абсолютно одинаковы, за исключением окончания. В первом и втором куплетах период заканчивается полуавтентической каденцией, и лишь последний куплет имеет полную каденцию. Как отмечал Л. А. Мазель: «Такой приём способствует большей цельности куплетной формы, делает связь частей более органичной, исключает возможность окончания произведения после любого куплета, кроме последнего»³. Петь три куплета одинаково решительно невозможно, поэтому обратимся к тексту и художественным образам в нем заложенным.

³ Мазель Л. А. «Строение музыкальных произведений» - Москва: Музыка, 1979. —С. 238.

Литературным первоисточником произведения стал совсем небольшой фрагмент седьмой главы «Губернаторша» поэмы Николая Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Несмотря на то, что композитором были использованы обезличенные строфы, при изучении этого произведения с детьми, предлагаю обобщённо разобрать всю поэму и в особенности седьмую главу. Разобрать все предлагаемые обстоятельства и малого, и среднего, и большого круга: обсудить жизнь, быт крестьян; обсудить образ Матрены Тимофеевны и обстоятельства, при которых звучат используемые композитором строфы; обсудить, что для крестьян значила природа и какое значение образы природы имеют в данном произведении. Это требуется для того, чтобы, найти ту единственно верную интонацию для каждого спетого слова, при которой все три куплета будут звучать убедительно. Сложности в поисках добавляет практически полное отсутствие авторских ремарок касательно темпов, агогических изменений, нюансов. Единственный выставленный в произведении динамический нюанс (нюанс *mezzo forte* выставлен в начале в партии хора и такой же нюанс указан в партии фортепиано вместе с акцентом на первую долю) должен быть наполнен разными тембровыми оттенками, разным отношением к звуку. Так, например, в первой фразе первого куплета «...Хорошо, легко жить на волюшке...» это *mezzo forte* наполнено умиротворением, спокойствием, безмятежностью, а в третьем куплете этот же музыкальный материал, но с другой подтекстовкой «...Зеленеет лес, зеленеет луг...» имеет иной оттенок — восторг и наслаждение природой, которые герои поэмы испытывают сквозь призму своих личных переживаний.

На пути к поиску нужных оттенков звучания, композитор даёт и гармонические подсказки на которые нельзя не обратить внимания. Например, вступление, которое звучит в тональности a-moll, когда основная тональность произведения D-dur, при том, что речь там идет о приближающейся весне. И гармонически акцентированное слово «мы», на котором звучит последовательность альтерированных септаккордов: $\Pi_7^{b1} \rightarrow DDVII^{6_5 b3} \rightarrow D^{5_3}$. И повтор слов в третьем куплете «Хорошо легко жить на волюшке» (в поэме Н. Некрасова этого повтора нет), только иначе гармонизованный — $VI^{6_4} \rightarrow VI^{6_5 \#1} \rightarrow D^{6_5} \rightarrow VI^{5_3} | VI^{5_3} \Pi_2 \rightarrow VI^{5_3}$ (14-15 такты). Каждый из исполнителей по-своему оправдывает те или иные гармонические решения выбранные композитором,

проведёт свою параллель с литературным текстом. Но самое главное, чтобы дети тоже это услышали и поняли, что при исполнении этого произведения нужно обращать внимание не только на партию хора, ансамблируя с другими поющими, но и на партию фортепиано, роль которой, в свою очередь, не может ограничиваться лишь подыгрыванием.

Интересно в этом произведении и сочетание музыкального метра и размера стиха. Музыкальный размер произведения - 3/4, и если не обратить внимания на ударные слоги текста, то кажется правильным выделять первую долю. Но если разобрать текст, то логичнее подчеркнуть вторую долю и немного ее удлинить, выделив слова «волюшке», «на сердце» (обращаю внимание, что в поэме Н. Некрасова и стоит ударение на предлоге «на») и т.д.

Также отдельное внимание следует уделить фразировке, которая здесь неразрывно связана с текстом. Если во главу угла поставить литературное предложение и подчиняясь ему выстроить музыкальные фразы, все три куплета будут звучать по-разному. Например, в первом куплете повести фразу к колоритному слову «волюшка», а в третьем куплете в этом же месте выделить лексический повтор; второй куплет практически полностью спеть на цепном дыхании, исполнив его более взволнованно и чуть подвижнее, чем первый куплет.

Объясняя детям свой музыкальный замысел, и постоянно возвращаясь в репетициях к музыкально-выразительным средствам, объясняя какую роль они играют в передаче художественного замысла, от детей будет проще добиться выполнения тех или иных вокально-хоровых задач. Дети будут петь осмысленнее, эмоциональнее и им будет намного проще запомнить то, что вы от них требуете, т.к. для них эти требования будут оправданными с точки зрения художественного смысла. Они будут понимать, что в первую очередь они артисты и они должны постараться донести замысел композитора, поэта до слушателя, а донести его можно лишь посредством кропотливой работы, где деталь и каждый нюанс важны.

Руководитель детского вокально-хорового коллектива гораздо чаще, чем остальные музыканты оказывается перед выбором: творчество или рутина. И выбирая рутину, мы забываем, что для того, чтобы воспитать музыканта, артиста, требуется не только обучить его

определённым вокально-хоровым навыкам, но и научить его воспринимать и взаимодействовать с музыкально-литературным пространством на примерах отдельно взятых сочинений. Для того, чтобы влюбить детей в исполняемое произведение, преподаватель сам должен изучать ту музыку, которую предлагает детям, изучать многочисленные особенности произведения, стараться открыть за каждой такой особенностью образно-эмоциональный смысл. Он должен воспитывать в себе образное мышление и смелость, т.к. именно эти качества помогают создать свою интерпретацию, отличную от остальных, которую он и предложит детям, и которую они впоследствии предложат слушателям. Хочется привести слова польской клавесинистки, педагога, Ванды Ландовска: «Когда хирург оперирует, то жизнь или смерть пациента поставлена на карту. Когда мы играем, происходит то же самое — жизнь или смерть пьесы находится в наших руках, чаще всего беспомощных»⁴. Предлагая детям к изучению то или иное произведение, жизнь или смерть этого сочинения находится в руках педагога. И чем интереснее и эмоциональнее будет интерпретация, тем больше вероятность, что предлагаемое сочинение вызовет и у детей, и у слушателей эмоциональный отклик. Если же мы будем в своей интерпретации исходить лишь из того, чтобы исполнить произведение от первой до последней ноты, боясь привнести туда свой личный исполнительский замысел, произведение станет той самой законсервированной исторической правдой.

⁴ Ландовска В. «О музыке» - Москва «Классика-XXI», 2005. - С. 328.