

БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА

---

В. Л. ЖИВОВ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ХОРОВОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ



МУЗЫКА

УДК 930.85  
ББК 85.313  
Ж67

**Живов, В. Л.**

**Ж67** Интерпретация хорового произведения. — Москва : Музыка. — 128 с.: нот. — (Библиотека музыканта-педагога).

ISBN 978-5-7140-1396-6

Автор книги, заслуженный деятель искусств РФ, профессор В. Л. Живов, более полувека руководящий студенческим хором МВТУ им. Н. Баумана «Гаудеамус», последовательно (этап за этапом) анализирует пути создания высокохудожественной, глубокой и яркой интерпретации произведения. Это, в частности, анализ текста и музыки в их взаимодействии, а также выразительных средств, с помощью которых создается художественный образ (лад и тональность, мелодический рисунок, фактура, тембр, регистр, штрихи и т. д.). Книга принесет несомненную пользу хормейстерам, работающим не только с профессиональными, но и самодеятельными коллективами.

**ББК 85.313**

ISBN 978-5-7140-1396-6

© Издательство «Музыка», 2024

## ВВЕДЕНИЕ

Хоровому искусству как форме эстетического воспитания принадлежит в нашей стране большая роль. Коллективный характер, широкая доступность, большая сила художественного воздействия делают хоровое искусство наиболее универсальным средством приобщения народных масс к ценностям музыкальной культуры.

Функции хоровой самодеятельности — воспитательная, познавательная, эстетическая, коммуникативная, развлекательная и т. д. — широки и многообразны. Но реализуются они прежде всего в процессе работы над хоровым произведением — главным направлением деятельности любого исполнительского коллектива. Другие ее аспекты — выработка у певцов вокально-хоровых навыков, изучение ими музыкальной грамоты, расширение знаний по теории и истории музыки, знакомство с закономерностями исполнительской выразительности — нацелены на конечный результат, связанный с художественным осмыслением и исполнением произведения. Предпосылкой успеха здесь являются и такие компоненты хорового исполнительства, как красота и сила звучания, богатство тембра, чистота строя, слитность ансамбля, четкость дикции. Но, совершенствуя эти качества, нельзя забывать, что хоровое пение основано на творческом воспроизведении уже созданного композитором. Причем это не просто воспроизведение, а особого рода созидание, следовательно, активная работа над произведениями. Угадывание и конкретизация намерений автора, последующее интонирование произведения и интерпретация его составляют суть творческой деятельности музыканта вообще и дирижера хора в частности. Творческий характер такой расшифровки определяется специфической особенностью первичного художественного образа, а именно — его многозначностью, дающей возможность исполнителю предложить слушателю несколько вариантов прочтения сочинения.

Исполнительский процесс включает два компонента, лишь отчасти друг с другом связанных, — постижение сути произведения (восприятие) и передачу его (воспроизведение). Второй, несомненно, зависит от первого, но отнюдь не вытекает из него. Можно постичь сущность вещи, но не суметь выразить ее; то есть мы хотим сказать, что для творческого художественного воспроизведения требуются не только глубина и тонкость чувств, интуиция, аналитические данные, но и специфические исполнительские способности — темперамент, вдохновение, артистизм, воля, техническое мастерство. Известно, что многих людей отличает глубокое понимание музыки при отсутствии при этом необходимых исполнительских данных, и, наоборот, бывают случаи технически совершенного, но неинтересного, неубедительного, формального исполнения, свидетельствующего о недостаточном понимании исполнителем содержания произведения. И хотя, как видим, необходимые для исполнителей качества присутствуют далеко не в одинаковой степени, нужно тем не менее помнить, что только диалектическое единство глубокого восприятия и творческого воспроизведения, единство чувства и мысли, рационального и эмоционального предполагает яркую, убедительную интерпретацию. Здесь, может быть, уместно напомнить первоначальный смысл термина «интерпретация», часто неверно употребляемого как синоним слова «исполнение»: *interpretatio* (лат.) означает именно и только толкование, объяснение. В исполнительской практике интерпретация и исполнение — различные творческие акты: интерпретация как нахождение определенной художественной концепции, конкретной трактовки данного произведения предшествует акту исполнения. Мысль, не согретая чувством, может привести музыканта-исполнителя к надуманному, абстрактному, сухому исполнению. Но и чувство, не направляемое определенной художественной целью, не регулируемое сознанием, часто приводит к ложной чувствительности, сентиментальности и проч.

Строго говоря, постижение произведения и передача его сути — это не просто компоненты исполнительского процесса, а его последовательные этапы. В свою очередь каждый из них включает относительно самостоятельные разделы. Постигание подразумевает изучение произведения во всех деталях и создание на этой основе исполнительской концепции, замысла; под

передачей имеется в виду реализация этого замысла в процессе репетиционной работы и в ходе публичного концертного выступления.

Такова общая структура музыкального исполнительства. Хоровое же в отличие от него имеет свои специфические особенности. Назовем лишь некоторые из них, имеющие непосредственное отношение к механизму интерпретации: а) синтетический характер (связь со словом); б) специфика инструмента (человеческий голос); в) коллективный характер; г) наличие дирижера, являющегося творческим посредником между автором и певцами, непосредственно воздействующими на слушателей. Подобно режиссеру, ставящему по пьесе спектакль, дирижер хора является постановщиком музыкального произведения, истолкователем и координатором художественных усилий целого коллектива.

Таким образом, в хоровом исполнительстве система «постижение — передача» существует как бы на двух уровнях — дирижера и хора. И дирижер, и руководимый им коллектив должны вначале понять и прочувствовать произведение, а затем передать его слушателям с той лишь разницей, что для дирижера воспринимающим объектом является не аудитория, а в первую очередь участники хора. От того, как понял сочинение дирижер, насколько он сумел убедить хор в своей исполнительской трактовке, в большой степени зависят и постижение сочинения хоровым коллективом, и качество его художественной и технической реализации. Этим обусловлена огромная ответственность дирижера перед автором (в музыкально-поэтическом произведении — авторами), перед исполнителями, перед слушателями, а также его ответственность за нынешнюю и будущую жизнь сочинения. На современном этапе развития хорового искусства, который характеризуется высоким уровнем технического мастерства, все более актуальной становится проблема содержательности исполнения, а следовательно, культуры, вкуса, широты музыкального кругозора дирижера. «Значительным музыкантом может быть только человек с *большим духовным — интеллектуальным и эмоциональным содержанием*, — писал академик Б. М. Теплов. — Музыка есть средство общения между людьми. Чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим „языком“, но и иметь что сказать. Мало того, даже и для того, чтобы понимать музыкальную речь во всей ее содержательности, нужно иметь достаточный запас

знаний, выходящих за пределы самой музыки, достаточный жизненный и культурный опыт. Хороший музыкант, кем бы он ни был — композитором, исполнителем или просто понимающим „слушателем“, — должен быть человеком большого ума и большого чувства»<sup>1</sup>. Понятно, что еще в большей степени это относится к дирижеру — музыканту, призванному самой профессией своей быть художественным руководителем целого коллектива. Начиная работу с хором, дирижер обязан иметь уже сложившееся у него отношение к произведению в целом и к его частностям, уметь обосновать его и убедить им участников. Только в том случае, если каждый участник хора вживется в замысел дирижера, сделает его мысли и чувства своими, будет достигнут подлинный ансамбль, основанный на единстве восприятия, понимания и эмоционального переживания.

---

<sup>1</sup> *Теллов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 34.

## **ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ**

**(становление исполнительского замысла)**

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

Подготовительную работу дирижера над сочинением можно условно разделить на три этапа. Первый этап — это создание общего представления о музыке, об основных художественных образах. Второй — постепенное углубление в сущность изучаемого произведения. И наконец, третий этап как итог всей предшествующей работы знаменует окончательное формирование исполнительского замысла, индивидуальной трактовки сочинения и плана ее реализации.

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

Воссоздание же последовательно развивающегося во времени музыкального образа, более или менее близкого к задуманному автором, зависит от творческого воображения дирижера, от его музыкально-слуховых представлений. Развить эту способность нелегко. Она приходит чаще всего с опытом практической работы с хором, в результате длительной репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. Но стремиться к внутреннему слышанию хорового звучания дирижеру необходимо. Чем полнее

и ярче начальное представление о произведении, тем плодотворнее будет протекать вся последующая работа, тем легче увидеть в ней контуры будущего исполнительского плана.

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

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

С чего же начать и как выполнить трудную работу по анализу и оживлению неживших мест роли? Раз чувство молчит, ничего не остается более, как обратиться к ближайшему помощнику и советнику его, то есть к уму. Пусть он выполнит свою служебную, вспомогательную роль. Пусть он, подобно разведчику, исследует пьесу во всех направлениях; пусть он, подобно авангарду, прокладывает новые пути для главных творческих сил, то есть для интуиции и для чувства»<sup>2</sup>.

Как видим, говоря об анализе как о втором моменте познавательного процесса, К. С. Станиславский подчеркивал, что в отличие от научного анализа, результатом которого является мысль, цель художественного анализа — не только понимание, но и переживание, чувствование. Рассматривая с этой точки зрения различные подходы к анализу музыканта-теоретика и музыканта-исполнителя, можно сказать: если разум теоретика-аналитика имеет на вооружении в основном логические категории, то разум художника-исполнителя оперирует образами, картинками, звуковыми представлениями. Причем поскольку конечной целью работы над произведением является его испол-

---

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 4. М., 1957. С. 75–76.



нение, круг проблем и вопросов анализа должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения. Сохраняя в основе своей принципы музыковедческого исследования, такой исполнительский анализ должен дать материал для выводов несколько иного плана: о возможных исполнительских трактовках произведения, о правомерности использования тех или иных приемов, о соответствии их стилю сочинения. Если в музыковедческом анализе главный упор делается на выяснение средств, при помощи которых создан тот или иной образ, передается то или иное содержание, то исполнительский анализ должен, кроме того, ответить на вопрос, как донести этот образ до слушателя, как следует исполнять сочинение. Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения является, как правило, конечной целью исследования, то для исполнителя это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления.

Исполнительский анализ хорового произведения должен вывить ответ на следующие главные вопросы:

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

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

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

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

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

Что же является содержанием музыкального произведения? В отличие от таких видов искусств, как литература, живопись или

скульптура, описывающих и изображающих конкретную предметную сторону явлений и событий, музыка способна раскрыть лишь общий их характер, выражающий то или иное эмоциональное состояние человека. Другое дело, если музыка вступает во взаимодействие с каким-либо немusикальным средством: словом, картиной, конкретным зрительным образом. Тогда ее выразительные возможности значительно расширяются и усиливаются.

Особенно четко просматривается такая связь, если музыка написана на какой-либо текст. В этом случае у музыканта-исполнителя и у слушателя появляется возможность постигать содержание произведения не только интонационным, но и неинтонационным путем, то есть через смысловое значение словесного текста.

Возможности прочтения и толкования литературного текста в музыке чрезвычайно широки. Очень часто он рождается вместе с музыкой, иногда же музыка на какой-либо сюжет появляется раньше, тогда поэту или композитору приходится подтекстовывать мелодию. Но в большинстве случаев музыка хорового произведения пишется на готовый текст. При выборе текста композитора интересуют прежде всего идея, образ, настроение, заключенное в нем, содержание, которое было бы ему близко, нашло бы отклик в его душе. Начиная сочинять музыку, композитор стремится по-своему выразить основную мысль и настроение текста.

Музыкальный образ не может быть, разумеется, адекватен образу поэтическому; они действуют в синтезе, дополняя друг друга. Хорошее поэтическое произведение обладает образной и смысловой многогранностью текста и подтекста, и каждый композитор вправе прочесть его по-своему, расставив смысловые акценты, выделив те или иные стороны художественного образа, нюансы подтекста. Отсюда возникает возможность создания разных высокохудожественных музыкальных произведений на один и тот же текст.

Композитор может подчеркивать и углублять доминирующее настроение поэтического произведения или заострять контраст, порой едва намеченный в нем, так как возможности музыки в выявлении эмоционально-психологического подтекста огромны. Следуя за подтекстом, музыкальный образ может порой даже противоречить внешнему значению слов. В таком случае композитор музыкальными средствами дорисовывает то, о чем не говорится прямо, создает звуковые картины, дополняющие поэтический образ.

## Фразировка

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

В сущности, одна из главных задач анализа формы в наиболее узком (структурном) смысле и состоит в том, чтобы научить исполнителя строить фразу на основе изучения ее структуры.

Обычно элементы структурной организации хорового произведения — периоды, предложения, фразы, мотивы — достаточно ясно ощущаются на слух и легко обнаруживаются зрительно. Однако в большинстве случаев даже простая структура заключает в себе возможность различного толкования, различных фразировок.

Возьмем широко известный «Утёс» В. Шебалина. Его первый раздел очень прост по строению — предложение из четырех интонационно и структурно замкнутых фраз. Но и здесь у исполнителя появляются по крайней мере три варианта структурного оформления музыки: а) членение предложения на ряд двухтактов; б) разделение его на две четырехтактные фразы; в) соединение всех фраз в замкнутое целое:

### Пример 4

В умеренном движении. Певуче

на гру-ди у -

Но - че - ва - ла туч-ка зо-ло-та - я

тё-са ве-ли-ка - на; у - тром в путь о - на у - мча-лась ра - но,  
по ла - зу - ри ве - се - ло и - гра - я;

Другой пример — первая часть «Зимней дороги» В. Шебалина, представляющая собой период повторного строения из двух сходных по началу восьмитактных предложений. Первое предложение состоит из трех построений (2+2+4): за двумя двухтактными следует третья, равное по длительности сумме двух первых. Эта структура, известная под названием структура суммирования и объединения, сама подсказывает верную исполнительскую фразировку предложения — три «волны», последняя из которых перекрывает предыдущие и сливается с ними в единое целое. Если же не учитывать этого, то может произойти членение фразы на однитактные обороты (1+1+1+1+2+2), что, к сожалению, встречается нередко (пример 5).

Начальный период хоровой миниатюры «Наташа» из свиридовского цикла «Пушкинский венок» содержит в себе структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+1+2). Присущая ей повторность может быть фактором, способствующим расчлененности и, напротив, фактором связующим, объединяющим. В частности, потактное дробление во второй половине периода объединится с замыкающим двухтактом в суммирующую заключительную фразу только при условии темпоритмического сжатия, концентрации сквозного направленного поступательного движения, то есть средств, усиливающих тяготение к интонационной

вершине фразы. Простое же повторение нот тактов вне связи с единым целеустремленным движением к вершине, без внутреннего сжатия не только не будет способствовать цельности и замкнутости всего построения, но, напротив, расчленит его на ряд ничем не связанных между собой звеньев (пример 6).

### Пример 5

**В умеренно быстром движении. Легко**

Сквозь вол - ни - сты - е ту - ма - ны

Сквозь вол -

Сквозь вол -

Сквозь вол -

про - би - ра - ет - ся лу - на,

- ни - сты - е ту - ма ны про - би -

- ни - сты - е ту - ма ны про - би -

- ни - сты - е ту - ма ны про - би -

*mf*

на пе - чаль - ны е по ля - ны льёт пе -

*mf*

- ра - ет - ся лу - на, на по -

*mf*

- ра - ет - ся лу - на, на по -

*mf*

- ра - ет - ся лу - на, на по -

*p*

- чаль - но свет о - на.

*p*

- ля - ны льёт пе - чаль - но свет о - на.

*p*

- ля - ны льёт пе - чаль - но свет о - на.

*p*

- ля - ны льёт пе - чаль - но свет о - на.

Пример 6

Быстро. легко ♩ = 100

*pp*

Вя-нет, вя-нет ле-то крас-но; у-ле-та-ют яс-ны дни;

*pp*

Вя-нет, вя-нет ле-то крас-но; у-ле-та-ют яс-ны дни;

*pp*

сте-лет-ся ту-ман не-наст-ный но-чи в дрем-лю-щей те-ни.

сте-лет-ся ту-ман не-наст-ный но-чи в дрем-лю-щей те-ни.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i> .....	3
<b>ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ</b> <i>(становление исполнительского замысла)</i> .....	7
<b>РЕПЕТИЦИОННАЯ РАБОТА С ХОРОМ</b> <i>(реализация замысла)</i> .....	28
Техническое освоение произведения .....	28
Художественная отделка произведения .....	38
Средства исполнительской выразительности .....	39
<b>КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ</b> <i>(воспроизведение замысла)</i> .....	96
Специфика концертного исполнения .....	96
Средства дирижерской выразительности .....	101

*Библиотека музыканта-педагога*

**ЖИВОВ ВЛАДИМИР ЛЕОНИДОВИЧ**

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Редактор *К. Кондахчан*

Художественное оформление серии *А. Головкина*

Техн. редактор *С. Леонова*

Компьютерный набор нот *А. Казачков*

Формат 60x90 1/16. Объем печ. л. 8,0

Изд. № 17629

АО «Издательство «Музыка»

123001, Москва, Б. Садовая, д. 2/46, стр. 1

Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37

[www.musica.ru](http://www.musica.ru)