

## ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей...

Б. Асафьев

Формирование современного человека культуры в значительной степени определяется смыслотворческим общением с художественными текстами, которые выступают в роли трансляторов культурной памяти человечества. Указанные тексты, при помощи целенаправленных педагогических воздействий, способны оказать серьезное влияние на процесс развития молодых музыкантов-интерпретаторов. В связи с этим заслуживает внимания хоровая миниатюра как художественный текст, обладающий концентрированной информативностью, впечатляющими коммуникативными характеристиками и, благодаря этому, огромным потенциалом воздействия на личность исполнителя. Образно-смысловая полнота соответствующих текстов предопределяется значимостью интеграционных сопряжений музыкального и словесного компонентов; следствием данного взаимодействия является образование синтетических структурно-семантических комплексов. Изобразительно-выразительные языковые средства музыкального и поэтического текстов нуждаются в научно обоснованной «дешифровке», в постижении фундаментальных принципов и скрытых механизмов вышеназванной интеграции, без которой невозможна полноценная исполнительская деятельность.

Следует заметить, что формирование навыков понимания и интерпретации текстов является важнейшей проблемой не только в исполнительстве, но и в музыкальной педагогике. Как отмечает М. Бонфельд, «...понимание музыки способствует гораздо более глубокому и прочному усвоению тех аспектов музицирования, на которые направлена каждая дисциплина... именно по этой причине проблема понимания является центральной для любой из них...» [4, с. 229]. Иными словами, трудности понимания и адекватной трактовки музыкальных сочинений, возникающие на различных этапах исполнительской деятельности, благоприятст-

вуют объединению разрозненных дисциплинарных подходов в «гомогенный» технологический цикл. Упомянутое единство, по нашему мнению, в перспективе обеспечило бы достижение «...резонанса между духовно-нравственными смыслами текста и зоной ближайшего личностного развития воспринимающего...» [6, с. 83]. При этом диалог между обучающим и обучаемым должен протекать в русле косвенного педагогического влияния, что мотивируется как сложностью синтезирующих взаимодействий между вербальным и невербальным информационными уровнями, так и спецификой восприятия обозначенной информации различными возрастными группами учащихся. Исходя из этого, возникает насущная потребность в разработке и освоении инновационных педагогических технологий.

Технологическая организация педагогического процесса на современном этапе развития системы образования предполагает такой выбор методов и приёмов, концептуальные установки и целевые ориентации которых отражали бы происходящие изменения в мироустройстве начала XXI века. Образовательные ценности нашей эпохи и их критическое осмысление связаны с возрастанием социальной активности личности и актуализацией гуманистических идей. Таким образом, построение действительной инновационной модели образования должно предусматривать «...формирование условий диалога субъектов образовательного процесса и обеспечение возможности самореализации обучаемого, выявление его потенциала» [22, с. 140]. В указанном контексте образовательные цели обеспечивают доминирующее положение технологий индивидуальной траектории развития, интерактивных видов обучения, ориентирующихся на каждого индивидуального «потребителя» образовательного процесса.

Традиционное художественно-эстетическое образование в наши дни переориентируется на «организацию системы развития индиви-

дуальности через освоение и воспроизводство человеком культуры деятельности, мышления, общения, поведения», что обуславливает «...необходимость создания таких педагогических условий, где возможно выявление субъективного опыта учащегося и развитие на его основе личностных функций. Образовательный процесс создаёт при этом своеобразную ситуацию развития личности, погружаясь в которую, воспитанник получает возможность приобрести опыт личностного отношения к действительности, опыт “быть личностью”» [18]. Анализ психолого-педагогической литературы и современного педагогического опыта позволяет заключить, что упомянутое развитие личности происходит в смысловом поле, на основе индивидуального постижения смыслов. Изучение механизмов смыслообразования требует обращения к феномену понимания. Выявить личностно-развивающие возможности последнего помогает герменевтика. С позиций герменевтики, образовательный процесс не только призван готовить молодое поколение к жизни – он сам должен стать жизнью, «где педагог и учащиеся воспринимают окружающий мир и друг друга как тексты различных типов». Исходя из этого, «весьма актуальным является обращение к текстам художественной культуры, которые всегда несут в себе главное – человека, его мировоззрение и опыт. Общение с такими текстами творит саму способность понимания – понимающего субъекта» [18].

Герменевтика – одно из ведущих направлений западной философии второй половины XX – начала XXI веков – основывается на достижениях таких крупных мыслителей, как Ф. Шлейермахер, М. Хайдеггер, Г. Г. Гадамер. В современном дискурсе герменевтика формулирует вопрос о понимании различных текстов, отыскивает к ним ключи и определяет понимание как постижение «смыслового мира» конкретного автора. Важнейшие категории и понятия герменевтики – субъект и объект познания, художественный текст, понимание, смысл, интерпретация. Все они раскрывают свою подлинную суть в объединяющей их герменевтической теории. Например, *текст* (в том числе художественный) есть «любая информация между двумя субъектами понимания» [17], «знаково-символическая информационная система» [12], результат творческой деятельности, языковой природы (как указывал Ф. Шлейермахер); тексты – «внутренне содержащиеся субъективно-психологические особенности автора» [12]. Понятие *интерпретации* определяется как «возможность продолжения действительной истории текста, в построении каждым новым интерпретатором нового смысла, а по сути, нового текста» [17].

Основой герменевтики, по мнению современных исследователей, выступает «теория предпосылок, возможностей и особенностей процесса понимания» [17]. Фундаментом данной теории является метод *понимания*, а «чудо понимания заключается в том, что души причастны к общему для них смыслу» (Ф. Шлейермахер; цит. по: [12]). В XXI веке понятие смыслопостижения не обретает исчерпывающей теоретической ясности, но приобретает онтологический статус как момент жизни любого человека. Таким образом, восприятие и понимание в рассматриваемом контексте становятся важными этапами познания мира, а следовательно, вызывают особый интерес педагогической науки. Этим объясняется и необходимость включения процедуры понимания в учебный процесс, поскольку она способствует актуализации и эффективному развитию личностных функций обучающегося, формирует условия для роста его активности, саморазвития и творческой самореализации.

Специфика музыкального образования такова, что технология понимания и интерпретации текста становится ведущей в учебном процессе. Данная совокупность методов приобретает главенствующее значение в свете особой сложности восприятия и понимания именно *художественного* текста, в частности музыкально-поэтического, представляющего взаимодействие вербального и невербального смыслов. Её содержательной сутью является не только запуск определённых механизмов (поиска смысла, смыслотворчества, саморазвития), но и творческой самореализации в процессе интерпретирующего прочтения текста. По нашему мнению, интерпретация становится здесь творческим воспроизведением индивидуально понятого смысла.

Алгоритм учебного процесса, направляемого к интерпретации хорового произведения как воссозданию художественного образа через понимание смысла, здесь может быть сформулирован так: восприятие–понимание, воспроизведение–интерпретация. Кратко охарактеризуем основные этапы данного процесса, представляющегося нам технологией обретения интерпретируемого смысла.

Начальный этап учебного процесса предусматривает создание оптимальных условий для восприятия художественного образа. Первое прослушивание музыкального сочинения призвано способствовать формированию целостного впечатления у участников творческого коллектива. Главная задача – пробудить непосредственный эмоциональный отклик на музыкально-поэтическое содержание. На этом этапе совместной деятельности педагогу при-

надлежит ведущая роль. Занятие, в ходе которого планируется прослушивание музыкального сочинения, может открываться, например, вступительным словом руководителя хора, плавно перетекающим в диалог с воспитанниками. Продуманные, веские и лаконичные фразы этого обращения к участникам занятия, выразительные интонации голоса должны подчеркнуть неординарность ситуации, её значимость для всех присутствующих. Содержание данного вступительного слова, подготавливающего процесс восприятия, допускает обширный перечень дидактически уместных вариантов: обзор творческой биографии композитора – создателя произведения, характеристика важнейших сфер его музыкального наследия, история сочинения и концертно-сценическая судьба упомянутой пьесы, явные и скрытые ассоциации с другими видами искусств, своеобразные черты названного произведения, его выдающиеся интерпретаторы и др. Цель предпринятого небольшого экскурса – подготовка к целостному восприятию и последующему осмыслению звучащего текста. Поскольку этот процесс является психологически сложным, требует концентрации внимания, активного участия музыкального мышления, воображения и т. д., предполагаемое знакомство с новым сочинением следует планировать на первую половину занятия. Такая координация педагогических приемов содействует максимально яркому и целостному восприятию художественного текста каждым учащимся.

Второй этап (понимание) включает в себя анализ сочинения, применительно к данной ситуации – хоровой миниатюры. Прежде всего, естественно, речь идёт о художественном замысле (идее) пьесы и способах его воплощения. Как показывает практика, хоровая миниатюра, соответствующая возрастному уровню учащихся в аспекте сложности идейного содержания и музыкального воплощения, воспитанниками оценивается адекватно. Отмечая возникшие разногласия в понимании художественного текста, педагог совместно с участниками хорового коллектива достигает необходимого единства. Тем самым разрешается наметившийся конфликт интерпретаций, что позволяет далее рассматривать понятую идею в соответствии с формой, содержанием и средствами воплощения последнего. Беседуя с учащимися, педагог стремится закрепить в их сознании найденный образ как драматургический концепт (в данной ситуации возможны варианты – монообраз и его грани, взаимодополняющие или контрастные образы, становление, развитие и трансформация образного начала).

Третий этап (воспроизведение) начинается с эскизного обзора, посвящённого средствам выразительности вербального и музыкального компонентов художественного текста. Перед учащимися должна быть поставлена задача: рассмотреть сопряжение указанных компонентов на уровне музыкально-речевой интонации, темпа, динамики. После этого совместная работа непосредственно переходит на уровень исполнительской практики. Первоначально хормейстером и учащимися мотивируется выбор исполнительских средств, необходимых для претворения композиторского замысла. Ясное понимание образной концепции сочинения позволяет участникам хора убедительно обосновать использование определённых тембровых красок, динамических оттенков темповых и ритмических нюансов. Это обсуждение завершается анализом интерпретационного плана произведения.

Восприняв и осмыслив художественную концепцию предстоящего исполнения, участники хорового коллектива приступают к её воплощению. При этом, как правило, обнаруживаются трудности, препятствующие реализации творческого замысла. Начинается «технический» период совместной работы, связанный с поиском и отбором эффективных способов репрезентации исполнительских красок. Совершенствуя своё мастерство в коллективной реализации интерпретаторского замысла, учащиеся неизбежно руководствуются осознанным стремлением к звуковому отображению эмоций, чувств и настроений, связанных с решением исполнительских задач. Эта работа приобретает для них личностный смысл: ведь певческое музицирование – особый род психофизического действия, нередко именуемый «становлением психической деятельности (человека. – И. Г.) в звучании» [2, с. 344]. Эмоционально-смысловая окрашенность, сопутствующая подобным занятиям, благоприятствует «вживанию» в образ, его индивидуальному восприятию, обнаружению субъективных смысловых граней, предвещающим стадию личностного понимания. Ведь «...строим чувствований, звуково-выявленным, т. е. интонируемым, всегда управляет мозг, интеллект», иначе музыка не была бы «искусством образно-звукового отображения действительности средствами голосового аппарата человека...», – указывал Б. Асафьев [2, с. 344]. Итак, последовательно координируемый процесс совместного преодоления технических и психологических трудностей в освоении различных выразительных средств – элементов единого художественного целого – приводит учащихся к осознанию неповторимости художественного

воспроизведения текста, изначально обусловленной личностным сознанием каждого поющего, личностно понятным смыслом.

Вопросы интерпретации, индивидуально-личностного понимания музыки, затронутые выше, приобретают особую актуальность в связи с рассмотрением жанра хоровой миниатюры. Как известно, специфическими чертами упомянутого жанра являются идейная и образно-эмоциональная концентрация авторского высказывания, глубина осмысления окружающей действительности и внутреннего мира человека, передаваемая в границах малой формы. Художественный образ, формирующийся в процессе исполнения хоровой миниатюры, требует особого внимания к воссоздаваемым деталям и нюансам, прежде всего – в сфере интонирования, которое непосредственно соотносится с репрезентацией смысла поэтического текста. Пристальное внимание исполнителя к мельчайшим оттенкам и штрихам в музыкальном воплощении слова обуславливается спецификой жанра: концентрация художественного содержания (реализуемая путём совмещения синтаксического, интонационного и композиционного времени) предполагает замещение «великого» – «малым», вследствие чего любая деталь как музыкального, так и поэтического текстов приобретает особую смысловую значимость. Исходя из этого, многократно возрастает роль филигранного и отточенного мастерства интерпретатора, владеющего всем арсеналом исполнительских выразительных средств: интонирования, темпоритма, громкостной динамики, артикуляции и фразировки, агогики, акцентуации. Существенным элементом продуктивной исполнительской деятельности в упомянутой жанровой сфере представляется также концептуальная новизна трактовок, генерируемых дирижёром-хормейстером, – чуткое воссоздание авторского художественного замысла в оригинальном его преломлении. Специфика взаимодействия упомянутых составляющих в наши дни может быть подвергнута комплексному анализу благодаря фиксации современного (концертно-сценического или студийного) звукового воплощения хоровой миниатюры средствами аудио- или видеозаписи. Распространённые технологии соответствующего анализа, как правило, используют оппозицию «нотный (графический) текст – акустический текст», которая будет использоваться нами в дальнейшем.

На рубеже XX–XXI веков, благодаря стремительному развитию компьютерных технологий, открываются поистине безграничные возможности для записи и воспроизведения музыки. С этими процессами корреспондирует возникновение актуальных исследовательских под-

ходов, ориентируемых на звучащую музыку: «В конце XX века ресурсы изучения музыкального произведения в его нотной-текстовой форме подошли к концу. Для сохранения необходимого уровня новизны исследований необходимо стало обращаться или к новым методам раскрытия сущности музыкального произведения, или к новым и, что особенно важно, более достоверным исследовательским моделям. Одной из таких моделей стала зафиксированная звуковая форма произведения музыки, в других терминах – звуковое тело, акустический текст, звучание» [3, с. 12].

Согласно представлениям, утвердившимся в исследовательских трудах наших дней, акустические тексты многолики. Возникая в глубинах истории и будучи продуктами культуры данной эпохи, они модифицируются и трансформируются в исполнительском творчестве позднейших времён: ассимилируют воздействия новых типов художественного мышления, эволюционирующих техник композиции, стилей различных исполнительских школ, преломляются в индивидуальных особенностях музыкальной речи. Помимо этого, интонационная форма произведения призвана хранить многовековые исполнительские традиции, которые обретают статус укоренившегося и неизменного в музыкальной культуре, гармонично сопрягаемого с её современными формами. Речь идёт об «элементах исполнительской выразительности», которые «...реализуются в рамках определённого стиля. Ибо каждое произведение представляет собой не обособленное явление, а элемент или частицу целой интонационно-стилистической системы в художественной жизни определённой эпохи. В этой частице, как в микрокосмосе, отражаются не только стилистические признаки соседних по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи в целом» [7, с. 78].

В контексте периодически сменяющихся друг друга эпохальных и стилевых традиций исполнения интерпретаторские подходы к «графическим схемам» музыки непрерывно обновляются. Исходным моментом этих новшеств и порождаемой ими современной расстановки акцентов в семантическом музыкальном поле является процесс обогащения научных знаний, человеческого саморазвития и самопостижения в окружающем мире. Данный процесс в настоящее время обретает небывалый размах благодаря использованию информационных технологий. Научно-исследовательская деятельность, протекающая сегодня в информационном пространстве, характеризуется привлечением различных моделей, языков описания, интерпре-



таций для максимально полного освещения и восприятия изучаемого объекта.

Многообразие исполнительских воплощений наследия мировой классики в XX столетии предопределило формирование слушательских установок, обусловленных потребностью в новых, оригинальных концепциях звуковой формы того или иного музыкального произведения. В связи с этим далее будут сопоставлены две широко известные интерпретации классической хоровой миниатюры *a cappella*, относящиеся ко второй половине минувшего века. Сравнительный анализ исполнительских средств позволит нам выявить приоритетные сферы музыкально-речевого интонирования в аспекте звукового воплощения упомянутого музыкального текста. В качестве исходных пунктов последующего анализа будут предварительно обозначены темп, окраска звука (тембр), громкостная динамика, артикуляция.

Образцы, выбранные для сравнительного анализа, представляют собой интерпретации хора «Соловушка» П. Чайковского: первая – в исполнении Государственного академического русского хора СССР под руководством А. Свешникова (запись 1968 года), вторая принадлежит Государственному камерному хору Министерства культуры СССР под управлением В. Полянского (запись 1990 года). Как известно, П. Чайковским было создано в общей сложности двенадцать хоров *a cappella* (1864–1891) – на стихи русских поэтов и собственные тексты. Эти произведения сочетают в себе черты песенности и строфичности, что позволяет причислить их к жанру хоровой миниатюры. Хор «Соловушка» для смешанного состава (слова композитора) был написан в 1889 году по просьбе дирижёра Ф. Беккера для концерта Хора Императорской оперы (Санкт-Петербург). Основная идея произведения – сердечная привязанность русского лирического художника к родному краю. Хор наполнен особой проникновенностью и доверительностью, присущими народно-песенной лирике, его отличают задушевность и теплота авторского высказывания. «Могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и немало не эффектный, – лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалел, как любят и жалеют живых людей», – писал П. Чайковский о своих вокальных и музыкально-драматических сочинениях (цит. по: [21, с. 116]).

Образно-смысловая направленность сопоставляемых трактовок, по нашему мнению, достаточно близка оригинальному замыслу композитора. При этом, несмотря на береж-

ное отношение к исполнительским ремаркам последнего, чуткое воссоздание интонационной формы произведения, каждая из освещаемых концепций сопряжена с индивидуальным претворением выразительных средств и, более широко, – самобытным художественным мышлением дирижёра-интерпретатора. Стремясь выявить характерные черты каждой исполнительской версии, соотнесём их с важнейшими стилевыми особенностями хоровой музыки Чайковского, – ведь целенаправленное постижение и воссоздание авторского стиля в исполняемом произведении, безусловно, следует оценивать как наиболее весомое и значимое проявление артистического профессионализма.

Тенденция к воплощению внутреннего мира человека, столь ярко запечатлевшаяся в музыке западноевропейских романтиков, была воспринята и развита искусством России XIX века. Романтические веяния по-своему преломились и в художественных исканиях русского реализма. Многообразие чувств, поэтичность, лиризм, красочная изобразительность, гармоническая и тембровая яркость в той или иной степени присущи отечественной хоровой музыке конца XIX века. Воплощая в инструментальных пьесах и камерных вокальных произведениях «поэзию быта, в самом широком понимании этого слова», Чайковский наполнил и хоровые миниатюры аналогичными образами, «сосредоточившись на их внутреннем становлении и выявлении характерности». Мелодика Чайковского воздействовала (и воздействует) на слушателя посредством «интимно-доверительной интонации», воспринимаемой «как плавный, неаффектированный, обращенный к собеседнику “жест”» [8, с. 308]. Кристаллизации этого стиливого качества в значительной степени способствовали «диалоги» композитора с поэтическими текстами выдающихся мастеров русской словесности (А. Пушкина, М. Лермонтова, Я. Полонского, Н. Огарёва, А. Плещеева и др.). Но в целом Чайковский тяготел к «примату музыки над словом», к музыкальному формообразованию, корреспондирующему с протяжённым мелодическим развёртыванием, которому не должны препятствовать выразительные детали поэтического текста (см.: [1, с. 112]). В хоровом творчестве Чайковского, благодаря тесному взаимодействию музыкальной интонации и выразительности слова, протекающему в «координатах музыкально-речевого синтаксиса», формировались принципы музыкальной миниатюризации, – тем самым музыка постепенно обретала «свои автономные специфические способы построения модели мира» [14, с. 380].

В современных исследованиях, посвящённых хорам а cappella Чайковского, к числу приоритетных особенностей авторского стиля относят «...единую интонационно-ладовую основу музыкального языка, опирающуюся на национальные народно-песенные истоки; <...> подголосочно-гармоническую фактуру с эпизодическим применением чисто полифонических средств; характерные особенности хорового письма, базирующегося на классическом смешанном четырёхголосии <...>» [13, с. 86–87]. Наряду с этим, специалистами акцентируются параллели между соответствующими произведениями и духовной музыкой Чайковского, определённое тяготение композитора к «синтезу» упомянутых сфер. Безусловно, духовный или светский поэтический текст, используемый в конкретном сочинении, «...диктует определённые различия в выборе музыкально-выразительных средств <...> Различия эти касаются... главным образом, ритмической стороны изложения, что вызвано особенностями литературного текста... прежде всего, структурными. Имеется в виду ритмическая организация слов: как правило, ритмическая периодичность светских стихотворных текстов и относительная ритмическая свобода, неперодичность текстов духовных». В частности, указывает П. Левандо, «именно этим отличается изложение с элементами псалмодирования в хоре “Соловушка” (что, кстати, ещё более сближает его с духовной музыкой)...» [13, с. 88]. Здесь обнаруживается некая близость между церковно-певческим искусством и фольклором, отмечаемая П. Чайковским: «Ритм русской народной песни не укладывается в установленные тактовые деления» (цит. по: [21, с. 121]). Иными словами, метрическая пульсация и тактовое членение в освещаемых хорах а cappella не должны искусственно прерывать развёртывание авторской мысли, усложняя тем самым процесс слушательского восприятия.

Обращаясь к народно-песенным истокам хоровой музыки Чайковского, исследователи констатируют, что в ряде сочинений мелодическое развёртывание обогащается внутрислоговыми распевами. Так, в хоре «Соловушка» подобными распевами насыщен запев, исполняемый тенором, что сближает указанный раздел с лирической протяжной песенностью: «этот прием уходит корнями далеко вглубь веков, использование его – свидетельство уважения к традициям, их развития» [21, с. 119]. Перечисленные выше стилевые особенности, с одной стороны, предполагают специфическую тембральную окраску звучания, вбирающего в себя суровую сдержанность духовного стиха, бескрайнюю ширь и эмоциональный размах русской песен-

ной лирики, оттеняющего красоту эпитетов и богатство метафор народно-поэтического языка. С другой стороны, в освещаемом произведении, благодаря сравнительно медленному темпу изложения тематического материала, интонационной выразительности и своеобразной экспрессии последнего, представляется весьма значительной роль исполнительской агогики. Данный аспект генетически обусловлен влияниями импровизационной темпоритмики народных песен и асимметричного стиха, приближаемого автором к декламационной манере подачи звука в церковных песнопениях.

Предваряя аналитическое освещение вышеупомянутых интерпретаций, эскизно обозначим некоторые черты исполнительской индивидуальности А. Свешникова. Александр Васильевич Свешников получил образование в Московской народной консерватории и Филармоническом училище (1900–1910-е гг.). Практически вся его профессиональная биография была связана с хоровым пением – в качестве школьного учителя пения, регента, заведующего вокальной частью 1-й студии Московского художественного театра (1923–1928). В 1928–1936 годах А. Свешников возглавлял хор Всесоюзного радиокомитета, в 1936–1937 и 1941–1942 – Государственный хор СССР, в 1937–1941 – Ленинградскую академическую хоровую капеллу. В 1942 году А. Свешников организовал Государственный хор русской песни (впоследствии Академический русский хор СССР) в Москве, которым и руководил до конца дней. Глубоко восприняв отечественные традиции хорового искусства дооктябрьского периода, А. Свешников сумел их передать своим многочисленным ученикам в Московской консерватории и Хоровом училище. Многочисленные обработки для хора а cappella (прежде всего – русских народных песен), принадлежащие А. Свешникову, явились важным этапом в развитии отечественной светской хоровой музыки. Художественное кредо прославленного дирижёра – это «синтез выразительности слова и певческого звука», органичное слияние хоровой кантилены и безукоризненно артикулируемого, осмысленного, эмоционально окрашенного поэтического текста [9, с. 143]. Как отмечал А. Свешников, «...всё то особенное, что свойственно человеческим голосам – живые интонации речи, непосредственность и теплота чувств, – всё проступает и обнаруживается с наибольшей ясностью...» именно в хорах а cappella [19, с. 59].

Каковы же основополагающие принципы звукового воплощения хоровой миниатюры «Соловушка», предложенные А. Свешниковым<sup>1</sup>? Темп исполнения в первой строфе соотносится с авторскими указаниями (медленно,

спокойно); эмоциональный тонус движения предопределён запевом тенора. Вступлению хора во второй строфе сопутствует композиторская ремарка *ritto mosso*, однако дирижёр сохраняет начальный темп, что представляется вполне естественным исходя из плотного, массивного аккордово-гармонического изложения. А. Свешников-интерпретатор опирается на темпово-скоростное единство, стремясь к поддержанию сквозной пульсации в исполняемом произведении. Между тем, в конце каждой строфы присутствует небольшое замедление, что ассоциируется с дыханием живой человеческой речи; внутрифразовые агогические отклонения от заданного движения призваны подчеркнуть смысловые оттенки ключевых слов. Это сочетание строгости и свободы в темпоритмической сфере, пожалуй, является главной отличительной чертой свешниковской трактовки.

В статье К. Никольской-Береговской, посвящённой методике вокально-хоровой работы А. Свешникова, отмечается, что дирижёр «...воспринимал темп в музыке как часть гармонического целого, в комплексе формы и содержания, средств художественной выразительности и психологического воздействия слова» [15, с. 190]. По мнению цитируемого автора, интерпретаторская концепция А. Свешникова включала в себя следующее положение: «...агогические отклонения от темпа – одно из самых сильных средств художественной выразительности, при которых внутреннее движение насыщено эмоционально окрашенной экспрессией...» [15, с. 190]. Свешников прибегает к выразительному приёму замедления на последних звуках музыкальных построений с тем, чтобы сформировать у слушателя впечатление исчерпанной энергии, завершившегося развития, эмоционального успокоения. Ферматы между музыкальными строфами похожи на психологические паузы в искусстве художественного слова. Они заостряют внимание слушателя на отзвучавших словах и возникших образах. А. Свешников как бы «укрупняет» каждое слово, придавая ему весомость смысла, подчиняя логике строгой музыкальной строфичности. Протяжённые перерывы в звучании подчёркивают многозначность сказанного. Характеризуя собственный подход к поэтическому тексту хорового произведения, дирижёр писал: «...слова должны восприниматься и читаться певцами так, будто они вылеплены или высечены на камне. Благодаря выпуклым, объёмным словам раскрывается красота родного языка, усиливается правдивость музыкальной речи» [19, с. 59].

Это плавное, размеренное движение позволяет хормейстеру не только «сделать наглядным соотношение музыкальных мыслей», но и при-

дать упомянутым мыслям яркость артикуляционных характеристик, «подобно украшающим одеждам» [5, с. 181]. К примеру, в интонируемой фразе «И спасибо вам за вашу любовь, за ласку» у Свешникова особой артикуляционной окрашенностью наделены слова «вам», «вашу», «любовь», которые несут ключевой смысл. Кроме того, в характеризуемом исполнении ощущима внутритактовая метрическая пульсация, сопрягаемая с микроакцентами на «вершинах» фраз. Так, на протяжении строфы «Улетал соловушко далёко, во чужую тёплую сторонку» соответствующей акцентуацией снабжены слова «далёко» и «сторонку». В интонировании фразы «С ней и я вернусь к вам с новой песней» на слове «песней» применяется эффект «эхо», реализуемый при помощи динамического приёма – *subito piano* в басовой партии. Далее, при повторении упомянутой фразы, используется не только замедление темпа на слове «песней», но и приём филирования звука. (Следует заметить, что двукратное исполнение данной фразы осуществляется посредством цепного дыхания – это свидетельствует о большом мастерстве хорового коллектива.)

Подобная детализация текста становится возможной благодаря использованию хорошо поставленных певческих голосов, чьё насыщенное, массивное звучание достигается за счёт внутреннего вибрато. Концертный размах, масштабность интерпретации достигает апогея в кульминационных эпизодах, где максимальная фактурная плотность (семи- и восьмиголосное изложение) сочетается с предельной громкостью и опорой на удобные тесситуры (см. строфу «Песни петь мне, соловью, не мешали, малых деток моих не забижали!»). В тембровом плане звукоизвлечение тяготеет к достаточно открытой манере, что мотивируется, скорее всего, преломлением в хоре «Соловушко» стилистических особенностей русской народной крестьянской песни.

Громкостно-динамические краски в рассматриваемом исполнении, как нам представляется, близки «террасной» динамике барочной эпохи. Указанный подход, наряду с преобладанием «детализированной» метрической пульсации, взаимодействием различных принципов акцентировки, использованием артикуляционных приёмов, оттеняющих эмоционально-образные и смысловые «вехи» поэтического текста, воспринимается как альтернатива традиционноромантической палитре «волнообразных» нагнетаний и спадов звучности. Уместно предположить, что на формирование интерпретаторских взглядов А. Свешникова оказала влияние церковная музыка, в значительной степени

ограничивающая диапазон применения громкостно-динамических средств как «проводника» непосредственно-эмоциональной выразительности. Итак, А. Свешников – исполнитель «зодчий», устремлённый к монументально-классическому «архитектурному совершенству» звукового целого как отражению красоты поэтического слова и сопряжённого с ним музыкального смысла.

Своеобразные черты другой интерпретации упомянутой хоровой миниатюры, как нам представляется, равным образом соотносятся с творческой индивидуальностью Валерия Кузьмича Полянского. Выпускник Московской консерватории по классам хорового и оперно-симфонического дирижирования (1972–1973 гг., классы Б. Куликова и О. Димитриади), он впоследствии обучался в ассистентуре-стажировке МГК у Г. Рождественского (1975–1977). Профессиональная деятельность В. Полянского с молодых лет характеризовалась редким универсализмом: талантливый музыкант успешно сочетал работу в качестве симфонического, театрального (1971–1977 – Московский театр оперетты, 1977–1980 – Большой театр) и хорового дирижёра (с 1971 – организатор и руководитель Камерного хора МГК, в 1980 году преобразованного в Государственный камерный хор Министерства культуры СССР). Исходя из этого, вполне естественным шагом явилась организация в 1992 году «синтетического» коллектива – Государственной академической симфонической капеллы России (объединяющей полномасштабные хор и оркестр) под управлением В. Полянского. Гибкое сочетание различных техник дирижирования (хоровой и оркестровой) позволяет ему руководить сценическим воплощением самого разнообразного репертуара, включая вокально-оркестровые композиции для огромных исполнительских составов.

Указанная артистическая многогранность, бесспорно, оказывает существенное воздействие на индивидуальный стиль В. Полянского – интерпретатора хоровой музыки а *capella*. Своеобразной «доминантой» его трактовок является тембральная сбалансированность звуковой ткани. Сам дирижёр неоднократно отмечал: «Я стремлюсь к абсолютной ясности голосоведения, прозрачности звучания». Достижению подобных характеристик, согласно В. Полянскому, благоприятствует единообразие певческой манеры: «Я обучаю хористов владению высокой формантой<sup>2</sup> – тогда голос способен и идеально сливаться с другими голосами, и наполнять зал, прекрасно подходит к разным стилистическим манерам. У моих певцов объёмный звук» [16]. В процессе исполнения хоровых произведений

выдерживается монотембральность согласных и гласных, звучание предстаёт выровненным во всех регистрах. Единство художественных устремлений, высокая музыкально-певческая культура и техническая оснащённость каждого участника коллектива способствуют не только изначальному формированию общего тембрового колорита хоровой пьесы (либо её раздела), но и гибкому варьированию соответствующих «красок» в зависимости от сопрягаемых друг с другом тембров-мыслей, тембров-образов.

Так, на протяжении освещаемой интерпретации хора «Соловушка» упомянутая изменчивость звуковой «атмосферы» обнаруживается в затаённом характере имитационного вступления к шестой строфе («И остался б я теперь с вами»). Далее на словах: «Не люблю зимы вашей белой, не люблю я буйного ветра!» – за счёт тембральной нюансировки хор добивается впечатляющего изобразительного эффекта оцепенения, зимнего холода. Образная функция тембра, наделяемого яркой «солнечной» окраской, выступает на первый план и в исполнении заключительной строфы («А уж как весна-красна вернётся»). Мастерское владение тембровой палитрой голоса как средством эмоциональной выразительности позволяет рельефно оттенить либо акцентировать и другие составляющие исполнительской интерпретации. В частности, В. Полянскому свойственно пристальное внимание к ладогармоническим аспектам интонационного развития: отметим хотя бы артикуляционную «весомость» завершающих оборотов  $\Pi_3$ -D в каждой фразе второй строфы («Улетал соловушко далёко, во чужую тёплую сторонку»).

Рассмотрим подробнее композиционные особенности данной строфы в сопоставляемых исполнительских версиях. Для хора под управлением А. Свешникова характерно главенство внутридолевой пульсации с акцентами на словах «далёко» и «тёплую сторонку», являющих собой смысловые «опоры» текста. В трактовке хора под руководством В. Полянского прослеживаются формирование единой громкостно-динамической «волны», устремлённой к слову «соловушка», достижение упомянутой интонационной «точки-вершины» и дальнейший спад эмоционального напряжения. При этом звучание хора ощутимо сближается с инструментальными принципами интонирования, что выглядит вполне естественным для «универсального» исполнительского мышления дирижёра (и корреспондирует с общими тенденциями современной музыкальной культуры, тяготеющей к «...теснейшему органичному взаимопроникновению вокального и инструментального письма»



[11, с. 18)]. «Вуалирование» стихового ритма посредством тактовой метрики закономерно способствует укрупнению синтаксических структур. Исходя из этого, строфичность в указанной интерпретации вытесняется на периферию слушательского восприятия: доминирующая роль принадлежит крупным смысловым построениям, развёртывание которых сопровождается динамическими нагнетаниями и спадами. Ярко выраженным своеобразием композиционных и драматургических процессов мотивируется и более протяжённая «шкала» громкостных нюансов, используемая В. Полянским.

Придавая большое значение темпу как приоритетной составляющей исполнительского арсенала, упомянутые дирижёры по-разному используют соответствующие выразительные «ресурсы». А. Свешников склонен к поддержанию неизменного темпа в сочетании с протяжёнными цезурами, вызывающими у слушателей естественный «эффект ожидания». Драматургически значимые сопоставления темпов (*Andante molto – più mosso – Andante molto*) в указанной трактовке отчасти «сглаживаются». Напротив, у В. Полянского темповые колебания приобретают формообразующую роль, подчёркивая структурные и драматургические грани развёртываемой композиции. Дирижёр стремится рельефно оттенить темповое единство начальной и заключительной строф, выявляя их экспозиционно-репризную сопряжённость. Характерной особенностью данной интерпретации является и агогическая свобода внутрифразового движения в большинстве разделов. Дифференцированное сочетание «волнообразной» динамики с яркими, заострёнными контрастами свидетельствует о творчески преломляемых исполнительских традициях XIX столетия – эпохи романтизма.

Таким образом, обозначая специфику «архитектурно-классического» подхода к интерпретации хоровой миниатюры *a cappella*, свойственного А. Свешникову, и «процессуально-романтической» трактовки В. Полянского, мы

соприкасаемся с проблемой «исполнительской эволюции» названного жанра в XX веке, что представляется весьма существенным. Как известно, хоровая музыка, органически связанная со словесным (по преимуществу стихотворным) текстом, традиционно предполагает не столь уж значительный «диапазон» исполнительского варьирования. Предпринятый нами сравнительный анализ дирижёрских интерпретаций позволил установить некоторые существенные отличия, порождаемые:

- историко-стилевой многогранностью данного жанра;
- художественной концепцией как отражением артистической индивидуальности определённого дирижёра-хормейстера;
- типом хорового коллектива и вытекающими из этого конкретными техническими и выразительными возможностями;
- уровнем профессиональной подготовки и певческой культуры хористов, привлекаемых к исполнению.

Иными словами, дирижёр-хормейстер, подобно концертирующему солисту, «перевоссоздаёт» авторский замысел, неизбежно соотнося его с художественными требованиями новой эпохи, «переосмыслив его в своём индивидуальном восприятии, связав со своей личностью». Именно благодаря указанному творческому процессу обнаруживается «известная доля гибкости стиля», присущая музыкальному произведению и «сохраняющая его актуальность для новых поколений» (С. Фейнберг; цит. по: [20, с. 126]). Каковы же перспективы дальнейшего развития исполнительской интерпретации в начале XXI века? Можно ли утверждать, что потенциал творческого обновления и «перевоссоздания» классического наследия остаётся по-прежнему не до конца исчерпанным? Так или иначе, сегодня можно с уверенностью сказать: «Подлинные человеческие переживания и чувства, тронувшие сердца и души присутствующих, – если это состоялось, – вот главное в интерпретации нотного текста» [9, с. 165].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В последующем рассмотрении указанного произведения мы опираемся на издание: Чайковский П. Хоры без сопровождения / сост. В. Мищенко. М.: Музыка, 1973. 56 с.

<sup>2</sup> Группа высоких обертонов голоса, придающая звуку яркость, блеск, звонкость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Бажанов Н. Изучение звучащего музыкального произведения компьютерными технологиями: музыкальное время // Музыка в информационном мире: Наука. Творчество. Педагогика: сб. науч. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 12–43.
4. Бонфельд М. Понимание музыки и вопросы преподавания теоретических и исторических дисциплин (Методологические заметки) // Бонфельд М. Избранные статьи и рецензии. Вологда: ВГПУ, 2009. С. 226–234.
5. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. 200 с.
6. Гаврилина Л. Художественный текст как средство педагогической коррекции // Искусство и образование. 2008. № 2. С. 81–85.
7. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 96 с.
8. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: исследование. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XX с.
9. Ильин В. А. В. Свешников в Ленинградской академической капелле // Русская хоровая культура: История. Традиции. Современные проблемы: сб. науч. тр. СПб.: СПбГАК, 1995. [Вып. 1.] С. 141–149.
10. Калачёв А. Из опыта интерпретации нотного текста. Заметки музыканта-исполнителя // Искусство, наука, техника: пути сопряжения: материалы IV Всесоюз. науч.-практ. семинара. Уфа: УГИИ, 1989. С. 163–165.
11. Крылова А. Советский камерно-вокальный цикл периода 1970-х – начала 1980-х годов (К проблеме эволюции жанра): автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1983. 24 с.
12. Кузнецов В. Герменевтика и её путь от конкретной методики до философского направления. URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_10/04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/04.htm).
13. Левандо В. К вопросу о «духовном» и «светском» в хоровой музыке П. Чайковского // Русская хоровая культура: История. Традиции. Современные проблемы хорового искусства: сб. науч. тр. СПб.: СПбГУКИ, 2000. Вып. 2. С. 84–89.
14. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. История в музыке: Избранные исследования. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. С. 371–391.
15. Никольская-Береговская К. Методика вокально-хоровой работы А. В. Свешникова // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1998. С. 173–192.
16. Полянский В. Интервью с Е. Кривицкой. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview>.
17. Регрут В. Явление интерпретации в свете герменевтического подхода: к проблеме музыкального понимания. URL: [http://esteticamente.ru/Portal/Soc\\_Gum/Mmik/2011\\_14/index.html](http://esteticamente.ru/Portal/Soc_Gum/Mmik/2011_14/index.html).
18. Самойлов Л. Подготовка будущих учителей к применению технологий личностно-развивающего обучения в начальной школе (на основе герменевтической традиции): дис. ... канд. пед. наук. Волгоград, 2001. URL: <http://www.lib.na-ru.net/diss/cont/115903.html>.
19. Свешников А. Хоровое пение – искусство истинно народное // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1998. С. 52–63.
20. Смирнова Н. Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано. Изд. 2-е, доп. и перераб. Саратов: Yule, 2002. 382 с.
21. Тихонова И. Черты хорового письма П. И. Чайковского (на примере светских хоров а cappella) // П. И. Чайковский. Наследие: сб. науч. ст. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2000. Вып. 1. С. 113–139.
22. Цой Г. Изменения философской парадигмы образования // Известия Томского политехнического университета. 2010. № 6. С. 137–141. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/izmeneniye-filosofskoy-paradigmy-obrazovaniya>.

REFERENCES

1. Analiz vokal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie [Analysis of Vocal Works: educational supply]. Editor-in-chief O. Kolovskiy. Leningrad: Muzyka Press, 1988. 352 p.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
3. Bazhanov N. Izuchenie zvuchashego muzykal'nogo proizvedeniya komp'yuternymi tekhnologiyami: muzykal'noe vremya [The Study of the Sounding Musical Piece by Information Technologies: A Musical Time]. Muzyka v informatsionnom mire: Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika [Music in the Information World: Research. Crea-

- tive Work. Pedagogy]: collected research articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2003. P. 12–43.
4. *Bonfel'd M.* Ponimanie muzyki i voprosy prepodavaniya teoreticheskikh i istoricheskikh distsiplin (metodologicheskie zametki) [A Comprehension of Music and Problems of Theoretical and Historical Disciplines Teaching (Methodological Notes)]. *Bonfel'd M. Izbrannye stat'i i retsenzii* [Selected Articles and Reviews]. Vologda: Vologda State Pedagogical University, 2009. P. 226–234.
  5. *Braudo I.* Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii) [Articulation (On a Pronunciation of Tune)]. Leningrad: Muzyka Press, 1973. 200 p.
  6. *Gavrilina L.* Khudozhestvennyj tekst kak sredstvo pedagogicheskoy korrektsii [The Artistic Text as Means of Pedagogical Correction]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2008. No. 2. P. 81–85.
  7. *Zhivov V.* Ispolnitel'skij analiz khorovogo proizvedeniya [Performing Analysis of Choral Work]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 96 p.
  8. *Zenkin K.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]: research. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 510+XX p.
  9. *Il'in V. A.* Sveshnikov v Leningradskoy akademicheskoy kapelle [A. Sveshnikov at the Leningrad Academic Chapel]. *Russkaya khorovaya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennye problemy* [Russian Choral Culture: History. Traditions. Modern Problems]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State Academy of Culture, 1995. [Issue 1]. P. 141–149.
  10. *Kalachyov A.* Iz opyta interpretatsii notnogo teksta. Zametki muzykanta-ispolnitelya [From the Experience of Music Text Interpretation. Notes by the Musician-Performer]. *Iskusstvo, nauka, tekhnika: puti sopryazheniya* [Art, Research, Technics: Ways of Interaction]: papers of the IV<sup>th</sup> All-Union Research-Practice Seminar. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 1989. P. 163–165.
  11. *Krylova A.* Sovetskiy kamerno-vokal'nyj tsikl perioda 1970-kh – nachala 1980-kh godov (K probleme evolyutsii zhanra): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Soviet Chamber Vocal Cycle of the 1970s – Beginning of 1980s Period (Towards a Problem of the Genre Evolution): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Vilnius, 1983. 24 p.
  12. *Kuznetsov V.* Germenevtika i eyo put' ot konkretnoy metodiki do filosofskogo napravleniya [Hermeneutics and Its Way from a Particular Method to a Philosophical Tendency]. URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_10/04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/04.htm).
  13. *Levando V.* K voprosu o «dukhovnom» i «svetском» v khorovoy muzyke Chaykovskogo [Towards a Problem of the «Spiritual» and «Secular» in the Choral Music by P. Tchaikovsky]. *Russkaya khorovaya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennye problemy khorovogo iskusstva* [Russian Choral Culture: History. Traditions. Modern problems of Choral Art]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Culture and Arts, 2000. Issue 2. P. 84–89.
  14. *Nazaykinskiy E.* Poetika muzykal'noy miniatyury [Poetics of Musical Miniature]. *Nazaykinskiy E. Istoriya v muzyke: Izbrannye issledovaniya* [Nazaykinskiy E. History in Music: Selected Researches]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. P. 371–391.
  15. *Nikol'skaya-Beregovskaya K.* Metodika vokal'no-khorovoy raboty A. V. Sveshnikova [The Method of the Vocal Choral Working by A. Sveshnikov]. *Pamyati Aleksandra Vasil'evicha Sveshnikova: Stat'i. Vospominaniya* [In Memory of Alexander Sveshnikov: Articles. Reminiscences]. Moscow: Muzyka Press, 1998. P. 173–192.
  16. *Polyanskiy V.* Interv'yu s E. Krivitskoy [Interview with E. Krivitskaya]. URL: <http://www.classical-musicnews.ru/interview>.
  17. *Regrut V.* Yavlenie interpretatsii v svete germenevticheskogo podkhoda: k probleme muzykal'nogo ponimaniya [The Phenomenon of Interpretation in the Light of the Hermeneutic Approach: Towards the Problem of Musical Comprehension]. URL: [http://estetcamen-te.ru/Portal/Soc\\_Gum/Mmik/2011\\_14/index.html](http://estetcamen-te.ru/Portal/Soc_Gum/Mmik/2011_14/index.html).
  18. *Samoylov L.* Podgotovka buduschikh uchiteley k primeneniyu tekhnologii lichnostno-razvivayushchego obucheniya v nachal'noy shkole (na osnove germenevticheskoy traditsii): dis. ... kand. pedagogicheskikh nauk [Preparation of Teachers to Be for Application of the Personal-Developing Education at the Primary School: Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Study]. Volgograd, 2001. URL: <http://www.lib.na-ru.net/diss/cont/115903.html>.
  19. *Sveshnikov A.* Khorovoe penie – iskusstvo istinno narodnoe [Choral Singing is a True Folk Art]. *Pamyati Aleksandra Vasil'evicha Sveshnikova: Stat'i. Vospominaniya* [In Memory of Alexander Sveshnikov: Articles. Reminiscences]. Moscow: Muzyka Press, 1998. P. 52–63.
  20. *Smirnova N.* Kompleksnoe izuchenie avtorskogo stilya v klasse spetsial'nogo fortepiano [A Complex Study of Author's Style in the Class of Special Piano]. Saratov: Yule Press, 2002. 382 p.
  21. *Tikhonova I.* Cherty khorovogo pis'ma P. I. Chaykovskogo (na primere svetskikh khorov a cappella)

[The Features of Choral Style by P. Tchaikovsky (with the Example of Secular Choruses A Cappella)]. P. I. Chaykovskiy. Nasledie [P. Tchaikovsky. The Heritage]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State N. Rimsky-Korsakov Conservatoire, 2000. Issue 1. P. 113–139.

22. Tsoy G. Izmeneniya filosofskoy paradigmy obrazovaniya [The Changes of the Philosophical Paradigm of Education]. Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta [Proceedings of Tomsk Polytechnic University]. 2010. No. 6. P. 137–141. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n>.

---

### ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

---

Статья посвящена центральной проблеме педагогики музыкального искусства – формированию навыков постижения, понимания и исполнительской интерпретации художественных текстов. В связи с этим рассматриваются специфические проблемы, обусловленные синтезирующим, информационно-концентрированным текстом хоровой миниатюры. Характеризуя технологические аспекты организации соответствующего педагогического процесса, автор опирается на ключевые положения современной философской герменевтики. Целью педагогического воздействия в данной сфере становится актуализация личностного смысло-

постижения как важнейшего компонента исполнительской деятельности обучающегося. В русле современных подходов к анализу акустических текстов дано описание интерпретаторских версий выдающихся хормейстеров XX столетия А. В. Свешникова и В. К. Полянского (на примере хора «Соловушка» П. И. Чайковского) с позиции индивидуального претворения художественного образа в хоровой миниатюре.

*Ключевые слова:* интерпретация художественного текста, герменевтика, педагогическая технология, хоровая миниатюра, П. И. Чайковский, акустический текст, А. В. Свешников, В. К. Полянский.

---

### A CHORAL MINIATURE IN PERFORMING PRACTICE

---

The article is devoted to the central problem of musical art pedagogy: the formation of skills for understanding, comprehension and performing interpretation of artistic texts. In connection with it specific problems caused by synthesizing, informational-concentrated text of choral miniature are examined. Characterizing technological aspects of appropriate educational process organization, the author is guided by the key propositions of the modern hermeneutics philosophy. The actualization of personal sense-comprehending as the most important component of performing activity of a student

is represented to be a purpose of pedagogical influence in this sphere. In the channel of actual approaches to acoustic texts analysis the description of interpretations by outstanding choirmasters of the XX<sup>th</sup> century A. Sveshnikov and V. Polyanskiy (with the example the choral piece «The Nightingale» by P. Tchaikovsky) from a position of personal realization of artistic image in choral miniature is given.

*Key words:* interpretation of artistic text, hermeneutics, pedagogical technology, choral miniature, P. Tchaikovsky, acoustic text, A. Sveshnikov, V. Polyanskiy.

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта  
№ 15-54-00002 «Хоровая музыка в русской культуре»

**Гринченко Инна Викторовна**

аспирант кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: in.grinchenko@gmail.com

**Grinchenko Inna V.**

postgraduate student of the Department of Music theory and composition  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: in.grinchenko@gmail.com