

ФЕНОМЕН ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИНТОНАЦИОННОЙ ТЕОРИИ КАК КОМПОНЕНТ ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА

А. Б. Критский,

Государственный академический Большой театр России,
Москва, Российская федерация, 125009

Б. Д. Критский,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),
Москва, Российская Федерация, 119991

Аннотация. Статья написана по результатам теоретического исследования Бориса Дмитриевича Критского, моего отца, который предложил ввести в сферы музыкознания, педагогики музыкального образования и исполнительского искусства научные термины «музыкальная фоника», «фоническая форма». По его мнению, «музыкальную фоникку» следует рассматривать как область научно-методического исследования звукового (инструментального, вокально-хорового) оформления процесса исполняемой музыки. Звуковое воплощение музыкального текста как относительно самостоятельное явление в широком толковании и представляет собой фоническую форму. Вокальное оформление хорового звучания – необходимый структурный компонент исполнительской деятельности. С позиций интонационной теории музыки хоровая звучность – певческая, вокально-хоровая материализация партитуры – представляет собой специальным образом интерпретируемый текст. Качество звучания рассматривается как проблема вокально-хорового исполнительства. Высказывается убеждение о необходимости постижения будущими педагогами-музыкантами способов конструирования звуковой материи музыки. Эти способы преобразуют музыкальный текст в соответствии с формой, логикой развёртывания образно-художественного смысла произведения и направлены на воспитание культуры звука у хорового коллектива. Работа над созданием фонической формы пред-



полагает установление интонационных связей между разучиваемым сочинением и способами его освоения. Ведущую роль в её кристаллизации играет содержательный план музыки, что позволяет говорить о ней как исторической категории, определяемой жанрово-стилистическими особенностями исполняемых произведений. Выстроенная по законам красоты и при этом отражающая дух своего времени, эпоху, в которой творит исполнитель, она раскрывает те изменения, которые характеризуют культуру вокально-хорового исполнительства. Сочинение, включённое в контекст широких культурно-жизненных отношений, насыщается новым смыслом. В качестве примера рассматривается фоническая форма в православном богослужебном пении.

Ключевые слова: вокально-хоровое исполнительство, интонационная теория музыки, нотный текст, интерпретация музыкального текста, хоровая звучность, звуковая материя, вокальное оформление звука, фоническая форма, музыкальное образование, дирижёр хора, художественный образ, стилистика, богослужебное пение, художественное пространство.

Благодарности: Статья написана в развитие различных аспектов вокально-хорового исполнительства на основе интонационной теории музыки и звукового воплощения музыкального текста как относительно самостоятельного явления. За поддержку работы автор благодарит заведующего кафедрой хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского народного артиста, профессора Л. З. Конторовича и кафедру церковного пения Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

Для цитирования: *Критский А. Б., Критский Б. Д.* Феномен хоровой звучности в контексте интонационной теории как компонент вузовской подготовки музыканта-педагога // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 2. С. 54–71. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-2-54-71.

PHENOMENON OF CHORAL SONORITY IN THE CONTEXT OF INTONATION THEORY AS A COMPONENT OF THE UNIVERSITY TRAINING OF THE MUSICIAN-PEDAGOGUE

Aleksander B. Kritskiy,

State Academic Bolshoi Theatre of Russia,
Moscow, Russian Federation, 125009

Boris D. Kritskiy,

Moscow Pedagogical State University (MPGU),
Moscow, Russian Federation, 119991

Abstract. The article was written based on the results of a theoretical study by Boris Dmitrievich Kritskiy, my father, who proposed to introduce scientific terms “musical phonics” into the spheres of musicology, pedagogy of music education and performing arts. In his view, “musical phonics” should be considered as a field of scientific and methodical research of audio (instrumental, vocal-choral) design of the process of music performed. And the audio embodiment of the musical text as a relatively independent phenomenon in a broad interpretation is a phonic form. Vocal design of choral sound is a necessary structural component of the performance. From the point of view of intonation theory of music, choral sonority – singing, vocal-choral materialization of the score – is a specially interpreted text. The audio quality is seen as a problem of vocal choral performance in the preparation of a future teacher-musician/choirmaster. There is a belief about the need for future teachers-musicians to understand the methods of constructing the audio matter of music. The methods transform the musical text in accordance with the form, logic of the development of the figurative and artistic meaning of the work and are aimed at the education of the audio culture among the choral collective. Work on the creation of a phonic form involves establishing intonation links between the performed work and the methods of its mastery. The leading role in its crystallization is played by a meaningful plan of music, which allows us to speak about it as a historical category, defined by genre-stylistic features of performed works. Built according to the laws of beauty and at the same time reflecting the spirit of its time, the era in which the performer creates, it reveals the changes that characterize the culture of vocal and choral performance. The performed composition, included in the context of broad cultural and life relations, is saturated with a new meaning. As an example, the phonic form in orthodox liturgical singing is considered.

Keywords: vocal-choral performance, intonation theory of music, music text, interpretation of musical text, choral sonority, audio matter, vocal sound design, phonic form, musical education, choir conductor, artistic/music image, style, liturgical singing, artistic space.

Acknowledgements: The article is written in the development of various aspects of vocal and choral performance based on the intonation theory of music and the audio embodiment of musical text as a relatively independent phenomenon. For the support of the work, the author thanks the head of the Department of Choral Conducting of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky People's Artist, professor L. Z. Kontorovich and the department of church singing of the Orthodox St. Tikhon Humanities University.

For citation: Kritskiy A. B., Kritskiy B. D. Phenomenon of Choral Sonority in the Context of Intonation Theory as a Component of the University Training of the Musician-Pedagogue. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 2, pp. 54–71 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-2-54-71.

Введение в проблему

Грамотно и эффективно построить процесс музыкального образования невозможно вне педагогической интерпретации теории интонации. Многое в этом направлении уже сделано, выявлены некоторые малоисследованные позиции, которые, как нам представляется, не в последнюю очередь обусловлены специфическими особенностями музыкально-учебной деятельности. Чтобы будущие педагоги-музыканты, хоровые дирижёры могли успешно применять накопленный опыт, он должен быть проанализирован и досконально изучен. А это требует использования соответствующего научно-методического аппарата. Молодые специалисты подчас не готовы его применять на практике, постигать и осваивать диалектику общего и особенного/индивидуального в вокально-хоровом

воспитании и обучении. В результате страдает интонационно-целостная основа музыкально-певческого образования учащихся.

Л. А. Мазель, опираясь на интонационную теорию Б. В. Асафьева [1], писал: «Музыка есть искусство не только звуковое, но и *интонационное*» [2, с. 15]. Хорошо известно исследование В. В. Медушевского «Интонационная форма музыки», в котором раскрывается двойственность музыкальной формы, представляющей собой единство структурно-аналитической и нечленимо-целостной, интуитивно интонационной её сторон. «Из положения о двойственности музыкальной формы, — пишет автор, — следует, что и слух имеет две стороны. Одна из них — программы, ориентированные на распознавание аналитической формы и организующих её грамматик... Другая сторона — интонационно-пластическая,

нацеленная на постижение интонационной формы» [3, с.159–160].

Работа с музыкальным текстом, принципы и методы его преобразования, обусловленные формой, логикой развёртывания образно-художественного смысла произведения, составляют основание исполнительской деятельности любого музыканта. Её обязательной предпосылкой, как известно, является наличие музыкальных инструментов или певческих голосов. Но если музыкальные инструменты изготавливаются отдельно от процесса исполнения, специально настраиваются и передаются в руки исполнителей, то есть музыканты получают готовый к исполнительской деятельности инструмент, то в вокально-хоровом исполнении складывается иная ситуация. Хормейстер, по существу, решает две задачи одновременно, звуковой материал дан ему в лице певца, реального субъекта. Он непосредственно организует и «создаёт» музыкальный инструмент (а точнее – живой исполнительский организм), занимаясь «постановкой голоса» хора, и вместе с тем – художественно интерпретируя произведение композитора.

Сказанное лишний раз напоминает, что материальной основой музыки как искусства интонируемого смысла является звук. Не случайно музыкальная наука достаточно подробно занималась анализом звуковой материи музыки. Она рассматривалась с различных позиций – и с точки зрения акустики, и с позиции физиологии, нейробиологии и др. Интересную работу «Звуковой мир музыки» посвятил этой теме Е. В. Назайкинский [4], в основе которой исследование соотношения звука и смысла.

«Нотный текст имеет *иконичский* характер, – пишет М. Арановский, – ...не будет преувеличением сказать, что нотная запись обладает *архитектонической репрезентативностью*. Смысл же музыкального текста открывается сразу лишь в самых примитивных случаях, а в более сложных требует значительной подготовки и даже вживания. Являя нам музыку в её структурно-процессуальном развёртывании, запись лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию» [5, с. 9].

О параллельной дифференциации смыслового и звукового планов, которая составляет «суть развития интонационного слуха», пишет и В. В. Медушевский: «Игнорирование принципиальной ориентированности музыкальной формы от смысла к звуку противоречит устройству интонации, механизмам интонационного мышления, выработанным миллионами лет эволюции... Только внимание к образу, прощупывание его разными трактовками могут привести к практическому овладению интонацией» [3, с. 160–161]. Аналитический разбор и изучение нотного текста – это лишь одна ипостась исполнительского творчества. Есть и другая – *работа с художественным материалом*, его воплощение в звучании, стремление донести произведение искусства до аудитории.

В вокально-хоровой сфере эта область музыкально-исполнительской практики также не обойдена вниманием. Однако, несмотря на ряд ценных научно-методических работ (В. П. Морозов [6], Ю. М. Кузнецов [7], Г. П. Стулова [8] и др.), проблема вокально-хоровой интерпретации музыкального текста с позиций интона-

ционной теории остаётся недостаточно исследованной. Позволим себе высказать мысль, что назрела настоятельная необходимость выделить особую отрасль музыкально-педагогических знаний («музыкальную фоннику»), которая занималась бы исследованием хоровой звучности в контексте интонационной теории музыки, что является основанием художественно-творческого, эмоционально-ценностного восприятия и воздействия музыкального искусства.

Не о том ли пишет Г. Вишневская, рассказывая о работе певца над ролью: «Для меня голос – средство, инструмент прекрасный и самый совершенный, который должен воплотить в звуках и донести до слушателей мысли автора в слиянии с моими чувствами и моим мироощущением... Мы, певцы, счастливее инструменталистов... голосом можно выразить всё» [9, с. 225]. То же можно сказать и о хоровом пении.

Вокальное оформление хорового звучания – необходимый структурный компонент исполнительской деятельности. Певческая, вокально-хоровая материализация партитуры в нашем исследовании рассматривается как специальным образом интерпретируемый текст.

Качество звукового воплощения музыкального текста как проблема вокально хорового исполнительства

Музыкальный звук, оставаясь изменчивым, динамичным, содержит в себе некие устойчивые элементы, свойства. Среди них особое значение приобретают звуковысотные, метроритмические характеристики звуча-

ния. Они составляют ядро музыкального звука, превращая его в тон. В связи с этим можно говорить о присутствии отдельному музыкальному звуку структуре. Музыкальный звук-тон – результат целенаправленной деятельности творческого сознания исполнителя (так же, как и мастера, изготавливающего музыкальные инструменты). И качество звучания, которое воздействует на нас эстетически, выполняет вполне прагматические функции. Чтобы быть услышанным в зале, музыкальный звук-тон должен иметь определённый спектральный состав, обладать такими акустическими качествами или свойствами, которые делают вокально-хоровую звучность яркой, отчётливой, хорошо слышимой, «полётной», темброво наполненной и пр. Эти свойства одновременно становятся источником художественного любования звучанием, вызывая в нас эстетические переживания. Потому вокально-хоровой звуковой материал для дирижёра – всегда единство конкретного звучания и выражаемого артистами хора отношения, определённой мысли или идеи.

Звуковое воплощение музыкального текста становится относительно самостоятельным явлением и в широком толковании представляет собой *фоническую форму* – своего рода способ конструирования звуковой материи музыки. Как любое организованное, выстроенное явление, фоническая форма имеет свой аналитический каркас или аналитическую форму. Аналитическая форма встраивается в интонационную посредством фонической формы, реализуя идею о «вариантной множественности» (С. Х. Раппопорт [10]) интерпретации музыкального произведе-

ния. Поэтому фонической форме присущи две функции: одна – вокально-хоровая материализация, другая обусловлена образно-интонационным содержанием музыкального сочинения. Распространённое в педагогике музыкального образования выражение «культура звука» хорового коллектива можно трактовать как опыт владения фонической формой как особым качеством хоровой звучности, создаваемой «под внушением человеческого голоса» и управляемой дыханием. Воспитать культуру звука, сформировать фоническую форму – значит установить интонационные связи между исполняемым произведением и способами его освоения, ибо, как писал Б. В. Асафьев, «без интонирования и вне интонирования музыки нет» [1, с. 198]. При этом вокально-хоровой вид фонической формы оказывается исключительно подвижным. Дирижёру, как правило, не удаётся закрепить заданную конструкцию, выстроенный им образец фонической формы. Материально-звуковое выражение художественного смысла, закреплённого в фонической форме, подвержено воздействию времени, условий, обстоятельств и, одновременно, стабильно, постоянно в выражении интонационно-образных основ исполняемой музыки. Она постоянно находится в процессе своего становления.

Типы фонической формы в истории музыкального искусства

Очевидно, что своим возникновением термин «фоническая форма» обязан развитию не только музыкального исполнительства, но и в целом музыкального искусства.

Можно смело говорить о различных типах фонической формы, существовавших в истории музыкального искусства. Ведущую роль в становлении, кристаллизации фонической формы играет содержательный план музыки, что говорит о фонической форме как исторической категории, определяемой жанрово-стилистическими особенностями исполняемых произведений. Выстроенная по законам красоты и при этом отражающая дух своего времени, эпоху, в которой творит исполнитель, она отражает те изменения, те критические устремления, которые характеризуют культуру вокально-хорового исполнительства. Её функционирование обусловлено определённой системой ценностей, которые являются отражением господствующей в обществе идеологии. Так, например, распространившийся в Европе XIV–XVI веков полифонический стиль явился следствием религиозной доктрины того времени. Соответственно и фоническая форма той далёкой эпохи возникала под непосредственным влиянием этой доктрины. Ей (фонической форме) были противопоказаны экспрессия, темброво-динамическая интенсивность звуковой материи. Её звуковысотный диапазон был по современным меркам весьма скромным. Соответственно и выразительные возможности звукового материала, способы и средства вокально-хоровой деятельности рассматривались, главным образом, в контексте религиозных, духовно-нравственных представлений. На этой основе строились и методики вокально-хорового обучения, которые, прежде всего, были нацелены на воспитание примерного христианина.

Интересно было бы проследить развитие фонической формы, например, эпохи барокко. Она отличается достаточно скромным диапазоном используемых звуковых качеств, красок, для неё не свойственны мощные темброво-динамические сопоставления.

Учитывая это, целесообразно дифференцировать фоническую форму по типам, характеризующим, например, *народную, церковную, академическую, эстрадную манеру интонирования.*

Фоническая форма, выражаясь фигурально, предоставляет в руки мастера-исполнителя отшлифованный звуковой материал, приёмы и способы его делания. Нотная запись вне звучания, не преобразованная в фоническую форму, не является произведением музыкального искусства, но и музыкальное искусство не сводится только к звуковому материалу, хотя без него существовать не может. Чтобы обрести художественный статус, звуковая материя должна стать интонируемой, то есть смысловыражающей, смысловыразительной. Потому фоническую форму нельзя ограничивать исключительно утилитарно-прагматической функцией, функцией звуковой материализации нотной записи. Она есть единство утилитарно-производственного и интонационно-художественного. *Фоническая форма – процесс звуковой материализации – не имеет смысла вне интонации.* Если в порядке научного рассмотрения и можно отдельно говорить о звуковой стороне интонирования (существует и пластическое интонирование, говорят и об интонационной выразительности рисунка в изобразительном искусстве), то в действительно-

сти эта сторона неотделима от интонации, является звуковым способом её проявления.

Фоническая форма – нечто большее, чем совокупность вокально-хоровых приёмов и способов деятельности, хотя, конечно, без них она состояться не может. Организуя музыкально-звуковое пространство, фоническая форма тем самым его дифференцирует, то есть позволяет вычленять в нём отдельные образования, элементы, составные части. Они же, отличаясь друг от друга, тем не менее, имеют нечто такое, что их объединяет. Таким единым для всех моментом является особое **качество звучания**, особое свойство звуковой материи, используемой в музыке. Его «особость» состоит в том, что оно способно вызывать художественно-эстетические переживания, будить наше творческое воображение, осуществляя художественно-содержательную функцию.

Иначе говоря, фоническая форма есть содержательная целостность, которая имеет художественно-эстетическую ценность и выстраивается ради её выявления, материализации.

Роль дирижёра в работе над интерпретацией музыкального произведения, особенности выстраивания фонической формы

Музыкально материализовать художественное произведение значит процессуально развернуть, интонационно выразить его аналитическую форму в особом качестве хорового звучания – в вокально-хоровой фонической форме. Она интересна тем, что её аналитический каркас складывается из относительно само-

стоятельных (имеющих собственную аналитическую организацию) звуковых хоровых партий. Особое качество хорового звучания возникает как результат, как *итог аналитико-синтетической деятельности дирижёра, встроенной в процесс интонирования в широком смысле слова*, в чувственно воспринимаемую художественно-музыкальную действительность. Как производное от образно-интонационного содержания произведения, его музыкального языка, фоническая форма выполняет обобщающую функцию. Она не только выявляет образный смысл произведения, но одновременно раскрывает неповторимые у каждого мастера особенности его интерпретации, перевода музыкального текста из потенциальной в актуальную, интонационную форму.

Фоническая форма становится объектом профессиональной рефлексии любого исполнителя. В ней проявляется его индивидуальность, стилистика творческого почерка. Так, перед дирижёром хора постоянно возникают вопросы: как, каким звуком исполнять выбранную партитуру, какова должна быть степень его округлости, вокальной наполненности, «весомости», тембровой насыщенности и т. д. Дирижёр вправе, основываясь на принципе контраста-тождества, вокально подчеркнуть или затушёвывать те или иные детали исполняемого хором музыкального текста, усиливая художественное впечатление путём соответствия качества звучания и его смысла. Именно по качеству вокально-хорового звучания, стройности и органичности фонической формы можно судить о степени проникновения ди-

рижёра и руководимого им коллектива в образно-эмоциональный строй сочинения.

Начинающие дирижёры нередко все свои действия, задания хору мотивируют решением сугубо технических задач. Главным для них является правильное воспроизведение нотного текста. И возникающие при этом внутренние ощущения певцов и самого дирижёра ограничиваются исключительно внешней техникой. Свою подготовку к работе они в лучшем случае сводят к более или менее твёрдому выучиванию партитуры. Фактически – это чисто внешний процесс, поскольку задачу студент видит исключительно в том, чтобы сыграть произведение на инструменте, при этом не придавая значения вокальному его воспроизведению. В таком случае не приходится говорить о проникновении, постижении им внутренней жизни музыкального сочинения. Переживания самого дирижёра отодвигаются далеко на задний план, на первом месте оказываются переживания, связанные с чистотой интонирования, точным воспроизведением мелодического рисунка разучиваемого произведения, с ритмической чёткостью и т. п.

Поиск соотношения между фонической формой и содержанием произведения – одна из основополагающих сторон, характеризующая творческое начало вокально-хорового исполнительства. Решение этой проблемы предполагает присутствие у руководителя не только развитого внутреннего слуха, способности чувствовать, представлять качественные характеристики хорового звучания, но и наличие безупречного художественно-образного интеллекта, понимание

того, какие свойства хоровой звучности обусловлены индивидуальными особенностями данного произведения, специфическими характеристиками хоровой звучности, а какие – общими жанрово-стилистическими признаками, историческими условиями их возникновения.

На этой основе формируется единая исполнительская концепция, под углом зрения которой соотносится прошлое и настоящее сочинения, выстраивается его фоническая форма, которая, в сущности, есть перевод идеального в материальное, эмоционального строя произведения в раскрытие его сущностных качеств и свойств, в музыкально-звуковое выражение интонационно-образного смысла.

Фоническая форма обладает своим характерным, а именно – художественным содержанием, которое представляет собой единство физико-акустического, конкретно-чувственного плана звучания и выражаемого в них состояния, переживания человека. Качество исполнительского материала – звучание певческого голоса, хора, оркестра и т. д. – выступает как способ существования единичного (особенного) в его всеобщности. На этой основе осуществляется вся вокально-хоровая работа, которая предполагает развитие индивидуальных свойств голоса каждого певца в условиях общехорового звучания. И ансамбль, строй, дикция в хоре есть не что иное, как постоянно развёртывающаяся фоническая форма исполняемой музыки. В ней синтезируется как внешний – телесный (материальный), так и внутренний – психический слой переживания человеком/певцами образно-художественного содержания. Фониче-

ская форма материализует эти переживания в красоте, качестве самого звучания: его стройности, точности, темброво-динамической выверенности. Тем самым, она способствует созданию особого художественно-звукового пространства, в котором развёртывается процесс музыкального исполнительства. В его конструировании и заключается основная функция фонической формы.

Чтобы организовать, выстроить художественное пространство, исполнитель употребляет ряд специальных приёмов, которыми необходимо овладеть в процессе профессионального музыкального образования. Таковыми являются приёмы вокального формирования звучности. Они осваиваются в учебно-образовательных учреждениях и составляют содержание подготовки будущих учителей музыки, дирижёров хора, вокалистов. Технические приёмы или способы деятельности – обязательное условие организации фонической формы, художественно-звукового пространства. Но ими не может быть исчерпано содержание этой формы. Если бы оно сводилось исключительно к ним, то следовало бы признать, что любой набор средств вокально-хоровой выразительности автоматически ведёт к возникновению художественно-звукового пространства. Это не так. Одновременное сочетание, например, эстрадно-джазовой и академической манеры формирования звучания (если оно не запрограммировано композитором) не способствует рождению художественных впечатлений, переживаний.

В то же время фоническая форма требует технической свободы, пла-

стичности, естественности звучания, раскрывающегося в *музыкальности* исполнения, отражающего *музыкальность* певца. Поэтому следует говорить о внешней и внутренней сторонах фонической формы.

К внешней стороне мы относим способы выработки вокально-хоровой техники, приёмы и методы, с помощью которых достигается естественность и красота певческого звучания. Однако любой приём, способ вокально-хоровой деятельности должен быть внутренне оправдан, то есть стать, по К. С. Станиславскому, «орудием художественной выразительности» [11]. Звук может быть красивым, что нередко можно наблюдать у вокалистов, но художественно пустым, неправдоподобным. В этом случае возникающее у певца отношение к исполняемому произведению окажется далёким от подлинного переживания.

Чтобы постичь и донести до слушателя жизнь лирического героя, действующего лица, персонажа музыкального сочинения, необходимо владеть внутренней вокально-хоровой техникой или, по терминологии Станиславского, «психотехникой». Её смысл заключается в том, чтобы развернуть цепь художественно оправданных логических действий, которые должны помочь проникнуть в мир подсознания, интуиции.

Касаясь вопросов технологии певческого искусства, Станиславский писал, что хорошо поставленный голос позволяет артисту «...петь не только гласные, но и согласные. Согласные являются самыми важными потому, что именно они пробиваются через мощь оркестрового сопровождения. Знаменитый певец

Баттистини обязан силой своего голоса уметь усиливать тон через согласные» [11, с. 321]. Свою мысль он завершает словами о том, что певец производит впечатление не только верным исполнением музыкальных фраз, но и выразительной декламацией. Приводя цитату реформатора музыкально-театрального искусства, мы хотели бы отметить, что в ней затрагиваются секреты певческого мастерства, связанные с качеством звучания «хорошо поставленного голоса», то есть согласно принятой в изложении терминологией – с фонической формой.

Станиславский прекрасно чувствовал и понимал роль фоники, качества звукового материала, как в музыкальном, так и в драматическом искусстве. «При этом нельзя забывать, – писал Мастер, – что каждый из звуков, слагающихся в слово, каждая гласная, как и согласная, являются как бы особой нотой, занимающей своё место в звуковом аккорде слова, и выражает ту или иную частицу просачивающейся через слово души. Вот почему и работа над усовершенствованием фонетической стороны речи не может ограничиваться механическими упражнениями речевого аппарата, но должна быть направлена на то, чтобы актёр научился *ощущать каждый отдельный звук слова как орудие художественной выразительности*» [Там же, с. 239]. Действительно, вокальное «произношение» гласных и согласных является выразительным средством и играет основополагающую роль в образовании фонической формы.

Специфика фонической формы заключается в её производности от

композиционной основы исполняемого произведения. В зависимости от способности видоизменяться в связи с особенностями построения сочинения можно дифференцировать разделы фонической формы. Они, являясь относительно законченными образованиями, характеризуются определёнными качествами хорового звучания. Наиболее распространённый случай такой модификации связан с куплетной композицией, развитием сюжетной линии (словесного ряда) песни, хоровой миниатюры. В куплетной форме фоническая окраска хорового звучания может варьироваться в значительном диапазоне. Качество хорового звучания задаёт своего рода эмоциональный настрой («эмоциональную тональность»), в котором выражается основная художественная мысль или поэтическая идея исполняемого произведения. Меняя от куплета к куплету окраску звучания, дирижёр фоническими средствами развивает, разрабатывает эту идею, завершая исполнение неким обобщающим результатом.

Структура фонической формы зависит и от характера мелодики. Это может быть мягкая, кантиленная, или наоборот твёрдая, острая (стаккатная) манера подачи звука. Всё это – принципиальные моменты и условия становления, выстраивания фонической формы, её зависимости, как от самого характера музыки, так и от методики вокально-хоровой работы с коллективом.

Ярким примером может служить исполнение русской народной песни «В тёмном лесу», куплетно-вариационная форма которой позволяет развернуть перед слушателями целостное вокально-хоровое действие, кар-

тину народной обрядовой игры. Совершенство исполнительской трактовки обработки песни обусловлено единством, гармонией «что» и «как»: аналитической структуры песни и её вокально-хорового воплощения. В их взаимодействии, взаимопроникновении и рождается фоническая форма.

Выявление отношений между качеством звучания певческих голосов (инструментов), способами извлечения, выстраивания звука и художественным замыслом композитора и исполнителя происходит в процессе осмысления связей между различными сторонами исполняемого сочинения. Эти связи, прорастая вширь и вглубь, приводят ко всё более полному и глубокому постижению произведения. Они не ограничиваются самим исполняемым сочинением, захватывая пространство культуры в целом. Исполняемое сочинение, включённое в контекст широких культурно-жизненных отношений, насыщается новым смыслом. Процесс его становления в системе культурно-жизненных связей делается предметом художественно-образного обобщения. Оно, конечно, существенно отличается от рассмотрения отдельного произведения, взятого как такового, в своей единичности.

Фоническая форма в православном богослужебном пении

Богослужебное пение в целом и его фоническая форма обусловлены христианской символикой. Она раскрывается многообразно, например, на уровне гласовой структуры песнопений, их ритмической организации, предопределённой Словами Свя-

ценных текстов. Символикой проникнуты и сами качественные показатели, характеристики церковно-певческого звучания. Присущие ему безыскусность и в то же время особая неземная, «светоносная» темброво-динамическая палитра хорового звучания достигается составом певчих, где голоса мальчиков с выражением «детской наивности, бесстрастия и простоты» (А. В. Никольский [12]), заставляют забывать о несовершенстве дольного бытия.

Возникающая в звучании такого хора символика была тесно связана с архитектурой, интерьером православного храма. Серебристые голоса мальчиков, лишённые страстности, темброво-динамической насыщенности, наполненности (темброво-динамического «мяса») женских голосов, как бы воспаряли высь. Создавался особый акустический эффект, эффект «ангельского» пения, который усиливался контрастом глубоких, густых басов и лёгких, темброво выверенных теноров. Здесь возникают различные связи и переплетения тембров звучащих голосов мужчин и мальчиков, расставляются свои акценты, создающие сложную архитектонику взаимопереходов и связей. Объёмность, плотность, прозрачность возникающего звукового пространства постоянно вибрирует, меняется, чистые тембры чередуются со смешанными и пр.

Так само качество хорового звучания становилось отражением символичности звукового пространства, размышления о жизненном пути верующего. Темброво-фактурные соотношения хоровых партий (вертикали) создавали ощущение восхождения от земного (конкретного, реального)

мира к миру горнему (миру небесного света, невыразимой красоты).

И это восхождение есть выражение высокой степени концентрации духа. Хоровая звучность сама по себе как бы очищает верующего от всего земного, от чувственных страстей и переживаний от всего плотского в человеке. Она как бы проецирует величественный звуко-архитектурный, явственно видимый верующими образ, выражающий беспредельность духовных стремлений как поющих, так и молящихся в храме.

Таким образом, богослужбное пение само по себе конструирует особый звуко-пространственный контекст. Он усиливается благодаря попеременному, антифонному пению хоров правого и левого клироса. Антифонный принцип, идущий из глубины веков, создаёт ощущение видимости возникающего пространства, которое как бы играет различными свето-образными красками, усиливая молитвенное предстояние верующих. Символика звучания воспринимается самым непосредственным (чувственно-сенситивным) образом, она, можно сказать, лежит на поверхности и легко схватывается молящимися. Возникающее при этом характерное звуковое пространство (звуковая среда) должно было выражать, доносить до верующих в образно-хоровой форме смысл молитвословий, идеи добра, христианских ценностей, определявших стилистику хоровой звучности в целом.

Как регенты, так и певчие считали своим долгом строго придерживаться этого стиля хорового звучания. Владение им – не только обязанность, но и особая гордость церковно-певческого сообщества, секрет

его певческого мастерства, которое повсеместно высоко ценилось и простыми верующими, и профессионалами-музыкантами. Известно, что П. И. Чайковский выражал настойчивое желание, чтобы при постановке его оперы «Пиковая дама» заключительный мужской хор исполняли церковные певчие. Великий композитор тонко чувствовал стилистику богослужебного пения и синтезируя оперную манеру хоровой звучности с богослужебной достигал особого художественного эффекта.

Не стоит забывать, что процесс формирования церковно-певческой символики хорового звучания происходил веками, что в ней переплелось множество напластований: греческий, сербский, болгарский, киевский распевы. Фундаментом этой стилистики, бесспорно, стал знаменный распев, который в своём многообразии (малом, большом знаменном пении) способствовал выработке уникальной техники хорового пения, основанной на глубоком дыхании, на способности воссоздавать перспективу непрерывающегося мелодического развития, гибкого и широкого звуковедения, на технике осмысленной подачи слова иagogической дисциплины и пр.

Стилистика богослужебного пения, первоначально охватывающая исключительно мужское звучание, со временем была дополнена голосами мальчиков, что позволило головщикам (регентам) экспериментировать со звуковым пространством, искать и находить новые темброво-динамические сочетания, воспроизводить в мелодике «молитвенное настроение», исходя из «природы вербально-музыкального текста» [14, с. 55]. Мелоди-

ческий источник богослужебного пения позволил Н. С. Гуляницкой ввести в научный оборот термин «темброинтонирование» [Там же].

Примечательно, что возникшее в начале XX века новое направление школы церковного пения в лице В. С. Смоленского [15], А. Д. Кастаньского [16], А. Т. Гречанинова [17], П. Г. Чеснокова [18], освободившись от «шаблонной гармонизации», возрождало древние богослужебные традиции церковных напевов и открывало регентам дорогу к углублённому исследованию тембровой палитры хорового звучания и поиску его новых выразительных красок.

Если в распространившемся в XIX веке хоральном (квартетном) хоровом звучании возобладало стремление регентов к внешней стройности, благозвучности фонического пространства, в котором тембровая сторона звучания являлась результатом скорее абстрактной выверенности и согласованности, то в противоположность этому мелодическая основа открывает возможность темброинтонирования. Система темброинтонирования каждой мелодической линии общает свою индивидуальность, а, следовательно, побуждает певцов сознательно выстраивать тембровый рельеф в звучании каждой партии и хора в целом.

«Составляя смешанный хор из голосов частью женских, частью детских из мальчиков, – писал в своём методическом пособии А. В. Никольский, – регент весьма рискует в партии сопрановой и альтовой получить колорит... далеко не в желательном смысле». Ибо, считает Никольский, «голоса мальчиков и женские – глубоко различны. При смешении тех и

других получается заметная борьба оттенков, не к пользе общего тембра». И далее выдающийся педагог, учёный, композитор заключает: «...смешанные хоры должны избегать указанного совмещения голосов и иметь в партии сопрановой и альтовой или только одних мальчиков, или только уже одни женские голоса» [12, с. 44]. Очевидно, что для Никольского определяющим фактором является стилистика церковно-певческого звучания, которая, по его мнению, должна избегать «густоты» и «страстности» «в отношении музыкального выражения».

Итак, в исполнительской практике вокальная материализация музыкального текста должна соответствовать интонационной основе исполняемой партитуры. Фоническая форма не может противоречить образно-интонационному смыслу художественного сочинения. Несовершенство фонической формы может оказаться решающим фактором исполнительской несостоятельности хора и его дирижёра (регента). Всё это говорит о значимости фонической формы в исполнительском процессе.

Заключение

Сочинение произведения и его художественно-исполнительское воссоздание – грани одного процесса. В одном случае он нацелен на конструирование нового художественного продукта, в другом – на его художественное воссоздание-материализацию. И работа над фонической формой есть та особенность, которая отличает творчество исполнителя от творчества композитора. Творчество исполнителя обусловлено сочинён-

ной музыкой, но не ограничивается ею. Оно одновременно мотивируется широким жизненным, культурно-историческим контекстом и, как любой художественно-творческий процесс, связано с использованием языков, с хранящимися в памяти культуры средствами выразительности, в числе которых находится и язык вокально-хоровой материализации образного содержания музыки.

Непосредственно воспринимаемые дирижёром качества интонационного звучания дифференцируются, сопоставляются с имеющимися в его сознании эталонами. Все способы и приёмы, с помощью которых выстраивается фоническая форма, являются её компонентами и играют важную образно-смысловую роль. В итоге происходит преобразование единичного, то есть реально исполняемого произведения, через особенное, то есть фоническую форму, во всеобщее – в интонационно-образное, звукосодержательное пространство. Так формируется некий целостный интонационный образ исполняемого сочинения, содержанием которого является динамика взаимодействия между реально воспринимаемым качеством интонируемого материала и обобщённо-идеальным (аналитико-синтетическим) его представлением. Образуется то «единство многообразного», которое превращает исполнение в процесс художественной коммуникации.

Разрабатываемую научно-методическую область справедливо называть «музыкальной фоникой» и рассматривать её как раздел педагогики музыкального образования и музыкознания, который призван изучать закономерности звуковой

организации процессов вокально-хорового исполнительства. Возникающая в результате этого область знаний, обобщённая термином «фо-

ническая форма», может стать методом исследования науки, занимающейся педагогикой музыкального исполнительства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация // Избранные труды. Т. V. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 163–276.
2. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. 466 с.
3. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
4. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
5. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
6. *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Изд-во МГК, ИП РАН, 2002. 496 с.
7. *Кузнецов Ю. М.* Акустические исследования звучания выдающихся хоровых коллективов // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Вып. 3. М., 2008. С. 104–156. URL: <http://disus.ru/knigi/331350-1-kuznecov-yuriy-mihaylovich-kandidat-iskusstvovedeniya-kuznet-akusticheskie-issledovaniya-zvuchaniya-vidayushchih-horovih-kollekt.php> (дата обращения: 12.09.2019).
8. *Стулова Г. П.* Теория и практика работы с детским хором: Учеб. пособие для студ. пед. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2002. 176 с.
9. *Вишневская Г. П.* Галина. История жизни. Изд. 5-е. М.: Согласие. 1996. 448 с.
10. *Раппопорт С. Х.* Искусство и эмоции. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1972. 168 с.
11. *Станиславский К. С.* Законы оперного спектакля // Собрание сочинений в восьми томах. Том 6. М.: Искусство, 1959. 466 с.
12. *Никольский А. В.* Голос и слух хорового певца: Методическое руководство по школьно-хоровому пению для учител. ин-тов и семинарий, духов. семинарий и епарх. жен. уч-щ... и учителей хорового пения / сост. А. Никольский, зав. регент. курсами О-ва любителей ц[ерк]. п[ения] в Москве. Петроград: Товарищество хорового изд-ва, 1916. 58 с.
13. *Никольский А. В.* О стилях хорового пения: «церковном» и «светском» // «Музыка и Революция». 1926. № 9.
14. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
15. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань. Москва. Петербург М.: Языки славянской культуры, 2002. 688 с.
16. Александр Кастальский: Статьи: материалы: воспоминания: переписка / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки, Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверева. М., 2006. (Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 1998; Т. V). 1030 с.
17. *Гречанинов А. Т.* Школа пения. М.: Гос. муз. изд-во, 1937. 85 с.
18. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижёров. Изд. 3-е. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 240 с.

Поступила 29.01.2020; принята к публикации 17.02.2020.

Об авторах:

Критский Александр Борисович, хормейстер Федерального государственного бюджетного учреждения «Государственный академический Большой театр России» (*Театральная пл., 1. Москва, Российская Федерация, 125009*). abkrit@gmail.com

Критский Борис Дмитриевич, последнее место работы: профессор кафедры «Музыкально-исполнительское искусство в образовании» Федерального государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (*улица Малая Пироговская, 1, строение 1, Москва, Российская Федерация, 119991*), доктор педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ.

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Asafiev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess. Kniga vtoraya. Intonatsiya* [Musical Form as a Process. The Second Book. Intonation]. *Selected works*. Vol. V. Moscow: USSR AS Publ., 1957, pp. 163–276 (in Russian).
2. Mazel L. A. *Stroyeniye muzykalnykh proizvedeniy* [Structure of Musical Works]. Moscow: State Music Publ., 1960. 466 p. (in Russian).
3. Medushevskiy V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovaniye* [Intonation Form of Music: Research]. Moscow: Kompozitor Publ., 1993. 262 p. (in Russian).
4. Nazaykinskiy E. V. *Zvukovoy mir muzyki* [Sound World of Music]. Moscow: Muzyka Publ., 1988. 254 p. (in Russian).
5. Aranovskiy M. G. *Muzykalnyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Publ., 1998. 343 p. (in Russian).
6. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonant Theory and Technology]. Moscow: MGK. IP RAS Publ., 2002. 496 p. (in Russian).
7. Kuznetsov Yu. M. *Akusticheskiye issledovaniya zvuchaniya vydayushchikhsya khorovykh kollektivov* [Acoustic Studies of the Sound of Outstanding Choral Groups]. *Modernizatsiya professionalnoy podgotovki pedagoga-muzykanta* [Modernization of professional training of a teacher-musician]. Iss. 3. Moscow, 2008, pp. 104–156 (in Russian).
8. Stulova G. P. *Teoriya i praktika raboty s detskim khorom* [Theory and practice of working with children's choir]. Textbook for students of pedagogical higher educational institutions. Moscow: VLADOS Publ., 2002. 176 p. (in Russian).
9. Vishnevskaya G. P. *Galina. Istoriya zhizni* [Galina. Life Story]. 5th ed. Moscow: Soglasie Publ., 1996. 448 p. (in Russian).
10. Rappoport S. H. *Iskusstvo i emotsii* [Art and Emotions]. 2nd ed., suppl. Moscow: Muzyka Publ., 1972. 168 p. (in Russian).
11. Stanislavsky K. S. *Zakony opernogo spektaklya* [Laws of Opera Performance]. *Collection of works in 8 volumes*. Vol. 6. Moscow: Iskusstvo State Publ., 1959. 466 p. (in Russian).

12. Nikolskiy A. V. *Golos i slukh khorovogo pevtsa: Metodicheskoye rukovodstvo po shkolno-khorovomu peniyu dlya uchitel. in-tov i seminariy. dukhov. seminariy i eparkh. zhen. uch-shch... i uchiteley khorovogo peniya* [The Voice and hearing of a choral singer: Methodical guide for school-choral singing for teachers of institutes and seminaries, theological seminaries and the diocesan women's schools and teachers of choral singing]. Compiled by A. Nikolsky, head of the Regency courses of the Society of Church Singing in Moscow. Petrograd: Partnership of choral Publ., 1916. 58 p. (in Russian).
13. Nikolskiy A. V. *O stilyakh khorovogo peniya: «tserkovnom» i «svetskom»* [About the Styles of Choral Singing: "Church" and "Secular"]. *Muzyka i Revolyutsiya* [Music and Revolution]. 1926, no. 9 (in Russian).
14. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykalnoy kompozitsii: Teoreticheskiye aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Spiritual Music of the XX Century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2002. 432 p. (in Russian).
15. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. IV. Stepan Vasilyevich Smolenskiy. Vospominaniya: Kazan. Moskva. Peterburg* [Russian spiritual music in documents and materials. Vol. IV. Stepan Vasilyevich Smolensky. Memories: Kazan. Moscow. Petersburg]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2002. 688 p. (in Russian).
16. *Alexander Kastalsky: Articles: materials: memoirs: correspondence*. Glinka State Central Museum of Musical Culture. Editor, compiler, introductory article and comments by S. G. Zvereva. Moscow, 2006 (Russian sacred music in documents and materials. Moscow, 1998; Vol. V). 1030 p. (in Russian).
17. Grechaninov A. T. *Shkola peniya* [School of Singing]. Moscow: State Music Publ., 1937. 85 p. (in Russian).
18. Chesnokov P. G. *Khor i upravleniye im: Posobiye dlya khorovykh dirizherov* [Chorus and Its Management: Guide for Choral Conductors]. 3rd ed. Moscow: State Music Publ., 1961. 240 p. (in Russian).

Submitted 20.01.2020; revised 17.02.2020.

About the authors:

Alexander B. Kritskiy, choirmaster of the «State Academic Bolshoi Theatre of Russia» (*Theatre Square, 1. Moscow, Russian Federation, 125009*). abkrit@gmail.com

Boris D. Kritskiy, last place of work: Professor at the Department of Musical and Performing Arts in Education of the Moscow Pedagogical State University (MPGU) (*Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119991*), Doctor of Pedagogical Sciences, Distinguished Worker of Culture of the Russian Federation.

The author has read and approved the final manuscript.