

Байкова Елена Николаевна  
профессор кафедры хорового и сольного народного пения  
факультета фольклорного искусства  
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»  
E-mail: [lena.baykova@yandex.ru](mailto:lena.baykova@yandex.ru)  
Baykova E.N.  
Professor of the Department of choral and solo folk singing  
faculty of folklore art  
Gnessin Russian Academy of music

## **ПЕВЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос, касающийся проблемы взаимодействия двух параметров в границе общей композиционной формы произведения. В этой связи репрезентируется явление певческого фонизма и музыкальной фактуры сочинения как единых принципов сосуществования в структуре исполнительского сознания. На основе данного аналитического аспекта кристаллизуется функциональная роль каждой хоровой партии как темброво-звуковой линии в значении необходимого условия для реализации креативного проекта автора в сфере практического ресурса многоголосия.

Ключевые слова: фактура, певческий фонизм, хоровые партии, дирижер, многоголосие, произведение.

## **SINGING POLYPHONY IN THE ASPECT OF REFLECTING THE PRINCIPLES OF MUSICAL TEXTURE OF THE WORK**

Annotation. In this article the question concerning the problem of interaction of two parameters in the boundary of the General compositional form of the work is considered. In this regard, the phenomenon of singing phonism and the musical texture of the composition as a single principle of coexistence in the structure of the performing consciousness is represented. On the basis of this analytical aspect, the functional role of each choral part as a timbre-sound line is crystallized as a ne-

cessary condition for the implementation of the author's creative project in the sphere of the practical resource of polyphony.

Keywords: texture, singing phonism, choral parts, conductor, polyphony, work.

В искусстве хорового исполнительства большую роль играет совокупность факторов, влияющих на характеристику итогового фонического результата. Среди них то, что определяет традиционно-базовые элементы хоровой звучности – ансамбль, строй, дикция. Это – те фундаментальные основы, которые детерминируют качество вокально-хоровой работы дирижера с певческим коллективом. Ведь, очевидно, что при аналитическом подходе к технической составляющей какого-либо исполнительского состава, кристаллизуются, прежде всего, указанные выше три элемента. Поскольку такого рода симбиоз включает в себе черты оптимальной сбалансированности в структуре звучания хоровых партий.

Как правило, для профессионалов данный фактор является доминирующим. И это, бесспорно, априори, так как есть существенная аргументация для оценки певческого фонизма в целом. Сочетание данных свойств обуславливает качество репрезентативности в моменте реализации звукового материала.

Тем не менее, в практике хорового исполнительства важную роль играет и еще один фактор, непосредственно связанный со спецификой певческого многоголосия применительно к способу построения самого абриса музыкальной композиции.

Во многом это определяется феноменом креативного проекта автора произведения в аспекте принципа соотношения хоровых партий как темброво-мелодических линий в структуре общего звукового целого партитуры (аккордово-гармонический, гомофонно-гармонический, полифонический виды фактур). Но как бы не были скоординированы между собой певческие сег-

менты, объединяющим началом остается функциональная направленность каждого голоса, а, следовательно, каждой партии, корреспондирующей своему «оппоненту» информационный ресурс, актуальный относительно общего контекста.

Понимание дирижером важности данного факта позволяет более точно анализировать ситуативный ряд в границах взаимоотношений темброво-мелодических линий. И, кроме того, определенным образом выстраивать собственную стратегию в абрисе управления энергией хорового звучания, рождающейся в совокупности сочетания певческо-звуковых линий как неотъемлемых компонентов в органике их сочетания с фактурно-музыкальной тканью исполняемого произведения.

Оценивая, подобным образом, качество многоголосия, дирижер находит правильное решение в процессе реализации творческого задания согласно принципу оформления самой партитуры. Поиск оптимальной меры практического значения каждого голоса в аспекте его функциональной роли в построении общей архитектоники фактурного целого и обуславливает результативность действий дирижера в раскрытии имманентно-прагматичных певческих характеристик хорового многоголосия.

Понимание специфики такого рода поведенческого модуса в характере инициативы какой-либо хоровой партии позволяет достигать эффекта соответствия с целевой установкой в плане абриса конструирования музыкально-звуковой части изучаемой партитуры. И именно тогда возникает певческий аналог композиционной идее первоисточника.

Кроме того, итоговый результат зависит и от стилевых особенностей исполняемого сочинения, присущих эстетическим канонам, сложившимся в ту или иную эпоху. Так, например, художественно-эстетические принципы ренессанса, барокко, классицизма, романтизма и современной музыки отли-

чаются самобытными чертами, проявляющимися в технике оформления музыкального материала.

Не менее очевидно и то, что свойственные каждой эпохе стилевые черты отражаются сквозь призму определенного комплекса средств выразительности в процессе моделирования звучащего целого. И эта тенденция кристаллизуется в аспекте важного фактора, как наиболее значимой мотивации для конструирования «фактурных ярусов» хорового многоголосия. Так, для эпохи Ренессанса, искусства менестрелей, доминирующей темой становится интерес к человеку, что проявляется в чертах мелодизации звукового контура в сочетании с элементами строгой полифонии. Напротив, в эпоху барокко главенствует принцип риторичности в характере многоголосия – свободная полифония. Эстетика классицизма утверждает нормы гармонического письма, где преобладает равнозначность всех сегментов, формирующих музыкально-звуковой поток в границах хоровой вертикали.

Для эпохи романтизма в полной мере характерно тембро-фоническое пространство, где ярко выражена функция мелодического начала в партии сопрано, существующего на фоне аккордово-гармонической составляющей в синтезе с разнообразием фактурно-ритмических рисунков в средних голосах. Современная хоровая музыка представлена сквозь призму яркой тембрики сонорного поля, активной линейности в развитии всего музыкально-звукового комплекса – полифонии пластов, а также многоликостью по способу приемов реализации идеи звуковой комбинаторики.

Но, несмотря на различие принципов композиционной техники письма внутреннее качество многоголосия является прерогативой в структуре общего звукового целого. Такой характер восприятия системных отношений в границах певческого фонизма позволяет какому-либо темброво-певческому сегменту быть значимым компонентом фактурно-музыкальной модели сочинения. Возможно, что именно в тот момент, когда раскрывается или интона-

ционно-мелодическая яркость тематического музыкального материала, или метроритмическая гибкость в потоке движения отдельных звуковых линий, или темброво-гармоническая красочность общего сонорного поля на фоне альтераций и техники отклонений в условиях перехода в другую тональность и возникает необходимость выявления певческой инициативы какого-либо из голосов.

Необходимо подчеркнуть, как меняется фактурно-фонический контекст внутри одного и того же сочинения, например, в произведении Ф.Листа «Наступление весны». Уже с первых тактов данной композиции в манере изложения основного тезиса кристаллизуется то мелодическое начало, которое проникает практически во все певческие голоса, но с разной степенью его проявления. При этом с самого начала существует единая метроритмическая канва как главное условие общего движения темброво-мелодических линий, что предполагает относительное равенство всех хоровых партий (единая для всех длительность – четверть). Вместе с тем, независимо от лидирующей партии сопрано (основная интонационно-мелодическая информация проходит в верхнем фактурном ярусе), в музыкальном контексте в целом намечается еще один фактурно-смысловой компонент – линия баса. Его звуковысотная составляющая, отличающаяся движением по звукам тонического трезвучия, интенсифицирует общий характер голосоведения внутри всей фактуры (крайние голоса).

Эта черта композиторского стиля сохраняется и впоследствии, как важное средство выразительности. Такое решение весьма креативно, поскольку в условиях аккордово-гармонической ткани функция нижнего голоса уже определена как базовая основа для остальной части музыкально-певческой фактуры (средние голоса).

Поэтому вполне очевидно, что в предлагаемом контексте взаимодействия интонационно-мелодических линий активность басовой партии в какой-

то степени «противопоставлена» верхнему голосу как носителю мелодической информации. В результате в создаваемом фоническом пространстве рождается энергия соприложения двух «пластов», а именно звуковых линий крайних голосов, что мгновенно оживляет общий модус движения при сохранении его единой метроритмической основы (тождество ритмической фигуры во всех хоровых партиях). Используемый Ф.Листом прием распределения темброво-мелодического материала, когда «пара» голосов: сопрано+басы как бы «оппонируют» друг другу, в полной мере отвечает и художественной задаче произведения. Ведь основной тезис музыкально-поэтического образа данного сочинения связан с темой наступления весны, приносящей изменения в мир, окружающий человека.

Используемый принцип фактурного взаимодействия сохраняется до конца произведения при условии включения в формирующийся поток темброво-звукового обновления певческой инициативы уже других – средних голосов. На этом фоне вся композиция приобретает особые черты, где раскрывается скрытая энергия темброво-мелодического движения внутри гармонического комплекса созвучий. Так в средней части заметна тенденция к активизации того фактурного звена, который, как правило, выполняет вспомогательную функцию, насыщая аккорд дополнительными «гармоническими обертонами» (средние голоса). И вновь, несмотря на достаточно унифицированное качество метроритмического движения, но благодаря мелодической инициативе уже средних голосов, теноров и альтов в моменте передачи интонационного тезиса (восходящее терцовое движение) образуется динамично развивающееся фактурно-тембровое пространство, существующее как единое органичное целое.

Интересным явлением, усиливающим впечатление от характера голосоведения отдельных хоровых партий в границах общего фактурного поля (доминирование контура гармонической вертикали), становится мелодиче-

ская линия теноров как монотембровая форма, выступающая в абрисе связующего начала на границе структурных построений. Не менее важным воспринимается и факт того, как объединяется мелодическая инициатива всех голосов в условиях кульминационной зоны – прерванная каденция, что обеспечивает некий паритет относительно всех темброво-звуковых линий на основе единой гармонической вертикали.

Так достигается степень сбалансированности в проявлении внутрифактурной энергии благодаря интенциям каждой певческо-хоровой группы, что несомненно усиливает консолидирующий эффект в певческой структуре фонического целого. Но, вместе с тем, подчеркивается и значение той или иной мелодической линии в ее организующей роли в рамках музыкально-звукового контекста партитуры.

Не менее содержательным является и другой пример, когда все хоровые партии занимают свою «фактурную нишу», выполняя определенную задачу в построении общего целого. Речь идет об одном из хоралов И.С.Баха, встречающемся в I части Рождественской оратории (№5 «Wie soll ich dich»). С первых же тактов ощущается тенденция к самостоятельности каждой мелодической линии, что проявляется в разнонаправленном движении голосов, в их интонационно-мелодической и ритмической инициативе.

Вместе с тем, достаточно определен и иной план в способе взаимодействия темброво-фактурных линий как еще одна возможность их внутренней сбалансированности по отношению друг к другу. В этом процессе в такой же степени актуализируется и каждый голос, но уже как часть целого, что очевидно в характере сонастроенности темброво-мелодических линий на единый модус голосоведения внутри границ какого-либо такта.

В данном контексте очевидна тенденция к взаимодополняемости голосов в условиях связующего характера ритмической инициативы всех певческих групп как фактор их внутреннего объединения. В качестве примера вы-

ступает единый ритм, а именно сходные в ритмическом отношении фигурации в различных ярусах хоровой фактуры. Так, уже в начале, эта идея проникает в нижний слой певческого многоголосия (тенора+басы), а затем и в средние голоса (второй такт).

Следует заметить, что по мере развития музыкального материала (вторая строфа) энергия корреляции темброво-мелодических линий в аспекте подчинения сходной ритмической задаче – одновременно возрастающая или убывающая некая формульность движения певческих голосов (две восьмые четверть) становится или явно обнаруживаемой, или как бы завуалированной в общем ритмическом контексте (последовательность четырех, а затем шести восьмых длительностей), что придает большую развернутость фактурно-музыкальному движению внутри партитуры.

Кроме того, намечается прямо противоположная тенденция, когда, напротив, вследствие интенсификации звукового потока (приоритет движения восьмых длительностей), происходит перегруппировка сил фактурно-тембровых элементов в направлении большей слитности хорового звучания. Это происходит за счет иного заполнения каждой единицы текущего времени, когда метрическая пульсация обновляется благодаря измененной функционально-гармонической окраске звучания. В результате процесса соприложения гармонической и метрической пульсаций (внутридолевое движение в условиях частых звуковысотных смен) прослеживается стремление к выявлению объединяющей роли гармонического фактора на фоне координирующей функции басовой партии.

Участвуя в программе общей идеи продвижения музыкального материала, эта линия нижнего голоса создает необходимые условия для «вертикализации» хорового звучания и, тем самым, для определения «тонального устоя» внутри каждой строфы. Необходимо также заметить, что по мере развития (вторая строфа) энергия соподчинения всех темброво-мелодических ли-

ний одной ритмоформуле (две восьмые+четверть) одновременно как возрастает, так и ослабевает. С одной стороны, прослеживается явно обнаруживаемая, но прежде завуалированная в ритмическом контексте подобного рода формульность. Здесь очевидно влияние прогрессирующей тенденции в репрезентативности определенного типа длительности (две, четыре и шесть восьмых), что придает большую развернутость «фактурному полю». С другой стороны, фактор ритмо-мелодической инициативы по преимуществу всех голосов без исключения, усиливает, тем самым, эффект полифоничности в характере развития многоголосия.

Так рождается ощущение формы в условиях структурной завершенности каждого построения, где роль фактурного компонента (значение басовой линии, в частности) проецируется и на идею композиционного решения в целом.

В результате хоровая фактура в контексте общего развертывания музыкального материала предстает как модель исполнительской инициативы разных групп певческих голосов в аспекте общей ритмической идеи движения (две восьмые четверть), что является условием для их последующего действия в рамках мелодической активности в границах фактурного целого. И, кроме того, абрис хорового многоголосия воспринимается как интегрирующее свойство в моменте консолидации темброво-фонической инициативы на этапе ее обобщения в сфере гармонической логики мышления в рамках певческой корреляции. И в этом плане фактура становится знаком стилевого подхода к оформлению совокупности звуковых линий в значении важного фактора музыкально-композиционного целого.

Кроме того, важен и аспект понимания функционально-содержательной роли какого-либо из темброво-фонических сегментов с точки зрения выявления доминирующей позиции певческого императива того или иного голоса (линии), а также и в значении паритетных позиций фактур-

ных составляющих в возникающем интонационно-ритмическом, интонационно-мелодическом «диалоге» – дискурсе всех хоровых партий.

Таким образом, фактурный феномен хорового многоголосия может быть представлен многообразно, что не только определяется музыкально-стилевыми нормами голосоведения в контексте той или иной эпохи, но и, вместе с тем, самой возможностью воспринимать линейную активность каждой группы голосов в различных вариантах их комплементарности. Имеется в виду, характер формирующихся взаимоотношений в условиях коммуникативного способа общения темброво-звуковых линий в общем фоническом поле.

Эта тенденция кристаллизуется и при относительной интонационно-мелодической самостоятельности отдельных хоровых партий, и в аспекте активизации темброво-интонационной инициативы какой-либо группы певческих голосов. И тогда решение исполнительской задачи и дирижером, и каждым певцом или всей хоровой партией будет детерминироваться энергией сопряжения коллективно-личностной направленности в русле осознания действенности единого художественно-творческого императива, как необходимого условия участия в архитектонике фактурно-звукового целого музыкального произведения.

### *Литература*

1. Афанасьев В.В., Афанасьева И.В. Сущность технологий практической деятельности педагога // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. – 2016. – № 1. – С. 51-67.
2. Грибкова О.В. Проектирование модели образовательного пространства в профессиональной подготовке педагога – музыканта // Высшая школа: опыт, проблемы, перспективы. Материалы VI Международной научно-практической конференции. – М., 2013. С. 711-716.

3. Грибкова О.В. Творческое общение в исполнительской деятельности дирижера-хормейстера. – М., 2008.
4. Грибкова О.В., Ушакова О.Б. Формирование хормейстерских компетенций студентов // Искусство и образование. 2016. № 5 (103). С. 55-64.
5. Низамутдинова С.М. Парадигмальность современного музыкального образования // Искусство и образование. 2018. № 1 (111). С. 73-79.
6. Уколова Л.И. Самоконтроль в профессиональной подготовке учителя музыки: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 1991.
7. Уколова Л.И., Грибкова О.В. Синтез искусств в образовательном пространстве как фактор эстетического воспитания личности // Современные тенденции развития культуры, искусства и образования. – М., 2017. С. 304-311.
8. Уколова Л.И., Цзян Ш., Ли Х. Культура личности как фактор воздействия организованной музыкальной среды // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2016. № 2. С. 2.
9. Школяр Л.В. Музыкальное образование. М., 2014. - 528 с.