**Нюансы, как средство музыкальной выразительности в раскрытии содержания музыкальных произведений.**

Динамика в переводе с греческого обозначает «имеющий силу, сила». Это понятие пришло в музыку из физики. Термин «Динамика» впервые был введен в музыкальную теорию и практику швейцарским музыкальным педагогом Х.Г. Негели (1810 г.) и обозначает распределение громкости звучания в музыке и изменения и переходы как постепенные, так и внезапные. Французское слово нюанс обозначает оттенок. Характеризуя выразительное значение динамических обозначений следует помнить, что все они имеют массу различных оттенков. Нюансы нельзя рассматривать вне содержания и стиля музыкального произведения. Динамические нюансы являются выразителем не только определенной силы хорового звучания, но и эмоционального состояния исполнителей.

Содержательное и эмоциональное исполнение хорового произведения связано с применением разнообразных выразительных средств, к которым относятся и динамические нюансы. Интонационные краски хора. В том числе и динамические, являются отражением движения мыслей и чувств дирижера хора. Они возникают не как механическое следствие, продиктованное только необходимостью исполнить указания композитора, а как результат проявления желания и воли дирижера придать хоровому произведению определенное смысловое значение.

Известно, что не все динамические оттенки могут быть обозначены в тексте (это характерно для музыки старых мастеров, в частности И.С.Баха), что создает затруднения для дирижера в определении музыкального и динамического плана произведения. Часто дирижеру хорового коллектива предоставляется самому решать, следует, например, разграничивать динамическими средствами два сложных музыкальных построения, при отсутствии указаний на этот счет; сохранять ли на протяжении всего музыкального отрывка указанный в тексте нюанс, если музыкальный смысл фразы подсказывает его изменение и т.д.

**Дирижер хора может в некоторых случаях вводить дополнительные, не обозначенные автором оттенки, а иногда и отступать от указанных в тексте нюансов.** Разумеется, музыкальная инициатива не должна идти вразрез с авторским замыслом и стилем исполняемого произведения. Основной нюанс должен выполняться в соответствии с логикой развития музыкальной фразы, предложения. Появление этого нюанса в тексте не всегда означает, что он должен быть с самого начала выполнен с присущей ему выразительностью. Некоторые отступления от основного нюанса часто способствуют большей выразительности исполнения. Однако следует подчеркнуть, что отклонение от авторских нюансов не должно переходить в произвол. Неуважение к автоскому тексту чуждо хоровой исполнительской школе, так как оно ведет к искажению художественного замысла композитора.

Это обязывает хоровых дирижеров учитывать исполнительские требования и уделять внимание развитию динамического диапазона хора. Как правило, у слабо продвинутого хора динамический диапазон узок. Такой хор аналогичен художнику, который пользуется одной краской или близкими по колориту красками. Часто это бывает громкий звук. От этого выразительность исполнения сильно страдает, не говоря уже о вреде постоянного перенапряжения голоса. Хор с расширенным динамическим диапазоном чаще всего пользуется голосом средней силы: многие ноты берет тихо (P) и очень тихо (PP), от чего громко (F) и очень громко (FF), употребляемые им к тому же сравнительно редко, только выигрывают.

В педагогическом процессе требование художественного выполнения динамических оттенков в хоровом произведении и специальная работа над динамической выразительностью хоровых партий могут начаться только на определенном этапе. Это не значит, что на начальных этапах обучения хор нужно лишать всякой динамической выразительности. Напротив, нужно с самого начала прививать привычку к эмоциональной настроенности во время пения. Эмоциональное отношение к пению при исполнении конкретных вокально-хоровых упражнений должно способствовать выработке определенных навыков, а не тормозить их образование.

Однако дирижеру часто приходится заниматься с хором, у которого имеется ряд недостатков в организации певческого звукообразования и исполнения динамических оттенков, что сопровождается неправильно координированными действиями певческого аппарата. В таких случаях приходится решать ряд последовательных педагогических задач по выработке певческих навыков, строго соблюдая принцип «от простого к сложному». Такими задачами являются:

* организация певческого дыхания;
* освобождение певческого аппарата;
* сглаживание регистров;
* выравнивание звучания гласных и т.д.

Но при этом нельзя подавлять стремление поющих в хоре к динамической выразительности, использованию разнообразных тембровых красок и других элементов выразительной интонации.

Динамическая выразительность легче достигается, если в хоровом произведении динамические оттенки сочетаются с музыкой, с содержанием текста, со сменой эмоционально-психологического состояния, что облегчает координированное действие певческого аппарата в целом.

Над динамической гибкостью хора необходимо работать как в процессе исполнения хоровых произведений, так и используя для этого специальные упражнения. Достижение динамической выразительности в пении является длительным и трудоемким процессом.

Остановимся на процессах, связанных с исполнением piano, forte, crescendo, diminuendo, а также с формированием звука.

Достижение выразительного звучания в нюансе piano требует большого мастерства. Изучение вокальной литературы показывает, что исполнение piano может производиться двумя способами: soutenu (сохраняя тембр) и demi-teinte (полутень) – исполняемое расслабленными голосовыми связками, т.е. «снятое с дыхания».Есть способ исполнения piano, заключающийся в том, что этот нюанс используется по тому же принципу, что и forte, то есть ослабление звука и уменьшение напора воздуха производится на опоре дыхания при интенсивном смыкании голосовых связок. При этом голос на piano сохраняет в значительной степени свой тембр.

Выразительным и эстетически ценным в исполнительской хоровой практике является piano на крепкой опоре дыхания, как мы его условно будем называть. В этом случае сохраняется выразительность звучания голоса в нюансе piano. В каждом piano должны быть заложены элементы forte, т.е. большая насыщенность и активность дыхания, которое даст звучащее, опорное piano и предохранит от бездыханного напевания.

Ввиду большой трудности исполнения piano на крепкой опоре дыхания, в тех случаях, когда оно не удается хору, допускается начинать работу над piano при значительном расслаблении мышц голосового аппарата. Эффективность такого способа заключается в психологической настройке хора, в воспитании стремления пользоваться динамическими красками голоса, в постепенной мышечной тренировке. По мере работы звучание хоровых партий на piano постепенно приобретает тембровую окраску и исполняется на более крепкой опоре дыхания.

Излишняя мышечная расслабленность, как и мышечное перенапряжение, не дает хору достичь полноценной рабочей звучности голоса, тем более при динамической нюансировке. Наибольшие опасности такого способа таятся для мужских голосов и низких женских. Высокие женские голоса, менее богатые в тембровом отношении, скорее могут идти по этому пути динамической гибкости голоса, т.е. отталкиваться от так называемого неопертого piano.

Исполнение piano требует совершенно спокойного положения гортани в целях обеспечения нормальной работы голосовых связок, свободного и ясного произнесения гласного, небольшого набора воздуха при вдохе и плавной подачи его к связкам при выдохе, без толчков и нарушения инерции дыхательных движений. Дикция при нюансах piano, особенно в медленных темпах, должна быть очень ясной, смягченной, согласные осторожно подчеркнуты, гласные идеально акустически построены.

Развивать динамическую гибкость голоса целесообразно вначале на гласной «а», затем на других гласных. Это выгодно тем, что интенсивность смыкания голосовых связок минимальна, язык более нейтрален и не находится в крайней позиции.

Упражнения для выработки piano полезно строить на контрастном использовании вначале forte, а затем piano. Полезно пение гамм и арпеджио, чередуя piano и forte, где хорошо тренируется равномерный выдох. Целесообразно упражнение имитирующее эхо. Начиная с коротких упражнений, можно их доводить до длинных фраз. Упражнения даются в диапазоне свободно звучащих хоровых партий, вначале в небольших интервалах в умеренном темпе.

Хору необходимо прививать определенную эмоциональную настроенность при исполнении упражнений во время распевок. По мере работы над piano следует его доводить до возможного pianissimo.

Работая над нюансом forte, необходимо помнить, что в каждом forte должны быть заложены элементы piano, т.е. мягкость и некоторый запас звучности, настолько, чтобы слушатель не ощущал «потолок» в звучании хора. Forte нельзя находить через твердую, жесткую атаку, через мышечный зажим; оно зависит от опорности дыхания, от эмоциональной наполненности.

При исполнении forte очень важно не допустить форсированного пения, когда хоровые партии при излишнем подсвязочном давлении начинают испытывать мышечное перенапряжение всего голосового аппарата. Прежде всего это вызывает перенапряжение мышц гортани, что отражается на качестве тембра и является тревожным сигналом для дирижера хора. Форсированное пение, если оно входит в привычку, становится серьезным недостатком, с которым трудно бороться. Одним из эффективных способов снятия форсировку звука служит привлечение внимания хора к нюансам diminuendo, piano и настойчивая работа над ними.

Выполнение нюансов crescendo и diminuendo осуществляется при наличии технического навыка управления силой и скоростью выдоха. Crescendo - это стремление звучания достичь своего центра. Чтобы добиться постепенного crescendo, надо, «включив звук на легчайшем pianissimo, постепенно ускорять выдох, увеличивая его силу и плотность атаки. Diminuendo делается путем замедления выдоха и уменьшения его силы, причем звук надо постепенно затемнять и уводить назад и вверх в голову до полного перехода в vesso voce. Crescendo b diminuendo становятся «жизненными» оттенками только благодаря смене порывов и настроений хористов. Эти динамические оттенки могут производиться в самом разнообразном диапазоне громкостей. Например, crescendo может быть от pp к ff и т.д.

Diminuendo также имеет большое разнообразие громкостных границ. От чувства меры, вкуса дирижера зависит мера границ. Этот выбор должен способствовать правдивому раскрытию содержания хорового произведения, гармонировать с прочими нюансам, соответствовать тесситурным особенностям хоровой партии. Очень часто можно слышать как crescendo сопровождают ускорением (accelerando) а diminuendo – замедлением (ritardando). Однако следует помнить, что ускорение и замедление являются самостоятельными агогическими средствами выразительности, и их не следует употреблять в трафаретной комбинации с нюансами crescendo и diminuendo

Правильное распределение нюансов crescendo и diminuendo является очень важным фактором в создании верного звукового образа.

Обычно приподнятое настроение (с различными оттенками – радости, гнева и т.д.) сопровождается у человека, как правило, повышением интонации и усилением звучания голоса, исполнение crescendo легче осуществить при восходящей мелодии. Это объясняется и тем обстоятельством, что при исполнении гаммы в восходящем движении громкость звука постепенно увеличивается. При исполнении diminuendo – обратная картина. Хору легче исполнить этот нюанс при движении вниз. Однако в хоровых произведениях нередко diminuendo сопровождается движением мелодии вверх и на трудности его исполнения в этом случае дирижер должен обращать особое внимание. Сложнее приходится дирижеру при работе над выработкой нюансов в хоре от forte до piano. Эстетические нормы звучания forte и piano установлены педагогической и исполнительской практикой. Исполнение forte нельзя доводить до форсирования звука. При исполнении piano необходимо следить затем. Чтобы звук не терял тембровой окраски и звонкости. Исполнение forte подготавливается постепенно в процессе всего периода работы с хором и настройки его хоровых партий.

При выборе хоровых произведений с целью развития динамической выразительности исполнения, необходимо, чтобы диапазон и тесситура произведения были удобны для хора. Прекрасным материалом для развития динамической гибкости хора являются протяжные народные песни, в частности, русские, украинские. В них ярко выступает эмоционально-поэтическое начало, способствующее развитию непринужденной манеры использования динамических красок, плавности, динамических спадов и нарастаний.

Выдающиеся произведения композиторов-классиков с плавным и удобным для голосоведения течением мелодии, выразительной гармонической и мелодической основой представляют очень полезный репертуар для подготовки гибкости хора. На этих произведениях хорошо тренируется певческое дыхание, его эластичность плавность, дозировка.

Добиться динамической гибкости можно только путем систематической и длительной тренировки.

 **Динамика**(динамические оттенки или нюансы) – подвижные (крещендо, диминуэндо) и неподвижные (устойчивые, неизменяемые). ***Нюансировка***служит важным средством выразительности, она связана с музыкальной формой, фразировкой, стилем произведения. ***Наиболее трудный нюанс*** в хоре – ff, т.к. всегда есть опасность форсирования; в этом нюансе труднее установить ансамбль и строй, а pp должно быть слышимом, звучным («не проваливаться»).

 **Нюансом** называется также обозначение ***характера звучания***(например, маэстозо – торжественно, дольче – нежно и т.д.)

 **Динамика**

 Другим важным средством художественной выразительности в хоровом исполнительстве является динамика. Основные объективные предпосылки выразительных возможностей динамики в музыке очевидны. Громкие звуки при прочих равных условиях больше возбуждают, раздражают, нежели тихие; извлечение громкого звука требует большего напряжения, большей затраты энергии. Поэтому усиление звука обычно связывается с нарастанием напряжения, а ослабление — с затуханием, успокоением.

 И если piano применяется, например, для выражения спокойного, созерцательного настроения, состояния сдержанности, еще не развернувшегося развития, то forte, напротив, чаще сопровождает активное, наступательное движение, передает настроение радости, торжества, грандиозности, широты.

 Другая важная предпосылка выразительности динамики, на которой основываются некоторые изобразительные эффекты в музыке, - ассоциация усиления с приближением источника звука, а ослабления — с его удалением. Способность тихого звука настораживать человека как возможный признак опасности, сама специфика восприятия еле слышных звуков, требующая напряженного внимания, явились предпосылкой использования очень тихой звучности для передачи затаенного, настороженного характера музыки.

 Выразительные возможности громкостной динамики в музыке во многом обусловлены ее сходством с динамикой речи, чувств, действий человека. Например, резкие динамические сопоставления в музыке обычно ассоциируются с внезапной сменой событий, вторгающихся в спокойное развитие. Отсюда их частое использование при изложении контрастных музыкальных образов. Напротив, относительно устойчивый уровень громкости, отсутствие резких колебаний способствуют созданию музыкального образа спокойного характера, во всяком случае, единого по настроению, эмоциональному накалу.

 Каждый человек способен слышать и воспринимать довольно тонкие различия в громкости. Субъективная оценка громкости может зависеть от тембра, физических возможностей голоса (голосов, составляющих хоровую партию), взаимодействия сопоставляемых смежных нюансов, их продолжительности.

 Даже слабый голос с характерной тембровой окраской может “прорезать” звучание мощного хора и восприниматься как очень громкий; звук, в котором преобладают высокие обертоны, кажется громче звука с преобладанием низких; восприятие pianissimo после piano совершенно иное, чем после forte; при длительном forte или fortissimo сила их воздействия постепенно утрачивается, и даже негромкие звуки после продолжительного слушания тихих могут показаться громкими.

 Из сказанного ясно, что применяемые в музыкальной практике градации громкости относительны. Наиболее верны и определенны суждения о громкости звука в границах трех качеств: тихо, умеренно, громко. Четких рубежей между ними нет, поэтому при исполнении музыки не играет особой роли точное соблюдение того или иного оттенка. Важнее относительные различия, не зависящие от силы голоса и мощности звучания хора. Такая относительность динамических обозначений дает исполнителям достаточный простор для проявления творческой инициативы. В хоровой практике встречается масса случаев, когда дирижеру приходится пересматривать значение того или иного динамического указания, вводить дополнительные, не обозначенные автором оттенки, а иногда и отступать от указанных в тексте нюансов. Причиной этого могут быть акустические условия, количественный и качественный состав хора, используемый композитором регистр, тесситура, тембровая яркость той или иной хоровой партии и т.д.

 Известно, например, что восприятие и воздействие громкости зависит от размеров и акустики зала, в котором происходит исполнение. В большом помещении, как правило (даже когда состав хора большой) forte никогда не обладает полной мощью. Поэтому в таком случае всегда требуются несколько большие градации громкости. Например, эффект forte в большом зале потребует звучности, больше приближающейся к fortissimo. И напротив, в небольшом помещении иногда целесообразно уменьшить каждую из динамических градаций.

 Бывает, что партия выписана композитором в неудобном регистре (или слишком высоко - тогда она звучит напряженно, или слишком низко — тогда звучание тихое). В таких случаях для создания общего хорового ансамбля руководитель может уменьшить или увеличить громкость ее звучания. Порой дирижеру приходится менять указанный в нотах нюанс в связи со специфической тембровой окраской хоровой партии для приглушения и смягчения ее яркости.

 Поводом для такой корректировки могут быть и роль голоса в фактуре (тематическая или второстепенная, фоновая), и вытекающая отсюда необходимость выдвижения его на первый план или, напротив, максимального его вуалирования. Немаловажное значение имеет и учет руководителем количественного и качественного состава хора. Естественно, что при большом составе хорошее piano будет достигнуто в том случае, если каждый певец будет выполнять этот нюанс возможно более тихо; в камерном же хоре достижение тихого звучания обычно не представляет большого труда. Что касается forte, то тут картина принципиально меняется: при малочисленном составе добиться полного его звучания довольно сложно. Поэтому опытные руководители хоров, не отличающихся мощью и богатством звучности, стараются использовать в качестве основного нюанса самые тонкие градации piano, с тем чтобы даже mezzo forte производило впечатление forte или даже fortissimo, требуемого композитором.

 Вообще следует сказать, что в области громкого звучания очень опасны преувеличение и чрезмерность. Хора это касается особенно, поскольку его участники, увы, весьма часто считают силу голоса главным достоинством вокалиста, а порой и бравируют ею, стараясь спеть громче партнера по партии. Безусловно, мощное, сильное звучание обогащает динамическую палитру хора, но при этом звук не должен терять своей выразительности, насыщенности, красоты, благородства. Дирижеру хора следует постоянно напоминать певцам, что глубокое продолжительное piano не меньше воздействует на аудиторию, чем мощное звучание. Кроме прочих своих выразительных функций оно концентрирует внимание слушателей, располагая их к тишине и сосредоточенности.

 В хорах участвуют обычно певцы с различными вокальными данными. У певцов каждой отдельной хоровой партии, как правило, не совпадают и общий диапазон силы звучания, и интенсивность звучания в разной тесситуре. В процессе работы выясняется, что при нюансе forte более слабые голоса пропадают, теряются под давлением более мощных, недостаточно ясно прослушиваются отдельные хоровые партии, в результате чего в общем звучании теряются важные элементы музыкальной ткани. Поэтому возникает необходимость в корректировке привычных представлений о громкости звука. Можно рассматривать громкость каждого голоса в отдельности и в ансамбле; громкость отдельной хоровой партии и хора в целом.

 Уровень громкости голоса в ансамбле (в партии) определяется обычно динамическими возможностями среднего певца. Для остальных певцов его forte служит эталоном, по которому они соизмеряют силу своего голоса. Сила звука отдельной партии в общем ансамбле зависит от особенностей изложения, фактуры, регистра, тесситуры. Звучность ведущей партии должна быть интенсивнее, чем звучность сопровождения; forte в более ярких регистрах должно сообразовываться со звучанием в более тусклых; напряженная, высокая тесситура делает звучание более громким по сравнению с таковым в удобной, средней тесситуре; при прозрачной, легкой фактуре forte будет иным, нежели при плотной, массивной. Кроме того, эталон forte или piano при совместном исполнении зависит от специфики высоких и низких мужских и женских голосов, от мастерства исполнителей. Например, pianissimo в верхних регистрах легко исполняется тенорами, а от басов требует немалого искусства. Поэтому в отдельных случаях в целях достижения общего равновесия динамического ансамбля этот нюанс может быть выполнен несколько громче идеального, что, конечно, не должно приводить к грубости звучания.

 Некоторые композиторы, понимающие своеобразие ансамблевой и, в частности, хоровой динамики и отличие нюанса “вообще” от нюанса “в ансамбле”, ставят уточненные указания. Но это бывает довольно редко. Как правило, дирижер вынужден сам корректировать нюансировку для достижения требуемого баланса звучности. Распространенный недостаток — перегрузка звучности второго плана, связанная с потерей звуковой перспективы, то есть соотношения между ведущим и аккомпанирующими голосами, между главным тематическим материалом и фоном. Иногда дирижеры пытаются восстановить это соотношение посредством увеличения, громкости тематического голоса. Однако этот прием, на первый взгляд абсолютно логичный и естественный, далеко не всегда дает нужный эффект. Гораздо лучше выделить первый план не с помощью подчеркнутого его усиления, а уменьшением звучности элементов второго плана. Такой прием, несомненно более тонкий, особенно целесообразен в лирических, неброских, тихих произведениях, где и тематический голос должен звучать piano (примеры тому — “Зимняя дорога”, “Береза”, “Жаворонок” В. Шебалина, “Теплится зорька”, “Альпы” П. Чеснокова, “Соловушка” П. Чайковского, “На старом кургане” Вик. Калинникова и др.).

 Работая над ансамблевой динамикой, дирижер должен учитывать и то обстоятельство, что общая звучность хора и звучность хоровой партии зависят от количества одновременно звучащих голосов и могут изменяться в ту или иную сторону в результате простого подключения или выключения партий и хоровых певцов. Именно этим часто объясняются динамические неровности, когда после трех- или четырехголосого аккорда голоса сливаются в унисон. Тоже самое происходит, когда после унисона партия расслаивается divizi с соответствующим убыванием количества поющих в каждом голосе.

 С точки зрения динамики можно сохранять одинаковую силу звука с начала и до конца, а также постепенно увеличивать или уменьшать его громкость. Вместе с тем следует отметить, что сохранить звук неизменным с начала и до конца фразы, такта и даже отдельной ноты едва ли возможно. Это связано с тем, что после возникновения сила звука или мало-помалу ослабевает, или, напротив, возрастает.

 Выдерживание постоянной силы звука вряд ли целесообразно и по соображениям художественности произведения. Ведь динамические нюансы - это не рассудочное измерение силы звука, а живое дыхание музыкальной речи, помогающее передать тончайшие оттенки человеческих переживаний. Число таких оттенков беспредельно, как беспредельно богатство и разнообразие динамических нюансов. По сути дела, всякое музыкальное исполнение представляет собой цепь контрастных сопоставлений, динамических нарастаний и затуханий, регламентируемых характером сочинения, его формой, структурой, фразировкой, жанром, стилем, а также такими выразительными и содержательными элементами его языка, как направленность мелодии, метроритм, гармония, фактура.

 Известно, например, что относительно устойчивый уровень громкости может способствовать объединению формы, а резкие смены громкости — ее членению. Распространенным приемом исполнительской нюансировки является, например, динамическое противопоставление повторяющихся мотивов, фраз, предложений (первый раз громче, второй - тише или наоборот). Большое значение имеет динамика в песнях куплетного строения. Изменение нюанса в различных куплетах вносит контраст и разнообразие в повторяющийся музыкальный материал, оживляет форму. Постепенное усиление звука от первого куплета к последнему или сочетание плавного длительного усиления с плавным затуханием служат средством единства куплетной формы.

 Качество динамики в большой мере определяются жанром и стилем произведения. Forte в сочинениях оратори- ально-кантатного жанра будет отличаться от forte в хоровой миниатюре; forte в народной песне — от forte в мадригале мастера эпохи Возрождения; forte в лирическом произведении должно звучать иначе, чем в героическом.

 Исполнительская нюансировка часто связывается с направленностью мелодии. Один из распространенных приемов — увеличение силы звука при движении мелодии вверх и уменьшение ее при движении вниз. Выразительность этого приема обусловлена восприятием восходящего движения и восходящей динамики как нарастания экспрессии, эмоционального подъема, а убывания динамики и нисходящего движения — как эмоционального спада. Однако такая ассоциация правомерна далеко не всегда. Не менее часто движение мелодии вниз должно сопровождаться crescendo, а движение вверх - diminuendo, ассоциируясь в первом случае с увеличением массивности, тяжести, а во втором — с облегчением, истаиванием.

 Дирижеры-практики, видимо, не раз убеждались в зависимости динамики от темпа, а темпа от динамики. Громкий вокальный звук, как правило, с трудом совместим с быстрым, виртуозным движением. Чем громче звук, тем он тяжелее и, следовательно, тем сложнее управлять им в быстром темпе. Поэтому в произведениях, в которых одновременно с легкостью, изяществом, грацией композитор требует forte или fortissimo, иногда следует несколько поступиться силой звучности для достижения нужного характера музыки.

 Существует определенная взаимосвязь между длительностью звука, ритмическим рисунком и громкостью. Многие исполнители и педагоги отмечают, что длинная нота должна исполняться громче, нежели более короткая (половинная громче, чем четверть; четверть громче, чем восьмая; восьмая громче, чем шестнадцатая и т.д.). “Очень важный момент, — писал в этой связи А.Б. Гольденвейзер, — соотношение силы звука и длительности. Если я буду играть, скажем, forte без crescendo и diminuendo, с одинаковой силой мелодическую линию, которая идет четвертями, а потом на какую-то четверть сыграю четыре шестнадцатые, то у слушателя создастся впечатление, что я заиграл громче, так как в одну и ту же единицу времени он воспримет не один, а четыре звука. Конечно, это нельзя понимать арифметически, то есть что мы должны сыграть эти четыре звука ровно в четыре раза тише, чем предыдущие четверти, но, во всяком случае, если мы не хотим, чтобы эти шестнадцатые прозвучали значительно громче, чем остальное, мы должны сыграть каждую из них легче”1. В тех случаях, когда долгая нота следует после нескольких коротких, некоторые исполнители рекомендуют сделать небольшое crescendo, придав ей тем самым необходимую громкость.

 В принципе постепенное убывание или увеличение силы звука во время исполнения какой-либо выдержанной ноты или аккорда воспринимается гораздо более естественно, чем фиксация и сохранение неизменного уровня громкости. В то время как динамические изменения придают звуку жизненность и человечность, одухотворенность, долгая фиксация постоянной громкости чаще всего создает ощущение жесткости, статичности, механистичности. Поэтому всем исполнителям (и хоровым певцам, и дирижерам) следует уделять особое внимание работе над crescendo и diminuendo. В качестве одного из полезных и простых приемов выработки равномерности усилений и затуханий звучности можно рекомендовать дробление выдержанной ноты на более короткие временные единицы с соответствующим пропорциональным и последовательным увеличением или уменьшением силы звука на каждой из них.

 Очень сильным средством выразительности, особенно важным для отображения процесса развития, является длительное crescendo и diminuendo. Правда, по-настоящему убедительное впечатление оба нюанса производят только в том случае, если они выполняются постепенно и равномерно. Чтобы нарастание и спад динамики осуществлялись с большей последовательностью, рекомендуется начинать crescendo несколько слабее основного нюанса, a diminuendo несколько громче. При этом важно сохранить максимальную постепенность. В противоположном случае crescendo сразу же перейдет в forte или fortissimo, a diminuendo - в piano или pianissimo, что

\* *Гольденвейзер А.* Об исполнительстве // Вопросы фортепианного

 исполнительства. М., 1965. Вып. 1. С. 55.

 значительно обеднит динамическую палитру. В этом плане полезно почаще напоминать участникам хора своеобразное правило, которого придерживались многие поколения исполнителей: “crescendo означает piano, diminuendo означает forte”, то есть опору для впечатляющего длительного crescendo нужно искать в глубоком piano, а для столь же длительного diminuendo - в насыщенном и полном forte. Мастерство исполнителей проявляется в этом случае прежде всего в умении сдерживать себя возможно дольше, пока хватает сил. Дирижерам хора при выполнении crescendo и diminuendo можно порекомендовать условно расчленить мелодическую линию на ряд мотивов, каждый из которых следует исполнять несколько тише или громче предыдущего.

 Существует определенная зависимость громкости от ритмического рисунка: чем энергичнее ритм, тем с большей активностью он должен исполняться. Синкопа, спетая слабее, чем нота, появляющаяся до нее, после нее или одновременно с ней, но в другом голосе, перестает быть синкопой, то есть теряет свою ритмическую и динамическую характеристику.

 Наконец, исполнительская нюансировка в значительной степени связана с гармоническим движением, с чередованием музыкальной устойчивости, с функциональной ролью аккордов в ладу. Например, если после диссонирующего аккорда следует разрешение, то его надо исполнять тише аккорда.

 Динамика ансамбля и хоровая динамика, в частности, всегда шире и богаче динамики сольного исполнения. Возможности различных динамических комбинаций в первом случае практически беспредельны, и достигаются они посредством различной градуировки нюансов, их напряженности, степени внезапности или постепенности их изменения. На постепенных нарастаниях или уменьшениях силы звучности мы останавливались достаточно подробно. Добавим только, что для пластичного, равномерного, художественно убедительного воспроизведения crescendo и diminuendo дирижер должен точно знать, откуда и куда идет звуковое нарастание или затухание, предвидеть, какой силой оно закончится. Только тогда он сможет точно рассчитать прогрессию роста и убывания громкости (это относится к случаям длительного crescendo и diminuendo). Если же необходим легкий переход от одной динамической градации к другой на протяжении короткого временного отрезка, в частности от forte к piano или от piano к pianissimo, исполнитель должен ориентироваться только на свой художественный вкус и чувство меры.

 Остановимся теперь на моментах использования исполнителем внезапной перемены нюансов. Главная сложность здесь состоит в том, чтобы донести до слушателя звуковые контрасты без какого-либо их смягчения. В хоровом исполнительстве это требует немалого искусства. Как правило, певцы не могут сразу перестроиться с одного нюанса на другой и сохраняют какое-то время прежнюю силу звучания. В результате - сглаживание динамических контрастов и в конечном счете искажение авторского замысла. Связано это, главным образом, со спецификой певческого механизма дыхания, допускающего некоторую инерцию. Поэтому в целях достижения большей отчетливости динамических контрастов перед сменой нюанса можно вводить цезуру (короткое дыхание), которая поможет избежать поглощения последующего нюанса предыдущим звучанием. (Пример № 10.)

 Выполнение динамических оттенков в хоровом исполнительстве имеет и ряд других особенностей, обусловленных спецификой пения вообще и хорового в частности. Например, изменение громкости голоса происходит в основном в результате модуляций подсвязочного давления, меняющих колебания голосовых связок: чем больше давление воздуха, тем больше сила звука. Поэтому дирижеру нужно обратить особое внимание на выработку у певцов правильного дыхания, являющегося в пении главным регулятором громкости.

 Другая важная особенность певческого голоса - увеличение или уменьшение его силы в зависимости от

 Пример № 10

 Соловушко

 Слова и музыка П. Чайковского

 высоты тона. Известно, что у мастеров пения громкость звука плавно нарастает от нижних тонов к верхним и убывает от верхних к нижним. Эти естественные изменения звучности дирижеру хора следует учитывать при работе над динамическими оттенками. Причем нужно иметь в виду, что плавное увеличение и уменьшение звука, естественное для мастеров, требует от певцов хора в целом большого чувства меры и значительной тренированности дыхания. Далеко не всем удается выровнять громкость своего голоса по всему диапазону. Особенно распространенным недостатком является форсирование звука на верхних тонах. Для устранения его используется прием ослабления громкости высоких нот — так называемое филирование. Этот прием находит широкое применение в хоровой практике, где каждый певец в силу условий, специфических для ансамбля, ограничен в проявлении своих голосовых данных в полную меру: он должен владеть голосом, давая лишь столько, сколько требуется для создания общей звучности хоровой партии. Мера этой звучности устанавливается и регулируется дирижером в соответствии с характером исполняемого произведения и замыслом интерпретации. (Пример № 11.)

 Пример № 11

 Еще один специфический момент, который необходимо учитывать дирижеру, - неодинаковая сила гласных у неопытного певца. Наиболее сильными являются *а, е, о,* в то время как *и, у* звучат значительно слабее. Над преодолением этой динамической неровности нужно работать постоянно. В противном случае вокальная линия исполняемого произведения будет полна динамических “ухабов”, препятствующих естественному и плавному течению музыкальной мысли.

 Динамический диапазон хора зависит, как уже говорилось, от широты динамического диапазона каждого певца. Практика показывает, что у неопытных певцов разница в силе голоса между forte и piano очень невелика. Чаще всего они исполняют все приблизительно на одном динамическом уровне, примерно в mezzo forte. Такие певцы напоминают художника, пользующегося одной или двумя красками. Ясно, что от этого страдает выразительность пения, не говоря уже о вреде постоянного голосового напряжения для самого певца. Поэтому дирижеру следует обратить особое внимание на формирование у хоровых певцов навыков тихого пения. Тогда границы их динамического диапазона значительно расширятся.

 Выразительную роль piano в исполнительском искусстве описал в свое время Р. Роллан в романе “Очарованная душа”: “Как всякий умелый оратор, Бриссо далеко не сразу показывает всю силу своего искусства. Он настраивает инструмент. И говорит спокойно, просто, sotto voce. Он знает, что для подлинного виртуоза одно из средств успокоить бурлящий зал — это играть piano. Иной раз артист сразу выступает во всем блеске своего мастерства и начинает с мощных аккордов, но подниматься ему уже некуда, и внимание публики рассеивается: непрерывный блеск утомляет ее”[[1]](https://studme.org/179866/kulturologiya/dinamika%22%20%5Cl%20%22gads_btm). Настоящие мастера пения хорошо понимали эту особенность динамики. Ф. Шаляпин, например, за весь спектакль брал две-три предельно сильные ноты, но эффект их был поразителен.

 Понятно, что широта динамического диапазона хора и каждого певца в отдельности зависит от качества вокальной техники и в первую очередь от навыка владения дыханием. Напомним в этой связи распространенную в хоровой практике ошибку, когда певцы сразу после взятия дыхания начинают петь громко. Объясняется это тем, что они непроизвольно стремятся широко и свободно израсходовать большой запас воздуха, которым располагают. Дирижеру нужно постоянно предостерегать участников хора от такой привычки, гибельно действующей на фразировку, на направление музыкальной линии. Необходимо следить, чтобы звук после взятия дыхания не был громче предыдущего (разумеется, если смена нюанса не обозначена в нотах). В остальных случаях главным правилом должно быть следующее: начав петь, всегда пой тише того тона, который может быть в кульминации, это поможет сделать голос более гибким и послушным инструментом, что, естественно, скажется на гибкости и подвижности хора в целом.

С дыханием связана и другая распространенная ошибка — непременное усиление звука в конце фраз, сопровождающее момент дирижерского снятия. Такое усиление связано с рефлекторным выбросом дыхания, активизации работы диафрагмы и с точки зрения вокальной технологии вполне понятно. Однако столь энергичное окончание уместно далеко не всегда. Музыкальная фраза может заканчиваться по-разному. Звук может замирать, истаивать (прием филирования), пресекаться с помощью мгновенной остановки дыхания и использования твердых согласных, фиксирующих точку обрыва.

Мы уже говорили, что восприятие громкости голоса зависит от его яркости, звонкости, способности “лететь” вдаль, слышаться на большие расстояния, поэтому развитие этих качеств должно непременно включать тщательную работу над тембром.