

ДО 100-РІЧЧЯ ПАВЛА МУРАВСЬКОГО

БЕНЧ О. Г.

ХОРОВА МЕТОДИКА ПАВЛА МУРАВСЬКОГО

Хорова методика Павла Івановича Муравського – це результат його багатой хорової практики. Він плекав її понад шість десятиліть і на цій основі сформував унікальний мистецький феномен – хор Муравського. Звучання цього хору впізнаєш умить, бо воно має характерний звуковий ідеал, притаманний лише П. Муравському, і вирізняється серед сучасних хорових колективів. В Україні є хори, які можуть конкурувати з хором П. Муравського в кількісному вимірі (жанровій і стильовій різноманітності, репертуарній спрямованості), але не у співі. Звучання хору Павла Муравського не має аналогів у музичному просторі сучасності.

П. Муравський переконаний: щоб досягти високого професійного звучання, щоб утримати хор на цьому рівні, необхідно контролювати спів хору, не залишаючи поза увагою жодної інтонаційної неточності. Для цього диригент мусить сам постійно прагнути ідеалу звучання і підтримувати його як взірець співу. Але тільки-но диригент і його хор втрачають таку пильність, колектив опускається до рівня самодіяльного.

Методика Павла Муравського – це певна система правил, якими необхідно керуватися, щоб спів набув виразної вокальної інтонації (термін П. Муравського). Ці правила він ніколи не виголошував окремо від живого виконавського процесу, вони є результатом його тривалої роботи над живим звуком. Щоб зафіксувати ці правила, необхідно роками бути на репетиціях Майстра. На перший погляд, вони дуже прості, однак практично втілити їх не так легко. Основні труднощі полягають у тому, що, на вимогу П. Муравського, диригент хору зобов'язаний сам володіти необхідними знаннями і вміти так відтворювати музичний матеріал голосом, щоб для хористів це стало взірцем для наслідування. Диригент, який лише пояснює, а не підкріплює своїх пояснень показом, є, за визначенням П. Муравського, диригентом-розмовником. Легко виголошувати правила – їх необхідно втілювати у живому звучанні.

У процесі репетиційної роботи П. Муравський формував виконавський стиль твору поетапно і надзвичайно скрупульозно – від звука до стилю. Для Майстра кожна репетиція має чітке завдання, а мистецьке становлення хорового твору відбувається у два етапи. Насамперед, здійснюється ґрунтовна робота над засвоєнням хорової техніки, від якої, на переконання П. Муравського, на дев'яносто відсотків залежить якість виконання твору. На цьому етапі співаки напружено працюють над основними компонентами хорової звучності (інтонацією і тембром), до того ж, лише акапельно і з кожною хоровою групою окремо (сопрано, альти, тенори й басы). Робота з хоровами групами посідає центральне місце в репетиційному процесі навіть тоді, коли хор уже вивчив твір. Очевидно, тут позначився певний вплив методики американського диригента Роберта Шоу. Ще 1962 року, коли вони зустрілися у Львові, Роберт Шоу відкрив Павлові Муравському секрет своєї методики: основна робота в нього припадає на досконале вивчення кожним співаком і кожною окремою групою своєї хорової партії. А зведену репетицію Р. Шоу міг провести навіть перед самим концертом. Павло Муравський працював за таким же принципом, часто повторюючи, що кожен хорист має співати свою хорову партію так, наче він виконує сольний твір. Тому після вивчення хорового твору П. Муравський прослуховував кожного співака хору, його партію.

Важливою складовою великої репетиційної роботи з хором є розспіванка. Система розспіванок Павла Муравського допомагає вирішити кілька мистецьких зав-

дань. Вона залишається сталою упродовж багатьох років і принципово не змінюється, хоч інколи й доповнюється кількома різновидами основних розспіванок. З року в рік ці розспіванки повторюються й передаються від одного покоління студентів до іншого. Студенти засвоюють їх, вивчають напам'ять, а значення кожної з них диригент пояснює їм під час репетицій. Розспіванки П. Муравського сприяють розвитку вокально-мистецької інтонації і доланню багатьох вад у процесі співу. Павло Іванович часто наголошував, що в умовах сучасного міста люди постійно перебувають під тиском різноманітних шумів, внутрішній слух співаків і диригентів приглушується, і вони не так тонко реагують на інтонацію під час співу. Розспіванка дає можливість налаштувати внутрішній слух на необхідний творчий лад. П. Муравський завжди проводив розспіванку в малій динаміці і в повільному темпі. За цих умов співак має можливість поєднати три умови, важливі для співу: подумати, почути, включити голосові можливості. Усі інші виконавські засоби – штрихи, динаміку, темпоритм, агогіку тощо – П. Муравський відпрацьовує на зведених репетиціях.

Методика репетиційної роботи Павла Івановича – це теж певна система правил, якими він керується сам і, дотримуючись яких, виховує майбутніх диригентів. Найважливіша і найважча робота у процесі підготовки хорového твору – практичне втілення хоровой техніки. Ця робота вимагає від диригента і співаків часу й терпіння, вона закладає міцну основу, виховує високу виконавську культуру. Мистецька практика підтверджує: хорові твори, вивчені за цією методикою, довго звучать на високому рівні. І навіть коли твір, буває, вилучають з репертуару, при поновленні його у програмі він звучить, як і раніше. Усі ці правила Майстер називає вузликami. Отже, подаємо вузлики на пам'ять диригентам від П. Муравського:

1. Усі складні інтонаційні, ритмічні, динамічні й інші виконавські елементи диригент має перевіряти на собі. Він мусить не раз і не двічі проспівати всі хорові партії, бо там, де складно для диригента, там важко і для співаків. Наприклад, композитор у своєму творі позначив: *крещендо* і *димінуюендо*, але це не означає, що їх треба виконувати саме із зазначеного місця. Диригент, проспівуючи хорові партії, знаходить найвигідніші для мистецького виконання місця. І тому *крещендо* або *димінуюендо* може починатися раніше або пізніше, ніж визначив композитор.

2. Вивчення твору, кожної хоровой партії слід проводити акапельно, без музичного супроводу. Це дає можливість навчити хор вокально точно інтонувати, а також розвиває відчуття єдиного академічного тембру та інших елементів хоровой звучності.

3. Вивчаючи хорові партії, не варто співати інтервали як мелодію, а треба співати, враховуючи вокальну інтонацію кожної музичної фрази. Частину звуків необхідно інтонувати гостро, а частину – глухо. Коли мелодія рухається вниз, за інерцією неминуче понижуватимуться діатонічні півтони й малі терції. Якщо диригент знає про це, він відповідно реагуватиме в ті моменти.

4. Якщо у співі ви відчуваєте постійну звукову протяжність, звукову «нитку», це означає, що ви співаєте вокально. Диригент має навчити хор співати в о к а л ь н и м з в у к о м (термін П. Муравського), який залежить від стану й положення діафрагми. Голос і культура співу розвиваються тільки в середній динаміці, на основі кантиленного звучання, без акцентів, «протягуванням» кожного довшого звука після коротшого. П. Муравський стверджував: щоб досягти плавності звукової лінії, необхідно уявляти, ніби ти «намотуєш звукову нитку на клубок». Він дуже часто й диригував за таким принципом. А коли хор співає скороченими звуками та ще й з акцентами, то він співає розмовним звуком (термін П. Муравського). Розмовний звук при *крещендо* стає крикливим, грубим, неприємним, а при *димінуюендо* – обривається. Запобігаючи цьому, треба пильнувати, щоб діафрагма завжди була міцніша за силу звука.

5. Жодного співака, який не володіє кантиленним співом, не можна вважати професіоналом, як і диригента-хормейстера, який не здатен навчити кантиленного

співу співака чи групу співаків. На це здатен тільки той диригент, який сам володіє високою співочою культурою.

6. Для кантиленного співу необхідна ритмічне повноцінне витримання кожного звука. Якщо звук недоспіваний, то наступний прозвучить з акцентом. А якщо звук повністю витриманий, але перехід до наступного буде повільним, то відбудеться стихійна затримка темпу. Щоб не допустити цього, треба повністю витримувати тривалість звуків і швидко (удвічі швидше за темп) переходити до наступного звука.

7. Для кантиленного співу й наповненого, насиченого його звучання дуже важливо навчитися володіти діафрагмою і диханням. При співі діафрагма завжди мусить бути підтягнутою, наче натягнута гума. Під час виконання нюансів діафрагма весь час перебуває у русі, на *димінуюендо* вона трохи піднімається й з'якшується, а на *крещендо* зміцнюється. Вона змінює своє положення при зміні динаміки від *форте* до *піано*, а також при плавному переході на широкий інтервал, тому нею треба вміти користуватися. Цією навичкою має володіти диригент і під час практичних занять формувати її у співаків. Дихання завжди треба брати удвічі швидше за темп, у якому звучить музика. Коли взяття дихання припадає перед тактовою рискою, його треба швидко, щоб не запізнитися з першою долею і не затримати темпового руху твору.

8. Коли розмір у хоровому творі 3/4, то третя доля завжди скорочується, треба пильнувати і протягувати її майже на тактову риску, після чого дихання брати спокійно, але коротко. Коли розмір 4/4, то необхідно протягувати третю й четверту долі. Таким чином, диригент досягає повноцінного кантиленного звучання.

9. Для розвитку дихання й кантиленного співу дуже корисно під час співу кожному коротку ноту після довшої ще скорочувати, а довгу після коротких співати ще довше. Для дотримання рівного темпу необхідно після закінчення фрази чи окремої ноти переходити на наступну дуже швидко, без акцентів. Раціонально використовувати взяття дихання, щоб мати можливість на одне дихання проспівати якомога більше звуків.

10. Професіоналізм співака визначається рівнем майстерності хору, у якому він співає. Співаючи у хорі високого класу, він постійно творчо зростатиме. Співак із гарними вокальними даними в хорі з низькими творчими можливостями залишається на рівні того колективу, у якому співає. Співак, який часто переходить з одного хору в інший, завжди залишається на рівні гіршого хорового колективу.

11. Професійним хормейстером може бути тільки той, хто вміє при розучуванні хорового твору провести інтонаційну лінію всіх хорових партій і досягти академічного звучання.

У процесі репетиційної роботи Майстер дуже рідко користується термінологією, поширеною в хорознавстві. Деякі поняття він зовсім не застосовує, натомість запроваджує свої: вокально-мистецька інтонація, ритмічна й інтонаційна інерція, лад у співі, співочі конуси, замикання звука, розмовний звук тощо. Так, Павло Іванович ніколи не вдавався до поняття стрій, натомість він виражав своє розуміння результату живого звучання цілком своєрідно: «Співати треба так, щоб був лад у всьому, і жити треба так само».

Показово, що П. Муравський поза репетиційною роботою ніколи не пояснював своїх висловлювань. Вони виникали у нього лише під час практичних занять як реакція на спів хору або як намагання досягти з хором того надзавдання, яке він визначав з першої хвилини репетиції.

Павло Іванович чітко розмежував поняття хоровий клас і диригентська техніка, вважаючи, що хоровий клас є лабораторією з плекання високих зразків співу, які студенти мають перейняти, щоб практично продовжувати традицію свого наставника. Він вважав, що всі хорознавчі дисципліни, які засвоє студент у процесі навчання, мають впливати зі специфіки практичної роботи в хоровому класі. Тут студент набуває знань про найважливіші компоненти хорової звучності. Він переконаний, що диригентська техніка необхідна для концертного вико-

нання твору, для розкриття художнього образу. Але цьому передуює складна робота над хоровою технікою. Тому під час репетицій дотримання техніки диригування може не тільки допомагати хоровому співу, а й перешкоджати йому. Це буває, коли співак пильнує за рукою диригента, тоді в афтактах, у кінці окремих нот звук «стягується», утворюючи звукові конуси, від яких музична фраза скорочується і втрачається кантілена. Закінчення фраз і окремих звуків має бути не за рукою, а за звучанням музики, тому на репетиціях треба менше тактувати руками, а більше «тягнути» звук, і цю звукову «нитку» диригент має відчувати в руках.

П. Муравський переконаний: динаміку руху музики неможливо передати за допомогою статичних схем, які фіксують якийсь один момент із цілісного процесу руху музики. Поза результатом звучання, тобто поза живим процесом, техніка перетворюється на сукупність статичних моментів. Мануальна техніка і її правильний розвиток цілком залежать від практичної основи живого спілкування з хором. Техніка має розвиватися на живому звучанні творів різного характеру й стилю, студент має відчувати зв'язок між своїм виконавським наміром, технічними прийомами і результатом. Павло Іванович переконаний, що студент за чотири роки навчання в музичному училищі і п'ять років – у консерваторії достатньо опановує техніку диригування, вивчає чимало творів великих форм і значно менше – малих, суто хорових. За цей час він зникає працювати у класі під рояль настільки, що коли настає час готувати випускну програму, то все те, чого він набув у класі, застосовує на репетиціях з хоровим колективом. Однак це не забезпечує йому творчого успіху, бо робота з хором має свої особливості. Техніка диригування під фортепіано (коли грають два концертмейстери) і техніка за пультом із хором мають суттєві відмінності. Наприклад, за фортепіано, студент на динаміці *форте* диригує сильним і великим жестом, а працюючи з хором, розуміючи твір, необхідно диригувати тільки на малій динаміці і м'яким лаконічним жестом. Під фортепіано студент чітко диригує написаний розмір, а з хором успішно диригуватиме тоді, коли рука протягуватиме вокальний звук. Диригент, тактуючи схеми перед хором, не тільки не допомагає, а навіть шкодить його звучанню. Під фортепіано сильні й слабкі долі тактів звучать, не змінюючи загального характеру, а у звучанні хору слабкі долі послаблюють рівність звуку. Це негативно впливає на мистецьке виконання. Диригент, знаючи про це, може запобігти «лиху». Він має не просто тактувати слабкі долі, а протягувати їх дуже «скупим» жестом, тоді всі ноти звучатимуть повноцінно. Диригувати під час репетицій найкраще лаконічним жестом, менше тактувати, а більше протягувати звук. Техніка диригування потрібна вже для концерту. Але щоб хор співав правильно, має бути дуже детально проведена «чорнова робота», тоді потрібно менше працювати руками, а більше слухати звучання хору.

У методиці ведення репетиції Павла Муравського багато спільного з методикою видатного симфонічного диригента, його вчителя Натана Рахліна. Кожен із них вважав репетиційний процес головним на шляху до творчої мети. Тут і диригент, і учасники колективу працюють напружено. Н. Рахлін говорив, що під час репетицій диригент має працювати не впадаючи в емоції: «Я ніколи на репетиціях не відпрацьовую емоційності <...> Я не відчуваю ніякого натхнення, коли працюю на репетиції. І я вважаю: якщо диригент на репетиціях робить вигляд, що диригує невикінченим твором, – він обдурює. Не може бути диригування, якщо не готовий твір. На репетиціях потрібно працювати і лише працювати. Диригування приходить в останній момент – на естраді, в силу тих можливостей, якими ти володієш»¹.

Ці думки Н. Рахліна співзвучні з критеріями, яких дотримувався П. Муравський. Однак таку методику Павла Івановича схвалюють не всі диригенти. Про нього, на-

¹ Грум-Гржимайло Г. Из бесед с Натаном Григорьевичем Рахлином / Г. Грум-Гржимайло // Натан Рахлин. Статьи. Интервью. Воспоминания / общ. ред. Г. Я. Юдин. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 81–82.

приклад, можуть сказати, що він не творить музики під час репетицій, а лише працює над окремими звуками і тактами за старою методикою. Колись Анатолій Кос-Анатольський висловив таку мудру думку: «Метод добрий той, який дає хороші результати. А такий “метод”, який довів до розвалу “Трембіти” і “Думки”, є, може, і “новий”, але поганий»¹.

Однаковим у Натана Григоровича і Павла Івановича було й ставлення до роботи над партитурою: жоден ніколи не вивчав твір за допомогою рояля. Натан Рахлін пояснював це так: «Коли я починаю багато грати на роялі, втрачаю чомусь оркестровий слух і з оркестром відчуваю себе не зовсім упевнено. Мені здається, те, що дає нам звучання рояля, значно відрізняється від того, що називається оркестровим слухом»².

П. Муравський також усю хорову техніку шліфував акапельно, навіть тоді, коли вивчав великі хорові партитури. У Н. Рахліна оркестр, а у П. Муравського хор наповнюються однорідним органним тембром, коли кожен учасник колективу дбає про кожен окремий звук. Цьому передує дуже копітка робота над інтонацією. Так, Н. Рахлін міг годинами працювати над інтонацією й балансом звучання. Так само працював і П. Муравський. Основу такої методики становить слуховий досвід кожного з цих диригентів.

Пильною увагою Н. Рахліна і П. Муравського до живого звукового втілення визначено їх погляд і на техніку диригування. Н. Рахлін вважав, що мануальна техніка не є визначальною для диригента, виразність залежить не від техніки його рук, а від його мислення, тому він має головну увагу звертати на філософську, психологічну, образну характеристику, а не на техніку рук. Павло Муравський також не втомлювався повторювати, що техніка диригування під рояль і техніка диригування з хором – це різні речі. Н. Рахлін володів грою на багатьох інструментах і міг показати артистові оркестру, як необхідно зіграти певну фразу. П. Муравський часто повторював, що диригент хору повинен уміти своїм голосом показувати хористам інтонацію співу й тембр. Н. Рахлін працював над кожним звуком, тактом, фразою, і для нього не існувало відчуття часу. Репетиції затягувалися. Не все задумане він міг висловити на репетиціях. Іноді цілісна музична концепція вибудовувалася вже під час концерту. Це був особливий дар імпровізації, на яку здатен лише великий диригент. П. Муравський працював так само, він вважав, що краще вивчити невелику частину твору досконало, ніж «проганяти» весь твір від початку до кінця з огріхами. Н. Рахлін завжди диригував напам'ять, і це також споріднює його з П. Муравським, який був переконаний, що диригент не може досягти високого мистецького рівня, якщо він постійно дивиться у нотний текст. Мистецтво Натана Рахліна і Павла Муравського вражаюче впливало на творчий колектив і на слухачів. Кожен із них мав виняткову природну здатність відтворювати свої музичні відчуття виразними і, водночас, стриманими диригентськими прийомами, викликати захоплення магією впливу на виконавців і слухачів.

Методика Павла Муравського перегукується й з методикою роботи Стефана Турчака над інтонацією із симфонічним оркестром. Так, П. Муравський завжди практикував у «Трембіті», у «Думці», у студентському хорі складання хорових партій, що викликало великий спротив у співаків хору. Такого методу не сприймали й артисти симфонічного оркестру, яким диригував Стефан Турчак. Він проводив репетиції не шляхом програвання, а детально працював над кожним звуком, над кожною

¹ Лист А. Кос-Анатольського до Ю. Кліша від 13 листопада 1978 р. // Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи / [ред.-упоряд. С. Стельмашук]. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 269.

² Грум-Гржимайло Г. Из бесед с Натаном Григорьевичем Рахлином / Г. Грум-Гржимайло // Натан Рахлин. Статьи. Интервью. Воспоминания / общ. ред. Г. Я. Юдин. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 81.

фразою. Це давало свої результати. Оркестр почав набагато злагодженіше грати, з'являлись нюанси, відчуття ансамблю... Це вимагало дуже великої, наполегливої праці кожного, хоча декому явно не подобалося, виникали маленькі інциденти...

Павло Муравський, стаючи перед хором, творив за принципом: велике в малому. Він фокусував усі хорові голоси в одну чисту звукову точку, від чого посилювалася чистота і краса співу. Тут оживала не абстрактна любов до співу, а конкретна любов до одного звука. «Якщо ти хочеш стати хормейстером, ти повинен полюбити один чистий звук, одну чисту ноту. Тоді ти полюбиш усе», – вчить П. Муравський. Але цей звук, ця одна нота має бути чиста як сльоза. Людські голоси, вібруючи у цій чистій звуковій точці, налаштовуються на цілісну гармонію. Така організованість у співі є виявом не зовнішньої згуртованості людей, а їх внутрішньої налаштованості на гармонію, виявом їх світоглядної зорієнтованості на ідеальне.

Про сутність хорової методики Павла Муравського та про її роль у вихованні диригента, а також про секрети його репетиційного процесу йдеться у роздумах Маестро.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грум-Гржимайло Г. Из бесед с Натаном Григорьевичем Рахлином / Г. Грум-Гржимайло // Натан Рахлин. Статьи. Интервью. Воспоминания / общ. ред. Г. Я. Юдин. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 77–82.

2. Лист А. Кос-Анатольського до Ю. Кліша від 13 листопада 1978 р. // Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи / [ред.-упоряд. С. Стельмащук]. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 269.

Бенч О. Г. Хорова методика Павла Муравського. Охарактеризовано хорову методику П. Муравського як певну систему правил, зокрема його розспіванки, які сприяють досягненню виразної вокальної інтонації; розкрито особливості репетиційної роботи Майстра: засвоєння хорової техніки шляхом відпрацювання компонентів хорової звучності (інтонації, тембру) лише акапельно і з кожною хоровою групою окремо.

Ключові слова: хоровий спів, хорова методика П. Муравського, розспіванка.

Бенч О. Г. Хоровая методика Павла Муравского. Охарактеризована хоровая методика П. Муравского как определенная система правил, в частности его распевки, способствующие достижению выразительной вокальной интонации; раскрыты особенности репетиционной работы Мастера: усвоение хоровой техники путем отработки компонентов хоровой звучности (интонации, тембра) только акапельно и с каждой хоровой группой отдельно.

Ключевые слова: хоровое пение, хоровая методика П. Муравского, распевка.

Bench O. H. Choral Technique of Pavel Muravsky. The article characterizes the choral technique of P. Muravsky as a system of rules, focusing on his singing exercises that advance expressive vocal intonation; exposes the features of rehearsals under the maestro's leadership; learning choral techniques through working on separate components of choral sonority (intonation, timbre) only a cappella and with each choral group separately.

Keywords: choir, choral technique of P. Muravsky, singing exercises.