В. О. СЕМЕНЮК

ХОРОВАЯ ФАКТУРА

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Москва
Издательсство «Композитор»
2008

ББК 84.31
С 30

Семенюк В. О.
С 30 **Хоровая фактура.** Проблемы исполнительства. —М.: ООО Издательство «Композитор». 2008. — 328 с.

В монографии обобщен опыт многолетней педагогической и исполнительской деятельности автора. Хоровая фактура — жизнь голосов, их движение, взаимодействие в художественных образцах отечественной и зарубежной классики разных музыкально-исторических эпох — рассматривается как основной элемент музыкального языка хоровой партитуры.

Издание предназначено для преподавателей и студентов музыкальных вузов, ссузов, а также для профессионалов-исполнителей.

ISBN 5-85285-267-6

$\text{С}\ \frac{4905000000-063}{082(02)-08}$ Без объявл. ББК 84.31

ISBN 5-85285-267-6

© В. О. Семенюк, 2008 г.
© ООО Издательство «Композитор», 2008 г.

От автора

...Когда действуют волшебные чары звуков и произносится слово, освещающее их, неизбежно рождается нечто прекрасное. Буря и мрак превращаются в свет. Мир извне, блаженство внутри, царит счастье, и весеннее солнце обеих искусств озаряет всё своим светом.

Людвиг ван Бетховен

Нельзя не согласиться с бытующим мнением о сложности профессии дирижера хора, ибо дирижер хора часто и его организатор, администратор, и учитель пения, хормейстер, концертмейстер, и его художественный руководитель и т. д. и т. п. Но истинная трудность профессии определяется не только и не столько присущей ей многогранностью. Она видится и в другом.

В процессе образования и воспитания дирижера хора молодой музыкант с еще недостаточно развитым слуховым опытом и музыкально-интонационной культурой призван формировать свои профессиональные навыки и умения, свой художественный вкус, осваивая преимущественно едва ли не самый трудный жанр музыки — жанр хоровой миниатюры a cappella.

Конечно, в этом жанре есть достаточно сложные сочинения, с развернутой формой, сложным музыкальным языком и пр., но это не меняет существа вопроса. Развитие музыкальной ткани в них весьма быстротечно, поэтому не всегда удается заметить те элементы музыкального языка, которые наиболее способствуют выражению художественной идеи сочинения, что и необходимо «успеть» заметить (услышать!), осмыслить и воплотить исполнителю.

Высокохудожественная хоровая миниатюра сродни изделию ювелира — для своего исполнительского воплощения требует высокого художественного мастерства.

Путь к постижению тайн профессионализма настойчиво диктует важность осуществления перехода от *заучивания* правил, норм, схем (теория музыки, гармония, музыкальные формы и т. д.) к *осмыслению* элементов музыкальной ткани, музыкального языка, музыкальной лексики в их направленности *к художественному выражению.*

Каждая партитура хора a cappella представляет свой, присущий только ей, тип и вид изложения. Тип и вид изложения определяют понятие *фактура.*

Музыкальная наука содержит множество определений термина «фактура». Нет необходимости здесь их рассматривать, хотя бы потому, что в подавляющем числе работ, посвященным проблемам фактуры, нет (за очень редким исключением) трудов о фактуре вокально-хоровых жанров. В имеющихся хороведческих работах[1] понятие хоровой фактуры раскрывается с точки зрения склада письма (гомофонный, аккордовый, полифонический и т. д.), строения музыкальной ткани, формы изложения.

Как и с каких позиций ни рассматривались бы эти элементы, все-таки в этих работах доминирует констатация конструктивных элементов фактуры, и вне поля зрения (поля слышания) оказалось главное – выразительные свойства многоголосия.

[1] Укажем лишь некоторые: П. Левандо «Хоровая фактура», Ф. Ушкарёв «Основы хорового письма», работы А. Егорова, А. Юрлова, С.Казачкова и др.

В многоголосном пении голоса хора рождают *взаимодействие интонационных выражений*, то, что Б. Асафьев определял как «процесс, где функции звукоткани изменяются с каждым моментом интонирования».

Это взаимодействие вокально-мелодических интонаций чрезвычайно богато и разнообразно. Оно и определяет всю выразительную шкалу многоголосия от сопоставления отдельных мелодических движений голосов («возможность одновременного движения голосов: параллельно, косвенно и навстречу»[2]) до выражения различными элементами музыкального языка главной, доминирующей музыкально-художественной мысли.

В развитии идей Б.Асафьева С.Скребков раскрывает новые сущностные грани понятия фактуры: «...Понятие фактуры представляет собой огромное обобщение. Это конкретная художественная организация многоголосия. Это само многоголосие — т.е. сочетание голосов, где за каждым голосом стоит живая человеческая индивидуальность исполнителя — личность музыканта, исполняющего партию данного голоса». И далее: «Поэтому вступление того или иного голоса в симфонической партитуре всегда связано с представлением о том, что новый человек (а не абстрактный "голос"), новая группа людей стали участвовать в драматическом действии, которое представляет собой многоголосная музыка. А драма всегда есть борьба характеров, борьба личностей за свои интересы, в музыке же — это борьба за овладение вниманием слушателей, за выразительность, за художественный успех»[3].

В этом определении многоголосия есть то основополагающее, что может и должно, как представляется, стать мощным толчком на пути познания выразительных возможностей хорового многоголосия, с учетом, разумеется, всех особенностей этого уникального инструмента — хора, где есть певец с его индивидуальным голосом, с его личностной психофизической организацией и т.п. «Конкретная художественная организация многоголосия» — это главное, что и должно стать магистральной дорогой, ведущей к овладению профессией дирижера хора.

«Жизнь» голосов, их движение, взаимодействие, влияние друг на друга, способность формировать ритмические структуры, организующие движения музыкальной ткани, выражение стилевых и жанровых характеристик музыки через характер многоголосия и роль его в оформлении смыслового интонирования слова — вот те свойства хоровой фактуры, рассмотрению которых и посвящена данная работа.

Для большей наглядности в их раскрытии выбран путь сопоставления хоровой миниатюры a cappella с крупными формами вокально-симфоничских жанров, где эти свойства более рельефно выражены.

Выбор музыкальных примеров регламентирован главным образом тем материалом, который составляет основу учебных планов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов. При их осмыслении необходимо постоянно помнить о том, что все элементы музыкальной ткани находятся во взаимосвязи, в процессе движения, развития. Вычленение одного из них диктуется необходимостью его конкретного рассмотрения с целью иллюстрации выдвинутого теоретического положения.

Все изложенное в дальнейшем проверено на практике. Это вселяет надежду на то, что профессиональная работа над хоровым многоголосием поможет дирижеру-хоровику одолеть трудную дорогу, ведущую к искусству хорового пения.

---

[2] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. АН СССР. Книга 2: Интонация, 1957. С. 235.

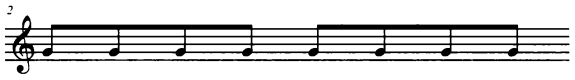
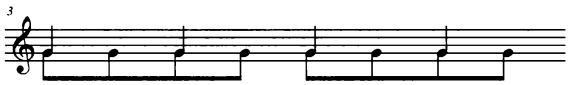
[3] *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С.218.

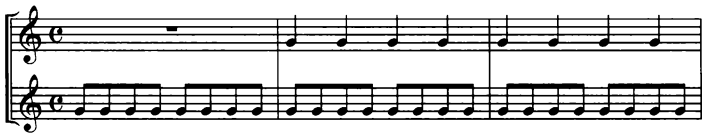
МНОГОГОЛОСИЕ

Нет такого закона, человеческого или божественного, который заставил бы композитора ограничивать возможности выразительности одной лишь вокальной партией.

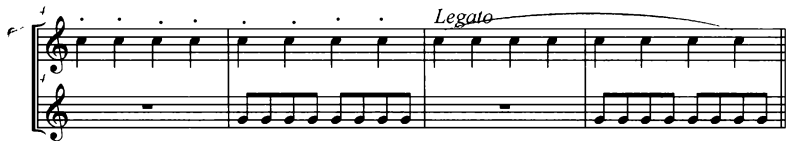
Э. Ньюмен

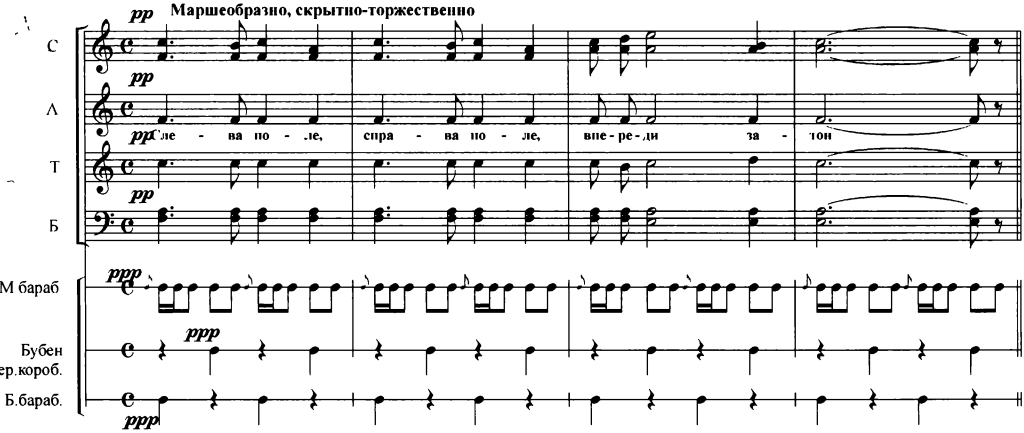
Путь к искусству овладения многоголосием следует начать с очень, казалось бы, простого. Предложим группе хора исполнить, сольфеджируя, попевку:

Затем пропеть попевку, представляющую собой пульсацию восьмыми:

Довольно легко обнаружить, что при пении этих попевок у певцов автоматически, неосознанно формируется *разное дыхание:* при пении восьмыми оно стало *быстрее и активнее.* Если далее разделить поющих на две группы и пропеть эти попевки одновременно:

то сможем убедиться в том, что дыхание у поющих четвертями обнаруживает сходство с дыханием у поющих восьмыми: оно ускорилось и активизировалось. В результате изменилась и *артикуляция*: под воздействием пульсирующих восьмых пение четвертей стало более четким и упругим, иными словами, *динамизировалось.*

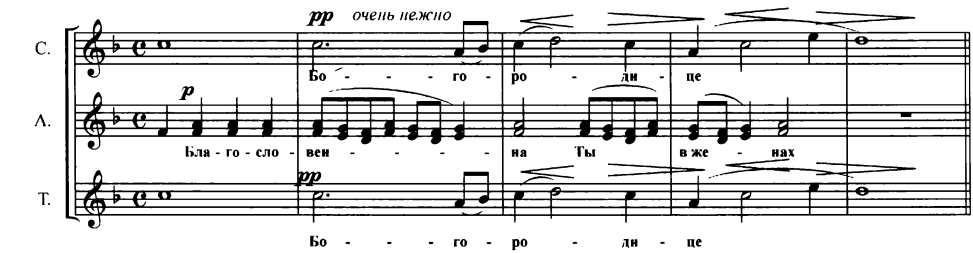
Это свойство обнаружится еще рельефнее, если группе поющих четвертями дать время *услышать*, *воспринять* пульсацию восьмыми:

Дыхание у поющих четвертями обязательно станет коротким, активным, а их артикуляция более упругой, четкой.

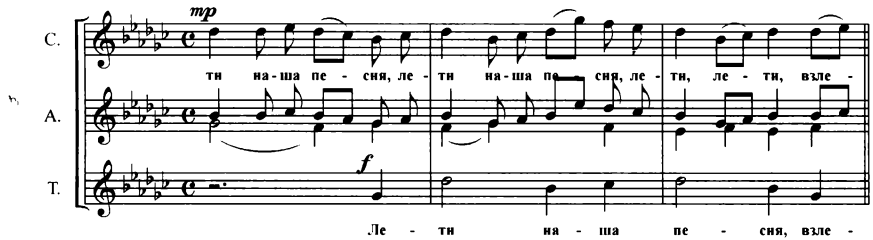
Особенно важно услышать и «обратную связь» — воздействие качества артикуляции четвертей на артикуляцию восьмых. Предопределим ее только по-

ющим четвертями, а поющим восьмыми предоставим самим определить свою артикуляцию, внимательно вслушиваясь в пение четвертей:

В результате будет слышно: пение восьмыми после *legato* у четвертей стало мягче — менее острое и более спокойное.

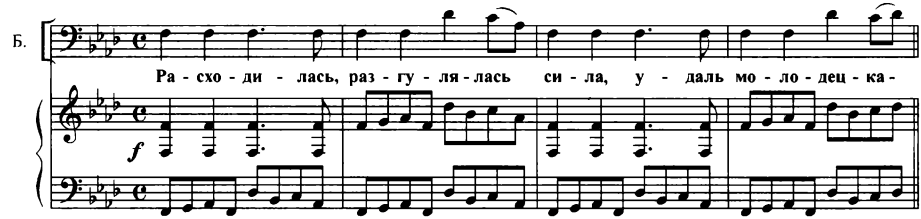
При исполнении хора Г. Свиридова на стихи А. Прокофьева «Слева – поле, справа – поле...» складывается ситуация, подобная приведенному примеру совместного пения четвертями и восьмыми:

Ударные инструменты создают не только фон, но и самым решительным образом влияют на качество интонирования хора, характер произнесения слов, слогов, согласных звуков и т. д., т. е. определяют особенности *артикуляции* хора. И хор при разучивании этой пьесы без инструментального сопровождения всегда и в каждом звуковом мгновении должен слышать этот пульс, насыщая им свою артикуляцию.

Вместе с тем, не менее важно и другое: образный строй хоровой песни, близкий песням Гражданской войны, торжественная сдержанность, суровая простота обусловливают характер звучания ударных инструментов. Так, ритм малого барабана сдержанный, отдаленный, будто «погружен» в глухие отзвуки большого барабана.

Установление такого рода «обратной связи» абсолютно необходимо при работе над №6 «Всенощного бдения» С. Рахманинова, где нежная, напевная мелодия у теноров и сопрано, дублированная в октаву, заполнена упругой, импульсивной мелодией альтов:

Острота артикуляции альтовой партии в значительной степени смягчается воздействием *legato* теноров и сопрано, которое, в свою очередь, впитывая импульс движения восьмыми у альтов, становится более упругим, четким, более легким и полетным.

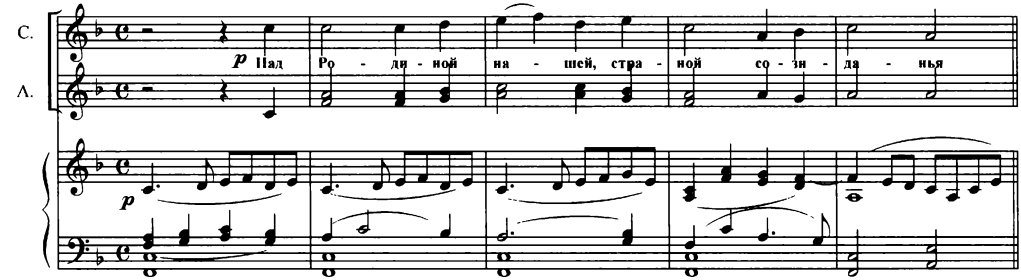
Подобное встретим у Д. Шостаковича в его «Песне» из «Десяти поэм» на стихи В.Тан-Богораза:

Рассмотренные примеры позволяют сделать вывод о том, что выразительность ритмоинтонационных взаимовлияний тем-образов определяется многоголосной тканью произведения в целом и бесконечным разнообразием ритма-импульса *каждого из голосов* в частности. Интонирование одного голоса, одного *качества,* изолированного от всего многоголосия, приводит к существенным художественным потерям, а также к обеднению звучания хора в «технологическом плане»: партитуры звучат размыто, подчас на грани развала метроритмического ансамбля, поскольку «ритм – это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается музыкально-исполнительский процесс»[1].

Абсолютно логично с этих позиций утверждать, что хоровая партитура (хоровая ткань), погруженная в оркестровый контекст, не может быть рассмотрена в отрыве от него, а только как «коллективный голос», во взаимодействии со всеми остальными голосами партитуры.

В «Сцене под Кромами» из «Бориса Годунова» М. Мусоргского воссоздана всесокрушающая сила народного гнева в неистовом ритме оркестра и в размашистых интонациях хора:

Музыкальный материал оркестровой партии – гетерофонный вариант темы хора токкатно-моторного склада есть по существу тема хора в *уменьшении,* в сжатии, интонационная жизнь которой реализуется в течение одного такта, тогда как мелодия хора живет на протяжении четырех тактов. Образная общность не исключает разную степень экспрессивности: сжатая, будто в пружину, до одного такта токкатность оркестра имеет значительную моторно-ритмическую силу

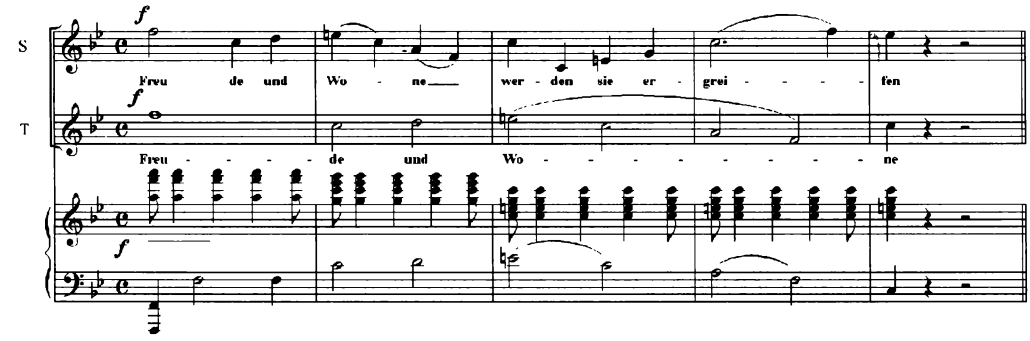
[1] *Пазовский А.* Записки дирижера. М., 1966. С.217.

выражения, тогда как хоровая тема — более значима в мелодическом сопряжении интервалов-интонаций, где есть *разбег*, *отталкивание* от длинного звука, завоевание высотной кульминации и т.д. При объединении хора и оркестра в едином звуковом потоке хоровая мелодия насыщается экспрессией оркестра, поскольку певец не может не поддаться воздействию одного из самых ярких и динамичных средств музыкальной выразительности — ритму. Ведь «ритм как выразительное средство воспринимается с особой непосредственностью и действует с огромной мощью»[2].

С этих позиций становится определенней и ясней, к примеру, артикуляция у детского хора в кантате Д. Шостаковича «Над Родиной нашей солнце сияет». Автор музыки излагает хор подобно М. Мусоргскому: его тема есть материал оркестра в увеличении, и, следовательно, впитывает (по крайней мере должна впитать) активный импульс движения оркестровой ткани:

Хоровая интонация, все сопряжения узких и широких интервалов, их артикуляция определяются энергией импульса движения музыкальной ткани оркестра: она проникает во все «поры» хоровой мелодии, заполняет и продвигает «вперед» длинные звуки, «отталкивает» короткий от длинного, иными словами, динамизирует все движение звуковой материи, являясь главной пружиной музыкально-образного выражения.

В музыкальной литературе встречаются и более сложные случаи соединения нескольких тенденций движения, и их в вокально-симфоническом жанре немало.

Й. Брамс. «Немецкий реквием», №2

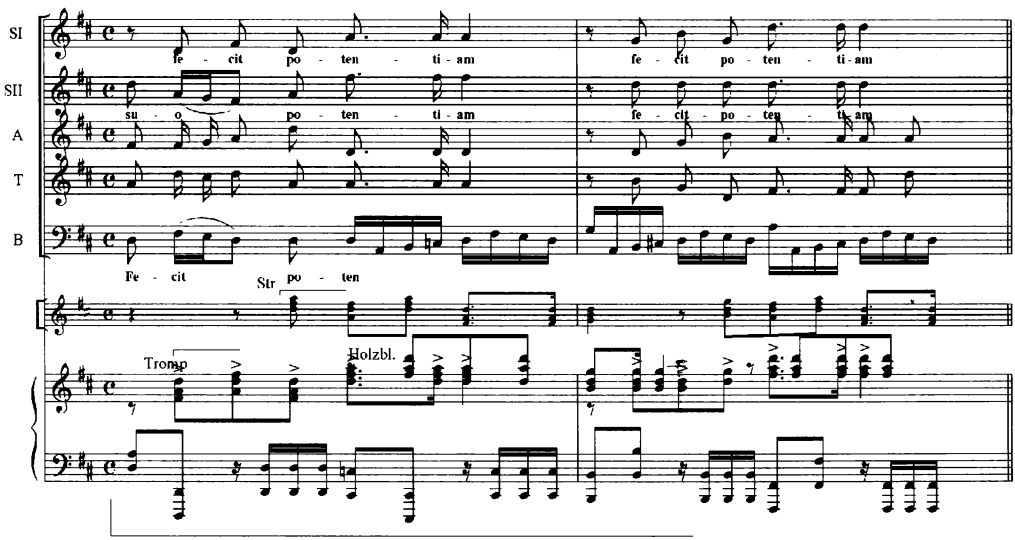


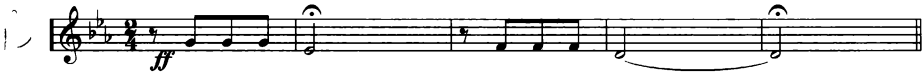
Приведенный пример очень интересен тем, что в нем на единой интонационной основе (тема сопрано сопряжена с темой в увеличении у теноров) два мело-

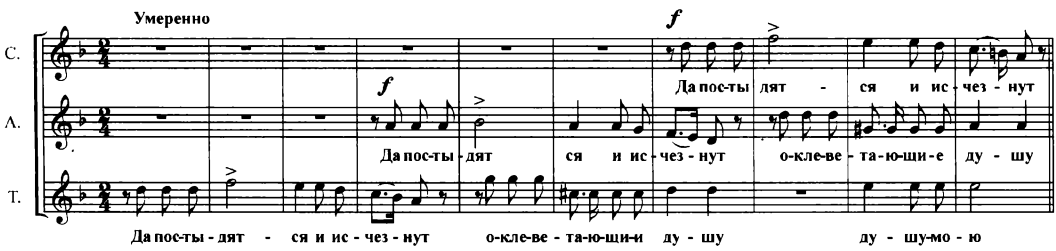
[2] *Мазель Л. Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 133.

дических пласта взаимодействуют не только друг с другом за счет своих выразительных внутренних свойств, а впитывают в себя качество *третьего, отдельного, «этажа» фактуры* — импульса синкоп у струнных. Они (синкопы) и являются тем пульсирующим стержнем, который наполняет жизнью мелодии хора и оркестра. Это особо подчеркивается автором музыки: второй валторне, дублирующей кантиленную мелодию теноров, предписан штрих *marcato*.

Высказанные наблюдения могут оказаться полезными для дирижера в работе над полифонической фактурой, полифонией имитационной и контрастной. Столкновение нескольких фактурных пластов, близких по своему образному содержанию, но разных по тематическому материалу, требуют к себе особого внимания исполнителя. У великих мастеров полифонии в самом сложном многоголосии всегда есть тот голос, который держит на себе всю конструкцию полифонических сопряжений голосов. Совершенно очевидно, что поиск и интонационное оформление этого голоса – объединяющего начала — в подобной полифонической фактуре представляется особенно важным и в практическом смысле определяющим[3].

В № 7 «Magnificat» И.С. Баха сложно взаимодействуют *три* таких пласта: теме фуги хора сразу же дано фанфарно-аккордовое противосложение всех остальных голосов хора. Это же противосложение в стреттной имитации в обращении звучит у струнных и духовых в оркестре. Сложность полифонического развития постепенно возрастает: появляются новые имитационные группы голосов, в оркестре — трубы, литавры, в хоре — новый характерный мотив удержанного противосложения. Только басы в оркестре от начала и до конца проводят свою неизменную ритмомелодическую формулу. Ее остинатный пульс держит на себе все сплетения полифонических пластов; незыблемая и настойчивая сила его пронизывает всю фактуру, организуя движение, артикуляцию, тем самым определяя *характер музыки в целом:*

[3] Разумеется, что сказанное есть лишь «вершина айсберга». Часто, если не повсеместно, не голос, а весь результат взаимодействия голосов фактуры во всей их совокупности рождает единственный и определяющий импульс объединения, то решающее, что рождено самим актом многоголосия. Главным в объединении всех пластов фактуры, к примеру, в «Dies irae» из Реквиема В.А. Моцарта, является *ритм*.

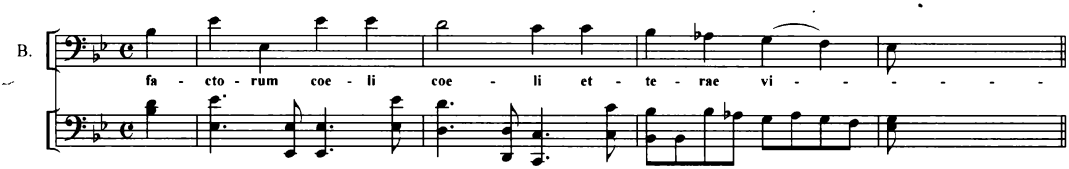
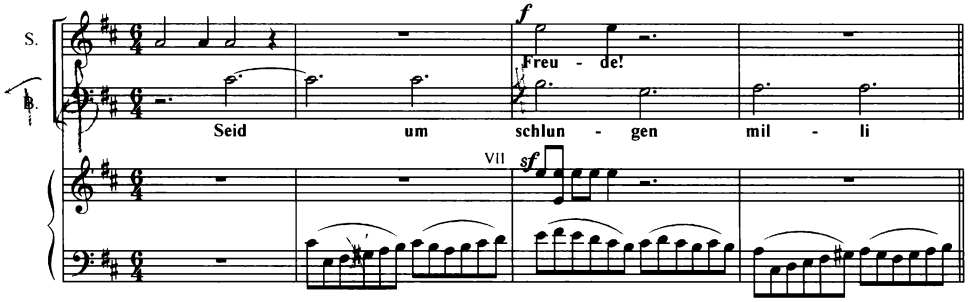
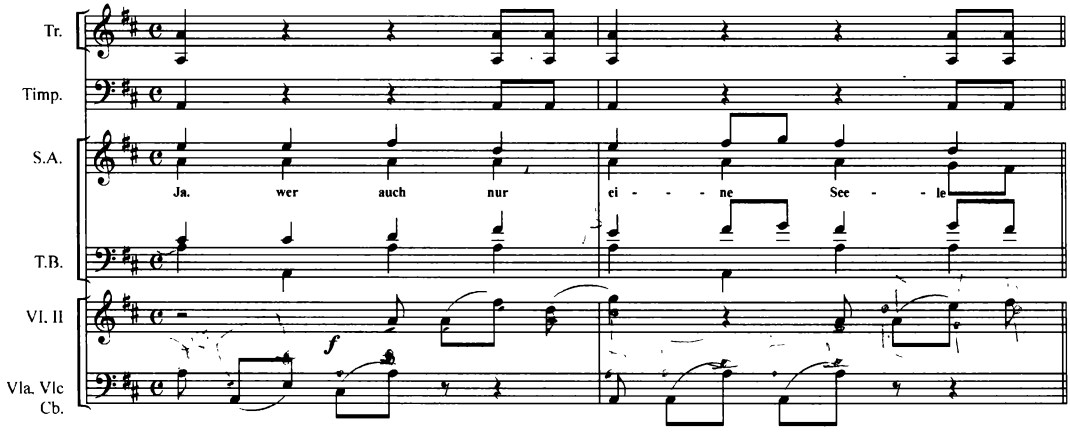
Оркестровый бас, таким образом, выполняет функцию объединяющего начала, фундамента всей полифонической конструкции. Его роль в определении и «уточнении» артикуляции хора становится ясна, если прослушать отдельно с басом каждый полифонический пласт. Образное воздействие баса – в неукротимой силе яркой ритмоформулы, ставшей почти образным символом. Ассоциативный ряд этой ритмоинтонации чрезвычайно широк — от героики затактового оркестрового генделевского ритма до знаменитого бетховенского:

Попутно заметим, что конструктивная основа западноевропейской вокально-инструментальной полифонии проявляется не только в наличии единого организующего начала, того общего «стержня», о котором шла речь, но и в том, что всякий контрапункт, противостоящий теме, *создан автором музыки* по принципу контраста ритма, голосоведения, т.е. *с иной природой интонационного выражения.*

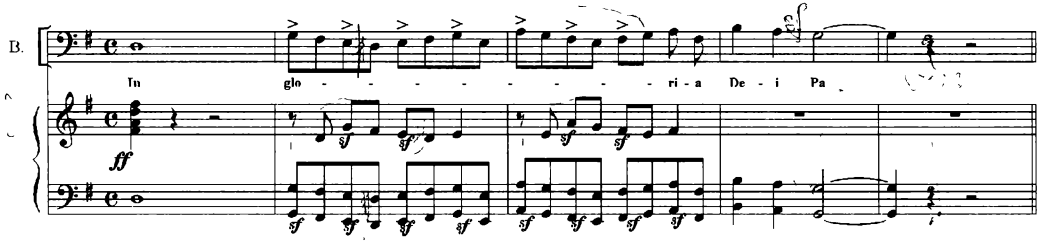
Характер же русского многоголосия в имитационных вокальных жанрах определяется особыми отличительными свойствами, и прежде всего самим мелодическим строем, самой сутью и природой сопоставляемых тем, где нет резкого расчленения тем и противосложений. Последние есть противосложения только функциональные, но по природе своей они рождены из недр *темы,* они суть продолжение, развитие ее и выражают собой – как результат движения музыкальной мысли – наиболее полную характеристику целого. Это дает возможность говорить о так называемом *цельном тематизме* в русской вокальной имитационной полифонии, который определяет основной образный строй всей музыки, главные конструктивные элементы полифонической формы в целом. Достаточно сослаться на русский хоровой концерт a cappella, на один из лучших образцов этого жанра – концерт d-moll М.Березовского «Не отвержи мене...». В нем продолжение темы-зерна становится функциональным контрапунктом, и его интонация превращается в главный выражающий элемент формы в целом:

На этом контрапункте построены и кульминации экспрессивного звучания, и само имитационное развитие материала в целом. Противосложение здесь становится главным ритмоинтонационным импульсом, организующим характер интонирования вокальных мелодий, качество их артикуляции, определяющим в выражении музыкальной идеи, тем, что так ярко будет представлено у М. Глинки («Иван Сусанин») и у С. Танеева («Иоанн Дамаскин»). Выявление типичных примет русской полифонии, ее выразительных возможностей видится насущной практической проблемой хорового исполнительства.

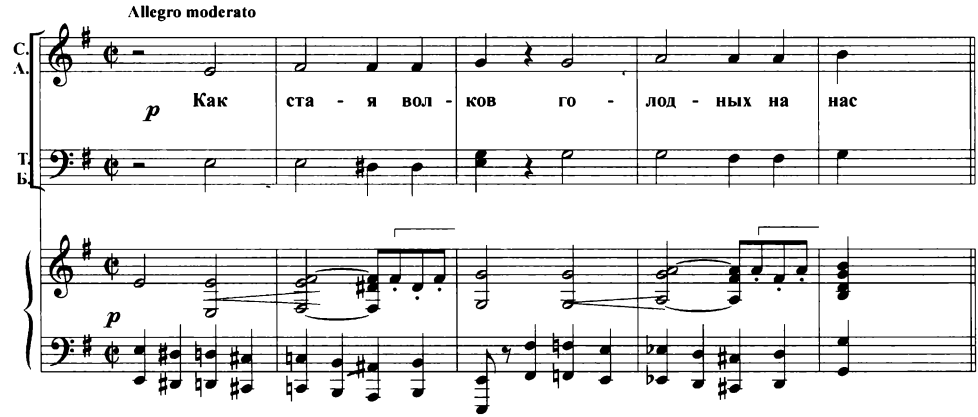
Детальный исполнительский анализ многоголосия в концерте «Не отвержи мене...» дает достаточно оснований для утверждения, что процесс, столь блистательно

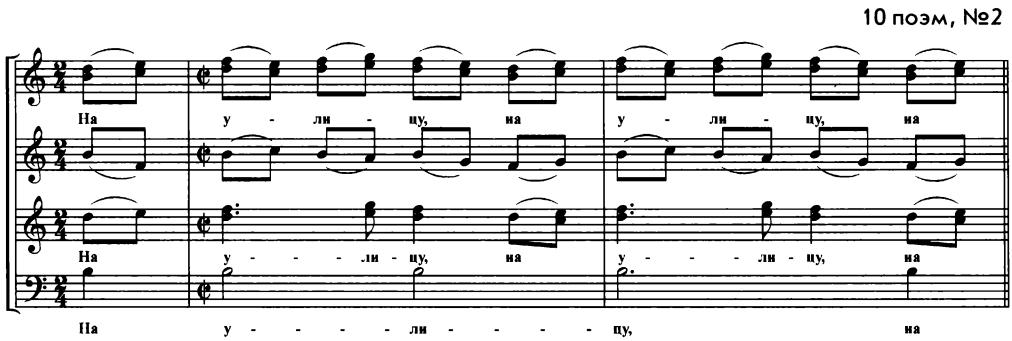
завершенный М. Глинкой в Интродукции «Ивана Сусанина», во многих художественных образцах имел свои корни в музыке хоровых концертов М. Березовского.

Особого внимания дирижера заслуживают соединения двух одинаковых мелодий с различным импульсом движения, когда более динамичная интонация как бы «раскачивает» своим ритмом другую.

В музыке Бетховена, где ритм выступает как один из важнейших компонентов музыкального языка, эти свойства проявляются наиболее ярко. В «Credo» «Торжественной мессы» унисон оркестра и хорового баса нарушен их ритмическим несовпадением, и ритмическая пульсация оркестра, его восьмые, оказывается как бы между долей хоровой мелодии, раздвигая ее, «подталкивая» каждую долю в ее направленности к последующей:

В Девятой симфонии Бетховена сила воздействия оркестрового материала на вокально-хоровую мелодию чрезвычайно действенна ярким импульсом раскачивающегося движения. Он присутствует почти в каждом эпизоде, но к особо значимым примерам следует отнести фугу — ярко образные ритмические «росчерки» оркестра на возгласах «Радость» хора:

В начале песни-гимна — характерные «раскачивающие» ритмы в басу, струнных, у труб и литавр оркестра:

Особо мощно это представлено в фуге «Gloria» его «Торжественной мессы». Ее тема, полная истовой силы, продублирована басом оркестра. Но этот унисон сопровождает фактически та же тема, только в сжатом, сконцентрированном изложении. Она, находясь как бы внутри темы, словно детонатор, взрывает ее энергией своего интонационного ритмического импульса:

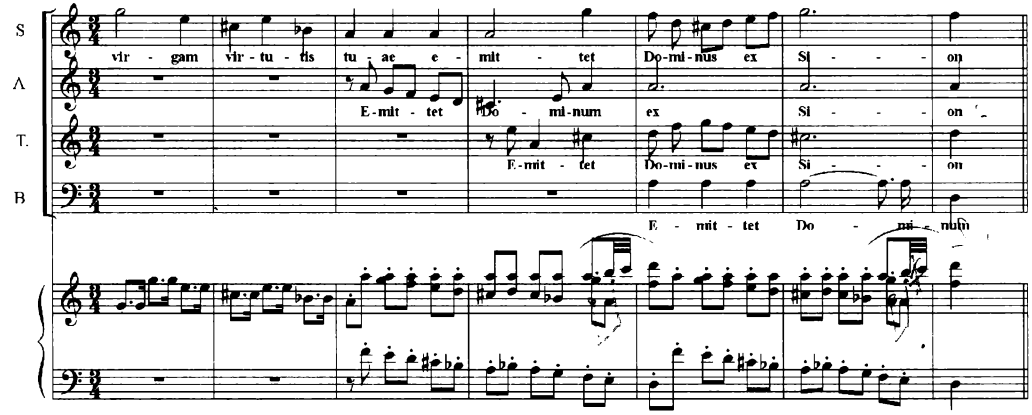


Подобное обнаружим в «Поражении Сеннахериба» М. Мусоргского, где «двигатель» — восьмые в оркестровой фактуре, так убедительно динамично оформляют акцентуацию[4] хора:

Д. Шостакович широко и мощно использует эти свойства многоголосия:

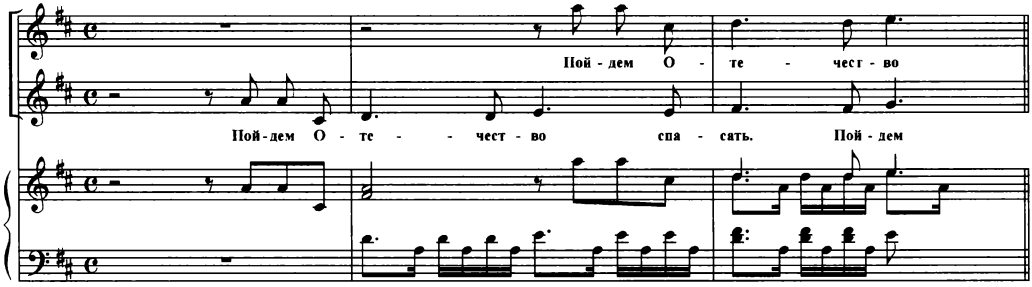


Ими же пользуется В.А. Моцарт, «раскачивая» упругим «галантным» ритмом оркестра мелодии хора:

[4] Нельзя забывать, что интервал прима — «полноправный» интервал. И мера наполнения его интонационно-содержательным смыслом в данном примере вполне красноречиво засвидетельствована.

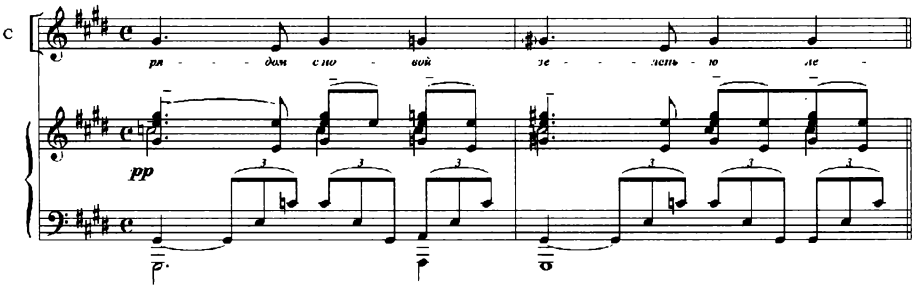
«Vesperae solennes», № 1

Масштаб применения этих свойств фактуры огромен — от простейших видов гетерофонии:

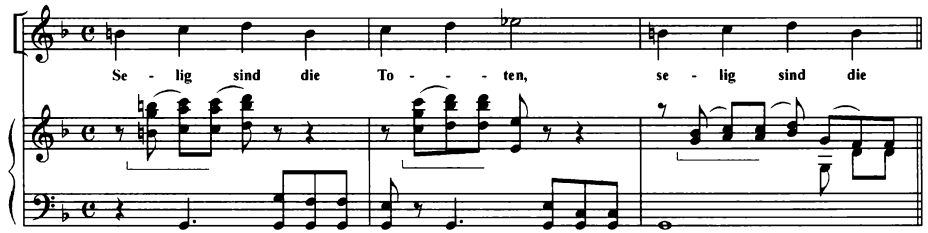
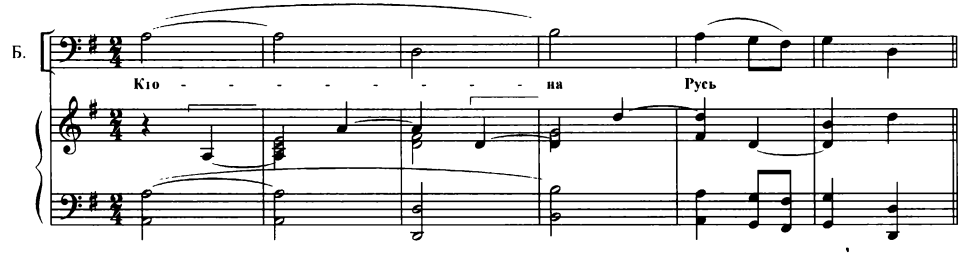
С. Дегтярёв. Оратория «Минин и Пожарский»»



до более концентрированных, но не менее функционально ярко проявляющих себя, например, в музыке С. Рахманинова и И. Брамса:

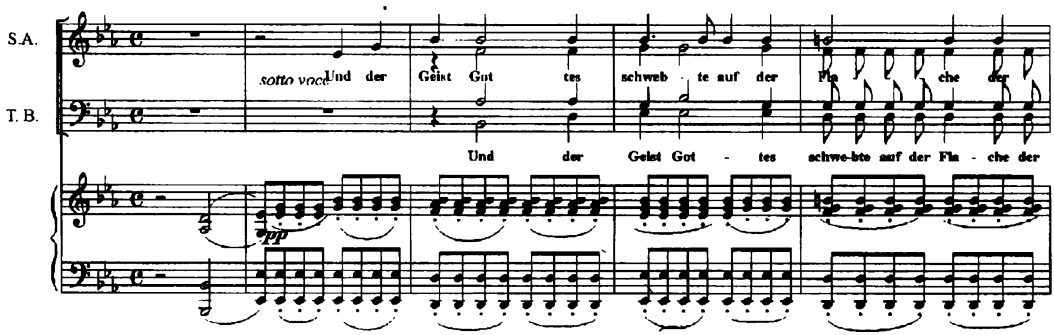
С. Рахманинов. Кантата «Весна»



Й. Брамс. «Немецкий реквием»

Самый яркий и убедительный пример «раскачивающего ритма» дает фактура фуги М. Глинки из Интродукции «Ивана Сусанина», где унисону хора и оркестра противопоставлена размашистая, упругая интонация октав:

Эти интонации в фуге очень важны. Длительное время – на протяжении всей Интродукции – росла сила, энергия музыкально-драматической интонации. Детальный анализ этого фрагмента оперы приведет к логическому выводу о важнейшей роли ритмического импульса во всей музыкальной конструкции для выражения идеи торжества, силы, стойкости русского народа.

Анализ фактуры вокально-инструментальной музыки венских классиков позволяет утверждать, что вокальная мелодия, даже с ярко выраженной кантиленностью, при соприкосновении с моторностью движения оркестра (не обязательно быстрого темпа, это может быть и мерность шага, шествия, танцевальная жанровость) насыщается его ритмическим импульсом. Она как бы «вбирает» в себя его ритмический нерв, что, в свою очередь, решительным образом влияет на сам характер интонирования вокальной мелодии, ее артикуляцию. «Для мелодики венских классиков характерна ее насыщенность четким ритмом даже в кантилене» — эти слова, сказанные о симфонической музыке[5], имеют непосредственное отношение к вокально-инструментальному творчеству и определяют его основополагающие стилистические свойства.

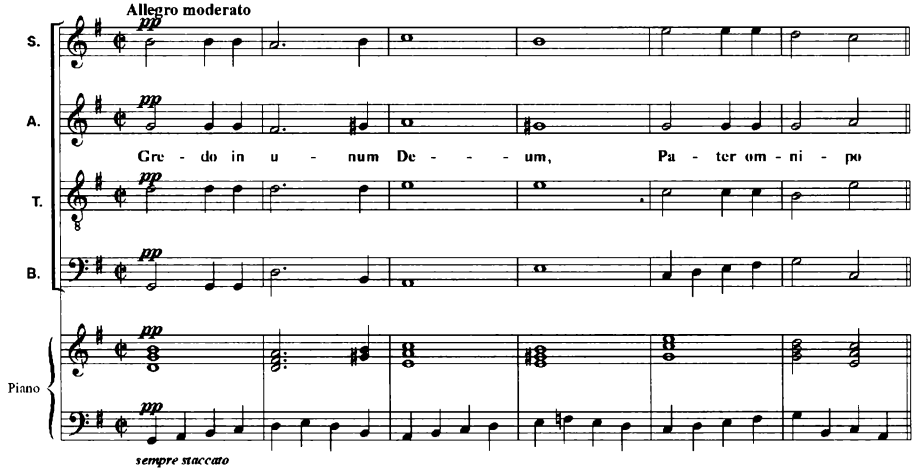
Вот пример из музыки Й. Гайдна:



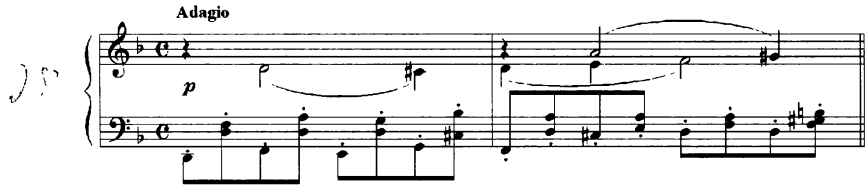
Это первое появление хора в оратории «Сотворение мира», притом появление не отдельным номером, а включением его в начавшееся музыкально-драматическое действие. Мерное, спокойное мелодическое движение голосов хора покоится на упругом, активном ритме оркестра. Мелодии хора должны впитать

[5] *Мазель Л Цуккерман В.* Цит. изд. С.225.

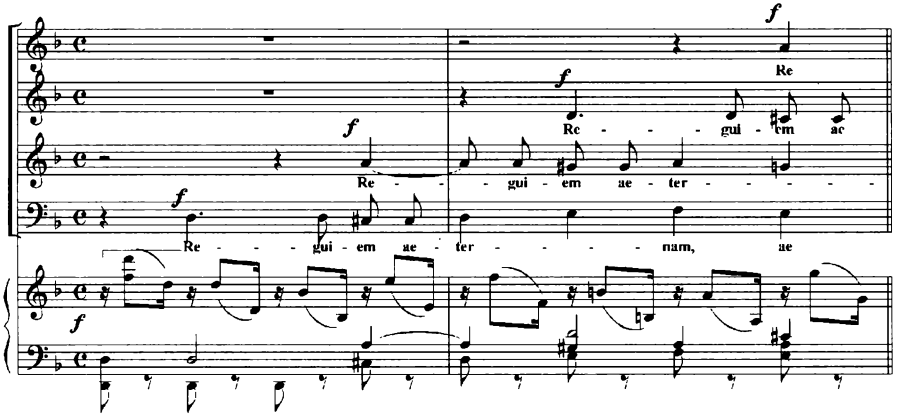
в себя этот ритм, импульс движения, динамику их развития (а они весьма убедительны в этом эпизоде!), чтобы выразить *главное*: ожидание (действие!) рождения Света в Первый день творения. Ритмический импульс оркестровой ткани и определит артикуляцию хора.

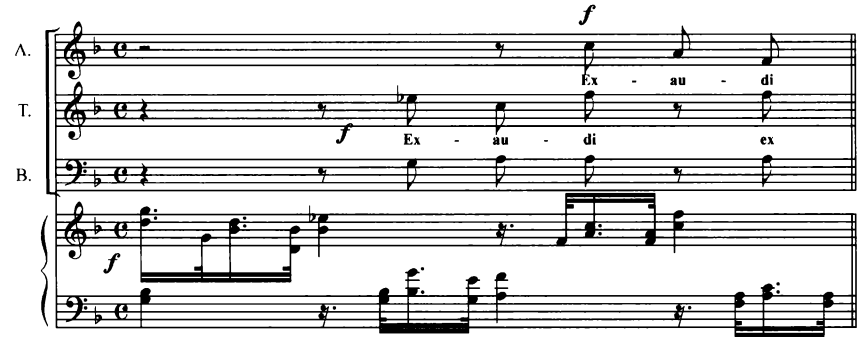
Воздействие оркестрового ритма влияет не только на характер артикуляции вокально-хоровой мелодии, но самым решительным образом определяет образный строй, глубинный подтекст музыкальной мысли в каждом отдельном эпизоде и художественную идею сочинения в целом. В этом не трудно убедиться, сопоставив хоральную фактуру хора в «Credo» G-dur Мессы Ф. Шуберта с истовой непреклонностью сурового и сдержанного ритма шествия оркестрового баса. В драматургическом плане бас в оркестре становится главным *выразителем идеи,* ритмоинтонацией насыщая хоральную мелодию хора определенным эмоциональным содержанием. Соединение в многоголосной фактуре выразительных свойств хорала и поступи басов порождает художественно цельный музыкальный образ, в котором главное — действенная сила непреклонного, убежденного в правоте и силе своего идеала — «*Верую*»:

В конечном счете глубина содержания и сила художественного обобщения великих творений Моцарта и Бетховена в жанре мессы обусловлена характером многосоставного и драматургически контрастного многоголосия. Принципиальная разница двух разделов первого номера Реквиема Моцарта («Requiem aeternam» и «Kyrie») заключается в их содержательной емкости, которая, не в последнюю очередь, определяется характером взаимодействия голосов фактуры. Объективному, надличному «Kyrie», куда, несмотря на всю виртуозность полифонического мастерства, ничего принципиально иного как дополняющего качества не привносится дублирующим хоровые голоса оркестром, противостоит многоконтрастное «Requiem aeternam».

Образность этой грандиозной прелюдии заложена не только и не столько в выразительной сущности мелодии хора, а в многообразии дополняющих и «дорисовывающих» голосов оркестра, не дублирующих хоровые. В них и сдержанная поступь траурного шествия:



и скорбные интонации мольбы:

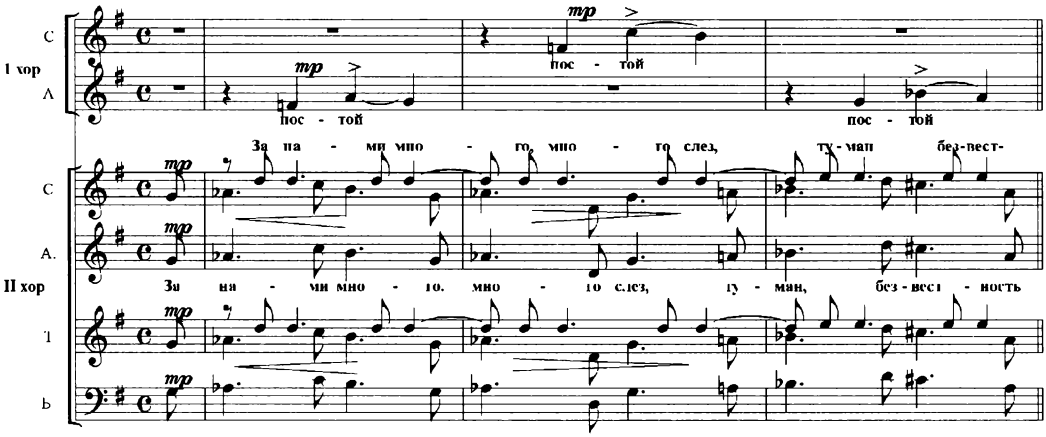


и страстные *ораторские* интонации (и это — при буквальном переводе текста «exaudi orationem» – «услышь молитву мою!»):

— все то, что наряду с преобладающей объективностью характера изложения хоровой фактуры (особенно начального – имитационного, как экспозиции фуги) привносит в музыку целую гамму *лирических* переживаний и вместе с тем усиливает общезначимость, всеобщность музыкальной мысли, ее философское звучание, ее вечный вопрос и ответ о добре и зле, о жизни и смерти.

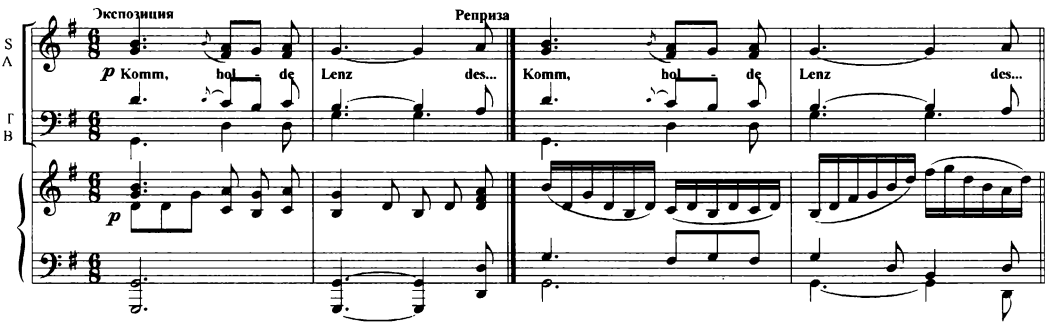
Господствующий ритмический пульс — нерв музыки, жизненная активность которого обусловлена взаимовлиянием голосов в фактуре, проявляется и в лучших образцах русской хоровой музыки a cappella. Укажем на два примера из хоровой музыки С. Танеева — «Посмотри, какая мгла...» и «Из края в край...».

Очевидно, что внешняя форма проявления указанных свойств многоголосия в них гораздо скромнее, чем в вокально-симфонических партитурах, но от этого не менее значима воплощенная в них художественная идея. В указанных

примерах, особенно в хоре «Посмотри...» — это выявление главных формообразующих «стержней» полифонии на очень кратком мгновении их существования, но обязательных, как проявление стилевых признаков танеевского письма. В хоре «Из края в край...» важным элементом представляется наполнение кратких возгласов первого хора ритмическим пульсом второго, их определенная, обусловленная законами жизни многоголосия, интонационно образная артикуляция:

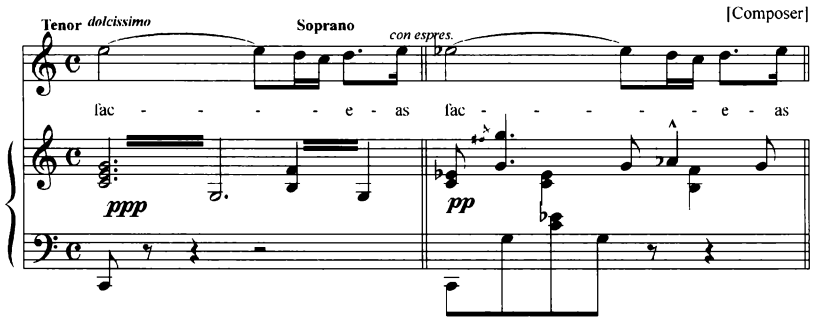


В этом смысле всякая фактурная многоплановость с большей или меньшей степенью выраженности, но всегда присутствующая в музыке, ставит перед исполнителем задачу не только в определении ее характера в данном конкретном эпизоде, но и в процессе развития всей музыкальной ткани сочинения в целом, где эта многоплановость никогда не бывает однозначной, а находится в постоянном изменении, внутреннем взаимообмене. Именно эта многоплановость и порождает «внутреннюю» партитуру динамического развития основных фактурных функций-пластов музыкального языка, и они становятся, наряду с другими его элементами, активными факторами в развитии музыкальной формы в целом. Сравним, к примеру, экспозицию и репризу № 2 из «Времен года» Гайдна. При неизменной фактуре хора оркестровая ткань в них различна, и прежде всего, функционально. В репризе она выступает как результат общего развития, и в итоге звучит качественно по-новому, за счет более активного ритмического импульса фактуры оркестра:



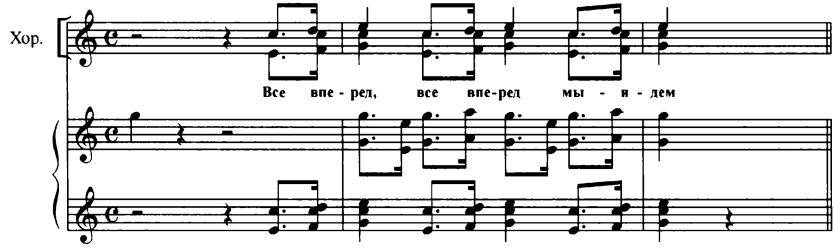
Подобных примеров много, но среди них есть особо наглядные, где неизменное (или с незначительными изменениями) мелодическое начало сопровождается активными динамическим процессами наиболее ярких пластов фактуры. Хрестоматийные примеры — из Реквиема Верди. Речь идет о динамическом раз-

витии ритмического импульса в «Kyrie» и в «Hostias», где смена лада сопровождается появлением в оркестре ритмоинтонаций из «Lacrimosa»:

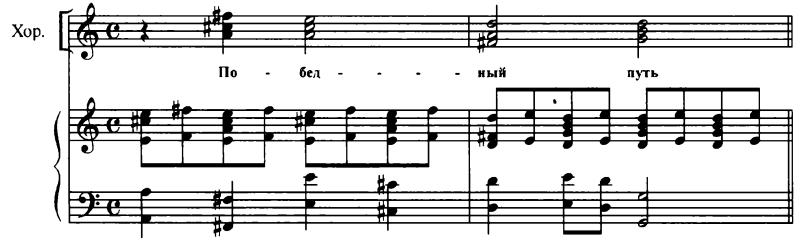


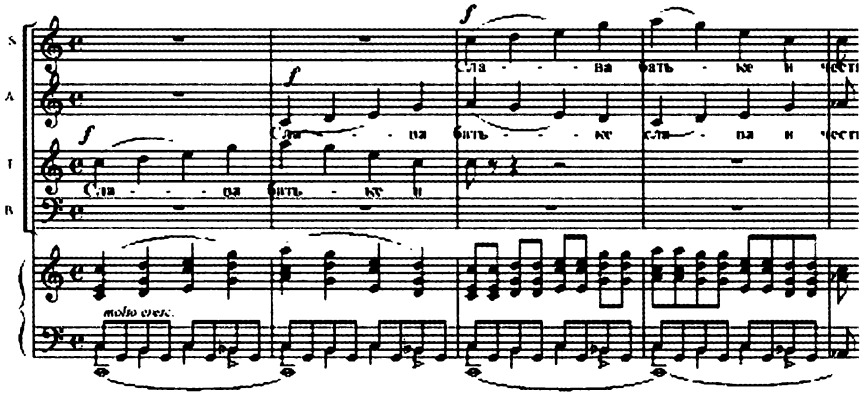
В лучших образцах русской, в том числе современной, вокально-симфонической музыки используются глинкинские принципы применения фактурного ритмического импульса. Часто его применяет Шостакович, насыщая свои песенно-гимнические мотивы характерными «раскачивающими» секундовыми «звонами»:

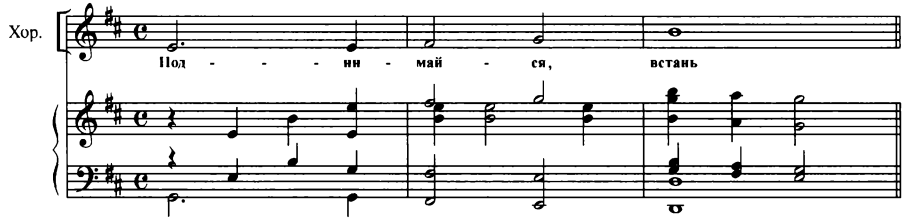
Кантата «Над Родиной нашей...»

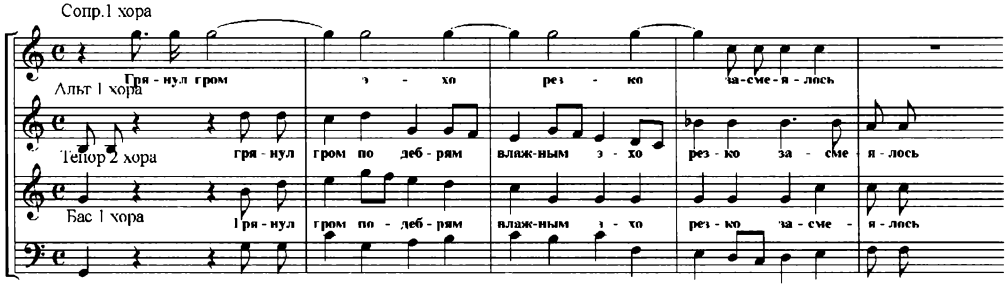


Эти мотивы, в свою очередь, обнаруживают теснейшую связь с традициями Мусоргского:

Опера «Борис Годунов»

У Мусоргского в «Хованщине» есть еще один весьма наглядный и убедительный пример: тема «Славы» в оркестре изложена дважды, сначала четвертями, затем восьмыми, которые своим импульсом движения активно воздействуют на распевную мелодию хора. Более того, весь цитируемый эпизод «Славы» пронизан этим ритмом оркестрового баса:

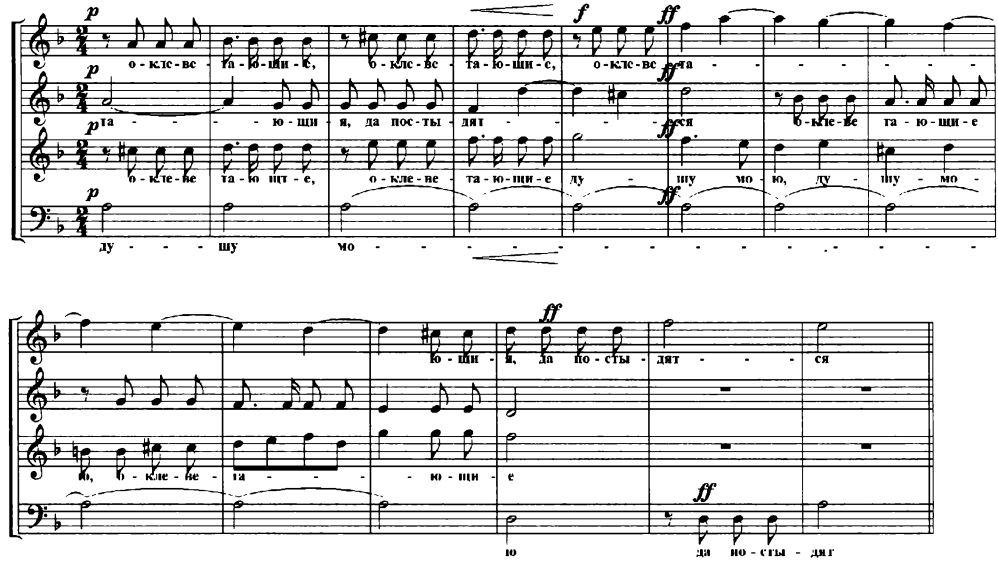


В кантате «Александр Невский» С. Прокофьева очевидны глинкинские размашистые ритмы:

Примеры подобных функциональных проявлений фактуры имеются и в хоровой музыке a cappella. В кульминации танеевского «Восхода солнца» ярко представлена раскачивающаяся колокольность секундовых интонаций, активно продвигающих развитие музыкальной ткани. Аналогичная ситуация в его же хоре «По горам ...» (ор.27):

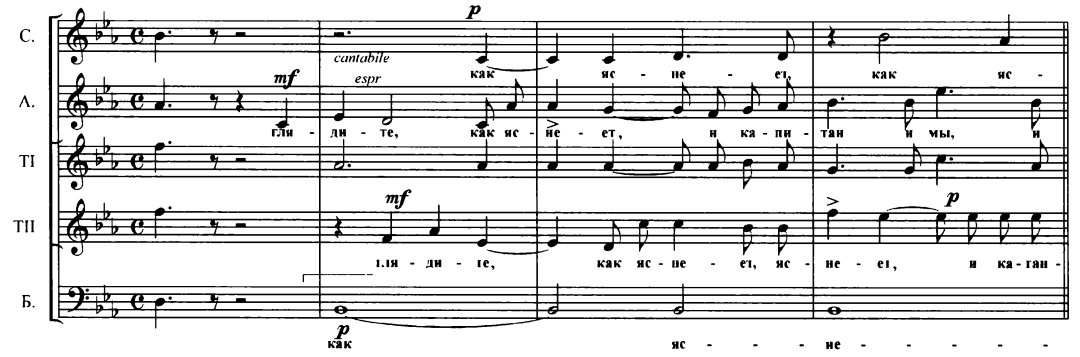


Это важнейшее свойство многоголосия, т.е. способность одного голоса влиять в каждое звучащее мгновение на другой, одной группы звучащей ткани на другую, совершенно необходимо учитывать при работе над партитурой, имеющей выдержанные звуки в басовом голосе (органный пункт) или в средних пластах фактуры (фоновые голоса). Местоположение выдержанного голоса определяет его функциональную роль и только, тогда как качество его звучания – все в энергии, в импульсе движения и в степени экспрессивности выражения остальных голосов. Следует помнить самое важное: выдержанный звук (органный пункт) баса, насыщаясь силой и импульсом выражения всех других голосов, всегда служит еще и *сдерживающим* началом. Он своим

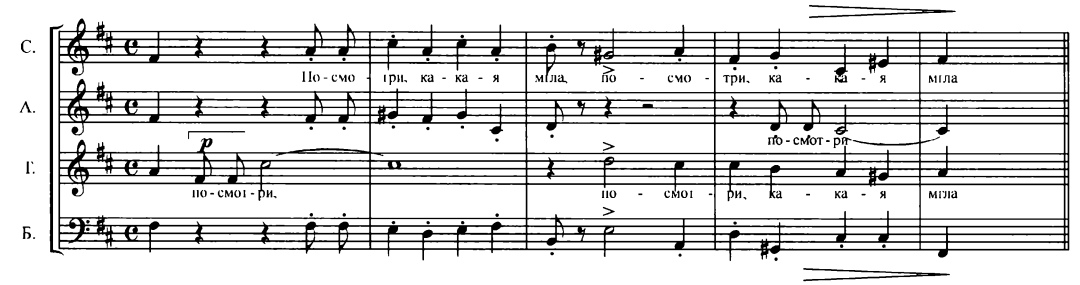
фактом «неподвижности» стоит, словно плотина, на пути активно развивающихся голосов.

Ярко представлена его функциональная роль в уже упоминаемом концерте d-moll М. Березовского, где органный пункт перед кульминационным проведением темы звучит на протяжении 11 тактов музыки, стягивая и собирая весь стремительно движущийся поток голосов хора для «броска» их в последнее — итоговое — высказывание:

Принципиально значима его образно-функциональная роль в № 3 «Немецкого реквиема» Й. Брамса: стремительно взлетающим голосам фуги противостоит мощный монолит органного пункта (контрабасы, тромбоны, туба, литавры), держащий на себе, словно Атлант, всю конструкцию многоголосия на *протяжении всей фуги* и сдерживающий порыв «улетающих» вверх голосов хора. Это — уникальный пример по технике оформления и по выражению всей идеологии фуги.

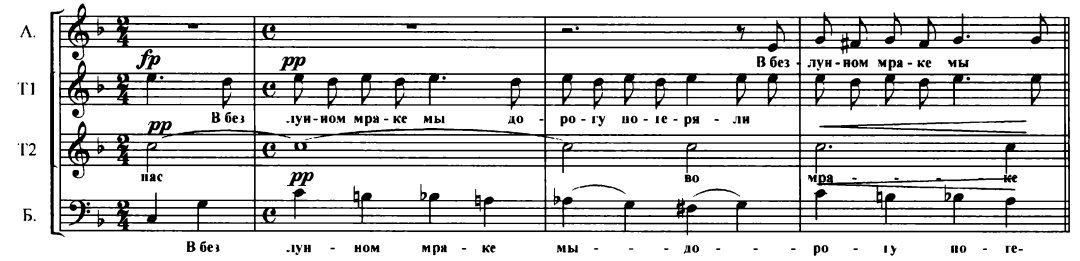
Степень влияния выдержанного звука зависит не только от местоположения в конструкции произведения, но и от временно́й его продолжительности, от динамической яркости его окружающего материала и т.п. На заключительных этапах формы с длительным и активным развертыванием звуковой материи его роль особенно важна (кода кантаты «Иоанн Дамаскин» С. Танеева), в срединных эпизодах он — почти фон, на котором организовано движение других голосов. Эти обстоятельства определяют исполнительское качество его динамики и качество его интонационно-экспрессивного выражения. Выдержанные звуки — «педали» — часто встречаются в чисто хоровой музыке, и их можно легко обнаружить также в сложнейшем полифоническом письме С. Танеева, например, в хоре «На корабле» (ор. 27):



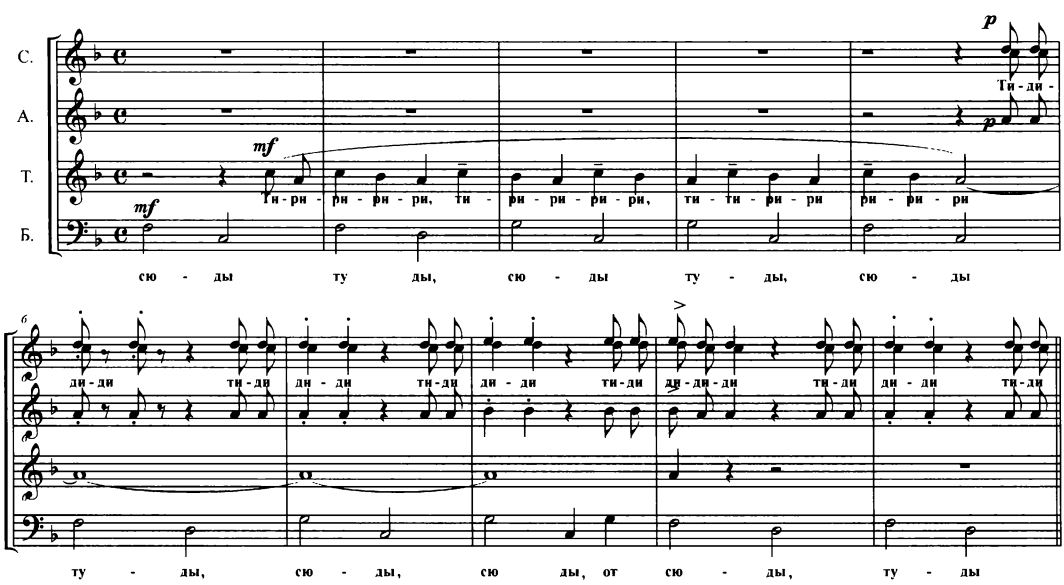
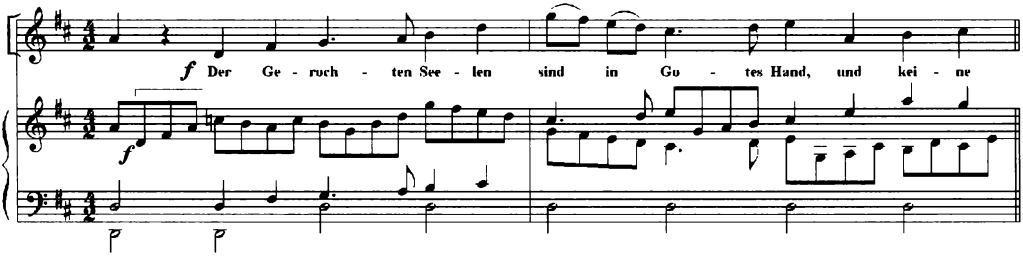
Длинный, выдержанный звук «внутри» фактуры в таеевской хоровой музыке носит, как правило, эмоционально-образный характер. Импульсивно, звонко, упруго звучит тенор в хоре «Посмотри, какая мгла»:

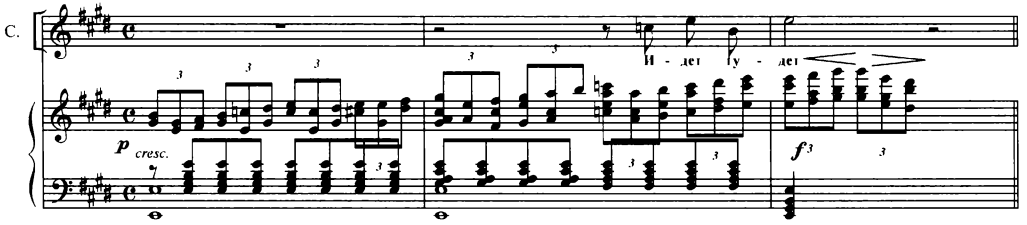


ровно и застыло — «На корабле»:



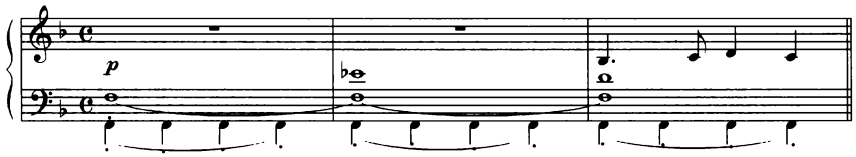
Исполнительский тонус этих выдержанных звуков определяется — и в этих примерах это особенно рельефно прослушивается — качеством ритмического пульса *движущихся голосов:* в первом из них — упругость, острота, во втором — покачивающаяся мерность, оцепенение, столь контрастное начальному стремительному движению музыки.

Следует особо подчеркнуть, что наличие в партитуре выдержанного, остановившегося в своем движении голоса (на глаз!), не означает отсутствие движения в нем на слух. Практика работы над подобными эпизодами партитур подтверждает эту мысль: стоит, к примеру, освободить остановившуюся на педальном звуке упругую, танцевальную мелодию теноров в хоре «Ти-ри-ри» В. Гаврилина (хоровая симфония-действо«Перезвоны») от ритмического импульса, оставить за ней только функцию нейтрального фона, как моментально весь эпизод в целом становится вялым, «оголенным», в нем сразу исчезает главное, что только что присутствовало в полной и достаточной мере — импульс танца, мускульная сила ритма тенорового голоса:

В вокально-симфонической музыке есть страницы, где образная интонация органного пункта является главным воздействующим качеством, определяющим идейно-образный строй темы и характер ее интонирования. Здесь на первое место можно поставить уже упоминавшийся № 3 из «Немецкого реквиема» Брамса — фугу на непрерывном, массивном, мощном органном пункте басовых инструментов оркестра (контрабасы, виолончели, 3 тромбона, туба и литавры) с ремаркой автора: «постоянно со всей силой». Тема фуги стремится вырваться из «притяжения» массивного и сильного баса, удерживающего «в руке бога» активность ее движения вверх. Интонационный рельеф темы — устремленность вверх, ее эмоциональный тонус — сила сопротивления басовым голосам, и как результат этого внутреннего «сопротивления» выступает яркая динамическая сила развертывания всей фуги. В этом борении сил неуклонного сдерживания и страстного порыва и заложена, думается, идейно-философская сущность этой фуги. И подтверждая идею освобождения от оков неумолимой силы, Брамс «помогает» теме — дает ей новые силы характерным «бетховенским детонатором» — противосложением в уменьшении на материале темы фуги:

Подобный фактурный прием использован С. Рахманиновым в кантате «Весна». В оркестровом вступительном разделе, где мелодия — *тема весны, пробуждения сил природы* — всё время преодолевает сдерживающую силу органного пункта, чтобы своим усилием, мощным подъемом взлететь ввысь, увлекая за собой хор. Сила этого подъема настолько стремительна, что оркестровый вал «проскакивает» через сильную долю хорового мотива, и он — этот взлет — достигает своей интонационной вершины на второй доле такта:

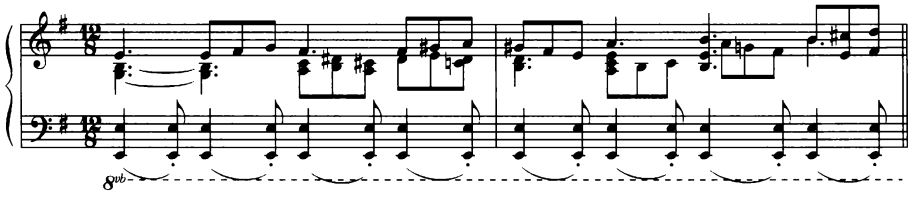


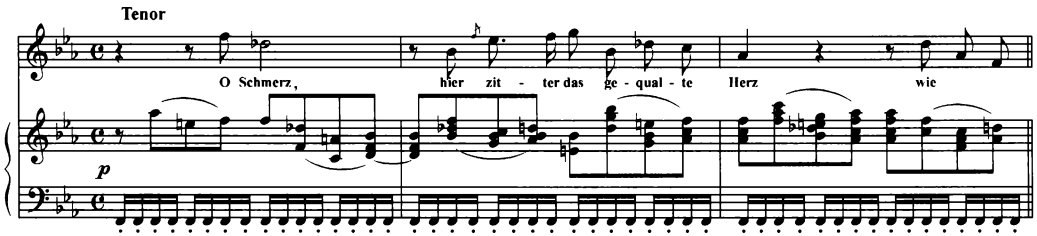
Особое место среди выразительных свойств фактуры принадлежит *остинатному* ритму — органному пункту с остинатным ритмодвижением, basso ostinato, и шире – остинатности ритмомелодического движения.

Органный пункт с остинатным ритмом заключает в себе ярко выраженную бифункциональность — соединение тенденций сдерживания (органный пункт) и движения (ритмический импульс). Образно-выразительная сфера применения этих элементов фактуры продиктована главным его свойством — более сильным воздействием ритмического начала, ритма остинато, поэтому характер ритмического импульса определяет общую эмоциональную атмосферу музыки, где может быть ровность, суровая сдержанность, как в начале «Немецкого реквиема» Брамса:



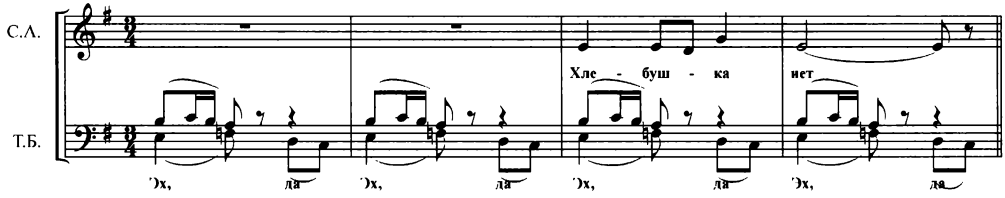
или, к примеру, в «Страстях по Матфею» Баха:

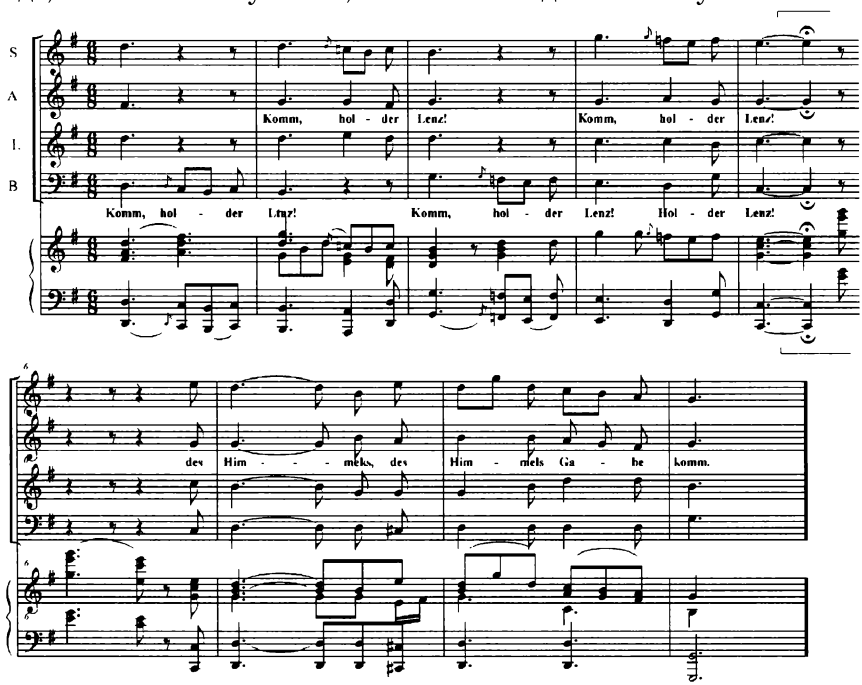


Волнением, тревогой, смятением пронизана известная ария тенора:

Basso ostinato образует ритмически организованную мелодию, следовательно, музыкальную мысль, художественный образ, который и определяет общий характер многоголосной ткани (тому пример — знаменитый «Crucifixus» из «Высокой мессы» h-moll Баха).

В хоровых партитурах a cappella применение басовой остинатной мелодии — явление довольно редкое, что обусловлено выразительными возможностями жанра. Тем не менее встречаются интересные случаи использования его выразительных свойств. Средствами basso ostinato раскрывается и утверждается глав-

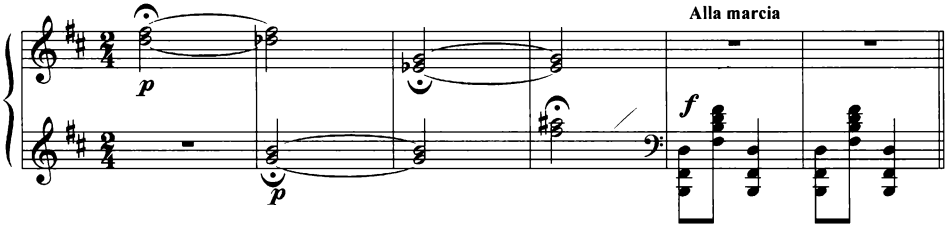
ная мысль хора Б. Лятошинского «Тече вода», басовые ходы русского плясового наигрыша в «Ти-ри-ри» из «Перезвонов» В.Гаврилина, которые определяют жанровую природу произведения, его характер, заставляют каждый повтор танцевального «колена» разукрашивать мелодическими вариациями и т.д. Нельзя здесь не указать на известный хор «Щедрик, щедрик» Леонтовича. Великолепно использовал остинатную ритмоинтонацию А. Давиденко в хоре «Бурлаки». Предельно скромными средствами, в простой куплетной форме и, прежде всего, используя выразительность остинатной фигуры мужского хора, автор рисует почти зримую драматическую сцену:

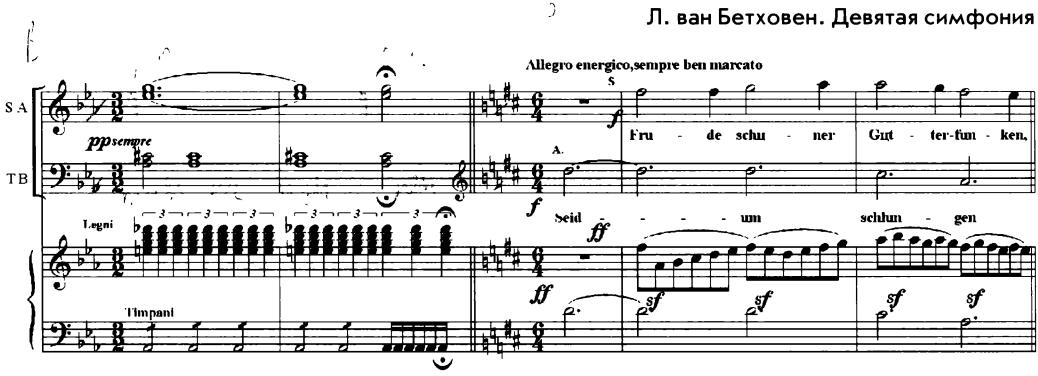


Импульс движения обязан проявляться, как это ни покажется неожиданным, в остановках движения музыки – в *ферматах*. Они определяют и выражают не просто остановку движения, а то, что созидается до и то, что происходит после. Это регулирует поиск их временно́го (продолжительность) и интонационного оформления (окончание-точка, остановка перед движением). Это, очевидно, так, ибо даже в простейших случаях их использования заложен разный «остановочный» импульс. В этом не трудно убедиться, сравнив с ферматой на последнем звуке любого сочинения фермату из № 2 оратории «Времена года» Гайдна, появившуюся для утверждения До мажора — кульминации полифонического эпизода. Обращает на себя внимание то, что она появилась не на первой доле такта, а на *второй*, где, словно споткнувшись, остановилось движение музыки:

Принципиальное их различие очевидно: в первом случае это тормоз-преодоление (каданс-завершение наступает после ферматы), во втором — остановка как окончание.

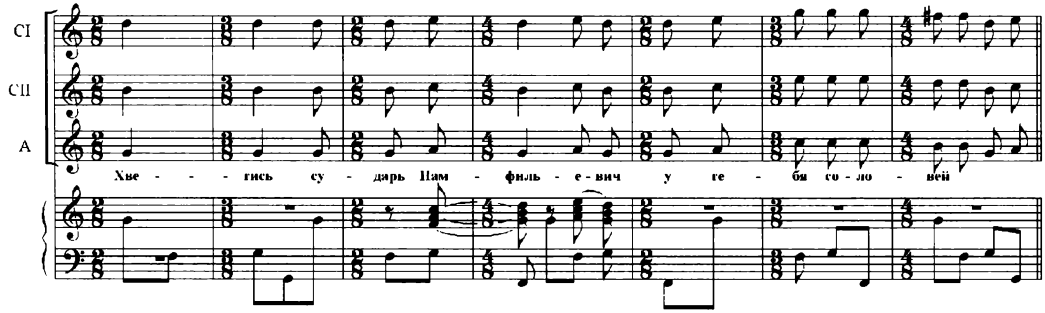
В этом же ряду — знаменитые начальные ферматы в третьей песне из «Трех русских песен» Рахманинова, в финале Девятой симфонии Бетховена и т. п. — не остановки, а наполненные скрытой энергией силы следующих за ними взрывов движения. И это представляется важным прежде всего в исполнительском плане тем, что такое свойство фермат наполняет остановившиеся звуки живым пульсом *не остановившегося движения*, который и определяет их интонацию: ровность, напряжение, затухание, время их звучания, и самое важное — то время паузы, которое и определяет меру «тишины» перед «взрывом» активнейшего движения:

С. Рахманинов. Три русские песни

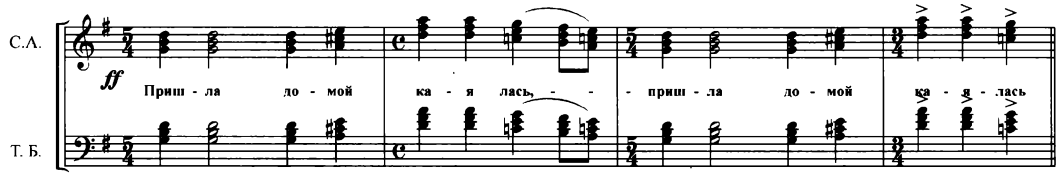


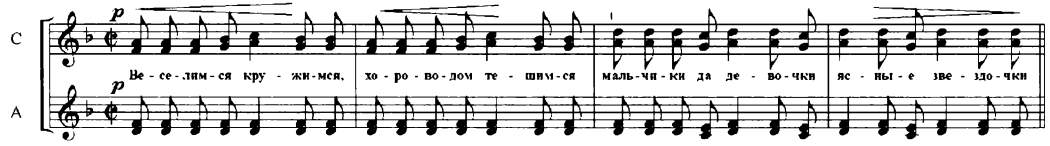
Л. ван Бетховен. Девятая симфония

Само́й природой многоголосия предопределены его выразительные возможности, в значительной мере зависящие от характера голосоведения. Во всем разнообразии типов голосоведения выделим те, которые в силу ярко выраженной экспрессии приобретают функцию знака, языкового символа. Речь идет о роли *параллельного, встречного и противоположного* движений мелодий, пластов. Именно на этих видах фактурного сопряжения базируется наиболее динамичное развитие музыкальной ткани.

Параллельное движение воспринимается как-то по-особому. С одной стороны, это единый фонический комплекс с характерными «переливами» ладовой окраски в мелодии каждого голоса. Блистательные примеры подобного найдем у И. Стравинского в «Свадебке»:

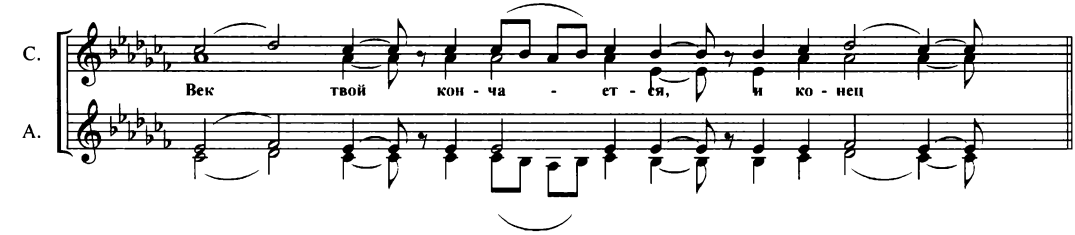


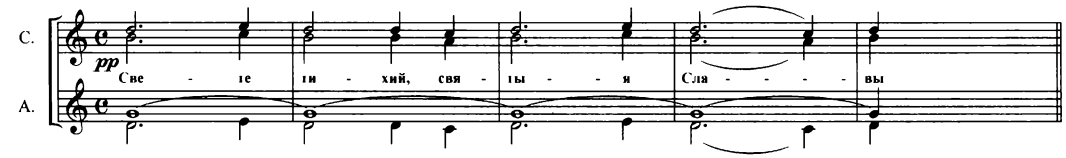
в кульминации обработки русской народной песни «На горушке, на горе» О. Коловского:



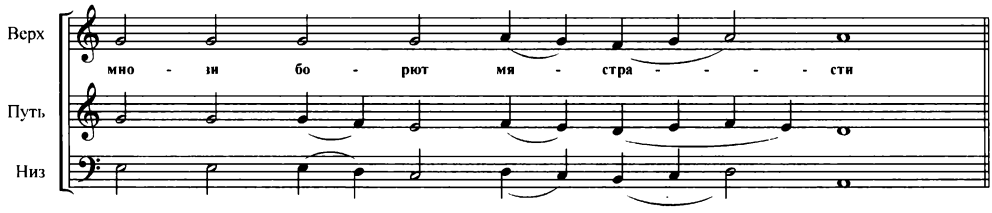
в «Хороводе» Г. Свиридова:

Параллельное движение голосов в русской хоровой музыке представляется явлением знаковым. Этот вид голосоведения имеет какую-то особую выразительную силу, обусловленную, видимо, тем, что каждый голос «живёт в полном согласии» с другими. Его эмоция согласуется с выразительностью других голосов, только он поет свою мелодию от другого звука, иногда даже в другом ладу, а вместе все рождают удивительно цельную, единую, воистину *соборную* художественную идею.

Параллельное голосоведение — это не только звонкие и сочные созвучия, как в приведенных примерах из «Свадебки» И. Стравинского и обработки русской песни О. Коловским, или затененные параллельные созвучия в «Хороводе» Г. Свиридова. В его «Покаянном стихе» из музыки к «Царю Федору Иоанновичу» это трагедийная песнь:

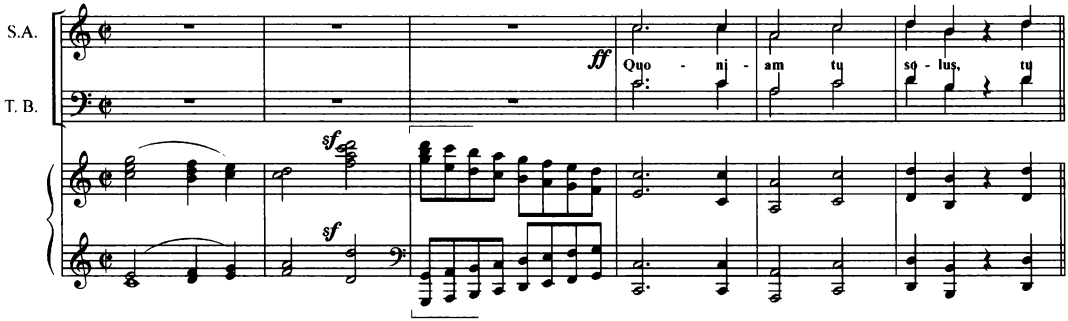


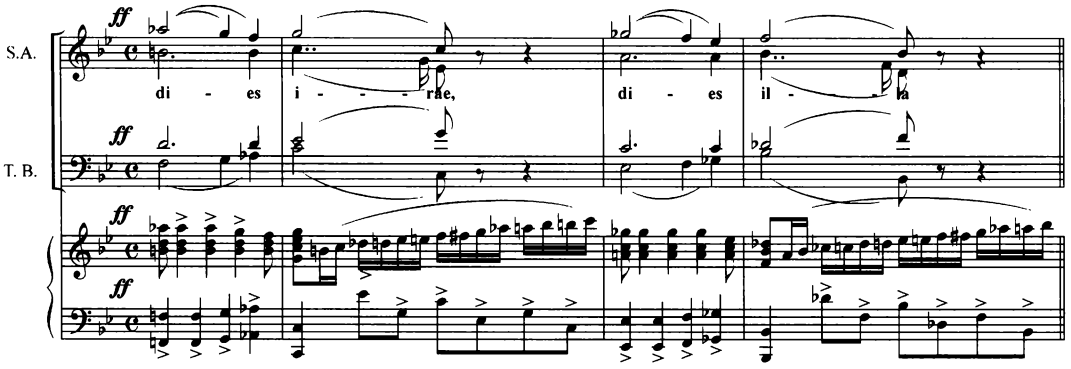
Нежный свет любви — в гармонизации П. Чайковского «Всенощного бдения»:

Корни параллельного голосоведения — истинно русские — в русской народной песне, в русском допартесном многоголосии. Вот один пример из множества существующих:

Степенна 4-го гласа От юности моея

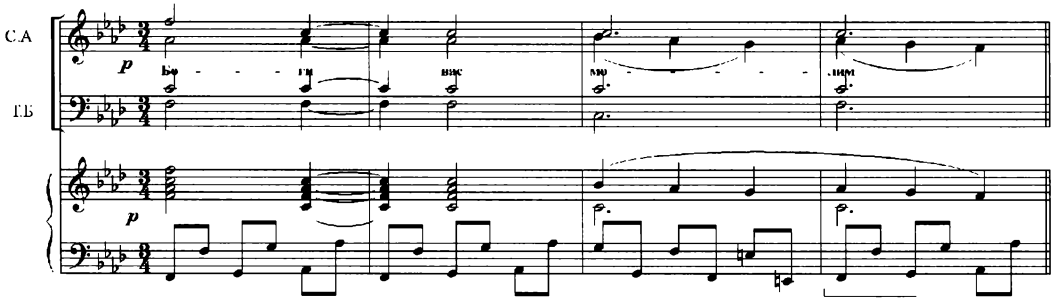


Встречное движение голосов всегда есть столкновение двух тенденций — спада и подъема, ослабления и усиления жизненных токов музыки. Отсюда и динамически конструктивное значение этого элемента фактуры: в силе преобладающей энергией восходящего противодвижения музыкальная ткань черпает всегда из него активный импульс динамического развития.

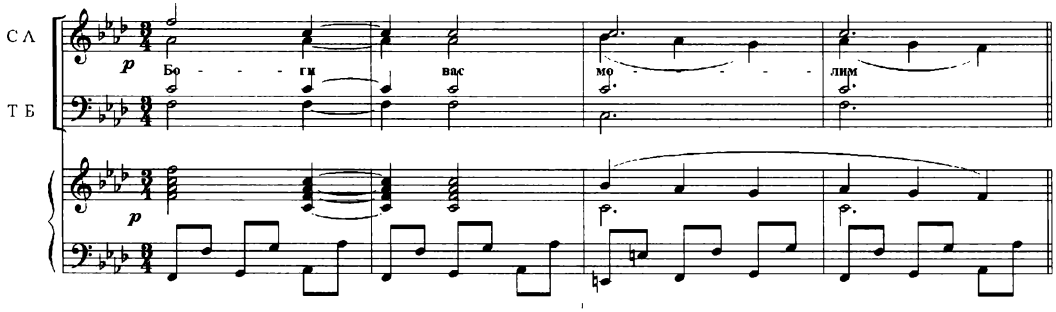
Как элемент развития фактуры встречное движение обнаруживается в бесчисленных и разнохарактерных примерах с разной степенью качественного проявления, но всегда с главной и определяющей тенденцией: оно, словно пружина, сжимает музыкальную ткань, фоническое пространство, концентрируя сильный заряд для дальнейшего движения. Это весьма убедительно представлено в музыке Бетховена. Так, в «Gloria» из Мессы C-dur яркое и динамичное противодвижение голосов оркестра выливается в мощный и торжественный унисон:

Хрестоматийные примеры найдем в Реквиеме Верди, где импульс движения оркестра поднимает поникшие интонации хора, соединяет квадратные секвентные двутактовые построения в более цельный продолжительный музыкально-интонационный эпизод:



Подтверждению роли противодвижения как фактора динамического может служить сравнительный анализ двух изложений (редакций) «Эдипа» Мусоргского. Эпизод из этого хора во втором изложении[6] построен на параллельном и встречном движениях голосов оркестра:

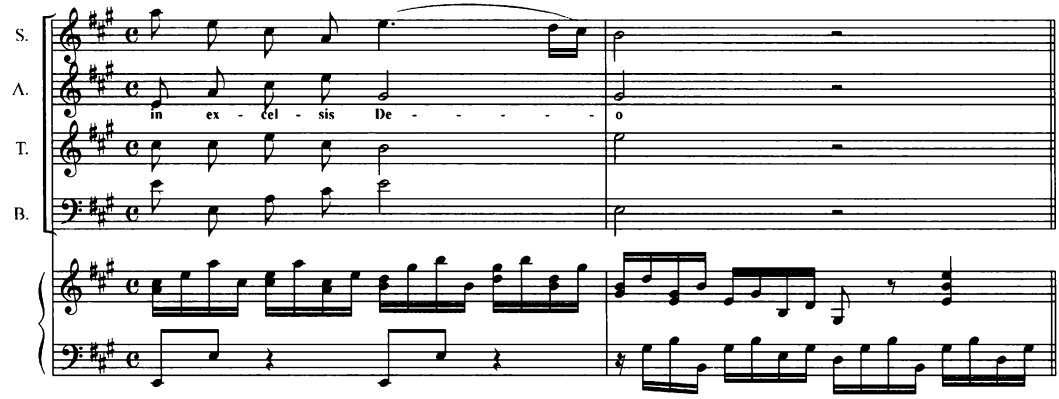
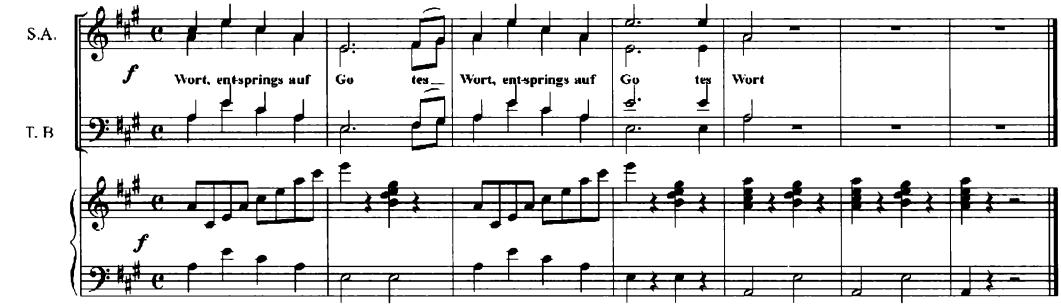


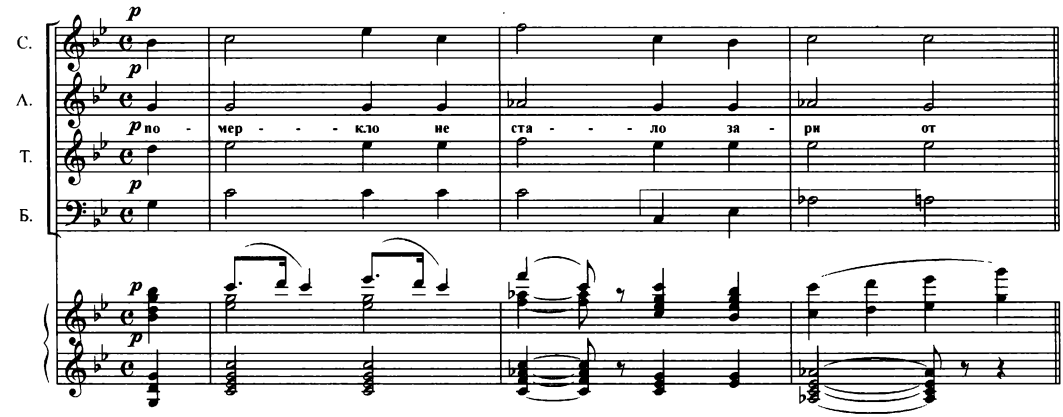
В третьем изложении (редакции) — только на встречных движениях:



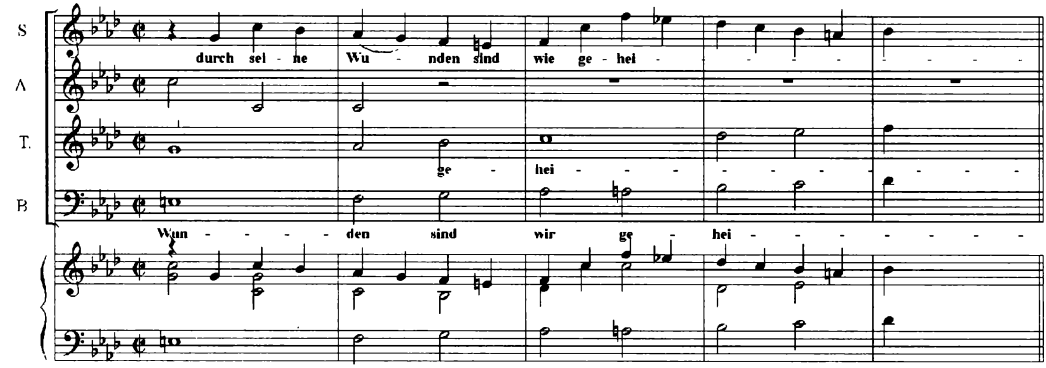
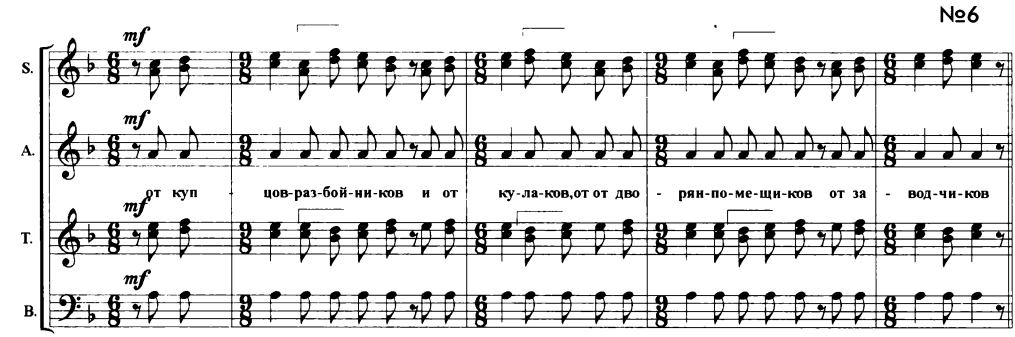
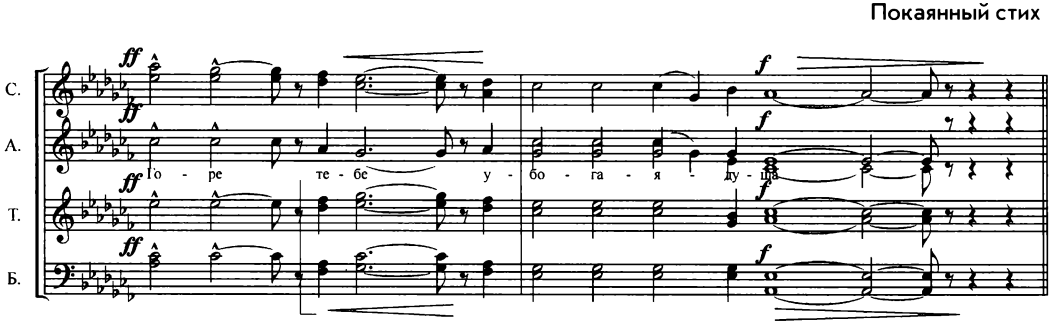
Особого внимания дирижера требует к себе противодвижение, действующее на кратких временны́х фазах. Здесь обнаруживается обратно пропорциональная зависимость: чем короче миг его интонирования, тем весомее качество его воздействия. Это особенно характерно для аккордовой фактуры, где путем интонационного противодействия и происходит процесс *мелодического* соединения аккордов (по Асафьеву — «интонационно-мелодическая гармо-

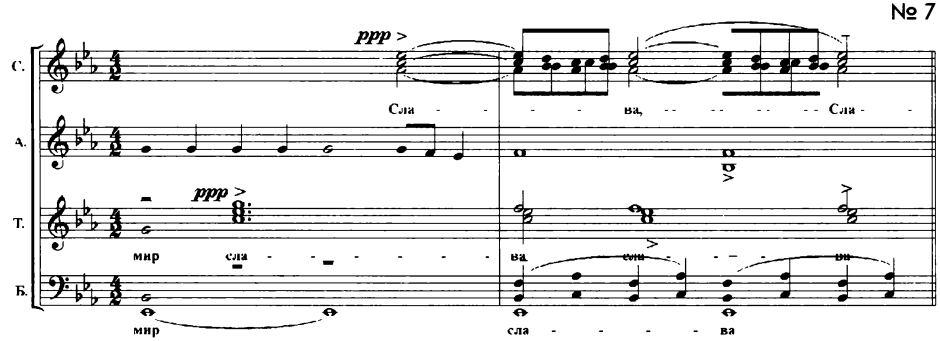
[6] Цитируется по изданию: Полное собрание сочинений. 1939. TVI.

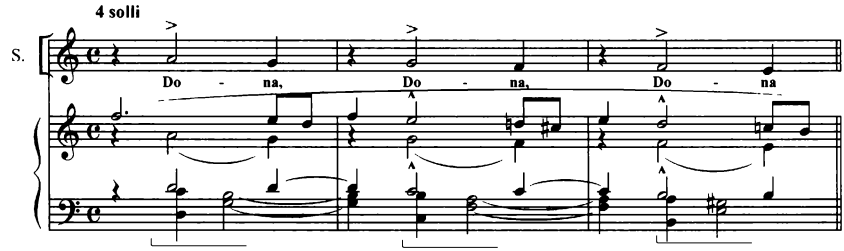
ния»)[7]. Так строит Бах кульминацию первого раздела «Gloria» в Мессе A-dur. Появление ярких мелодических противодвижений придают заключению особую звонкость и торжественность:

Великолепно это представлено и у Гайдна в финальной фразе из № 2 «Сотворения мира»:

Полна яростной силы взлетающая интонация басов в «Поражении Сеннахериба» Мусоргского:

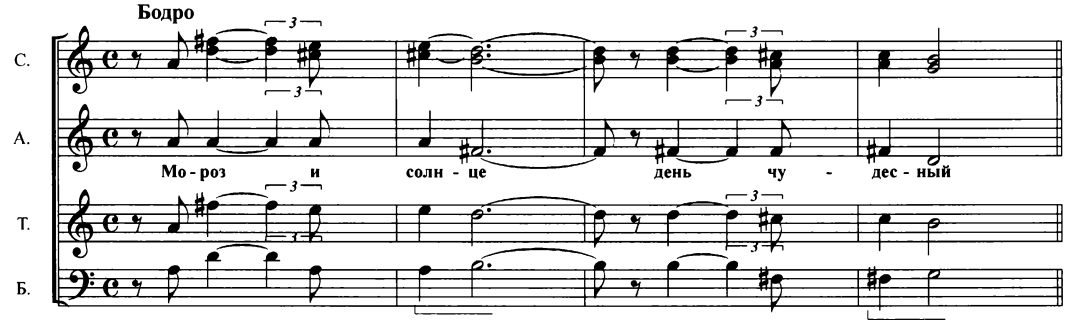


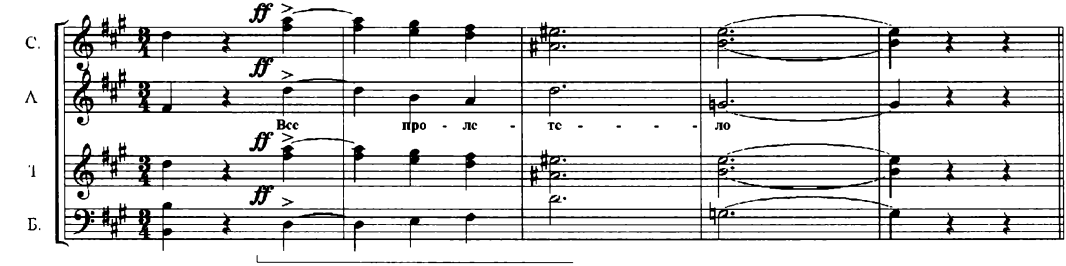
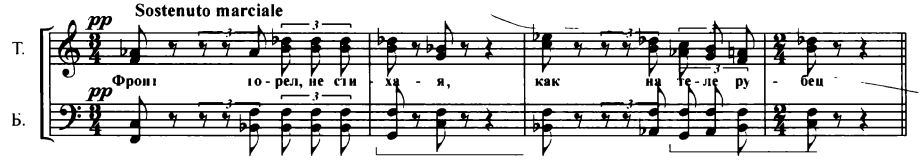
[7] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 244.

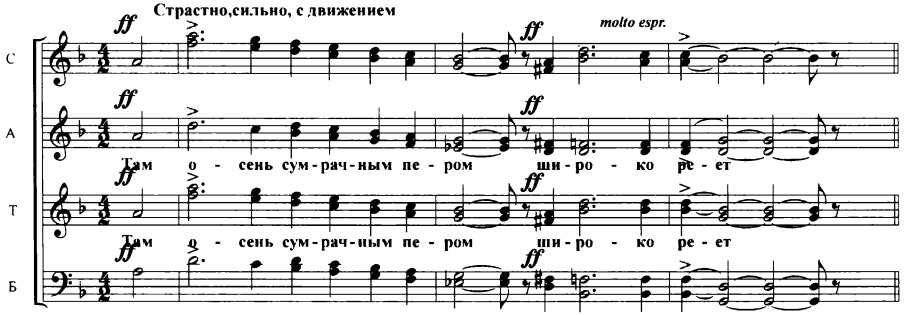
Гендель в фуге (№ 23) из «Мессии» поднимает «падающие» интонации противосложения сильным восходящим движением самой темы:

В «Десяти поэмах» Шостакович часто «сталкивал» противоположные движения внутри кантовой фактуры:

Его ученик — Г. Свиридов — подобным движением голосов добивался мощного и торжественного звучания:

У Рахманинова во многих номерах и эпизодах «Всенощной» есть почти «скрытые», но яркие примеры свободы в движениях голосов («песенно-полифонический стиль», по терминологии Б.В. Асафьева):

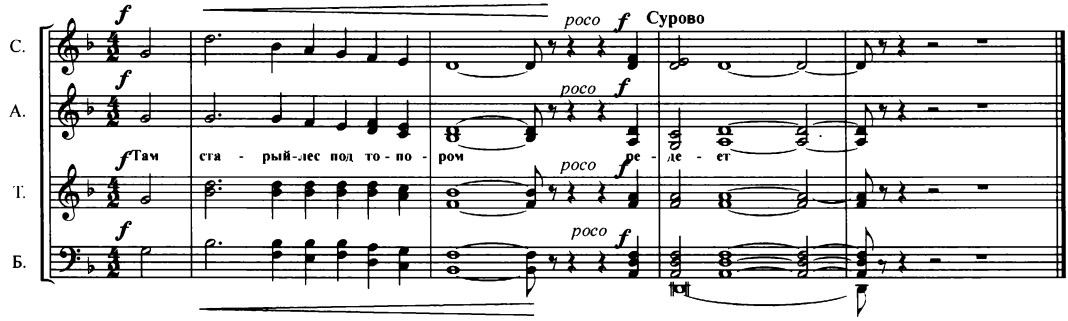


В № 1 из Реквиема Верди движение баса в оркестре к третьей доле такта настолько выразительно динамично, что как бы «перешагивает» через интонацию альтов, образует остроконфликтные метрические и артикуляционные несовпадения и перебивы:

Еще более краткий миг противодвижения — в хоре «Зимнее утро» Г.Свиридова. Бас, «шагающий» вверх в противовес нисходящей интонации других голосов, привносит своим шагом силу, звонкость, упругость, и главное — размыкает квадратность двутактовой структуры:



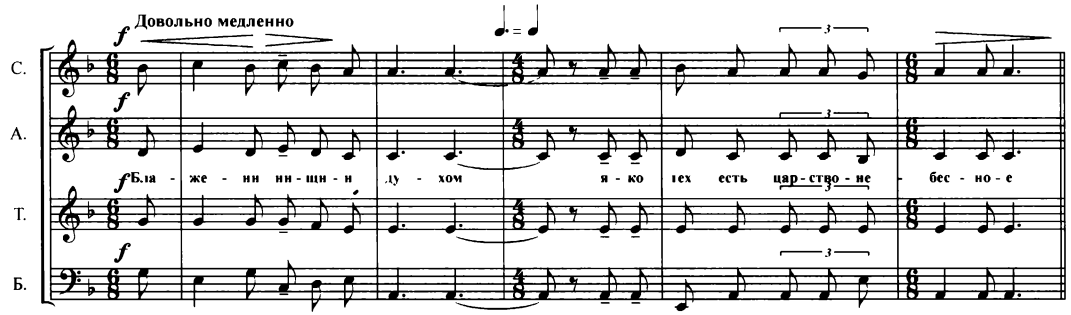
Такой же краткий, но полный страстной силы подъем баса в его же хоре «Вечером синим»:

В хоре Р. Щедрина «Я убит подо Ржевом» подобный краткий миг противодвижения баса должен в значительной мере изменить устоявшиеся традиции — концы фраз *всегда* петь тише. Это *тише* если и правомочно, то не абсолютно одинаково для всех голосов:

Во всяком случае у баса — своя убедительно индивидуальная интонация.

Хоровые партитуры Г. Свиридова требуют от дирижера особого внимания и пытливого отношения к фактуре, в первую очередь к голосоведению, которое у Георгия Васильевича удивительно по филигранному мастерству и точности использования для выражения художественного замысла. Иногда композитор совсем отказывается от устоявшихся классических норм голосоведения и бросает мощным каскадом падающих аккордов всю звуковую массу вниз. Она, словно лавина, сильна и беспощадна (и должна быть *постоянно* сильной):

Эта лавина сметает все на своем пути, и остается только порушенная, будто казнящим топором, человеческая судьба:

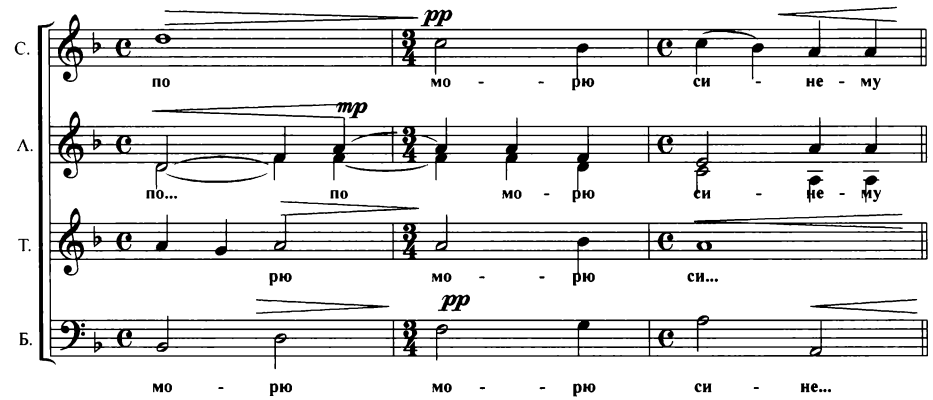


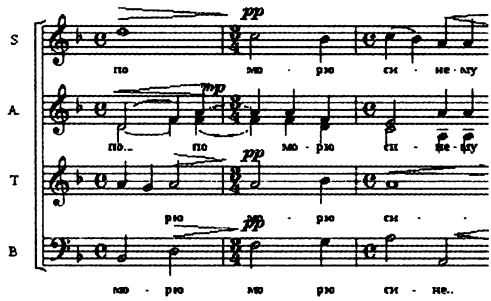
Художественно-образная сила воздействия противодвижения предопределена заложенной в нем потенцией выражения, где тенденции спада-разрядки противостоит сила подъема-напряжения. В каждом голосоведении, в его внутренней

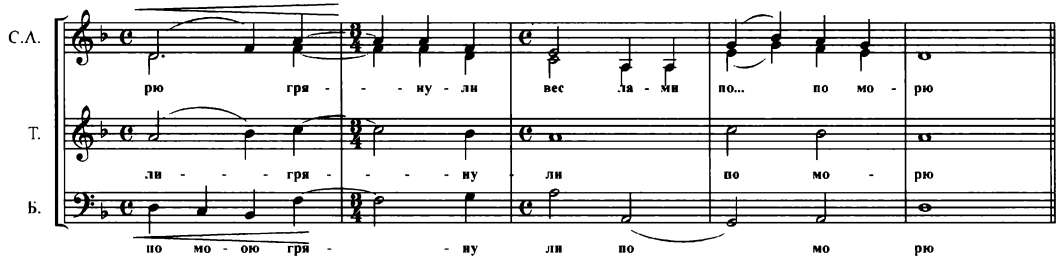
выразительной сущности всегда есть нечто такое, что очень трудно объяснить словом. Но активно движущийся бас наперекор всем другим нисходящим интонациям дает возможность услышать особую значимость, силу убеждения словом *Нагорной проповеди* в «Литургии» С. Рахманинова:

№ 4 б

Еще один удивительный пример искусства художественного обобщения, поразительной композиторской техники, высокого мастерства голосоведения. Это обработка Д. Шостаковичем народной песни «Венули ветры» ор.104, которая по всем компонентам выражения, по идейной сути и глубине художественного обобщения является *шедевром* в абсолютном смысле этого слова (правда, некоторые знатоки фольклора считают, что эта обработка не совсем «правильна»). Дело, видимо, в том, что это, конечно же, не обработка песни в привычном понимании, а *оригинальное* сочинение на русскую песенную тему, сделанное по всем законам искусства русского роспева, русской полифонии Большим Мастером.

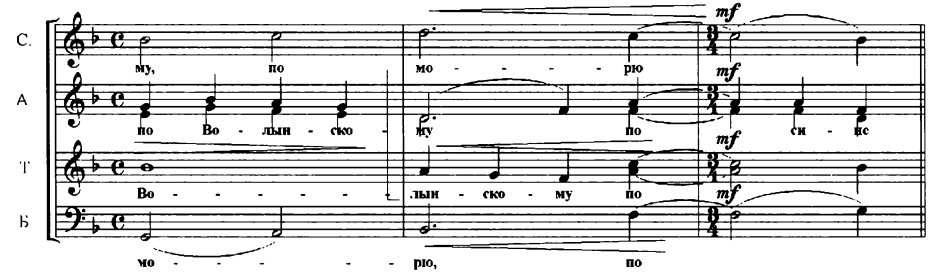
Партитура великолепно звучит в хоре во многом благодаря тому, что прекрасно написана: каждый голос ее поет свою песню, свой мотив, рожденный из нутра самой темы. В ней даже есть такты, где каждому голосу предписана своя динамика, что в партитурах хоровой музыки a cappella встречается довольно редко:

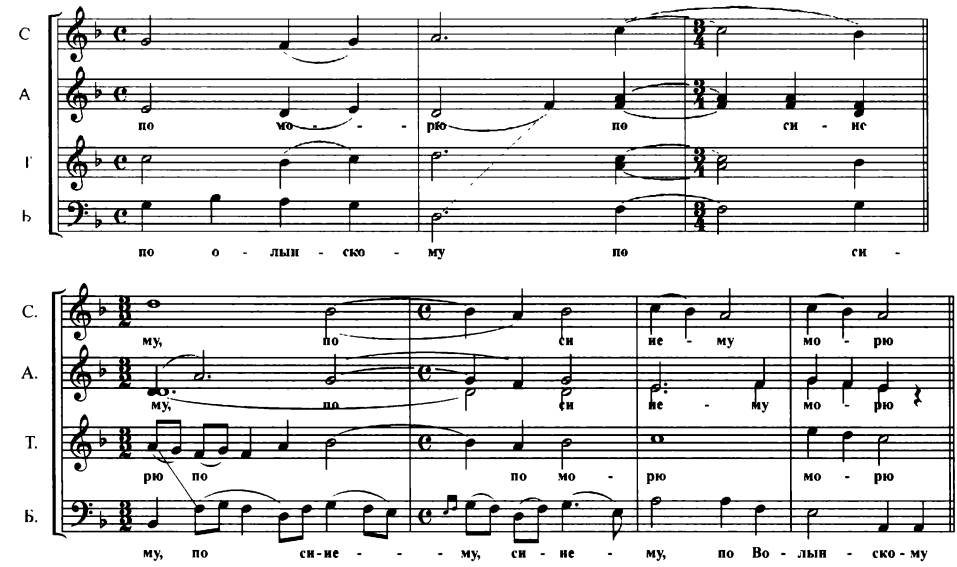


В ней есть, наконец, мастерское искусство голосоведения — то динамично-встречное:

то пространственно противоположное:

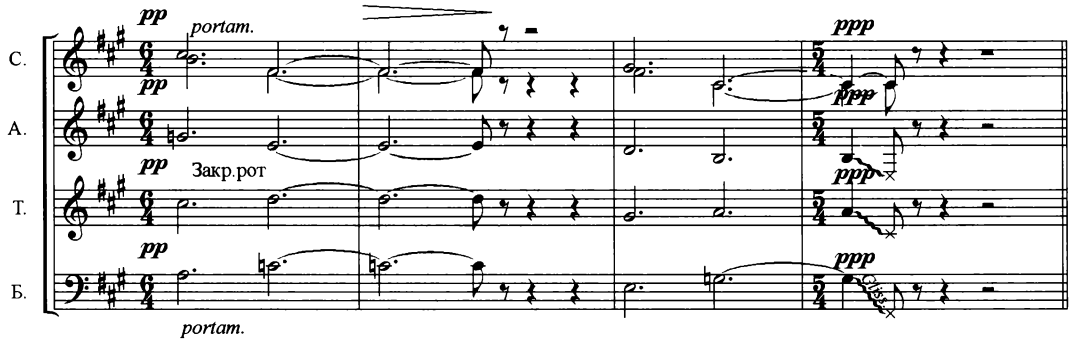


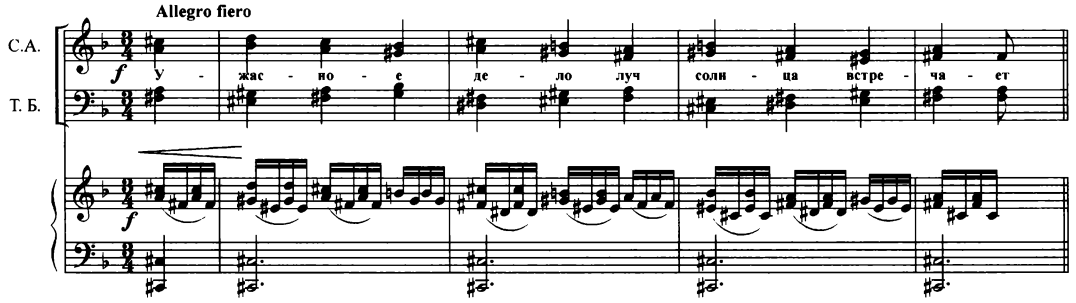
с ярко экспрессивно очерченным противодвижением «внутри» фактуры:



то, наконец, филигранно сделанный «переброс» мелодии из голоса в голос:

Естественны плавные переходы из куплета в куплет, когда тема неизменно находится в одном голосе (кроме последнего куплета) и каждый раз окутывается шлейфом все тех же, но *разных* интонаций сопровождающих ее голосов, что обусловливает восприятие формы в целом как вариации на тему-остинато, нечто подобное пассакаллии в русском варианте хоровой музыки a cappella.

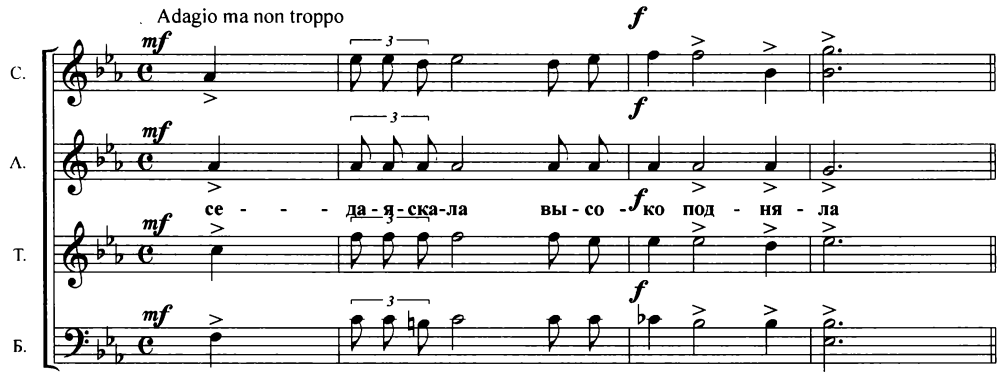
Великолепна партитура, всего в 56 тактов звуковой жизни, где каждый из них способен дать много для *образования* музыканта, и главное — восхитившись каждым мгновением ее, проникнуться чувством гордости за то, что в нашей хоровой литературе есть такая музыка!

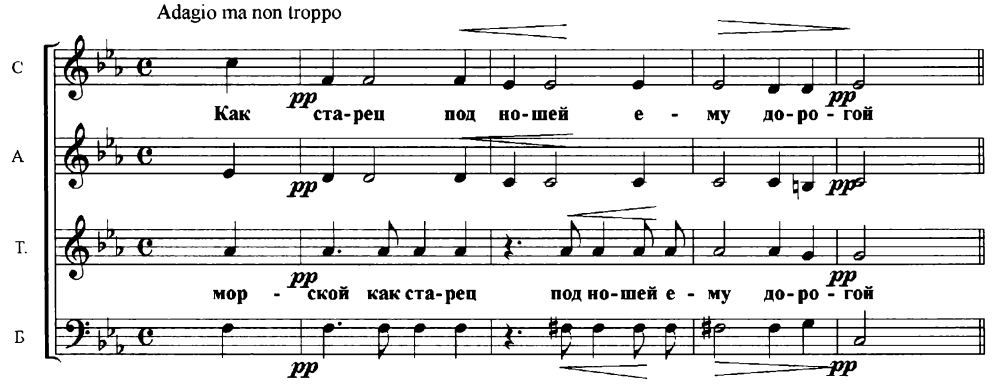
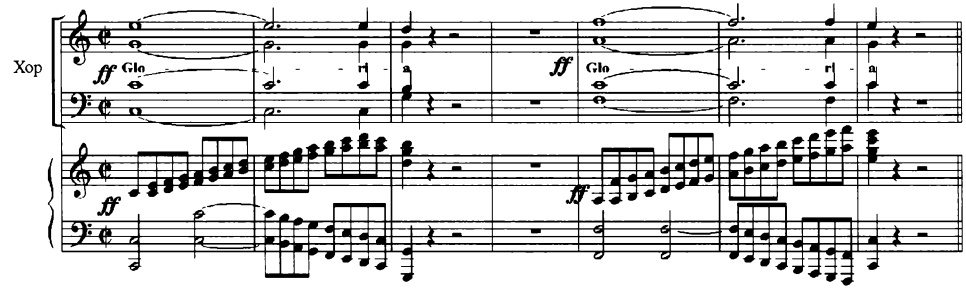
Не менее прекрасны «переливы» встречных движений мотивов и в «Веснянке» Свиридова. Полные неги, томления, рожденные таинственно «плывущей» интонацией *(«portamento»),* они подобны вздохам Матери-земли, дающей природе и человеку новую жизнь[8]:

В этой связи вполне оправданно желание привести здесь хрестоматийный пример, в котором так явственно и открыто представлено все то, о чем было сказано выше:

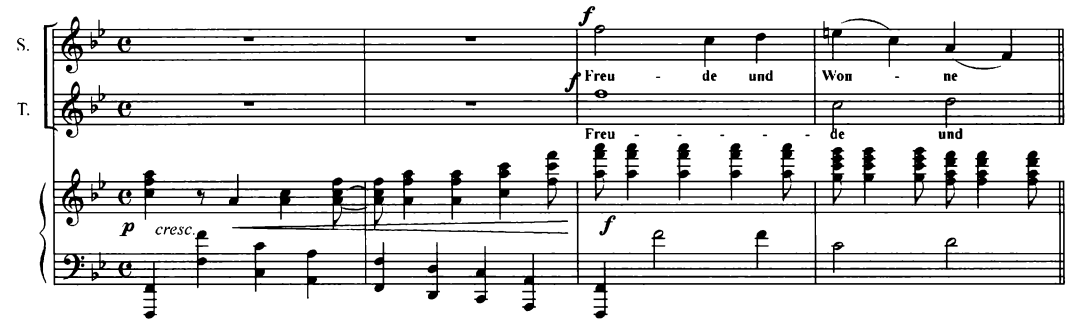
С. Рахманинов. Опера «Алеко»

Важно понять и услышать энергию движения *всей фактуры* на больших временных расстояниях, как это сделано, например, С. Танеевым в хоре «Развалину башни...» ор. 27 — от унисона до яркого «разлёта» голосов (рост, величие, сила):

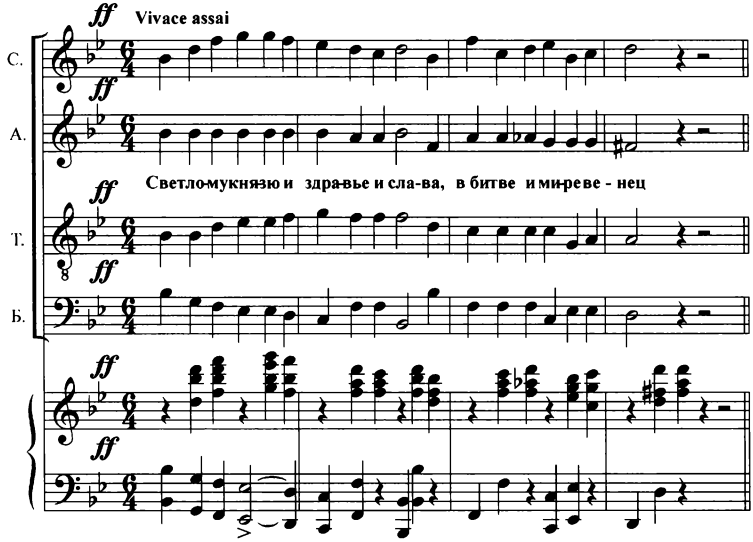
[8] Подобное появится впоследствии у Ю. Фалика в его «Народной» из хорового концерта «Поэзы И. Северянина» на прекрасные стихи:

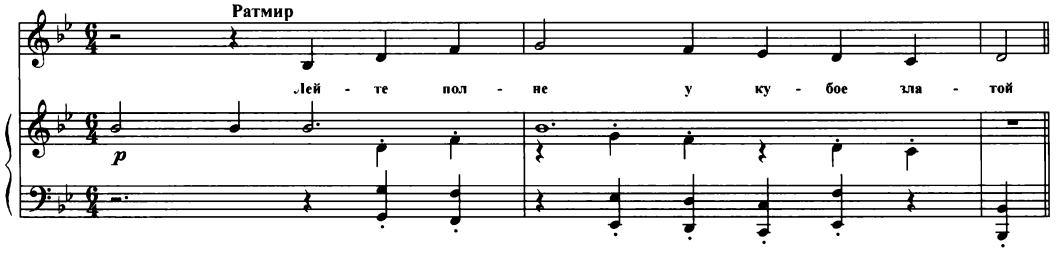
Солнце землю целовало,
Сладко жмурилась Земля...

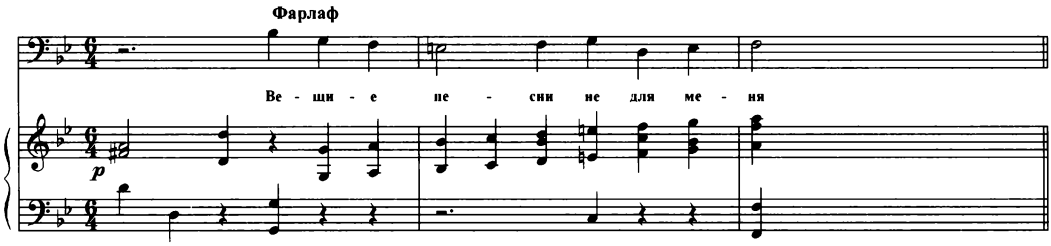


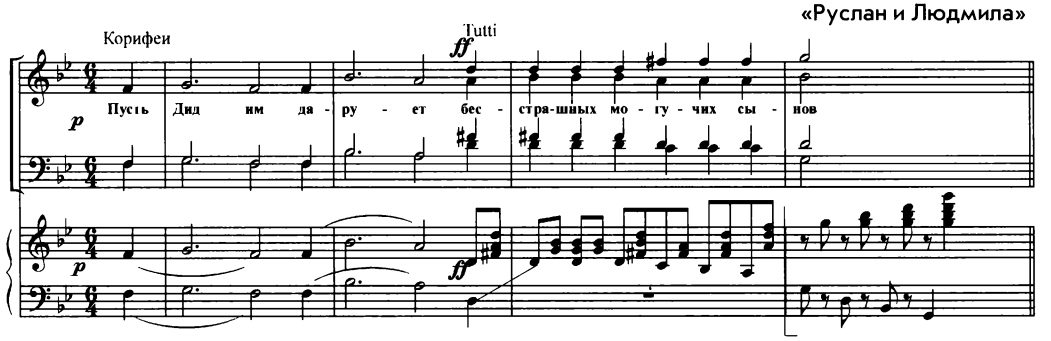
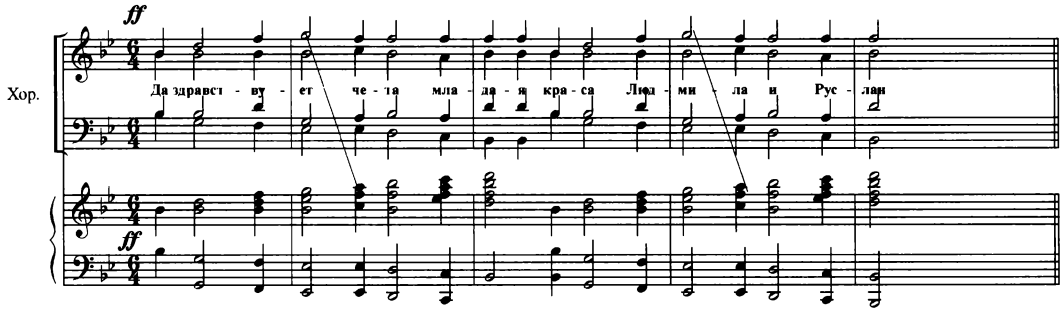
до «собирания» их, «сжатия» в почти одну точку («наклонилась... как старец под ношей»):

Противоположное движение даже зрительно воспринимается как расширение звуковой зоны: разлёт голосов придает музыке характер особой торжественности, объемности, пространственной глубины. Как нельзя лучше это иллюстрируют начальные такты Мессы C-dur Бетховена. Эти звонкие разбегающиеся пассажи оркестра словно раскрывают миру свет, радость, торжество ликующей жизни:

У Брамса расходящееся движение — как вырвавшийся из оков поток, разливший по всему миру «Радость и наслаждение»:



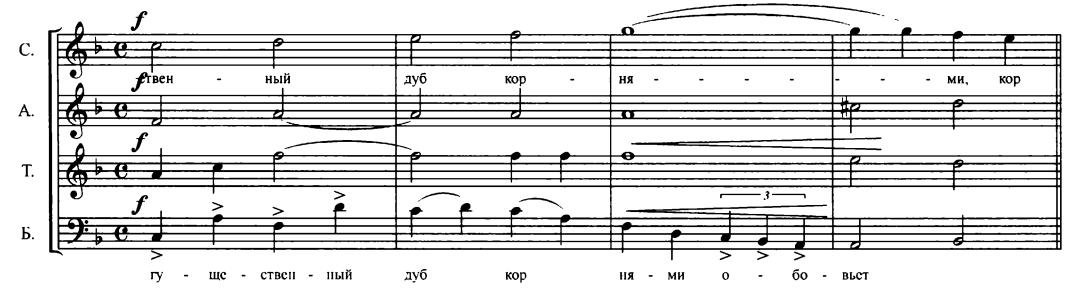
Глубокое понимание глинкинского хорового голосоведения оставил нам Б. Асафьев. Анализируя первую вариацию Интродукции «Руслана» и раскрывая при этом образную интонационную сферу мелодий хора «Светлому князю...»:

исследователь пишет: «Отмечу интересную деталь в *голосоведении* хора: “ратмировское” направление попевки вверх:

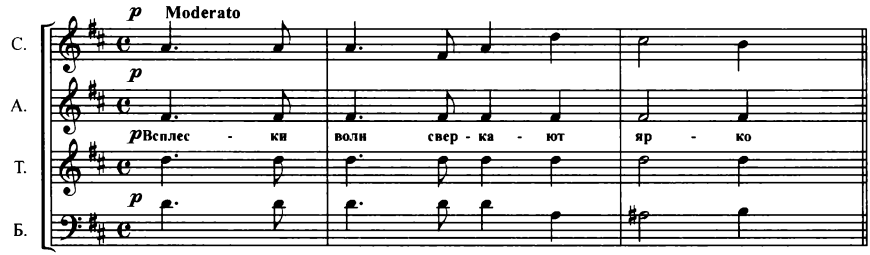


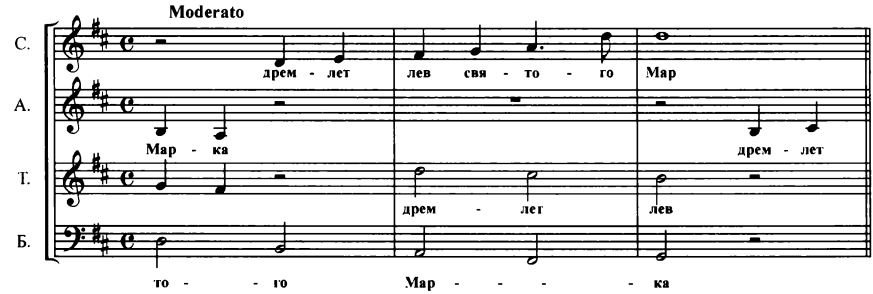
сопрано звучит одновременно симметрично с “фарлафовским” направлением ее вниз – у басов:

Так всегда интонационно конструктивно тщательно интеллект Глинки руководит движением музыки, собирая только что раздельно явленные элементы и, обратно, показывая какой-либо комплекс в развёрнутом виде»[9].

М. Глинка великолепно использовал свойство разлетающихся голосов характерными, звонкими «пробегами» (выражение Асафьева) оркестра за хоровую фразу:

Более того, у него оркестр часто перехватывает взлетающую мелодию хора, берет на себя главную выразительную функцию:

В хоре «На могиле» (ор. 27) С. Танеев использует охват грандиозного для хоровой фактуры звукового пространства (в четыре октавы) и почти с «кинематографической» зримостью воссоздает поэтический образ («могущественный дуб...»):

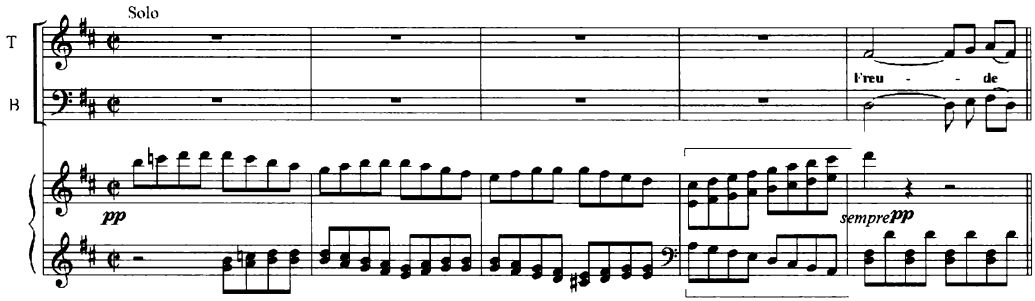
[9] *Асафьев Б.* Избранные труды, т.1, 1957. С. 197.

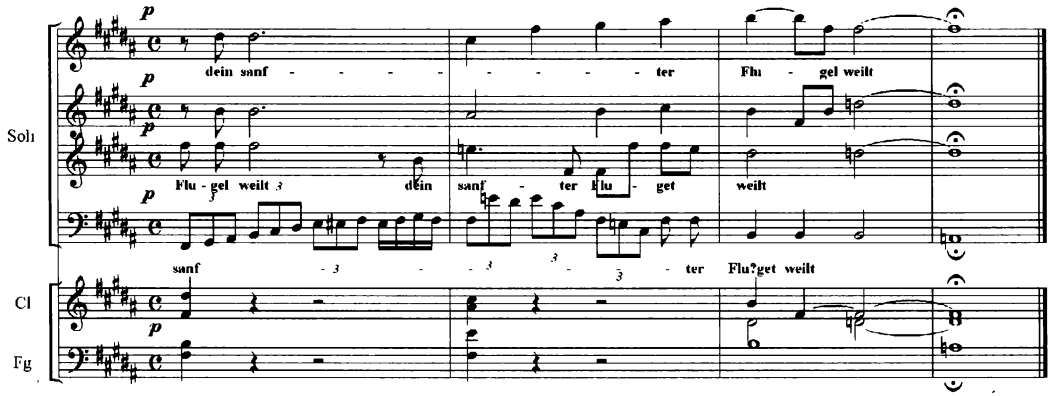


Можно с достаточной определенностью утверждать, что в хоровой музыке Танеева голосоведение (и в частности, противоположное движение голосов) выступает как одно из выразительнейших свойств фактуры. Оно великолепно проявляет себя не только в крупных хоровых формах, но и в простой, казалось бы, скромной миниатюре. Так, начало хора «Венеция ночью» изложено в тесном, собранном в нежные светлые звучания, расположении голосов:

Затем следует краткий, но чрезвычайно важный «поворот» фактуры – нисходящий тенор и бас в противодвижении сопрано – завоевывают значительное звуковое поле, выражая почти зримое восприятие пространственной глубины:

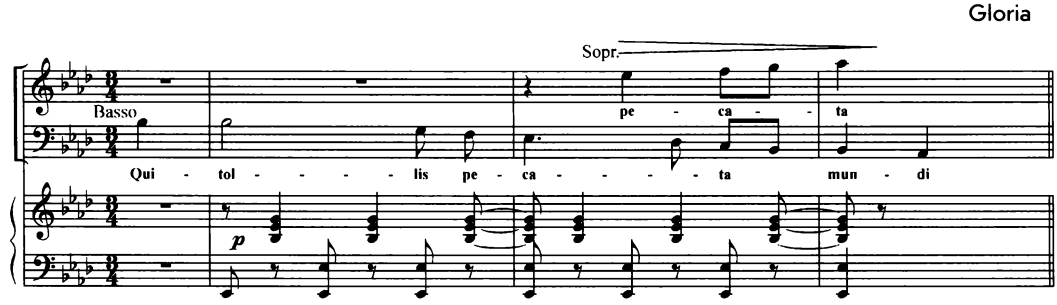


Разумеется, было бы неверно ограничивать образно-выразительную сферу применения расходящихся мелодий только эмоциями радости, торжества, силы и т.п., но при всем многообразии выразительных характеристик в них всегда есть восприятие простора — то трудно определимое словами качество, которое, тем не менее, способно точно направить творческую мысль дирижера, возбудить и организовать исполнительскую фантазию. Пример из эпизода «Freude, Tochter...» Allegro ma non tanto из финала Девятой симфонии Бетховена под-

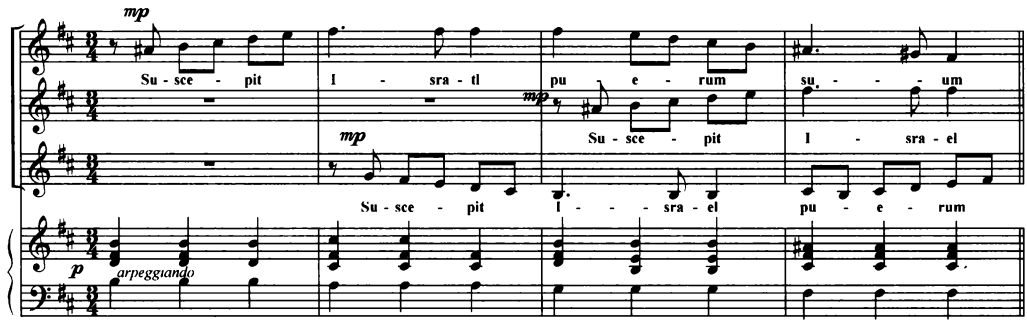
твердает эту мысль. Головокружительный «разлёт» голосов так ярко и убедительно раздвигает звуковое пространство, и этим сказано и спето главное – выше всего («über Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen») есть только радость человеческого бытия:

Вот прекрасный пример из той же музыки – разлёт голосов так красочно и точно выражает смысл поэтического слова:

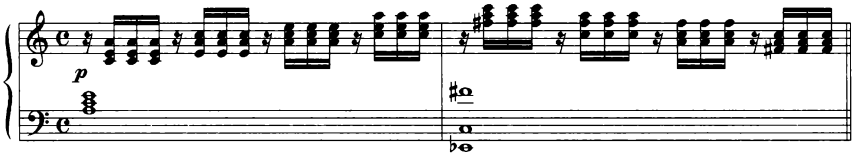


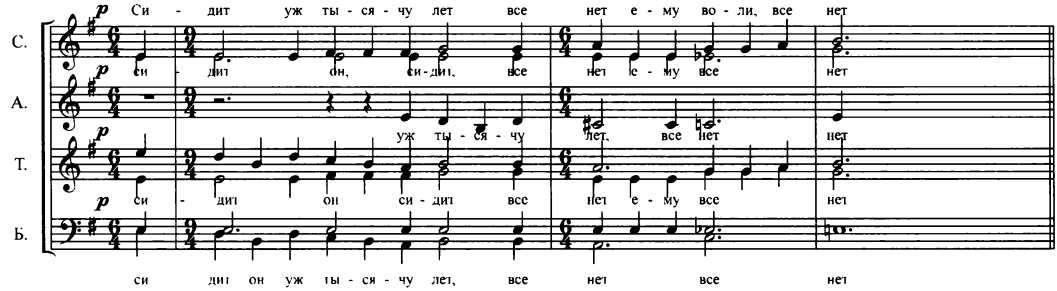
Подобно этому примеру «переводится» смысл эпизода в Мессе C-dur Бетховена, где соло сопрано взлетает ввысь с нежной и смиренной мольбой «милость дай»:

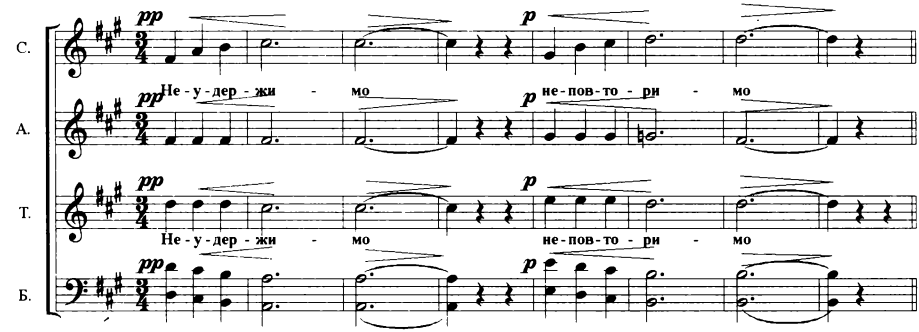


Не менее выразительно и красочно представлены противодвижения голосов в терцете из «Magnificat» Баха. Нежные, светлые мелодии — словно мерцающие потоки света в волшебной тишине рождественской ночи:

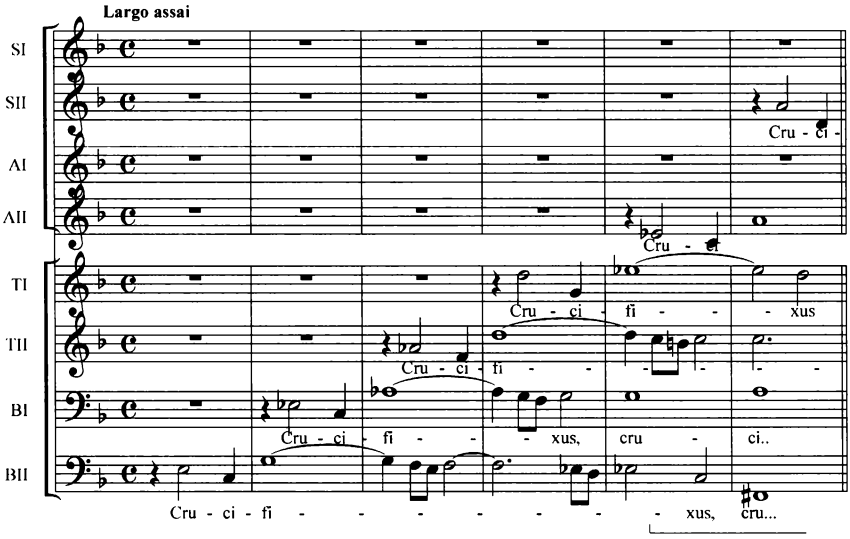


У Моцарта в «Confutatis» из Реквиема противодвижения выражают ужас бездны, мрак, холод — конец бытия:

Сколько величия и силы в первой части хора В. Калинникова «На старом кургане»! Ее должно услышать в разрастающейся из одного тона звуковой массе пружину преодоления, вместо устоявшейся традиции слышать и интонировать покорное, бессильное и безысходное «...все нет ему воли»:



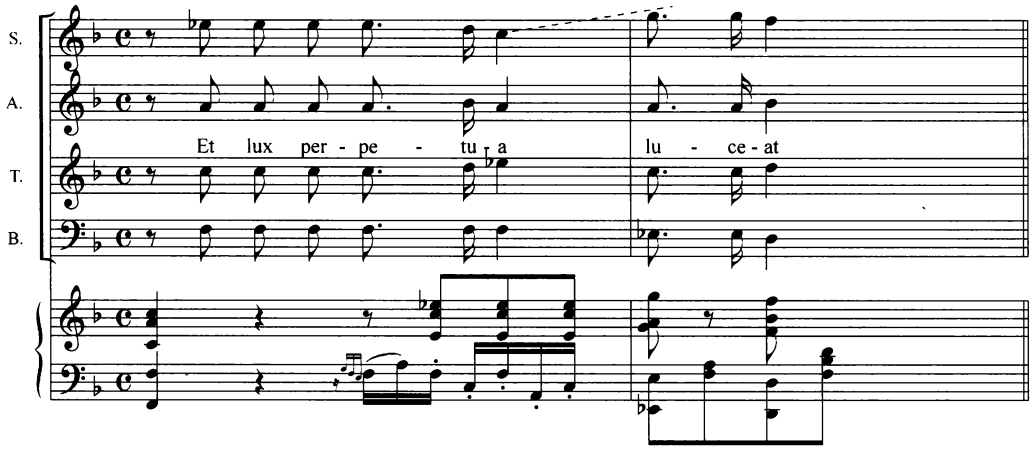
Нельзя пройти мимо хорошо известных примеров из хора «Вечером синим» Г. Свиридова. В мощных ходах басов в противовес всей восходящей интонации раскрывается неумолимая сила вечно уходящего времени:

Есть в хоровой музыке сочинение, поражающее своей эмоциональной силой воздействия. Речь идет о знаменитом «Cruzifixus» Антонио Лотти, мотете для восьмиголосного хора[10]. Здесь представляет для нас особый интерес феноменальное мастерство композитора в оформлении «звукового пространства» для выражения художественной идеи. Примечательно, что в Реквиеме Моцарта, созданном более чем через полвека (Лотти умер в 1740 году) использованы те же фактурные принципы, что и в «Cruzificus» А.Лотти.

Главный конструктивный принцип развития материала в мотете заключен в постепенном и последовательном завоевании высоты, звукового пространства. Первое интонационное зерно (мотив) второго баса охватывает квинту, имитационный ответ первого баса – малую сексту, и образовавшаяся малая секунда, интонация тревожная, смятенная, предельно экспрессивно неустойчивая, постепенно разрешается секундовыми ходами вниз, затем мотив у второго тенора расширяется до большой сексты, ответ первого тенора – снова секста малая и – это главное! — второй альт вступает с широкой, острой, полной напряжения большой секстой. Представляется, что интонации большой сексты (тенор второй — альт второй) разные, и по той причине, что мотив второго тенора находится еще в системе ярко очерченного до минора, мотив же второго альта резко вырывается из него как последнее усилие, последний шаг на «крестном пути», последнее *преодоление,* которое обрывается страшным провалом в бездну (как у Моцарта):



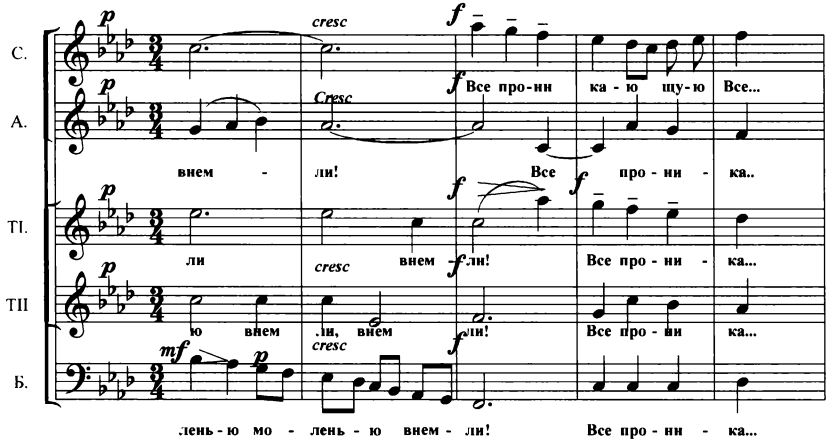
Значительна роль этого элемента формообразования в случаях своеобразного «скрытого» противодвижения:

[10] Это сочинение по праву можно отнести к хрестоматийным образцам полифонической музыки *венецианской школы XVIII века.*

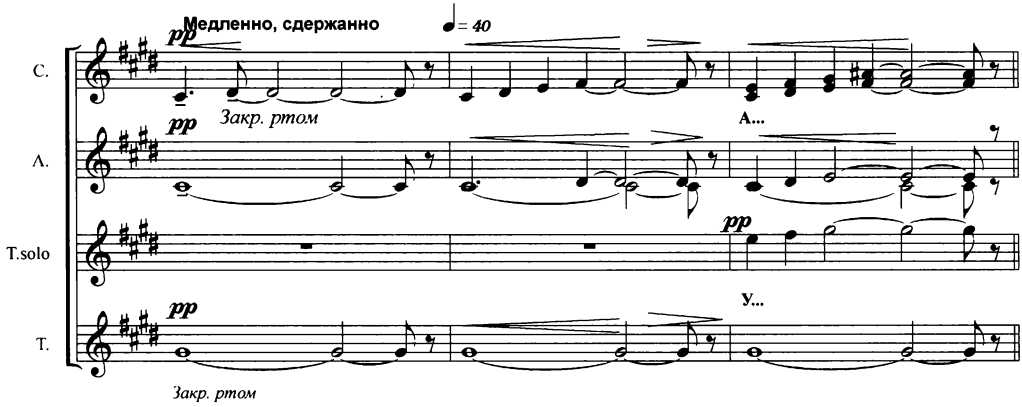
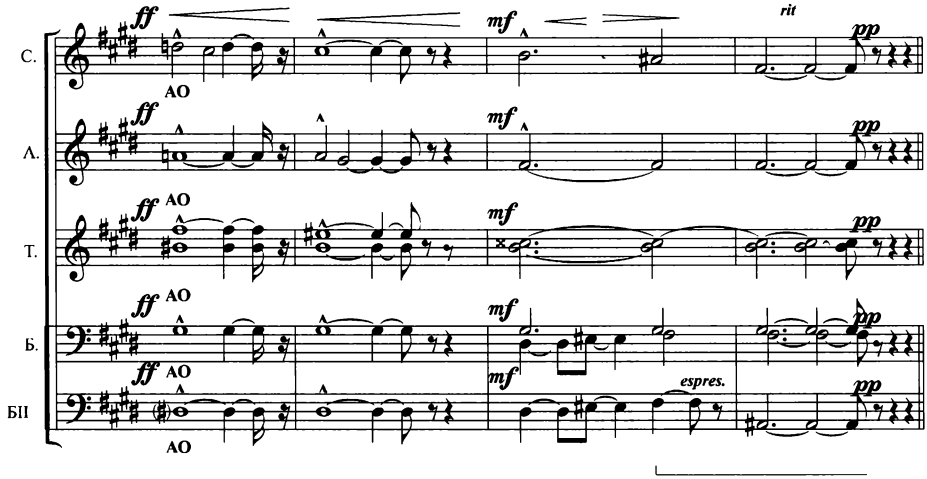


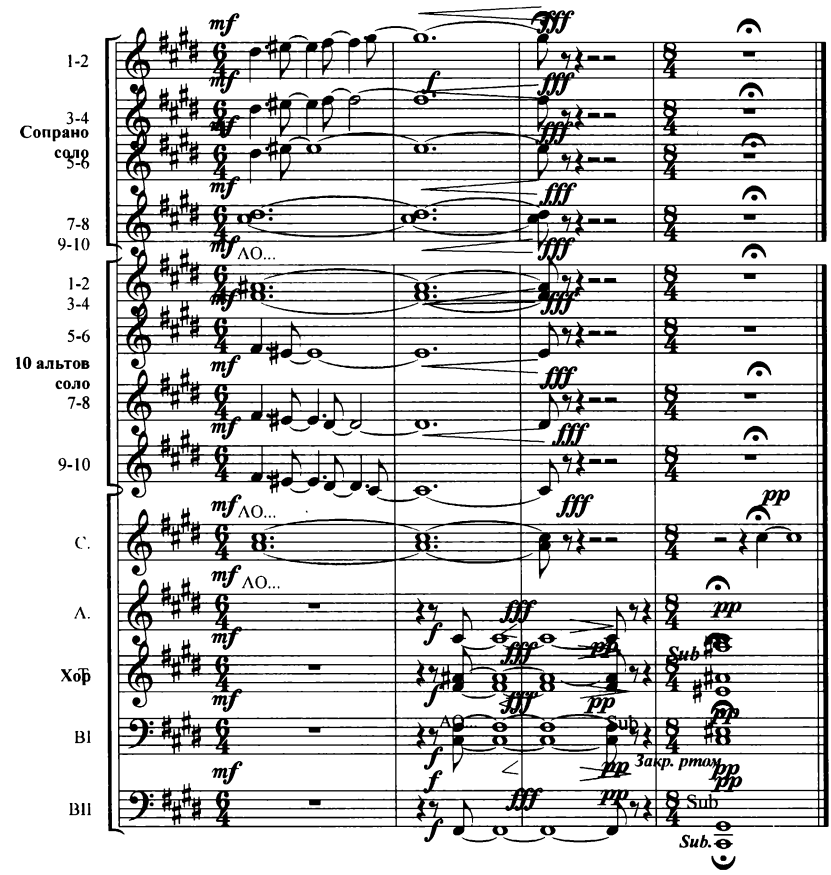
Особенность данного фактурного изложения в том, что сила интонационного сопряжения скачка в мелодии сопрано соотносится со звукоэнергией нисходящего баса оркестра: сопрано «заполняют» скачок активным ощущением противодвижения басу.

В «Молитве» (ор 27) С. Танеева сила и экспрессия *forte* безусловно должны быть соотнесены с динамикой движения баса вниз:

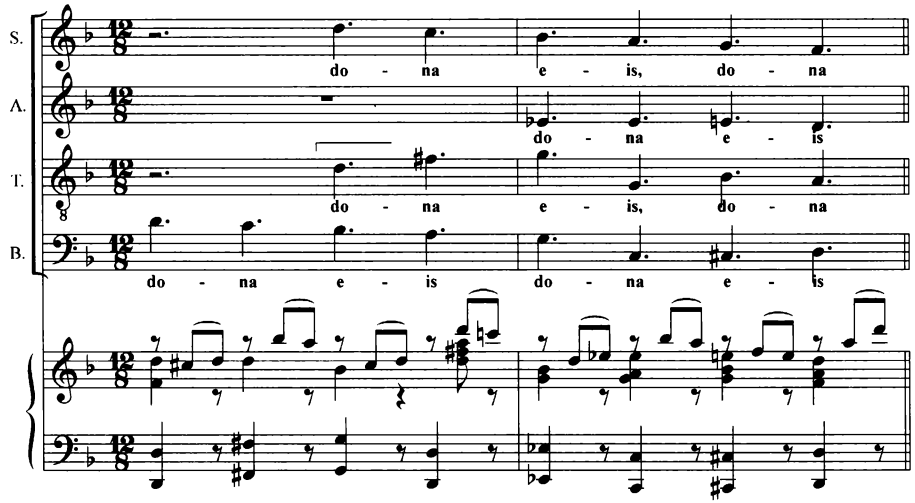


Эффект торможения движения голосов фактуры выдержанным звуком (так называемой педалью), о котором шла речь выше, иногда проявляется как «скрытое противодвижение», как борение тенденций подъема и сдерживания. И это не теория, а вполне конкретная исполнительская практика. Лучшим примером может стать Хорал из хорового концерта Г. Свиридова «Памяти А. Юрлова». Во всем концерте, в том числе и в Хорале, разумеется, нет поэтического текста, способного направить творческую волю исполнителя. Это, если можно так сказать, чистая музыка, и раскрывать ее содержание, смысл, характер и образную сферу приходится по ее законам и «материальным данным». Среди них – восходящий мотив с упругим, динамичным ритмом. Этот

ритм красноречив, в нем есть ощущение синкопы (последование четверти с точкой и восьмой, которая длится затем целых пять четвертей), т.е. очень сильной и динамичной интонации. Затем с каждым тактом движение вверх расширяется, и с каждым расширением увеличивается количество голосов, сдерживающих это движение вверх. Именно сдерживающих, но не педально сопровождающих, ибо с каждым новым усилием мотива подняться голосов становится больше – энергии подъема противостоит все большая энергия сдерживания:

И только так эта музыка способна выразить страстное стремление души человеческой взлететь ввысь, в небо, преодолев тяжести всего земного. Это выражено в музыке дальше – через экспрессивный взрыв и мощное противодвижение басов (две партии, внешне схожие, но такие разные!) с синкопированно сильной интонацией, и с «падением вниз», как в приведенном выше примере из Реквиема Моцарта:

Она взмывает мощным, торжественным, просветленно ярким взрывом разлетающихся голосов в небо, чтобы воспеть торжество освобождения:

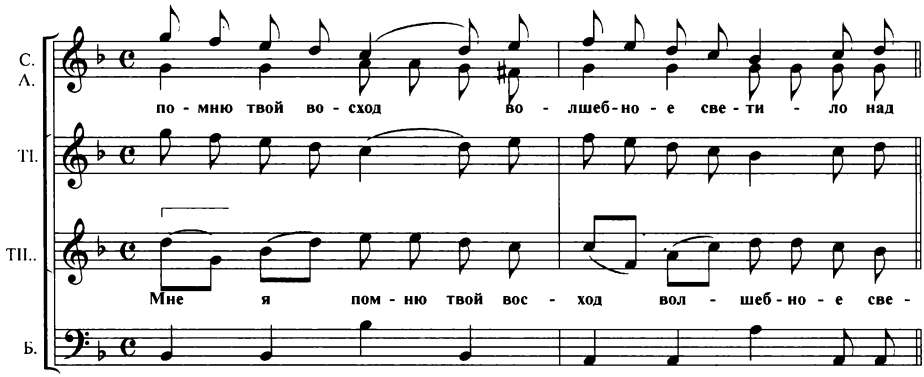


Весьма важным представляется применение эффекта противодвижения как резкого противопоставления предыдущему характеру голосоведения, в котором очень рельефно проявляется функция активного динамического развития музыки:

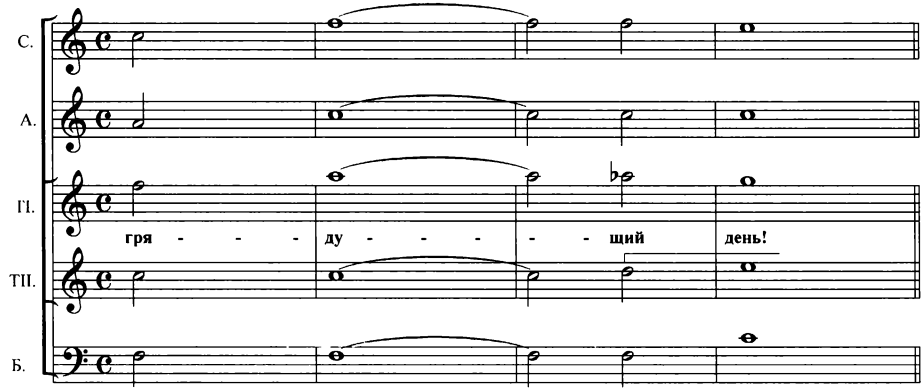
В.А. Моцарт. Реквием, № 7

В данном случае это резкая смена функций голосов фактуры от аккордово-гармонической к аккордово-мелодической, от соподчинения голосов до активного их проявления как фактора импульсивно-динамического.

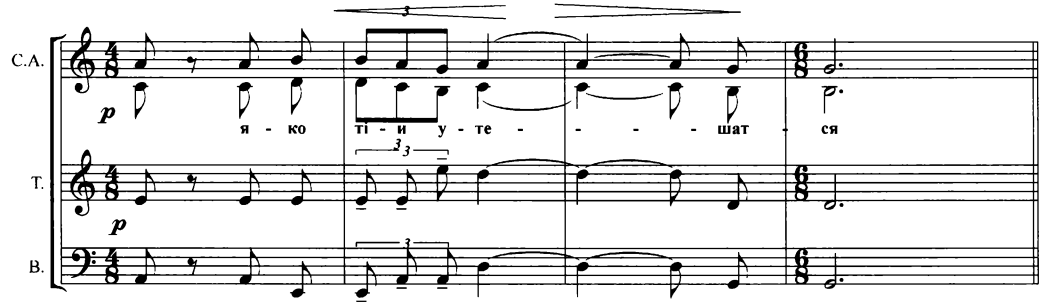
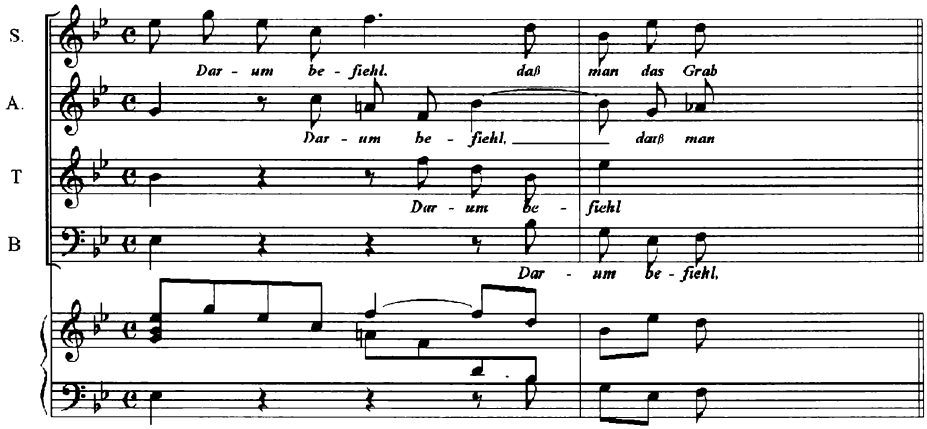
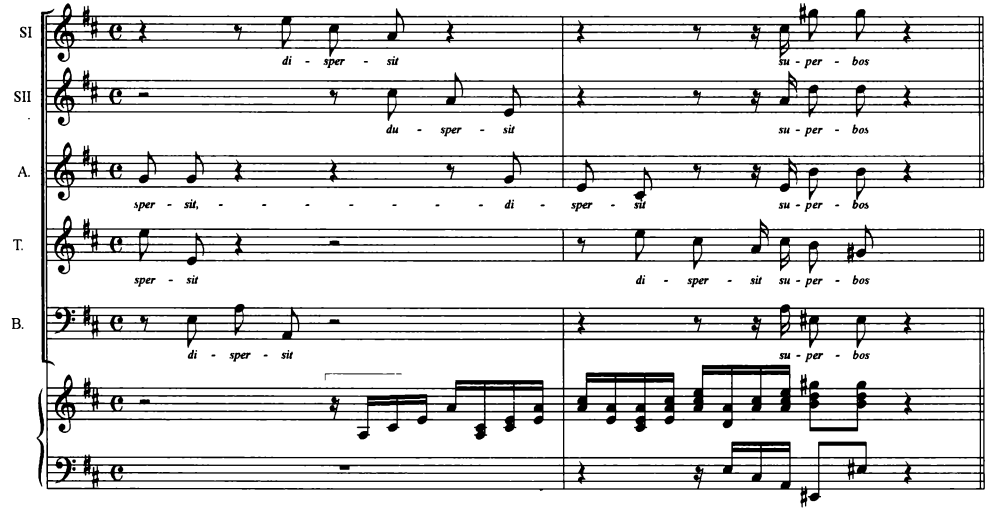
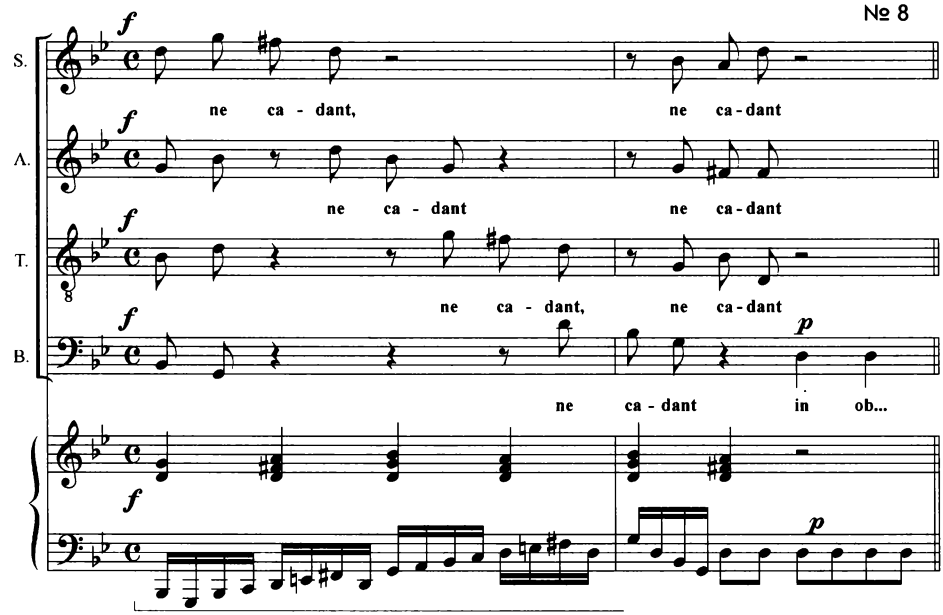
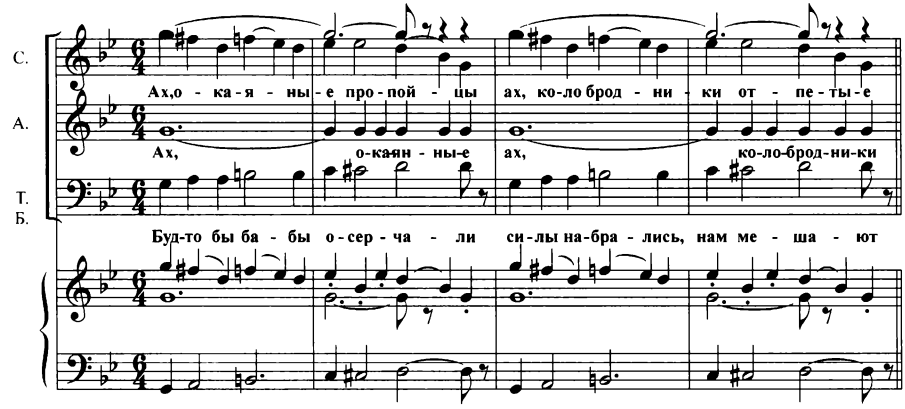
Соотношение крайних голосов хоровой фактуры (сопрано — бас) фонически воспринимается наиболее рельефно. Уяснение их роли должно направить внимание исполнителя на оформление характера взаимодвижения средних голосов, находящихся внутри фактуры, составляющих ее сердцевину, внутреннюю наполненность.

Жизнь срединных голосов, интонационное выявление их взаимоотношений (проявления «ростков» мелодичности в аккордовых последованиях и т.п.) является наиболее существенной и одной из главных сторон работы над многоголосной фактурой. Трудно переоценить роль противодвижения второго тенора в кульминации «Элегии» В. Калинникова — пример наиболее простой, наглядный, но в котором мелодия в партиях сопрано и первого тенора часто не получает значительной части своей эмоциональной экспрессии без активно интонирующего противодвижения второго тенора:

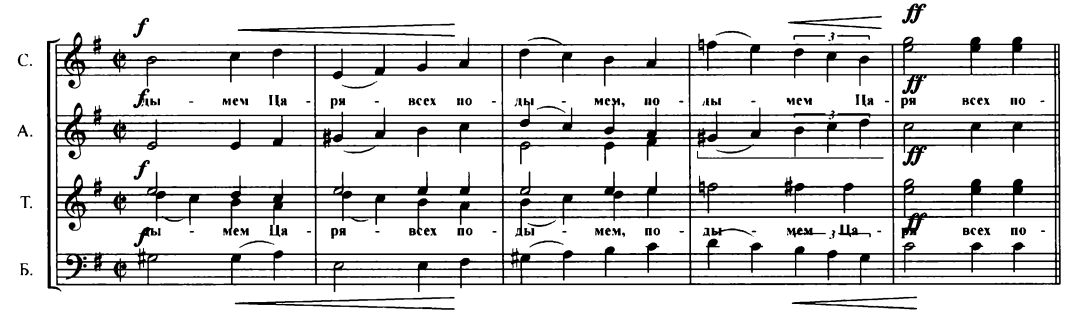


Помимо законченных образцов с ярко выраженным характером голосоведения, встречаются краткие, но чрезвычайно важные отдельные интонации противодвижения, способные придать жизни голосов новые импульсы, краски. Вспомним, например, роль баса в танеевском хоре «Увидал из-за тучи...», или, казалось бы, мало приметную, но такую ответственную попевку второго тенора в кадансе его же хора «На корабле» (ор.27):

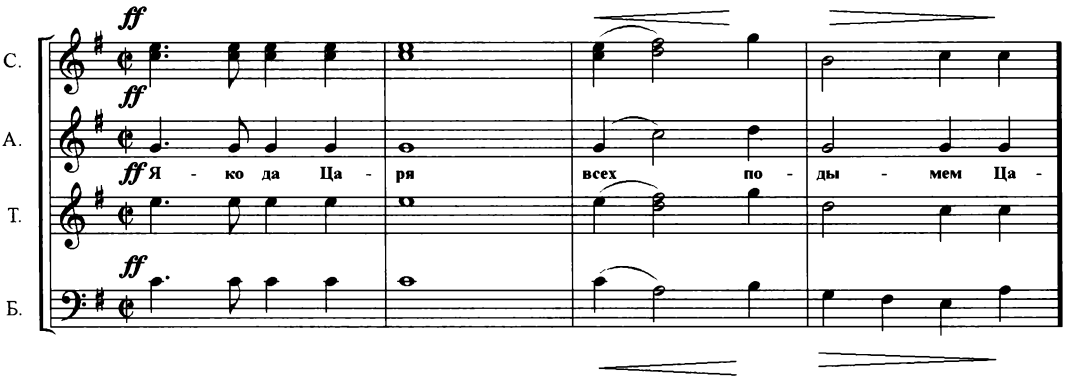


Не менее значима неожиданная интонация тенора в № 4 б Литургии С. Рахманинова — октавный ход вверх высокого голоса в музыке тихой и нежной и его резкое падение на октаву вниз:

Работа по художественному осмыслению характера голосоведения, по выявлению его выразительных и выражающих функций есть едва ли не самое главное в профессиональном освоении всякой партитуры. Именно искусство *художественного* воплощения голосоведения дает нужный тон в выявлении главного содержательного зерна произведения. Одним из убедительнейших примеров воздействия характера голосоведения на выражение музыкальной идеи может служить сравнение почти одинаковых эпизодов из «Страстей по Матфею» и «Magnificat» Баха и № 8 из Реквиема Моцарта. Они даже на глаз одинаковы, но сколь различны их выражающие силы! Объективность и однозначность повествования в «Страстях» выражена и воплощена через дублирование движения голосов:

Стихия силы, мощи, раскрывающая смысл слова-действия «fecit potentiam, dispersit superbos» («явил мощь, низвергнул надменных»), выражена у Баха в № 7 Магнификата с помощью яркого восходящего подъема в оркестровой партии:

Тогда становится понятным и совершенно конкретным «перевод» смысла у Моцарта («ne cadant» — «не упадут»). Моцартовский оркестровый бас никак «не уживается» со словом «упадут...». Столь индивидуально яркий оркестровый подъем способен определить точно и почти недвусмысленно идейную концепцию эпизода, а в целом – всю концептуально драматургическую суть Реквиема:

Еще пример — драматическая картина столкновения двух эмоциональных сфер – женского вопля-плача и мужского «противостояния» у Мусоргского в «Хованщине»:

В хоровых произведениях великих мастеров голосоведение способно выявить на кратчайших временны́х пространствах музыки могучую энергию динамического развития и яркую образную экспрессию, т.е. тот подлинный симфонизм, который определен Б. Асафьевым как степень «раскрытия энергии эмоции»[11].

В «Иже херувимы» из «Литургии» С. Рахманинова есть такой эпизод:

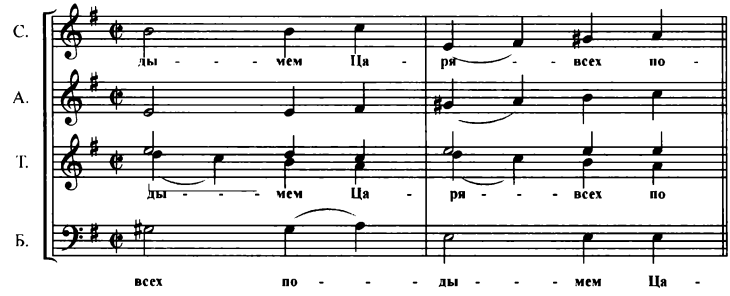


Начинается он с яркого торжественного аккордового склада гимна «Яко да Царя...»:

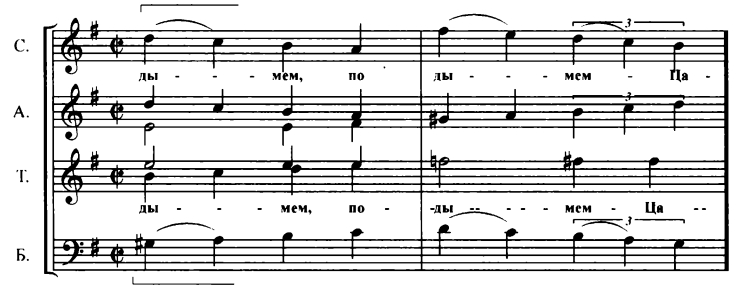


[11] *Асафьев Б.* Избранные труды. М., 1952. Т.5.С.88

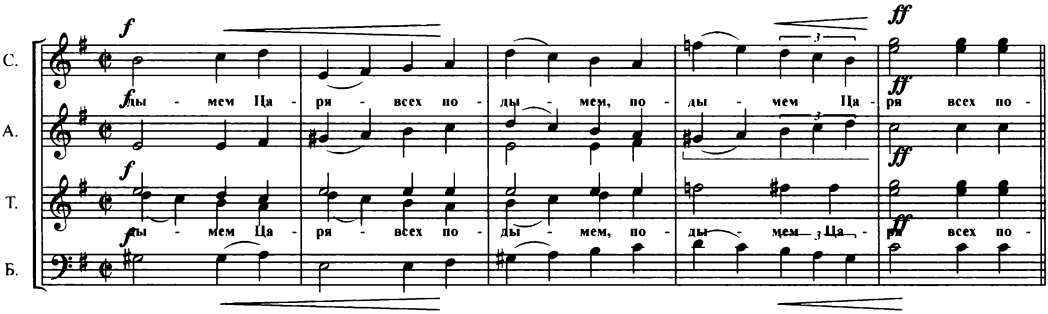
Затем следует динамичное противодвижение II тенора и женских голосов:



К этому противодвижению присоединяется бас и второй тенор во встречном движении:



Самым динамичным голосом в этом эпизоде оказывается альт, ярко и мощно взлетающий дважды выше сопрано и своим стремительным, ярким и сильным подъемом формирующий кульминацию номера:



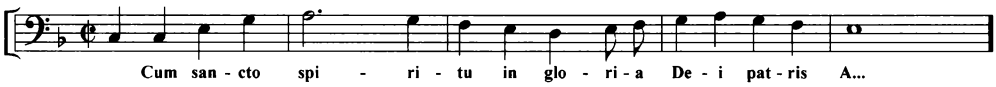
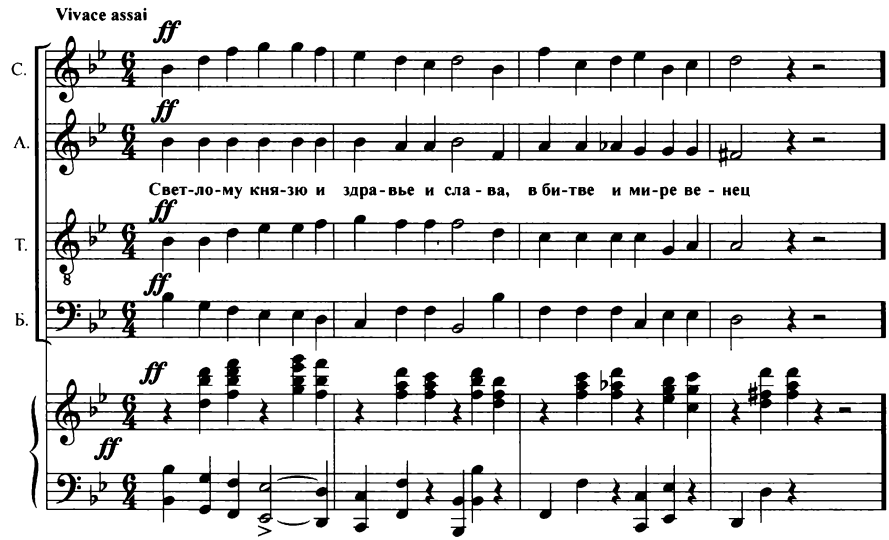
Звуковое мгновение эпизода предельно кратко – всего 5 тактов, но каждый из них принципиально отличен от другого, в каждом есть то новое, определяющее, что и дает возможность этот эпизод показать как пример подлинного симфонизма, высочайшего композиторского мастерства, где развитие формы, экспрессии выражения даны через разные виды голосоведения.

Выразительные возможности голосоведения безбрежны. При этом один «из основных принципов применения музыкальных средств: *чем характернее по своему облику данное средство, тем определеннее круг его применения; и наоборот,*

чем более общий характер оно носит, тем менее специфичен и тем более широк круг его применения[12].

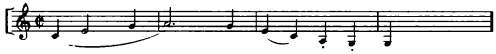
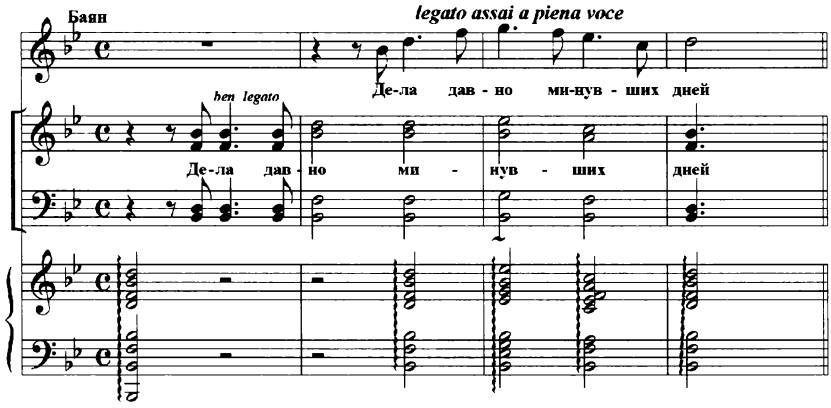
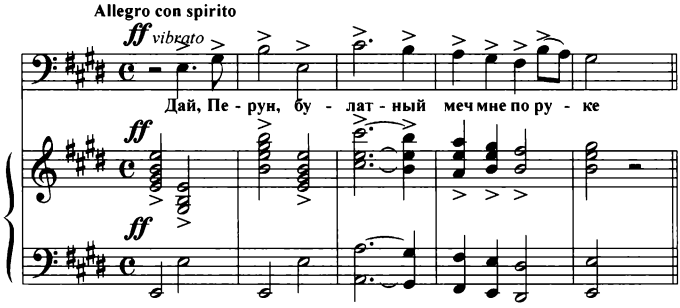
Наш слуховой опыт позволяет легко узнавать интонации повторяющихся нисходящих секунд в русской колыбельной песне, плаче (Юродивый Мусоргского), гордые и торжественные интонации восходящей кварты, остро экспрессивные интонации увеличенных и уменьшённых интервалов (знаменитая ум. терция во II Kyrie «Высокой мессы» Баха), ритмы и жанры танцев (баркарольность в «Венецианской ночи» Глинки и в «Наташе» Свиридова) и т. п. Все эти интонации разные, но в них есть та *первооснова*, которая может и должна служить трамплином для *начала* работы по раскрытию авторского замысла..

Иногда не только отдельные интонации или мотивы, но и целые тематические образования становятся знаковыми. Есть в музыке примеры интересные и поучительные, на которые необходимо указать, ибо они по-своему подтверждают сказанное выше.

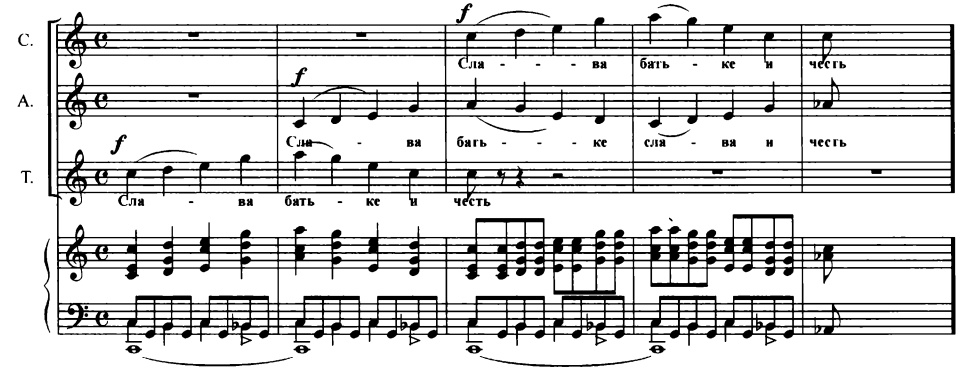
У Бетховена в Мессе C-dur в гимнически торжественной теме фуги в «Gloria» ярко выражен смысл слов: «со Святым Духом, во славе Бога Отца. Аминь». Это тема «Славы», построенная на взлетающих звуках трезвучия с захватом сексты, причем последний элемент музыкального языка ее самый главный[13]:

В Интродукции из «Руслана» М. Глинки тема хора «Светлому князю и здравье и слава» построена так же:

В первой песне Баяна «Дела давно минувших дней» легко узнается та же тема:

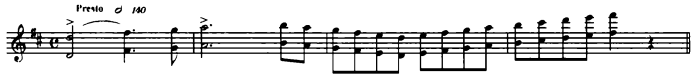
---

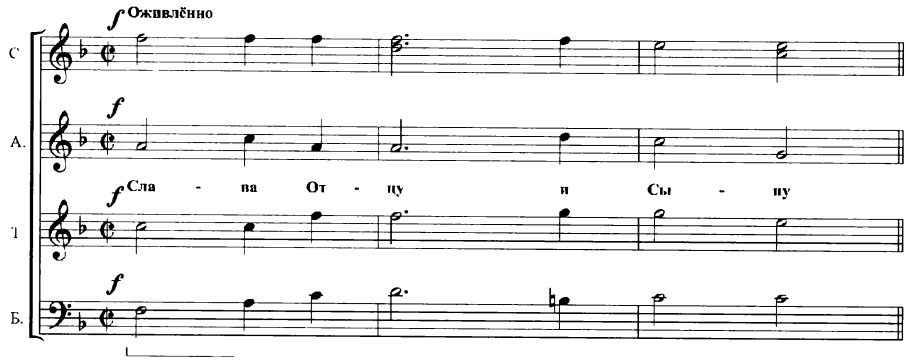
[12] *Мазель Л., Цуккерман В.* Цитируемое издание. С. 182.

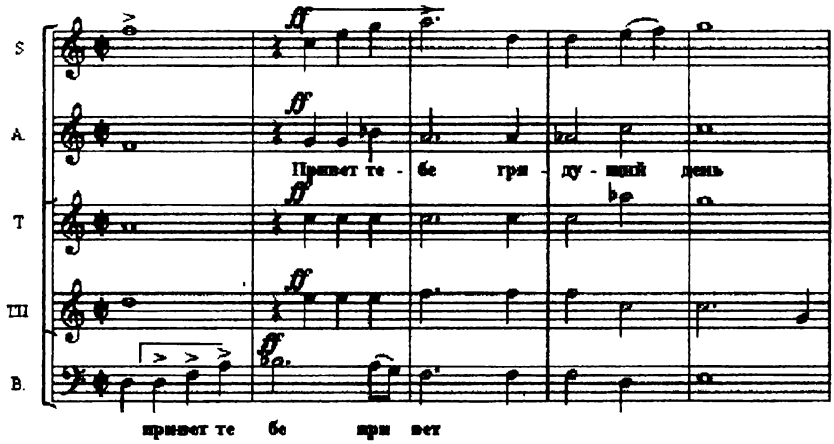
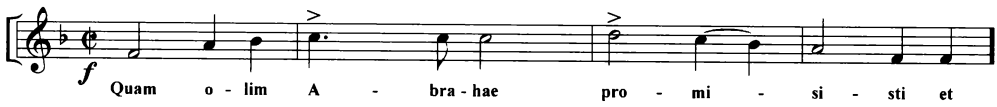
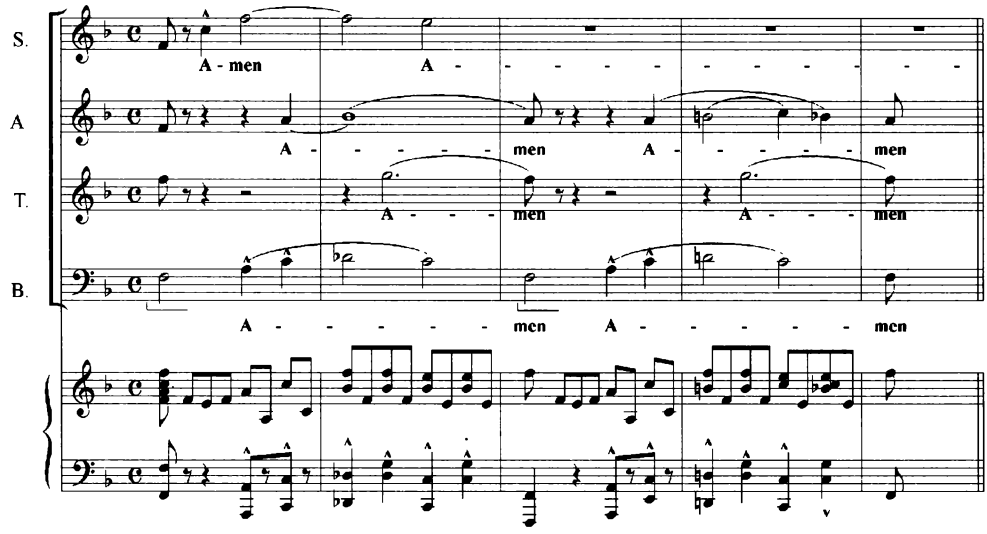
[13] Годом раньше, в 1806-м (Месса написана в 1807 году), Бетховен уже использовал эту тему в увертюре «Леонора № 3»:

Из тех же интонаций соткан эпизод арии Руслана: «Дай, Перун, булатный меч мне по руке...»[14]:

Тема «Славы» у Бетховена в Мессе и увертюре «Леонора № 3» воспринимается как типичный образец музыки венских классиков. У Глинки в тех же интонациях всегда «русский дух», всегда «Русью пахнет».

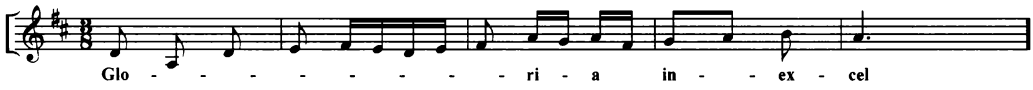
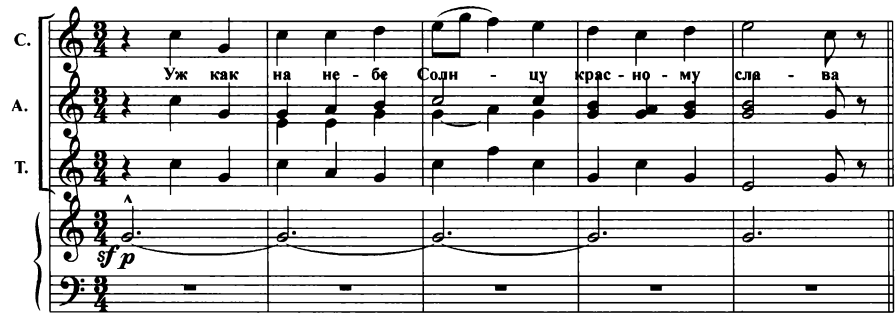
Великолепен вариант этой темы в «Хованщине» Мусоргского. Изложенная в имитационном виде, она разливается как мощный поток торжественной песней «Славы»:

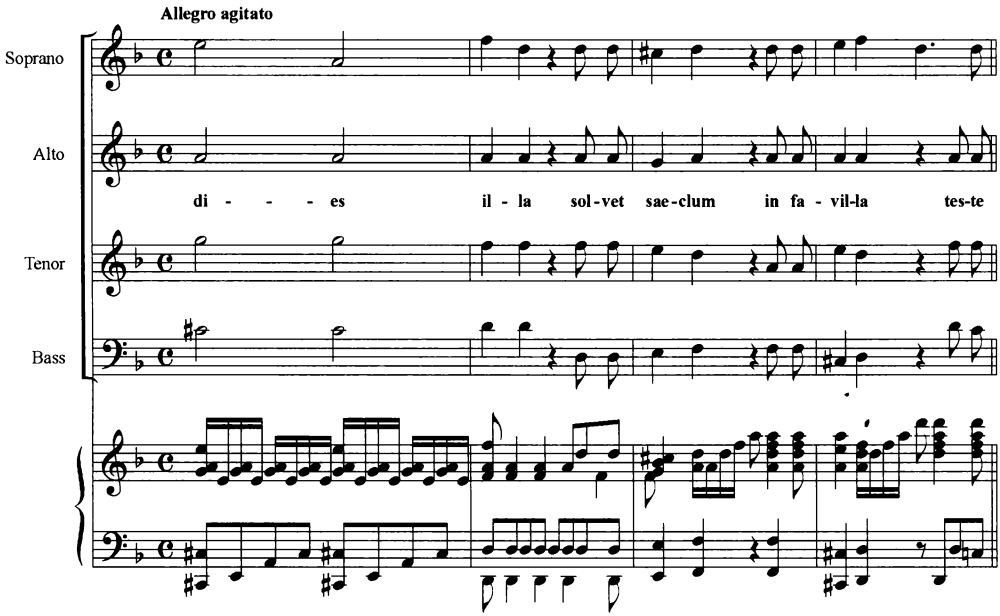
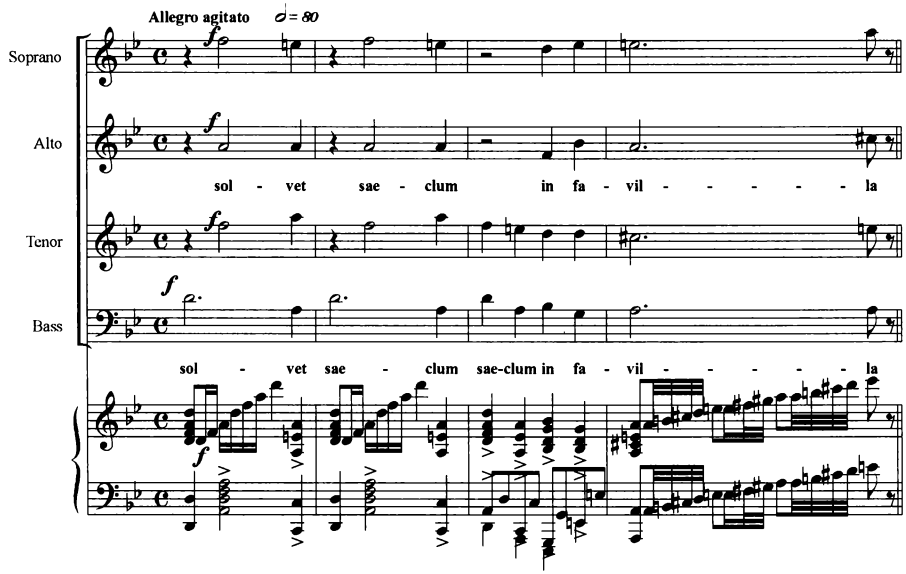
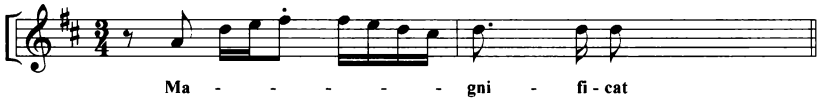
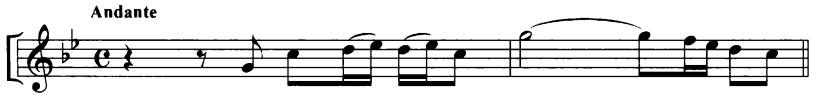
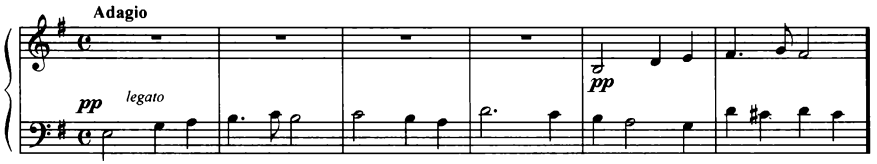


[14] Главная партия Увертюры к «Руслану» абсолютно тождественна по своей интонации теме «Славы»:

Написанная после завершения оперы, она стала эпиграфом, определяющим **главную идею** этого великого творения.

Еще более близкая нам по-русски широкая, распевная, мужественно торжественная тема «Славы» у Рахманинова в «Литургии св. Иоанна Златоуста»:

Ее принципиальное отличие от тем Бетховена и Глинки в том, что она является фундаментом мощных и торжественных аккордовых построений. Но это прежде всего мелодия, и ее необходимо услышать.

Мотив «Славы» представлен в хоре «На корабле» С. Танеева:

У А. Дворжака найдем подобную интонацию в его Реквиеме:

Дж. Россини заключает «Gloria» из «Маленькой торжественной мессы» очень сходными мотивами, только он их развивает, сопоставляя выразительные свойства VI низкой и натуральной ступеней. Образуется «скрытая» интонация дорийской сексты, которая звучит особо торжественно:

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что в музыке разных композиторских школ единение человеческих эмоций выражены «легко переводимой» музыкальной интонацией. Между музыкой Баха и русской песней «дистанция огромного размера», но в теме «Gloria» И.С. Баха и теме «Славы» М.П. Мусоргского есть какое-то общее зерно:

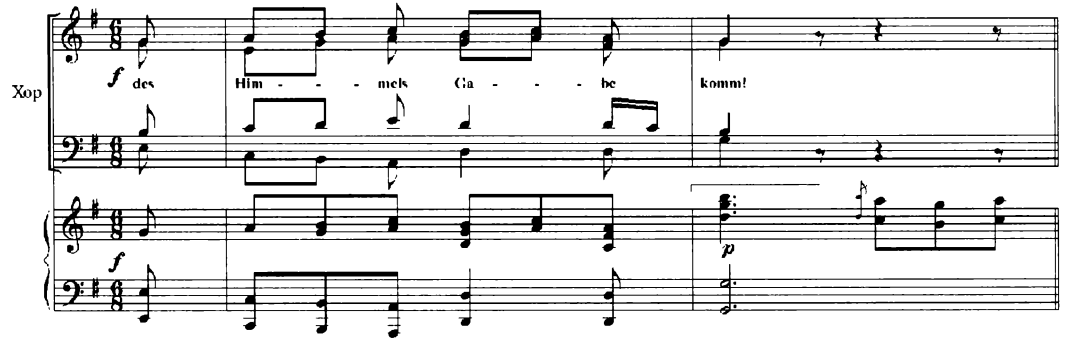
И.С. Бах. «Высокая месса»

М. Мусоргский. Опера «Борис Годунов»

И крушение мира, ужас и смятение в «Dies irae» Моцарт и Верди одинаково выражают в Реквиеме сильными, «огненными» пассажами скрипок (даже в одной тональности):

В.А. Моцарт

Дж. Верди

При работе над музыкальной тканью встреча с подобными мотивами и интонациями может подсказать ее смысл, характер. В мотиве «Славы» есть особая торжественность и свет (стремление к свету — порыв вверх, слезы падают вниз), и в каждом конкретном случае эта торжественность присутствует, но всегда *разная*: то звонкая и гордая, то тихая и просветленная, то ярко мажорная, то приглушенно минорная.... Звонкий фанфарный «мотив радости», по определению А.Швейцера, в баховском Магнификате:

В «Страстях по Матфею», став минорным, он же превратился в мотив тихой, светлой любви, мотив «умиления»:

В этой связи обращает на себя внимание мотив «Славы» в ми-минорной Прелюдии Д. Шостаковича из 24 прелюдий и фуг для фортепиано (том I, № 4), ставший впоследствии *темой фуги, полной тихой и строгой торжественности:*

Результат взаимодействия голосов в общем комплексе выразительных свойств фактуры, о которых говорилось выше, прежде всего сказывается на динамической стороне музыки, на выразительной возможности того или иного элемента музыкального языка организовывать процесс ее интонационно-тематического становления. Речь здесь идет не о форме-схеме, а об определении и, следовательно, исполнительском оформлении наиболее простых, но составляющих основу конструкции построений — мотивов, фраз, предложений и т. п., рожденных всяким *новым* качеством в потоке музыкальной ткани.

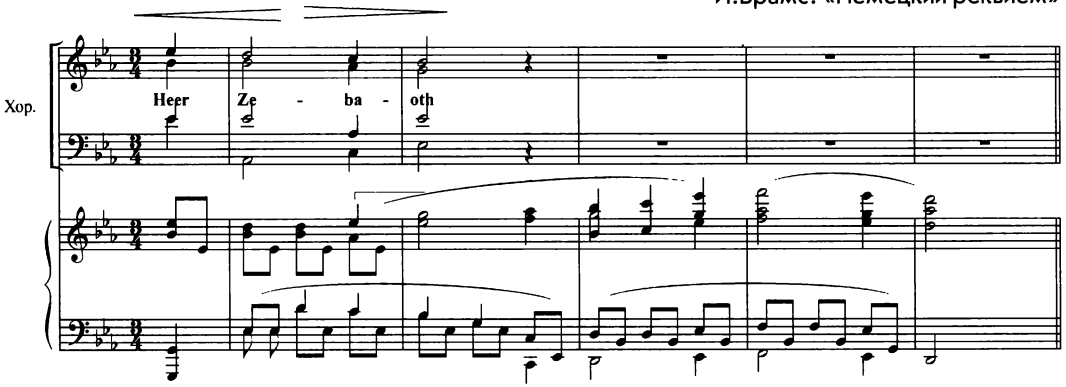
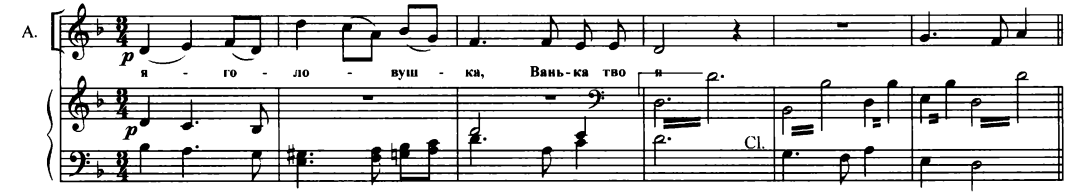
Цельность формы сочинения в исполнении определяется не тождеством понятий — «исполнение на едином дыхании» и исполнение «на одном дыхании». Первое: это та особенная рельефная чистота формы, где ярко очерчены грани ее составляющих конструктивных элементов-построений и, главное — выявлен характер, логика, динамика их *сцеплений, последований*, т.е. конструктивный ритм в самом широком смысле слова. Второе – исключает ясность и четкость элементов музыкальной конструкции, их ритмико-динамическое соотношение, и превращает музыкальный материал в бесформенный, нечленораздельный звуковой поток. Среди этих наиболее простых элементов формы следует отметить прежде всего соотношение начал и окончаний отдельных построений, фраз, куплетов, т.е. отчетливо выраженных смысловых тематических структур.

Особое внимания следует обратить дирижеру к тем фрагментам формы, где происходит единовременные наложения окончаний и начал, причем в тех случаях, когда окончание хорового эпизода накладывается на начало оркестрового:

Й. Гайдн. «Времена года», № 2

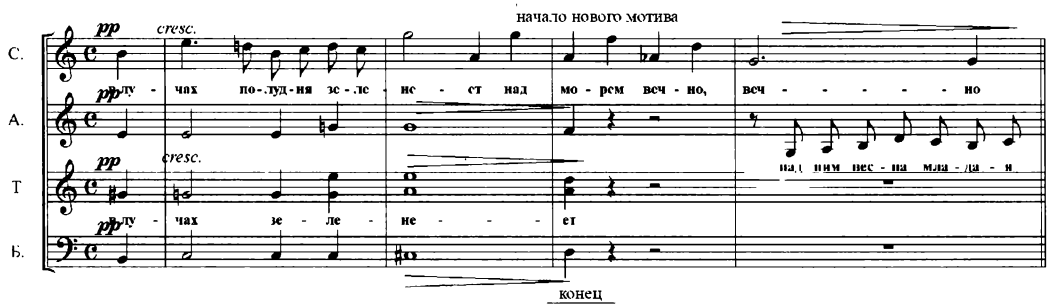


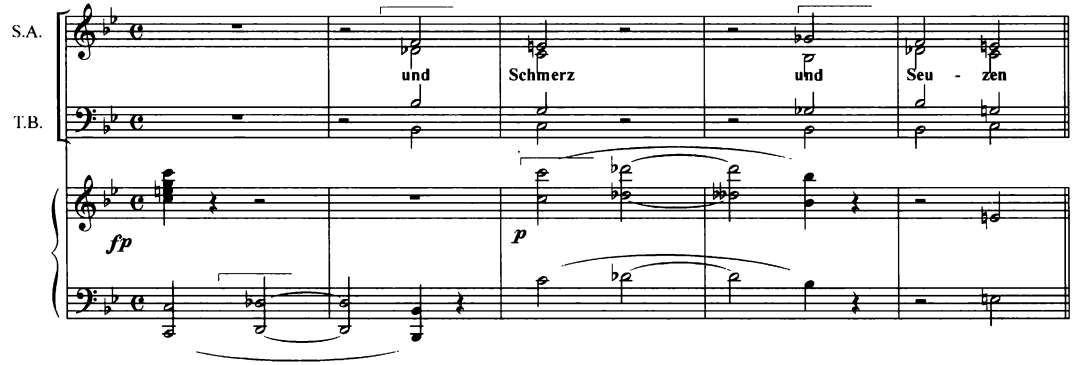
В подобных примерах исполнительское внимание в месте соединения построений должно быть нацелено прежде всего на появление *нового*, на интонирование его не после окончания звучания хора, а в момент появления его первого звука. В более усложненном варианте, когда *новое* появляется «из-под» завершающейся музыкальной фразы:

Й.Брамс. «Немецкий реквием»

Во второй из «Трех русских песен» Рахманинова начало второго куплета отделено от первого оркестровым двутактом, где первый такт — появление низкого тембра струнных инструментов на окончании куплета, второй такт — начало темы у кларнетов, и далее следует непосредственно второй куплет хора. Обычно в этом месте начало нового куплета интонируется в лучшем случае с темы кларнетов, в худшем — с темы хора, хотя внимательный анализ эпизода подтверждает начало второго куплета с появления низких звуков струнных в оркестре, с появления в музыке *нового* качества:

Эти «швы» музыкальной ткани, соединения ячеек формы при всей их простоте являются, тем не менее, существенными и ответственными элементами фактуры,

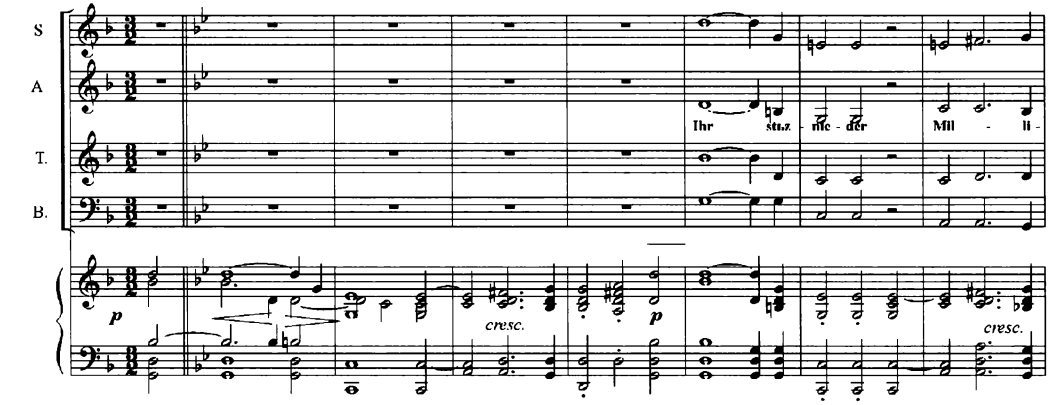
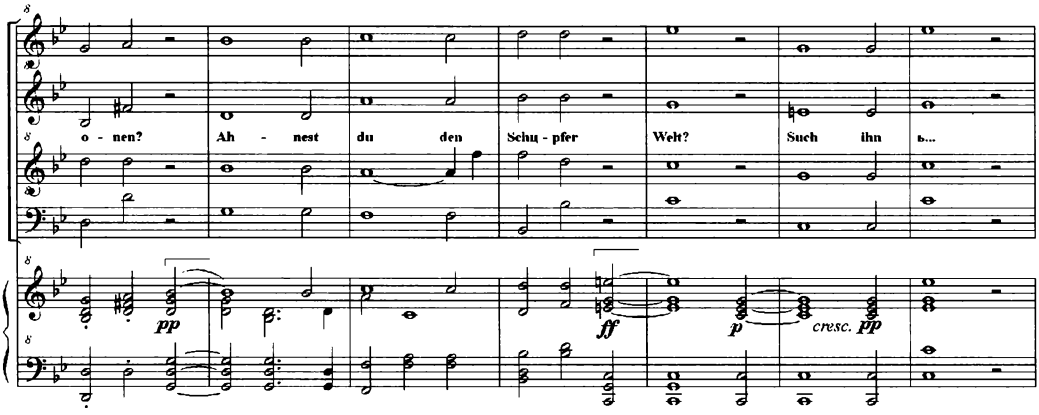
ибо они выражают и обеспечивают логику развития музыкальной мысли, в них заложена интонационная логика сцепления нового со старым. В примере из Гайдна — это разрушение ожидаемого каданса, у Рахманинова — начало песни-драмы.

В хоровой музыке без сопровождения подобных соединений встречается гораздо меньше, но тем более ответственны моменты их появления:

А. Гречанинов. «Над неприступной крутизною...»

Особенно выразительны наложения кратких, динамичных структур, начал и окончаний мотивов, как это встречается в № 2 из «Немецкого реквиема» Брамса:

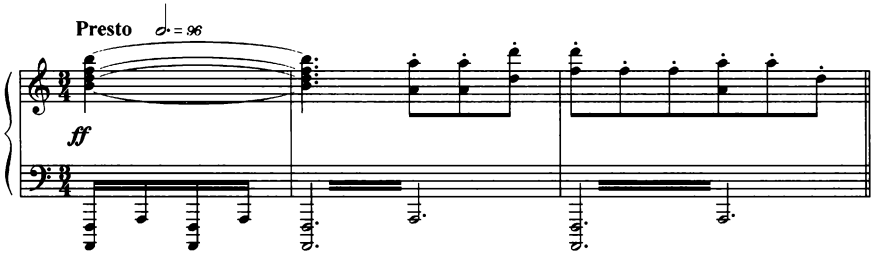


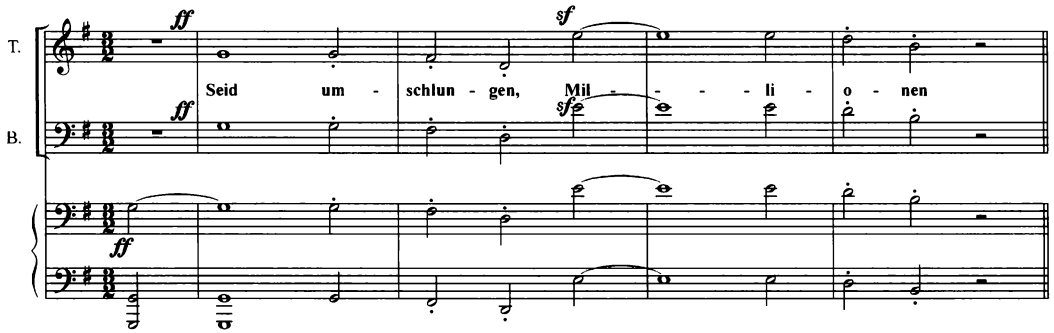
Страстный, просветленно-скорбный эпизод из финала Девятой симфонии Бетховена полон невероятной силы сопоставляемых контрастов экспрессии выражения – от затаенного спада до мощного взрыва. Главное и самое ответственное (и самое трудное) заключено в том, что все краткие темы-мысли (почти мотивы) начинаются в оркестре с затакта:

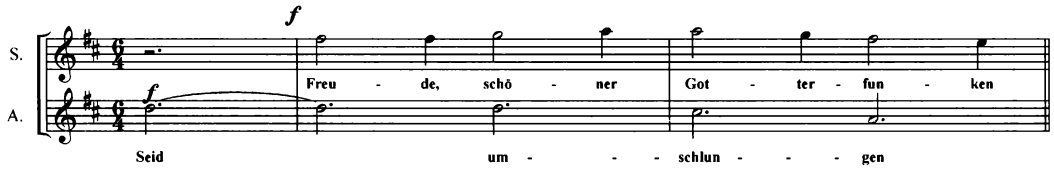


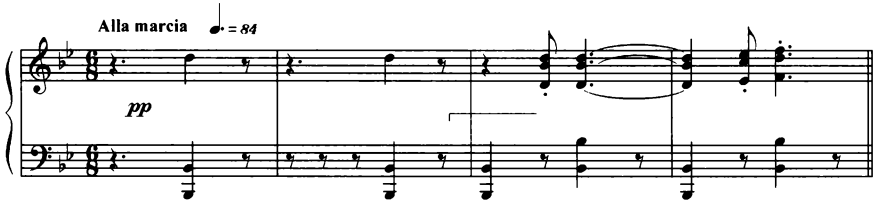
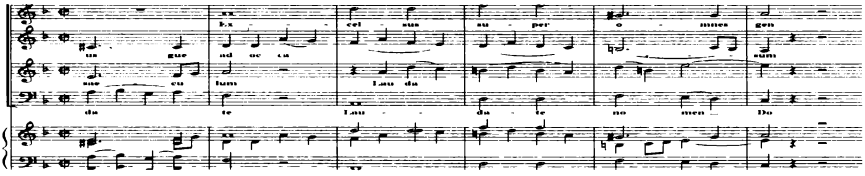
Цельность всего эпизода обеспечивается рельефным и отчетливо сорганизованным каждым мотивом.

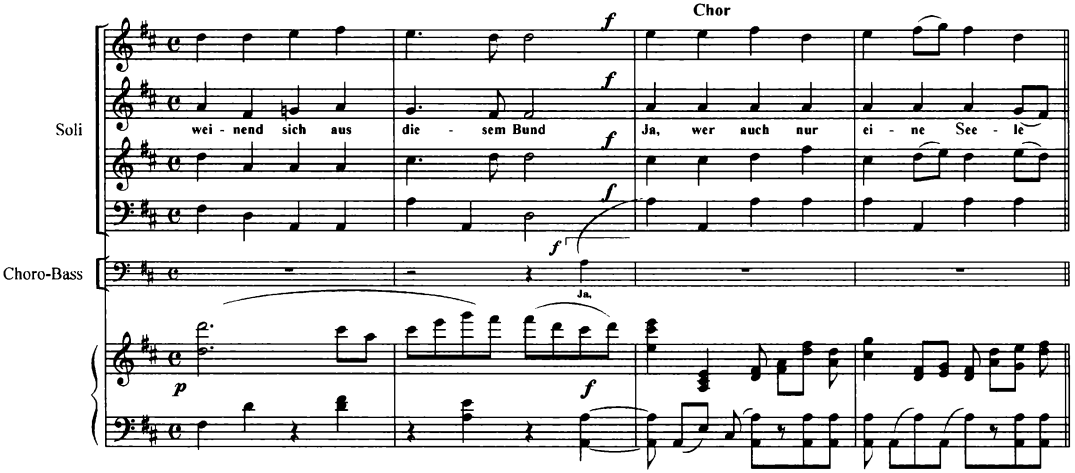
В процитированном эпизоде сфокусировано главное интонационно-конструктивное зерно всего финала: все его эпизоды (за исключением одного, что представляется идеологически знаковым) начинаются с предикта. Так начинается сам финал:



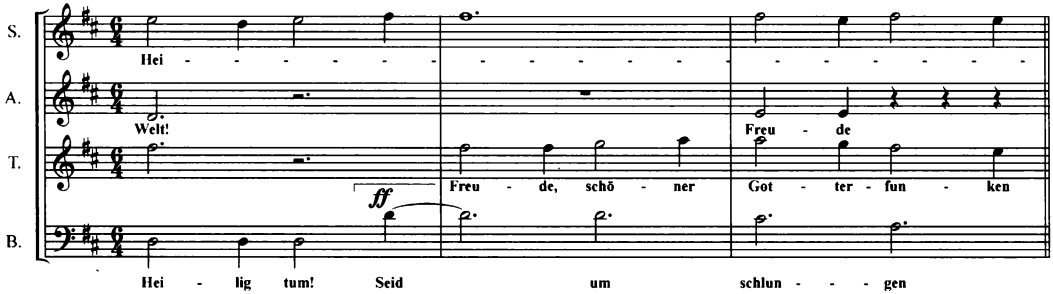
Так начинается эпизод «Seid umschlungen, Millionen!»:

Так начинается фуга:



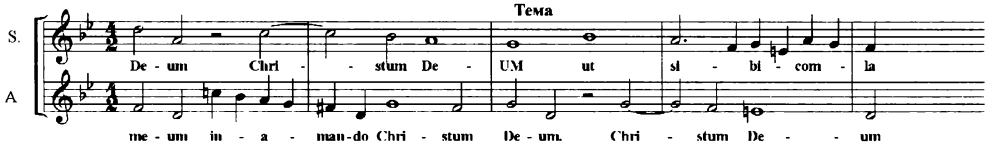
И так же начинается марш (эпизод «Froh, froh, wie seine Sonnen»), где так важно появление первой доли такта после длительного ее отсутствия:

Но не только в предиктовом начале эпизодов, но и в развернутом мелодическом движении средствами динамики подчеркнута и ярко выявлена сила предикта перед ярко контрастной первой долей такта:

Особенно это наглядно в следующем эпизоде:



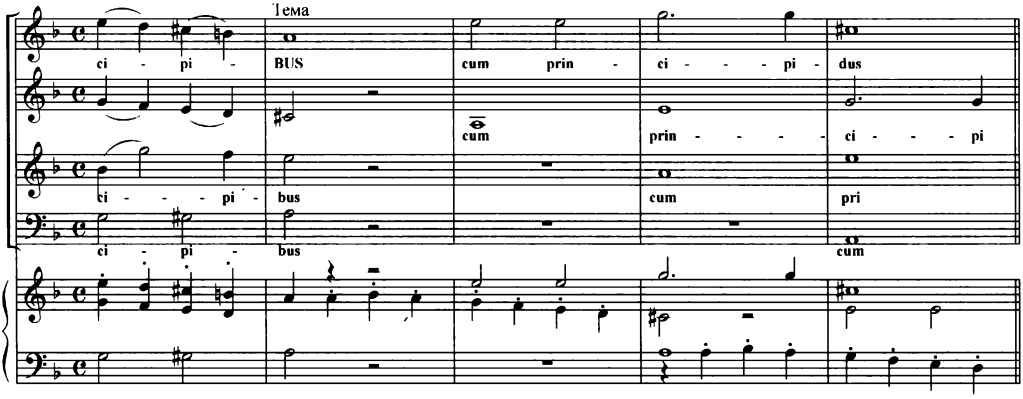
Даже в фуге, в невероятно динамичной полифонической ткани, где каждый голос абсолютно индивидуален в общем выражении мировой радости, есть эти мощные предиктовые интонации, которых не заметить, не услышать, не выявить нельзя. Здесь ритмы Бетховена заявляют о себе в полный голос:

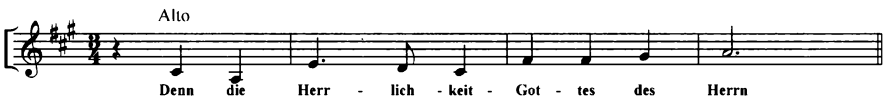
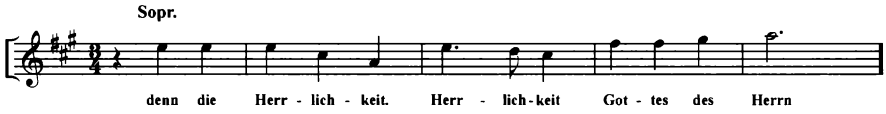
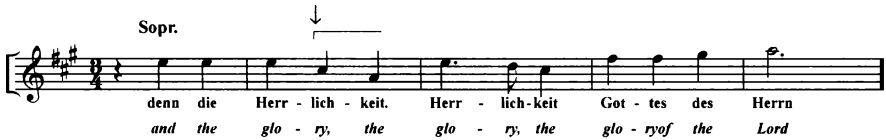


Наш слух, воспитанный на привычном совпадении начал и окончаний музыкальной фразы со структурой строфы текста, иногда (и довольно часто) может быть «обманут»: ведь нередко встречаются несовпадения (или почти несовпадения) окончаний словесного и музыкального текстов. Таких примеров можно много найти у Моцарта, Баха, когда слово «не согласуется» с началом тематического материала («Magnificat», «Gloria» из Мессы F-dur и т. д.). Д. Перголези, например, начинает проведение темы фуги из «Stabat Mater» на *окончании* слова «Deum»:

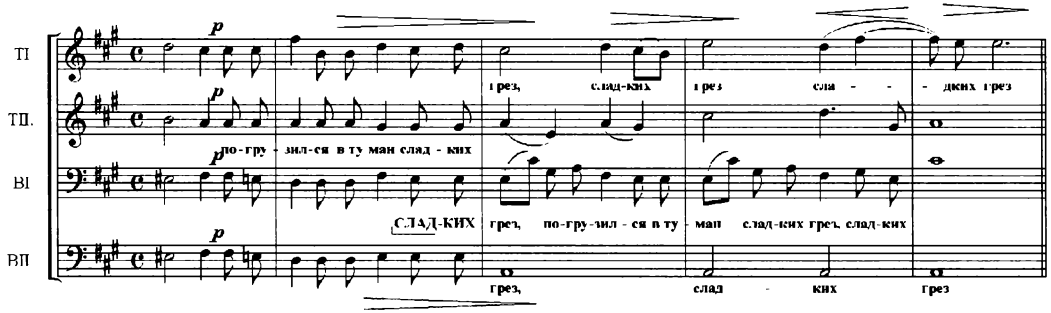


Аналогичный пример — у В.А. Моцарта из его «Vesperae solennes» (№ 4):

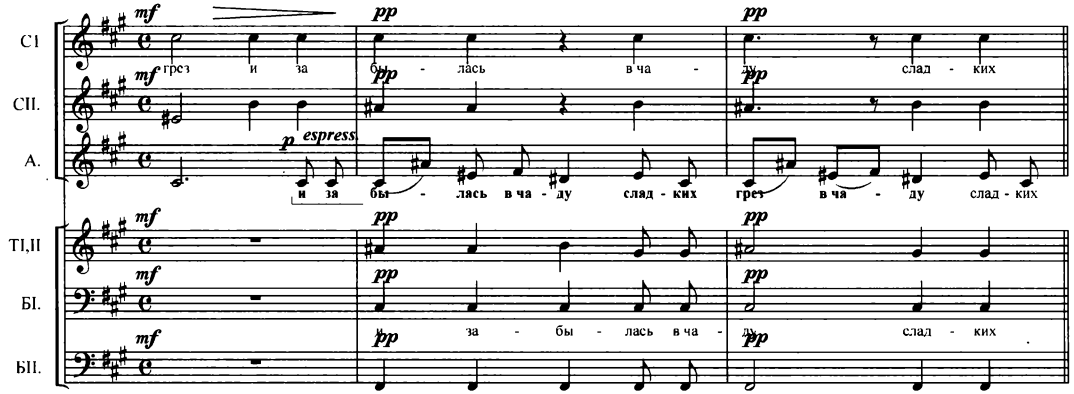


В первом хоре «Мессии» Г.Ф. Генделя (№ 3 «Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn») основная тема изложена в таком виде:

В результате развития музыкального материала тема меняется — она становится длиннее на три звука, что и привело к повтору слова «die Herrlichkeit»:

Следуя логике текста, мы могли бы считать началом темы — начало словесной фразы. Но, строго говоря, тема начинается здесь:

Ее начало — на срединном слоге немецкого слова «Herrlichkeit», и на последнем английского «glory». При работе над этим сочинением это соображение следует иметь в виду.

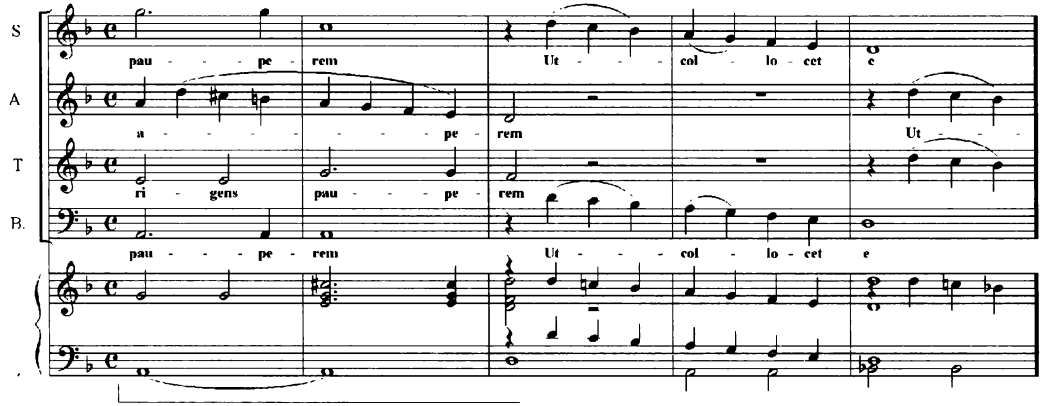
В жанре хора a cappella такие примеры встречаются реже. Но в хоровой полифонии Танеева, как, скажем, в хоре «Увидал из-за тучи...» ор. 27, можно обнаружить подобные стыки, где начало мелодии приходится на конец поэтической строфы:



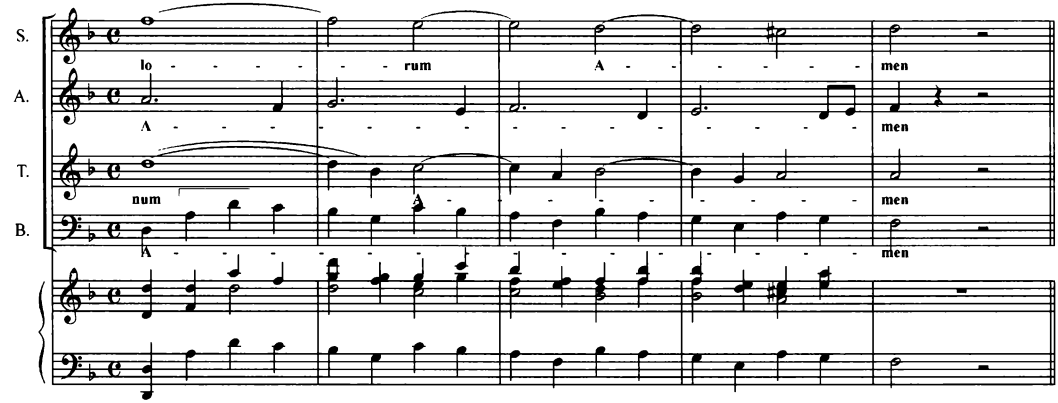
Доказательством тому служит открыто изложенная тема:



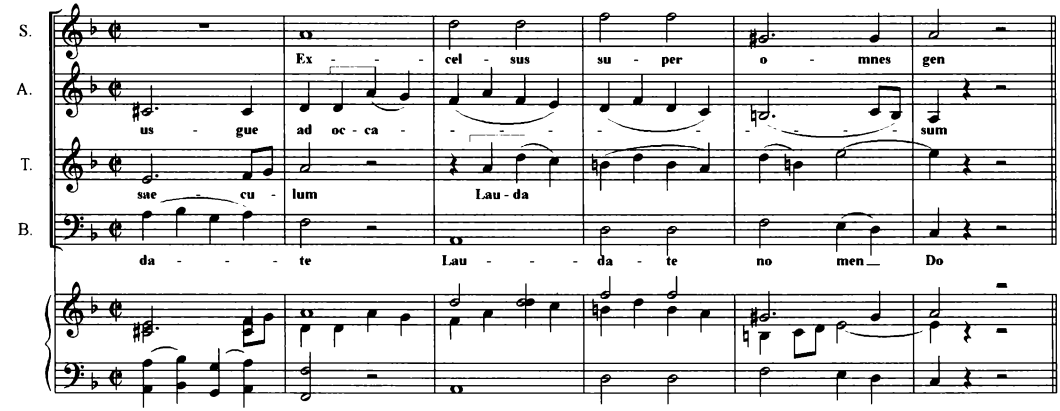
Моцарт в вокально-симфонических партитурах часто ставит перед исполнителями трудные задачи в оформлении «швов» формы. Так, в разработке фуги из «Vesperae solennes...» (№ 4) он «сталкивает» в одном звуке оркестровой партии конец темы и начало ее второго проведения:

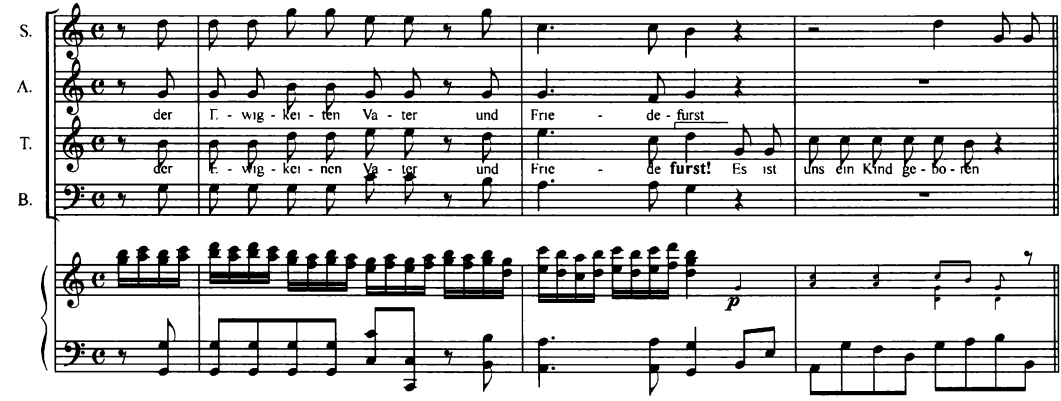


Другой случай в том же сочинении — начало вокального распева не всегда совпадает с началом нового тематического материала:

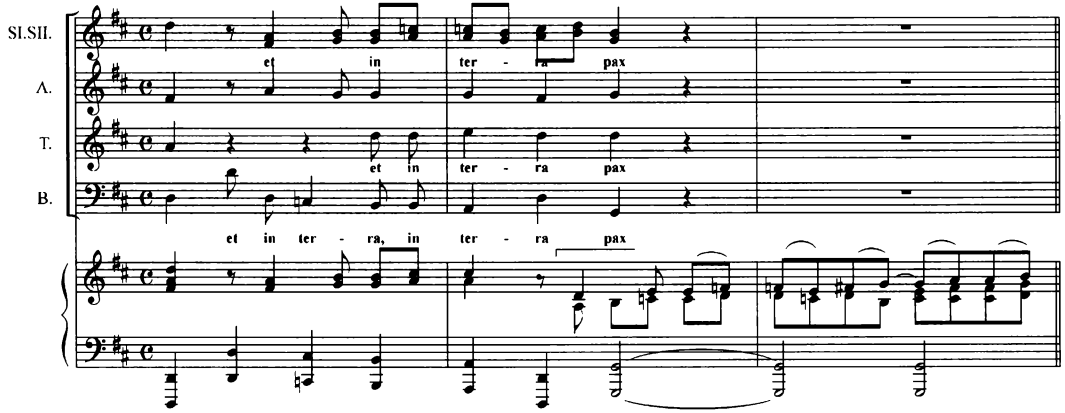


Это соответствует действительности, ибо так везде Моцарт излагал данный мотив:

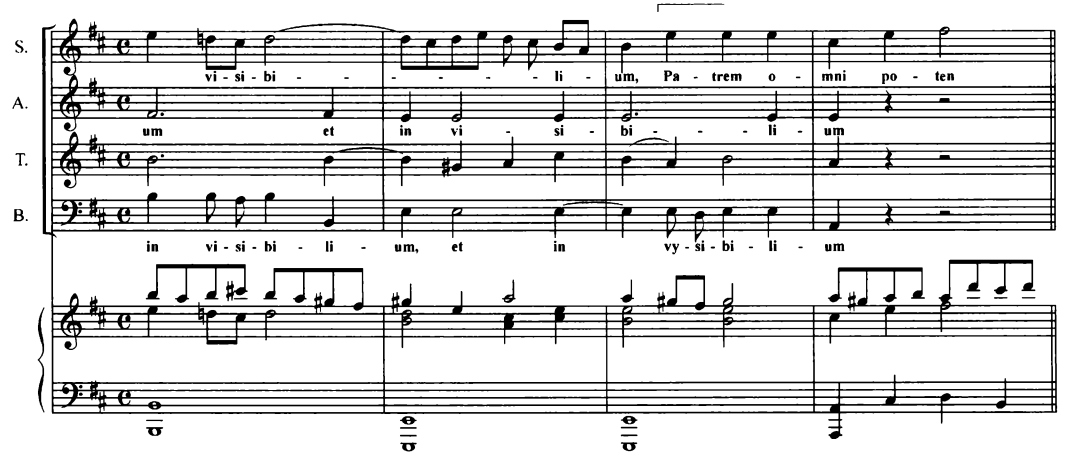
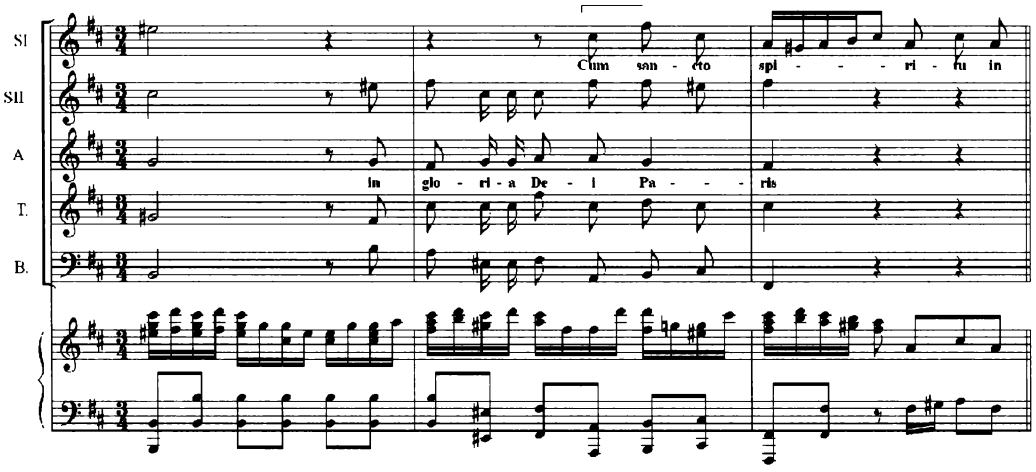


В № 12 «Мессии» Генделя найдем примечательный фрагмент: последний звук партии тенора влит в завершающую хоровую фразу аккорд, который является в то же время *началом* нового проведения темы.

Исполнительски решить эту проблему не так уж сложно. Важно другое. Это наложение, возможно, «подскажет» ответ на вопрос о мотивной структуре самой темы и, следовательно, о характере ее артикуляции.

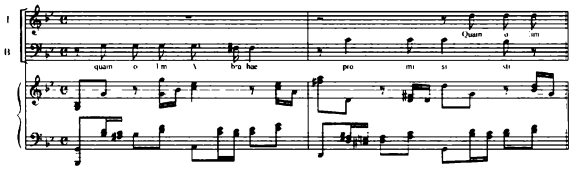
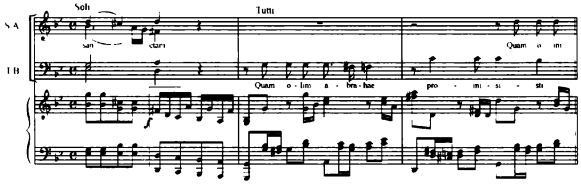
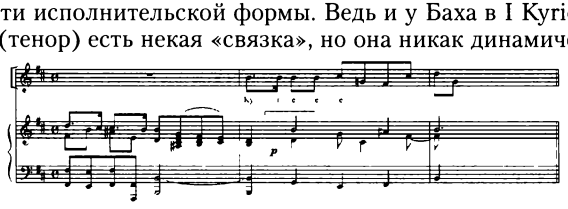
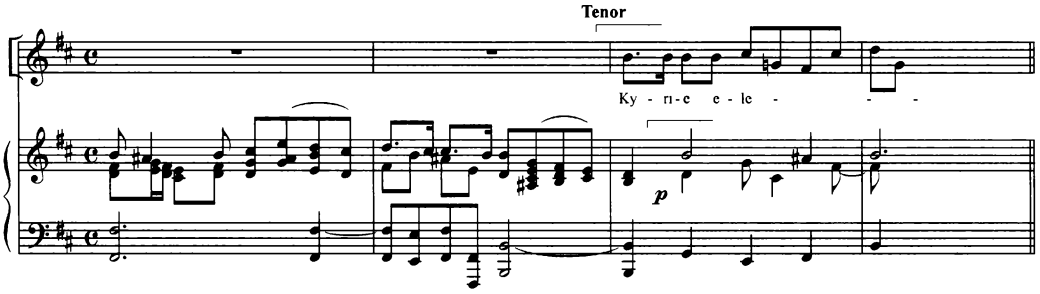
Особую спаянность в последовании композиционных структур придают наложения нового начала на еще не завершенное старое:

И. С. Бах. «Высокая месса», Gloria

Трудность воплощения подобных фактурных образований заключена в необходимости распределении исполнительского внимания на организацию логики окончания и зарождения динамики нового движения.

В вокально-хоровой музыке Баха много подобных наложений, где стыки граней формы вполне различимы, но удивительно цельно и естественно связывают время прошедшее со временем будущим. Это узлы формы (не схемы, а формы-движения), на уяснение которых необходимо потратить профессиональные усилия.

Наглядный пример, который требует осознанной исполнительской воли для воплощения убедительной точки — логической завершенности, на гребне которой и появляется «новое» — тема у первых сопрано. Это «Credo» из си-минорной «Высокой мессы» Баха:

Второй пример из того же сочинения, удивительно яркий по своей эмоционально-конструктивной ясности:

Завершающий каданс, словно набежавшая на берег моря волна, подхватила тему в миноре, и отхлынув, оставила после себя россыпи нежной и хрупкой красоты.

Особого внимания требует к себе хоровое начало первого «Kyrie» мессы. Во всех известных изданиях партитуры отсутствует динамическое указание на начало номера. Но есть страстное, полнозвучное эпиграфическое начало tutti, которое естественно поется *forte*. Экспозиция фуги (оркестровое ее начало) имеет указание: «Largo ed un poco piano». Однако следует иметь в виду, что «poco piano» — это всего лишь указание на исполнение данного раздела «немного тише» предыдущего, а с появлением человеческого голоса есть предначертание играть piano со второй доли такта, как начала нового, а первая доля в оркестре становится завершением предыдущего[15] :

[15] В учебной практике начало фуги № 8 Реквиема Моцарта определяется здесь:

Строго говоря, чистота и ясность формы требует ***слышать начало фуги*** ровно на полтакта ранее:

Разумеется, это утверждение может быть оспорено. Эта же фуга в «Hostias» начинается непосредственно с темы. Но, во-первых, это уже написано не Моцартом, а во вторых, речь идет только о чистоте и ясности исполнительской формы. Ведь и у Баха в I Kyrie «Высокой мессы» перед вступлением хора (тенор) есть некая «связка», но она никак динамически не отделена от предыдущей музыки:



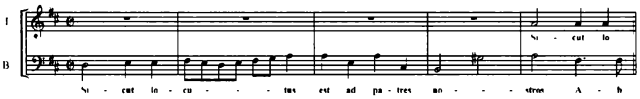
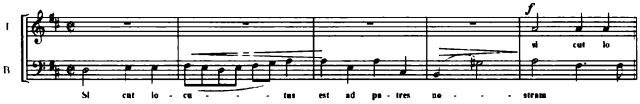
В этой динамической шкале есть свой смысл, возможно, не столь уж принципиальный в суетной репетиционной практике (к сожалению), но *сущностный* для выражения всех эмоциональных граней музыки великого полифониста. Во всяком случае, этот пример лишний раз доказывает, что, придерживаясь предложенной динамики, можно начинать петь фугу не всей теноровой партией, а пением солиста, что встречается в практике исполнения (хор п/у Р. Шоу). Но в этом случае, как представляется, изменяется идейно-художественная концепция всей фуги.

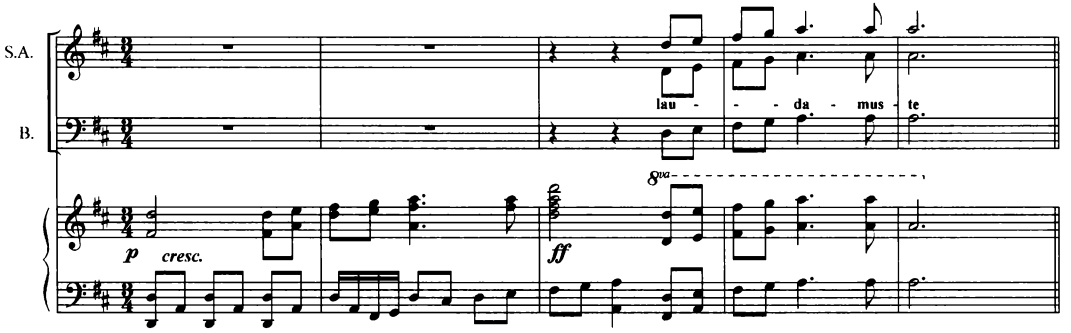
Вполне допустимо, что последнее есть преувеличение и мысль ошибочна[16], но эти «швы» формы должны быть выявлены точно.

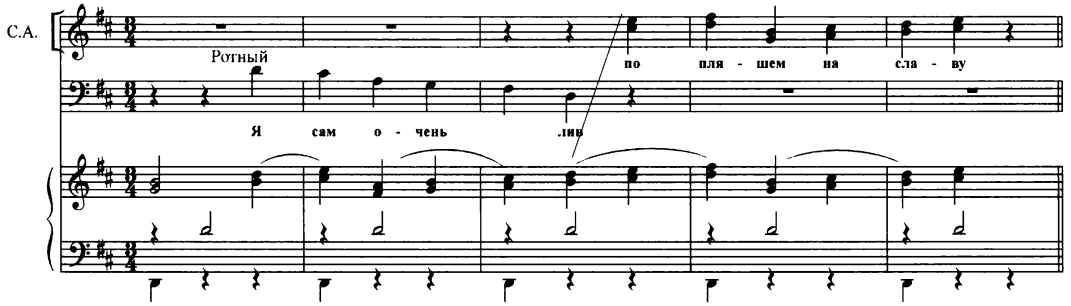
В противоположность появлению нового материала на фоне завершающегося, частым является прием наложения мелодического движения на уже установившееся движение оркестра, на уже возникшую мелодию либо на интонационный импульс ритмодвижения, в которое включается хор.

---

[16] Можно ошибиться и здесь: в фуге «Sicut locutus est» из «Magnificat» D-dur Баха, на одном звуке *ля* малой октавы «встречаются» окончания темы фуги и ее ответ. Соотношение «окончание — начало» — очевидное. Всё дело в том, что, используя принцип «следовать авторскому тексту» и «уступи место вступлению темы (ответа)», мы сталкиваемся с очевидными противоречиями, которые изложены в самой «материальной части» — изданиях партитуры и клавира этого сочинения.

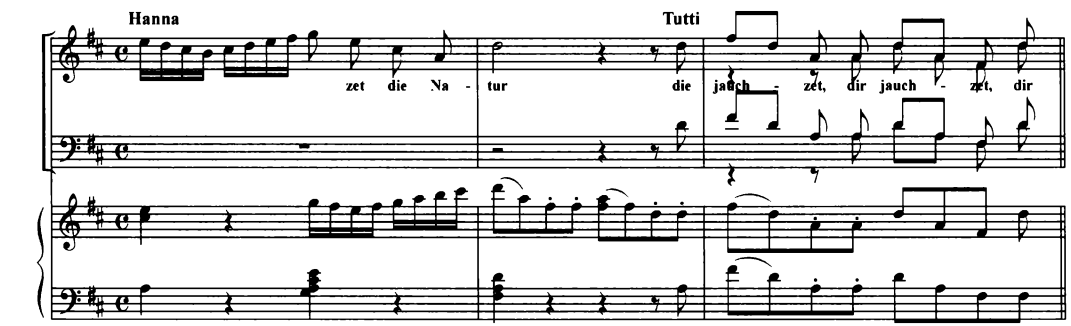
В партитуре (Edition Peters, Leipzig), естественно, никаких указаний темпов, динамики нет:

В клавире того же издания под № 40 они появляются во множественных количествах и качествах:

Нет принципиальных возражений против «вилки» (crescendo), хотя это вполне естественно как движение мелодии к какому-то своему вершинному центру. Затем следует «вилка» обратная – (diminuendo), очевидно, для того, чтобы дать «место» ответу у теноров. Но, если есть волна «crescendo—diminuendo», то должна быть вершинная точка этого движения. Где она? Поиск ее многовариантен, и каждый вариант будет эмпирическим, если не учесть главного: тема фуги – мелодия, построенная по всем законам мелодии строгого стиля. Ее рождение от первого звука до последующего развития строго стилистически выдержано – от половинной ноты (звука) к четвертям. Если бас закончит интонацию активным снятием (артикуляцией!) своего последнего звука темы, где и есть, как представляется, ее вершинная точка, то в образовавшейся паузе обязательно прозвучит вступивший тенор, тем более что первый звук ответа повторяем.

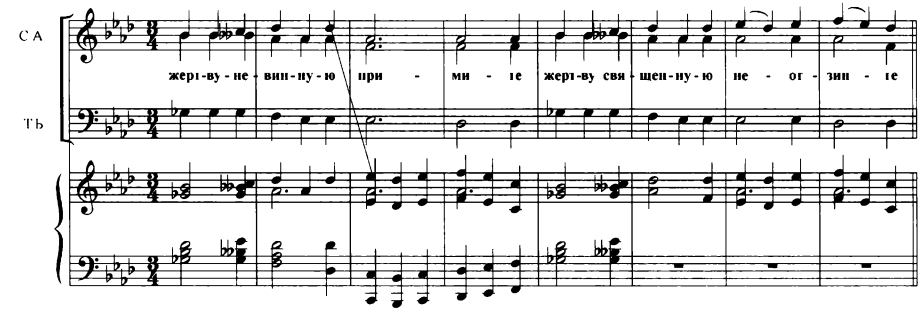
В «Credo» «Торжественной мессы» Бетховена вступление хора есть не начало, а продолжение фразы, начавшейся в оркестре:

Подобно этому и мелодия женского хора в вальсе из «Евгения Онегина» Чайковского зарождается как бы в глубине фактуры, поднимаясь, переходит в хор, образуя единый мелодический поток между ее горизонтами:

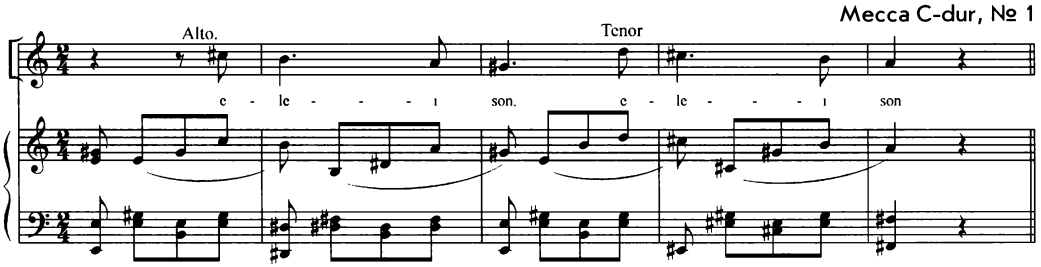


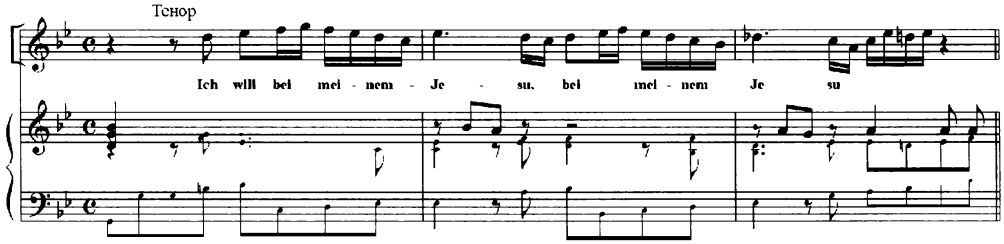
Такого же рода «перехваты» мелодического движения являются характерным конструктивным приемом в вокально-инструментальной музыке Гайдна:

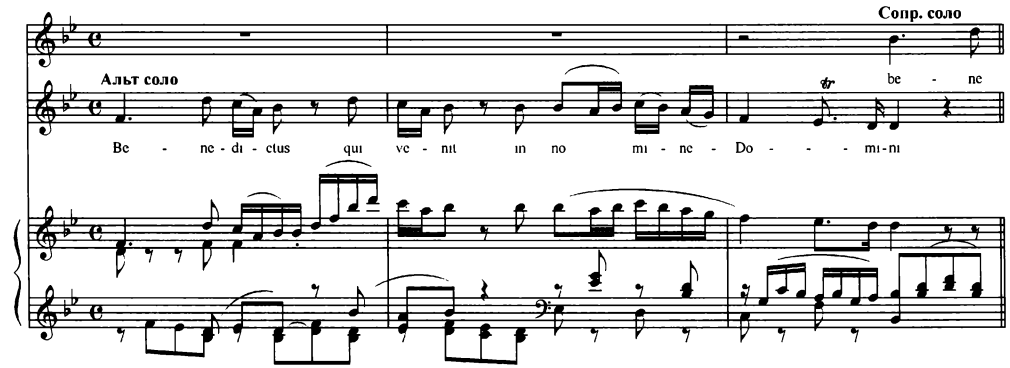
Оратория «Времена года», № 16



В «Эдипе» Мусоргского переход активного мелодического движения из хора в оркестр придает музыке особую силу и энергию движения. По существу подобные случаи «перехвата движения» представляют собой соединение звеньев-мотивов мелодии, расположенных в разных фактурных пластах.

Особенно важно помнить об этом при образовании единого мелодического движения, состоящего из кратких мотивов, как видно на примере из музыки Бетховена:



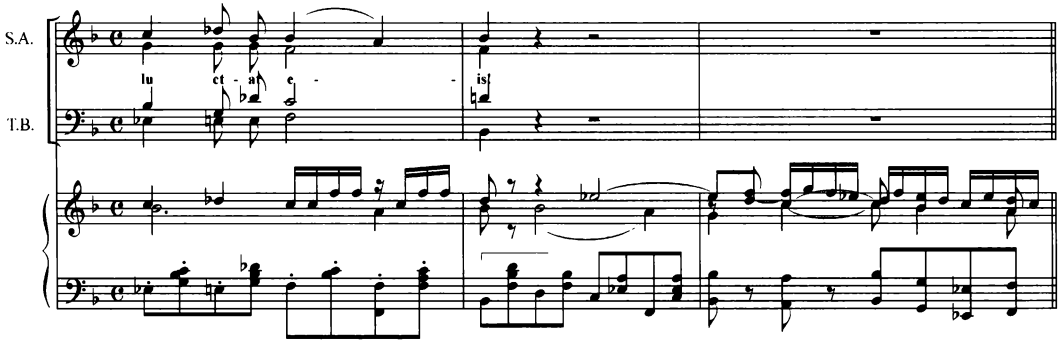
Среди подобных построений встречаются примеры особой тонкости, выразительности и подлинного композиторского мастерства. В «Страстях по Матфею» Баха, в арии тенора с хором № 25 основная мелодия в процессе развития излагается в форме своеобразного диалога между тенором и гобоем:

Тончайшая полифоническая ткань мотивов в «Benedictus» Реквиема Моцарта вырастает из мелодий первых и вторых скрипок. Мотив альта-соло своим началом соприкасается с мелодией оркестра, передает движение другому голосу, образуя единый трепетный поток музыки, полный света, нежности, благодарной любви:



Есть трудности в исполнении так называемых открытых кадансов, т.е. кадансов, завершающих построение (музыкальную мысль, эпизод), но не прерывающих общий ток музыки, о которых говорил Асафьев: «...нельзя, чтобы там, где смысл и движение музыки не требуют завершенности, экспрессия каданса была бы экспрессией "конечной точки"»[17].

В подобных случаях определение граней эпизодов требует слухового опыта, аналитического чутья, знаний стилевых особенностей музыкального языка. Но всякая профессиональная партитура несет в себе те «материальные данные», которые могут стать путеводными указателями в установлении граней формы.

Показательный пример из множества ему подобных — эпизод «te decet hymnus» из № 1 Реквиема Моцарта. Начало этого эпизода чаще всего (в условиях учебного исполнения) интонируется с появления темы у второго кларнета, а B-dur первой доли этого такта относится к окончанию предыдущего раздела:



Безусловно, звучит каданс, но не конец-остановка, а конец и *начало* нового. Начало потому, что точно так изложено начало первого номера Реквиема — с первой доли такта, с сурового, мерного ритма баса. Такт завершения эпизода — водораздел между «старым и новым», в котором, как предвестники нового, небольшие, но яркие мотивы первых скрипок, появившиеся в первый раз, зазвучат в «новом» нежными, светлыми юбиляциями оркестра.

Это — характернейший каданс, который в результате превращается « в могучий стимул продвижения музыки, могучий главным образом оттого, что ему присущее обратное свойство замыкания»[18].

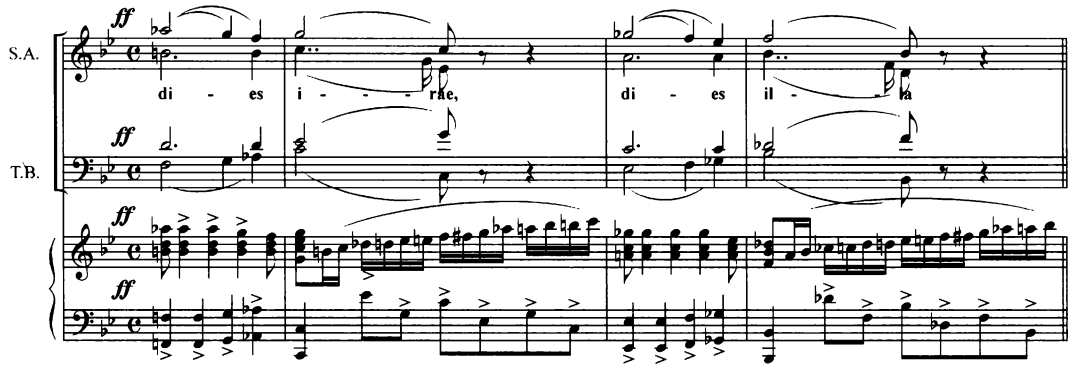
Среди формообразующих свойств фактуры особо следует отметить роль метрической пульсации, того метроритмичского пульса в движении музыкальной материи в целом, который слагается из соотношений сильных и слабых тактов, образующих так называемый «метр высшего порядка» (Л. Мазель, В. Цуккерман).

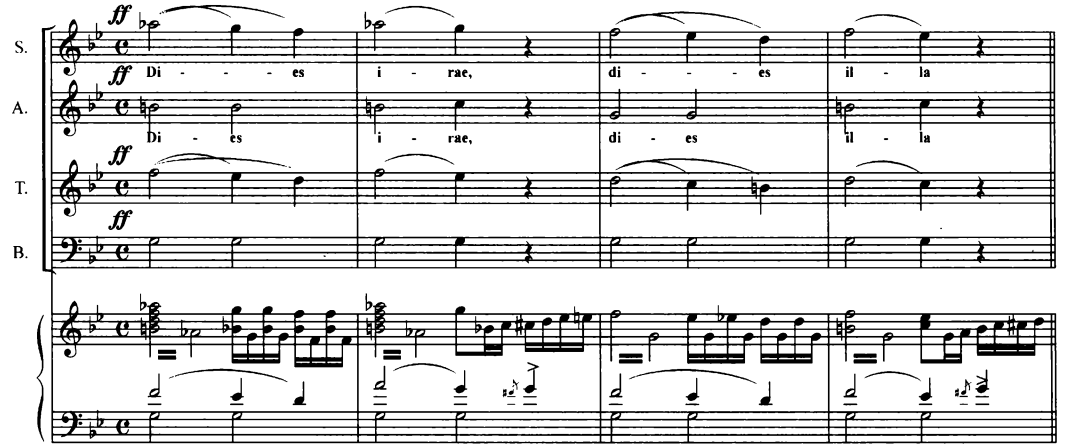
Особенно это относится к сложным фактурным образованиям вокально-симфонического жанра, где метрическая организация фактурных пластов хора и оркестра часто не совпадает. Очевидно, что, подчиняясь законам взаимодействия в системе многоголосия, акцентуация одного пласта влияет на акцентуацию другого, особо взаимодействуя с той, которая наиболее полно, вы-

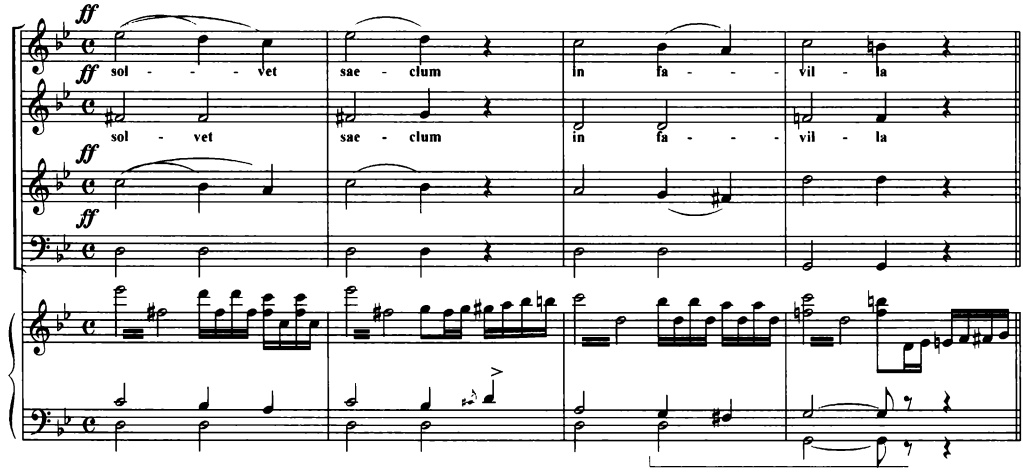
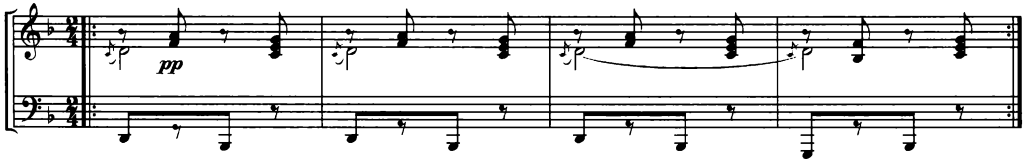
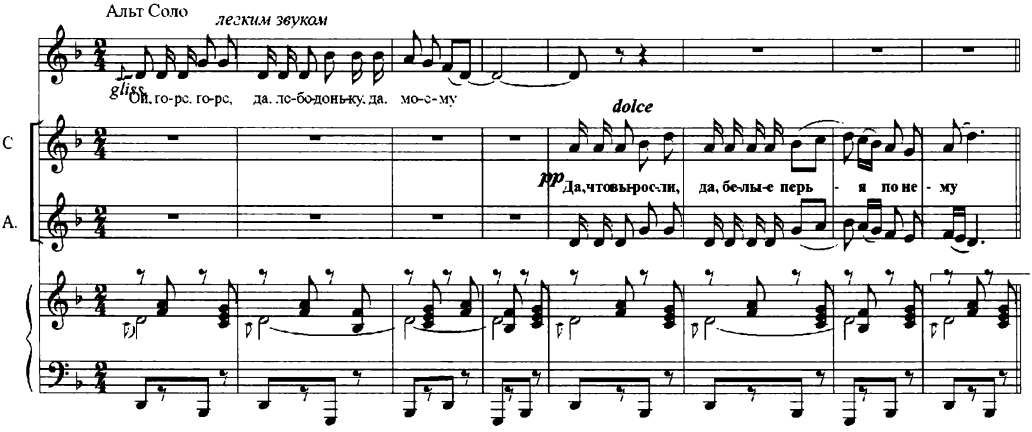
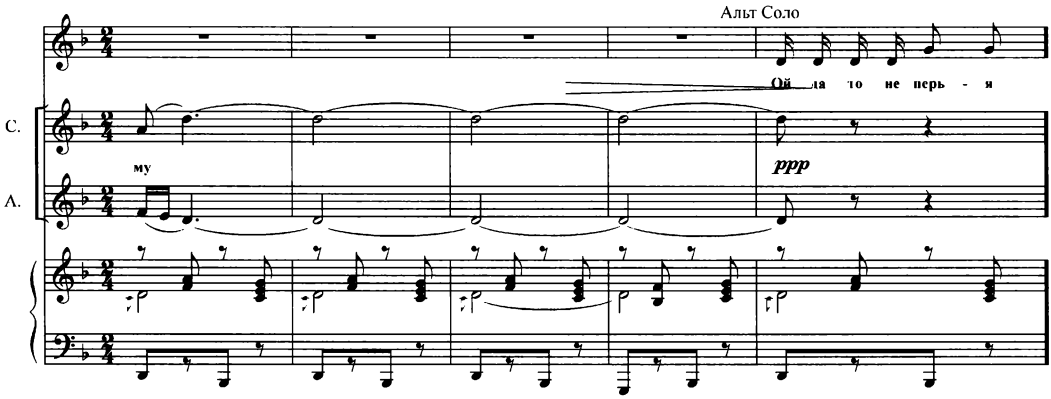
[17] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Цит. изд, С. 293.
[18] Там же. С. 276.

разительно, динамично организует метроритмическую структуру; либо контрастирующие друг с другом пласты образуют особо яркие, динамичные построения.

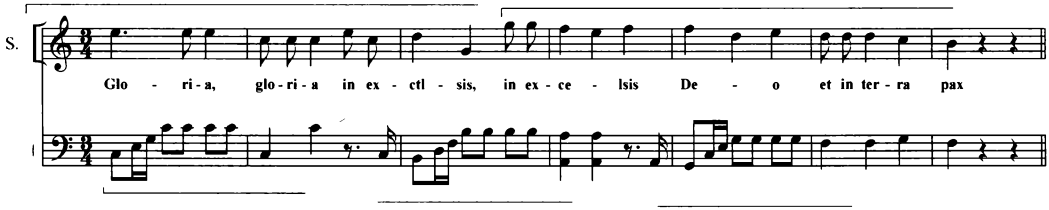
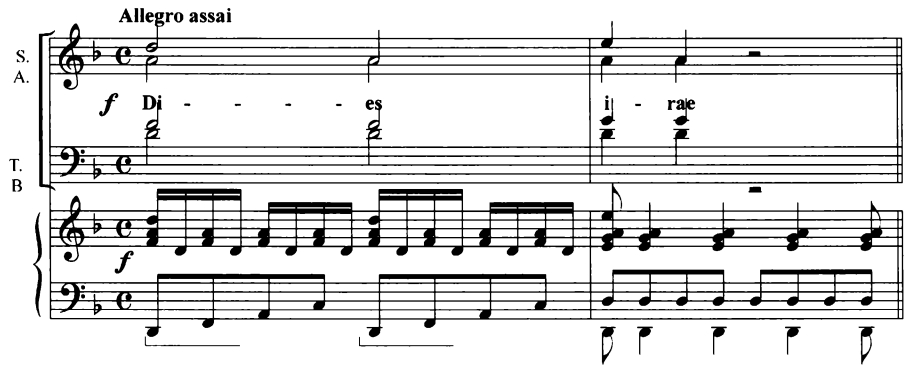
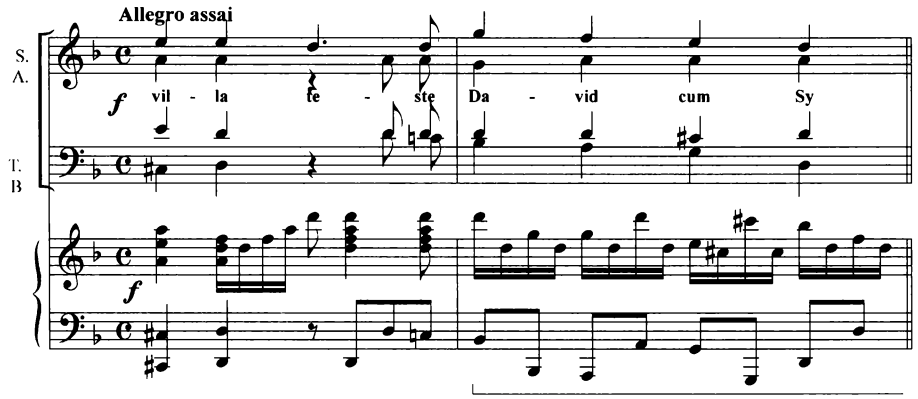
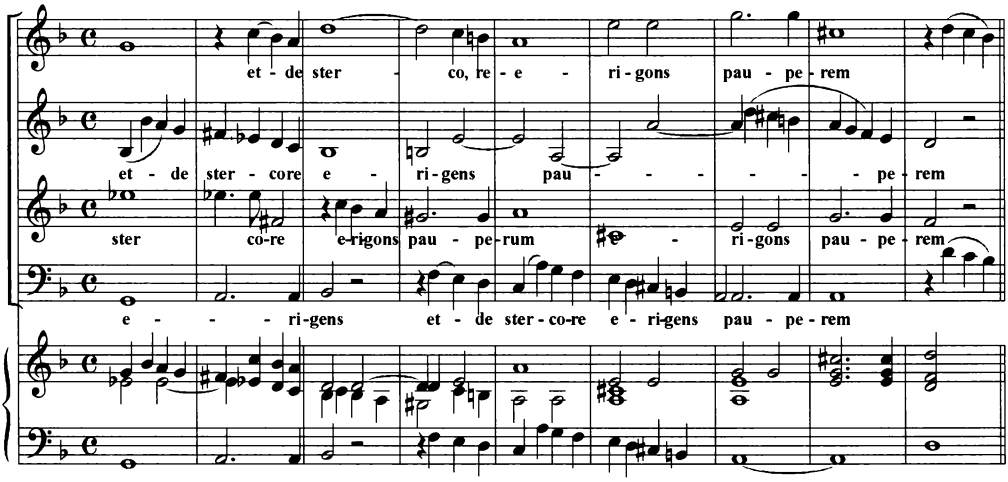
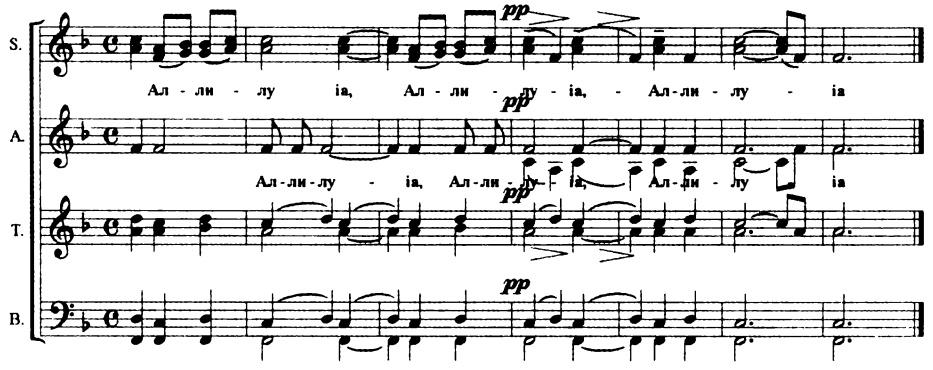
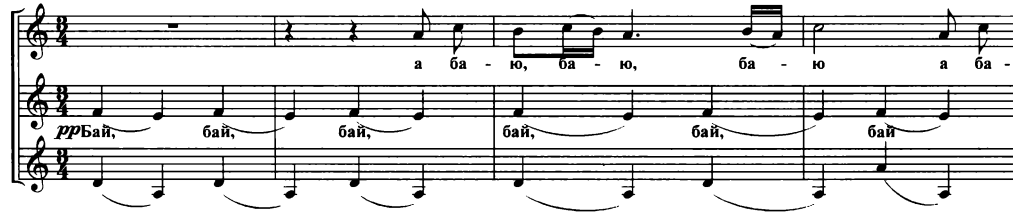
Структурный анализ опирается на ряд объективных признаков «метра высшего порядка», которые хорошо известны. Здесь хотелось бы обратить внимание на те элементы фактуры оркестра, которые в вокально-инструментальном многоголосии привносят значительные коррективы в хоровую акцентуацию. Роль баса в образовании тактовой структуры наглядно высвечивается, если сравнить три эпизода из Реквиема Верди практически с одинаковой хоровой интонацией, которая представляет собой двутактовую секвенцию. В первом эпизоде (№ 2) двухтактовая структура в хоре и оркестре очевидна:

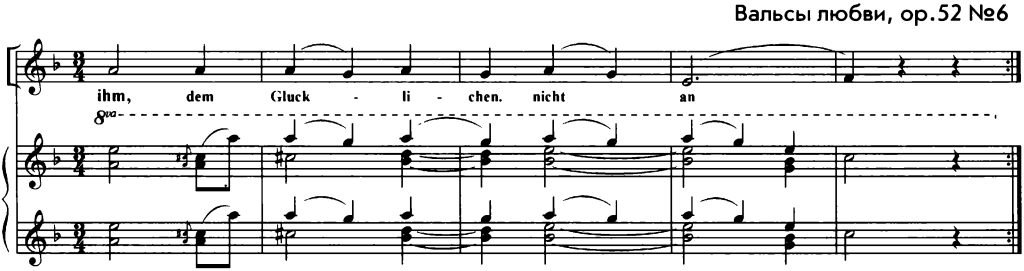


Во втором — двутакты объединены выдержанным басом в более крупную четырехтактовую структуру:

В третьем эпизоде (4-й такт) происходит резкая смена баса, резкий поворот, который придает ему очень яркий метрический контур – гармонически выделенную сильную долю. Такт становится рельефно отличим от всей предыдущей структуры, он воспринимается как некая опора, нарушившая метрический пульс,

как «разрушитель» квадратности, господствующей во всей грандиозной секвенции «Dies irae»:

Удивительно гибкую, прихотливую акцентуацию образует мелодия *внутри* фактуры — выдержанный и повторяемый звук *ре* у фагота в №4 «Курских песен» Г. Свиридова. Во вступлении он формирует явно ощущаемую квадратность (1+1+2):

В четырехтактовом запеве (альт соло) соотношение тактов у него меняется (1+3), а оркестровое сопровождение хорового припева оказывается как бы усеченным (1+2) — в нем «не хватает» целого такта, оказавшегося *началом* следующей структурной группы:

И тогда перед вторым куплетом вновь образуется четырехтактовая структура:

Всё очарование пьесы, ее выразительный спектр — в постоянно «ускользающей» периодичности этой остинатной ритмической структуры.

В русской хоровой музыке без сопровождения проявление объединяющих функций баса отмечалось выше в партитурах Бортнянского, Гаврилина, где, по существу, применение ритмического сдерживания в процессе взаимодействия голосов есть фактор формообразующий.

Преодоление квадратности как устойчивого стилевого признака можно наблюдать и в музыке венских классиков, в частности, в вокально-симфонических сочинениях величайшего музыкального драматурга Моцарта. В его «Коронационной мессе», в «Gloria» при четкой метроритмической организации баса в оркестровой партии мелодия сопрано характеризуется удивительной структурной гибкостью:

Метрические структуры этих пластов фактуры не соподчиняются, а контрастируют друг другу, являя пример своеобразной полиметрии высшего порядка. Оркестровый бас в партитурах Моцарта, особенно там, где стихия ритма является главной выражающей силой, расчленяет тактовую структуру. Так, в «Dies irae» из Реквиема фигурации басового голоса в первом и третьем тактах настолько сильно акцентируют третью долю такта, что как бы «разрезают» четырехдольный такт на два двухдольных:

Более того, чередуя полутакты, Моцарт часто подчеркивает *каждую долю такта*, придавая ритму главенствующее значение в движении музыки:

В «Vesperae solennes...» интонационно-метрический импульс противосложения в фуге d-moll (его предиктовое начало) весьма решительно меняет структуру формы («метр высшего порядка»): четырехтактовая структура как нормативная для фуги в целом вдруг резко меняется на однотактовую, а затем на *трехтактовую* и двутактовую:

Эмоциональная сила воздействия хоровой музыки a cappella Рахманинова заключена не только в ее мелодиях и гармонии, но и в живом, постоянно меняющемся метроритмическом движении. Мастерство владения хоровой фактурой как нельзя лучше демонстрирует эпизод из N 16 «Литургии св. Иоанна Златоуста», где трехдольный метр женского хора наложен на двудольный мужского. Эта своеобразная полиметрия, как никакой другой выразительный элемент, воссоздает многомерную звуковую картину праздничного колокольного перезвона и обеспечивает образование более длительной и цельной структуры:

Конечно, здесь нельзя не указать на классику, где наблюдается удивительная игра метра, например, «мерцающая» двухдольность в метре «на три» в абсолютном художественном шедевре – «Колыбельной» А. Лядова:

Полон изящества двухдольный вальс Й.Брамса:



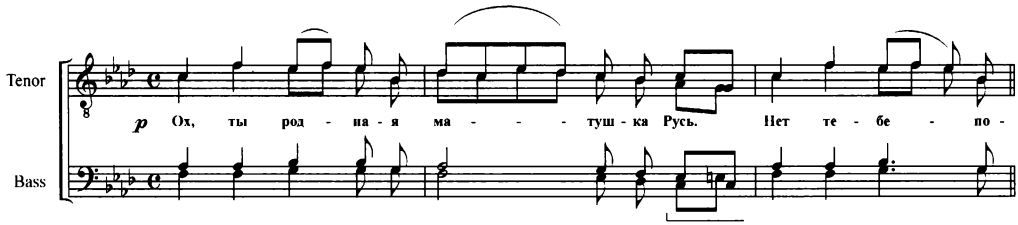
(приведены партия альтов и одного фортепиано).

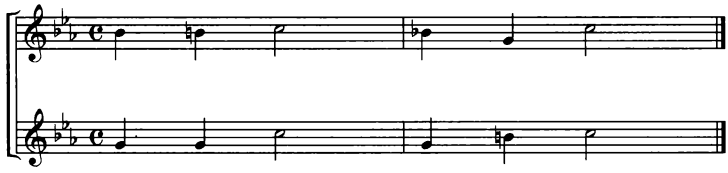
Чрезвычайно важны, ответственны и трудны в исполнении самые краткие — всего-то нескольких звуков — мгновения сцеплений голосов с различной интонационной направленностью. В хоровой миниатюре, созданной Мастером, иногда один звук, один интервал-интонация привносят в музыку то главное, без чего нет подлинного искусства хоровой музыки. И в этом смысле абсолютно точны слова М. Скребковой о фактуре камерных хоров П. Хиндемита, которые справедливы по отношению к любой хоровой партитуре: «Сама специфика фактуры такова, что приходится подробно и тщательно анализировать каждый поворот, оттенок, каждый голос, отдельную линию, иногда даже отдельный звук... Фактура, достигшая наибольшей развитости и значимости в музыке XX века, по своим объективным свойствам как реальная ткань музыкального произведения — и в других стилистических условиях, при меньшей развитости и меньшем “удель-

ном весе" — в общем комплексе музыкальных средств, всегда остается *самым конкретным выразительным элементом,* допускающим огромное индивидуальное разнообразие»[19].

Вот пример, достаточно ярко иллюстрирующий сказанное: один единственный мелодический «росток» аккордовой фактуры становится главным связующим звеном между двумя строфами куплета:

М. Мусоргский. «Хованщина»

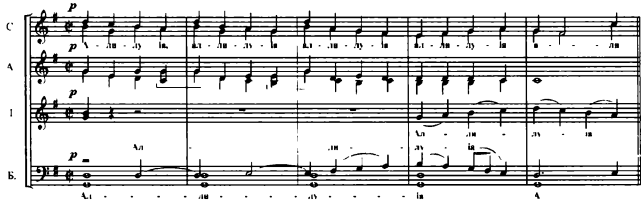


На это звено стоит обратить особое внимание[20], и чтобы услышать во всей полноте выразительные возможности подобного голосоведения, следует пропеть в хоре соотношение Vнат.-Vгарм. -T в двух видах:

Простейшее перекрещивание голосов, на практике показывает, что при подобном изложении голоса начинают жить *по-другому,* иным оказывается *импульс их интонационного движения.*

В первом куплете хора «Пришлых людей» из «Хованщины» Мусоргского мелодии первых и вторых басов кажутся абсолютно одинаковыми — ровное и спокойное пение двух голосов в терцовом изложении. Но мелодии эти принципиально разные интонационно. Мелодия первого баса – это мелодия окончания, она спокойно и так естественно заканчивает первую фразу куплета песни. Мелодия же второго баса — принципиально другая по своей интонационной природе: она не заканчивает фразу куплета, а своей активной восходящей интонацией

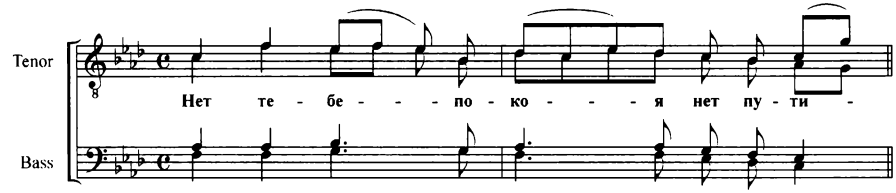
---

[19] *Скребкова-Филатова М.* Об особенностях развития фактуры камерных хоров П. Хиндемита //Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М., 1979. С.182.

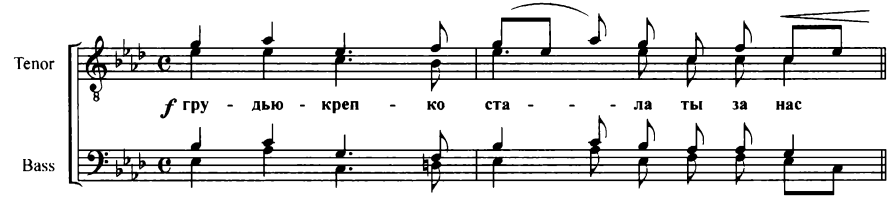
[20] С. Рахманинов использует подобное голосоведение, условно говоря, в обратном порядке: перекрещивание голосов в его «Иже херувимы» из «Всенощной» — это воплощение рахманиновской колокольности:

против естественно опускающегося вниз первого баса сразу становится мощным толчком к началу второй строфы куплета. Простым перекрещиванием голосов Мусоргский соединил воедино две разные интонационные тенденции — окончания и активного начала новой музыкальной мысли.

Приведенные выше примеры, особенно из музыки Мусоргского, позволят взглянуть на проблему многоголосной фактуры в другой плоскости. **Сущность многоголосия заключена не только и не *столько* в количестве голосов, способных образовать различные созвучия, а в самом существенном — любое соединение голосов *сразу же рождает и характер их взаимодействия*. Фактура для исполнителя — это прежде всего характер и выразительные возможности взаимодействия голосов. Многоголосие – это скорее не с к о л ь к о, а к а к.**

В цитируемом хоре из «Хованщины» только такое понимание сущности многоголосия даст возможность соединить три куплета песни, песни суровой и скорбной в единую Песнь о судьбе многострадальной России. Достаточно вслушаться в стыки строф: в первой — *один голос внутри фактуры* соединяет ее со второй, во второй — яркий I тенор обеспечивает движение музыкальной фразы:



в третьей — два голоса с *противодвижением* голосов, с *противоположной* интонационной тенденцией — подъем-спад решают эту задачу:

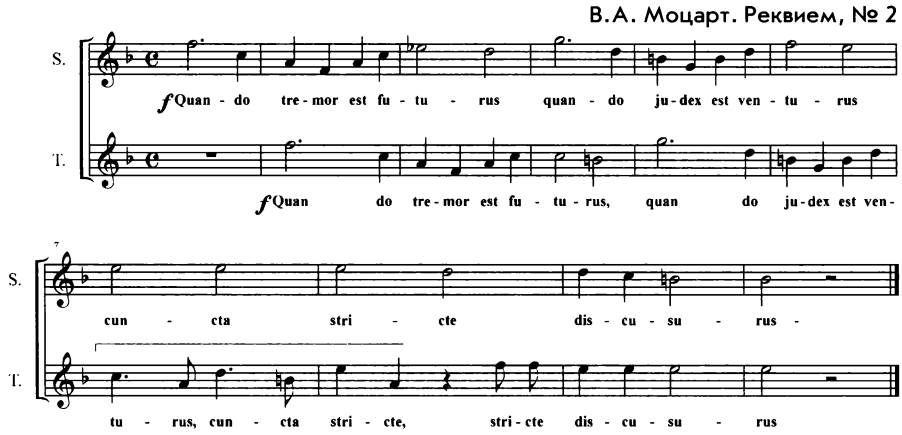


Во всех трех примерах, особенно в первом, речь идет не о *вычленении активного голоса* из общего звучания всех голосов, а о *воздействии* его активности на другие голоса. Для исполнителей это означает только одно: сопряжение интонаций (слышание!) всех других голосов с тем голосом, который в данный момент является самым активным, динамичным, наиболее убедительно обеспечивающим движение музыкальной ткани.

Более того, это решительным образом влияет и на качество «хоровой технологии», на так называемый «хоровой унисон», так как он в приведенном примере (соотношение гармоний V нат. и V гарм.) будет – и должен быть — различным. В первом случае он окрашен преобладанием активной квартовой интонации II голоса, во втором — I голоса. Отдельно спетый унисон — звук *до* 2-й октавы — это одно качество, а тот же звук, образованный слиянием двух по-разному интонируемых голосов, есть качество другое.

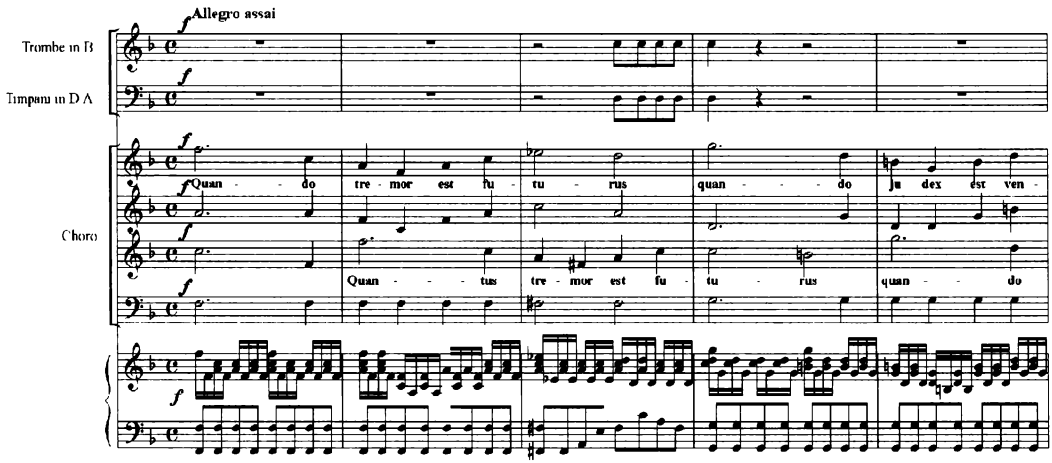
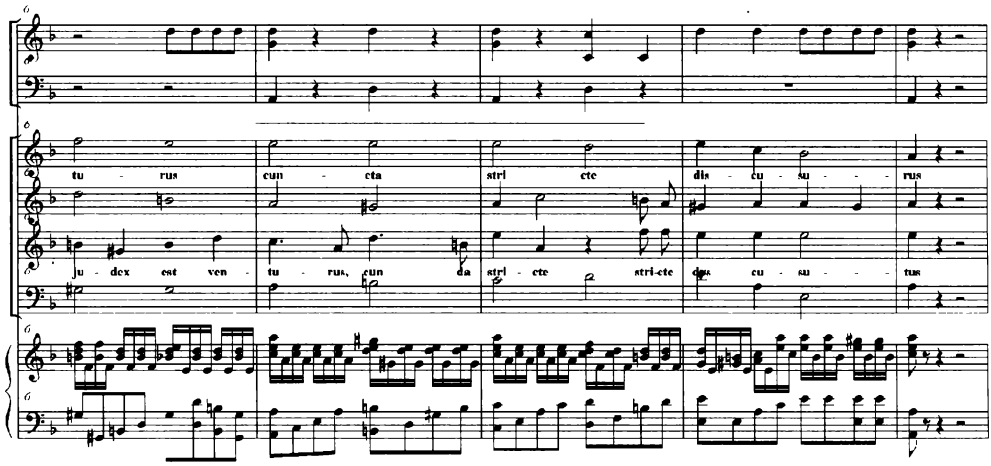
Приведем пример музыки совершенно другого стиля и жанра, в котором один голос становится главным двигателем в развертывании музыкальной ткани, и это

позволит затронуть новые грани выразительных возможностей хоровой фактуры в условиях оркестрового многоголосия (цитируются партии сопрано и тенора):



Первый стреттный ответ тенора, как и проведение темы у сопрано, состоит из трех тактов. Второй ответ по формальной текстовой логике тоже должен бы быть трехтактовым, но в последнем, третьем, такте характер интонации кардинально меняется. Она как бы прорывается сквозь фактуру, устремляясь к своей логической и динамической вершине, преобразует установившуюся трехтактовую организацию в иную структуру, стоящую на грани полутактовых интонаций.

Конечно, партия тенора в этом такте может быть артикулирована с большей или меньшей степенью расчлененности между окончанием предшествующего мотива и мотивом «cuncta stricte...», но это не изменит главного: ее функция в активном продвижении музыкального материала очевидна, хотя средства выражения «на глаз» так же скромны, как и в примере из Мусоргского «Хованщины».

Скромный излом теноровой фразы в примере из Реквиема Моцарта черпает свой экспрессивный прорыв сквозь всю звуковую ткань из *всей фактуры оркестра,* и прежде всего из партии труб и литавр. Литавры, появляясь «в такт», в третьем, соединительном, такте тенорового мотива (такт 16), подчеркивают его метрическую организацию (1–3 доли) как своеобразную полутактовость. Они будто как бы «разрезают» такт на «два», и музыка как бы словно ускоряется, подстегнутая метром:

Совершенно очевидно, что частности этого эпизода определяются особенностями музыкального письма всего номера в целом, где главным выражающим элементом музыкального языка выступает ритм. Столкновение полутактов с ярко подчеркнутой четырехдольностью, а на дальнем расстоянии — соотношение двух- и четырехтактовых структур со структурой трехтактовой порождает невиданную стихию буйства ритма, настоящую полифонию метроритма в самом глубоком смысле слова[21].

Приведенные примеры позволят сделать следующие выводы.

1. Один голос со своим индивидуальным характером выражения, став частью многоголосого интонирования, начинает взаимодействовать со всеми голосами фактуры. Он отдает «общему делу» часть своей выразительности и приобретает частицу *всей* выразительной шкалы целостной фактуры.

2. Хоровая фактура, попав в условия оркестрового многоголосия, вся в целом и каждый ее голос в отдельности, вбирает в себя характерные выразительные элементы реально звучащей фактуры оркестра.

3. Работа дирижера хора над партитурой вокально-симфонического жанра есть работа по оформлению всего многоголосия в единой составной фактуре, в которой хор является «коллективным голосом» со всем многообразием взаимоотношений с голосами оркестра.

Роль оркестра, качество его драматургического воздействия на вокальную мелодию определены в известном высказывании М. Глинки: «дело оркестровки... дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной в отношении драматического смысла), оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение, колорит – одним словом, придать ей характер, жизнь»[22].

Это высказывание актуально и для хорового исполнительства, поскольку коллективный голос в вокально-симфонической партитуре, где оркестровые голоса

[21] Следует помнить, что трехтактовые музыкальные структуры для того времени — явление достаточно редкое.

[22] М.И. Глинка. Литературное наследие. М., 1952. С. 150.

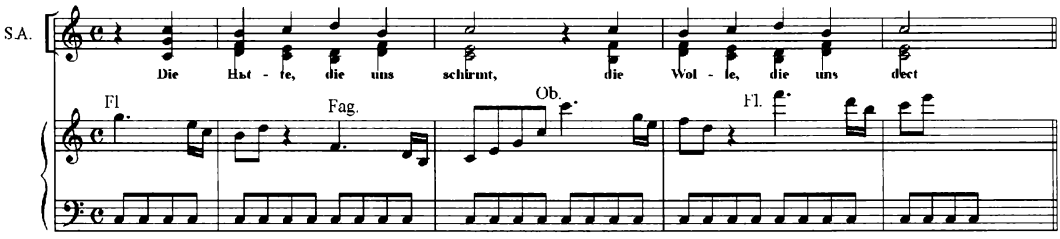
досказывают, дорисовывают, углубляют его образно-эмоциональный тон. Главная мысль, главная музыкально-образная идея, по Глинке, принадлежит вокальной мелодии. Но она, мелодия, особенно в крупномасштабных вокально-симфонических формах, не всегда выполняет главную *выражающую* функцию, очень часто ее берет на себя оркестр со своим могучим арсеналом средств выразительности. Примеров тому в музыкальной литературе множество — от самых ярких, лежащих «на поверхности» — исполнения в концертной практике без хора Вальса из оперы «Евгений Онегин» (Бал в доме Лариных), Полонеза Глинки в опере «Иван Сусанин» до более сложных и динамичных партитур, где хор и оркестр едины по силе драматического выражения и расчленить их невозможно («Tuba mirum» из Реквиема Верди). Характер взаимоотношений хора и оркестра, их взаимовлияние (главное — соподчиненное) в планах драматическом и драматургическом (выразительное и выражающее) выступает как определяющее свойство вокально-симфонического жанра. Если применить тезис Глинки к хору, то «придать жизнь» вокально-хоровой мелодии — значит выявить и интонационно воплотить на всех «этажах» партитуры те выразительные элементы, которые в данный звучащий момент являются главенствующими для раскрытия музыкальной идеи сочинения.

Степень воздействия оркестровой фактуры на вокально-хоровую мелодию, качественные проявления их взаимоотношений бесчисленно многообразны, сложны и не поддаются никакой определенной классификации: невозможно провести грань между оркестром «дорисовывающим», усиливающим образный строй вокально-хоровой мелодии и оркестром, выполняющим функцию конструктивную. В живом движении музыкальной ткани эти проявления тесно связаны.

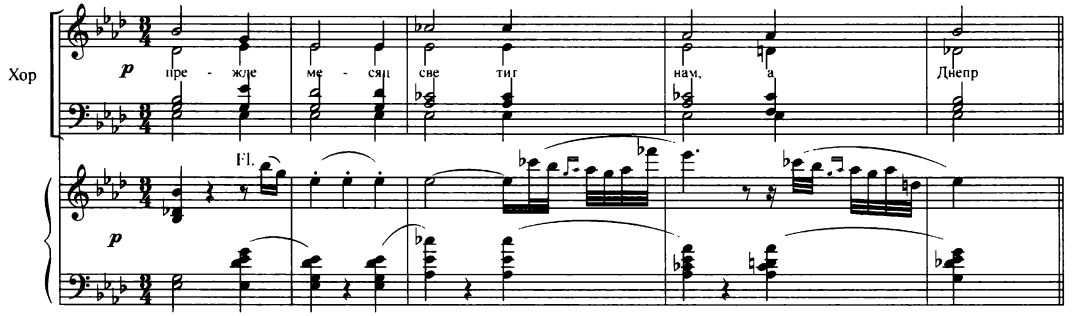
Оркестр, усиливающий экспрессию вокально-хоровой партитуры за счет абсолютного единства — совпадения по вертикали, общеизвестен и диапазон его достаточно широк: от массовой песни до гимнов из «Руслана» и «Сусанина» Глинки, от хоровой арии «Ave verum» Моцарта и торжественных фуг Баха до советской патриотической оратории и кантаты.

Но выразительная сила музыки не всегда однозначна, — она полифонична в том смысле, что спектр ее образности соткан из *всех* элементов музыкальной ткани в каждый ее звучащий миг.

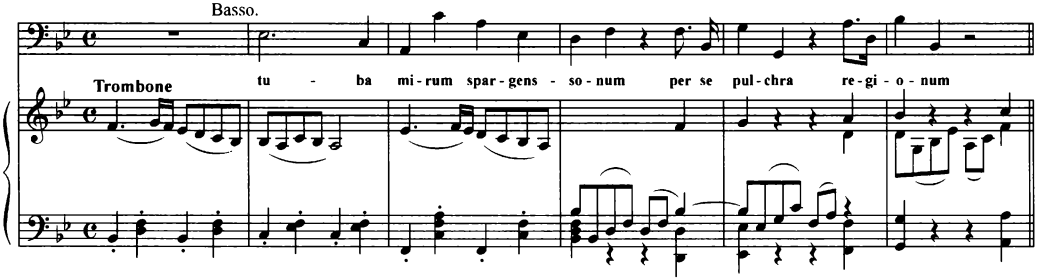
Зачастую в оркестре все составные компоненты музыкального языка — мелодия, гармония, ритм и т. д., не вносят контраста в хоровую партитуру, а лишь дополняют ее. Иногда отдельные вкрапления в гармоническую фактуру ярких мотивов усиливают и конкретизируют жанровую, а значит и образную сущность музыки. У Гайдна во «Временах года» мотивы духовых инструментов придают музыке ясно различимый танцевальный колорит:

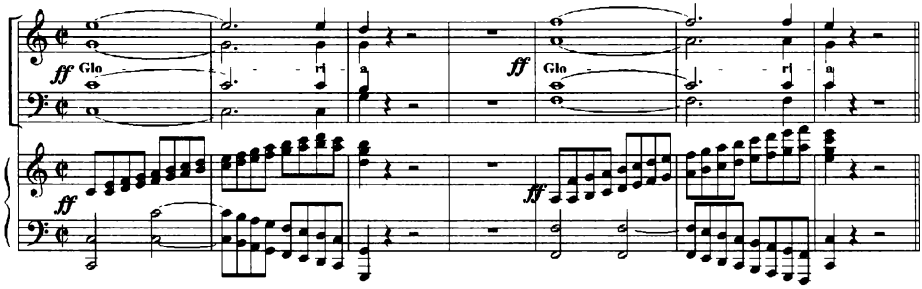


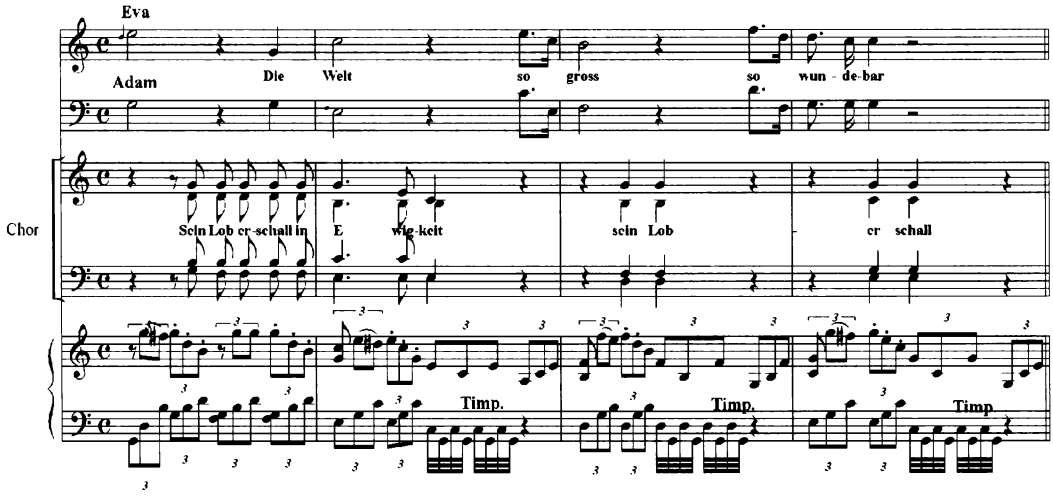
Волшебный сон, «чудное мгновение» — «сказка в сказке» — соло флейты в хоровом финале (канон) из «Руслана» Глинки:



В диалоге тромбона и баса-соло из «Tuba mirum» Реквиема Моцарта обнаруживаются более значимые стороны взаимовлияний. В интонациях тромбона слышится суровая и торжественно скорбная речь (вспомним подобное в «Траурно-триумфальной симфонии» Г. Берлиоза). В мелодии баса-соло поражают своей вокальной смелостью сверхширокие интервалы-интонации, грозные возгласы четко организованного ритма. В соединении тем тромбона и баса-соло рождается *полифония разного*, имеющего много точек эмоционального соприкосновения, *художественно выразительного содержания*:



Бетховен с первых же звуков уже цитируемого начала «Gloria» Мессы C-dur разлетом голосов оркестра, как молнией, разрывает пространство, освещая мир торжества и радости:

У Гайдна в Дуэте Адама и Евы (№ 30) из «Сотворения мира» дана романтическая картина красоты и совершенства мира, радости и счастья жизни. В «многоэтажной» полифонии дуэта сливаются песенно-романсовый аккомпанемент, радостные мотивы сопрано и баса, нежные и хрупкие мелодии гобоя и скрипок, отдаленный гром литавр, — звучит напоенное звукообразами пространство:



Эта тенденция к «звуковой живописи», приближая к нам своей правдой, человечностью, глубочайшим гуманизмом искусство отдаленных эпох, проходит через всю реалистическую музыку, Она обнаруживается в музыке Баха (терцет из «Magnificat», по образному выражению Г. Хубова: »Ноктюрн, напоенный ароматом Рождественской ночи»)[23], Генделя — ария Самсона из одноименной оратории — гимн жизни в предсмертной арии героя, Моцарта — бушующее пламя басового унисона в оркестре «Confutatis» из Реквиема, Бетховена — марш-шествие финала Девятой симфонии.

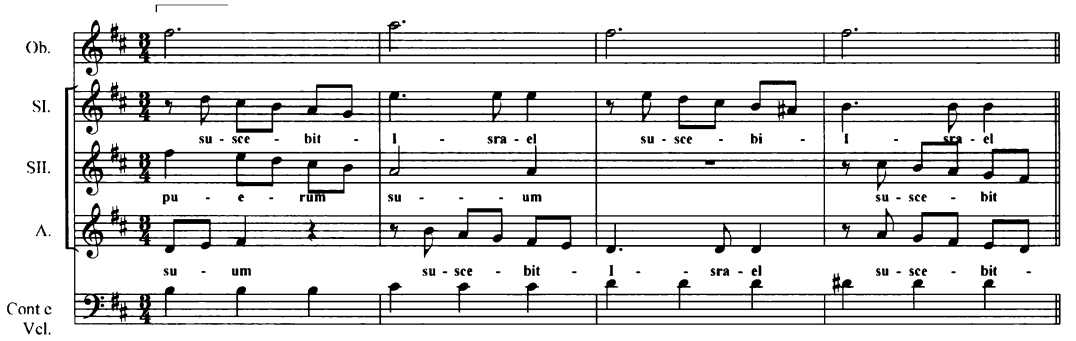
Особенно ярок «живописный» оркестр у романтиков, оркестр вокально-симфонических жанров Шуберта, Брамса, Верди, Берлиоза и т.д.

В русской музыке — у Глинки, со сценой «вьюги» в «Сусанине», у Римского-Корсакова — с живописными и жанровыми картинами в его операх, у Мусоргского — со знаменитым «Рассветом на Москва реке», у Танеева — с поразительной силой пространственного рисунка в кантате «По прочтении псалма», в хорах a cappella («На могиле», »Развалину башни...»), Рахманинова — с колокольным звоном, с изящной акварелью хора «Огни погашены» из «Алеко». Это, наконец, вступление к «Ледовому побоищу» Прокофьева из «Александра Невского», «Будущая прогулка» Шостаковича из «Песни о лесах», поэма «Памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова.

Богатейший образный подтекст оркестра раскрывается в разнотемной полифонии, в тех ее проявлениях, где темы оркестра и хора не являются контрастами образов, а оттеняют, дополняют друг друга. Этот наиболее информативный вид многоголосия в западноевропейской музыке берет свое начало от средневекового многоголосия, раннего мотета, с наложением достаточно свободных голосов-вариантов на cantus firmus, причем, голоса-варианты писались даже с разными словесными текстами.

Бах в терцете из «Магнификата» использует по существу тот же принцип, когда накладывает на полифоническую ткань хора оркестровую тему хорала:

[23] *Хубов Г.* Себастьян Бах.М., 1963. С.177



В вокально-симфоническом жанре у Моцарта наслоения фактур, их интонационные взаимодействия столь разнообразны и разнохарактерны по своему внутреннему содержанию, что выступают как одно из решающих стилевых свойств его музыки.

Русское разнотемное многоголосие, ярко представленное в вокально-драматических жанрах, своими корнями уходят в подголосочную вариантность. Даже соединение разнохарактерных мелодий — распевных и танцевальных — обнаруживает их внутреннюю единую природу, то интонационное родство, которое, видимо, и дало возможность Глинке соединить две противоположности в шедевре русской полифонии — «Камаринской». Жизненная полнота музыкальных образов в русской опере и кантате с разными, но близкими по образному строю мелодиями достаточно убедительно представлена в общеизвестных образцах оперной музыки Мусоргского («Стрелецкая слобода» в «Хованщине»), Бородина («Половецкие пляски» в «Князе Игоре») и т. д.

Особый склад многоголосия в одном из своеобразных и наиболее проблемных для исполнителя жанров вокально-симфонической музыки – в вокально-инструментальной фуге. Даже беглый анализ фактуры вокально-инструментальной фуги позволяет выявить яркие и характерные способы выражения художественной идеи, содержания музыки, определяемые характером фактурного взаимодействия между оркестром и хором, который и становится главным «двигателем» в раскрытии образной идеи фуги.

По степени активности оркестра в «жизни» голосов хоровой фактуры, жанр вокально-инструментальной фуги делится на три группы, (деление, разумеется, весьма условное, но оно позволяет очертить главные особенности музыкального языка, имитационной полифонии в раскрытии образно-выразительной идеи):

1) фуги с удвоением голосов хора оркестром, данным на протяжении всей формы как принцип изложения;

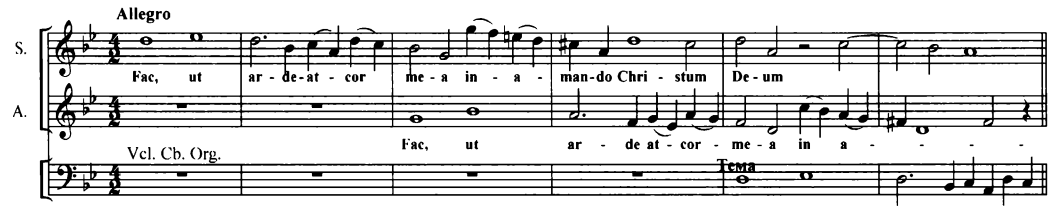
2) фуги с удвоением, но с развитым оркестровым «аккомпанементом», с развитой фактурой голосов не контрастных по тематическому материалу, а дополняющих, усиливающих выразительность;

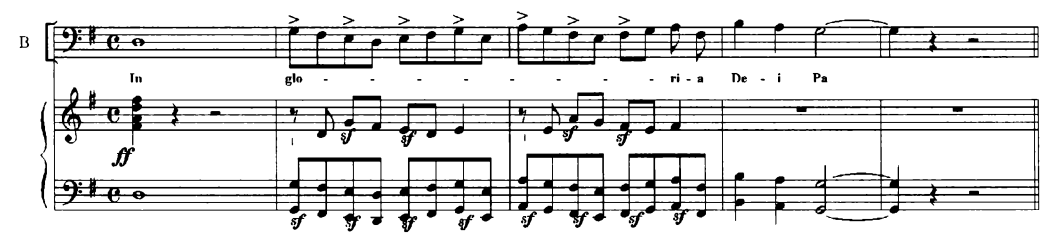
3) фуги с внутренним контрастом, где наличествуют разные темы-характеры со сложными драматургическими взаимоотношениями друг с другом.

Фуги первой и второй групп, воплощающие, как правило, эмоции радости, торжества, гимничности, т. е. эмоции единого всеобщего выражения, построены на взаимосвязи фактур на основе драматургического единства. Сфера лирико-

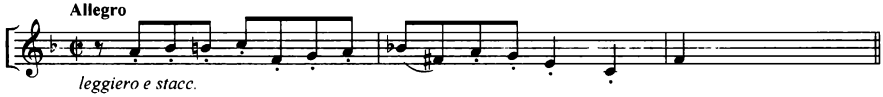
драматическая, с глубоким «подтекстом» философско-этических обобщений, получает выражение в фугах третьей группы, сконструированных на основе контраста разнохарактерных тем-образов, по принципу, общеизвестному как « «единовременного контраста».

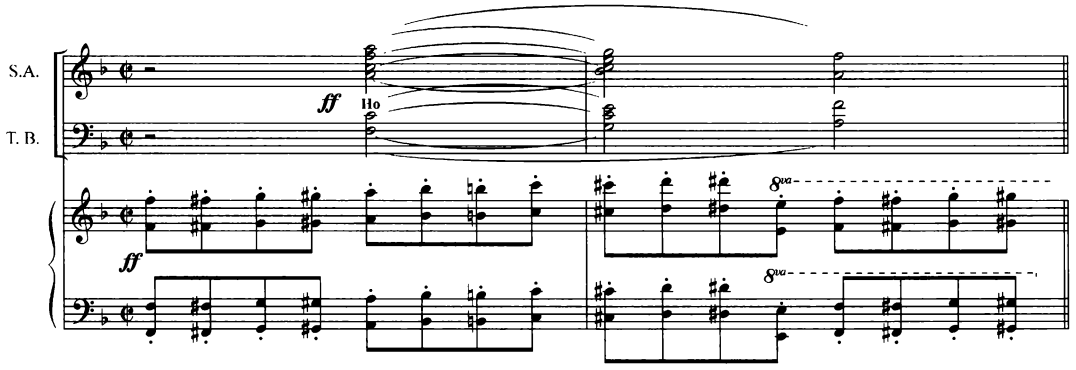
Фуги второй группы, где наиболее ярко представлен красочно воздействующий на хоровую интонацию оркестр, интересны одной важной особенностью: помимо образного влияния на хоровую интонацию всего арсенала выразительных возможностей инструментального языка, в исполнительском плане происходит увеличение нормативного многоголосия и перераспределение выразительных функций хора и оркестра в процессе развития музыкальной ткани в целом.

Дополнительное проведение темы фуги в оркестре двухголосной фуги из «Stabat Mater» Дж.Перголези в строгом соответствии последовательностей T-D-T сразу же нарушает количественную нормативность голосов — она становится трехголосной. Более того, оркестровой теме фуги, продолжая классическую последовательность тема — ответ, отвечает сопрано (хор), и, по существу, в драматическом плане (участии *всех* голосов в развитии музыкального действия) экспозиция фуги превращается в фугу четырехголосную:

Сильное воздействие на тему фуги оказывают контрастные мотивы оркестра, сопровождающие ее. В цитируемом ранее по другому поводу примере из «Торжественной мессы» Бетховена теме фуги сопутствует ярко импульсивный мотив, сжатое ее ядро, концентрирующее колоссальную энергию движения:



Это ядро сопровождает не только экспозиционные проведения голосов, но активно взаимодействует со всеми голосами в фактуре разработки, привнося в форму черты *двойной* фуги.

В «Sanctus» Реквиема Верди появившийся в экспозиции фуги для двух хоров характерный мотив оркестра, развитый по всем законам классической фуги:

в разработке займет главное место среди всех выразительных компонентов фактуры и станет основным в кульминации:



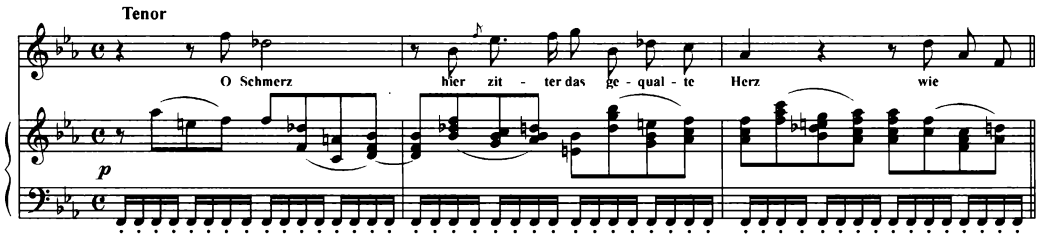
Его драматургическая функция настолько ярко выражена, что в плане конструктивной организации формы двойная фуга превращается в *тройную.*

Фуги, относящиеся к третьей группе, где наиболее полно сконцентрирована сила выражения, построены, как было сказано выше, по принципу «единовременного контраста».

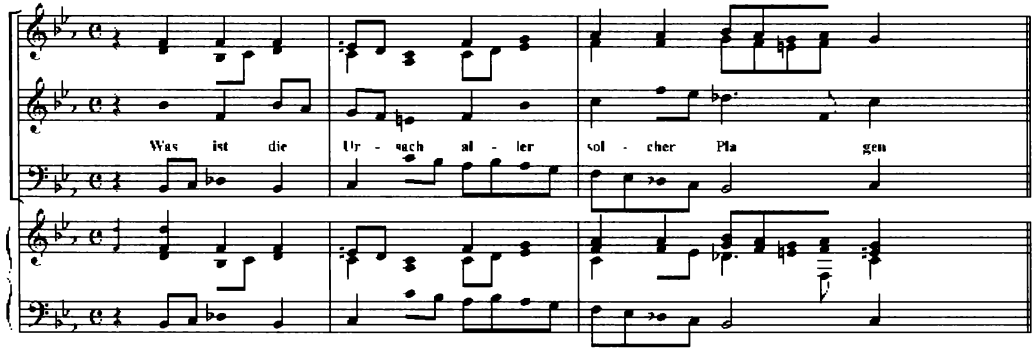
Этот вид многоголосия, раскрывающий различные и подчас контрастные грани музыкального образа и драматического действия, требует к себе самого пристального аналитического внимания со стороны исполнителя, ибо в выявлении и исполнительском воплощении этих граней раскрывается нередко вся глубина и художественно-образная емкость музыки, ее определяющая идея.

Убедительным примером может служить здесь № 1 из «Высокой мессы» И.С. Баха. Но прежде несколько предварительных замечаний.

Многие исследователи творчества Баха отмечают одно из важнейших свойств его музыки — сочетание в ней объективного и субъективного начал. Для нас важны сопоставления «ария — хорал», «ария — фуга» в его кантатах и пассионах. Ария — единичное, личностное *лирическое* высказывание, хорал, фуга — *коллективное,* объективное. Но дело все в том, что у Баха в коллективном «мы» очень много личностного, лирического «я». Взаимопроникновение «мы» и «я» — объективного и субъективного в вокально-инструментальной музыке Баха — выражено через характер взаимоотношений голоса (хора) и оркестра, как, например, в № 25 из «Страстей по Матфею»:

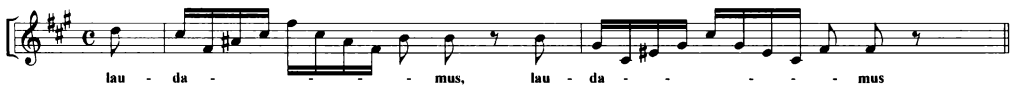
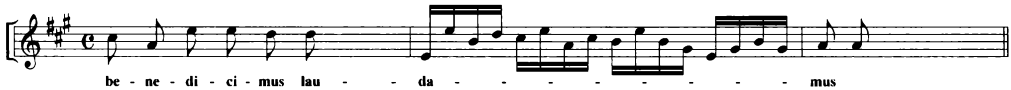


Кроме яркой образной интонации тенора –соло, в оркестре есть и печальные «вздохи» флейт и гобоев, и полное тревоги и смятения биение пульса оркестрового баса. И все это сопоставлено с отношением, оценкой событий, реакцией на

речь тенора, выраженным «абсолютным согласием» всех голосов хора и оркестра, их точным дублированием друг друга:

Исполнителю надо постоянно помнить об одном: все хитросплетения полифонических голосов происходят не на нотной бумаге, радуя глаз своей логичностью, изобретательностью, техникой и т.п., а в реальном звуковом воплощении и в слушательском восприятии. Последнее — самое главное, ибо при отсутствии или не верной организации его, теряется или искажается воздействующая сила музыки вообще. Слушатель не может дифференцировано воспринимать каждый пласт, следить за ним отдельно, он воспринимает общий фонический комплекс.

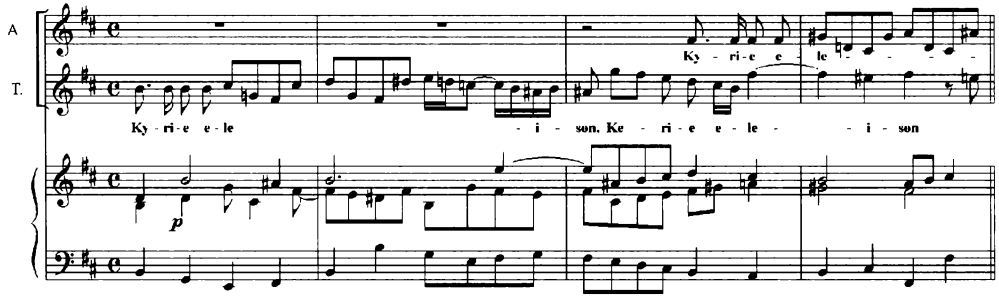
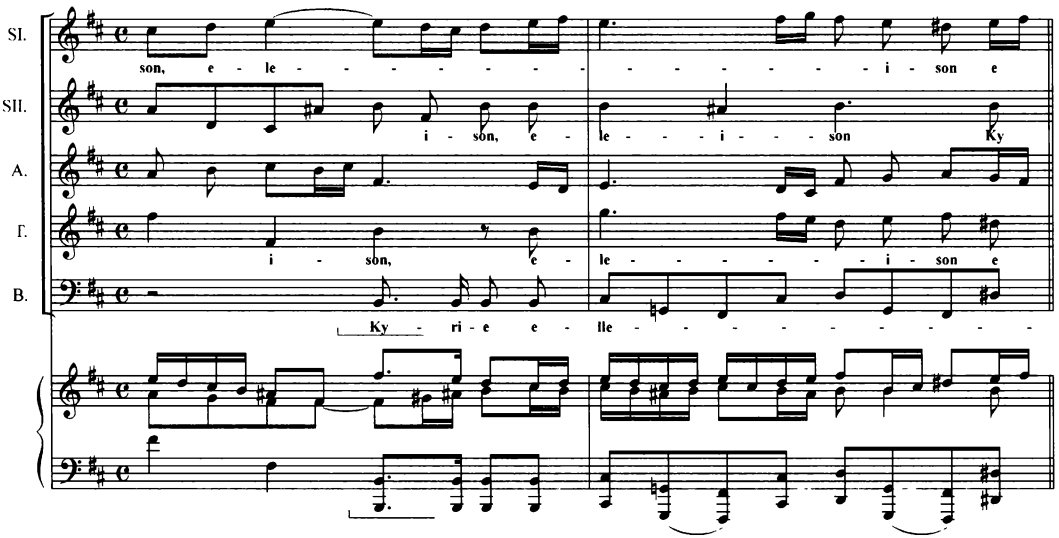
Слушательское внимание направлено на узнавание темы, которая излагает основной музыкально выразительный тезис, определяющий образную сферу. Представляется важным обратить внимание на эту сторону вопроса и потому, что вокально-инструментальная фуга, особенно в творчестве таких великих полифонистов, как Бах, Моцарт, Бетховен — жанр особый. В хоровой музыке Баха — в его пассионах, «Высокой мессе», в так называемых missa brevis (коротких мессах) — в фуге (или в иных фугированных формах) ярко выражен характер драматического действия.

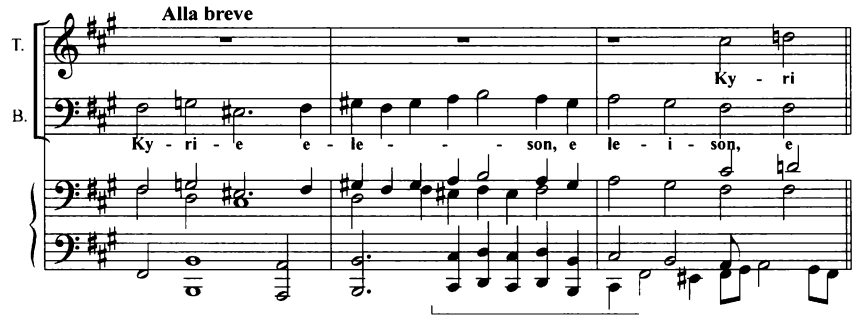
В этой связи особый интерес представляет описанный А. Швейцером педагогический метод И.С. Баха: «Он объяснял ... своим ученикам: каждое проведение — это беседа разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу. Но никто ... не должен говорить без смысла и надобности»[24].

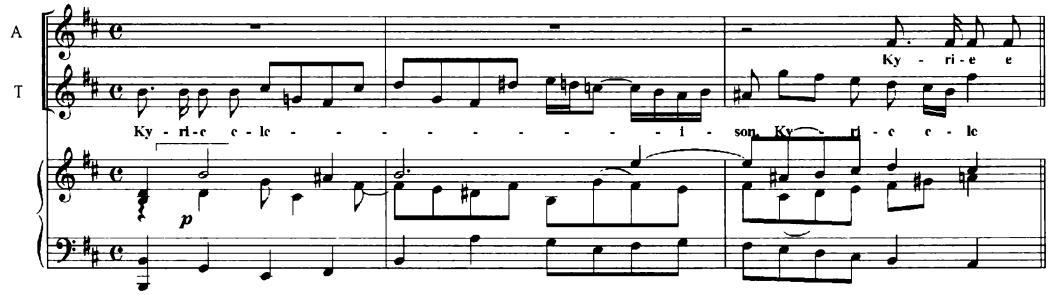
Вот «индивидуальность» тенорового голоса из Missa brevis A-dur Баха:

Это «Gloria», эпизод «Laudamus te» («Хвалим тебя»), звонкое, светлое, радостно-торжественное фугато с темой славления:

[24] *Швейцер А.* Иоганн Себастиан Бах. М., 1964, С.16

Не кажется ли «индивидуальность» тенора в этом эпизоде несколько... легкомысленной?

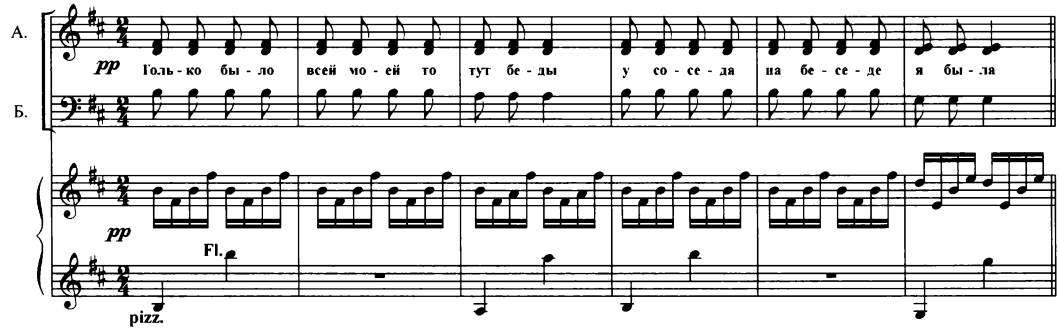
Хоровые фуги образно многомерны, чтобы приковывать внимание слушателей только к своему тематическому материалу (хотя общеизвестна роль повтора, своего рода возвращения к главному тезису на новой качественной основе, но это уже аспект формообразования). Речь идет о сопряжении господствующего голоса в фактуре с соподчиненными ему голосами, о том *новом выразительном качестве*, который рожден этим сопряжением. Это качество является мерой углубления музыкальной мысли темы фуги при каждом новом ее проведении, главным импульсом, организующим развитие музыкальной идеи.

Этот подтекст в основном и определяет двойственность содержания лирико-драматических фуг Баха. В каждой из них сквозь сферу лирических высказываний пробиваются интонации значительного обобщения. Они заложены иногда в самой структуре темы-интонации, лишенной тематической оркестровой поддержки (в первом «Kyrie» «Высокой мессы», к примеру):

В ритмике самой темы отчетливо прослушивается «мотив шага», который становится главенствующим экспрессивным элементом музыкального языка всей фуги и с особой убедительностью утверждается как образно-смысловая кульминация экспозиции формы в теме баса, удвоенной оркестром:

SI.
SII.
A.
Г.
B.
son, e - le - - -

Но если тема в баховской лирико-драматической фуге образно явно превалирует, то ей сразу же при экспонировании противопоставляется контрастная тема в оркестре (экспозиция II «Kyrie» из той же мессы):

Мы обязаны услышать это уже в первом «Kyrie», где экспозиция фуги, такая простая и ясная, принципиально отличается от всего последующего изложения прежде всего драматической сущностью своего многоголосия.

С одной стороны, сам по себе жанр фуги, казалось бы, уже предопределяет эмоционально-образное содержание номера, как объективно-всеобщее начало грандиозной эпопеи, выраженной через коллективный голос хора. Но во всей экспозиции, до вступления хорового баса с темой, в оркестре нет ни одного голоса, который дублировал бы хор. Более того, мотивы оркестра ярко контрастируют с темой хора – тембрально и мелодически, как, например, нежно-печальная тема гобоя, выражающая безусловно субъективное, личностное начало и составляющая образный лирический контраст теме фуги:

Подтверждением сказанному может служить эпизод из «Трех русских песен» С. Рахманинова. Эпизод не полифоничен в строго классическом имитационном виде, но весьма нагляден в плане «единовременного контраста». Повествовательная, «рассказывающая» интонация хора, заметим — первое многоголосие в хоре после унисона на протяжении всей кантаты — окружена светлой, хрупкой фигурацией оркестра, которая решительным образом меняет эмоциональный строй музыки. Рассказ о событии стал светлым, нежным воспоминанием о единственном счастливом мгновении жизни.

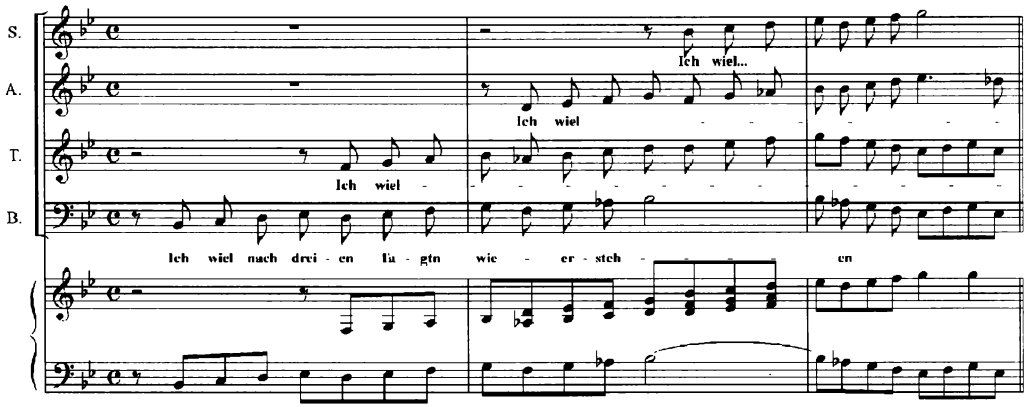
И так естественно этот эпизод вливается затем в широкую, торжественно-светлую мелодию басов, мелодию-кульминацию, мелодию гимна любви:

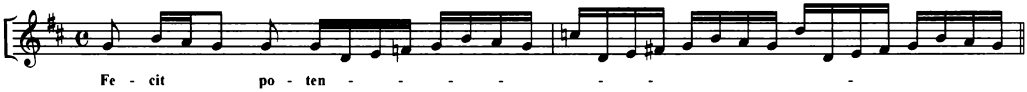


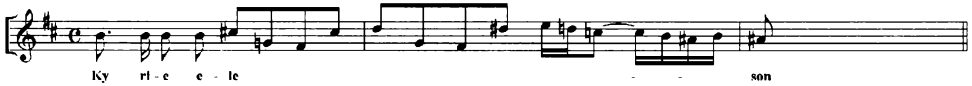
Доминирующее эмоциональное содержание мелодий Баха определяется мерой выявления выразительных свойств его вокальной *речи*. Хорошо известно свойство вокальной мелодии Баха чутко реагировать на слово, символизирующее пространственное представление («вверх—вниз», в более широком образном смысле — «поднял—низложил»), на слово-действие — «шаг—бег» и т. д. Изучающему баховскую партитуру молодому музыканту, воспитанному на образной яркости и художественной значимости русского поэтического слова, канонический текст его месс (латынь) лишен *конкретного* эмоционального содержания.. Слово в данном случае редко способно возбудить и организовать его творческую мысль. В то же время, для музыканта не требуется усилий и дополнительного «перевода» смысла и характера поднимающейся «ввысь» фактуры в хоре Танеева «Развалину башни...» на словах «скала высоко подняла» и ее сползание вниз со словами «и вся наклонилась над бездной морской...» — образно-пространственные ассоциации здесь весьма наглядны.

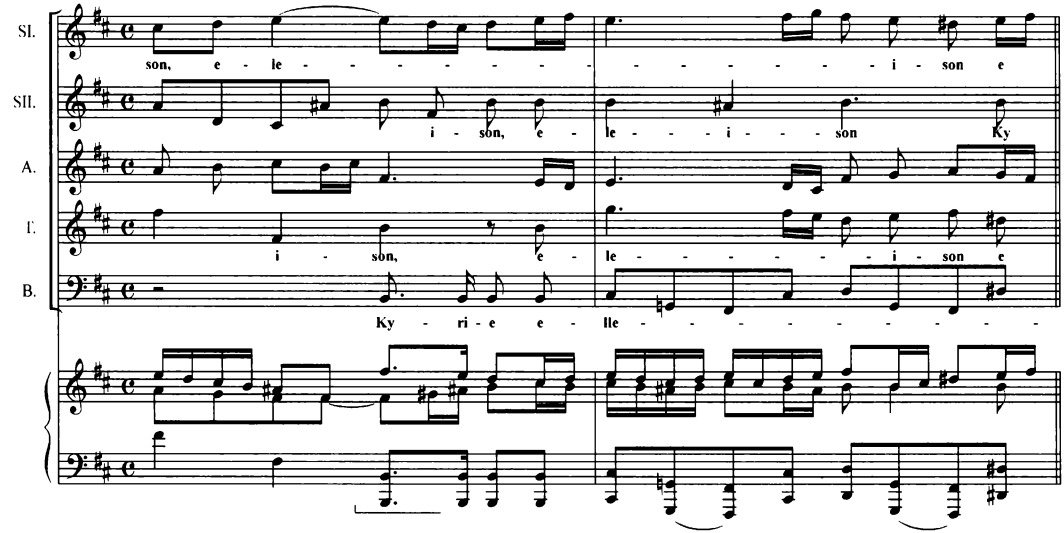
У Баха голоса хора тоже послушно «бегут» вверх, определяя и воплощая слово, «падают» вниз, выражая буквально зримо процесс движения:

«Страсти по Матфею», № 76

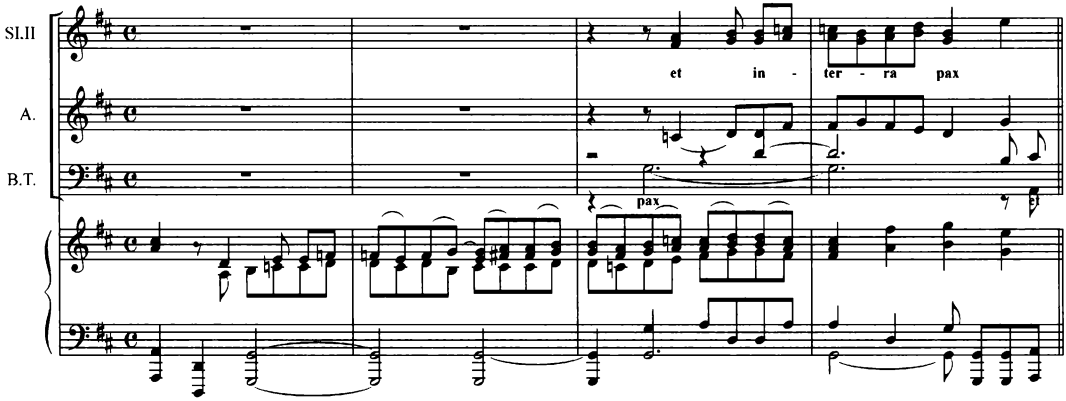


Эти бесхитростные приемы значительно усложняются, когда Бах раскрывает внутреннюю, образную природу слова, образный строй речевой фразы. Вот тема из № 7 «Magnificat»:

Она тоже построена на постепенном завоевании высоты («явил мощь»), но взлетает вверх всё время «с разбега», словно набирая силу, преодолевая сопротивление, и, поднявшись на вершину, поет ликующими юбиляциями песнь радости и торжества.

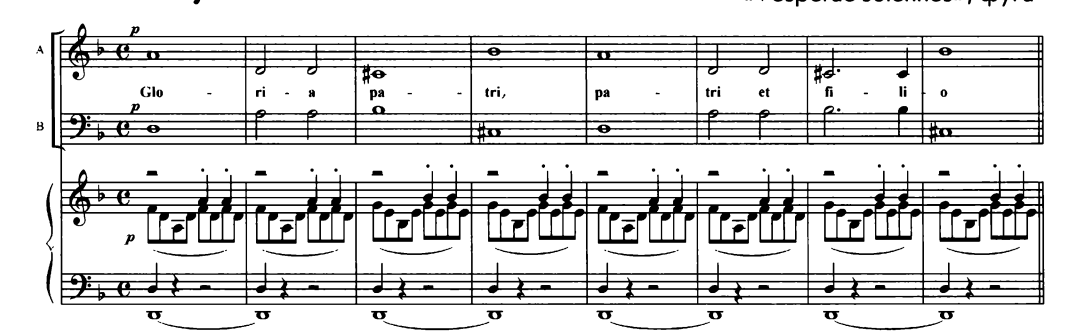
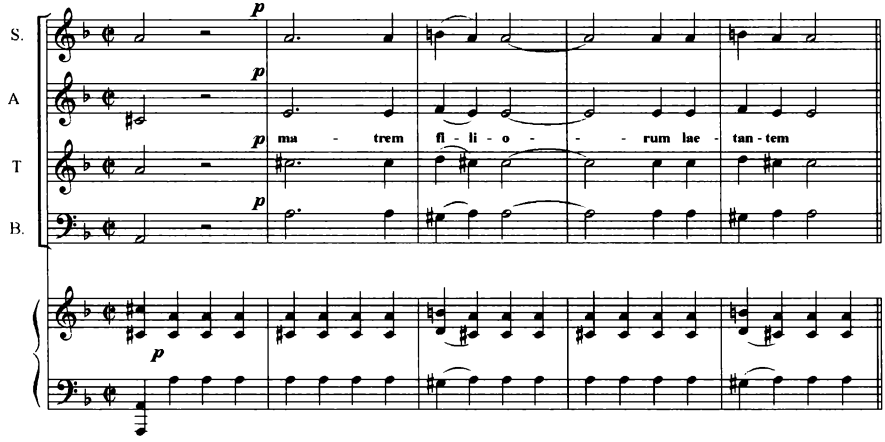
Преодоление сопротивления звукового пространства можно обнаружить и в теме первого «Kyrie» «Высокой мессы». В ней тоже происходит завоевание «высоты», но нет «разбега», а есть преодоление глубоких «пропастей» ниспадающих интервалов-интонаций; мелодия стремится как бы оторваться от нижнего своего звука, и взлетает, преодолевая сопротивление пространства-интервала:

В этой теме заключена огромная сила экспрессии, доносящая до слушателя не смиренную мольбу о милости, а мощь духа человеческого, его способность преодолеть все пропасти-падения и подняться ввысь.

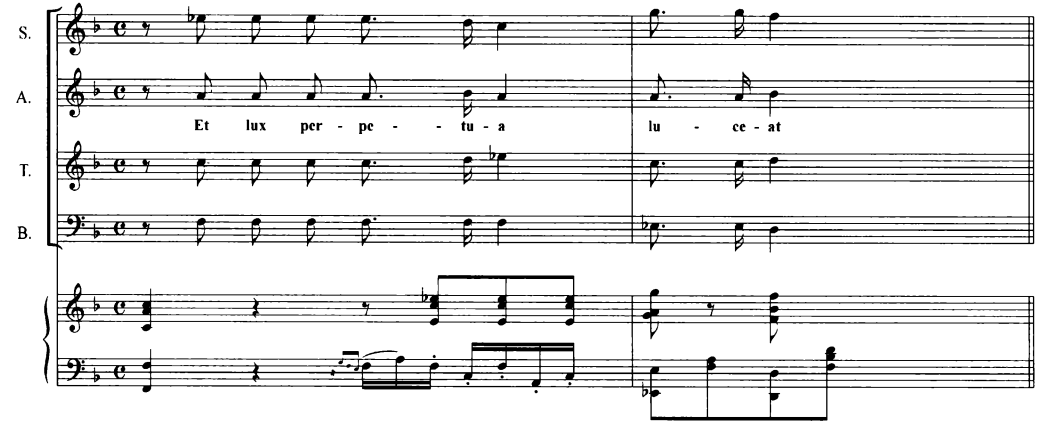
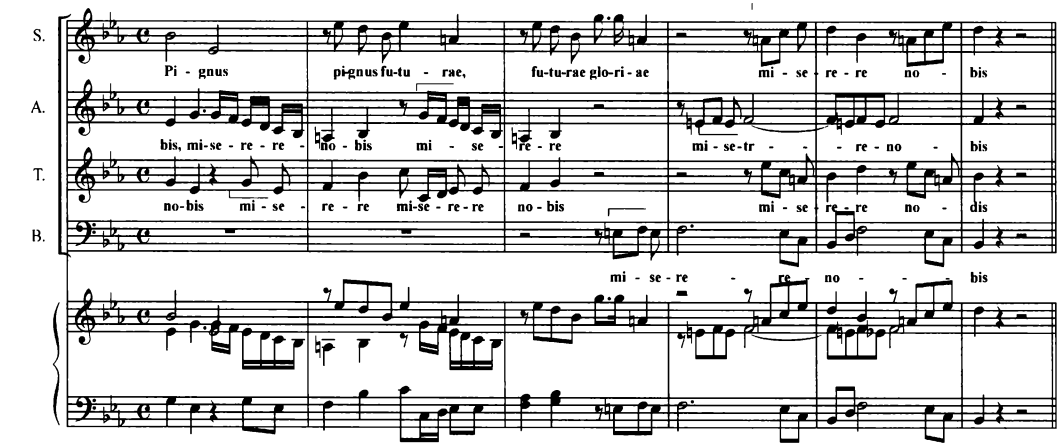
Характер изложения тематического материала в экспозиции этой фуги определяется отсутствием дублирующих голосов-тем в оркестре и наличием контрастных сопровождающих голосов, выявляющих лирическую сферу музыкально-образного содержания. Постепенное увеличение числа голосов, появление дублирования тем противосложения, *т.е. усиление объективного характера музыки*, и, наконец, вступление баса хора с оркестровым дублированием постепенно трансформируют тему, усиливая значимость коллективной интонации. Таким образом, заключающее экспозицию басовое проведение темы становится выразительным обобщением драматической кульминацией фуги:

SI.
son, e - le - - -

В развернутых фугированных формах «Высокой мессы» представлено стилистически характерное для Баха резко контрастное сопоставление сфер объективного, радостно-торжественного со сферой более индивидуальной, лирико-драматической. Часто это сопоставления фактур, которые образуют своеобразные «диалоги», как, например, в «Gloria»:

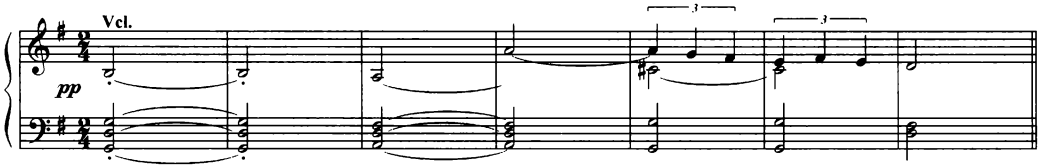


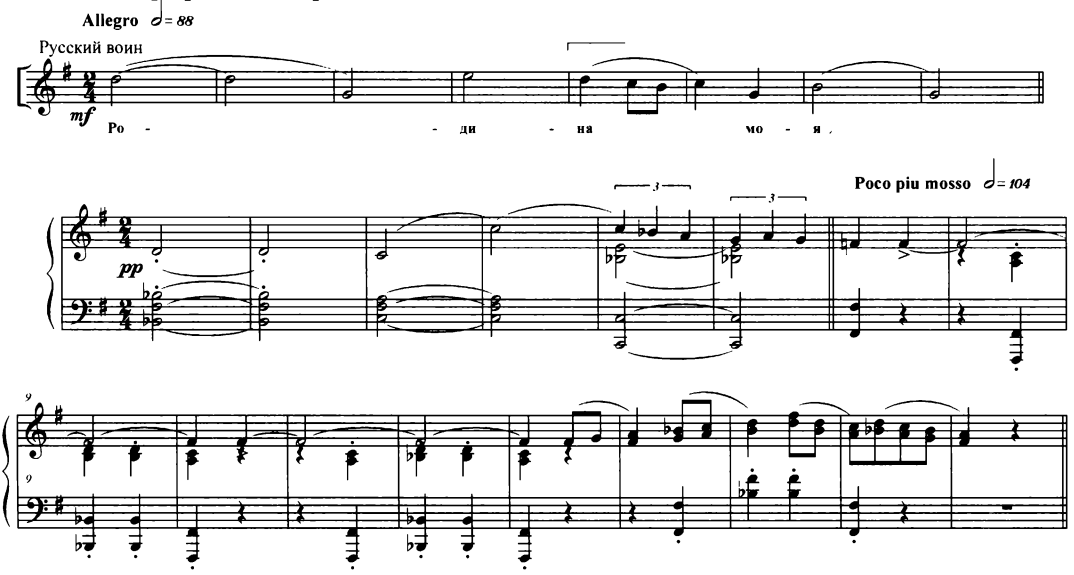
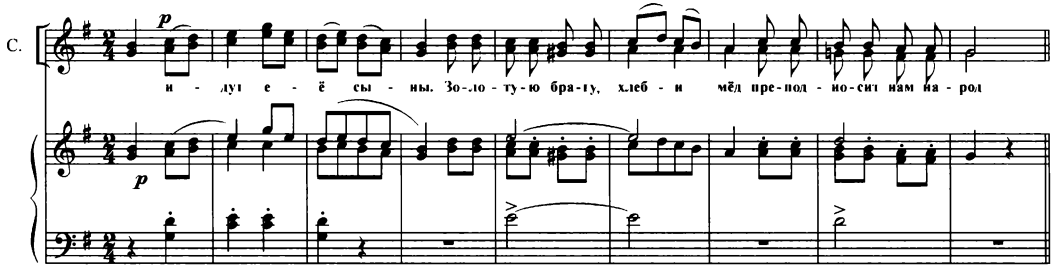
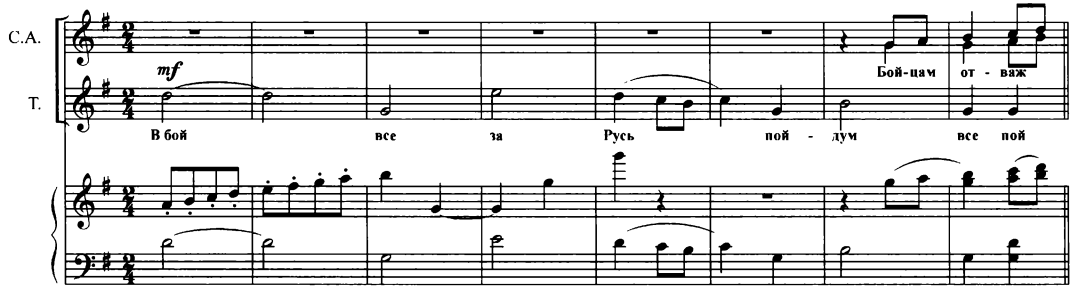
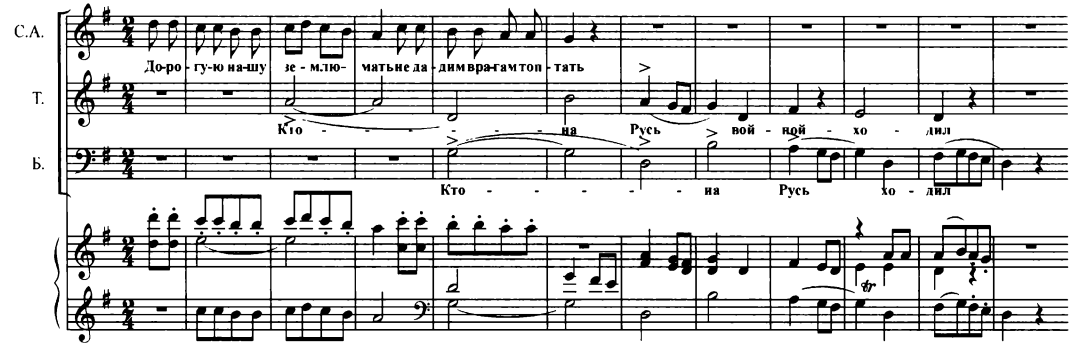
Этот же прием используется и в вокально-инструментальной фуге Моцарта, где становится весьма характерной эволюция фактурных взаимосвязей, рождающих почти романтические образные контрасты:

«Vesperae solennes», фуга

Появление гармонических «островков единения» подчеркивает логику моцартовского симфонизма: борение (полифония) приходит к утверждению кульминационного итога:

или к контрастному столкновению музыкальных образов:

Реквием, № 1

Характер музыкально-образной идеи вокально-инструментальных жанров Моцарта зачастую выражен остроконфликтным тематизмом внутри самой фактурной конструкции: контрапункт к теме не является чем-то производным, сопутствующим теме, а выполняет функцию темы-образа, с ярко очерченной индивидуальной интонацией. Фуга из Литании Es-dur — тому подтверждение. При абсолютной «бесконфликтности» взаимоотношений хора и оркестра (все голоса дублируются), внутри самой музыкальной ткани происходит конфликт тем-образов Величия, Силы, Власти, Мольбы, Сострадания, Надежды:

Классичность фуги из Интродукции «Ивана Сусанина» М.И. Глинки подчеркивается схожим характером столкновения противоположностей — героической темы и танцевального противосложения, которые были совместно экспонированы в прелюдии. Прелюдия замечательна тем, что в ней проработан весь «строительный материал» будущей фуги.

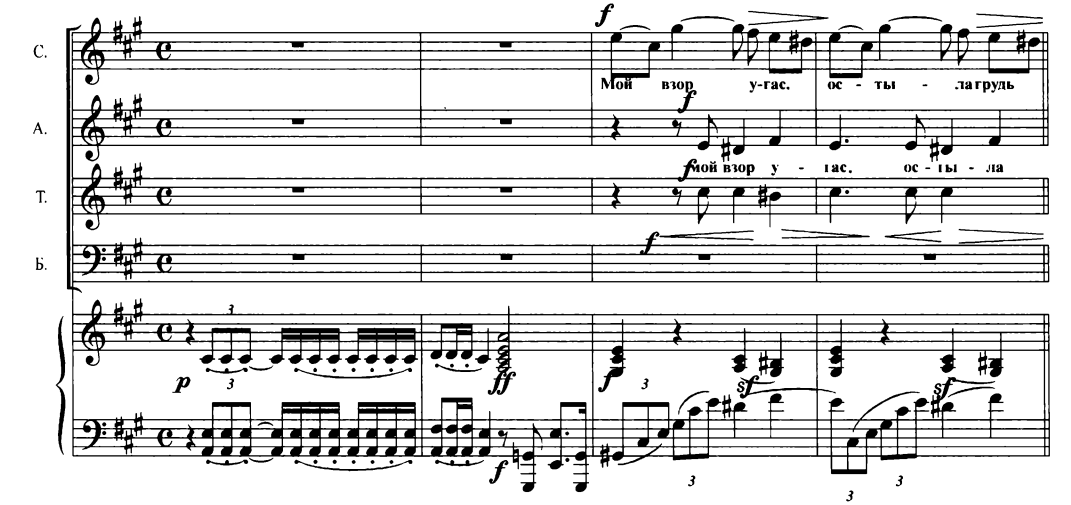
Все куплеты героического гимна-канта первого раздела Интродукции чередуются с нежными, мягкими оркестровыми вставками, в которых Глинка, словно вслушиваясь в сказанное, рождает интонацию октавы. Она затем мощно проявит себя в фуге:



Эти оркестровые вставки постепенно и естественно соединяются с плясовым мотивом, природа которого заложена в самой интонации песни-гимна:

Из этих оркестровых вставок рождается вторая, плясовая, тема:

Затем обе темы соединяются *полифонически:*

И, наконец, эти две темы — широкая, величественная и подвижная плясовая — мастерски представлены в самой фуге:

Здесь нелишне напомнить, что и в советской хоровой классике есть немало примеров использования принципов глинкинской полифонии, что говорит о преемственности национальной хоровой культуры. Это подтверждает блистательная фуга из хора А. Давиденко «Улица волнуется...», удивительная по мастерству фуга О. Коловского на тему русской народной песни «Торил Ваня...», фуги филигранного композиторского мастерства Д. Шостаковича в «Катерине Измайловой» и в «Песне о лесах, хор «Ива-ивушка» Р. Щедрина и т.д. и т.п.

Сопоставление стилистически отдаленных образцов (музыка Моцарта и Глинки) оправдано здесь тем, что их объединяет нечто общее в пределах жанра вокально-инструментальной фуги: антитезис — противосложение в музыкальном становлении проявляет себя значительно интенсивнее, чем тезис-тема, и это становится основным импульсом развития всей музыкальной ткани сочинения.

Сходный драматургический принцип можно обнаружить и в танеевской полифонии, скажем, в фуге из № 1 «Иоанна Дамаскина». Противосложение здесь функционально классическое, но по интонационной природе – это русский подголосочный вариант темы, который уже в экспозиции фуги настолько ярко эмоционально окрашен, что заслоняет собой тезис. Видимо, это обстоятельство и привело к необходимости дополнительного, «напоминающего» проведения темы в контрэкспозиции.

Танеев в «Иоанне Дамаскине» использует также и гармонические контрасты внутри полифонической формы и сталкивает суровую аскетичность оркестровой псалмодии с индивидуализированным «множеством» хоровых партий:

Аналогичное звукостановление в фуге финала Девятой симфонии Бетховена: две темы, два образа — «шествие» и «танец» контрастны не столь эмоционально, сколь каждая своим внутренним жанровым свойством: упругостью шага и легкой «тарантелльностью» танца, ясно слышимым противопоставлением двухдольности и трехдольности. Эта полиметрия тем, призывные возгласы голосов и групп хора пронизаны стремительно мчащимися пассажами оркестра, и все это вместе создает грандиозную картину народного праздника-действа, где главным выражающим качеством, драматургической «пружиной» является ритм.

Но Бетховен использует гармонические эпизоды, которые производят впечатление резких остановок в потоке стремительного движения, моментов осмысления, раздумий, предчувствий, столь контрастно заостряющих его музыкальную мысль среди буйства стихии ритма.

Образная многомерность вокально-инструментальной фуги, и прежде всего ее способность ярко выразить действенное начало, выявить контраст «множественного и индивидуального», объективного и лирического, заставляет воспринимать ее как смысловую драматургическую кульминацию всего вокально-инструментального цикла (мессы, оратории, кантаты и т.п.). Достаточно вспомнить финалы циклических форм Моцарта, Верди, Танеева, финал «Песни о лесах» Шостаковича.

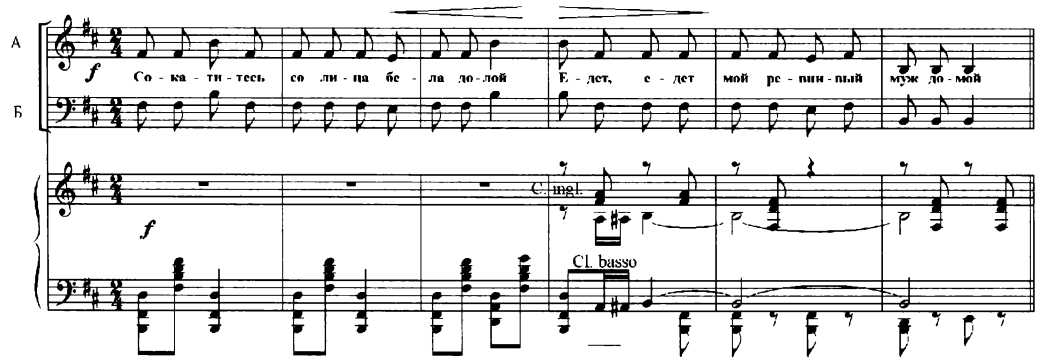
С другой стороны, внутренне конфликтная, контрастная фактура в начале цикла — есть своего рода смысловой эпиграф ко всему произведению, квинтэссенция его музыкальной идеи. Такова грандиозная экспозиция образов в трехчастном цикле 1 «Kyrie» — «Christe» — 2 «Kyrie» в «Высокой мессе» Баха, в до-минорной Мессе Моцарта и т.д. Монументален многообразный, театрально-зрелищный №1 из «Страстей по Матфею» Баха, сотканный из сложнейшей полифонической ткани двух хоров, оркестра и темы хорала. В нем проигрывается вся драма человеческой жизни. В сопоставлении его с финальным хором, построенном на фактурных принципах хорала, хорала-итога, образуется грандиозная образно-драматургическая арка.

Путь от первого хора к заключительному есть движение и развитие идеи всей драмы, путь, который должен пройти исполнитель, выявляя все драматургические элементы музыкального языка, в данном случае — фактуры.

Роль оркестровой фактуры в вокально-симфоническом жанре определяется на основе целостного анализа партитуры — от уяснения основополагающих стилевых закономерностей музыкальной драматургии до интонационных частностей в каждом эпизоде. Хорошей школой для молодого дирижера в этом плане может стать работа над партитурой, построенной по типу «глинкинских вариаций». Неизменная фактура хора в значительной степени способна заставить обратить внимание на каждое новое качество оркестровой партии. Необходимо иметь в виду, что «глинкинские вариации» это не только знаменитый хор из «Руслана» («Ложится в поле...») или «Рассказ Головы». К этому жанру можно отнести многочисленные примеры из оперной русской музыкальной классики, и многие страницы западноевропейской вокально-симфонической музыки (эпизоды «Et incarnatus» из Мессы Es-dur, «Benedictus» из Мессы G-dur Ф. Шуберта, «Agnus Dei» из Реквиема Верди, срединный эпизод второго номера «Немецкого реквиема» Брамса и т. д.).

Иногда выразительная идея целого определяется частностями «золотых россыпей» оркестровой характеристики, когда в одно мгновение единственная де-

таль его фактуры способна досказать то, чего, собственно, нет в вокально-хоровой интонации. Одна, едва заметная (всего три ноты), но столь характерная, угрожающая интонация в оркестре «Трех русских песен» Рахманинова, оформленная интонационно выразительно, способна привнести в музыкальный образ точность портретной характеристики:



Особо значимы подобные детали оркестровой фактуры в хоровых сценах русских опер — тех, что стали основой учебного репертуара дирижерско-хоровых классов. Они (эти детали) могут предвосхищать драматические события, быть предвестниками сюжетного развития, как в сцене «Свадебного поезда» из «Китежа» Римского-Корсакова (тревожные аккорды ожидания после каждого куплета песни и, наконец, появление темы татар). Подчеркнем, что они зачастую определяют внутреннюю драматургию эпизода, то главное, что является «скрытой пружиной» действия.

В последнем акте «Хованщины» (сцена Хованского с женским хором) Мусоргский вносит одну гениальную деталь — фермату у валторн после каждого куплета, фермату-ожидание, фермату-тишину, чтобы можно было услышать приближающуюся беду. Эта деталь важна и как определяющая общий эмоционально-смысловой тонус картины и как точная подсказка для интонации хора: хоровая фактура в контексте всей песни не выражает собственно содержание ее. Унисонный склад, постоянная динамика forte подчеркивают одно: люди с тревогой вслушиваются в тишину, поют громко, заглушая в себе чувство страха. В данном случае, как и во многих других сходных, фермата — это остановка звукового потока, но не остановка музыкальной мысли, скорее продолжение ее нерва и эмоционального импульса.

Драматургическая роль ферматы определяется в конечном счете ее главным свойством: способностью приковывать к себе внимание слушателя, активизировать его. И тогда ее интонирование, то есть насыщение содержательным смыслом, становится ответственной задачей исполнителя. Его профессиональное искусство в интонационном выявлении всех деталей фактуры и есть работа по «художественному оформлению многоголосия».

Конечно, сказанное всего лишь небольшой экскурс во всё многообразие взаимодействия фактур в вокально-инструментальном жанре. При этом здесь приведены наиболее яркие случаи и в основном из учебного материала дирижерских классов.

По всей вероятности, именно работа над произведениями крупных форм вокально-инструментальной музыки, где все характерные элементы многоголосия выражены ярче, выпуклее, наглядней, подготавливает молодого музыканта к работе с фактурой в жанре хоровой музыки без инструментального сопровождения.

Практика работы с хоровым многоголосием дает, как представляется, достаточные основания (с понятной долей условности, разумеется) считать, что наиболее важным, по формулировке В. Цуккермана, для нас является следующее: «...чем характернее по своему облику данное средство, тем определеннее круг его применения». Этот «круг применения» выразительных свойств многоголосия очерчен в двух его основных планах — в образно-эмоциональном (интонационное качество взаимодействия голосов) и в конструктивном — выявление тех элементов фактуры, которые наиболее убедительно участвуют в «строительстве формы» от отдельных ее элементов до целостного оформления музыкальной идеи произведения в целом.

РИТМ, ДИНАМИКА, ТЕМБР

Am Anfang war der Rytmus.
H.v.Bülow

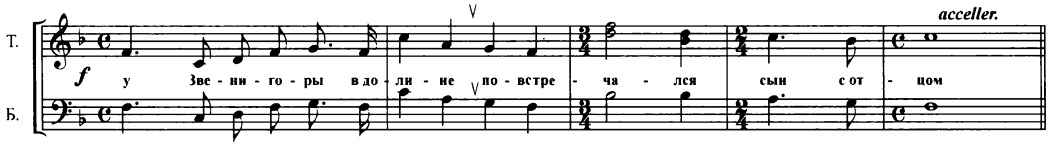
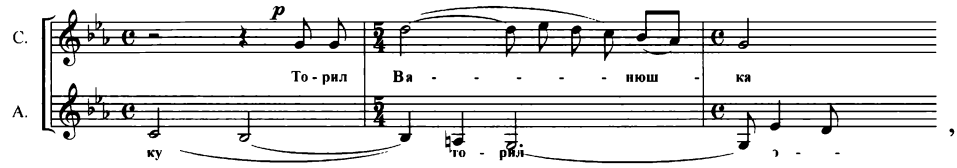
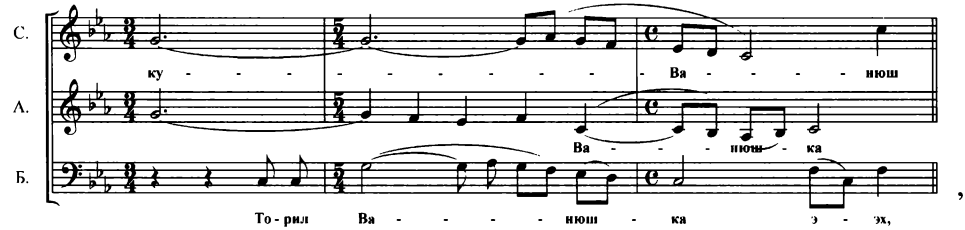
В начале был ритм.
Ганс фон Бюлов

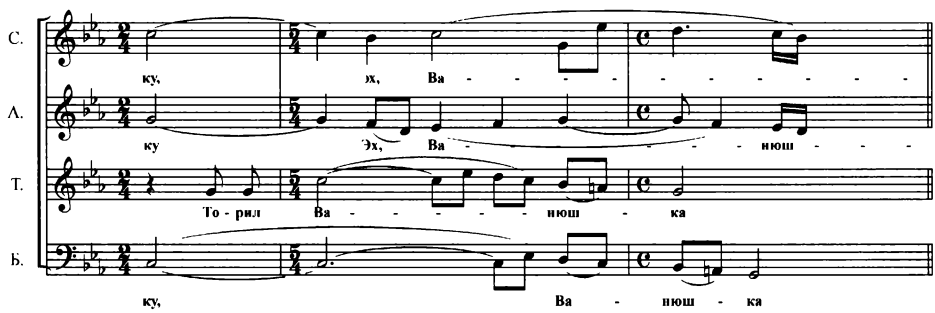
Вынесенная в заголовок триада элементов музыкального языка, существующих в теории музыки автономно, на самом деле в движении музыкальной ткани есть явления отнюдь не изолированные и не однозначные. Живой ток музыки, ее пульс, ее жизненные «соки», органически присущее только ей свойство существовать в звуке-времени – предполагают слышать все эти элементы в единстве, слышать то, что способно в данный звучащий миг обеспечить *импульс* движения: его постоянство и изменчивость, периодичность и неравномерность, ускорение и замедление и т. д. Речь идет о *динамике* музыкальной мысли, выраженной через *ритм* в том обобщенном смысле, о котором так остроумно заметил Г. Нейгауз: «Ритм = метру – приведение к нелепости: абсолютно метрический пульс мог быть только у мертвеца»[1].

В этой триаде тембр, не так уж ярко и непосредственно созидающий движение музыкальной ткани (хотя чрезвычайно интересные и динамически взрывчатые тембровые краски с выходом непосредственно на хоровую «оркестровку» встречаются, например, у Бетховена и Глинки), должен занять подобающее ему место. В повседневной хоровой практике под тембром чаще всего понимается общехоровая звучность, наличие (или отсутствие) ярких, сильных профессиональных певческих голосов. Звуковая органная насыщенность, наличие сильных низких басов, леких первых теноров и т. д. – вот критерии тембра. Но ведь это только предпосылки для выявления тембра как носителя и выразителя характера музыки, ее экспрессии, ее художественной и идейной мысли.

Русское пение a cappella без уяснения роли тембра, его особых выразительных воздействий просто не мыслимо. Без тембра нет хоровой музыки С. Танеева, Г. Свиридова, русской хоровой школы, многих лучших творений композиторов Запада (Равель, Дебюсси). Без тембра нет «Всенощной» С. Рахманинова. Но коль скоро в учебном хоре почти всегда нет настоящих профессиональных голосов, то проблема выявления тембра как носителя вполне определенных и весьма ответственных для данной партитуры или данного эпизода выразительных качеств становится особенно актуальной.

[1] *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1967. С. 44.

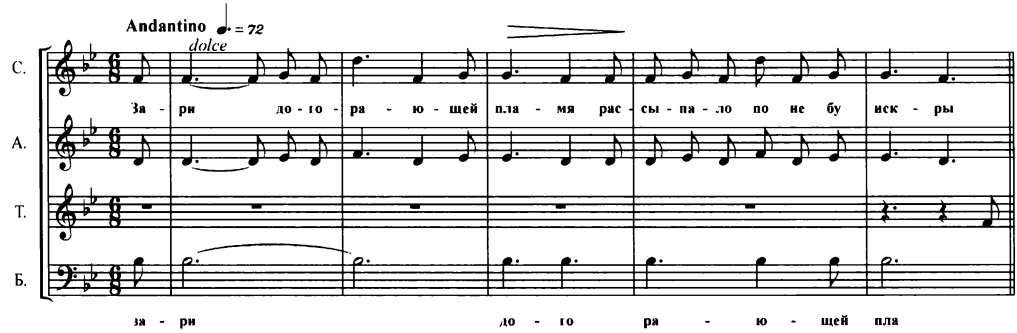
Убедительным примером, подтверждающим приведенные выше слова Г. Нейгауза о ритме и метре, может стать хор Г. Свиридова «Повстречался сын с отцом». Эпический зачин его, изложенный мерным четырехдольным метром во второй своей фразе, в конце ее, переходит постепенно в такт трехчетвертной, затем в двухчетвертной и в заключительный, четырехчетвертной, с ремаркой автора: *accelerando*. Этот зачин – удивительный по мастерству воплощения в нем *ритма*, точнее – ритмодвижения. Мерность и периодичность первой фразы устанавливает нормативную частоту появления сильной доли («раза»). Ее ждешь, ее предслышишь, и ее появление не нарушает нашего слухового ожидания. Трехдольный такт «приближает» («ускоряет») появление «раза» на одну временну́ю долю. Двухдольный – еще на одну, и, в итоге, музыка, импульс ее движения объективно на слух *ускоряется*. Это устремление настолько убедительно, что заставляет автора в последнем, по сути, ферматном такте, изложенном вдвое длиннее предыдущего, продолжить ускорение темпа для перехода в следующий эпизод (« у тропиночки...»):

Подобное «ускорение», «сжатие» импульса движения блестяще использовано О. Коловским в мастерски сделанной обработке русской песни «Торил Ваня...». Русская протяжная песня изложена в форме фуги, фуги истинно русской, скроенной по глинкинскому образцу. Великолепное голосоведение ярких мелодий-образов в духе русской подголосочности органично вплетено в имитационно-полифоническую ткань. Динамика развертывания фуги как жанра (не схемы!) во многом обусловлена этим принципом «ускорения» импульса движения. Автор обработки, подобно примеру из Г. Свиридова, так же «сжимает» метр, и если первый ответ у сопрано появляется на последней доле четырехдольного такта:

то тема басов – уже на последней доле трехдольного:

а ответ тенора – на последней доле двухдольного:



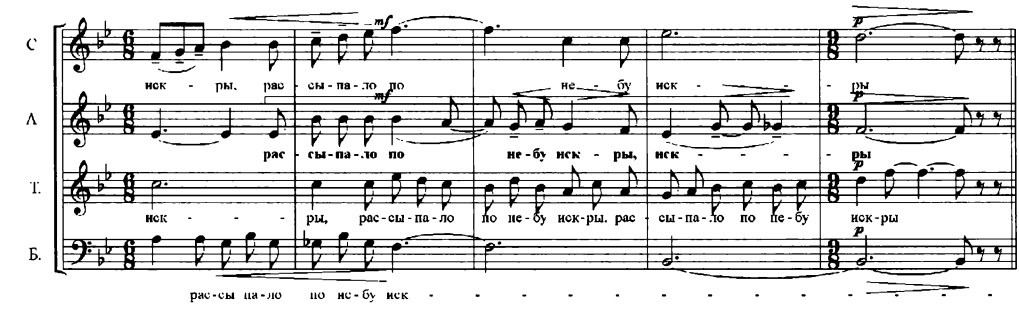
Эффект «приближения» ожидаемых тем-ответов рождает ту необходимую для жанра фуги энергию развертывания музыкальной ткани.

В хоре С. Танеева «Вечер», как представляется, ритм выступает одним из наиболее важных компонентов музыкальной выразительности. И это действительно так, во всяком случае, внимательное и чуткое ухо может услышать многое в этой очаровательной миниатюре.

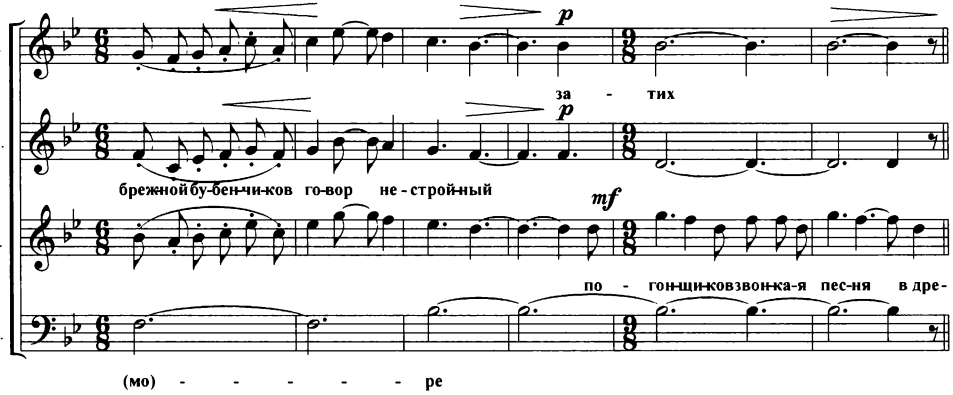
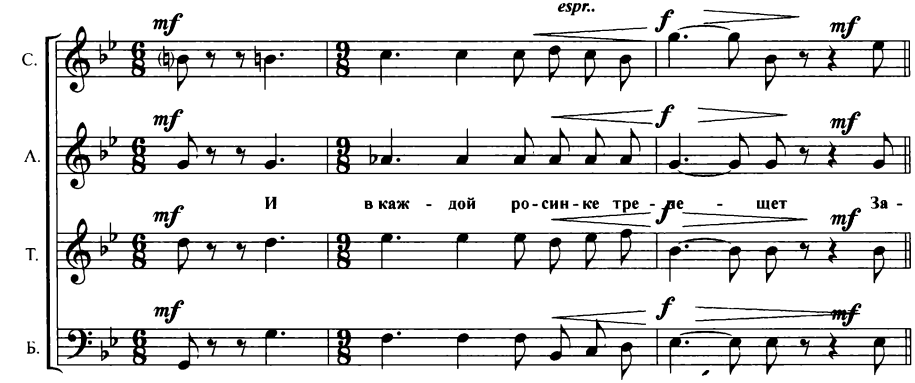
Самое начало: две первых фразы при неизменном темпе по интонационному импульсу – *разные*. Наполненность четвертого такта более мелким внутритактовым движением принципиально отличает вторую фразу от первой – она воспринимается как более *быстрая:*



Далее следует полифонический эпизод, о котором уже шла речь ранее в предыдущей главе, а затем появляются ярчайшие *синкопы* у альтов, звучащие как бы «поперек» всего стремительного движения музыкальной ткани, тормозя и собирая «разбегающиеся» голоса в определенный гармонический «порядок»:

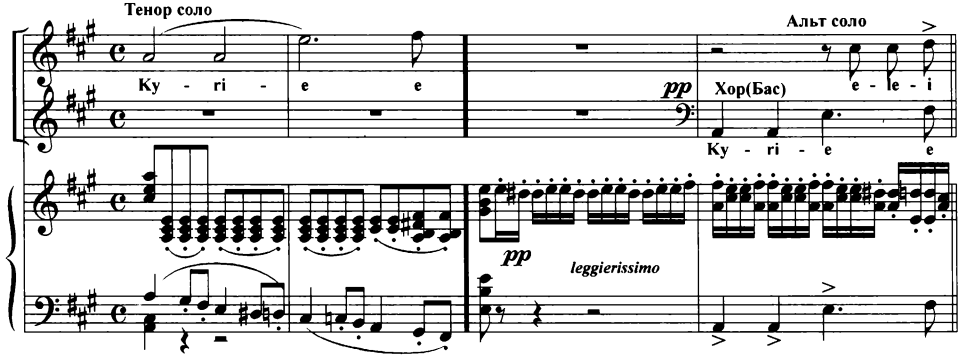


Конечно, эффект торможения движения посредством синкоп в данном эпизоде – преобладающая тенденция. Но эти синкопы в данном случае ярко

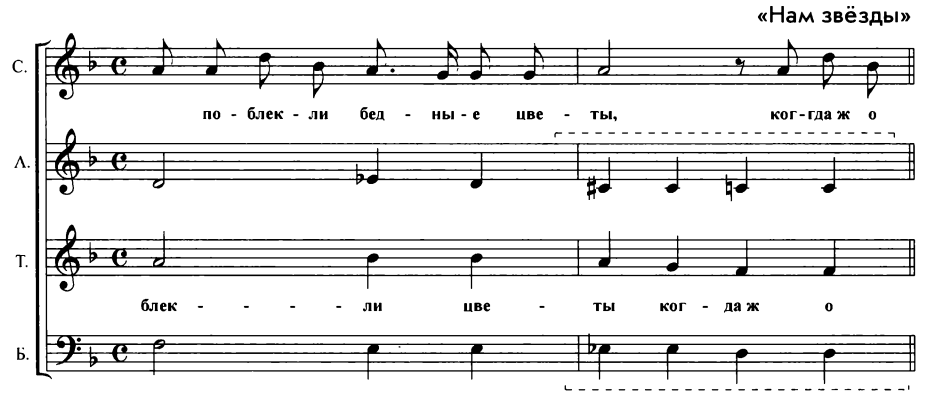
экспрессивные, как и последующие, интонационно воплощающие «говор нестройный» и «в дремучем лесу затерялась»:

Далее появляются упругие выдержанные звуки в средних, верхних и нижних голосах, «звучащие» паузы после кульминации:

Есть и «обязательное» mezzo forte, которое столь редко воплощается и наконец «выписанное» замедление в конце, данное через замену метра 6/8 на 9/8!

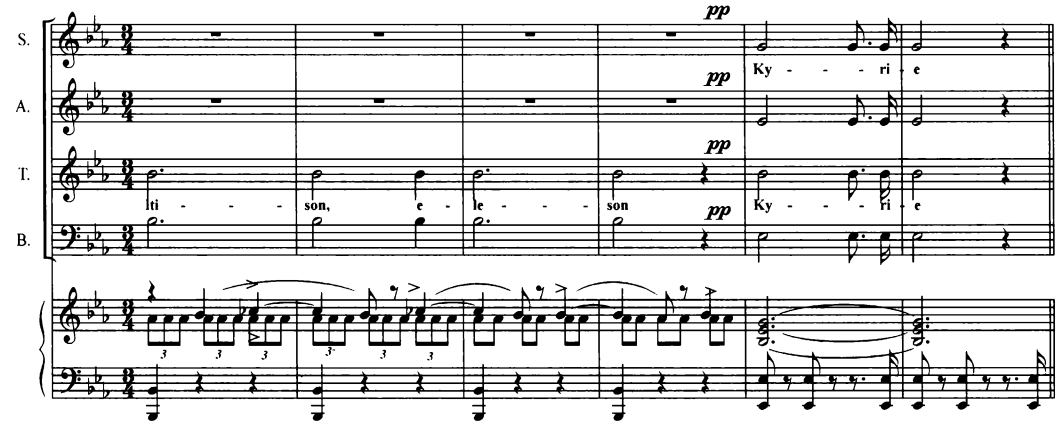
Проявления динамического ритма в этой миниатюре сложны и тонки. Рассмотреть их (услышать!) легче, сопоставив с подобным явлением в крупной вокально-инструментальной форме, где они даны более рельефно, а потому яснее обнаруживаются.

Так, «ускорение» ритмического импульса за счет наполнения такта движением более мелких длительностей можно обнаружить в №1 Реквиема Верди:

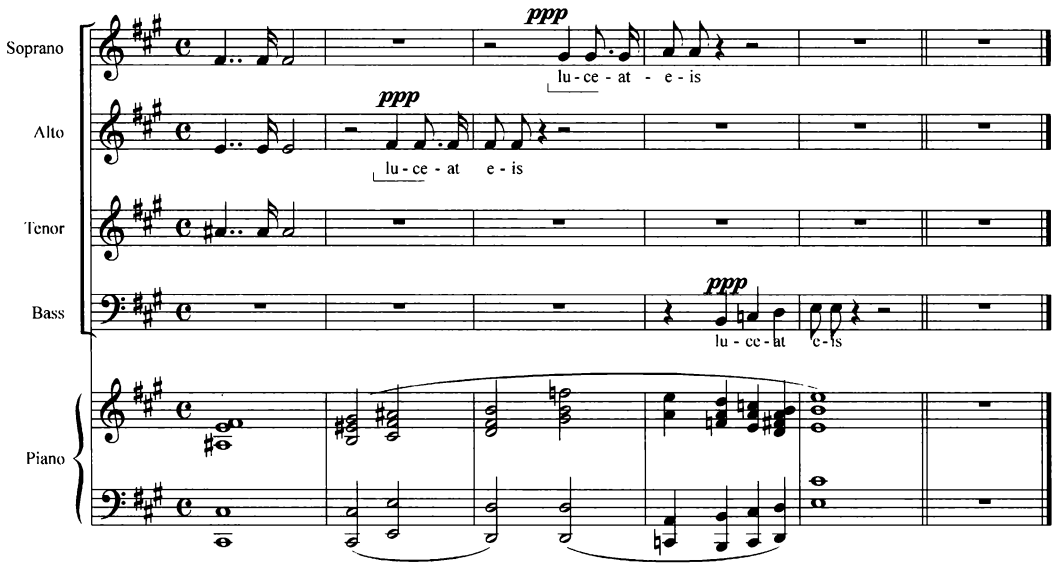
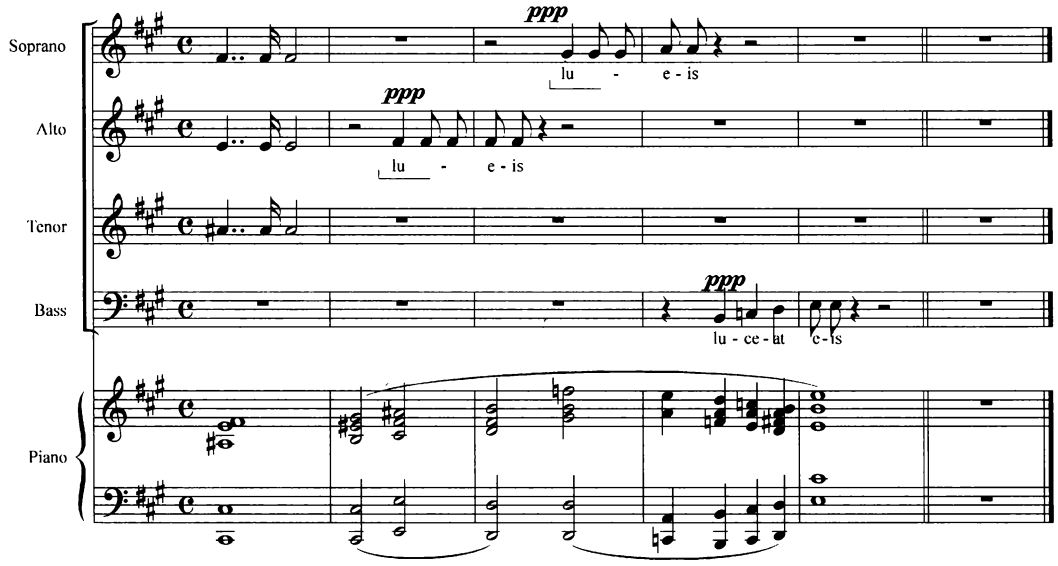
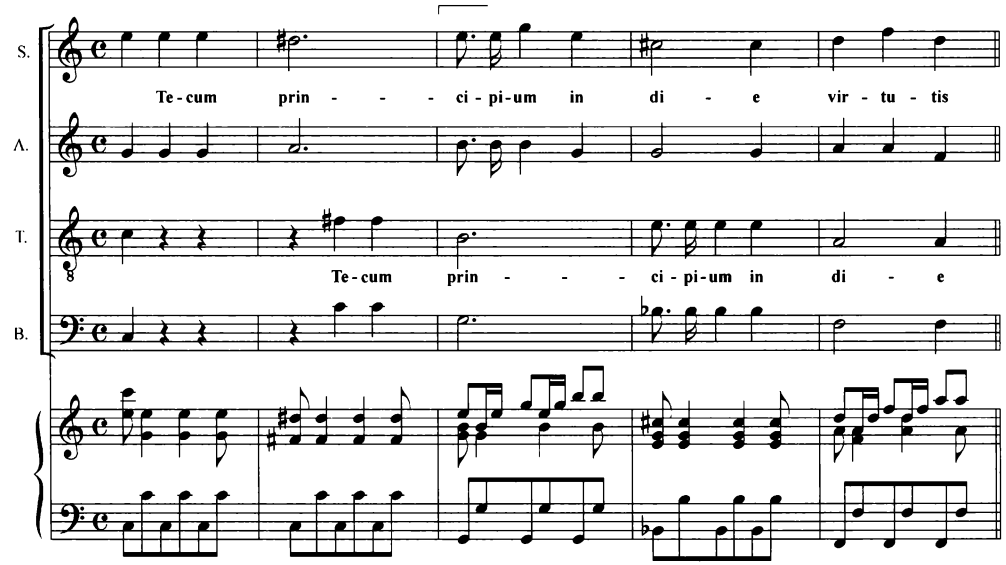
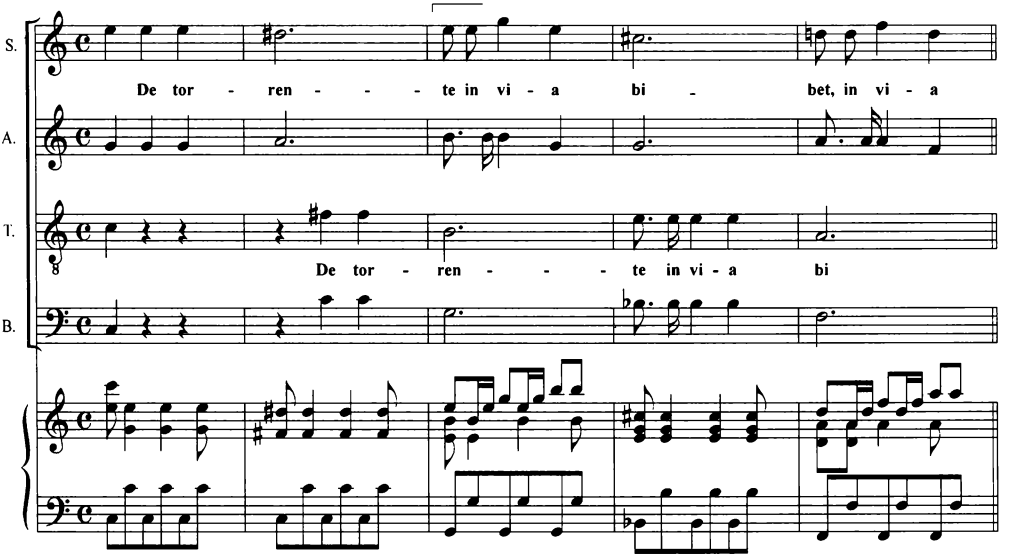
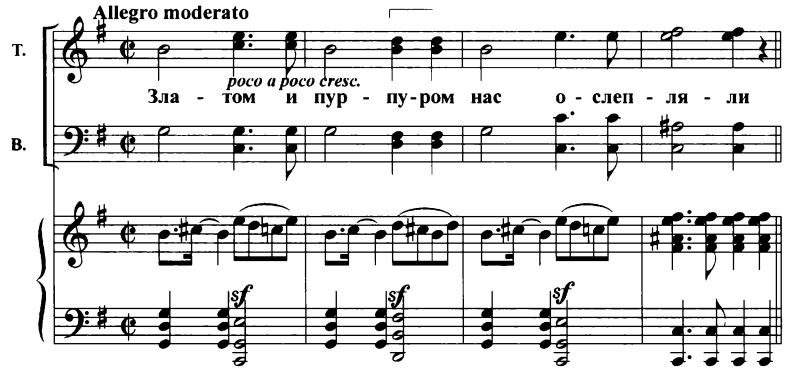


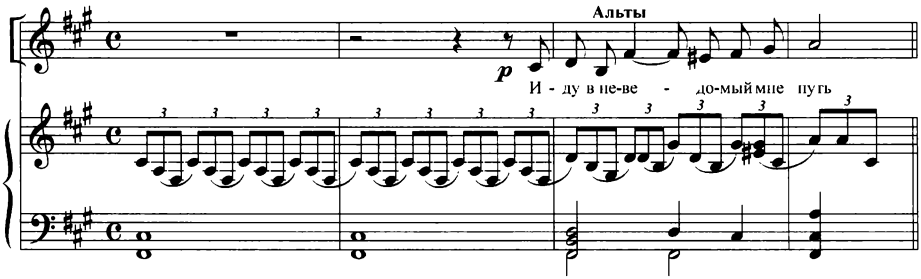
«Ускорение» движения у В. Калинникова тоже вполне убедительное:



У Шуберта в «Kyrie» Мессы Es-dur представлена обратная тенденция – торможение путем резкого сопоставления интенсивного импульса движения триолей и более спокойного – восьмых[2]:

Ритм в более узком и конкретном смысле слова может стать решающим элементом музыкального языка. Его выявление, добросовестное и ответственное прочтение может дать для исполнителя гораздо больше многих «художественных придумок». Ритм способен иногда преподносить парадоксальные «сюрпризы». Например, по формальной логике воздействия, так называемый «пунктирный ритм» должен восприниматься острее, а значит – действеннее, чем ритм последовательных равных длительностей.

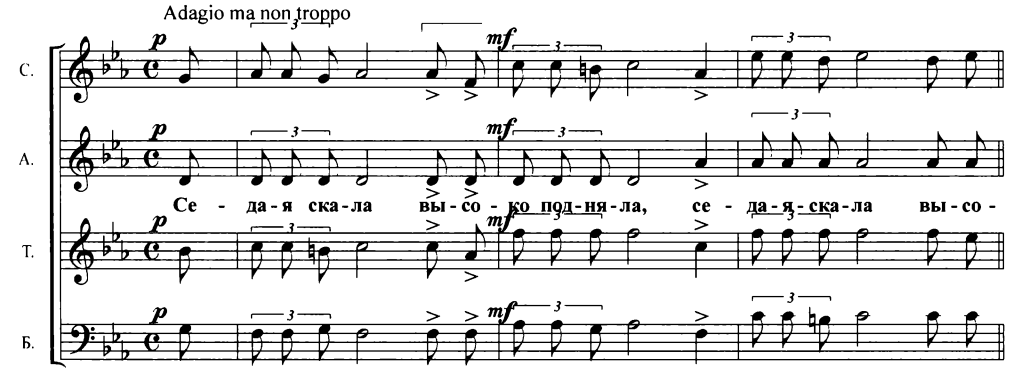
Но почему великие мастера используют это свойство ритма так «нелогично», излагая свою мысль сначала острым (пунктирным) ритмом, а при развитии и повторе меняют его на более спокойный? Так поступает Верди в Реквиеме (№ 1):

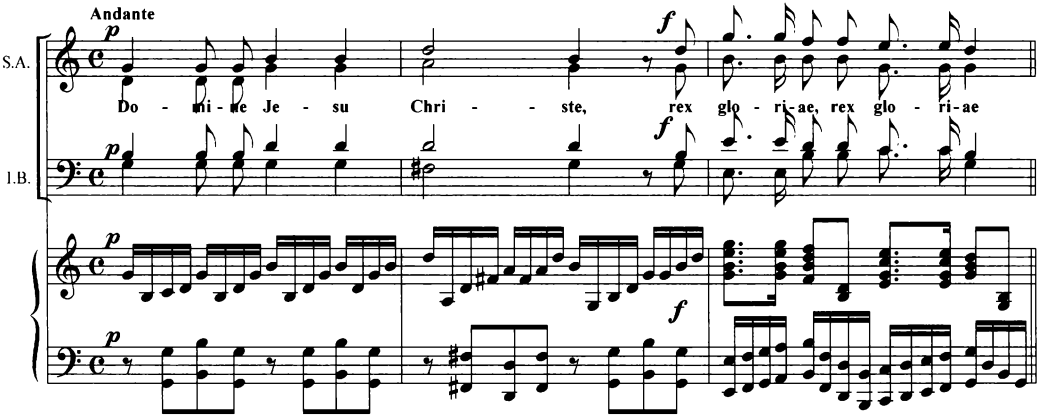
[2] Это определяется как *выписанное ritenuto*.

При повторе ритм меняется коренным образом:

У Моцарта это сделано тоньше и ярче. В первом изложении («Vesperae solennes...») пунктирный ритм применен во всех голосах хора:

Во втором только в партии сопрано меняется ритм – он стал *другим,* более сдержанным, выразительно значимым:

Так же поступает М. Мусоргский в первом разделе хора «Поражение Сеннахериба»:

Все эти примеры (а их могло быть значительно больше) – из музыки разных времен, стилей, жанров и композиторских стилей. Но неужели смысл эволюции ритма везде одинаков: от «активного» (пунктирного) – к более спокойному (ровному)? Думается, все обстоит как раз наоборот. И дело здесь, видимо, в следующем. Мерный ритм, появляясь вместо ожидаемого пунктирного, способен разрушить инерцию слушательского восприятия (слушательский стереотип) и возбудить внимание к *новому.* В музыкальной форме мерность становится (часто!) в этом случае весомей и значительней. Тогда борьба за правильное (в смысле несовпадения восьмых у альтов хора с триолью аккомпанемента) в первом номере «Иоанна Дамаскина» С. Танеева есть борьба с устоявшимся мерным триольным движением, борьба за значимость интонации самой темы:

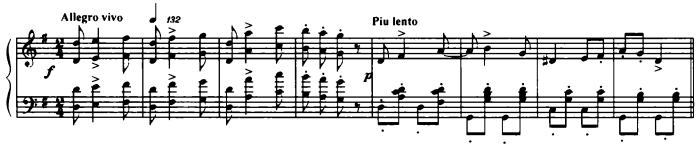


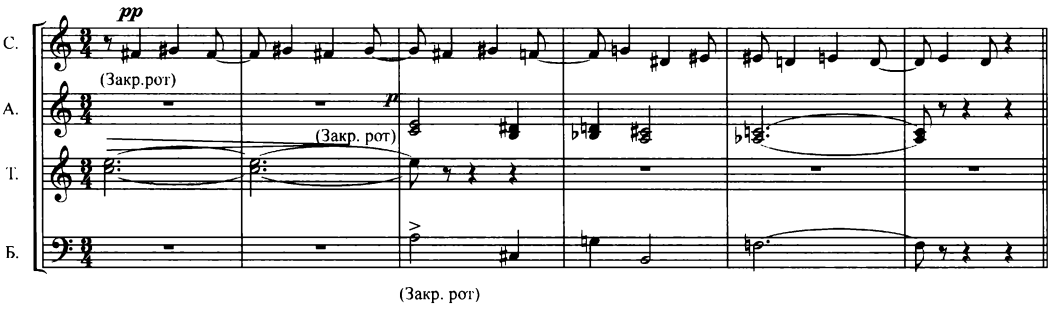
Об этом приходится говорить по очень важной причине: если инерция восприятия ритма вполне естественна для слушателей, то она крайне опасна для исполнителей. Вот для них, особенно для обучающихся, придется столкнуться с пониманием его смысла и содержания, точность исполнения нотного текста должна стать законом, иначе слишком часто еще будем встречаться с исполнением почти «по слуху».

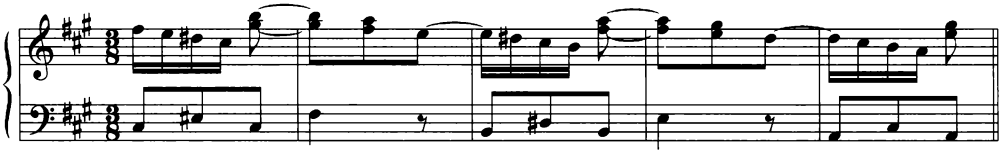
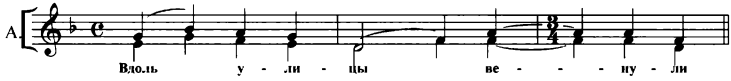
Нередко сильные, поднимающиеся ввысь звуки могучих затактовых восьмых в хоре С. Танеева «Развалину башни...» поются «по слуху» как триоли:

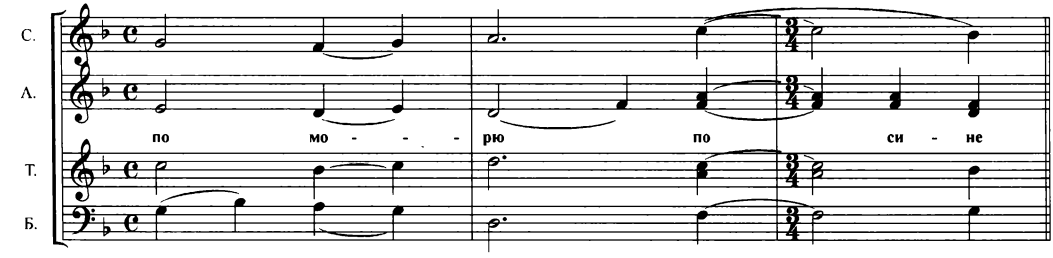


И в № 8 Реквиема Моцарта такое пение «по слуху», к сожалению, встречается часто, при этом слог «Rex» превращается в шестнадцатую, вторая четверть вместо сильных, упругих восьмых – в восьмую с точкой и шестнадцатую:

Проблема интонационной организации ритма как одного из главнейших элементов музыкального языка с особой практической заинтересованностью ставит вопрос об исполнении синкоп. На это приходится обращать внимание потому, что сложившаяся в дирижерских классах практика работы с синкопами чаще всего сводится к их «выпячиванию» и жесткому, ударному интонированию. (Любопытен был бы «художественный результат» при таком исполнении дивно волшебных синкоп – «мимолетных видений» в романсе Глинки «Я помню чудное мгновение»)[3]. Таков

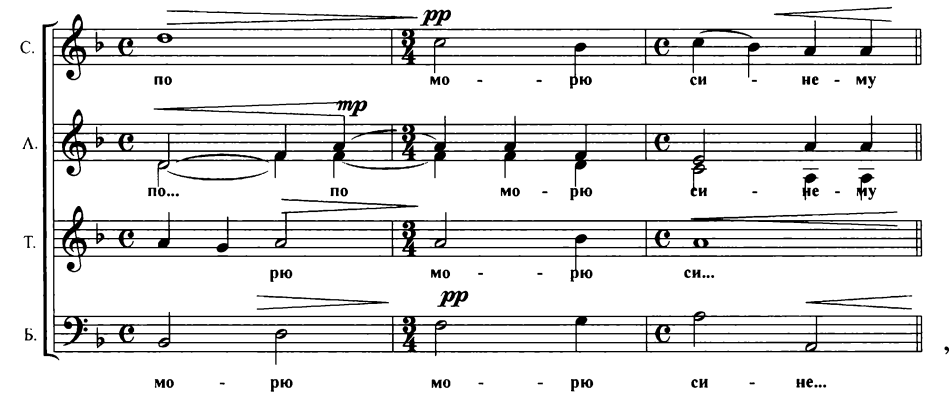
[3] Вот пример из того же ряда:

Это знаменитый «Краковяк» из «Сусанина» М. Глинки, весь пронизанный синкопированным ритмом. После ритмически яркого вступления самому первому колену танца предписано *più lento*. Оказывается, что синкопированный ритм и *певучесть* вполне совместимы.

же результат вполне возможен и в хоре М. Равеля из балета «Дафнис и Хлоя» (Интерлюдия):

Понять роль синкопированного ритма как явления более широкого порядка помогает конкретное представление о нем как о своеобразном «метрическом диссонансе» (Л. Мазель, В Цуккерман).

«Метрический диссонанс» чрезвычайно важен в музыке Баха. Характерные «заноски голоса» (выражение Б.В. Асафьева) на слабую долю такта с залигованной сильной долей образуют яркие «встряски», которые придают мелодии (чаще танцевальной) особую ритмическую гибкость. Сочетание «приседающей» на слабой доле такта мелодии с равномерно движущимся басом образует своеобразную «метрическую полифонию» в «Страстях по Матфею»:

Рядом можно поставить, казалось бы, слишком «далекие» примеры – из ор. 104 Д. Шостаковича «Венули ветры»:

И у Д. Шостаковича – те же «заноски голоса», та же игра метра и ритма единовременно на всех «горизонтах» фактуры:

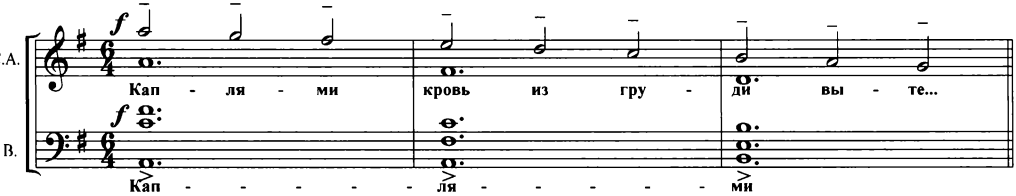
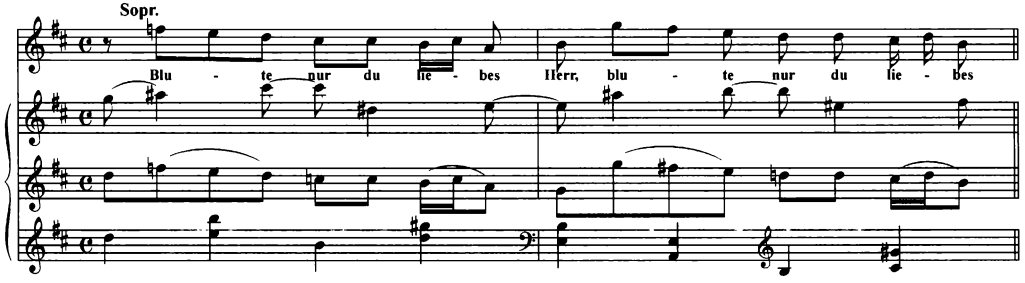
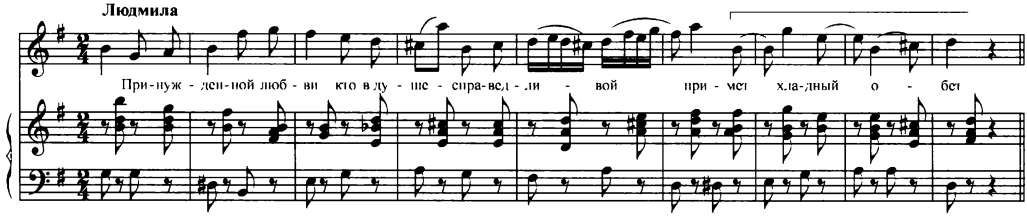


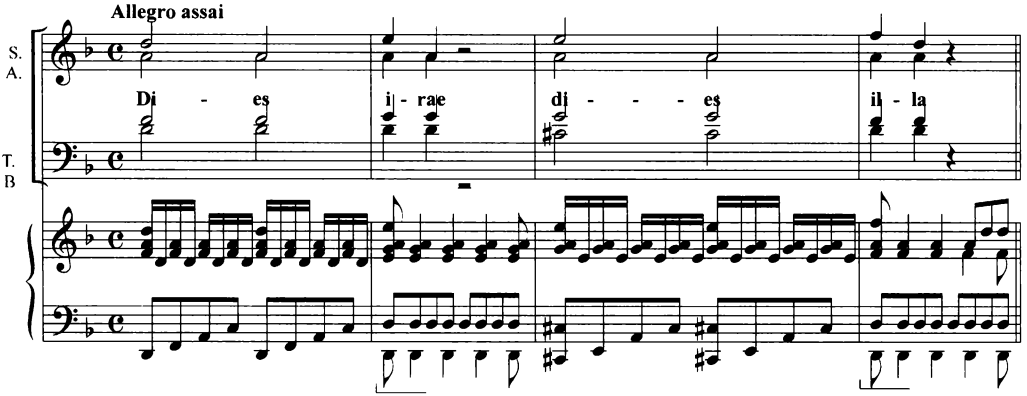
Иногда – только в одном голосе, с переменностью метра, которая придает особую ритмическую изменчивость и гибкость всему движению музыки:



где у мужского хора сильное время на третьей доле, у альтов на четвертой, у сопрано (вместе с мужским хором) на первой следующего такта.

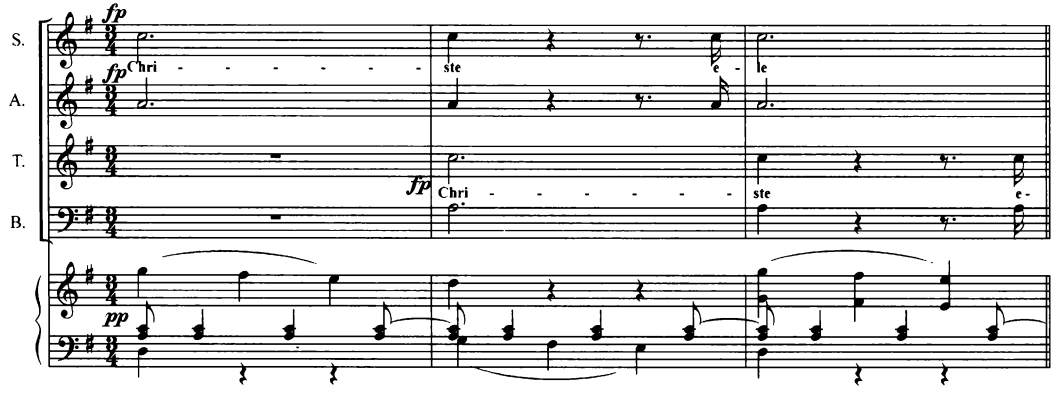
Правильно воплотить эту полифонию можно только при точном уяснении тех функций противодвижения голосов («накопление-разряжение»), о которых уже говорилось ранее, где стремление мелодии «перешагнуть» через сильный «раз» (как в примере из «Сирастей по Матфею» Баха) определяет интонационное качество баса, которое, в свою очередь, регулирует «выход» мелодии из задержания.

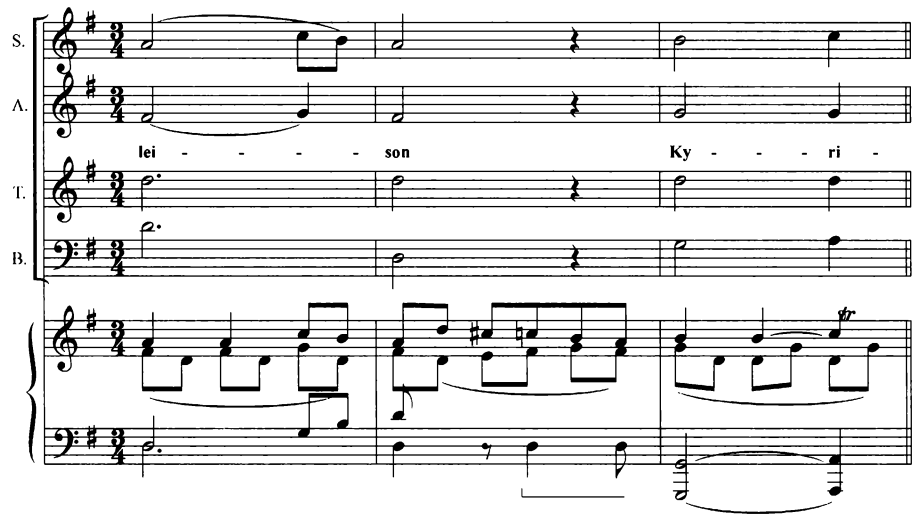
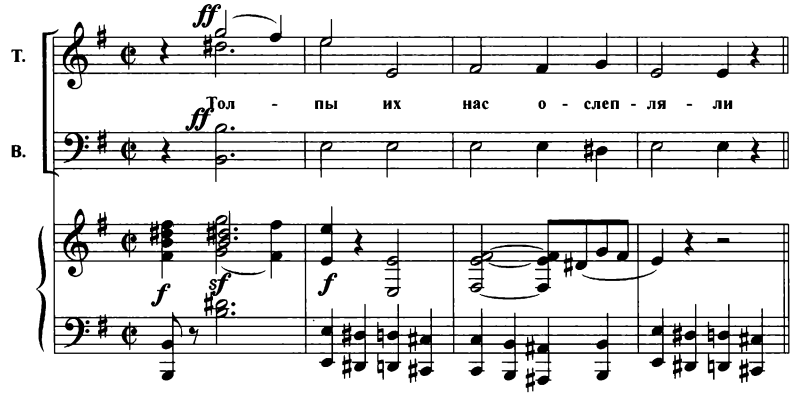
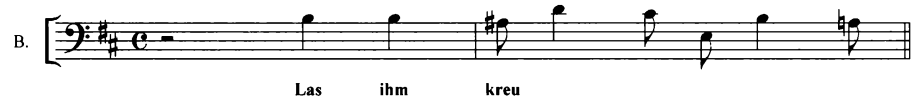
Тогда, наверное, может быть понятна разница между яркими, экспрессивными синкопами в кульминации хора В. Калинникова «На старом кургане»:

и синкопами, играющими характерную *связующую* роль в «Страстях по Матфею» Баха. Они как бы проникают сквозь сильные доли, вовлекая мелодию в единое движение:

Следует привести здесь пример из музыки М. Глинки. В Каватине Людмилы из «Руслана» есть подобные синкопы – столь же легкие, танцевально изящные, шаловливо игривые, полные озорства и молодого задора:

Синкопированный ритм в «Dies irae» Реквиема Моцарта выступает как сильное *экспрессивное* начало, остро противопоставленное мощному потоку ритма всей музыки номера и привносящее в этот поток особый «тон» выражения:

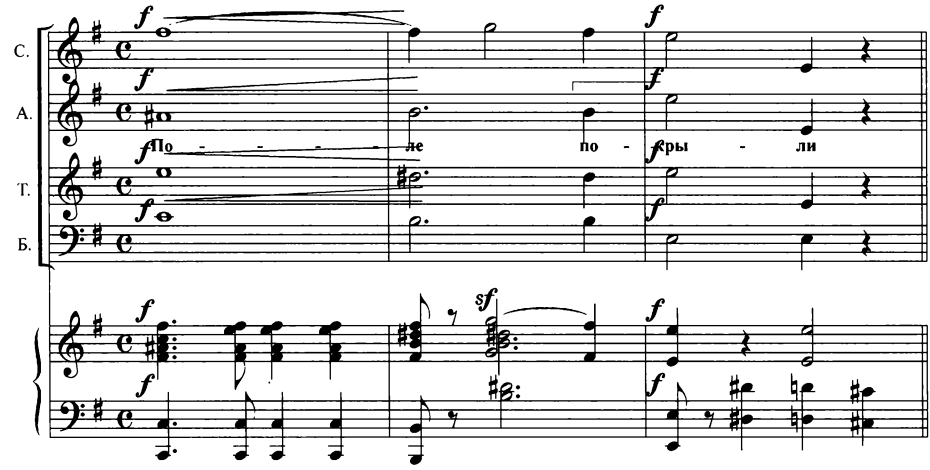


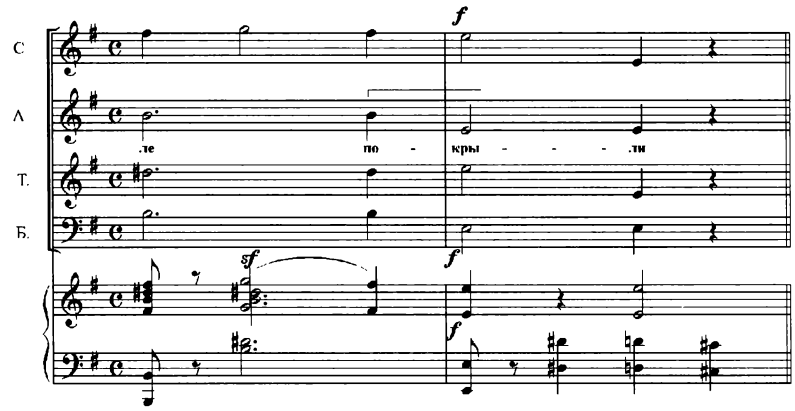
Подобное находим и у Шуберта в Мессе G-dur:

№ 1



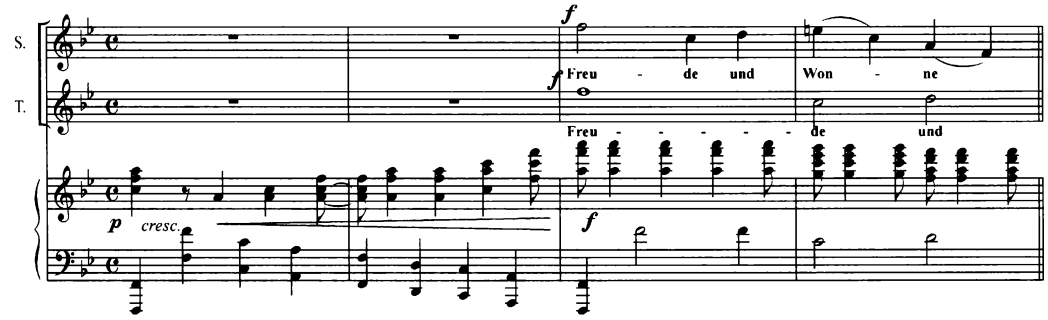
В том же номере шубертовской мессы функция синкоп как фактора конструктивного очевидна. Они служат импульсом движения для преодоления замкнутости четырехтактовой структуры:

В дирижерско-хоровой педагогике функциональная роль синкоп понимается как-то удивительно легко и просто. Как правило, это преобладание яркой, взрывной синкопы, как в примере из хора В. Калинникова «На старом кургане» или в ниже приведенном хоре М. Мусоргского «Поражение Сеннахериба»:

Или как в музыке Баха, где синкопа придает особую патетику, особо возвышенный тон и ораторскую приподнятость вокальной мелодии. Вот тема «распятия» из «Страстей по Матфею»:

Но дело все в том, что даже в одном только что приведенном хоре у Мусоргского синкопы при всей их внешней схожести абсолютно разные. О первой уже говорилось. Вторая – в динамической кульминации пьесы – естественно звучит сильнее первой, но не только потому, что изложена tutti (в первом случае – только мужской хор), но и потому – *и это становится главным выражающим качеством,* — что «брошенная» в верхний голос хора синкопа интонируется лишь

одной партией сопрано, а вся выразительная сила передана альтам, их мощной квартовой интонации, переходящей в унисон всего хора:

Третья синкопа – «разрядка» напряжения. Внешне похожая на вторую из приведенных примеров, она принципиально иная и тоже из-за альтового голоса, который получил более спокойный ход вниз:

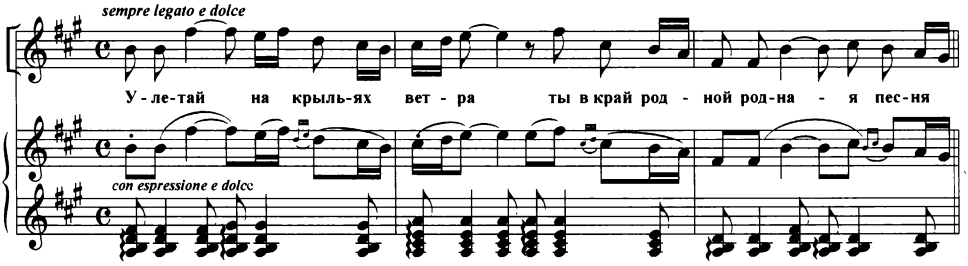


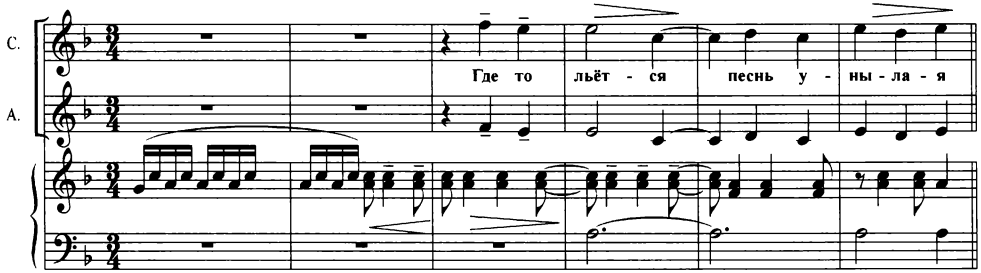
Обычно в учебной практике синкопы интонируются только тогда, когда они представлены в вокально-хоровой части партитуры. Все синкопы вне вокальной фактуры относятся к разряду «аккомпанемента», к функции «сопровождения». А это есть не что иное, как грубейшее нарушение законов многоголосия, где нет и не может быть «сопровождения», а есть всегда единая фактурная ткань, сотканная из голосов хора (солистов) и голосов оркестра (фортепиано). И в этой ткани функция синкоп оркестровых голосов может быть удивительно разнообразной и ярко выразительной.

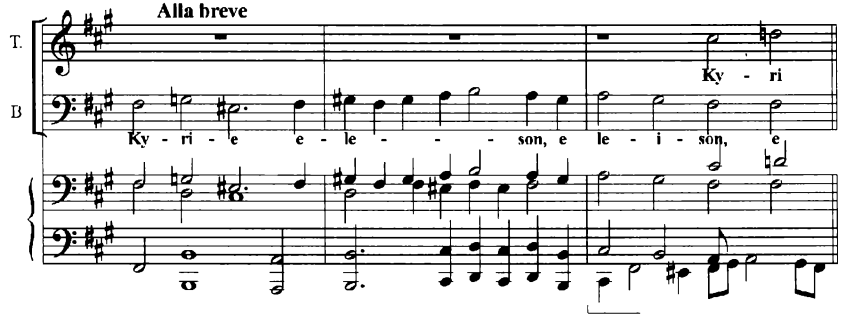
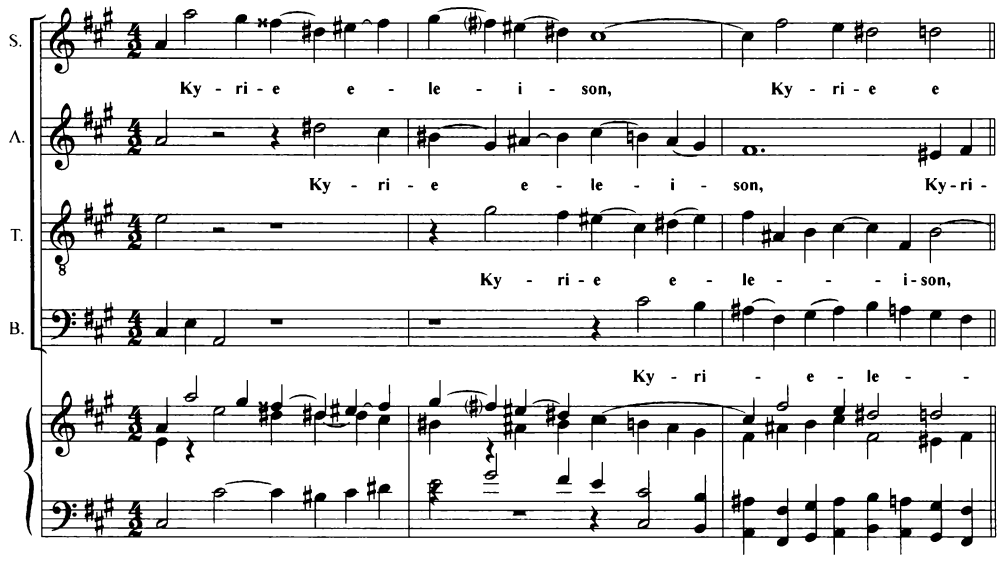
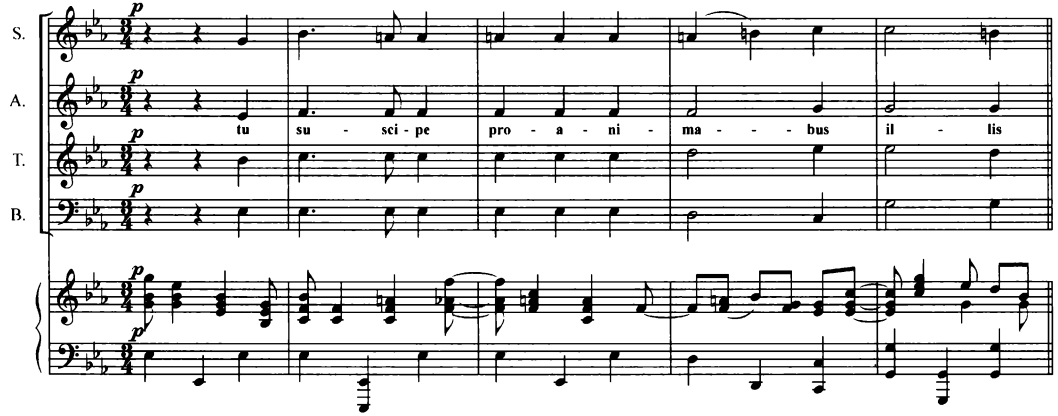
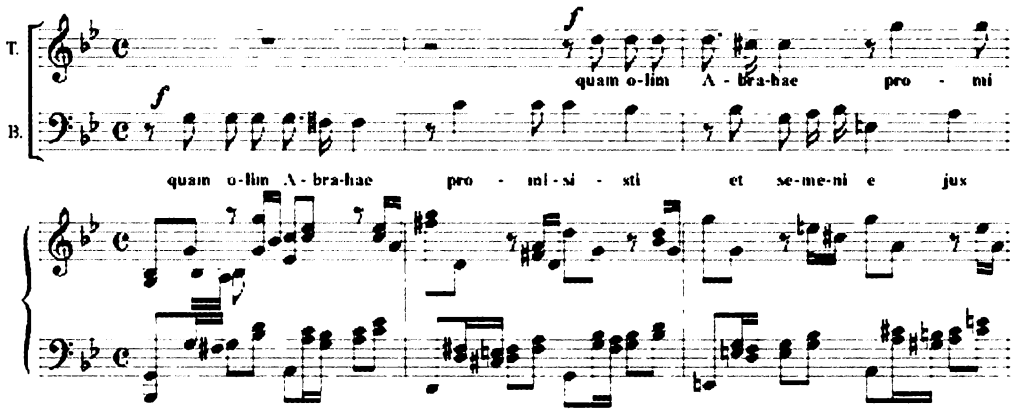
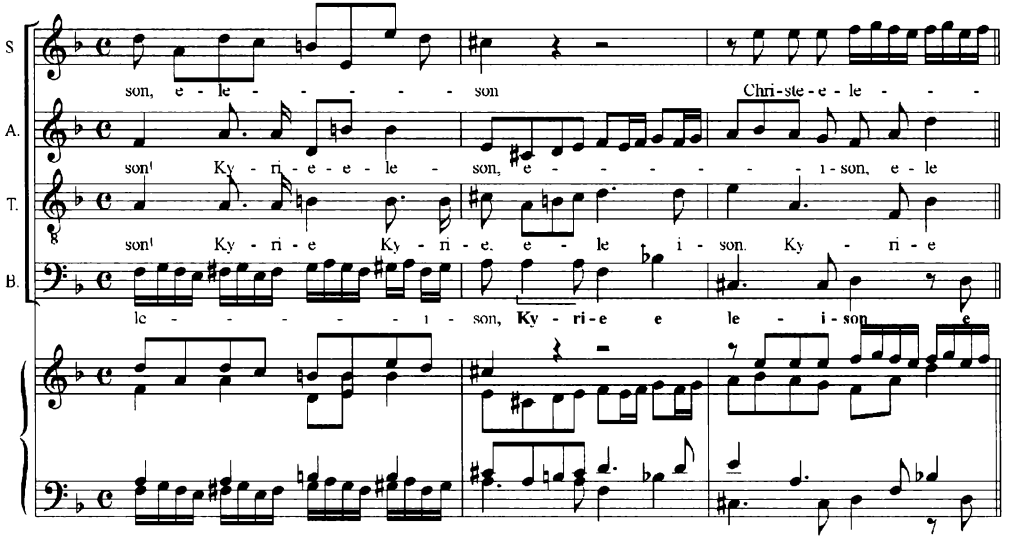
Звонкий ритм синкоп оркестра, как звенящая натянутая струна пронизывает широкую вокальную мелодию, поющую гимн радости в № 2 «Немецкого реквиема» Й. Брамса:

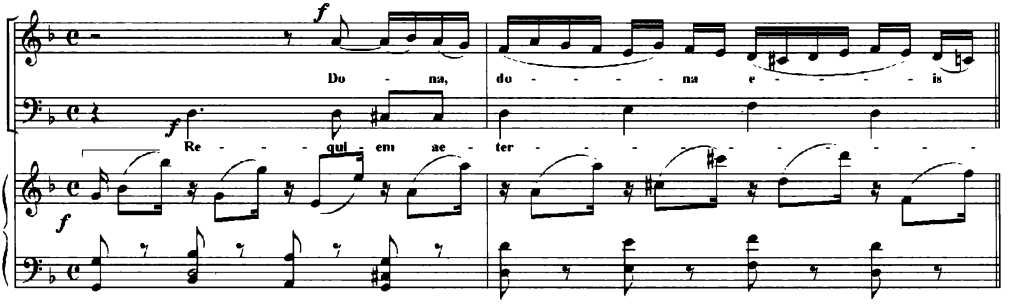


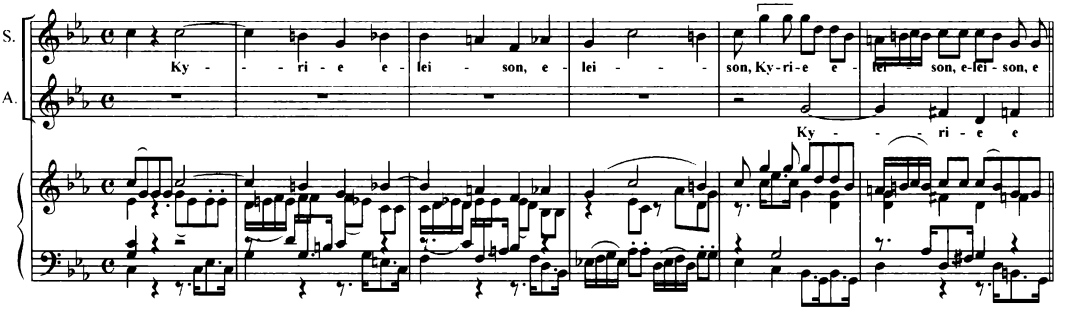
Подобное – у Бородина, в «Половецких плясках» из «Князя Игоря», но здесь синкопированный ритм окутан мягкими, благоуханными тембрами-красками:

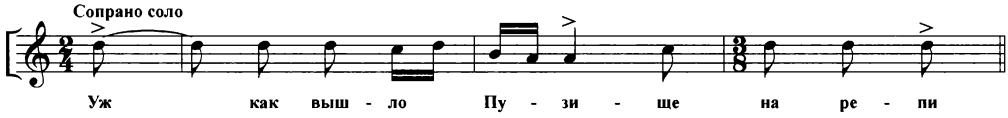
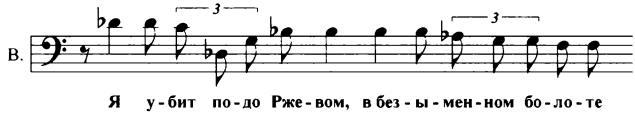
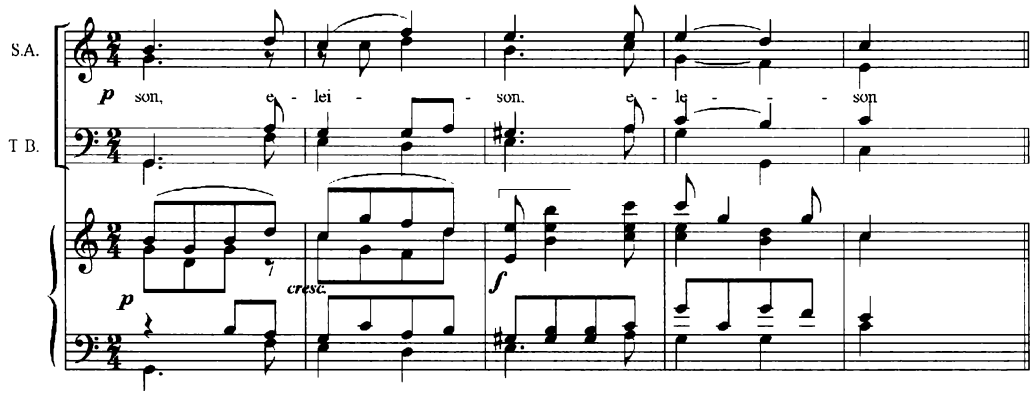
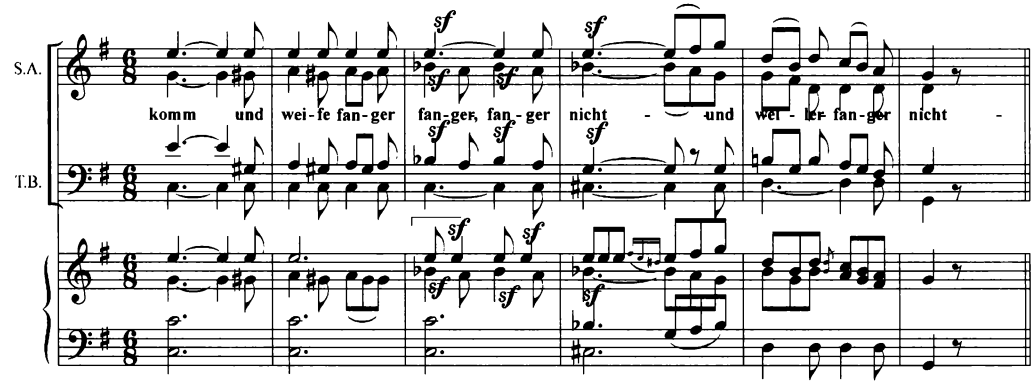


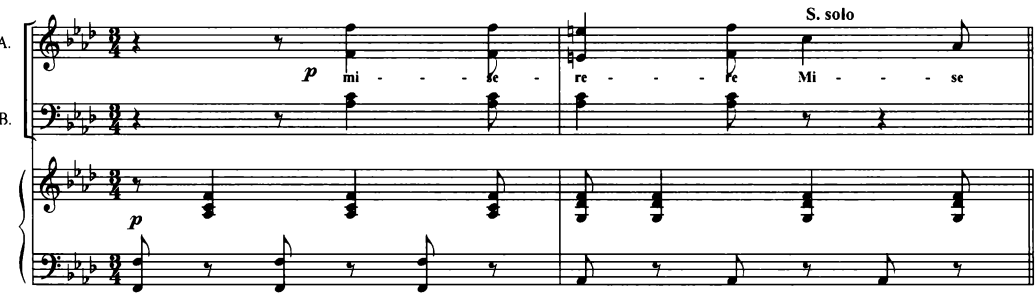
В хоре «Ночка» Рахманинов синкопами так проникновенно выразительно, через любимую свою «колокольность» раскрывает «песнь унылую»:

Особо важно обратить внимание на синкопы там, где они становятся основным «двигателем» в развитии музыкальной ткани, решающим «действующим лицом» в музыкальной драматургии.

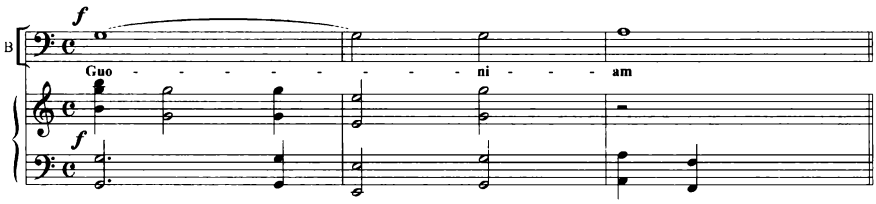
Самая первая синкопа в басу оркестра II «Kyrie» «Высокой мессы» Баха, уже противостоит теме фуги, и она – знаковая:

Она пронизывает в той или иной степени весь номер, и на ней, с ее яркой, патетически-страстной взрывчатой силой, строится кульминация номера:

Как ярок у Моцарта контраст между хоралом (хор) и парящей мелодией I и II скрипок, как бы «соскальзывающей» с сильных долей в «Hostias» Реквиема! В этой мелодии своя интонационная жизнь, своя интонационная структура и особая эмоционально-смысловая сфера – нежность, трепетность и какая-то удивительная незащищенность человека перед грозными силами судьбы:

Синкопы темы фуги «Quam olim Abrachae», словно вырванные осколки могучей поступи остинатного оркестра, становятся интонацией гимна, полного гордой силы, гимна не только «племени Авраамову», но и всему человечеству (сильным обещана «рука Бога»):

В двойной фуге первого номера Реквиема (в ней нет драматургического контраста, голоса хора все время дублируются голосами оркестра), где, казалось бы, уже не может быть чего-то особо неожиданного, необычного в этой полифонической феерии, вершину эмоционального накала (она же и реприза формы) Моцарт завоевывает яростно мощным ритмом синкопы:

В полифонии Моцарта каждый голос есть «действующее лицо» музыкальной драмы. Один из них в том же номере Реквиема своими синкопами поет скорбную песнь:



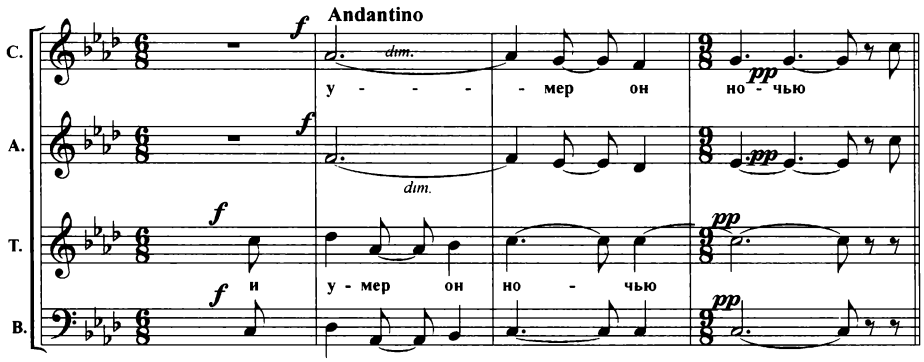
Другой – в фуге № 1 Мессы c-moll. Первая тема фуги изложена в оркестре мерными восьмыми. В ответе сопрано мерность восьмых заменена синкопой, интонацией ярко выраженной страстности:

Следует полагать, что качество интонирования синкопы определяется всем движением предшествующей ей музыкальной ткани. Самим фактом своего появления синкопа («метрический диссонанс») скажет «свое слово». Во всяком случае, почти любое исполнение синкопы есть наполнение предшествующего ей «метрического консонанса», т. е. той доли такта, вместо которой звучит синкопа (как правило,сильной). Это то необходимое, что и представляет собой реально отсутствующий организованный пункт метра-времени.

Начало песни И. Стравинского «Пузище» (одной из «Четырех подблюдных песен» в редакции для женского хора и 4-х валторн) чрезвычайно сложно. Она – как раз в этом «что-то», что *должно быть* перед синкопой. Помочь может точное ощущение духа песни, ее ярко выраженной танцевальной природы. И певица, прежде чем запеть, делает первое «движение», первое эмоционально-мускульное вхождение в его ритм. Если это шаг ногой, то он и будет тем «что-то», от чего можно успешно интонировать синкопу:

Аналогичный пример в хоре Р. Щедрина «Я убит подо Ржевом». Его, особенно в варианте хорового запева, совершенно невозможно начать без отправного «толчка» перед первым звуком. Это звук-встряска, вскрик смертельно раненного человека. Перед вскриком должно появиться *действие,* первое ощущение боли, которая затем так скорбно отзовется:

Иногда выразительный смысл синкопы – весь в музыке ее предвосхищающей. Она может быть кульминацией эпизода (подобно кульминации в «Вечере» С.Танеева):

И даже целой части – у Гайдна в № 2 из «Времен года», где так настойчиво «рвется к жизни» мелодия скрипок:

Синкопа может стать выражением скорби и моления:

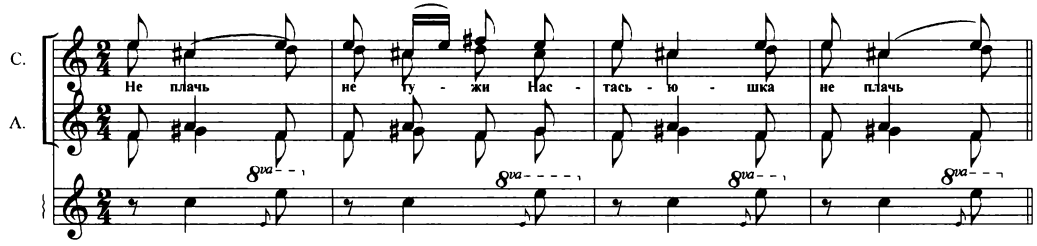
Л. ван Бетховен. Месса C- dur

яростной, мощной силы:

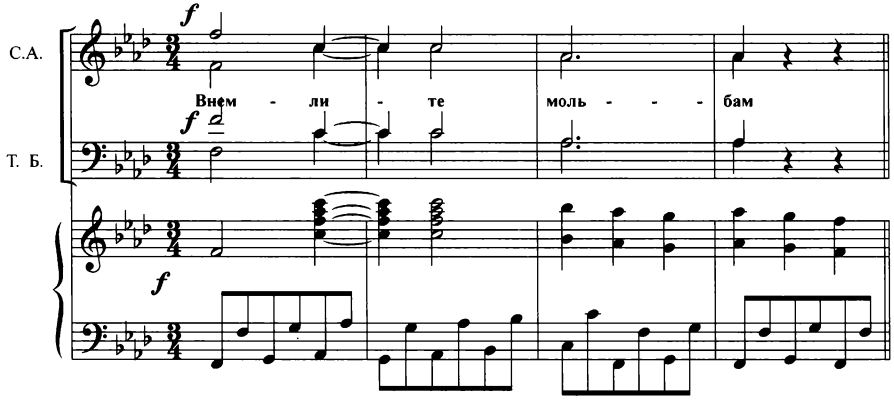
Gloria

Она может передать трагедию смерти:

Д. Шостакович. 10 поэм, № 2



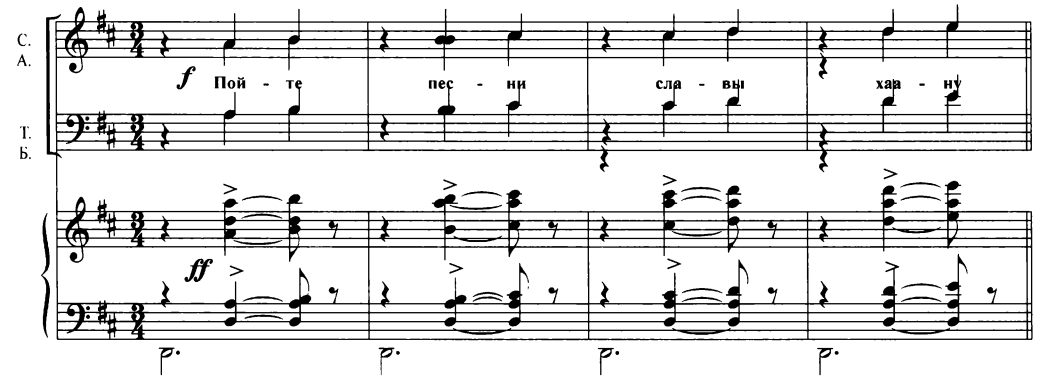
плач и причитания невесты:

И. Стравинский. «Свадебка»

Появление синкоп в «Вечере» Танеева (и не только, разумеется, здесь) есть в конечном счете столкновение трехдольного метра со своеобразно выраженной двухдольностью. Особенно наглядно это проявилось в «Эдипе» Мусоргского:

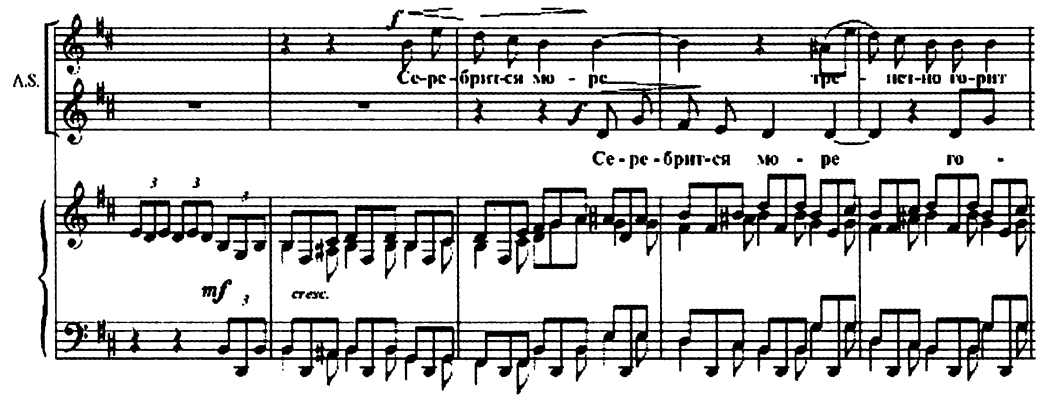


Строго говоря, синкопы в № 2 из «Десяти поэм» Шостаковича воспринимаются как таковые благодаря довольно подвижному темпу, который, как правило, дирижируют «на два». Если же темп чуть изменить (замедлить) и попробовать дирижировать «на шесть», то получится типичное наложение «2 на 3».

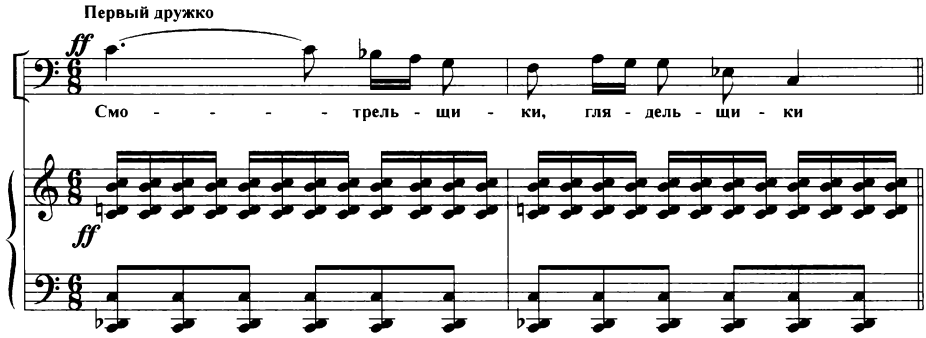
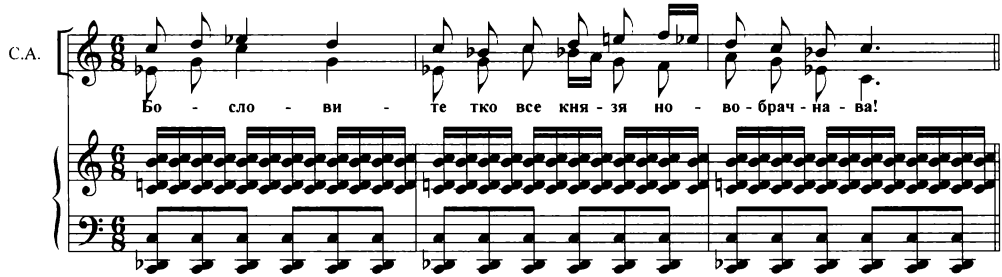
У Бородина в «Половецких плясках» картина обратная. Синкопы как таковой нет, но последовательность двух сильнейших долей – первой и второй в оркестре и хоре – в очень быстром темпе рождает иллюзию синкопированного ритма:

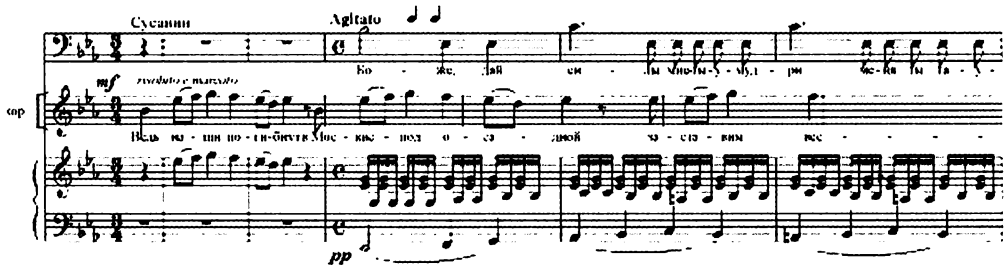


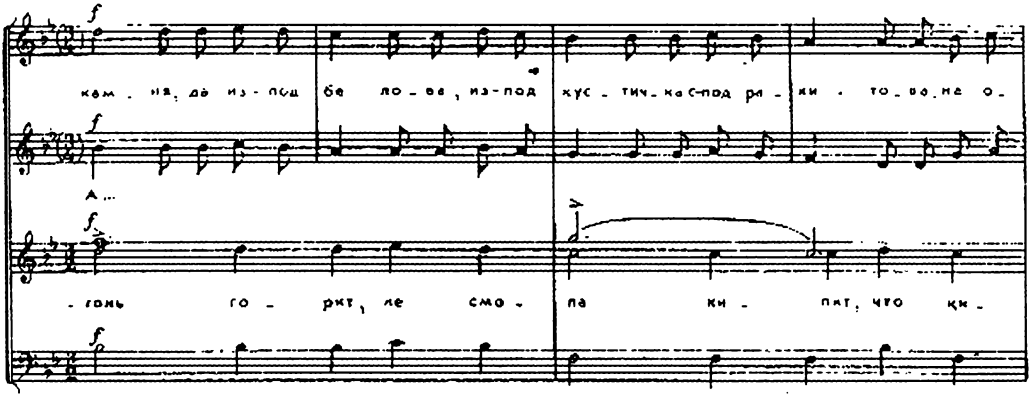
Выразительный спектр наложения трехдольности на двухдольность, его художественный потенциал всегда активно проявляет свою взрывчатую силу несовместимости. Ритм в том главном своем смысле, рожденный этим наложением, чаще всего становится весьма действенно импульсивным, и музыкальная мысль, выраженная подобным способом, становится богаче, ярче.

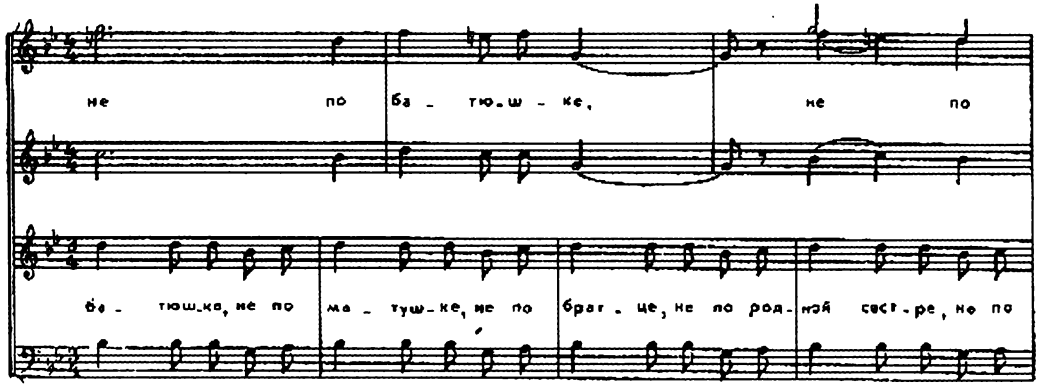
Если это так, то хор «Задремали волны» (ор.15) С. Рахманинова – менее всего «убаюкивающая» пьеса. Благодаря взаимовоздействию триолей фортепиано и восьмых вокальной мелодии рождается необходимая артикуляционная ясность, точность, упругость последней. И вся фактура в целом способна выразить перехватывающий дыхание восторг перед красотой природы:

Отсюда путь к пониманию того, что характер темы из № 1 «Иоанна Дамаскина» С.Танеева («Иду в неведомый мне путь...»), при всем ее романсово-лирическом складе, во многом обусловливается самим жанром фуги и определяется качеством артикуляционного сопряжения восьмых хоровой темы и триолей оркестра. Строгая точность вокальной темы на фоне триольного движения оркестра, движения очень активного из-за необычной оркестровки, порождает качество ее артикуляции – активное, строго-сдержанное, упругое в преодолении широких интервалов. Думается, что без учета характера взаимодействия хора и оркестра в контексте вышесказанного невозможен серьез-

ный разговор об идейно-образной сути этого номера, равно как и о стилевых свойствах кантаты в целом.

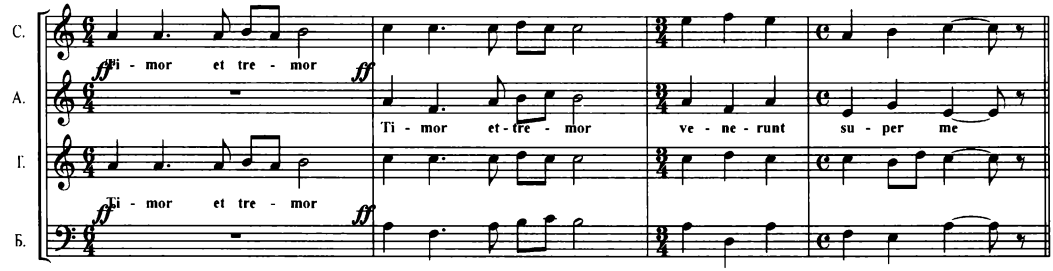
Восхищает вакханалия ритмов в «Свадебке» Стравинского, где в одном из эпизодов спаяны воедино мощным потоком метра и ритма двухдольность (на слух) солирующего баса с трехчетвертным метром и ритмом «правой руки» фортепианной партии:

Следующий эпизод женского хора «на глаз» – трехдольный, а на слух – двухдольный. Двухдольность образует яркую синкопу, и она организует весь ритм эпизода в удивительно прихотливый и мускульно-энергичный танец:

Финал этой сцены (от цифры 62 и до конца) – поразительная по мудрости и мастерству воплощения феерия ритма. Очень важна и ответственна здесь роль остинатного баса: при такой изменчивой игре метра и «ускользающей» сильной доле, он должен держать на себе всю «многоэтажную» конструкцию музыки.

Вот известнейший пример из «Ивана Сусанина» М. Глинки – трехдольный метр хора (поляки) звучит единовременно с четырехдольным в партии Сусанина и оркестра:

Подобные примеры есть и в музыке для хора a cappella. Так излагает две темы в хоре «Как на матушке на Неве-реке» А. Ларин:

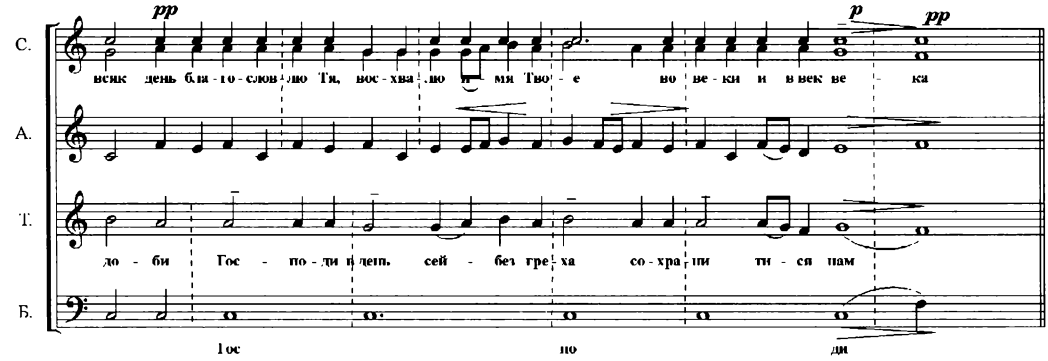


Это наложение достаточно простое – трехдольный такт легко сосуществует с тактом 3/2. Далее – сложнее:

Единовременное звучание трехдольного и четырехдольного метра ставит перед дирижером достаточно сложные технические задачи.

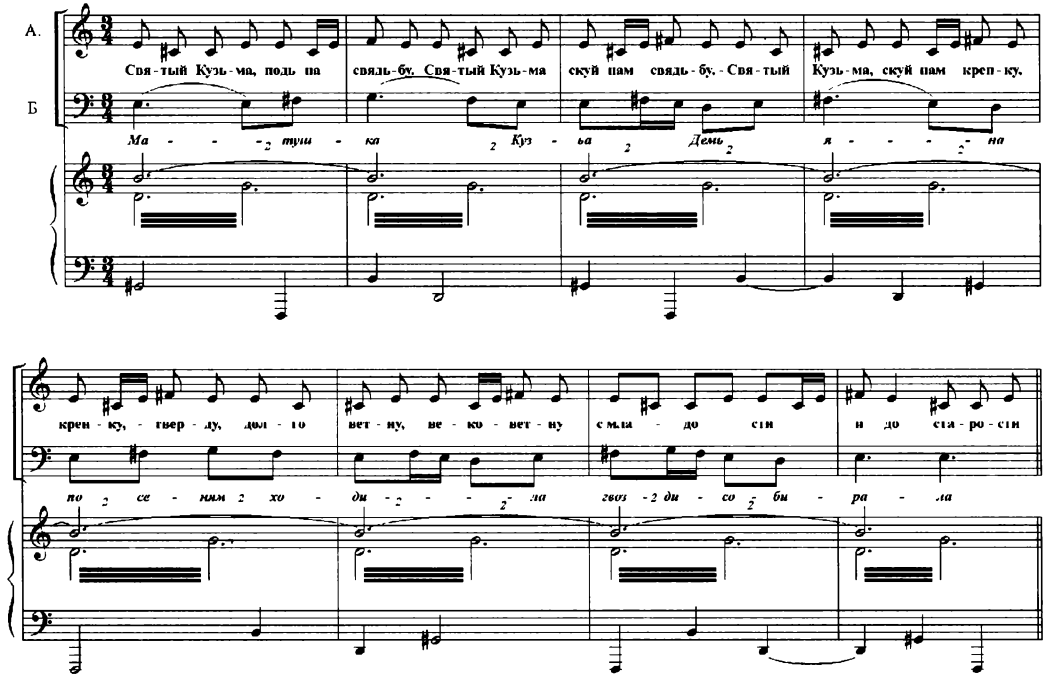
Строго говоря, в первом примере из сочинения А. Ларина мужской хор записан не вполне корректно – он изложен на *ТРИ,* а поется на *ШЕСТЬ* (3/2 и 6/4, с чем согласен сам автор). Подобные неточности встречаются часто, и к ним надо относиться очень внимательно и ответственно. Автор этих строк встречался с попыткой озвучить хор Ф. Пуленка «Timor et tremor», так сказать, «в обратном порядке» – *ШЕСТЬ* на *ТРИ* вторых:



С. Рахманинов в № 12 «Всенощной» единовременно сопоставлял разную метрическую меру внутри больших и развернутых фраз-тактов:

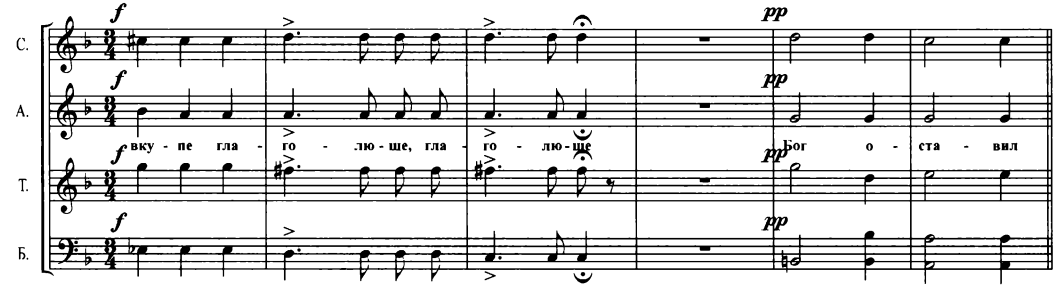
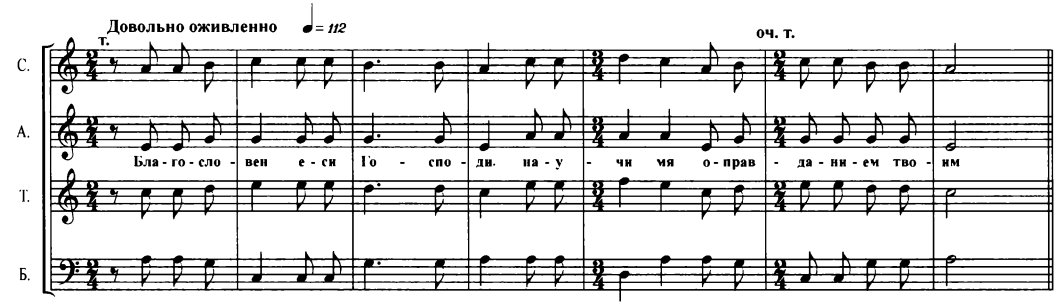
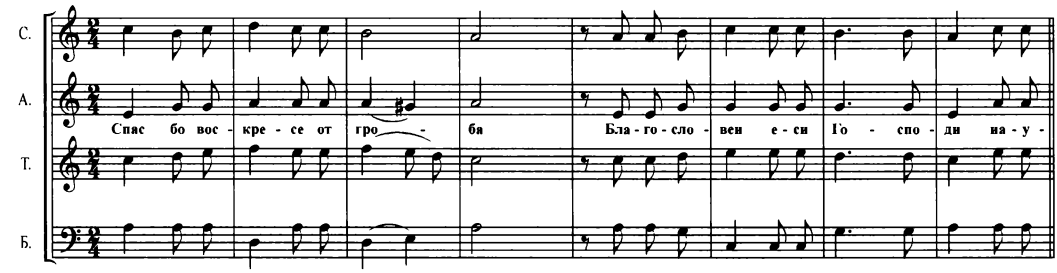
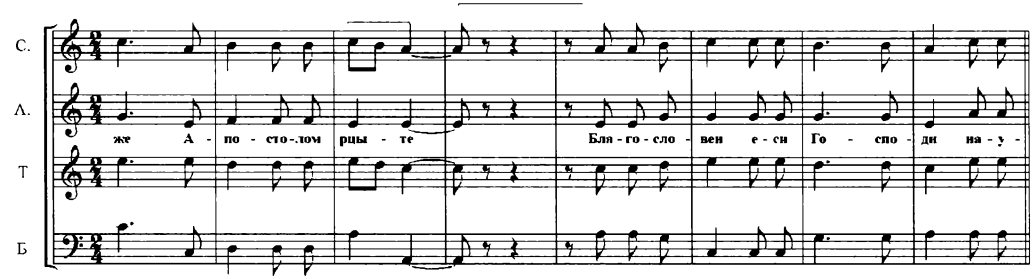


Интересный и весьма непростой пример наложения разных ритмов и метров найдем в «Свадебке» Стравинского, где одновременно звучат мерно-архаичная мелодия басов в метре 6/8 с тяжелой и по-особому вязкой дуолью и остро ритмическая, почти частушечная остинатная попевка теноров:

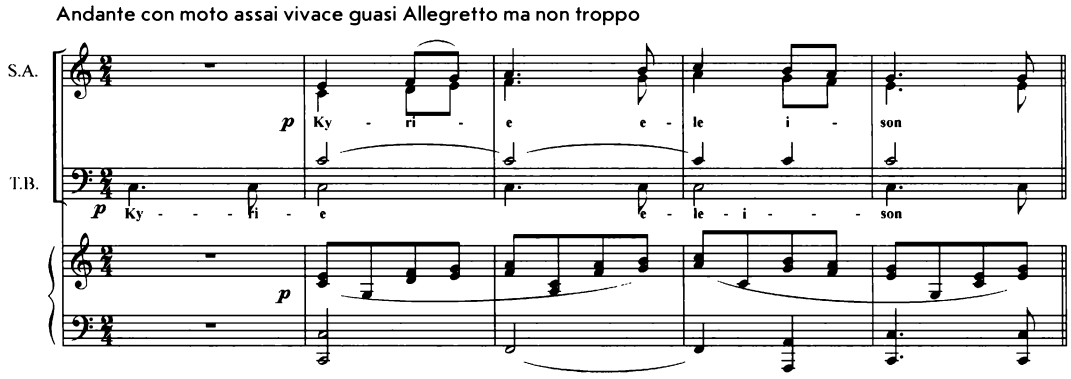


Прочтение любой партитуры всегда ставит проблему интонирования пауз – пауз окончаний, переходов, стыков форм и т.п. Весьма часто появляется проблема «звучащей паузы». Что это в конкретном проявлении? «Звучащие» паузы – это не художественная химера, а реальный элемент интонации, которому «что-то» предшествует и за которым «что-то» следует. Иными словами, либо это продолжение музыкальной мысли, либо импульс рождения новой. Часто это начало движения, начало музыки, как, например, в хоре «Нам звезды кроткие сияли...» В. Калинникова, или это срединный эпизод в его же хоре «На старом кургане»

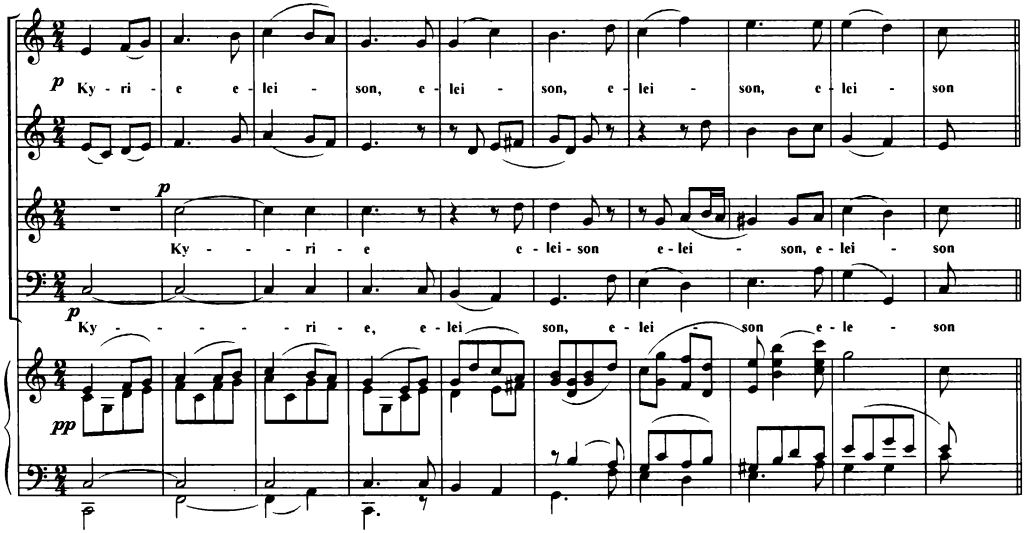
(рождение нового темподвижения), или короткие эпизоды хорового финала Девятой симфонии Бетховена и т. п.

В одних случаях пауза рождает эффект эха, что предполагает всегда сильную интонацию – упругое «снятие» (прекращение) звука (вялое окончание звука не способно вызвать эффект эха, что вполне естественно). Отсюда понятен характер ее интонирования в кульминации «Вечера» Танеева. Пауза не должна членить фразу; «перешагнуть и озвучить» ее можно, только услышав всю конструкцию музыкальной мысли, а воплотить, – активно и *сильно* снять синкопу-аккорд перед ней, чтобы она «*приняла*» в себя отзвук (эхо!) его. М.Березовский предлагает нам услышать и *проинтонировать* невероятно важную и ответственную «звучащую паузу» в концерте «Не отвержи мене...», паузу длиной в *целый такт*, столь необходимую для вхождения в последующую образную интонацию:

Великолепный пример «звучащей паузы» найдем в № 9 «Всенощной» П. Чайковского, с рефреном «Благословен еси Господи...»:

Повторенный четыре раза, он становится рефреном рондообразной формы и по смыслу, образному содержанию, выступает как эмоциональный отклик на великие и таинственные события Воскресения Христова. Всякий раз он появляется, непосредственно продолжая движение музыки, с естественной короткой паузой перед своей предиктовой интонацией:

И только один раз рефрен отделен от темподвижения музыки весьма значительной паузой:

Пауза становится доминирующим элементом музыкального языка, его смыслом, содержанием, местом в определении кульминации всего номера; она определяет *ритм движения* всей музыкальной формы номера, эмоциональный ритм сопоставления выразительных качеств рефрена. Эта пауза значима – пытливый слух исполнителя может здесь научиться многому.

Среди элементов музыкального языка многоголосия, активно участвующих в развитии ритма на протяжении больших и развернутых форм, необходимо отметить роль выдержанных звуков. Их выразительная суть в фактуре хорового письма отмечалась в первой главе. Здесь же хотелось бы привести только один пример — пример удивительный и, как представляется, чрезвычайно интересный именно в плане иллюстрации роли выдержанных звуков в развития импульса *ритмического движения* музыки:

Л. ван Бетховен. Месса C-dur, № 1

Поражает в этом примере многое. И столь необычное начало в стиле «a cappella», и невероятно длинное авторское указание темпа и характера исполнения. Всякий раз, когда возвращаешься к этой музыке, не покидает ощущение, что столь пространная ремарка к первому номеру мессы относится ко всему циклу. Видимо, автор очень заботился о том, чтобы темподвижение первого номера было максимально приближено к *его* слышанию музыки, к тому главному эпиграфичному содержанию, которое будет потом, в конце мессы, ее завершающей мыслью-интонацией.

И третье, самое главное – это «оркестровка» хоровой партитуры в начале этого номера. Появление спокойного, без *движения тенора* («педальный звук») ста-

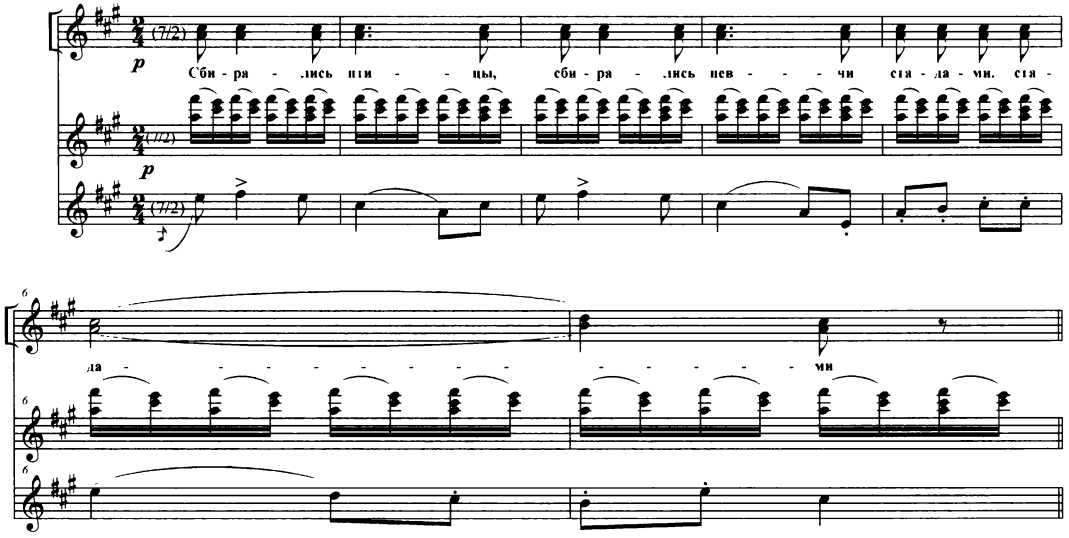
новится интонацией, вносящей в звучание удивительную чистоту, полетность и особую возвышенность. На это следует обратить внимание потому, что в репризе Бетховен коренным образом меняет характер хорового изложения, вводя активно движущиеся голоса (особенно альт и тенор), и усиливает кульминационный, итоговый смысл репризы:

Прочтение этой музыки, как и любой другой, может быть индивидуальным, но оно будет, безусловно, не полным, если не заметить все эти тончайшие и такие внешне неброские элементы развития фактуры.

Проблема ритма в музыке с особой настойчивостью требует возвращения всякий раз к *структурному* анализу партитуры, т.е. выявлению соотношения сильных и слабых тактов музыкальной ткани – «метра высшего порядка», по определению В. Цуккермана[5].

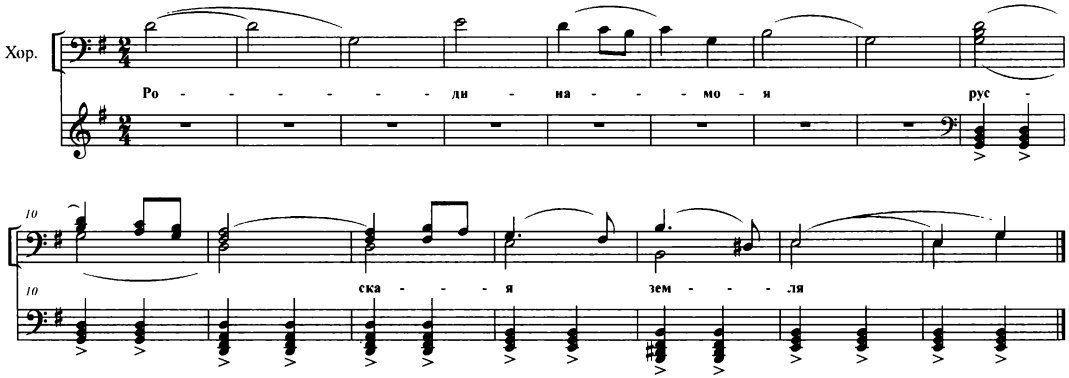
«Метр высшего порядка» в самых скромных своих проявлениях хорошо известен в дирижерских классах чаще всего при дирижировании «на раз» вальсовых ритмов, оформляя их в парные тактовые конструкции. Известно, что и женский эпизод («Гой ты, сила...» в «Сцене под Кромами» из «Бориса Годунова» Мусоргского) дирижируется «на раз», тогда как «на три», и «на два» дирижируется Интродукция к «Сусанину» Глинки.

Казалось бы, что все это правильно и логично. Но в Интродукции, помимо этого, есть и свои, очень важные, проблемы ритма. Как всегда, в музыке Глинки не все так просто и однозначно. Ритм Глинки требует к себе особого внимания.

Сопоставим Интродукцию «Сусанина», написанную в метре 2/4, с хором птиц из «Снегурочки» Римского-Корсакова. В этом хоре тоже метр 2/4, но рядом в скобках обозначено 7/2! Тем самым предопределена вся структурная конструкция целой фразы, целой строфы:

[5] *Мазель Л., Цуккерман В.* Цит. изд.С.144.

У Глинки никаких подобных предписаний нет, кроме, пожалуй, метронома. Но его цифровое выражение – это только темп, скорость движения половинного звука, а не предписание слышать и исполнять эту музыку в метре 2/2, как это часто, к сожалению, бывает! И если такое и было бы возможно в самой небольшой степени, то только в сольном запеве. Не надо забывать, что вступивший после запева хор, – это, прежде всего, *кант*, мужественная песня-шествие. (Вспомним Б. Асафьева: «В ритмоконструкции канта всегда присутствует движение...»)[6].

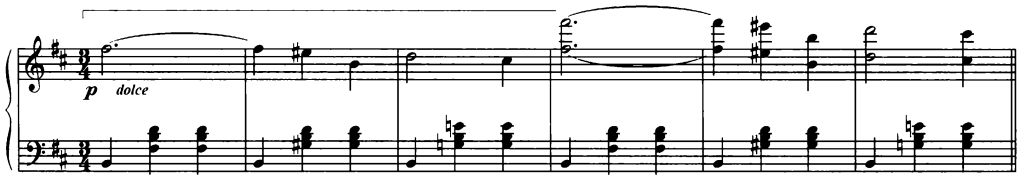
Об этом великолепно написано у А.Пазовского: «Я вспоминаю, как на первой спевке "Ивана Сусанина" расплывчато и вяло прозвучало вступление хора после тенорового соло... Я попросил артистов хора прислушаться к ярко ощущаемой мною в мелодии ритмической пульсации, которую сымпровизировал на фортепиано:



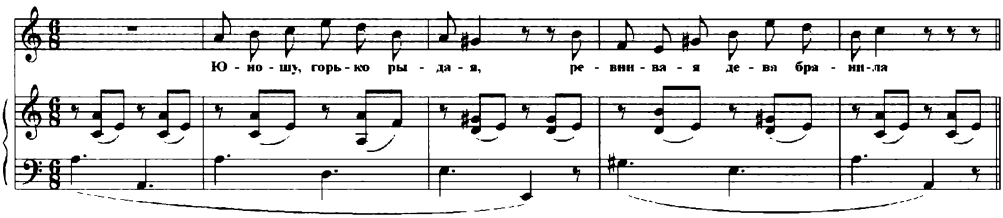
Вслушавшись в импровизированный аккомпанемент, который я сыграл несколько раз, хор отлично выполнил нужное задание и сумел передать в исполнении мелодии живое биение ее ритмической пульсации»[7].

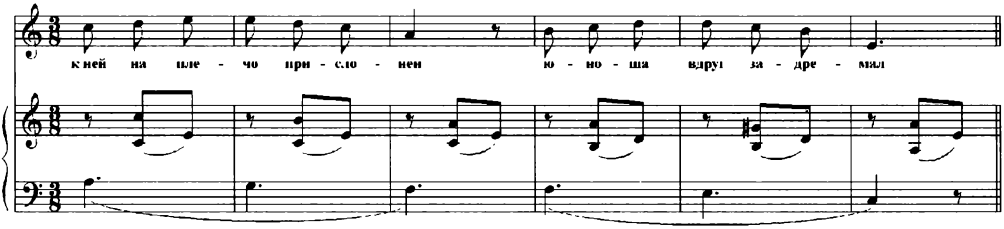
[6] *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. Сб. статей. Л., 1980. С. 39.
[7] *Пазовский А.* Записки дирижера, М., 1966. С. 224–225.

Здесь сказано главное: можно дирижировать Интродукцию «на два» или как угодно, но самое важное – это выявить метр двухчетвертного (!)такта, пульс и нерв этой музыки, ибо она таковой создана.

Будет не лишенным смысла вспомнить здесь и «Вальс-фантазию» Глинки. *Парный* круговой вальс представлен здесь *трехтактовой* конструкцией:

Трехтактовая структура этого вальса так волшебно прекрасна и так элегически выразительна, что вызывает в представлении целую гамму эмоциональных состояний и переживаний. Здесь живет человеческая душа, словно заблудившаяся в переливах нереального (не бытового) ритма.

Возможно, это и рождает «Вальс-*Фантазию*»[8].

У А.С. Даргомыжского есть уникальный пример «игры» метра. Его знаменитый романс «Юноша и Дева» в начале изложен на 6/8.

Затем метр резко меняется на 3/8!:



По логике здесь должен был быть размер 9/8. Но у Даргомыжского здесь другой метр: он приближает появление «раза», и, таким образом, возникает почти другая скорость, точнее, другой импульс движения музыки. Написав не 9/8, а 3/8 автор настойчиво просит нас *услышать это*. Именно это и привносит в

[8] Как известно, М.И. Глинка знал и любил музыку Л. ван Бетховена, особенно его «Фиделио». Трудно себе представить какую-либо «удобную» для дирижирования конструкцию в его I части Пятой симфонии, где ритм – вся ее стихия, и упругий «раз» присутствует в каждом такте (хотя, в целом, конструктивный ряд части весьма не простой). Но когда возникает необходимость в иной конструкции, Бетховен точно указывает ее. Так, в его II части Девятой симфонии есть ремарки: «Ritmo di tre battute», «Ritmo di quattro battute» (см. такты 177 и 233 партитуры).

музыку особое очарование и грациозность, особое ощущение юношеской непосредственности и необидной шаловливости. Пример удивительный, способный дать музыканту больше, чем многие солидные труды по музыкальной форме.

Среди наиболее характерных проявлений активного участия оркестра в строительстве музыкальной формы вокально-инструментальных сочинений значительное место принадлежит **динамике** как в узком значении этого слова (громкостное соотношение звучащего материала), так и в более общем, широком, смысле, понимаемом как изменение степени эмоциональной напряженности. Хорошо известна роль динамики (особенно в случаях резких громкостных сопоставлений на коротком отрезке времени) в развитии и становлении музыкальной идеи сочинения.

Особо важна здесь функция гармонии и некоторых видов мелодического развития, в частности секвенции. В музыке громкостная динамика не имеет точного, математического измерения: невозможно установить соотношение одного и двух forte, как соотношение одного к двум. К тому же, само понятие forte, естественно, не может быть единым для музыки всех эпох. То же относится и к piano. Поэтому отношение исполнителя к звуковой динамике должно тщательно контролироваться правильным пониманием музкально-стилевых закономерностей, той ролью, которую она играла в музыке разных эпох, даже знанием технических возможностей инструментов того времени (вспомним тромбоны в Реквиеме Моцарта).

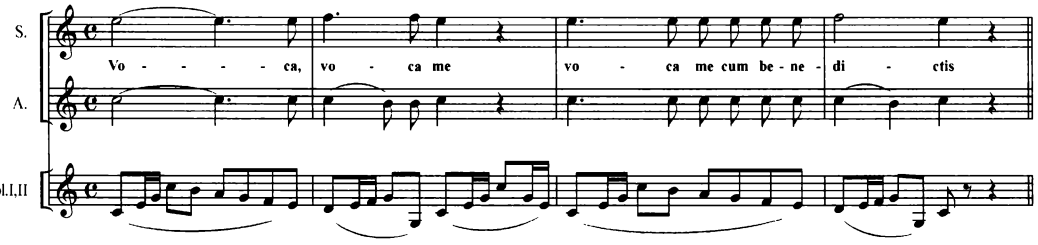
Динамическая шкала развивалась и обогащалась в связи с общим развитием средств музыкальной выразительности: от «черно-белого»» forte и piano у классиков, до изощренной динамики современной музыки.

Воспринимая то или иное произведение, мы подчас забываем о той принципиальной роли, которую играла динамика в музыке определенных эпох. Если в музыке конца XIX – начала XX века динамика выступала как составная и соподчиннная часть в ряду таких развитых средств общей музыкальной выразительности, как гармония, ладотональные связи, ритм, тембр и т .д., то у классиков (почти вплоть до Бетховена) динамика была относительно самостоятельным средством музыкальной выразительности. Музыкальный язык того времени был не настолько богат, чтобы отводить динамике соподчиненную роль. Поэтому свободная творческая фантазия в области динамики, характерная для исполнения музыки более поздних времен, абсолютно не пригодна для музыки классиков и должна быть ограничена строгими рамками стилевых закономерностей. Динамическая фальшь здесь равнозначна фальшивой гармонии, неточности ритма или мелодии.

Строгость классической динамики, сопоставления forte и piano без предварительных *crescendo* и *diminuendo* – одна из существенных черт этого стиля.

Зная, что истоки этого – в оркестровом стиле классиков, в противопоставлении эпизодов оркестрового *solo* и *tutti,* можно прийти к пониманию того, что у классиков forte и piano выступают не как количественные звуковые соотношения, а прежде всего как *качественное соотношение* субъективного и объективного, лирического и эпического начал.

Эти соотношения (solo, tutti) у Баха, например, имеют почти строго регламентированную форму выражения: тихая, светлая радость – это чаще всего соло двух флейт с оркестром; раздумье, грусть, печаль – гобой-д'аморе; трагедийный пафос, яркая экспрессия выражения – скрипка и т. д.

Моцарт реже использует концертирующие инструменты (хотя эпизод «voca me» из «Confutatis» Реквиема – ярчайший пример сопоставления молитвы хора и монолога первых и вторых скрипок):

Детальный анализ динамики Моцарта, сопоставления forte и piano в его музыке свидетельствует о том, что динамические контрасты в его произведениях – явления прежде всего драматургические. И воплощение этих контрастов невозможно без особого внимания дирижера к *фактуре* оркестра и хора, от такого, казалось бы, третьестепенного вопроса, как соотношение тесного и широкого расположения голосов в хоровой партитуре, до выразительного вычленения всех «свободных», то есть не дублированных голосов в фактуре.

В музыке, Моцарта, Гайдна, Бетховена строго очерченные эпизоды *sub.f* и *sub.p* никак не предполагают предвосхищающих их подъема и спада звучности. Но в значительных по временно́й протяженности стабильных динамических эпизодах, в живом пульсе музыки – музыки высоких мыслей и страстей – должен биться пульс гибкой человеческой речи.

Отсутствие авторской динамической «ретуши» никак не исключает колоссального динамического дыхания арии «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею» с ее ярчайшими мелодическими токами, интонационными подъемами и спадами. Общее *piano* не исключает в «Confutatis» Реквиема Моцарта логически обусловленных подъемов и «падений» («Oro suplex...»).

Очень часто динамика чутко придерживается естественных изгибов мелодической речи – повышения или понижения эмоционального тонуса звучания. Это настолько естественно, что в случае его отрицания Брамсу, например, приходилось предписывать: «*sempre piano, senza cresc.*» («Немецкий реквием» № 2).

Мера количественных изменений в динамике зависит от всех «материальных данных» партитуры, которые диктуют определенную шкалу постепенной внутренней динамической переменности на основе стилевых ее законов.

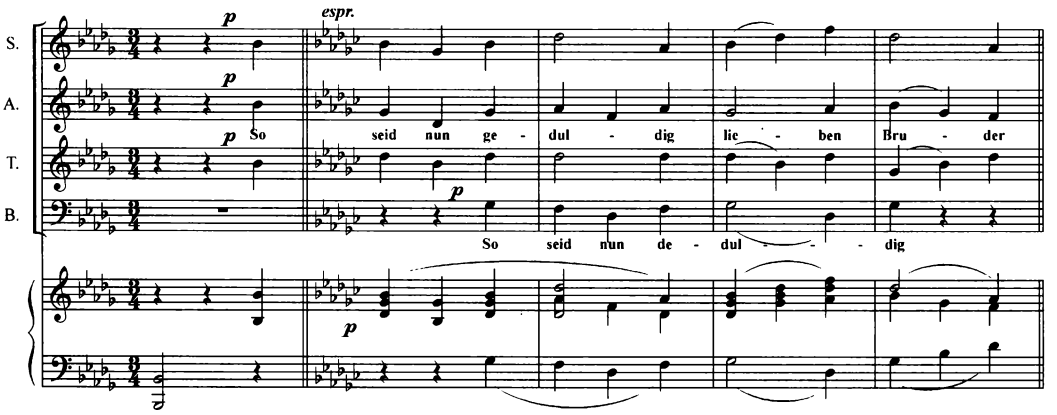
Одним из существенных свойств классической динамики является накопление, или «резервирование громкости» (Л. Мазель, В. Цуккерман). Накопление динамики в широком смысле этого слова, то есть соотношение громкостной шкалы с общей динамической устремленностью музыки происходит прежде всего и главным образом за счет развития *фактуры*, фактурного накопления. Из этого следует, что динамические изменения, базирующиеся на эволюции фактуры (*crescendo* как результат роста, развития, уплотнения, ритмического накопления фактуры и *diminuendo* как следствие ее распада, облегчения, упрощения), рождены самой природой многоголосия. Эти понятия, прежде всего, *качественные*: не увеличение или уменьше-

ние силы звука, а *изменение качества и количества* звука по мере развития музыкальной идеи.

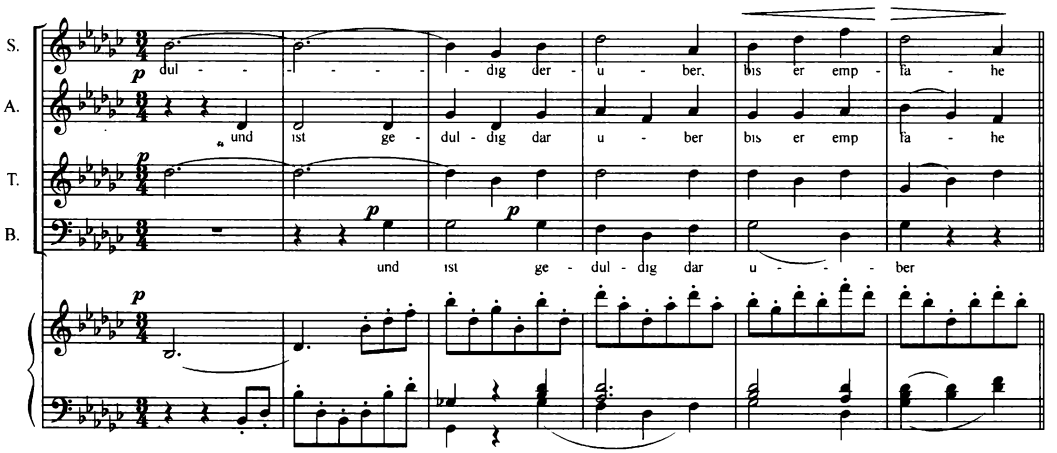
И в этом смысле каждая вокально-оркестровая партитура ставит перед дирижером увлекательную задачу – выявить фактурную эволюцию, «одеть» хоровую фактуру в то новое, что родилось в результате развития оркестровой партитуры, привести звучание хора и оркестра к динамическому и драматургическому равновесию в кульминации произведения.

Вот несколько популярных примеров из учебно-педагогического репертуара. В хоре № 1 из «Времен года» Гайдна достаточно сопоставить изложение экспозиции и репризы, чтобы проследить тот путь развития, который прошел оркестр – от подчиненного хору в экспозиции до равноправного в драматургическом и динамическом планах в репризе. Легко определить, как при неизменной мелодии за счет фактурного накопления в оркестре растет образно-выразительная сила музыки в № 2 «Немецкого реквиема» Брамса.

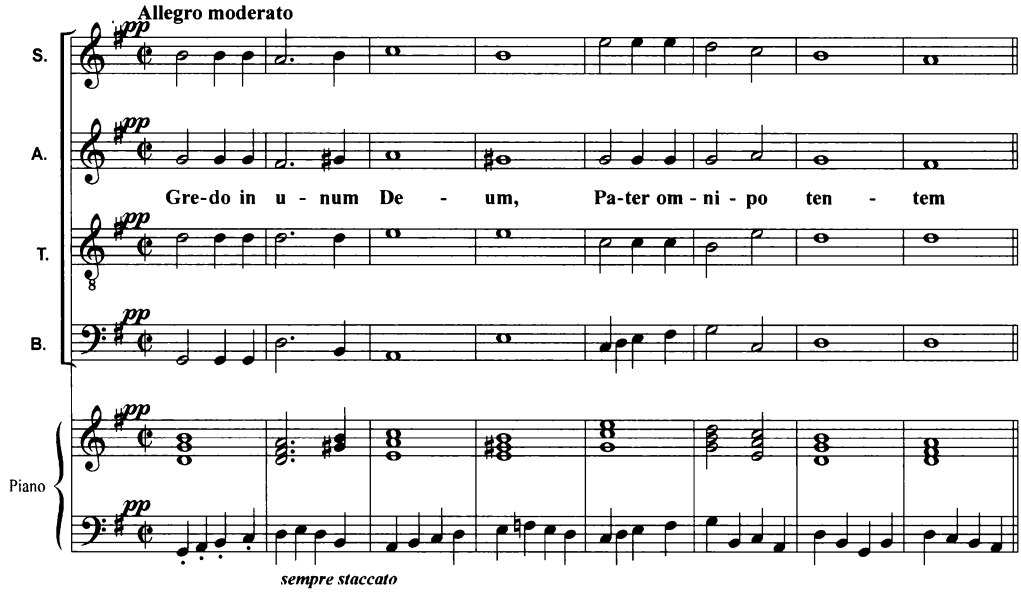
Начало срединного эпизода изложено с дублированием голосов:

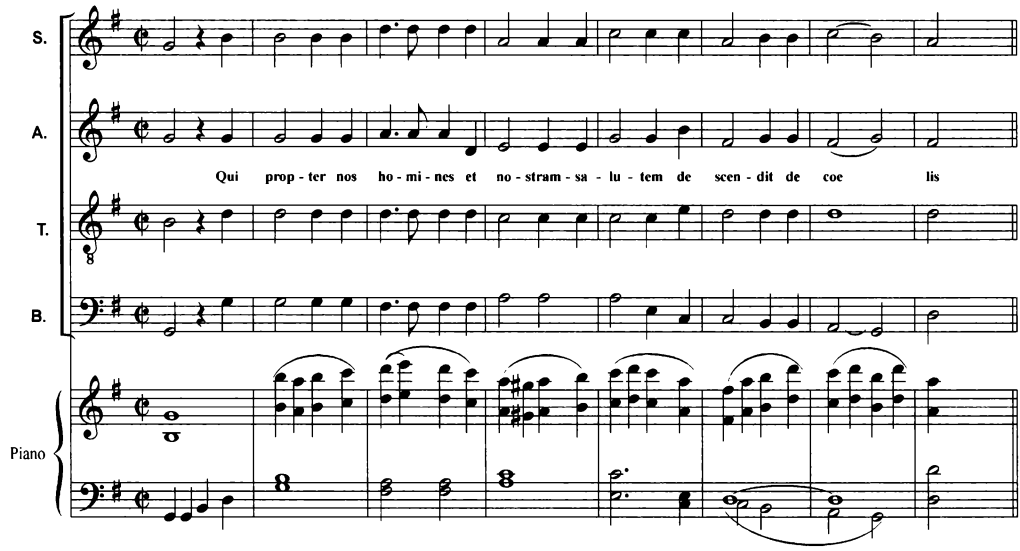


При повторе хор окружен легкой ажурной тканью оркестра:



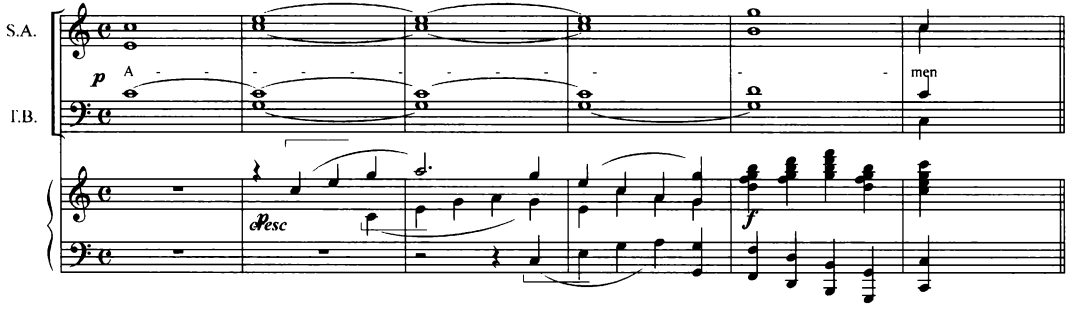
Ф. Шуберт в «Credo» Мессы G-dur на протяжении всего номера очень скупо меняет хоровую ткань, но резко динамично развивает оркестр. Строгое и сдержанно-торжественное начало с характерным мотивом шага в оркестровом басу:

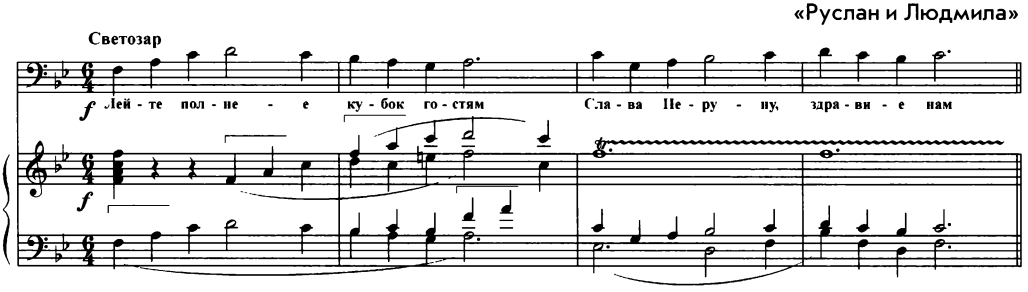


сменяется нежной и доброй шубертовской песней скрипок:

Что же касается роли этого принципа в «глинкинских вариациях», то она общеизвестна.

Особый интерес и трудность представляет фактурное накопление в классических фугах, главным образом в тех, где оркестр не дублирует хоровые голоса. В хоровых фугах Бетховена принцип накопления оркестровых пластов чрезвычайно важен в драматургическом плане. Традиция дублирования хоровых голосов уступает место широко развитой, контрастной оркестровой фактуре, создающей дополнительные полифонические наслоения. Таким образом, соподчиненность оркестра в хоровых фугах переходит в активное его участие в общей музыкальной динамике.

Так, например, в заключительных построениях «Cun sancto spiritu» Мессы C-dur Бетховен как бы вычленяет оркестр из единой музыкальной ткани и придает ему самостоятельную, ведущую роль:



Глинка словно «подслушал» это у Бетховена:

Очень ярко демонстрирует фактурные накопления в оркестре Верди в Реквиеме. Можно определенно говорить об образной, имеющей совершенно конкретное драматургическое значение, эволюции фактуры оркестра в «Kyrie» и особенно об огромных масштабах фактурного и динамического накопления в «Sanctus».

Острая, импульсивная тема оркестра, развивающаяся не только фактурно, (то есть регистрово, интервально, полифонически), но и по всем законам фуги, динамичней тем хора: она все время вырывается из общего звучания, завоевывает все большее музыкальное пространство и в конце концов «поглощает» хор в кульминации, в мощнейшем унисоне всего оркестра, становясь драматургическим центром всей части.

Подобный прием использует и Танеев в кульминации «Иоанна Дамаскина». «Суммируя» восьмые из ядра темы, вычленяя их из полифонии через унисонные сопоставления, Танеев формирует грандиозную кульминацию.

Пристального внимания требует к себе динамика в вокально-симфонических циклах Шуберта, Брамса, Брукнера, Малера, где динамические принципы романтизма соседствуют с четкой закономерностью динамики классиков, особенно и прежде всего Бетховена. Роль динамики в музыкальной драматургии очень важна для понимания сущности его музыкальной стилистики.

Особая роль в ритмической организации движения музыкальной ткани принадлежит *секвенциям* (о них уже упоминалось выше). Степень влияния их на интенсивность развития музыки определяется эффектом ожидания каждого нового ее звена и столкновением между ожидаемым и реально претворенным его воплощением.

Роль секвенций проявляется в нагнетании динамики, в подготовке кульминаций и спадов. Но особенно действенно их влияние на организацию интонационной структуры: почти всегда подход к кульминации на секвентном изложении связан со «сжатием» интонационного метра (переход двутактов в однотакты перед первым вступлением хора в «Весне» Рахманинова и обратная нисходящая трансформация в эпизоде «вьюги»).

Именно в секвенциях медленных тем Баха появляются смелые, яркие гармонии. Это, видимо, объясняется тем, что в процессе изложения материала простая диатоническая гармония не затрудняет восприятие мелодического развертывания, но с появлением секвенций, т.е. с появлением ясно ожидаемой «инерции» мелодического движения появляется возможность привлечь внимание к разрушению ее, к остроте и емкости гармонических поворотов и т.п. Таким образом, секвенции регулируют (у Баха, во всяком случае) функциональную динамику гармонии, к примеру, определяя ее наиболее действенное положение в общей драматургии сочинения.

Повседневная, суетная исполнительская и педагогическая практика смешала и по терминологии, и по смыслу сами понятия «тембра» и «хоровой звучности». И если первое сразу же вызывает рефлекторно-слуховые представления, связанные с хоровой музыкой Равеля, Дебюсси, Пуленка и т.д., то второе – это «хоровой массив», мощь и красочность хора звучания как инструмента, где ассоциации уже давно стали традиционными.

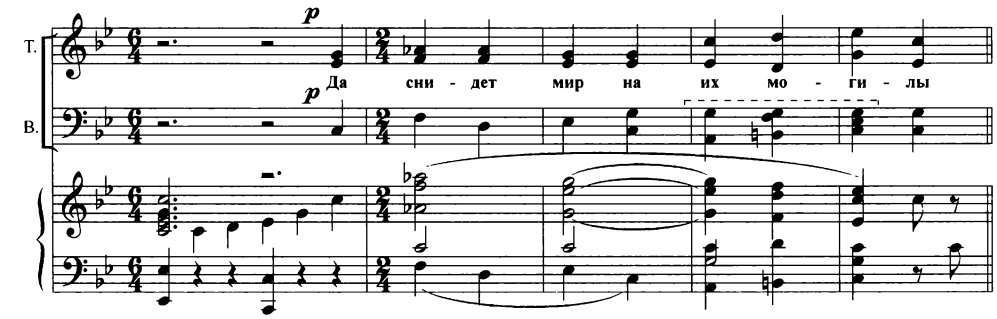
Дело в том, что «хоровая звучность» закрыла понятие «тембра» как одного из элементов выразительности фактуры, способного выразить определенную художественную идею, мысль, явления яркого и множественного в своей выражающей палитре (густой, сочный, темный, светлый, легкий, тяжелый, звонкий, приглушенный и т. д. и т. п.). Поэтому работа над тембром – особая забота дирижера, особенно *учебного* хора, когда требуется мастерство превращать общую тембральную его ограниченность в возможность выражения *тембра,* недостатки инструмента – в его достоинства. А пути такие у профессионалов есть (и у стоящих за пультом, и у поющих), исключая только один: часто наблюдаемая в дирижерско-хоровой педагогике замена партии тенора партией *альтов* абсолютно недопустима. В таких случаях решается только одна задача – спеть фразу, аккорд, ноту, наконец, и никогда не встает вопрос о качестве тембра, художественном смысле этой фразы, аккорда и этой ноты. Слух будущего дирижера, еще не развившись, притупляется.

Кстати, нелишне заметить, что решающее качество хоровой музыки П.Чеснокова – в использовании им богатства и красочности хорового тембра, «хорового массива», особенно тембра низких голосов. Это, по определению Б.Асафьева, «пышное ремесло»[10] покоилось на красоте «общехорового звучания», богатого и роскошного, с густыми басами. Вспомним Н.Голованова, воспитанника Синодального училища, который требовал наличия в оркестре не менее 9 контрабасов... (Любовь к ярким низким голосам унаследовал в своем исполнительском искусстве и А. Юрлов).

Учит нас слышать тембр в хоре великий М. Глинка. Его хоровые сцены в «Руслане» – поистине руководство по хоровой фактуре. Почему вдруг чисто русское

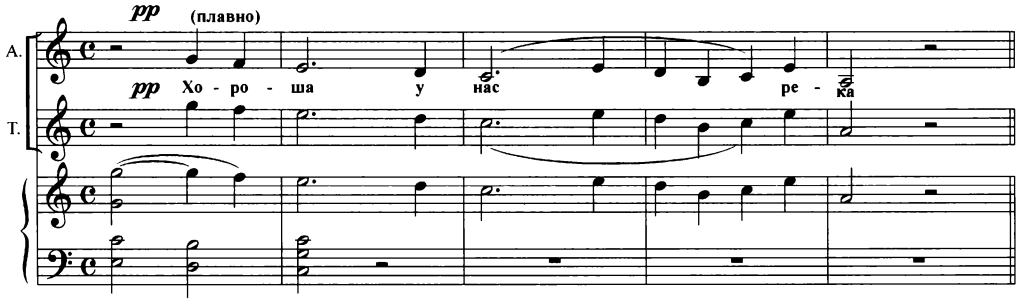
[10] См.: *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. Л. 1980. С. 25 (сноска).

трехголосие на краткий миг выливается в пятиголосие с плотным и мрачным аккордом, с таким низким и «потерянным» в партии I баса вторым тенором?



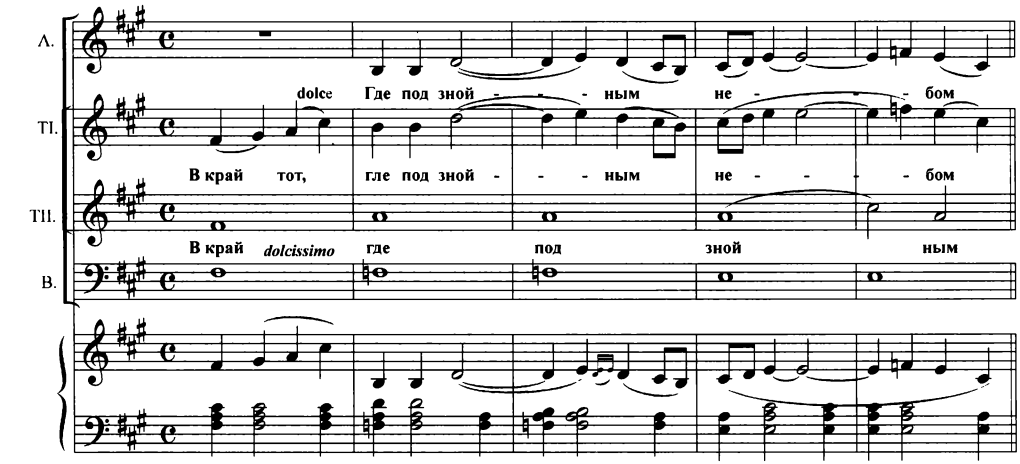
Хотел ли М. Глинка подчеркнуть слова «их могилы» – кто знает? И можно ли осознанно услышать этот миг? Но мгновение это прекрасно, и из таких мгновений состоит его музыка.

А вот другой глинкинский шедевр использования тембра в хоре гребцов из «Ивана Сусанина»:



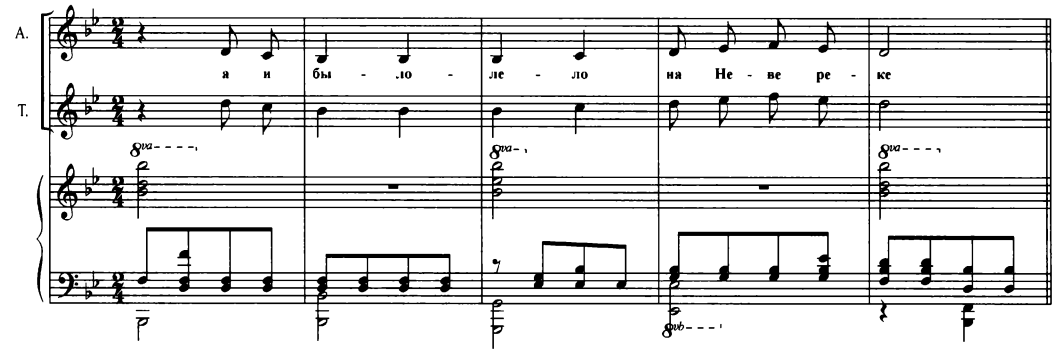
Конечно, альты здесь – не для «помощи» тенору. Вместе с ним (не на фортепиано, а в реальном звучании) они образуют *октаву,* где альт – нижний голос. Такое сочетание тембров с высоко парящим тенором рисует какую-то удивительную картину покоя, красоты, пространства.

Этот же тембровый прием использовал впоследствии А. Бородин в знаменитых «Половецких плясках» в «Князе Игоре»:



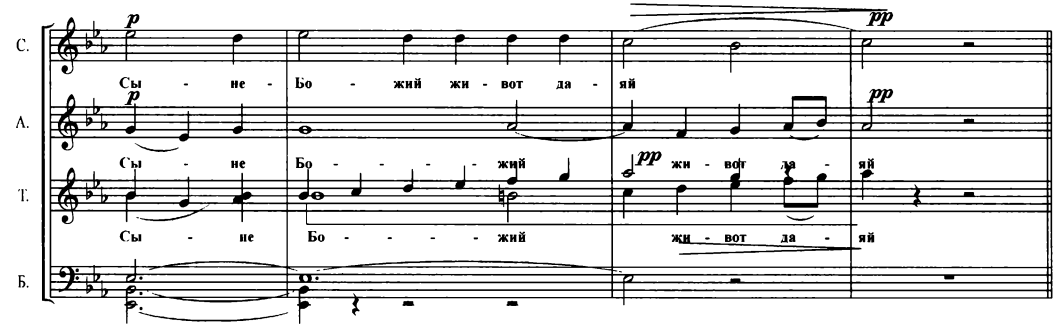
Подобной тембровой краской воспользуется С. Прокофьев в «Александре Невском». Удивительно мягко, светло начинает он песню о герое кантаты:

№ 2

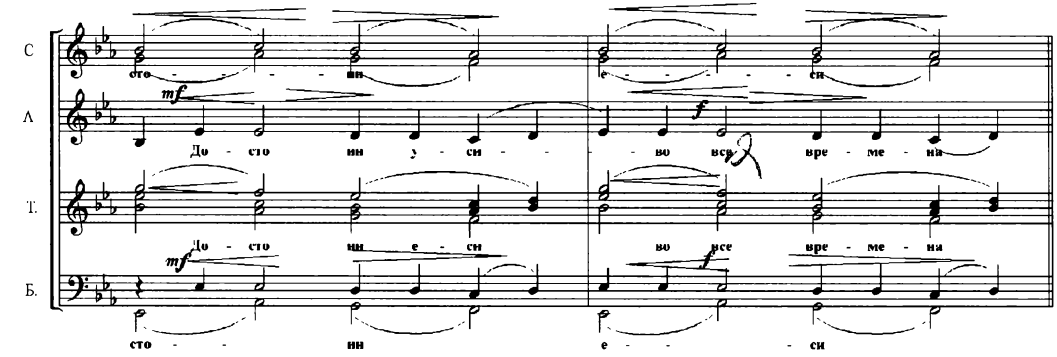


О роли *тембра в хоре* можно судить и по партитурам «Литургии св. Иоанна Златоуста» (особенно интересна с этой точки зрения партия тенора) и «Всенощного бдения» С. Рахманинова. Вот несколько примеров из «Всенощной», где второй тенор так естественно и нежно плетет свою мелодическую ткань:

№ 4

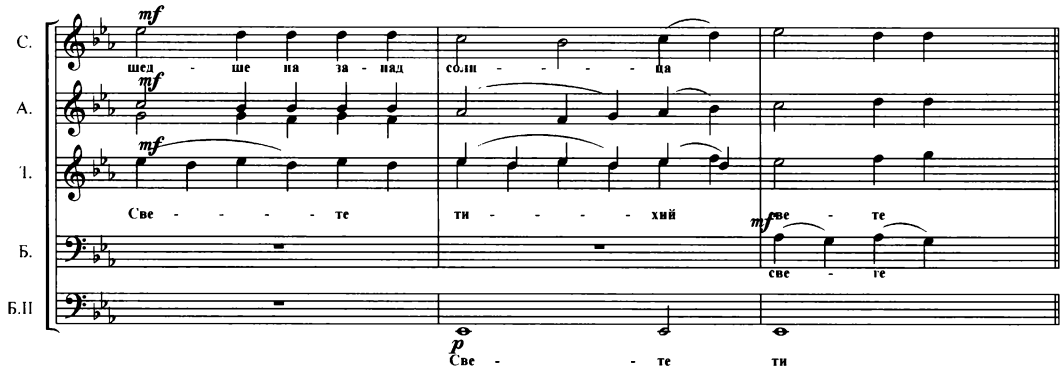


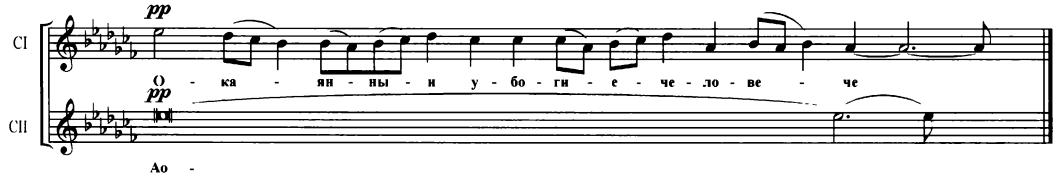
В следующем примере из того же номера представлен роскошный каскад трех теноров – излюбленный тембральный прием Рахманинова – с особо выразительной «тембральной инструментовкой» эпизода. В первом такте примера – divisi у второго тенора, во втором – у первого:

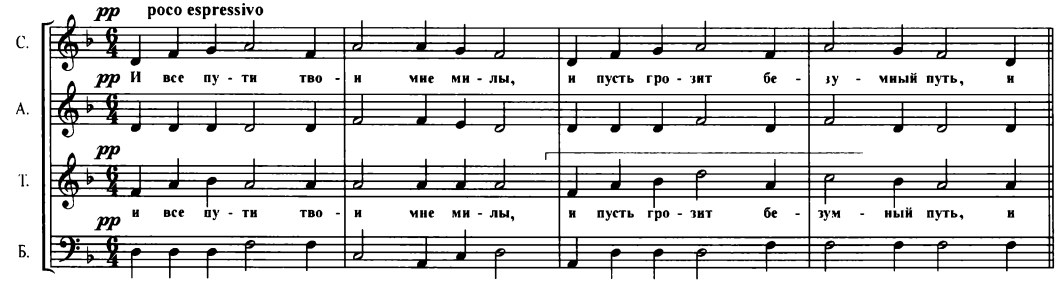


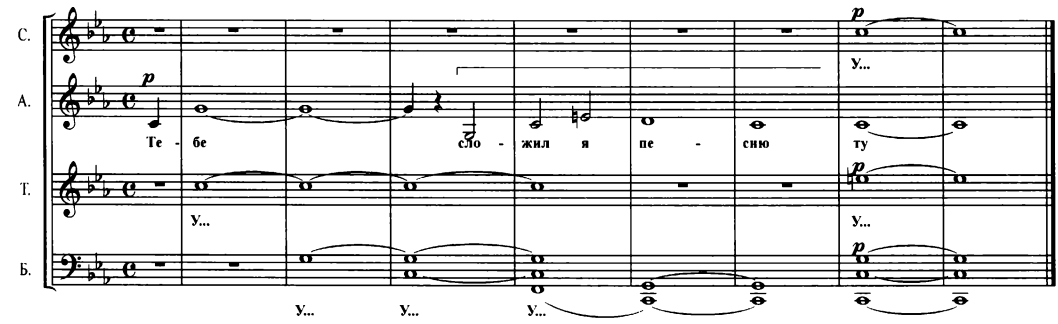
Особо красочен далее приводимый пример, где почти физически ощущается беспредельность звукового пространства:

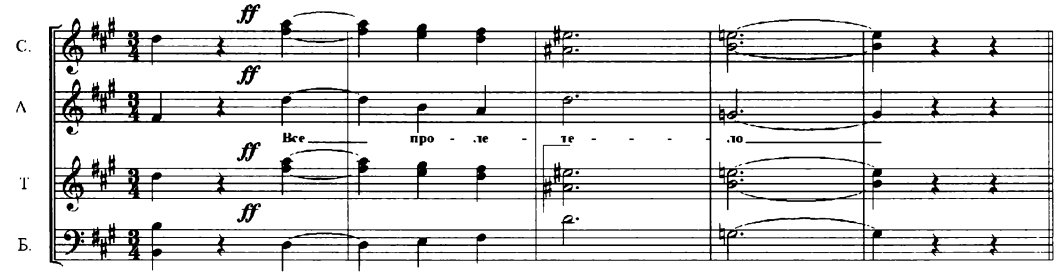
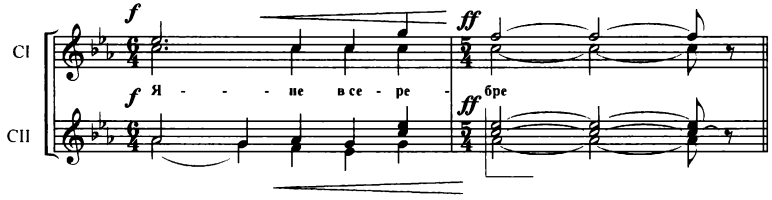
№ 4

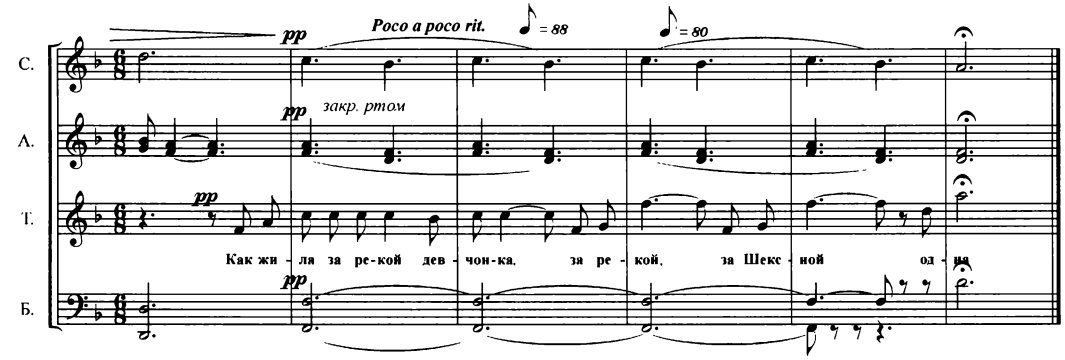

С.
А.
Т.
Б.
Б.II
mf
шед - ше на за - над сол - - -

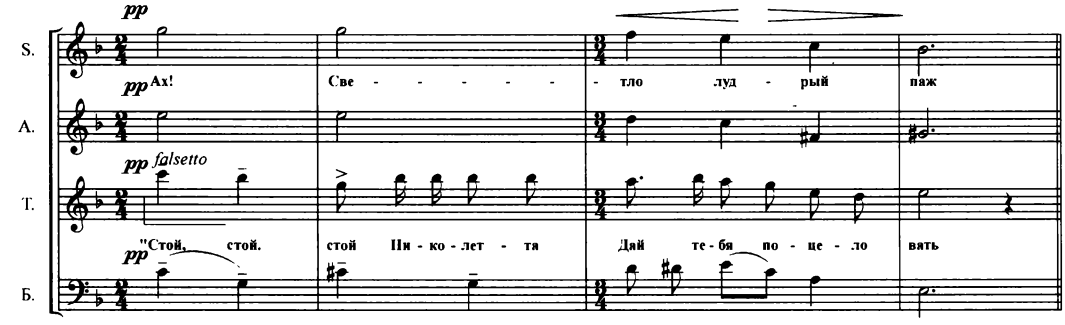
Выбор Свиридовым хорового тембра удивляет, изумляет, а иногда просто озадачивает. В начале хора «Покаянный стих» из музыки к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» легкий выдержанный звук (*ми-бемоль* второй октавы) должен бы быть у первых сопрано, а мелодия, движущаяся вниз, вполне естественна для вторых:

Г. Свиридов написал по-другому. Он слышал и выразил здесь подобной «хоровой оркестровкой» ангельски легкое, неземное звучание нежных и светлых женских высоких голосов, а выдержанный звук поручил вторым сопрано.

А какие тончайшие тембровые краски в хоре «Грусть просторов»! Скромная, на первый взгляд, партия тенора неожиданно ярко, светло взмывает над всей хоровой звучностью:

Окончание его хора «Табун» – яркий пример использования тембров для выражения главной художественной идеи сочинения. Сочный и густой тембр альтов и басов, нежный и светлый тембр тенора, поющего свой последний звук *выше* альтов, как нельзя лучше выражают величавость торжественно тихого гимна:



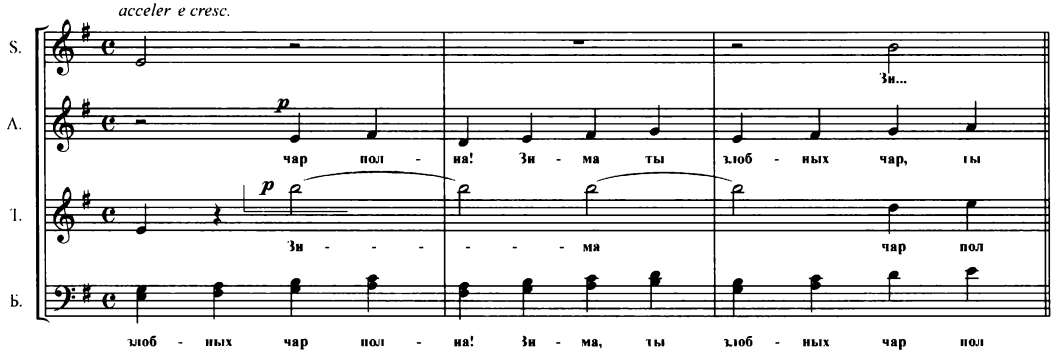
Укажем еще на несколько запоминающихся свиридовских хоровых тембров. В хоре «Вечером синим» бас могуче и страстно врывается в звуковое пространство между первым и вторым тенором:

В «Песне» из «Весенней кантаты» альт звучит с предельной эмоциональной силой «внутри» партий сопрано и порождает страстно-экспрессивное созвучие:

А вот тенор, попавший в звуковое пространство женского хора:

«Как песня родилась»

На первый взгляд пример кажется весьма близким партии теноров из знаменитой «Николетты» М. Равеля. И все же они принципиально разные. У Равеля – это особый прием характеристики персонажа:

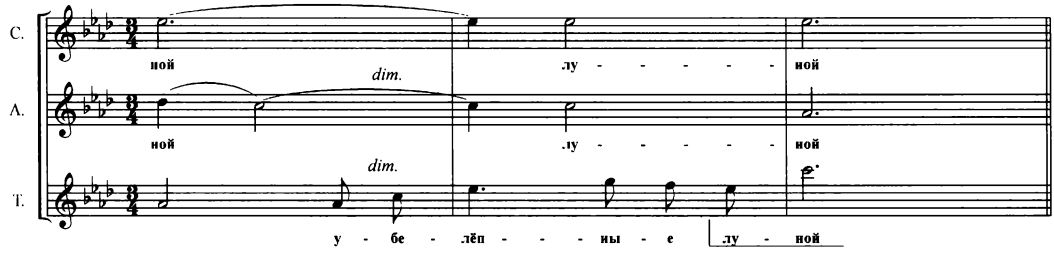


У Дебюсси – звуковая «живопись», звенящая «вьюга» злой зимы:

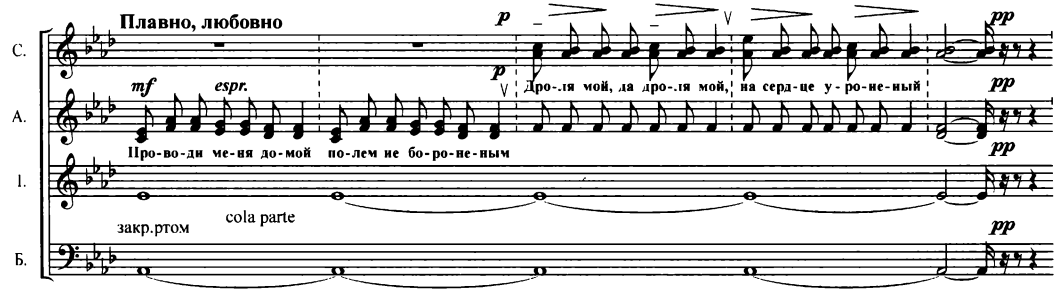
«Зима»



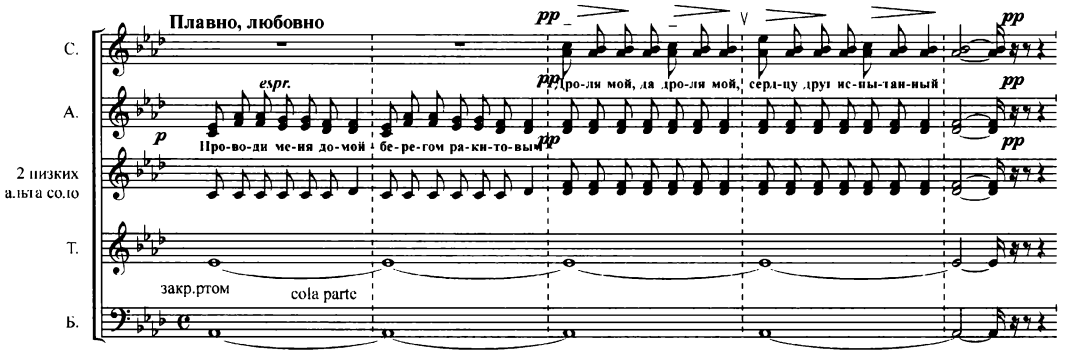
У Свиридова же только один звук, одна интонация несет в себе так много смысла. Скорее эта музыка близка известному танеевскому терцету «Тихой ночью»:

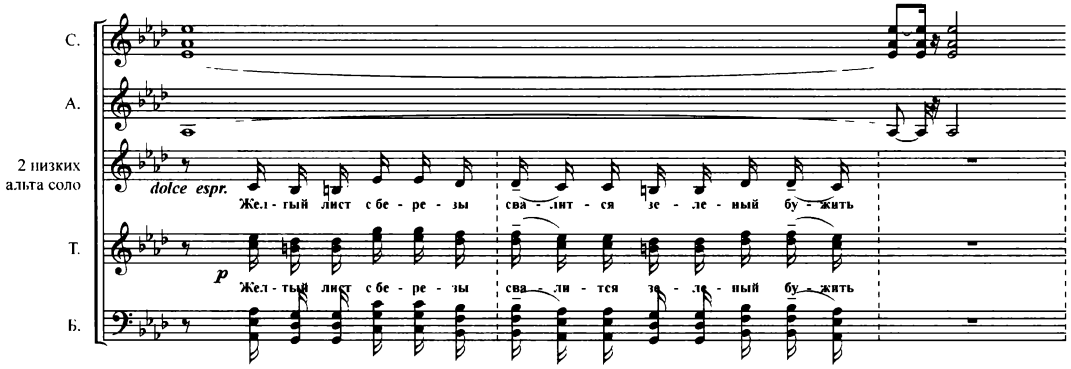


Замечательные тембры у Свиридова и в его «Ночных запевках». Они даны в развитии, обновлении выразительных красок. Один из эпизодов музыки:



при повторе приобретает другую тембровую окраску, более сочную, страстную:



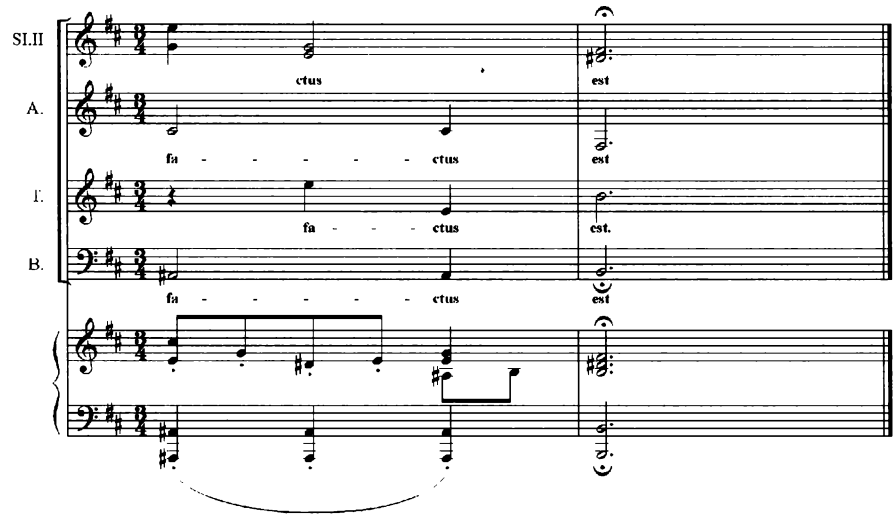
Три последние фразы хора полны чарующей тишины весенней ночи, покоя и простора. Здесь и роскошная звуковая ткань, и особенный – низкий – альт, удваивающий *второго* тенора:

Удивительные примеры тембровых находок оставил И.С. Бах в вокально-инструментальных сочинениях.

Среди самых популярных его творений, широко используемых в учебном репертуаре («Magnificat», «Страсти по Матфею», «Высокая месса»), мы найдем подтверждение сказанному.

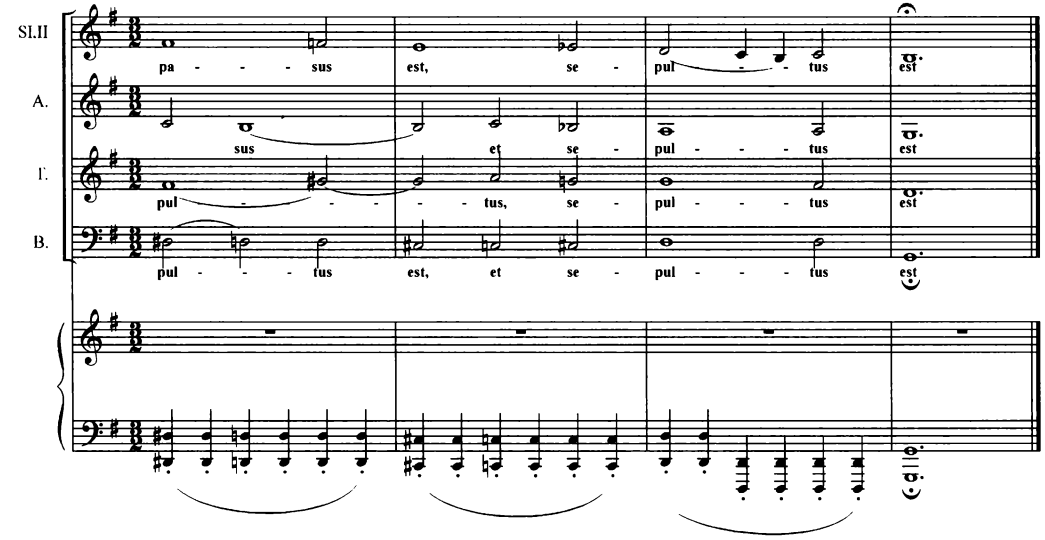
Нежнейшие и трепетные соло 2-х флейт в «Esurientes» из «Magnificat», соло гобоя в № 26 «Страстей по Матфею» (по Швейцеру это мотив «умиления») и в № 9 «Высокой мессы», там же – соло скрипки в арии тенора (№ 22) и в «Agnus Dei» (почти романтическая артикуляция и гармония) и даже соло валторны – «corno da caccia», — олицетворяющее мощь и величие «Ты один свят, ты один Господь...»(№ 10).

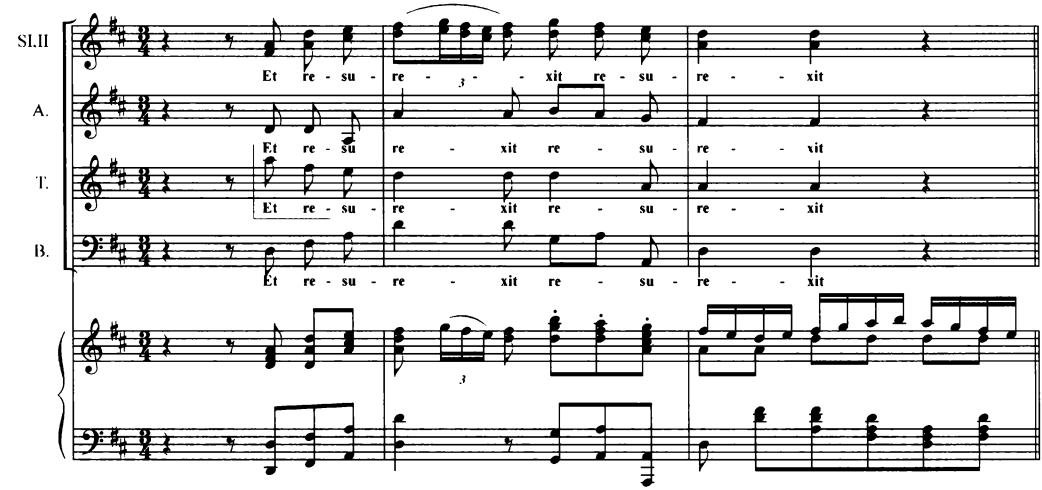
Для молодого музыканта все это может быть хорошей «вводной» в стилистику вокально-инструментальной музыки Баха: как тембр инструмента, его артикуляционные возможности служат выражению определенных эмоций. Тогда становятся понятней и его изумительные тембровые находки в хорах «Высокой мессы». Приведем несколько общеизвестных примеров.

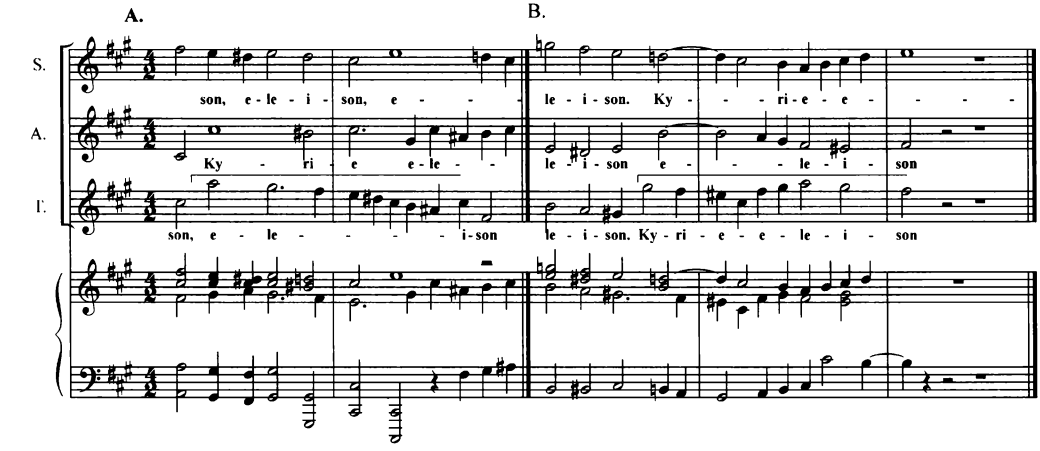
Альт, брошенный в «бездну» своего предельно низкого звучания в «неземном» последнем(!) аккорде в «Et in carnatus»:



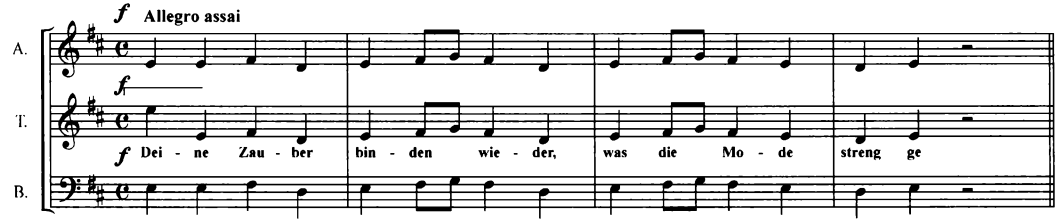
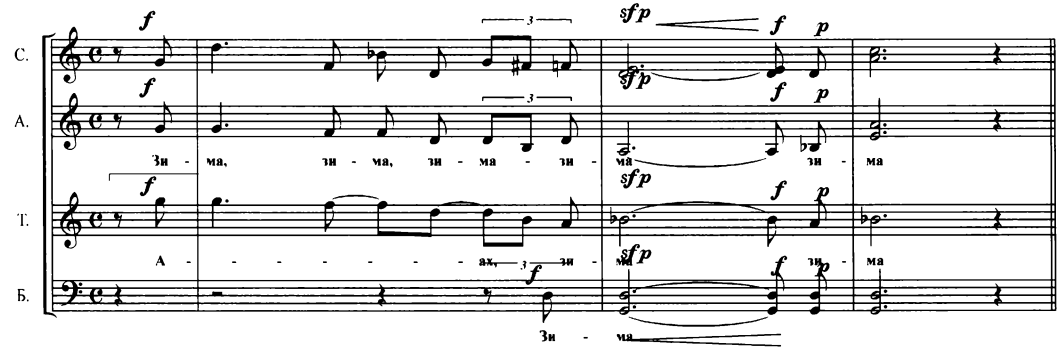
Или предельно низкая тесситура партий сопрано и альта в последней фразе «Cruzifixus» («passus et sepultus est» – «страдавшего и погребенного»):

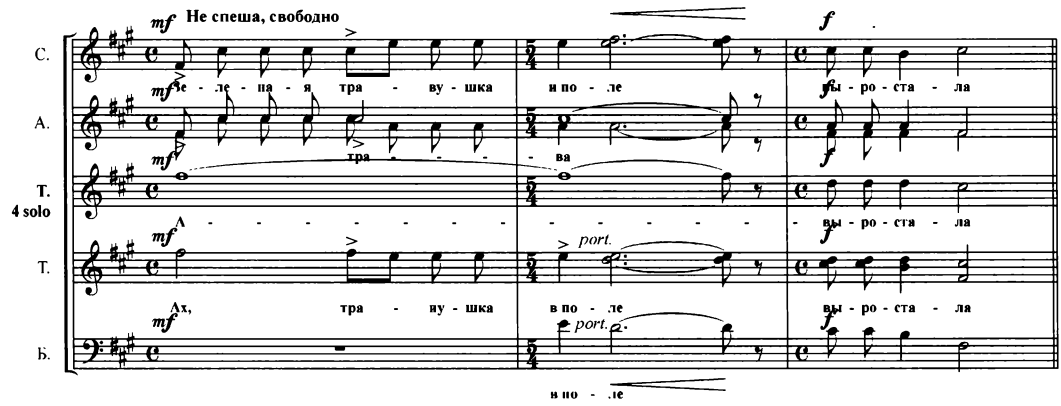


Высок и прекрасен тенор («миг и мгновение») в первом же аккорде «Et resurexit»:

Кажется невозможным за мгновение существования первого аккорда осознано слухом выделить звук *ля* второй (теноровой) октавы. Но именно он придает всему созвучию ликующую звонкость, праздничность, как лучом света прорезающую скорбную атмосферу предшествующих частей мессы («Et in carnatus», «Cruzifixus»).

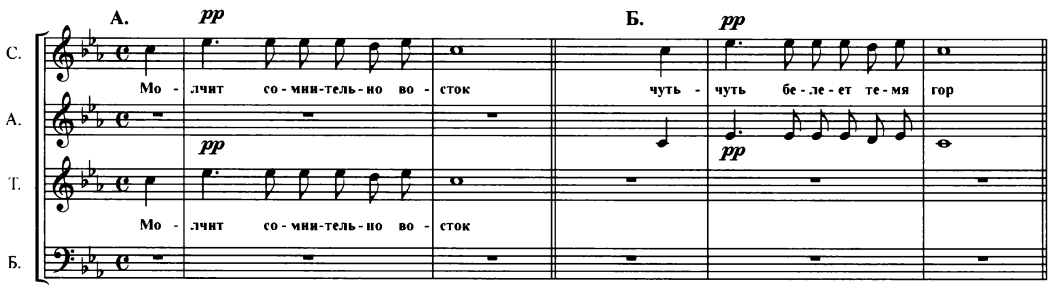
Такую же высокую тесситуру тенора – нежное, светлое, «небесное» звучание – Бах использует и в II «Kyrie», о котором А. Швейцер пишет: «В последнем хоре "Kyrie" мрачность первого преодолена; это уже не мольба и не восклицания, но тихие, сдержанные жалобы. Спокойное движение... проясняет суровую гармонию и является словно символом веры и надежды...»[11]:

Отметим главное, что соотнесено в образном мире I и II «Kyrie» тематическим и *тембровым* развитием. Это – «земное и небесное». В первом – мощное, страстное, трагическое преодоление вселенского греховного «притяжения» земли, во втором – схождение с небес «веры и надежды».

[11] *Швейцер А.*. Иоганн Себастьян Бах. Указ. изд. С. 546.

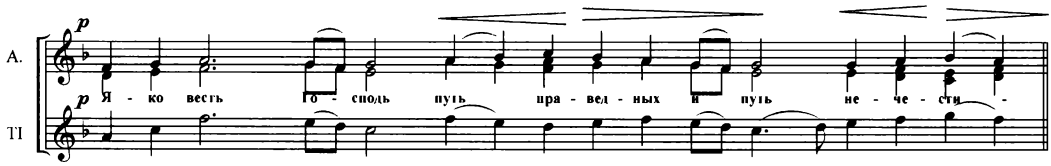
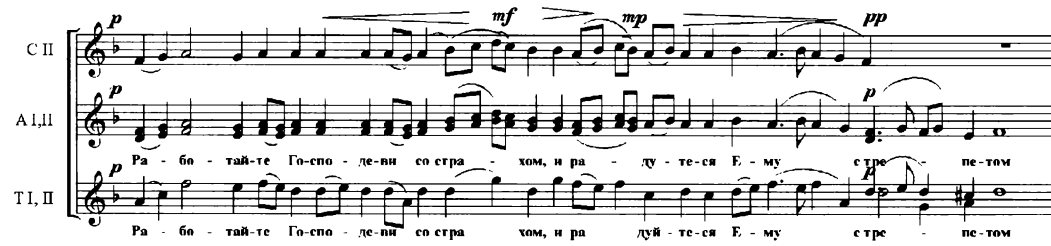
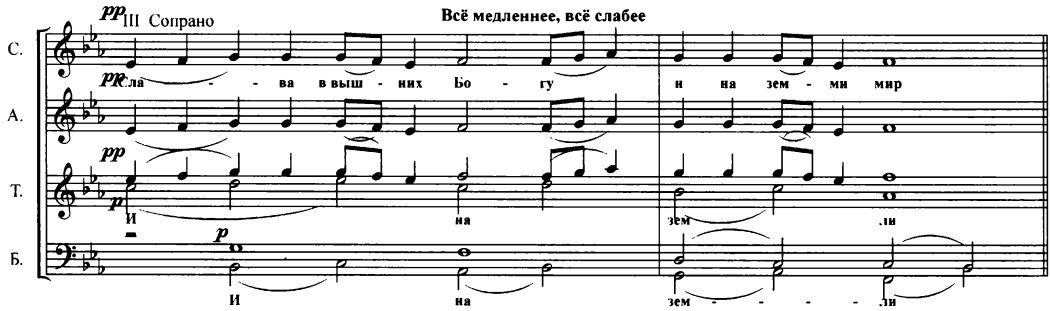
Интересно, что и Бетховен так же использует звонкую тесситуру тенора, когда ему необходимо яркое вступление хора в финале Девятой симфонии. В темпе Allegro assai кратчайший тембровый «миг» тенора становится знаковым элементом всей хоровой фактуры (приводится только хоровая партитура):

Такой же краткий «миг» тенора в начале пьесы в хоре Н. Сидельникова «Последний плач гармошки»:

В этом ряду и «Веснянка» Свиридова:



Тембр как фактор динамический в партитурах хора a cappella – явление достаточно редкое. И тем не менее у С. Танеева есть поразительный пример использования тембра именно как фактора динамического в самом конкретном его смысле в хоровой миниатюре «Восход солнца»:



В начале хора тенор и сопрано поют фразу во второй октаве в *абсолютный* унисон, когда совпадают высота и интонационное (вокальное) усилие, напряжение. Второе проведение этого мотива (фразы) изложено в унисон *октавный*, где проявляются фонические свойства *широкого интервала*, и тогда начинает звучать «пространство», что, по всей видимости, и было необходимо автору.

Первая строфа «Блажен муж...» во «Всенощной» Рахманинова изложена светлым, высоким тенором и альтами:

По мере развития музыки автор добавляет вторых сопрано:

А в «Шестопсалмии» просит петь третьих сопрано:

Строго говоря, партия третьих сопрано в хоре – это нечто условное (как и тройное divisi скрипок в оркестре). Но зная, как точно Рахманинов определил

количественный состав хора в «Трех русских песнях», необходимо сделать хотя бы попытку понять авторскую идею, творческий замысел. Конечно, третье сопрано в хоре есть часть голосов вторых сопрано. Соединение низких сопрано с альтом и высоким первым тенором рождает тембр, полный таинственного очарования, света, объема, словно улетающая ввысь и исчезающая в небесной глубине песнь любви к Богу.

Выразительные элементы музыкального языка, о которых говорилось выше, легче и конкретнее выявляются в большем временно́м пространстве крупных вокально-инструментальных форм. Работа в дирижерском классе над художественным воплощением всего богатства и многообразия выразительных возможностей вокально-симфонической партитуры должна стать для молодого музыканта школой воспитания интонационного слуха, интонационной культуры в самом широком смысле этого понятия, художественного вкуса и настоящего профессионализма.

ГАРМОНИЯ

Как область выразительных средств гармония является и областью музыкального мышления.

Ю. Тюлин

Говорить о многоголосии и не рассматривать способность голосов образовывать *созвучия*[1], не говорить об одном из важнейших элементов музыкального языка – гармонии — просто невозможно.

«Материал, которым оперирует гармония, как и любой материал музыкального искусства, наделен определенными задатками выразительности. Каждый аккорд, каждое его расположение или мелодическое положение несет в себе ограниченные известными рамками выразительные потенции. Но действие гармонических последований не отличается прямотой, не воспринимается так легко и безусловно, как действие других элементов, и с трудом поддается словесным формулировкам. Когда гармония вместе с другими элементами участвует в создании какого-либо яркого эффекта, подготавливая для него почву нагнетанием неустойчивости, подчеркиванием кульминации и т.д., то слушатель легче (по сравнению с гармонией) подметит роль мелодии, ритма, фактуры, тембра»[2].

Это высказывание особенно актуально для хоровой музыки по нескольким причинам.

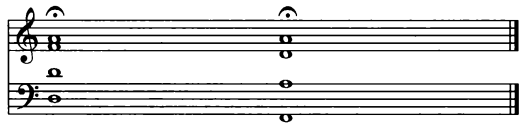
Во-первых, гармонический язык хоровой партитуры, особенно партитуры хора без сопровождения, не так богат и красочно разнообразен как, к примеру, гармонии симфонического оркестра. Во-вторых, все элементы музыкального языка, музыкальной выразительности в ней сжаты в краткие мгновения своего временно́го существования. И в-третьих, — и это становится решающим: если речь идет о гармонии в хоровом произведении, то, как правило, имеется в виду прежде всего (а ча́ще – и только) хоровой аккорд, его стройность, фоническая красота и т.п., и главное – звуковысотное оформление. Аккорд в угоду его стройности, звуковой красочности интонируется вне движения музыкальной ткани, музыкальной мысли, становится едва ли не доминирующим стилем хорового исполнительства, тем, которое, по образному выражению Г. Нейгауза, есть «миг и застывшее состояние»[3].

---

[1] Здесь нет путаницы. В контексте нашей темы – именно созвучия, то есть вертикальные звуковые образования, слагаемые из движущихся голосов. Это могут быть созвучия в строгом академическом определении как аккорды нетерцового склада, так и собственно аккорды классической гармонии с терцовой структурой.

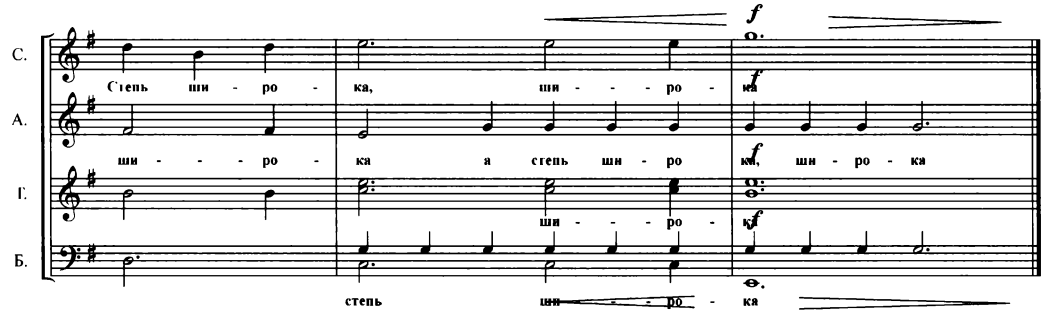
[2] *Мазель Л., Цуккерман В.* Цит. изд. С. 238.

[3] *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.,1967.С. 44.

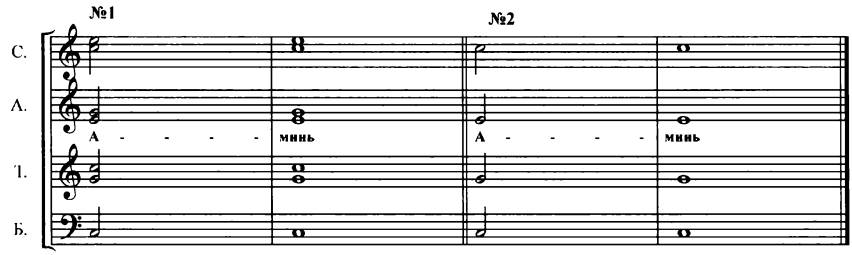
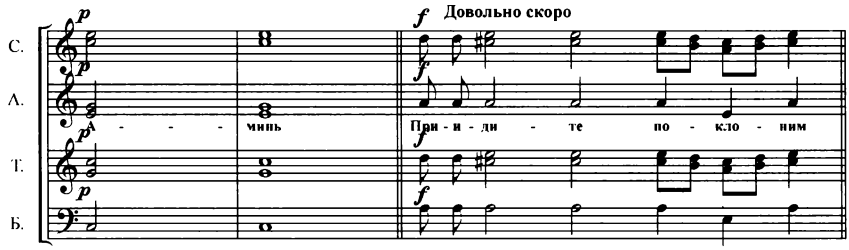
Суть проблемы заключена не в самодовлеющей красочности того или другого аккорда, а в его возможности выразить художественный смысл. Есть определенная разница в выразительных качествах трезвучия и его обращения — секстаккорда:

Необходимо услышать одномерность первого и глубину, объемность, богатство красок, заложенных в «неспокойном» секстаккорде.

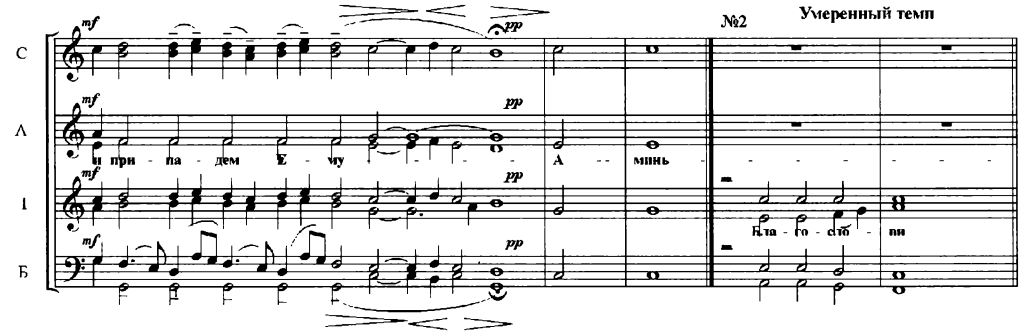
Но и трезвучие в несовершенном кадансе имеет свой более значимый смысл, чем оно же в совершенном кадансе:

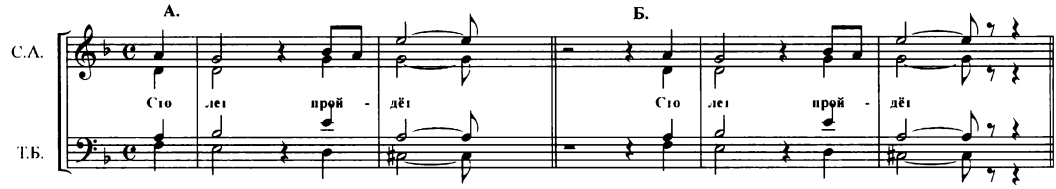
В. Калинников. «На старом кургане»

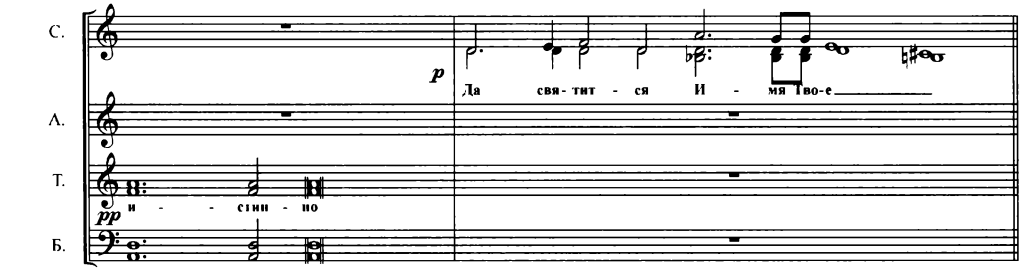
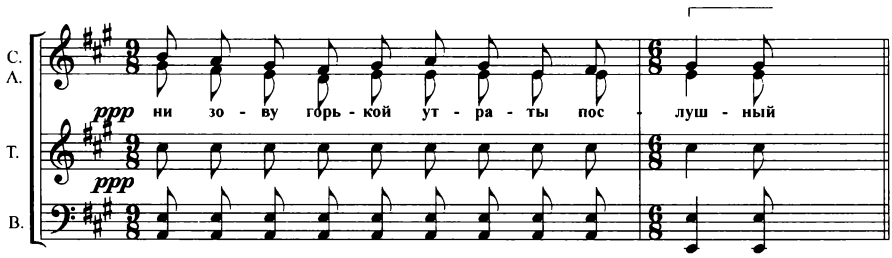
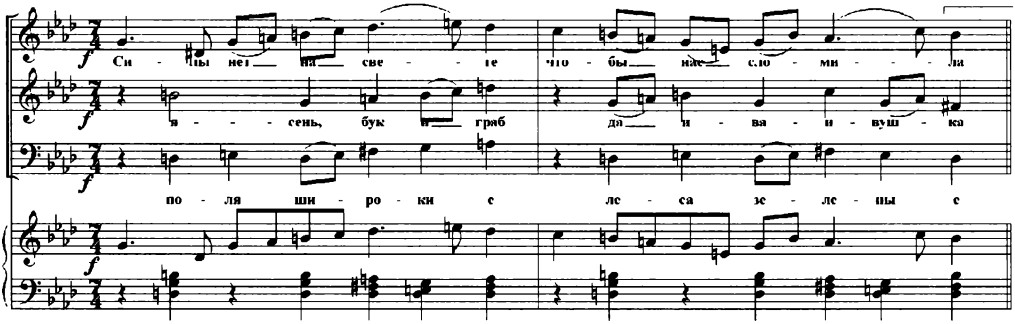


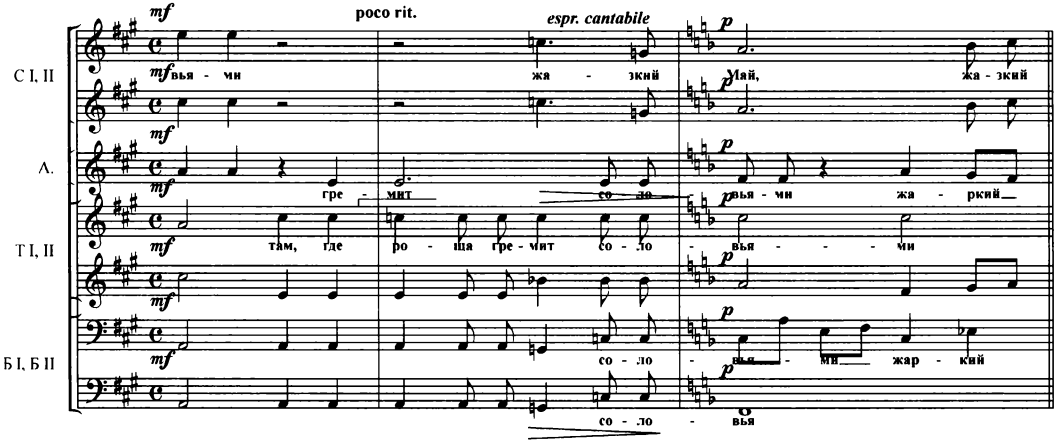
В этом легко убедиться: достаточно проиграть (а лучше — пропеть) эту концовку, изменив только партию сопрано, оставив ее на звуке *ми*. И сразу исчезнет ощущение простора, силы, могучего разлива звукового пространства.

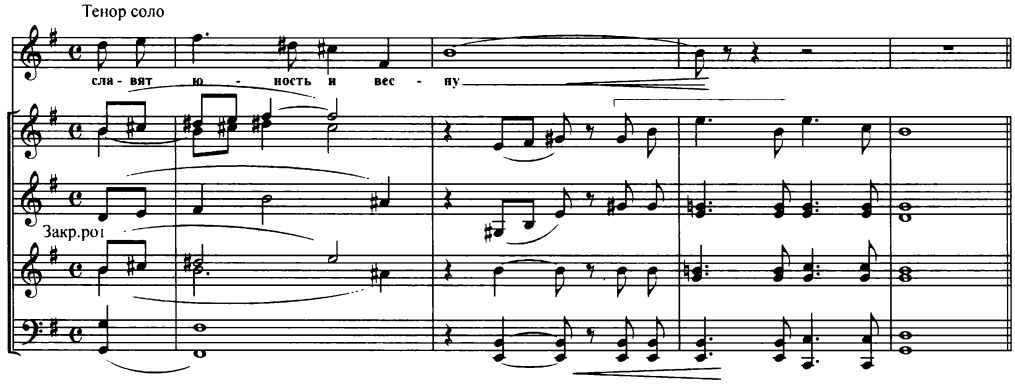
Подобный художественный эффект заложен в хоровых возглашениях «Аминь» во «Всенощной» С. Рахманинова. Их автором выписано всего две — перед первым и вторым номерами:

Первое представлено полнозвучным аккордом с divisi и в мелодическом положении терции. Второе – скромным четырехголосным аккордом в мелодическом положении основного тона. Что заставило автора так их «оркестровать» — сказать трудно, но их различие по своей выразительной сути очевидно. В концертном исполнении «Всенощной» первое «Аминь» своим объемом, мощью и явно различимой незавершенностью воспринимается как начало, призыв к «Приидите» и ко всему циклу («Слушайте!»):

Второе, спокойное, простое и утвердительное воспринимается как заключение первого номера, как утверждение его смысла:



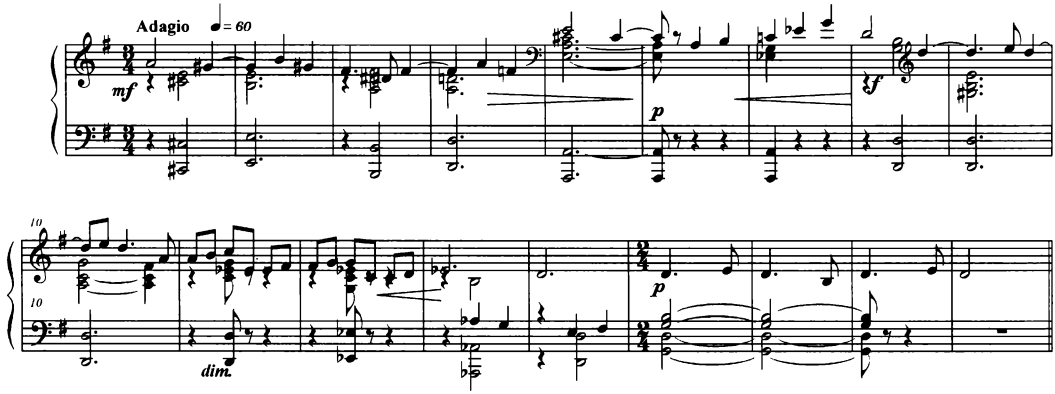
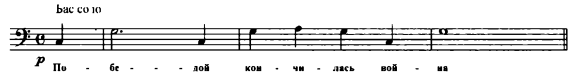
Начало хора С. Танеева «На могиле» ор. 27 — одно из трудных и не очень «удобных» мест в хоровой литературе потому, что оно рождается тоническим секстаккордом. Преодоление этого «неудобства» видится в слышании фонических свойств секстаккорда — его неустойчивости, пространственности и вторичности (как правило) в логической последовательности аккордов; т.е. секстаккорду что-то предшествует и что-то следует за ним. Отсюда появляется логически обоснованная необходимость слышать (и заставить слушать!) начало хора в варианте «Б»:

Это не теоретизирование. В этих паузах начинает «звучать время», то главное, что выступает как художественный образ всего сочинения.

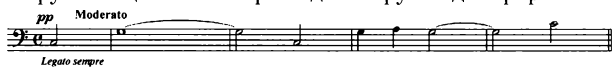
Р. Шедрин начинает свой хор-молитву «Отче наш» с квартсекстаккорда d-moll. Столь необычное и редкое начало сразу вводит в атмосферу значимого художественного высказывания:

Торжественная скорбь, глубина и какая-то поразительная чистота в хоре Шостаковича «Казненным» из «Десяти поэм» выражены простейшей гармонией — всего-то секстаккордом III ступени, примененном вместо так привычно ожидаемой здесь доминанты:

Она же — в моторно-трудовой фуге финала его «Песни о лесах»:

Краткость временно́го существования мгновений гармонических контрастов представляет серьезную трудность для их художественно осмысленного интонирования. Переход A-dur – a-moll – F-dur в хоре С. Танеева «Увидал из-за тучи Утёс...» — весьма динамичная смена красок и настроений. Этот переход, эта модуляция осуществлены через *смыслово-выразительный* «перелив» A-dur – a-moll, который требует к себе особого внимания, ибо он слишком краток, но максимально выразителен:



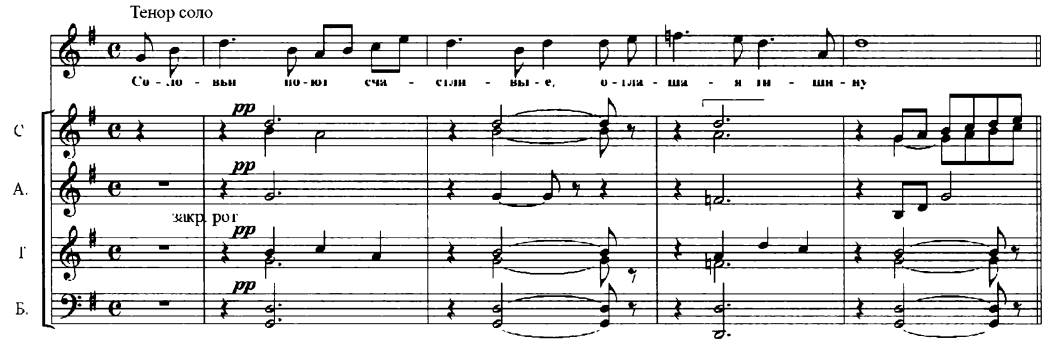
Вот пример того же порядка, но из музыки, созданной в другую эпоху:

Это эпизод из «Будущей прогулки» оратории Д. Шостаковича «Песнь о лесах». Здесь тоже модуляция (H-dur — G-dur), и тоже через ладовые «переливы» мажора и минора (E-dur — e-moll). Они на фоне музыкального языка всей оратории звучат как-то по-особому нежно и трепетно.

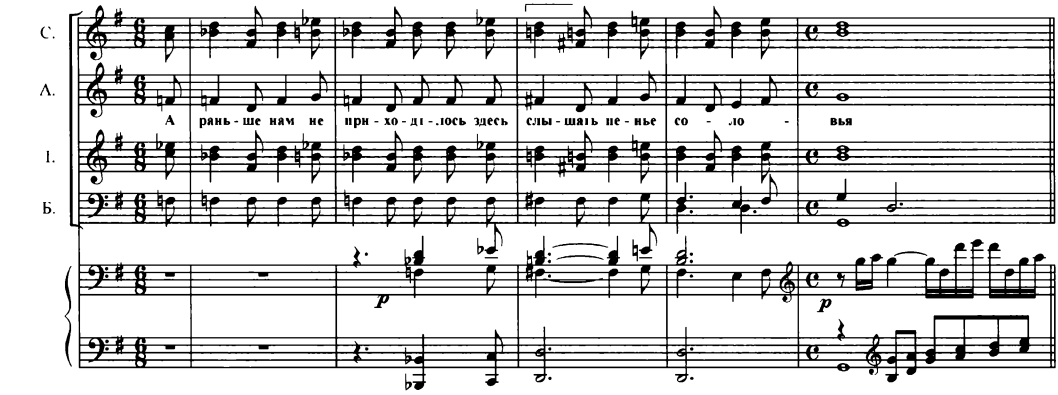
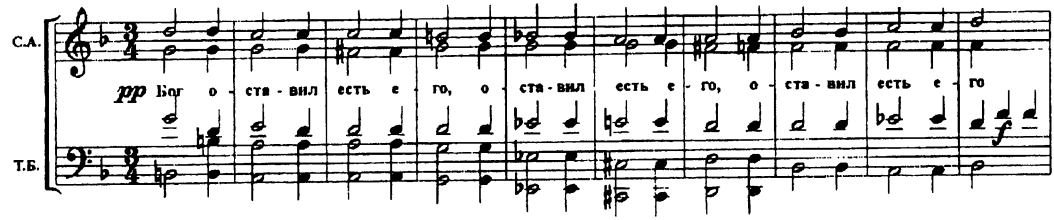
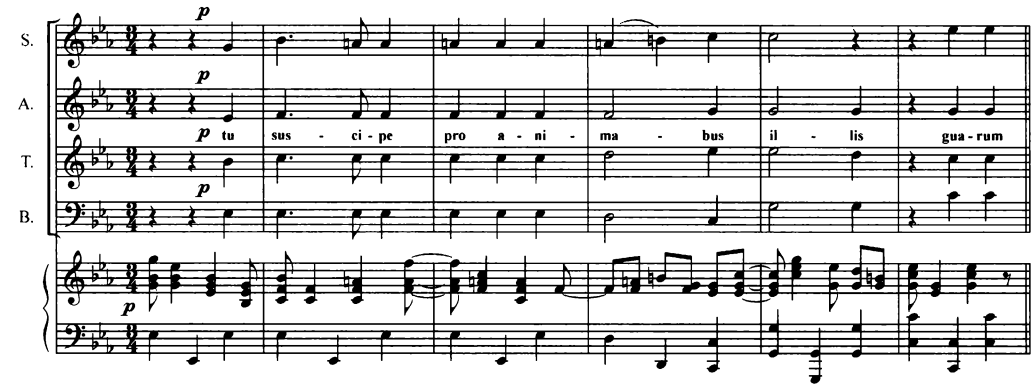
Музыка оратории забыта, к сожалению, не исполняется по идейным соображениям. Но всей своей мощью выражения, своей идеологией, которая значительно многограннее смысла лапидарно гимнических слов, она взывает к своему возрождению. В ней есть и былинная величавость[4], и разлив колокольных звонов, нежная и добрая лирика, и массовая песня, и русские кантовые гимны, и «глинкинские вариации» в стремительном хоровом Scherzo (№ 2), и, наконец, блистательно точно выбранный жанр фуги для передачи слов «встали по квадратам...».

Поражает емкостью выражения «Будущая прогулка» — VI часть оратории. Торжественно светлый G-dur хора, построенный на главном материале оратории и изложенный a cappella, предварен оркестровым вступлением. Начальные нисходящие секундовые интонации, экспрессивное столкновение далеких гармоний, в числе которых и *ладовые сопоставления*, придают музыке явно ощутимый трагический тон:

[4] Это первый мотив баса соло:

, через год он станет темой первой фуги из цикла «24 прелюдии и фуги» для фортепиано:

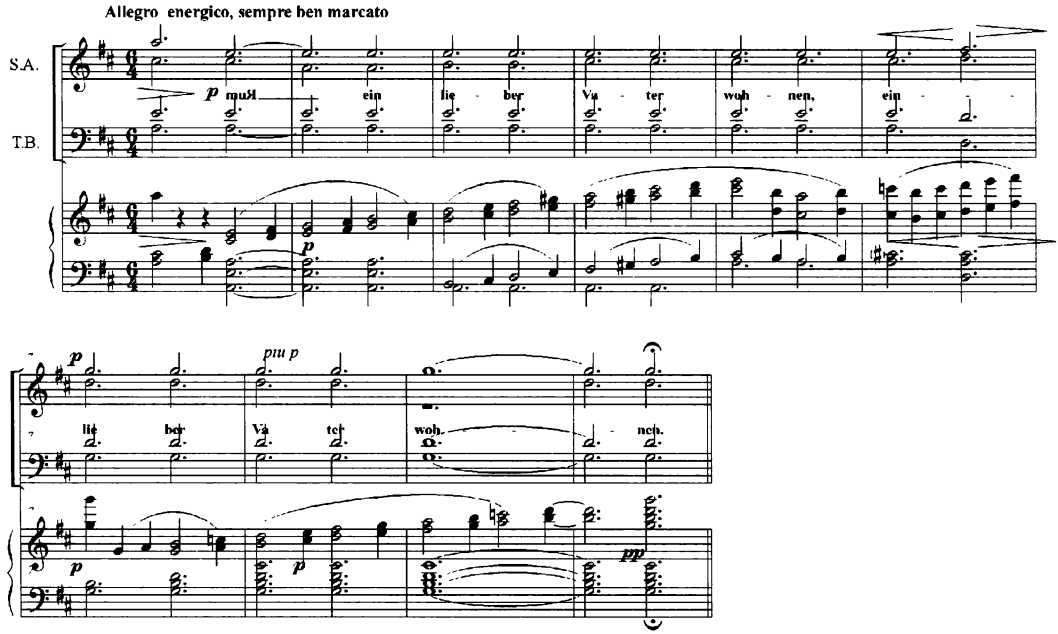


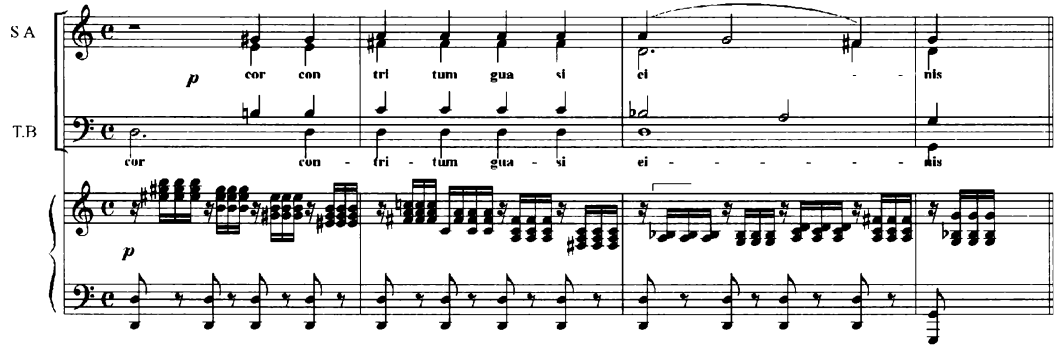
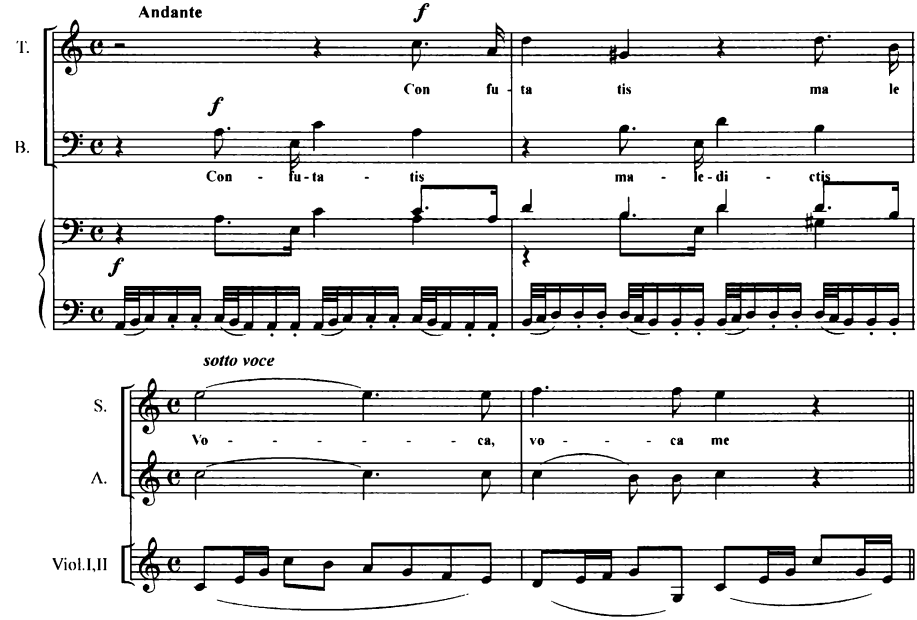
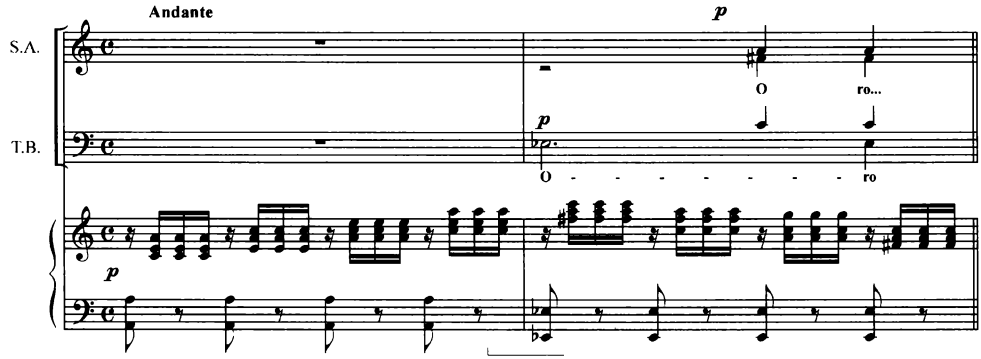
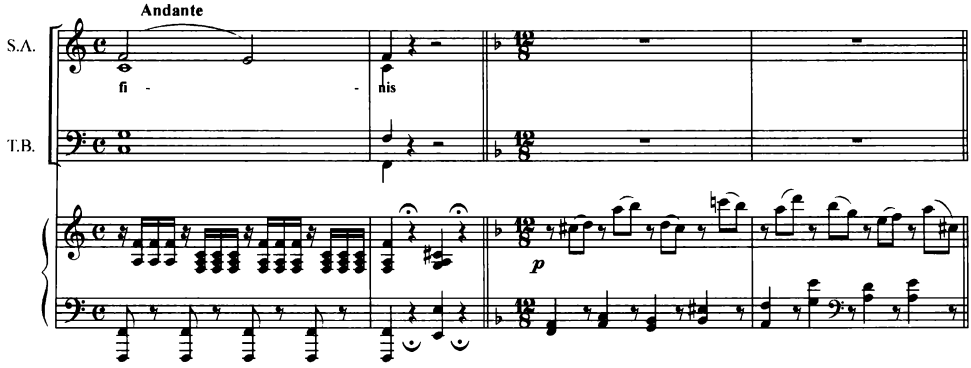
«Будущая прогулка» ассоциируется со сказкой, волшебным мифом. Это раскрывают необычные и своего рода «нереальные» *гармонии*, когда в мажоре – доминанта минорная:



Когда происходит резкое, неожиданное, но фантастически яркое сопоставление B-dur – h-moll:

В концерте М. Березовского «Не отвержи мене...» на протяжении звучания в весьма подвижном темпе десяти тактов музыкальной фразы появляются сильные, ярко экспрессивные гармонии Es-dur и резкие сопоставления в пределах одного такта мажора и минора:

У Моцарта в Реквиеме найдем формально конструктивный переход из Es-dur в c-moll. В движении его появляется краткий, но так сильно эмоционально воздействующий «моцартовской тенью» миг d-moll; по логике гармонического перехода это двойная доминанта c-moll, но доминанта минорная, доминанта неожиданная, и поэтому так сильно ее выразительное воздействие:

Конечно, эти столь быстро мелькающие гармонические краски требуют повышенного слухового и интеллектуального напряжения, их необходимо заметить и услышать.

Многое может «подсказать» модуляция у Бетховена в финале Девятой симфонии. Она очень яркая по силе своего эмоционального воздействия: переход из A-dur в G-dur не воспринимается как спад эмоционального напряжения. В музыке выражена через какой-то захватывающий дух «провал», устремленность ввысь, к небу («muß ein lieber Vater wohnen»):



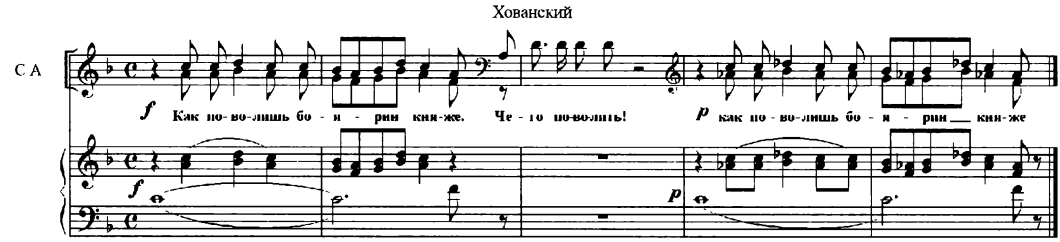
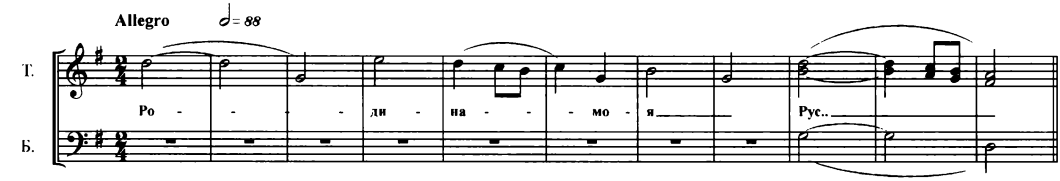
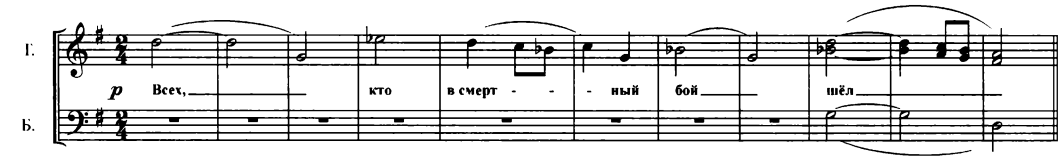
У Моцарта есть гармонии-интонации, художественно-выразительный смысл которых вполне конкретно эмоционально определяем. Малые секунды в «Confutatis» из Реквиема столь тревожно диссонантны, так трагедийно значимы, что осмысленно-выразительное интонирование их становится одной из важнейших задач исполнителя:

И если эти интонации-гармонии эмоционально восприняты слухом, то результатом может стать понимание выразительно-художественного смысла и содержания всего номера как *драматической сцены*, где так динамично соседствуют интонации адского пламени и смиренной молитвы людей:

Подъем и падение трепетно-тревожных неустойчивых гармоний – это столкновение надежд (движение вверх, к небу) и падений в бездну:

Наконец, появляется последняя, устойчивая, гармония мажора — гармония покоя и надежды на свет вечный («et lux perpetua...»). Но у Моцарта она представлена все на том же «неуспокоенном» ритме в течение одного такта, за которым следует резкий (attacca) переход в «Lacrymosa»:

В этом отрывке из заупокойной мессы, как представляется, ярко выражено то, что конкретно может дать нам представление о Моцарте как о музыкантедраматурге. В этом номере, если угодно — идеологическая суть всей музыки его Реквиема.

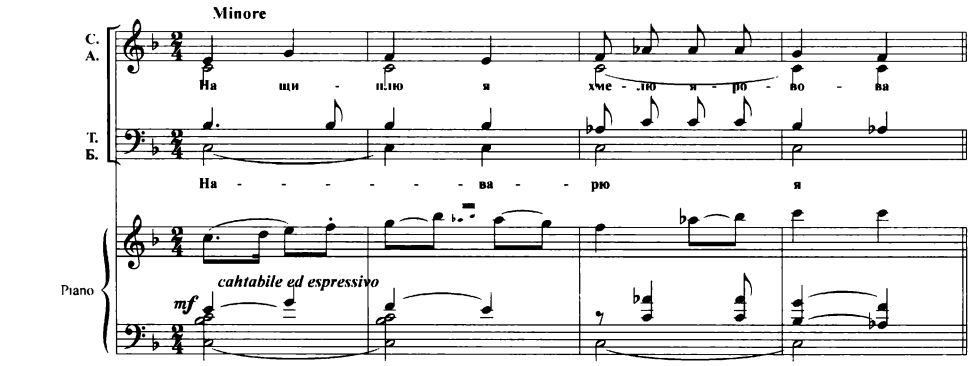
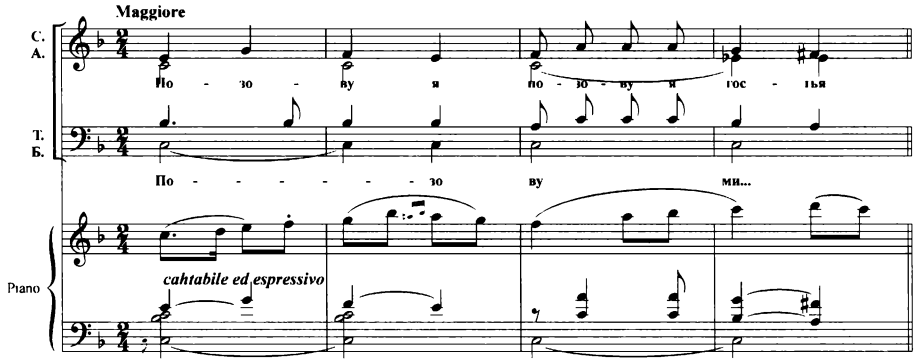
Попутно заметим, что:

- словесные комментарии к приведенным примерам есть личностное восприятие, которое никак не отвергает наличия множества других;
- коль скоро существует это множество других, то, следовательно, они определяются и регулируются художественным вкусом, воспитанным слухом, воспитанной слуховой *культурой* в восприятии и оформлении выразительных элементов гармонии музыки разных стилей;
- музыкальная педагогика, методика воспитания хорового дирижера требуют постижения выразительных свойств гармонического языка каждой исполняемой партитуры.

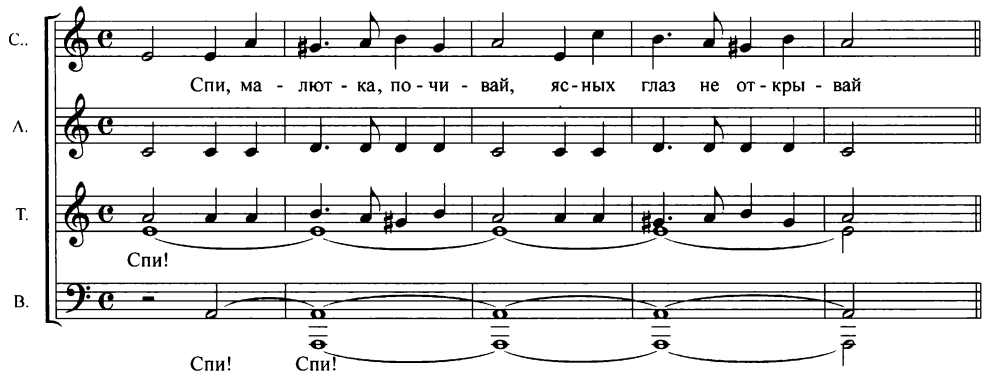
Воспитание гармонического слуха, т. е. способности услышать и воплотить эмоциональную выразительность гармонии, полезно начинать с работы по художественно-смысловому оформлению сопоставлений *мажора и минора*, столь часто встречаемом в музыке разных авторов. Они основываются на фундаментальном свойстве их различающих качеств — как сопоставления *ладов*, т. е. согласованности тонов, созвучий – интонаций, способных дать различную степень эмоциональной выразительности. Конечно, в музыке все эти ладовые сопоставления далеко выходят за рамки их первичных свойств и характеристик, но начинать надо с простых сопоставлений и, разумеется, не в том изначальном свойстве, как иногда характеризуется лад: мажор – светло, радостно; минор – темно и грустно, хотя известно, что «Траурный марш» из «Самсона» Генделя написан в До мажоре, а гимн любви Гориславы («Руслан и Людмила» М. Глинки) – в ля миноре. Речь здесь идет о переменности лада, игре «света» и «тени», а по сути о сопоставлении разных эмоций, которое предполагает восприятие ладовых сопоставлений как вполне определенных выразительных средств музыкального языка.

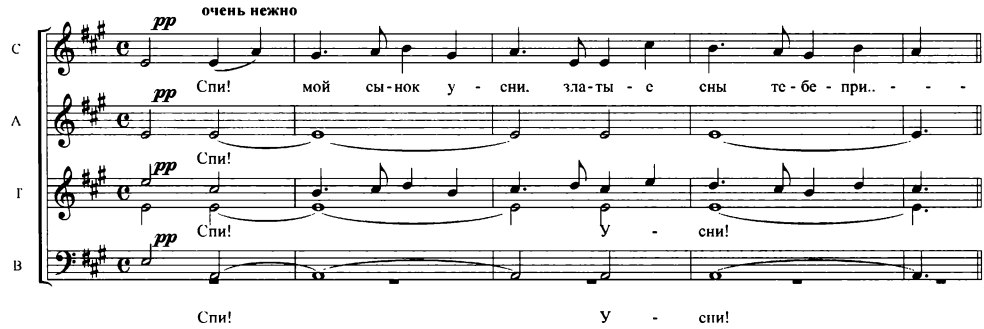
Шкала выразительных возможностей ладовых сопоставлений велика: от небольших смысловых акцентов до явлений более высокого порядка, глубоких и значимых.

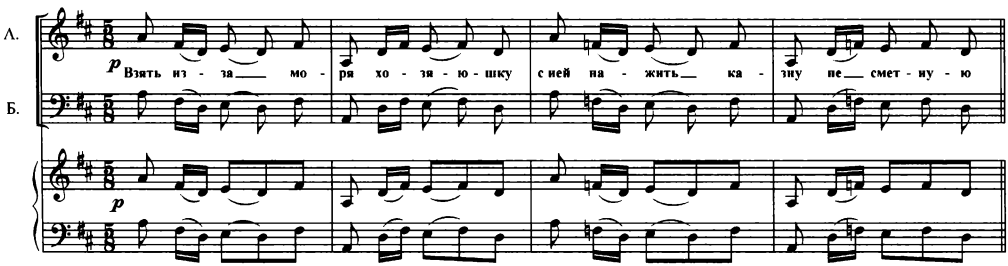
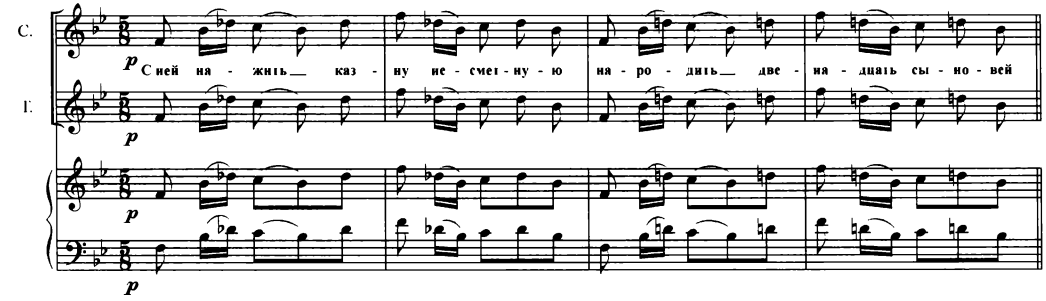
У М. Мусоргского в «Хованщине» с помощью ладовых сопоставлений точно выражены эмоциональные состояния участников драматического действия – покорность и страх после грозного окрика господина:

Укажем на примеры подобного ладового сопоставления у М. Глинки. Мощный кант-гимн, полный силы и мужества, звучит как эпиграф к опере «Иван Сусанин»:

и как торжественно скорбная песнь по погибшим:

Вот еще несколько примеров:

Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»



М. Глинка—М.Балакирев. «Колыбельная»





Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»

Чем отличаются друг от друга приведенные пары примеров? Строго говоря, в драматическом (оперные хоры) смысле – ничем. В музыкальном языке их главенствует переменность лада как основная эмоционального выражения.

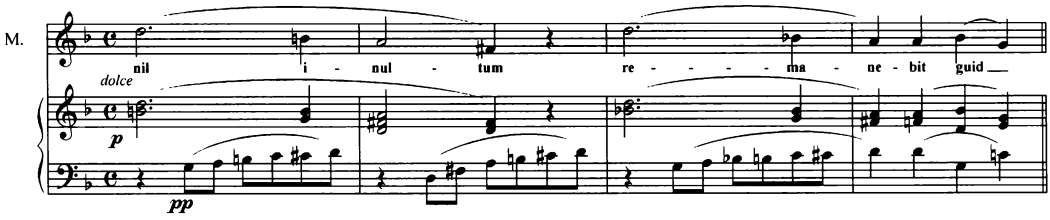
Но дело все в том, что в опере «Царская невеста» (и в «Колыбельной») сопоставление мажора и минора происходит на значительном временно́м отрезке музыки, продолжительность эмоционального воздействия лада дает возможность в полной мере воспринять выразительные его свойства.

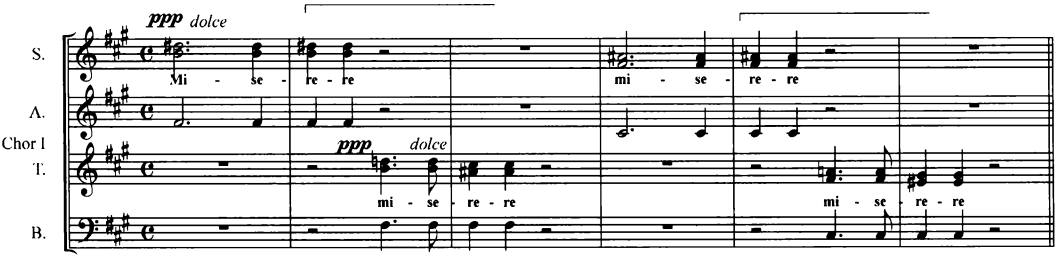
В «Сказка о царе Салтане» сопоставление лада столь стремительно и кратко, что подчас «проскакивает мимо» нашего внимания. И здесь уместна только одна рекомендация: подобное в музыке должно быть услышано, оно должно вызвать у исполнителя восхищение и любование им. Если это случится, появится надежда на то, что художественный результат может быть достигнут.

В сказанном нет и тени риторики. Это всё суровая и трудная правда нашей профессии, требующей ума, сердца и ... таланта.

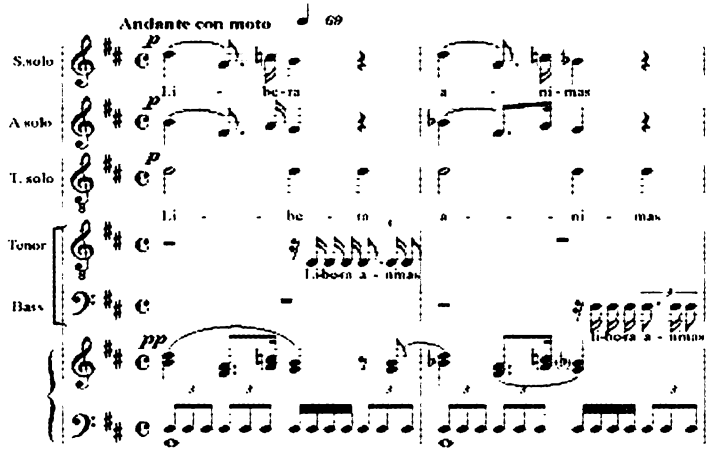
Мир переживаний смятенной души человеческой может быть раскрыт, если исполнителю удастся, услышав, сопоставить *разные* выразительные грани мажора и минора:

Д. Верди. Реквием

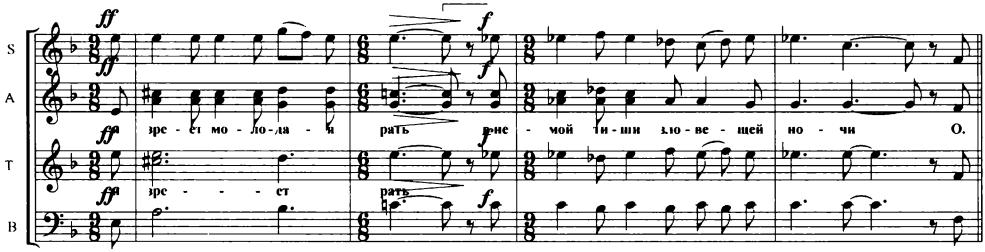
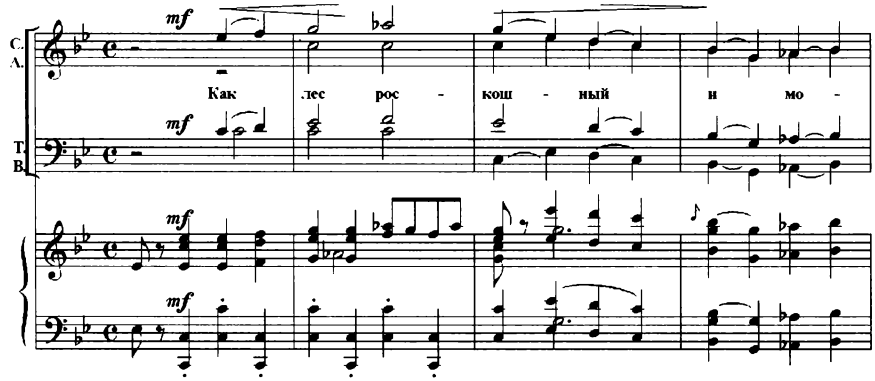
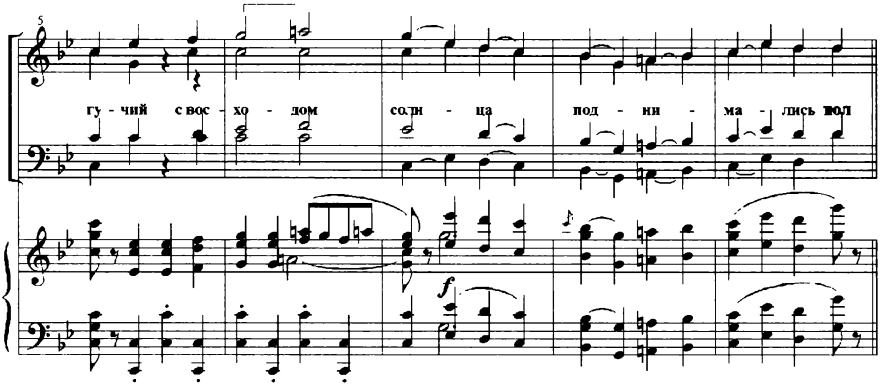


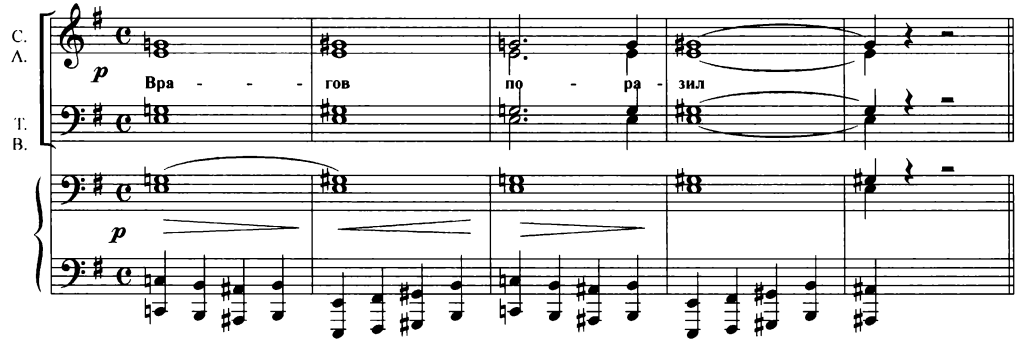
Д. Верди. Te Deum

Подобное этим примерам найдем у А. Дворжака:

Реквием

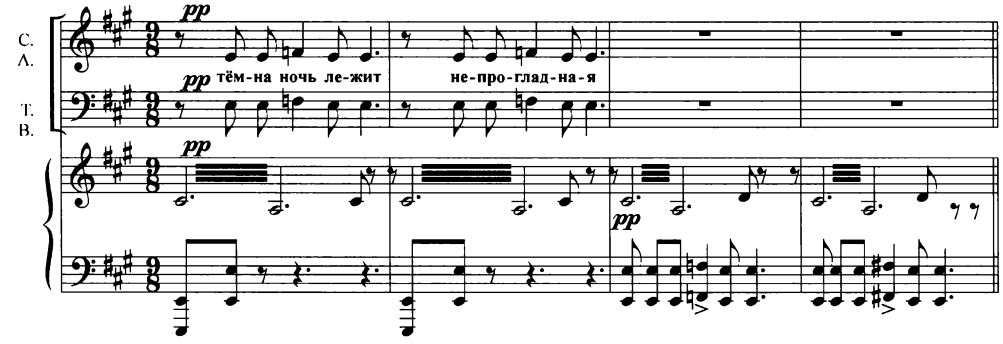


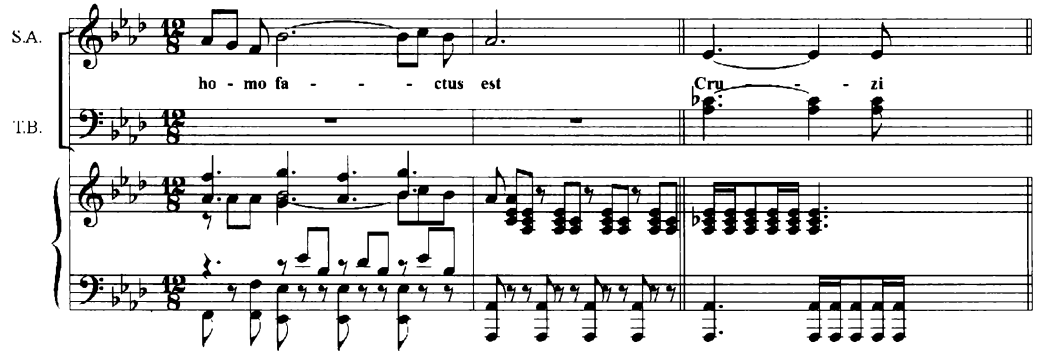
Резко сопоставляет мажор и минор Д. Шостакович для выражения смысла поэтической строки:

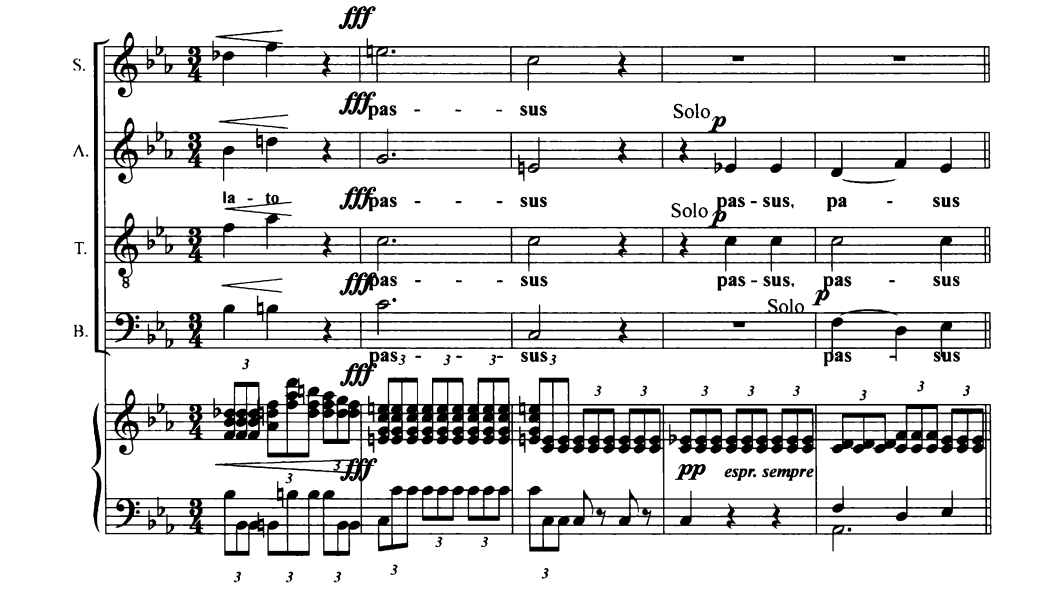
10 поэм, №1

Сменой лада – натурального минора на минор дорийский – одной только секундовой интонацией выражает М. Мусоргский в хоре «Поражение Сеннахериба» характер дикой и всесокрушающей силы:

А в конце этого хора мерцание резко сопоставленных гармоний мажора-минора становится главным элементом музыкального языка. Быстро, как кадры в кинематографе, мелькают, сменяя друг друга, блики гармоний-состояний. Здесь и благоговейный страх, и смятение, и изумление перед могучей силой Божьего промысла:

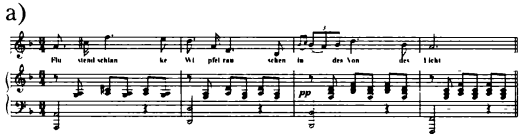
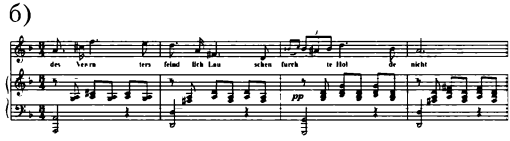
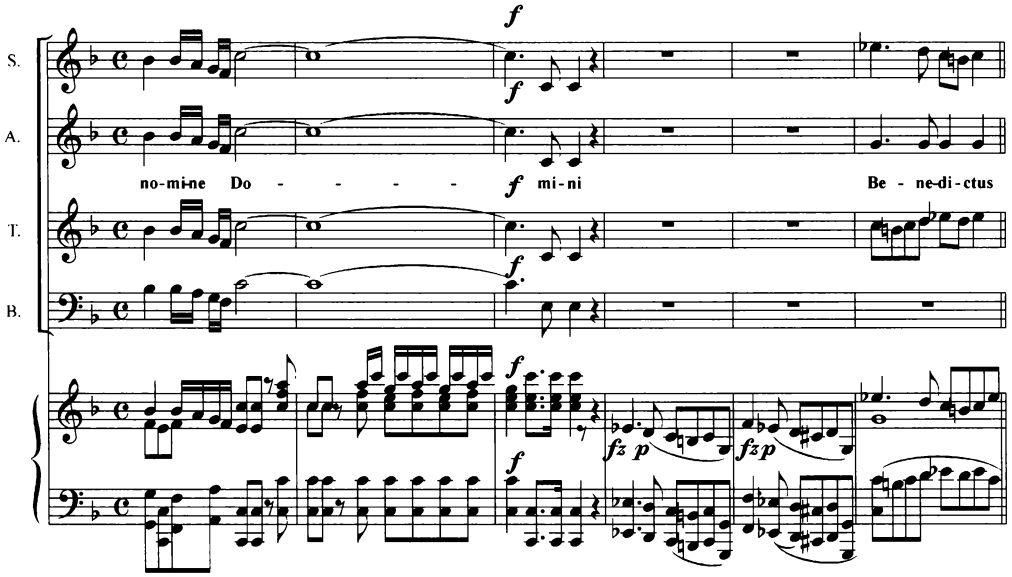
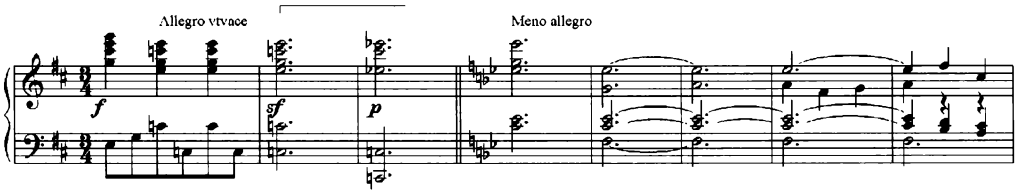


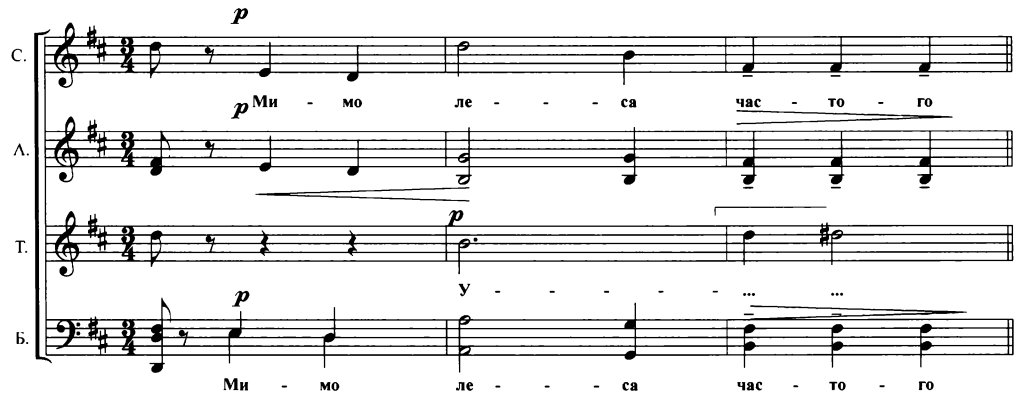
На фоне этих эмоционально ярких выражений ладовых характеристик почти незаметно звучат разные секунды — малая и большая – в конце первого номера кантаты «Москва» П. Чайковского. Но они очень разные: малая – это «темна ночь лежит»; большая, мажорная – это интонация света, надежды:



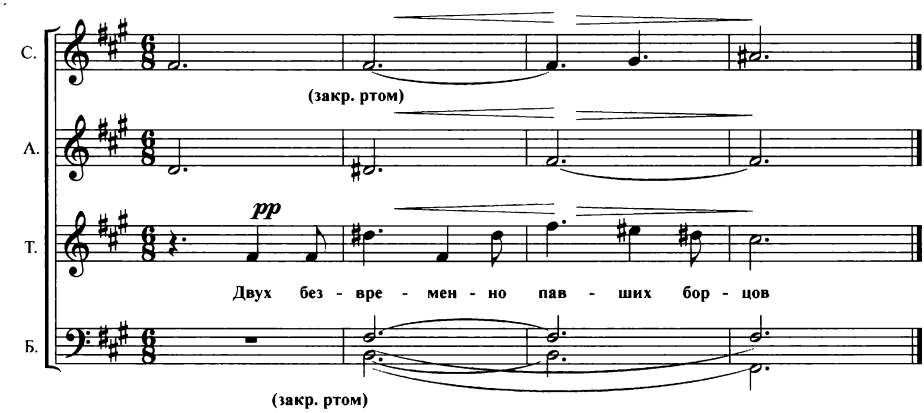
Смену мажора минором как сильное средство драматургии широко пользовали и венские классики. Светлая песнь любви у Ф. Шуберта сменяется тревожными, скорбными ритмами мрачных гармоний:

Шуберт меняет не только лад, но и коренным образом сам тематический материал. Появляется новый трагедийно-тревожный ритм в оркестровой ткани, другая мелодия в хоре, но главным определяющим качеством нового эпизода служит трагедийная гармония as-moll в теснейшем взаимодействии с оркестровым ритмом[5].

У Й. Гайдна есть подобные эпизоды в «Harmonie-Messe», где соседствуют почти «чистые» ладовые контрасты (без особо ярких изменений мелодии, ритма, фактуры и т. п.) и резкие сопоставления всего музыкального материала, но в которых на первое, смысловыражающее место выходит все-таки гармония:

[5] Пример великолепнейшего сопоставления минора и мажора, тени и света — в знаменитой «Серенаде» Ф. Шуберта, тем более что существуют ее переложения для хора:

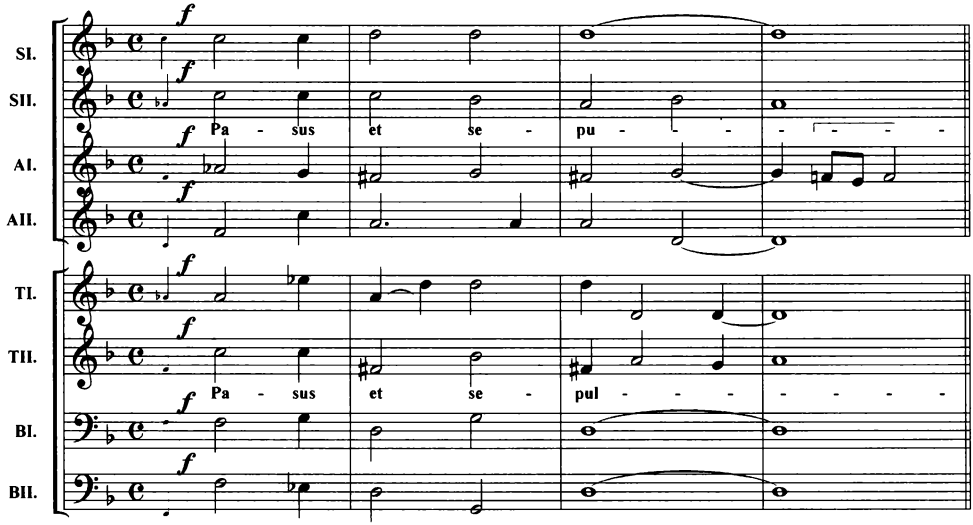
а)

б)

Во многих творениях Бетховена сопоставления лада столь неожиданны, столь резки, что в контексте всех средств музыкального языка выступают часто как выражение страстного, мятежного экспрессивного ритма его музыки. Переход в «Gloria» его «Торжественной мессы», переход к эпизоду «Gratias» воспринимается как неожиданный перелом в стремительно движущейся музыкальной материи. Резко, словно остановившись на бегу, торжественно светлая музыка сменяется тихой благодарственной молитвой:

Часто один звук, один интонационный поворот становится очень важной и ответственной интонацией, что так убедительно представлено в хоре Г. Свиридова «Повстречался сын и отцом»:



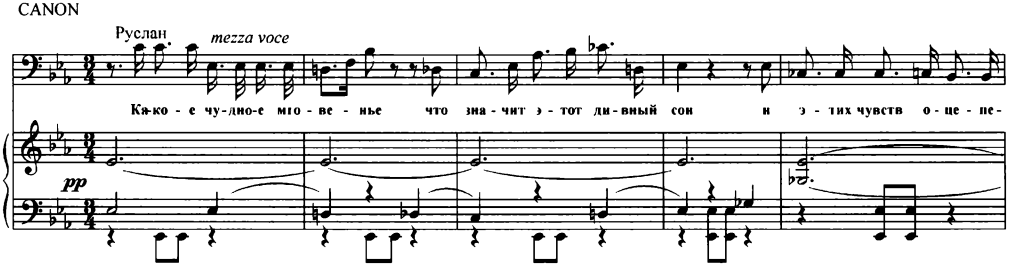
У Д. Шостаковича это тихий, светлый реквием в заключительной фразе хора «Казненный» из «Десяти поэм»:

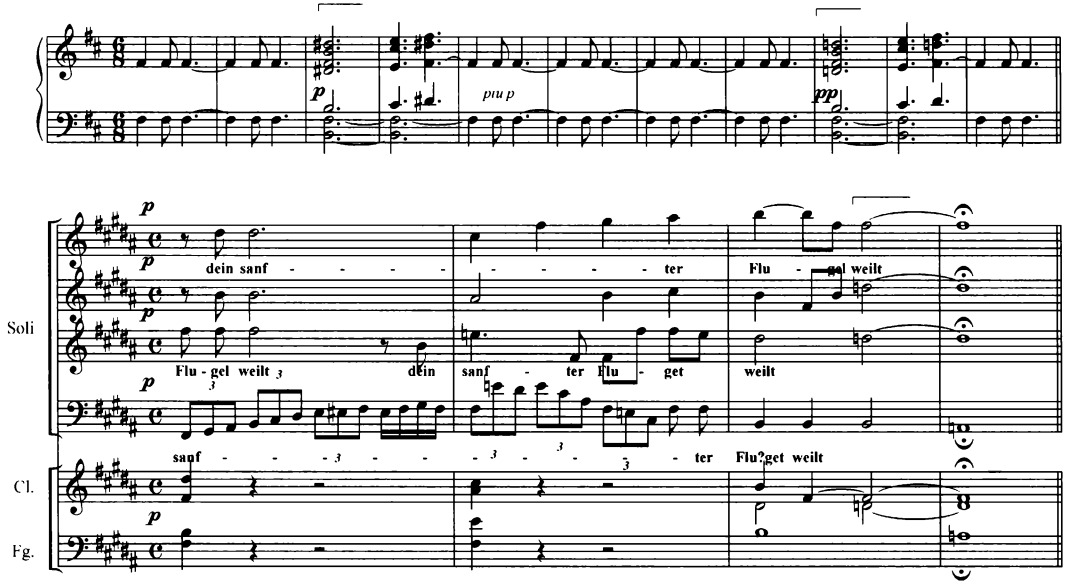


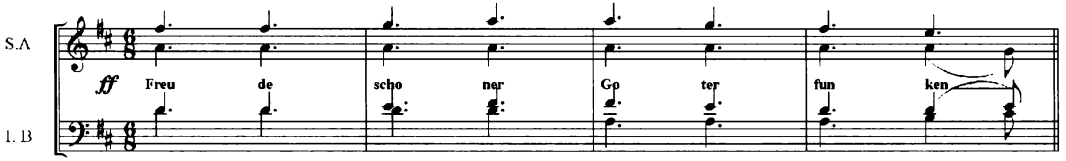
Одной интонацией Лотти в «Cruzifixus» торжественно скорбную кульминацию возвращает в сферу печали, страданий и боли:



Один из гениальнейших примеров гармонических и ладовых «переливов», мерцаний таинственных красок волшебного сна, где «чувств оцепенение и мрак таинственный кругом» дан в уже упоминавшемся каноне из «Руслана» Глинки:



Наконец, укажем еще на два фрагмента из финала Девятой симфонии Бетховена:

Казалось бы, два предыдущих примера весьма схожи с примерами из музыки Свиридова и Шостаковича, и прежде всего тем, что в них ярко представлена смена лада. Но эта переменность воспринимается по-разному: у Свиридова и Шостаковича она более эмоционально красочна, у Бетховена – более динамична. Во всех этих примерах эмоциональное воздействие лада очень сильное, непосредственно сразу приковывающее внимание слушателя. Но у Свиридова и Шостаковича сила выражения лада направлена на самую важную, кульминационную, итоговую точку произведения. У Бетховена резкое и динамичное сопоставление лада, обостряющее его восприятие неожиданно попадает в иную эмоциональную сферу. После «игры лада» в первом отрывке следует звонкий, торжественный гимн:

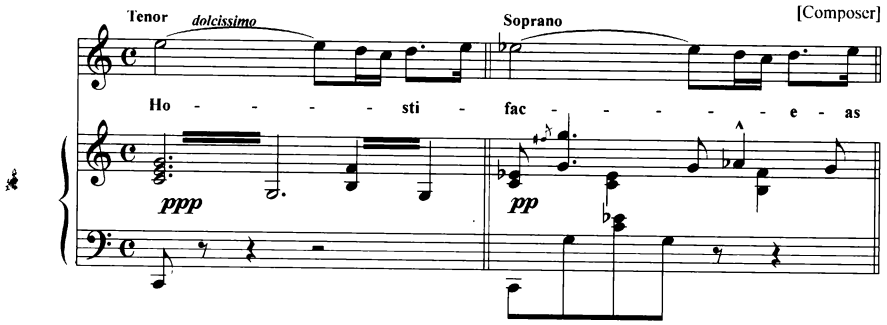


Во втором — вслед за неожиданным появлением минора, рожденным *одним* звуком, наступает стремительная кода всего финала симфонии.

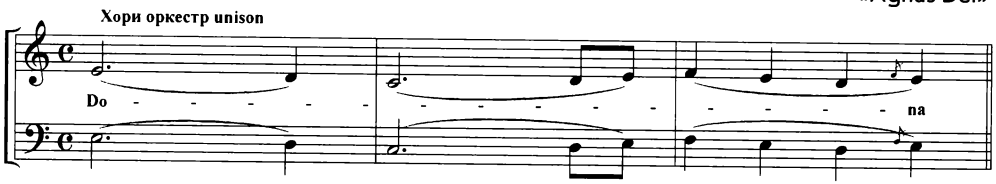
Роль гармонии во всех этих примерах одинаковая или почти одинаковая. Это «почти» определяется доминирующим выразительным качеством ее – либо красочно-эмоциональном, либо конструктивном. Но наличие этих двух качеств в каждом из гармонических построений, оборотов и т. п. *обязательно как особое свойство воздействия языка гармонии*. Поскольку, как известно, гармония как фактор экспрессии сама находится под влиянием гармонии как фактора логики» .

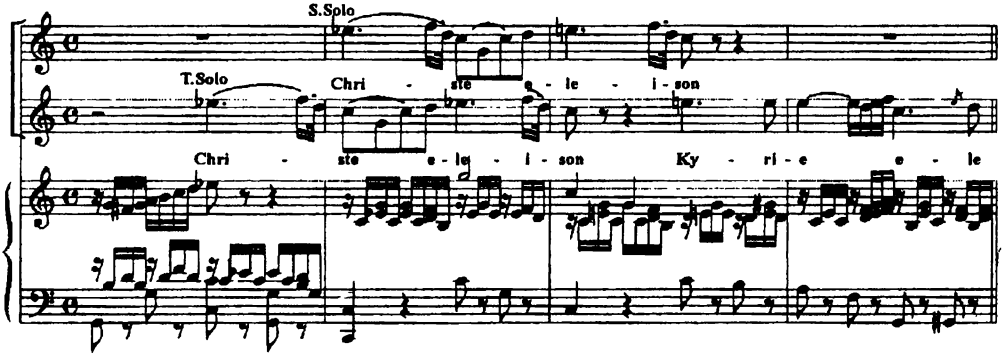
Исполнителю «достается» самое трудное: собственно *соотнести фактор экспрессии и фактор логики.*

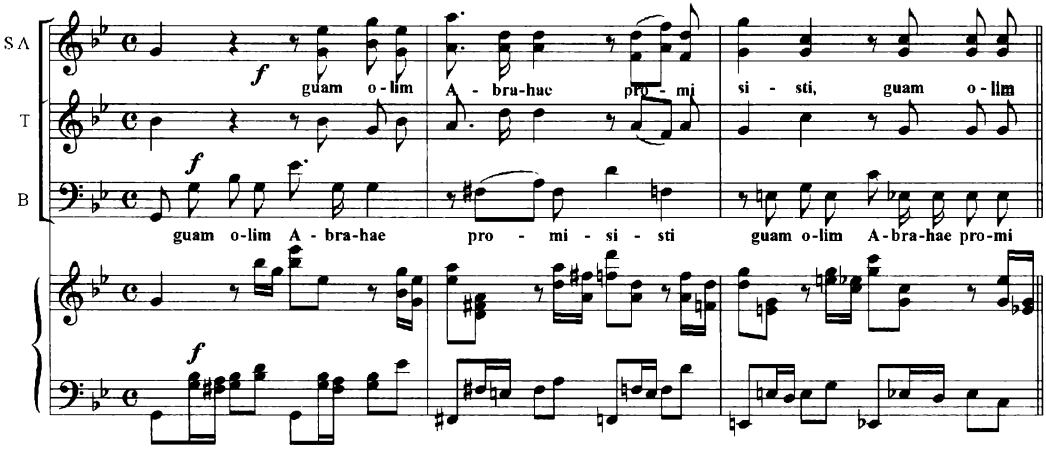
Примерами активнейшего воздействия ладовой модуляции на развитие характера музыкальной идеи части цикла могут служить «Hostias» и «Agnus Dei» из Реквиема Дж. Верди. Благодаря единому принципу развития (соотношение полифонии хора с унисонами через развитие полифонии на основе ладотональных сопоставлений) устанавливается смысловая драматургическая связь во всей интонационной конструкции Реквиема. Так, в момент ладового сдвига в оркестре появляются характерные интонации «плача», роднящие эти эпизоды с «Lacrimosa» («Hostias»):



«Agnus Dei»

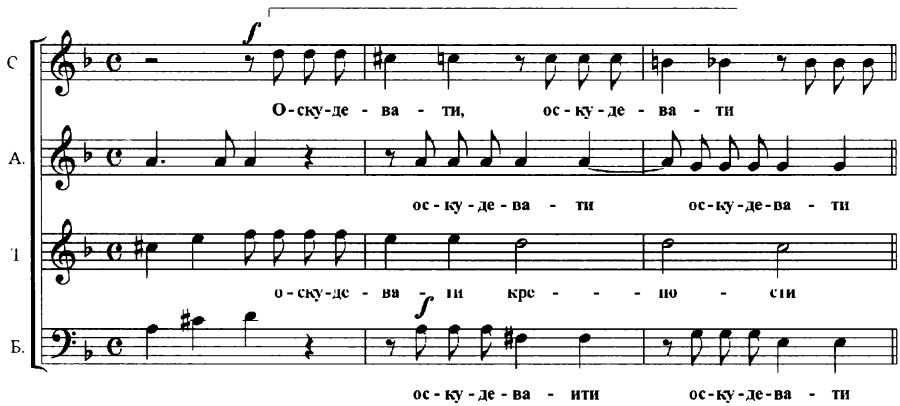


Эти примеры способны открыть путь к познанию роли ладовых сопоставлений в музыкальной драматургии: ладовая модуляция как принцип сопоставления, резкого столкновения разных типов экспрессии служит могучим средством художественного выражения. У Моцарта это великолепно представлено в «Коронационной мессе»:

В Реквиеме эти сопоставления сжимаются в краткие мгновения, резко, мощно доводят контраст выражения до максимальной экспрессивной вершины:



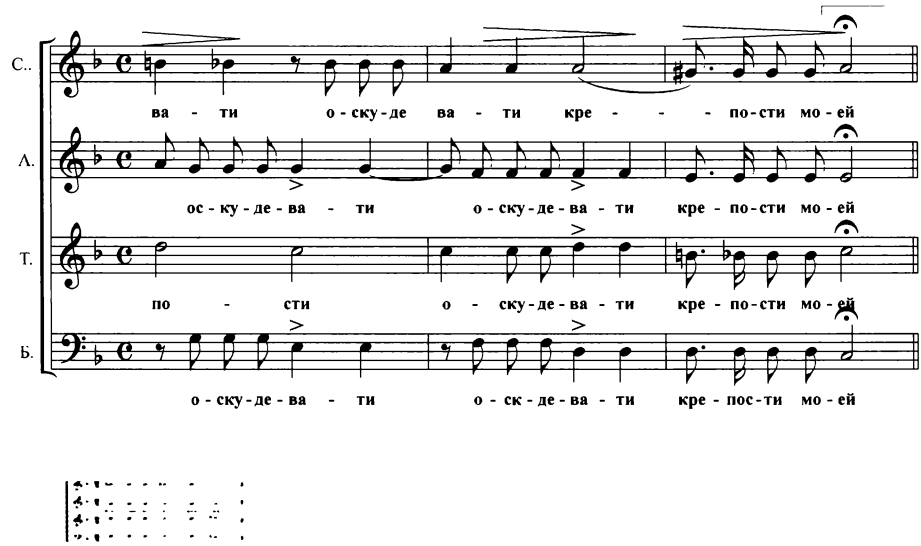
Великие создатели русской национальной хоровой культуры использовали сопоставление «света и тени» значительно ярче, острее в жанре хора a cappella, *вне оркестрового многоголосия*, «выжимая» из него максимальную силу художественного выражения.

В Концерте d-moll М. Березовского, например, сопоставления мажора и минора полны силой трагедийного пафоса лишь потому, что они происходят мгновенно, на очень кратких временны́х расстояниях. Это столь сильно, *динамично*, столь «романтично», что не обратить внимание на эти «переливы» лада в движении музыкальной мысли, не привлечь к ним интерес исполнителей и, следовательно, восприятие слушателей нельзя.

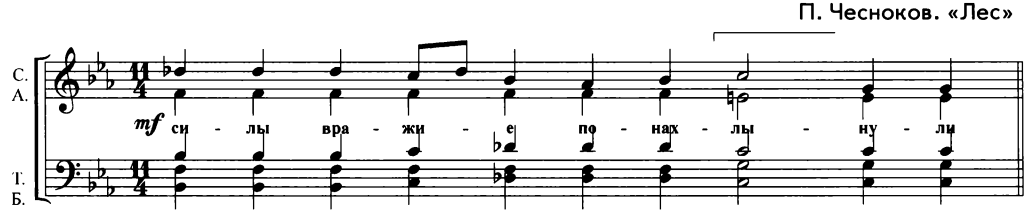


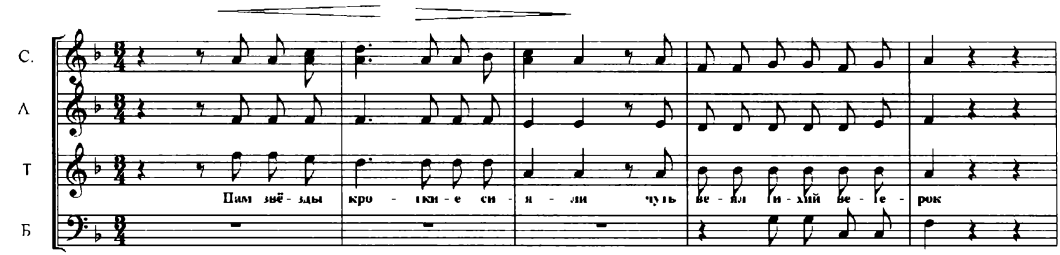
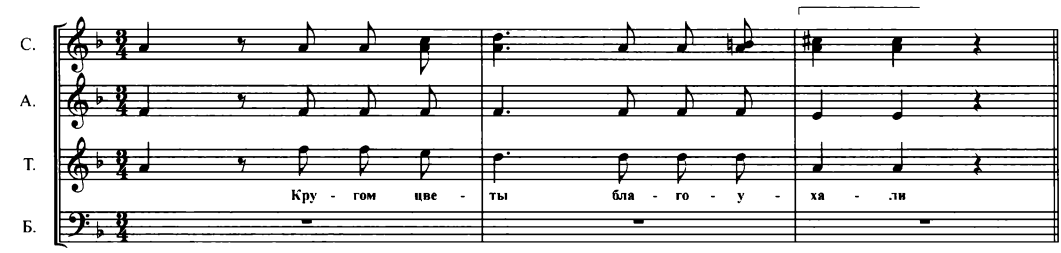
Довольно странно видеть в последних изданиях этого концерта редакторские динамические предложения. Возможно это и так. Но проблема решается не динамикой, а тем главным, что и называется искусством интонации в противовес даже мастерскому озвучиванию нот партитуры.

Гармонии в этом концерте должно уделить особое внимание. Она здесь предстает как гармония *созвучий мелодических линий голосов*, т. е. аккордово-полифоническая гармония, которая и образует, например, эти «странные» удвоения звуков в аккорде:

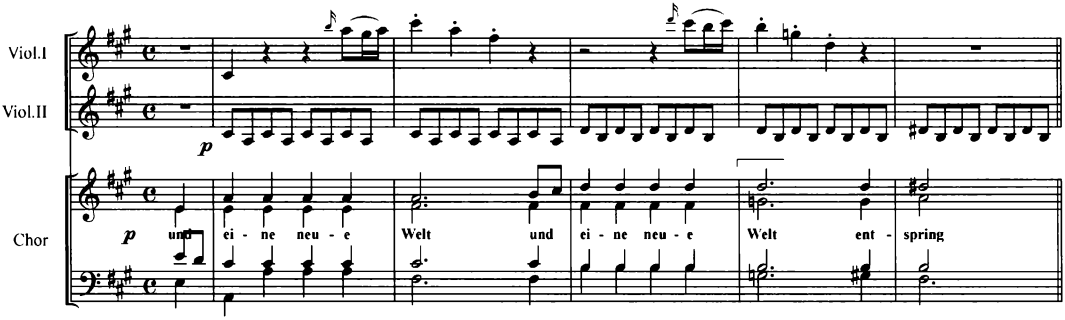


Примеры показательные, ибо они при всей их схожести – разные. В первом «ненормативная гармоническая лексика» родилась из сопоставления пар голосов: S-T; B-A, что так естественно и привело к удвоению терции в аккорде; во втором при кажущемся абсолютном гармоническом изложении тенор не идет с басом вниз, а направлен вверх, и этим образует удвоение терции.

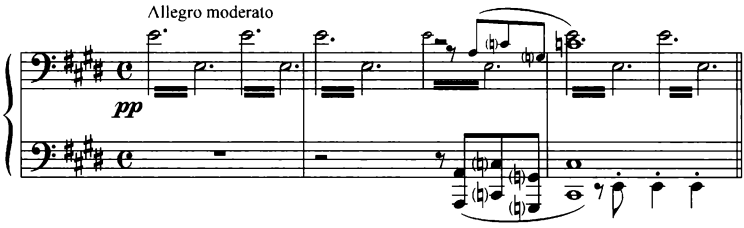
Способность гармонии активно воздействовать на процесс развития музыкальной мысли очень важна в партитурах хора a cappella, где она представлена часто весьма скромно и, следовательно, требует к себе особого внимания дирижера. Приведем весьма показательный пример:

В отличие от представления подобного материала в начале пьесы, здесь показан яркий и художественно убедительный гармонический сдвиг, придающий музыке новую динамическую силу ее продолжения.

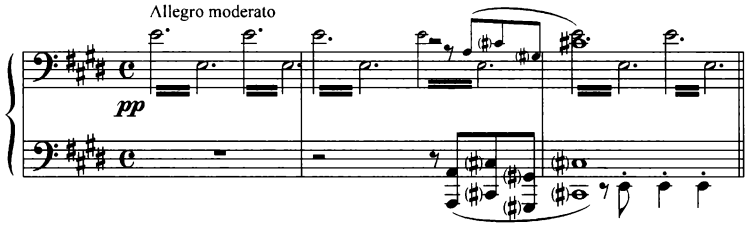
Первая фраза хора В. Калинникова «Нам звезды кроткие сияли» имеет отчетливо выраженное гармоническое завершение:

Вторая — благодаря временному и краткому отклонению в d-moll и появлению сильной гармонии A-dur, — открыта, динамична и подразумевает дальнейшее движение, развитие музыкальной мысли:

Великолепный пример участия гармонии в развитии музыкальной формы сочинения продемонстрирован в № 2 оратории Й. Гайдна «Сотворение мира». В заключительных рефренах номера каждый из них гармонизован по-разному при абсолютно неизменной мелодии. Четыре проведения этих рефренов по степени участия в них выразительных средств гармонии делятся на две пары: 1—3, 2—4. В первой паре гармоническая цепь последований весьма скромная: T—D—T—S—T. Во второй паре – второе проведение имеет более гибкую и динáмичную гармонию: T—VI–II–D–D (альтерированная) к VI—VI—IV–D—T.

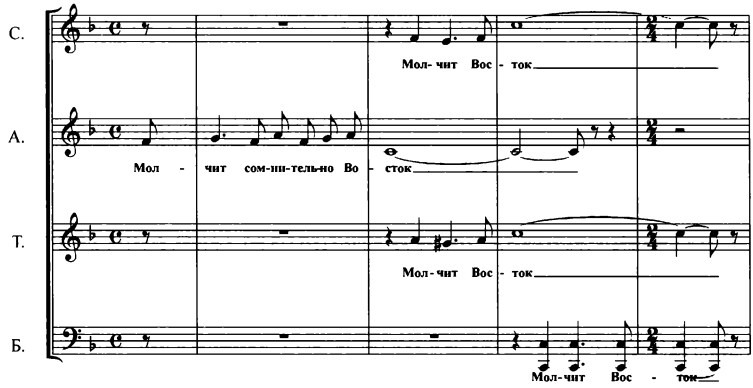
В заключительном проведении ярким поворотом гармонии рефрен получает новый импульс движения:

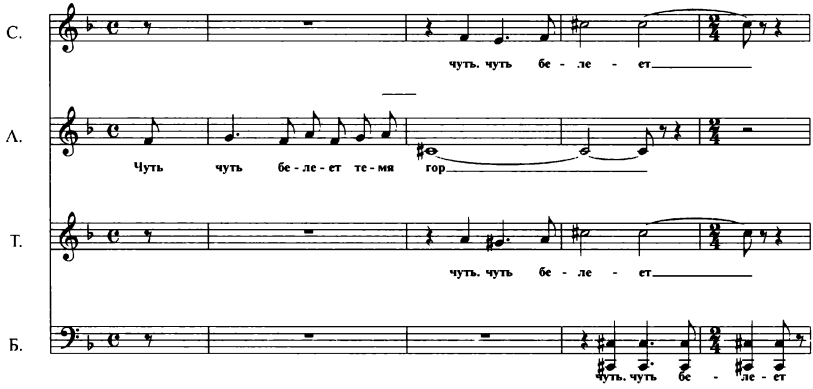
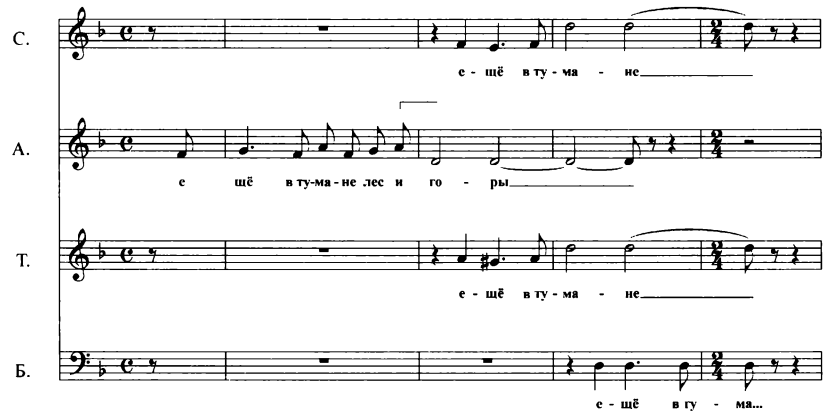


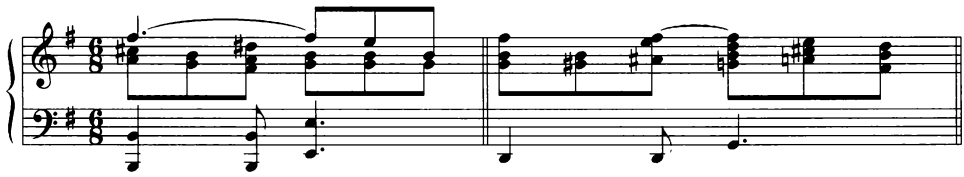
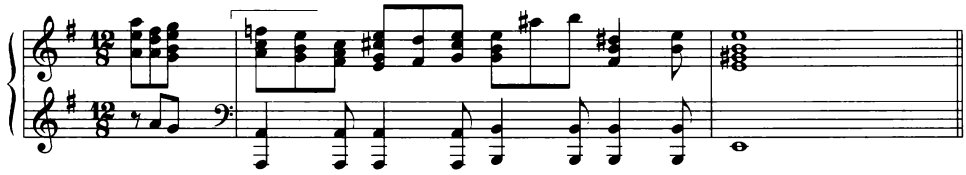
Более тонкий и сложный пример того, как гармония стимулирует музыкальное развитие — в кантате «Весна» С. Рахманинова. Мотив весны, построен на звуках минорной субдоминанты (возникает излюбленная композитором гармония — секстаккорд VI низкой ступени):

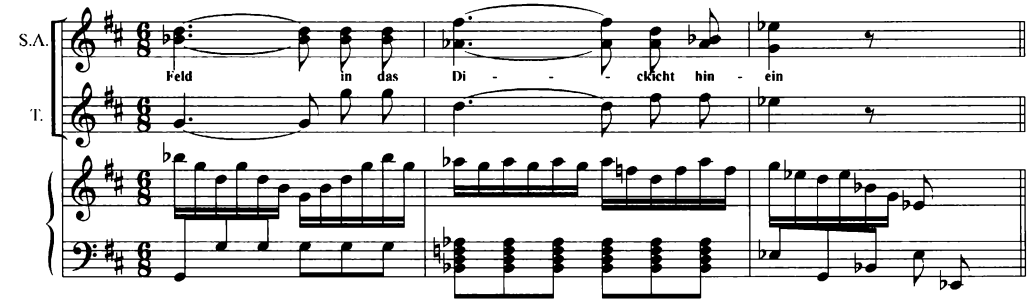


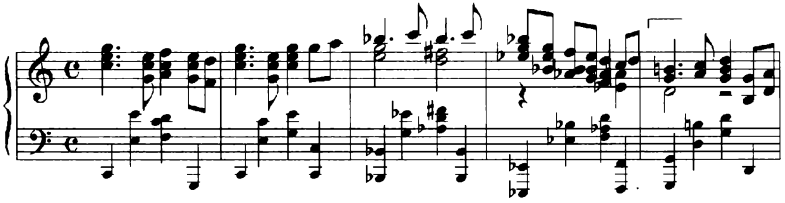
При повторе он строится на звуках мажорной субдоминанты (за исключением начального звука), поднимаясь на полтона вверх, как росток пробуждающийся жизни. Изменилось самое главное в музыке — ее тон и динамика движения:

Мариан Коваль в хоре «Восход солнца» на стихи Ф. Тютчева применяет нечто очень схожее с фрагментом из рахманиновской «Весны». Начальная тема хора повторена четыре раза. Первое ее изложение и первый повтор находятся в ясно очерченной сфере F-dur:

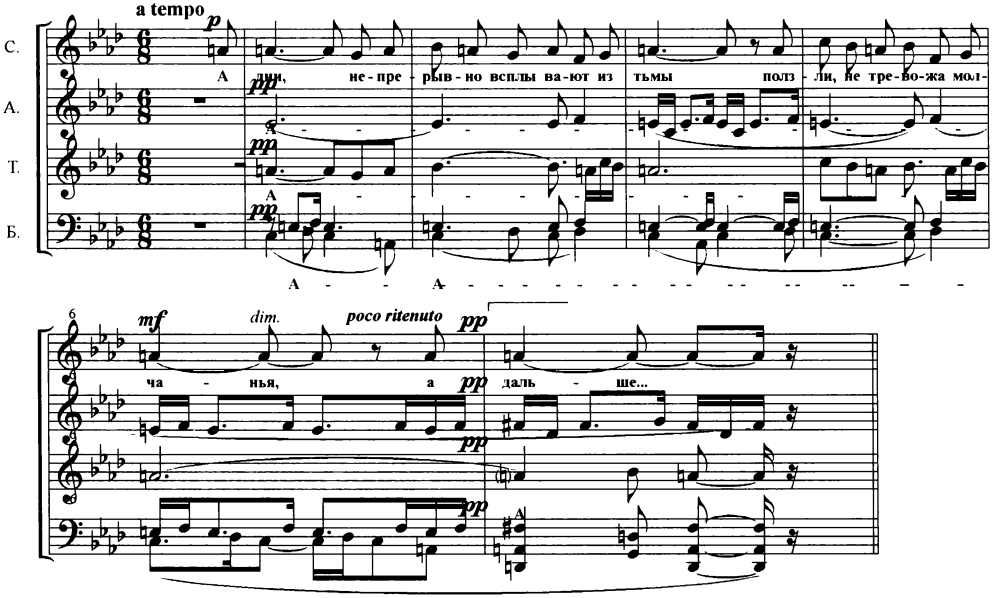


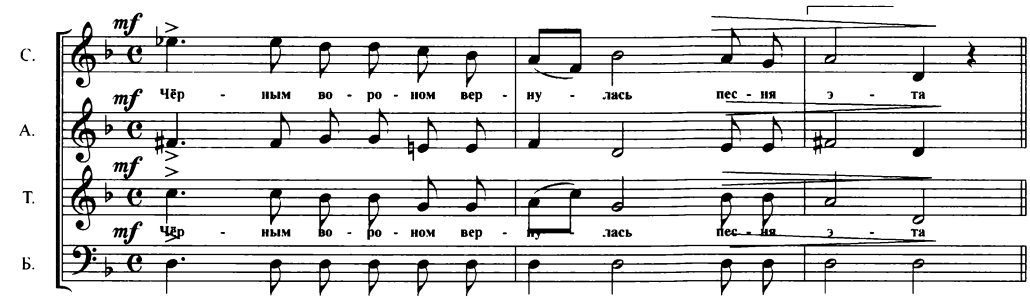
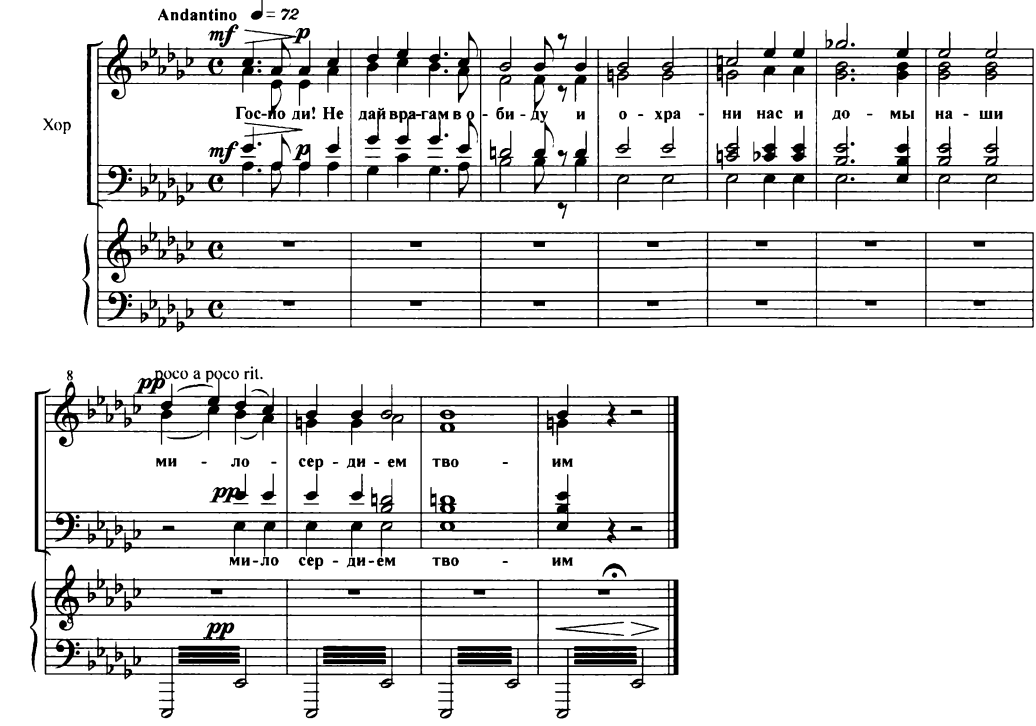
Третье проведение неожиданно сдвигается на полтона вверх:

Четвертое проведение поднимается еще на полтона вверх:

Подъем всей фактуры вверх за счет мелодико-гармонических интонационных сдвигов придает музыке ту необходимую «неуспокоенность», выражение уже начавшегося действия-ожидания, которые так великолепно, одним словом выражены в стихах Ф. Тютчева: «с о м н и т е л ь н ы й» восток.

В вокально-хоровой музыке Баха ярким динамическим стимулом часто являются обострения тяготений неустоев в устои, острые «притягивания» диссонанса к консонансу, особенно при наложении полифонических фактур, вокального голоса на бас оркестра, которые образуют острые, особо экспрессивные и неустойчивые, а значит, и с большей интонационной потенцией стремящиеся к разрешению созвучия (гармонические последования из первого номера «Страстей по Матфею):

Особо яркие гармонии в пределах лада у Баха встречаются чаще всего в завершающих оборотах, венчающих динамическое развитие, которые воспринимаются как эмоционально сильные динамические кульминации. В этой роли часто выступает II низкая ступень:

Заметно активна роль гармонии в усилении экспрессии музыкального высказывания. Так, в «Охоте» из «Времен года» Гайдн, нарушая установившуюся функциональную логичность, резкой, неожиданной и очень смелой по тем временам модуляцией на полтона вверх придает всей живописной музыкальной картине какую-то особую выразительную красочность и динамический разворот.

Возникает почти зримое ощущение движения, сила и стремительность которого (погоня, бег) «занесла» его в весьма далекую тональность:

Приведенный пример – окончание эпизода, о котором шла речь. До этого в музыке царил D-dur. Модуляция идет по стремительной схеме: D-dur — d-moll — Es-dur.

Неожиданный импульс развертывания, особую гибкость получает эпическая тема первой части «Песни о лесах» Шостаковича. Здесь последование C–Es–G как бы раздвигают тесные для широкого мелоса рамки C-dur, и движение темы сквозь «переливы» гармоний устремляется к новому тональному устою:

Движение гармонии минора к гармонии мажора – не сопоставление, а именно движение (модуляция или отклонение на значительном временно́м пространстве развертывания музыки) всегда должно привлекать особое внимание исполнителей.

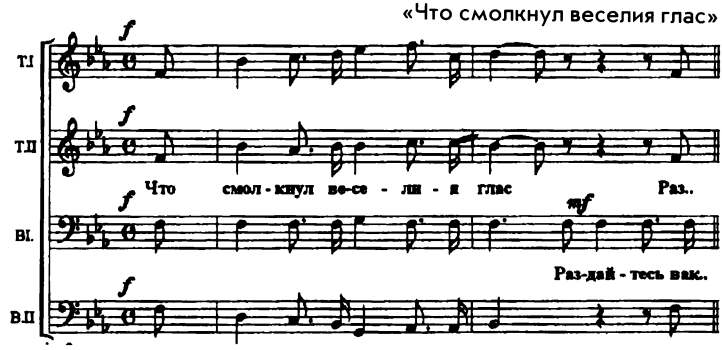
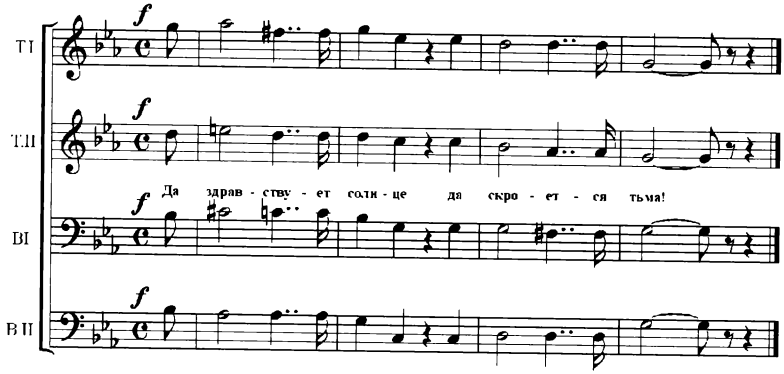
Во втором номере из «Десяти поэм» Д. Шостаковича это движение «ползучих дней тьмы» к надежде и свету, выраженное в коротком – «а дальше?...»:

А дальше... дальше «за дверью тюрьмы» тьма полярной ночи, но в музыке звучит неожиданно появившаяся торжественная и светлая гармония D-dur. Это знаковая гармония в этом сочинении и услышать в ней движение «от мрака к свету», выразить силу, надежду – необходимо.

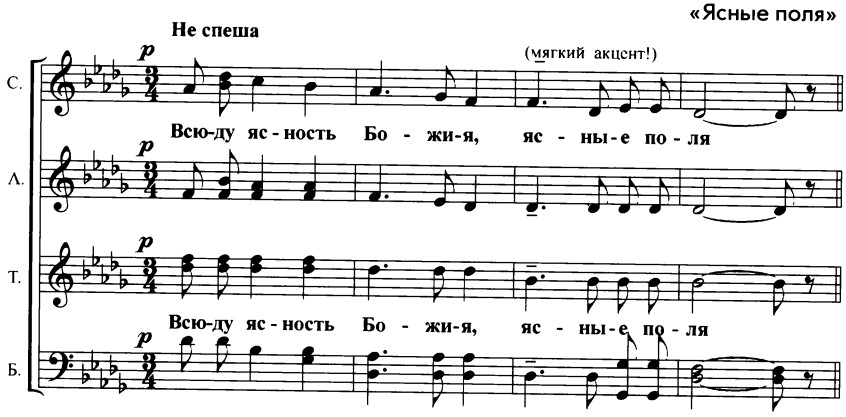
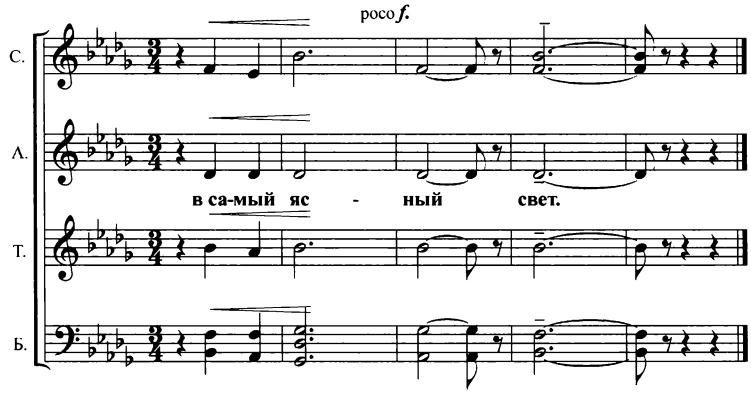
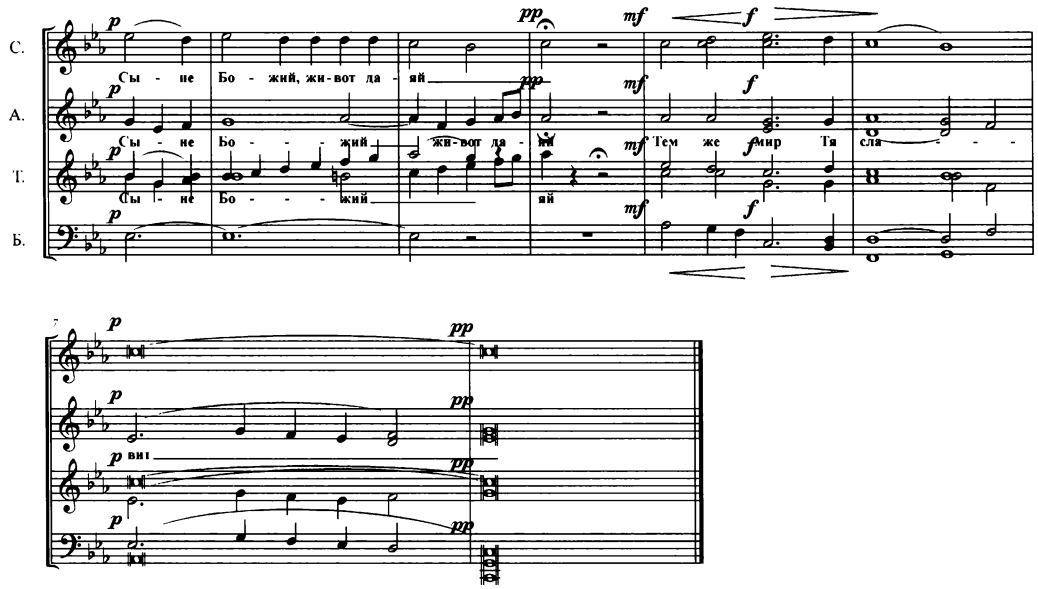
Подобное обнаружим в хоре В. Шебалина «Мать послала к сыну думы». Просветленная гармония здесь звучит «против» текста: «черным вороном вернулась песня эта». Эта светлая гармония здесь — песнь материнской любви:

Еще один гениальный пример движения гармонии «от мрака к свету». Это финальный хор a cappella из «Стрелецкой слободы» («Хованщина» М. Мусоргского), молитва обманутого, преданного, брошенного на произвол судьбы народа. Музыка хора, начавшись в мрачном as-moll, словно вопль отчаяния и мольбы, взлетает в небо, чтобы затем коленопреклоненно опуститься на землю в тихом, скорбно-светлом Es-dur:

Молитва эта значима. Она является мощной смыслово-выразительной кульминацией большой динамичной сцены и становится в ряд общемировых интонацион-

ных символов, где ее «собратья» — такие шедевры, как хор a cappella b-moll из Реквиема Верди, хор узников из его же «Набукко», финалы опер М. Глинки и т. д.

В пьесах вокально-ансамблевого и хорового жанра встречаются и обратные ладовые переходы – от мажора к минору. Ладовая переменность, столь характерная для русской музыки, способна обогатить наше слышание и понимание жанровой, стилевой и образной структуры сочинения, способна музыкальную мысль, идею произведения обогатить экспрессивной многоликостью.

Свой застольный гимн П. Чайковский начинает в B-dur:

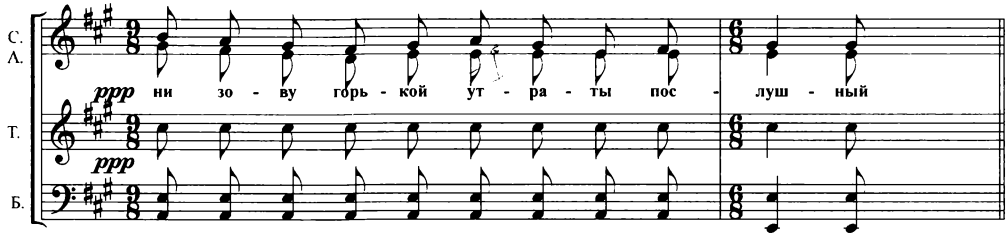
«Что смолкнул веселия глас»

Заканчивает же в g-moll, и это придает финальной смысловой фразе какой-то свой особый колорит элегичности:

У Г. Свиридова фраза «всюду ясность Божия» звучит в Des-dur:

«Ясные поля»

Итог, смысл всего произведения: «ты, душа, воротишься в самый ясный свет» — оказывается в b-moll, и в этом случае он звучит удивительно мягко, таинственно нежно и, как всегда, по-российски, немного печально[7]:

В музыке «Всенощной» С. Рахманинова есть пример, поражающий неожиданной эмоцией выражения. Последняя фраза «Свете тихий» — одного их самых светлых номеров цикла – со словами «тем же мир Тя славит» звучит в мрачном, почти трагедийном до миноре:

В классах по хоровому дирижированию студенты обычно делают анализ гармонического языка партитуры. Это всегда (или почти всегда) перечисление аккордов, определение их функций, указания на сложности интонирования, модуляционный план и т. п. Менее всего в них обращается внимание на гармонию

[7] В одном из своих последних телеинтервью Георгий Васильевич, говоря о России как о стране великих поэтов, писателей, мыслителей, композиторов, назвал ее *«страной минора»*.

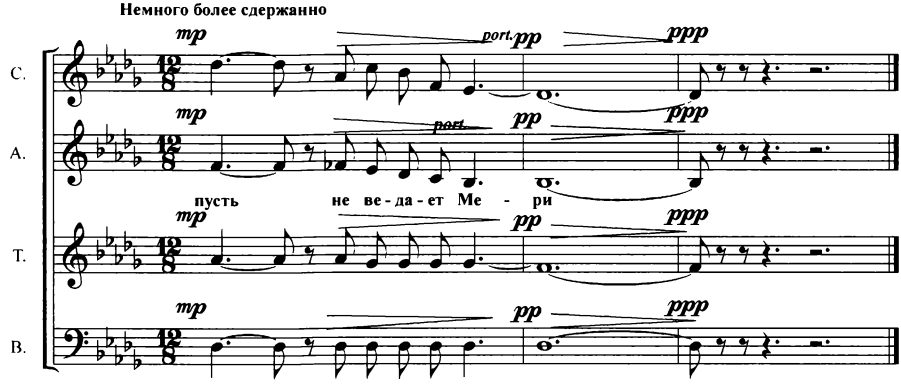
как на важный элемент музыкального языка в развертывании формы сочинения (если это убедительно представлено в партитуре) и почти никогда не идет речь о выразительности того или иного аккорда.

Вспомним уже приводимый пример:

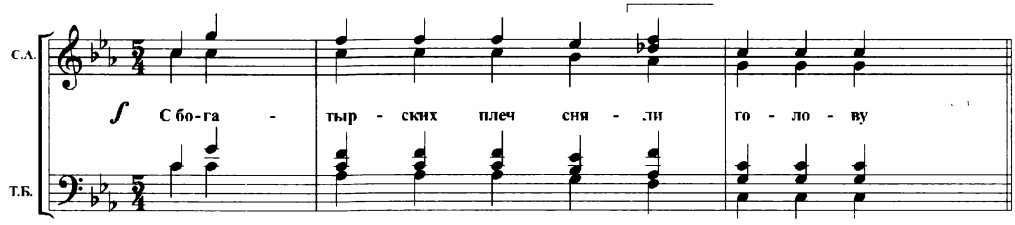
Д. Шостакович. «Казнённым»

Казалось бы, простая гармония: секстаккорд III ступени. Но как свежо звучит она вместо привычно ожидаемой доминанты. Какая в ней торжественная и в то же время тихая скорбь, глубина, поразительная чистота!

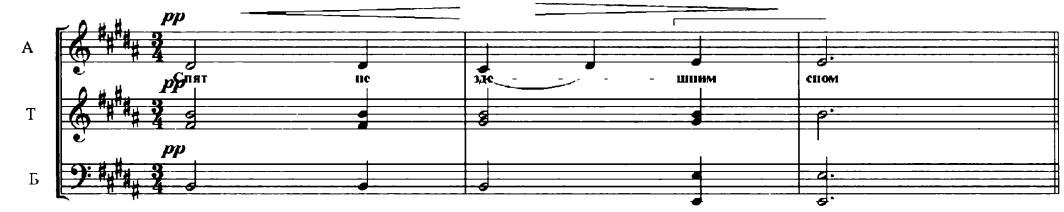
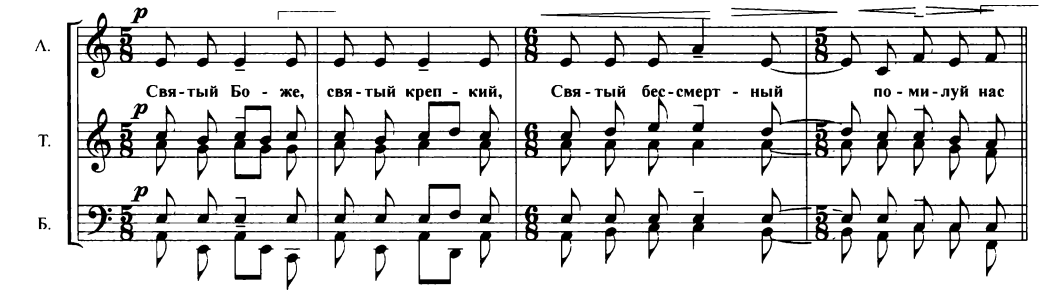
Г. Свиридов вместо ожидаемой тоники вводит секстаккорд VI ступени:

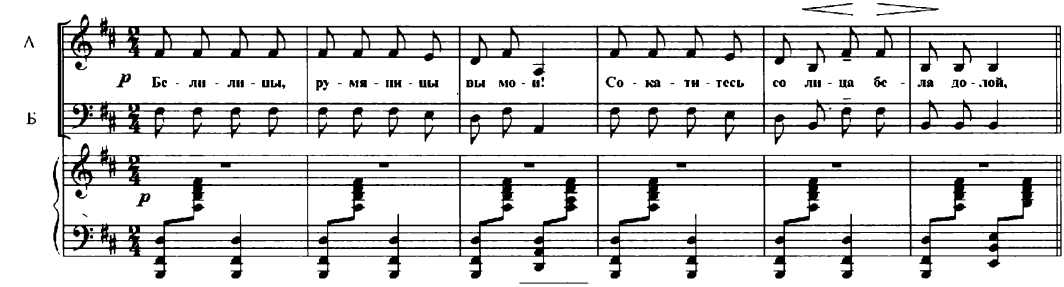
«Мери»

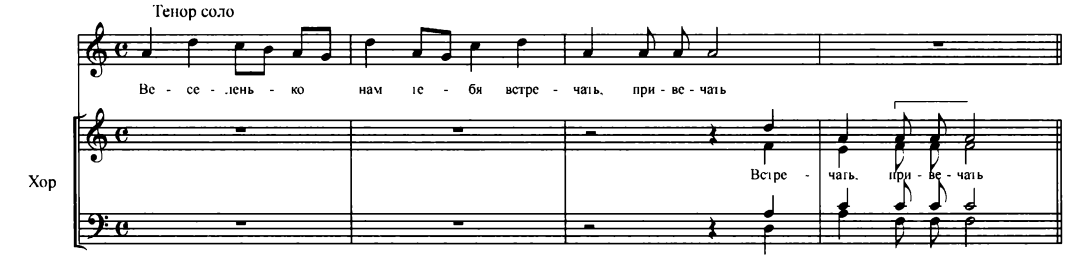


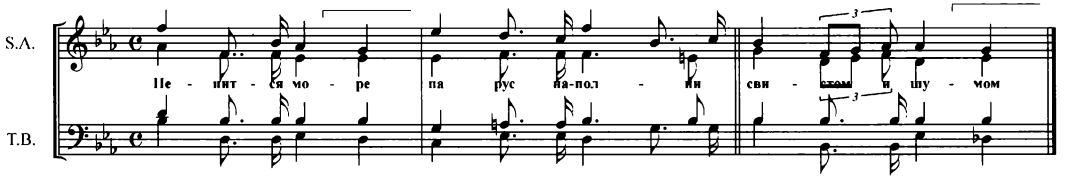
Оба эти примера наполнены свежей гармонией, скрытой, едва уловимой переменностью лада, услышать которую обязан исполнитель.

У П.Г. Чеснокова в хоре «Лес» перед заключительным изложением основной темы звучит секстаккорд II низкой ступени:

Сильная, взрывная гармония звучит в такте на его самой слабой доле – последней. Слабая доля такта в организации ритмодвижения музыки получает здесь самое сильное экспрессивное выражение. На это необходимо обратить внимание, ибо в русской хоровой музыке подобное встречается достаточно часто, и отнестись к такому оформлению музыкальной мысли следует со всей ответственностью.

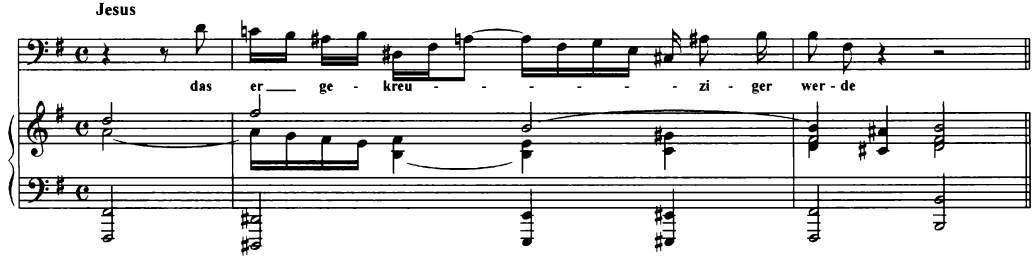
Появление сильной гармонии на слабой метрической доле способно усилить интонацию, придать ей особый выразительный тонус, как, например, у Д. Шостаковича в № 7 из «Десяти поэм»:

С. Рахманинов в № 6 «Литургии» самые неожиданные гармонии помещает на самых «неудобных» долях такта:

Яркие гармонии на относительно слабой доле такта в его «Трех русских песнях» буквально «взрывают» ритм этой музыки: здесь и страх, и смятение, и предчувствие беды и расплаты за обретнное раз в жизни мгновение счастья:



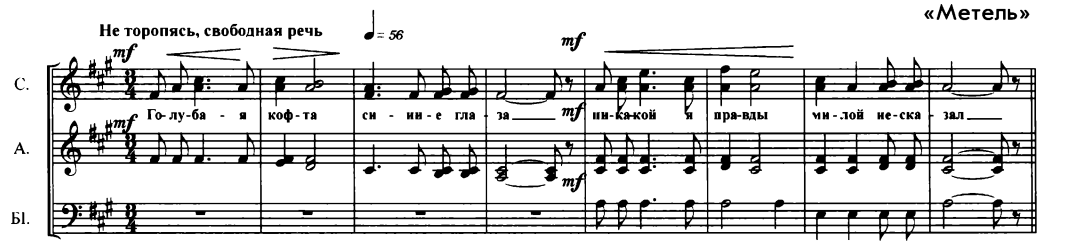
Гармония из музыки П.И. Чайковского к пьесе А.Н. Островского «Снегурочка» должна сместить логический, смысловой акцент во фрагменте:

Появление в хоровом ответе на слабой доле неожиданно светлого Фа мажора должно решительно повлиять на традиционный словесный акцент на первой доле такта и не менее ярко проинтонировать слово «привечать».

И если слух исполнителя постоянно будет настроен на яркую гармонию, тогда и в хоре Р. Шумана «На Боденском озере» исчезнут «проходящие» аккорды, которые решительно заставляют интонировать слова «море», «шумом» и пр. с сильным вторым слогом:

Гармонии свойственна передача процессов, связанных с раздумьем, созерцанием, внутренней сосредоточенностью.

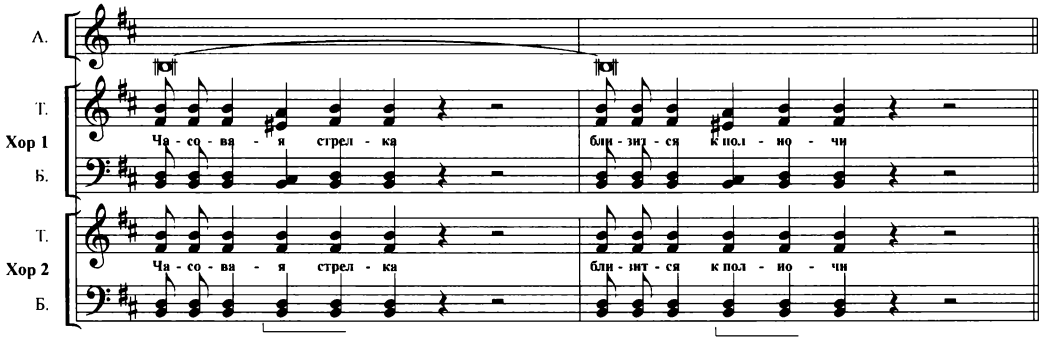
Это дает нам возможность говорить о ее непосредственной выразительности. Примеров образных, ярких гармоний, гармонических оборотов в партитурах много и они хорошо известны. Это и почти «романтическая» вторая низкая ступень во II «Kyrie» «Высокой мессы» Баха, и экспрессивные гармонии в речитативах «Страстей по Матфею» (первое появление в «Страстях» слова «распять» — «kreuzigen»):

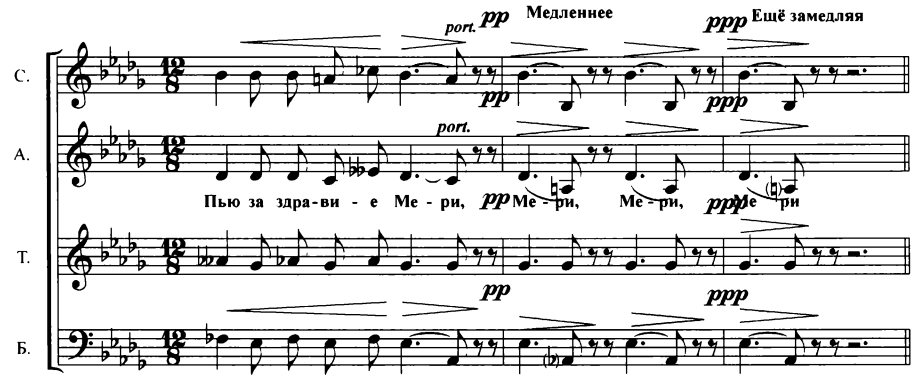


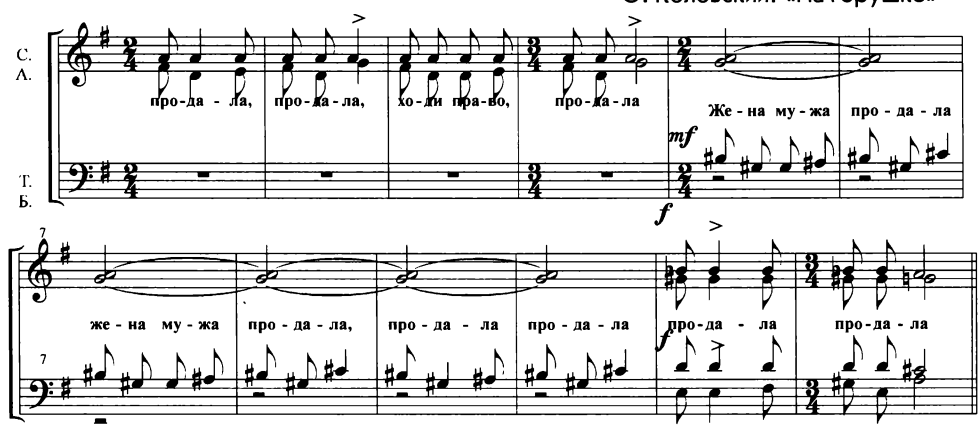
Это и гармонии-стоны в «Трех русских песнях» Рахманинова, и трагедийность гармоний II низкой ступени у Шуберта, и красочные созвучия многих страниц музыки Прокофьева, Щедрина, Слонимского, Сидельникова, Фалика, Свиридова и др.

О выразительности гармонии и колорита в музыке для хора Г.В. Свиридова должно говорить особо. Достаточно вспомнить аккорды-каскады в хоре «Вечером синим...», полные торжествующей силы и мощи, и гармонии тишины, любви и печали — той русской печали и тоски, которые есть, к примеру, в поэзии С. Есенина. Они с поразительной силой художественного обобщения озвучены великим певцом земли русской — Г.В. Свиридовым.

Здесь и импрессионизм цикла «Ночные облака» на стихи А. Блока (№ 1), и в «Веснянке» сочные гармонии-вздохи пробуждения, готовности матери-земли

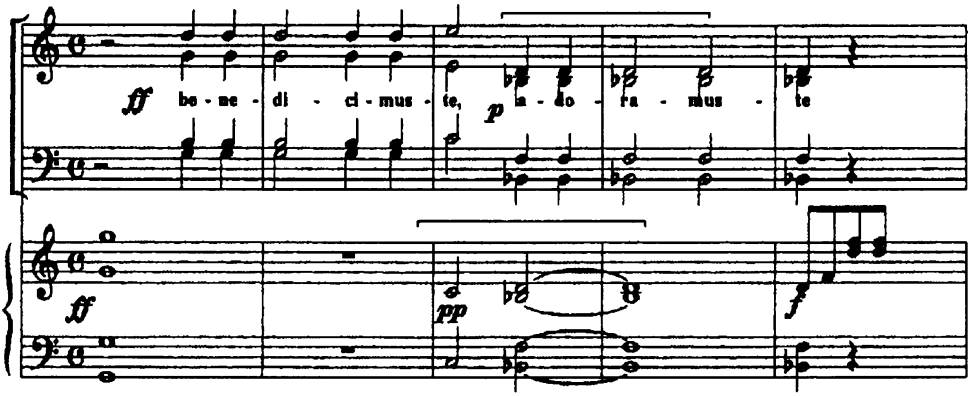
сотворить чудо любви – дать начало новой жизни, и в «Часовой стрелке» из тех же «Ночных облаков». В последнем хоре — удивительна игра «света» (мажор-минор), необычны «ползучие» полутоновые созвучия, создающие впечатление туманных, загадочных, «размытых», несфокусированных кадров, когда все неопределенно, таинственно, как колеблющееся пламя свечи.



Вполне убедительной может оказаться художественно-выразительная параллель «размытых» гармоний «Часовой стрелки» и хора «Мери» из «Пушкинского венка», выражающих в них почти зримую драматическую сцену:

А вот совершенно другой пример применения выразительных свойств гармонии при сопоставления далеких тональностей:

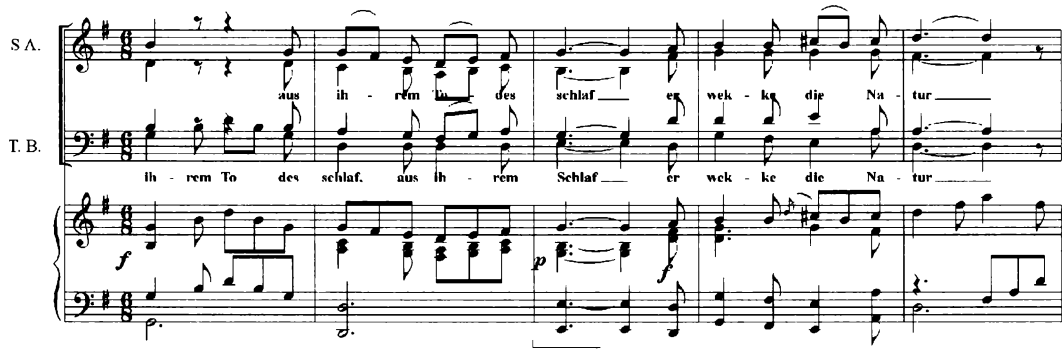
О. Коловский. «На горушке»

Ворвавшийся в песню-пляску «пьяненький тенор» (выражение автора обработки) вступает без «тонального настроя», расковано и «не в лад», а в итоге звучит маленькая звуковая зарисовка, шаловливая сценка.

Страницы вокально-симфонической музыки Бетховена почти всегда наполнены мощным биением экспрессивных гармоний на самых неожиданных временных долях такта. Эти гармонии часто обрываются гигантскими «провалами» звукового потока («клич-отзвук» как Вселенское эхо):

Mecca C-dur. Gloria

Среди множества факторов, обеспечивающих динамичность музыкальной ткани, особая роль принадлежит гармонии VI ступени.

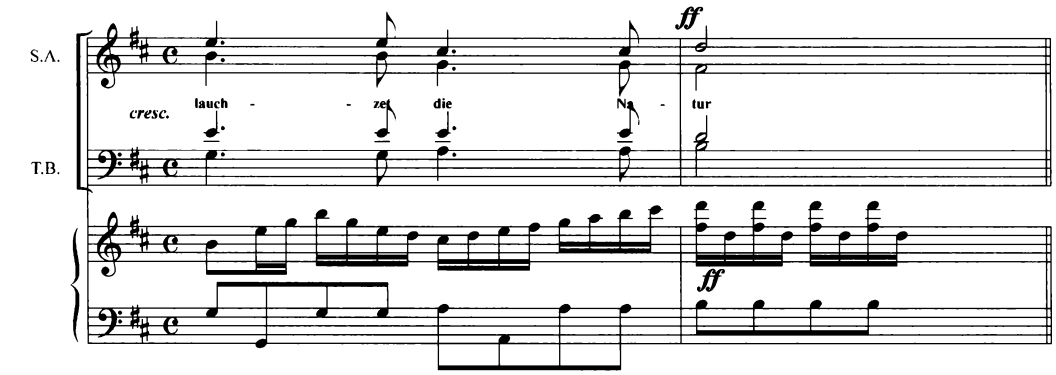
Появление ее как нарушение устоявшейся логики последования D—T воспринимается как резкий смысловой, образный сдвиг, и как дополнительный импульс к развитию музыкальной ткани. Характерный пример найдем в оратории «Времена года» Й. Гайдна:

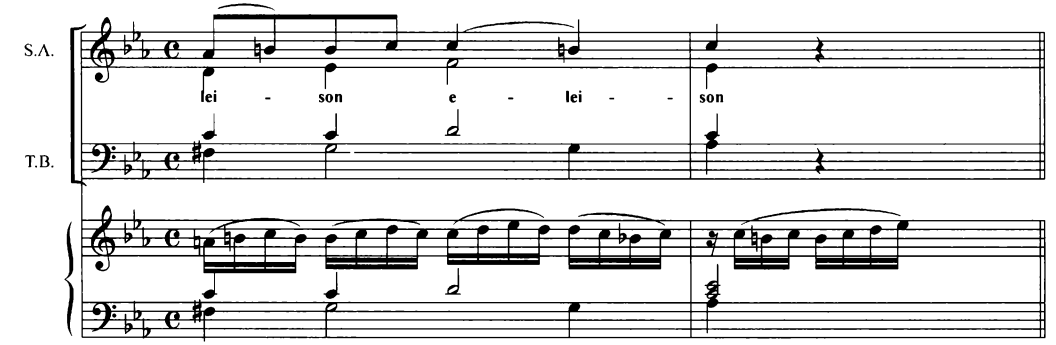
№ 2



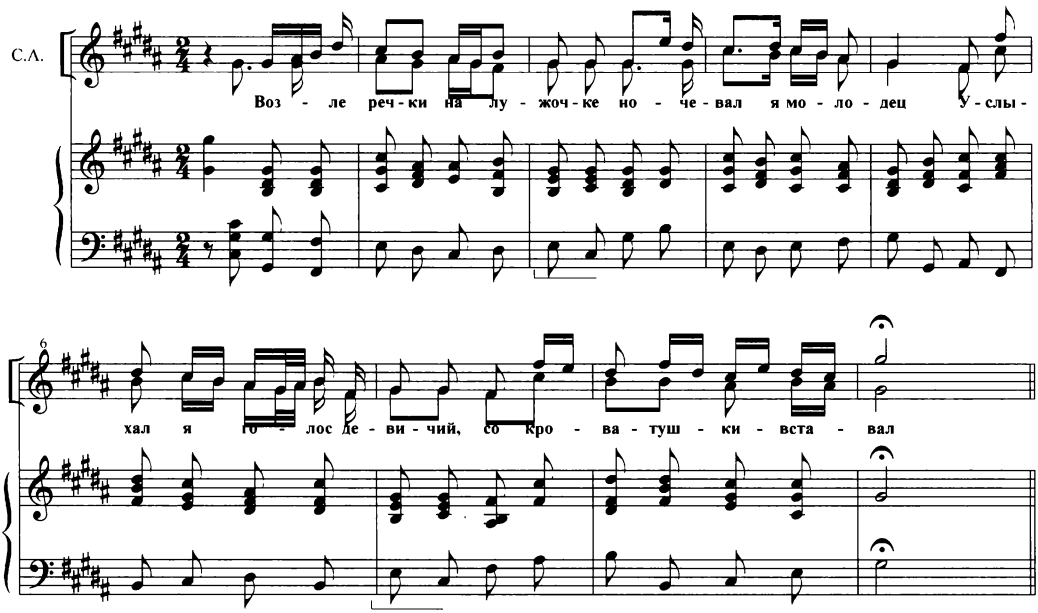
Сила воздействия этого прерванного оборота обратно пропорциональна частоте его применения. Чем больше в музыке звучит соотношение D-T, тем сильнее «взрывное» действие гармонии VI ступени. Так в первом «Kyrie» «Высокой мессы» Баха на протяжении 126 тактов 94 раза доминанта разрешается в местную тонику и только один раз в VI ступень. Отсюда понятно то огромное воздействие, которое оказывает применение VI ступени при умелом ее исполнительском воплощении.

Соотнося роль гармоний II низкой и VI ступеней в некоторых сочинениях Баха можно заметить, что II ступень чаще используется там, где есть эмоциональный, экспрессивный момент, VI — как результат развития, разрешения значительного динамического накопления.

Последнее качество этой функции особенно наглядно в музыке Гайдна. В ярко динамичном хоре D-dur (№ 12) из «Времен года» VI ступень употреблена в кульминации, когда кажется, что исчерпаны все ресурсы нагнетания силы и экспрессии, и тогда VI ступень выступает как единственный прием, способный поднять экспрессию выражения еще на один, последний и самый сильный уровень:

Моцарт на VI ступени строит кульминацию трагедийного «Kyrie» Мессы c-moll:



Не менее значима функция VI ступени в роли «заместителя тоники». В этом случае музыкальная ткань получает особую интонационную свободу, гибкость, непрерывную текучесть.

В первом хоре в сцене у Хованского («Хованщина» М. Мусоргского) благодаря «уводу» мелодии от тонического устоя куплетная песня приобретает то внутреннее беспокойство, которое и определяет эмоциональный тонус драматического действия:

Все сказанное о гармонии — не более чем попытка осветить самое простое и лежащее на поверхности из того множества и богатства выразительных ее свойств. «Имеющий уши да услышит».

СТИЛЬ И ЖАНР

Прежде всего, надо творить сознательно и верно.

К. Станиславский

Все указанные выше свойства многоголосия, способы и характер взаимовлияний голосов хоровой фактуры составляют первый этап анализа выразительных свойств музыкального языка сочинения, первой «пробой на слух» партитуры. Путь исполнителя к наиболее полному раскрытию музыкально-образного содержания сочинения лежит через кропотливый труд познания его стилистических и жанровых характеристик, к тому, что так образно определено С. Скребковым как «художественное оформление многоголосия».

Он начинается с анализа партитуры, и прежде всего с уяснения историко-эстетических особенностей ее музыкального языка, характера выражения художественных идей, свойственных данной эпохе. Стилистическое единство содержания и средств его выражения в хоровом исполнительстве приобретает особый практический смысл по целому ряду причин.

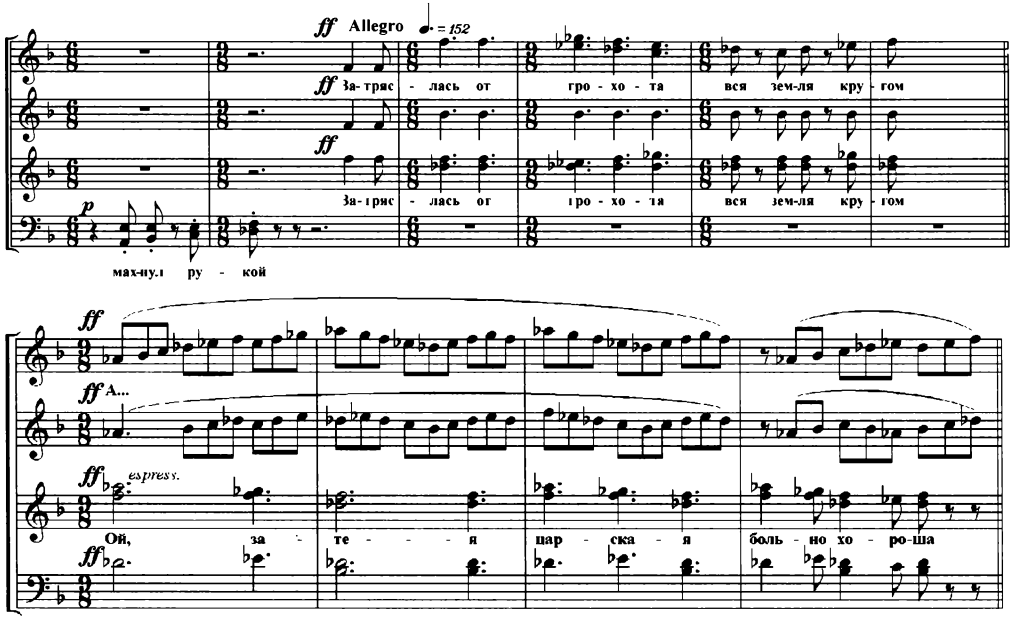
В числе первых стоит непреложное признание того, что хоровая музыка есть часть общей музыкальной культуры, на которую распространяются все законы музыкального исполнительства, выработанные художественной практикой. Не столь уж редкие нарушения этих законов в хоровом исполнительстве объясняются особой «спецификой хора», который специфичен ровно настолько, насколько специфичны все другие жанры и виды звучащей музыки.

Композиторский стиль, индивидуальный характер письма не является обособленным явлением, а представляет собой часть целой интонационно-стилистической системы. Он должен быть познан прежде всего с позиций преломления в нем характерных черт музыкального языка эпохи с точки зрения опоры на национальные музыкальные традиции. В практическом плане аналитический и слуховой опыт дирижера должен дать возможность ему даже по внешнему виду партитуры, по фактуре узнать принадлежность музыки к определенной стилевой эпохе, творческой манере того или иного автора. Эти «наглядные» черты фактуры предопределяют основные параметры ее будущего звучания: звуковую «массу», тембр, ансамбль и самое важное и существенное – *характер звука и характер вокализации*. Последнее должно стать одним из основных слагаемых в раскрытии содержания музыкального произведения. И для исполнителя это становится решающим: «Борьба за овла-

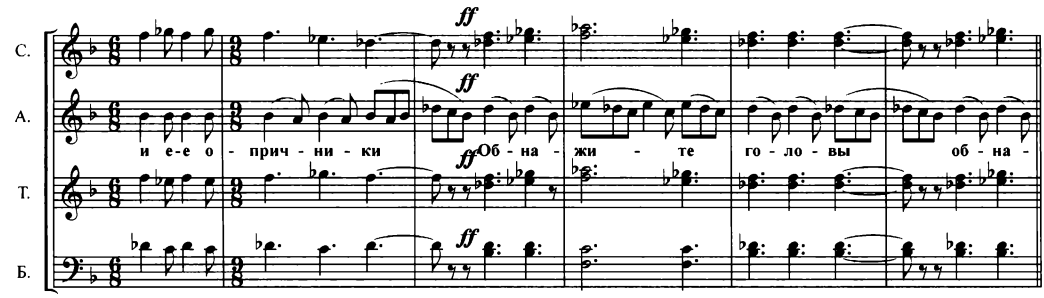
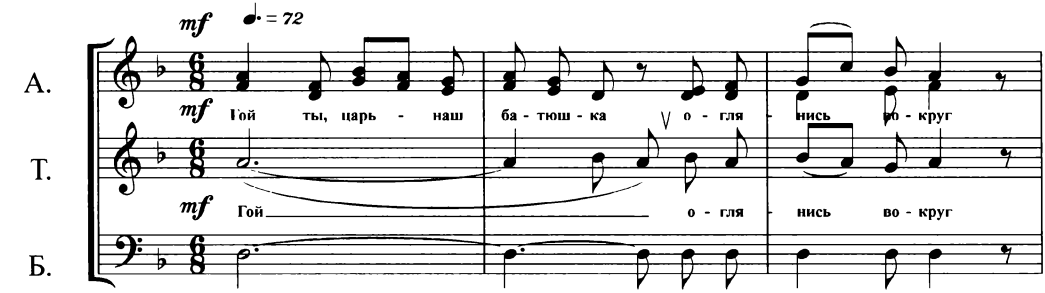
дение стилем – вот, пожалуй, самая лаконичная формулировка смысла историко-эстетического анализа»[1].

Очевидно, что музыке разных стилевых эпох и разных жанров, творческой манере того или иного композитора, впитывающей в себя, по выражению Б. Асафьева, «звуковой фон эпохи» и преломляющей всеобщее в индивидуальном, соответствует тот характер вокализации, та «вокальность», которая и является характерной чертой его индивидуального композиторского языка.

Претворение ее в практической исполнительской работе при выявлении составляющих стилевых и жанровых характеристик исполняемой музыки представляется одной из самых главных задач. Корректируется эта практика всегда одним – хоровое сочинение того или иного автора репрезентирует его творчество, отражает эстетические взгляды, характер его художественного мышления.

Не нуждается в доказательствах утверждение, что хоры Палестрины и Хиндемита требуют разной вокализации. Но хоровая музыка XX века востребует ее даже в одном сочинении для выражения разных, часто очень контрастных, эмоциональных состояний. В срединном эпизоде хора «Девятое января» из «Десяти поэм» Шостаковича паузы тишины-ожидания, движение толпы, стенания и проклятия выражены посредством соединения контрастных интонационных пластов, для исполнения которых требуется разная вокализация:

Во втором примере одновременно распевается неистовый плач-вой женского хора и мощные, хлесткие созвучия хора мужского в предельно высокой тесситуре с ремаркой *espressivo*, которые звучат подобно валторнам в симфоническом оркестре.

Еще более контрасты соединения эмоций-состояний в следующем фрагменте из того же эпизода:

[1] *Коловский О.* Анализ хоровой партитуры. Хоровое искусство. Л., 1967 . С. 33.

Альтовая партия в третьем примере принципиально отлична по качеству вокализации от плача женских голосов в примере втором. В ее распеве в значительной степени преобладает изобразительный элемент (метание толпы, взлетающие вихри стенаний и т.п.) — и это определяет характер вокализации и саму окраску звука. Альтовые мотивы второго примера более эмоционально конкретны, ибо рождены из темы «плача» в музыке предшествующей:

Эти мотивы в приведенном примере из «Десяти поэм» звучат в высокой альтовой тесситуре, в весьма подвижном темпе и расчленены лигами на короткие экспрессивные мотивы-интонации. Характер вокализации их подобен распеву русских плачей и причитаний.

Эстетика русского хорового исполнительства на определенном этапе своего становления была жестко регулирована этическим кодексом Православной церкви и провозглашала идею абсолютной звуковой гармонии и красоты, «пения строгого и благолепного».

Исполнительская практика, воплощая эту эстетику, была прекрасна и в этом смысле, совершенна своей высокой этической содержательностью музыкальных идей, выражаемых прежде всего через *кантиленность*. Это дало основание М. Глинке сформулировать один из своих эстетических принципов: «мелодия вокальных партий не должна быть слишком резко обрисована; не должна быть слишком резко очерчена и с ритмической стороны. Такая резкость, определенность мелодических линий превращает всякий мотив в чисто *танцовальный»*)[2].

«Резкость мелодических линий» в нашей сегодняшней хоровой практике противопоставлена как соотношение инструментального и вокального начал, понимание «вокальности» как простейшей песенности.

---

[2] *Глинка М.* Литературное наследие. М.-Л., 1952, С.132 (сохранена орфография М. Глинки).

Подобная точка зрения очевидно несостоятельна, ибо Глинка говорил о другом и более важном. Существо проблемы состоит не столько в противопоставлении кантиленности и «танцовальности» (М. Глинка), сколько в том, что подобный подход к «вокальности» приводит к некоему усредненному звуковому стереотипу, который прилагается в качестве главной выражающей доминанты к любой и самой разной музыке. Именно поэтому еще не так давно музыка «Десяти поэм» Шостаковича, к примеру, считалась мало вокальной, не «хоровой». Даже те небольшие отрывки из «Девятого января», приведенные здесь в качестве примеров, свидетельствуют о том, что этой музыке присуще прежде всего *мелодическое, певческое* начало. Отрицание этого привело к тому, что одно из ярчайших в истории советской хоровой музыки сочинение, впитавшее в себя глубинные традиции русского хорового искусства, русского многоголосия оказалось вне исполнительской практики.

В характере многоголосия, в его истоках, в его выразительных свойствах, выработанных вековой художественной традицией русского песнетворчества наиболее полно, конкретно, глубинно проявился стиль русского хорового пения.

Чтобы глубже разобраться в этом вопросе, имеющем абсолютно практический смысл, сравним католическую мессу и православную литургию с позиций жанра. Если западноевропейская месса, кантата использует бытующие танцевальные жанры – сицилиану, менуэт и т.п., если состав исполнителей в них не регламентируется (за редким исключением) и используется соло, дуэт, квартет и пр., то православная церковь, отвергая не только инструментарий, весьма решительно не приемлет и пение соло в храме.

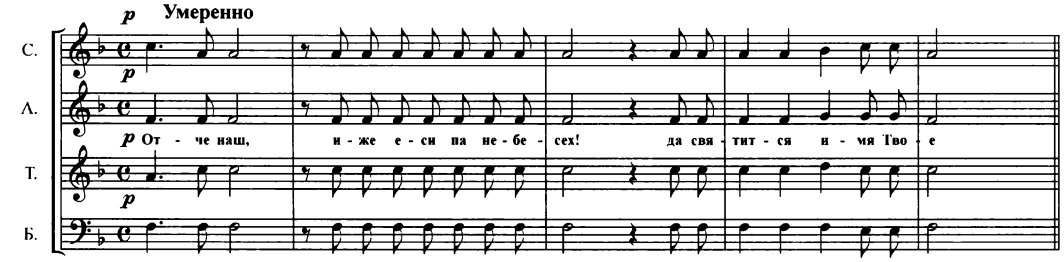
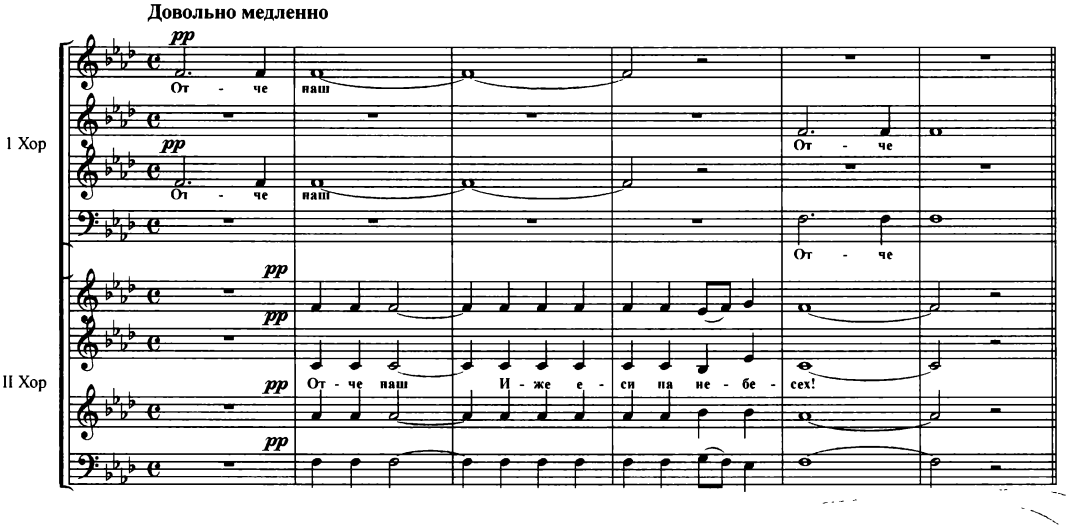
Думается, что это не только и не столько внешнее обрядовое различие, но явление более глубокое, имеющее принципиальное значение.

Голос солиста – одного человека – с его мерой чувств, темперамента, всего того, что составляет спектр музыкальной выразительности, даже регулируемой и ограниченной стилевыми рамками исполняемого сочинения, слишком *индивидуален*, богат и разнообразен в возможностях выражения. Его тембр (светлый, яркий, густой, темный, резкий и т. п.), его неповторимая интонация слишком индивидуально выразительны, в его пении много личностного, а оно не вписывается в этический кодекс православия, где главенствует соборность, общинная форма выражения.

Здесь очень важно понять следующее: верующий приходит в храм с молитвой, молением к Богу, и каждый молит Бога о своем, сокровенном, личном. Даже первая молитва Христа была, о чем свидетельствует «Евангелие от Матфея» и, кстати говоря, музыка Баха из его «Страстей по Матфею», тоже о своем: «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты».

Но все личные моления едины в одном – в выражении веры в силу и могущество Господа, в его милосердие, справедливость, в выражении любви к нему. Это чувство любви, объединяющее всех, есть главная эмоционально выразительная доминанта музыки, поющейся в храме. Она не однозначна, ибо вбирает в себя множество личных и разных чувствований каждого, образуя «духовное единение», которое может быть выражено только через коллективный *голос – хор*.

Только с этих позиций, как представляется, можно пытаться постичь воистину безбрежный мир человеческих чувств, выражений любви, веры, надежды, силы, торжества и т.п. в музыке разной, подчас трудно сопоставимой по главной, господствующей в ней эмоциональной доминанте. Главная православная молитва «Отче наш...» с одинаковым текстом, разумеется, у многих авторов музыки вы-

ражает что-то свое, подчас необычное, но очень разное своей эмоциональной сущностью. Достаточно сравнить искренний, светлый, почти по-детски чистый «Отче наш» из Литургии Чайковского:

с мощным двухорным аскетически суровым и завораживающим по выражению таинственной силы и могущества «Отче наш» Рахманинова в его Литургии:

Отсюда, видимо, может начаться путь к постижению музыки «Молитвы» Танеева, исключенной на долгие годы из ор. 27. В этой музыке столь страстно выражены порыв к свету, добру, в ней столько протеста против зла, столько любви к самому человеку, что, видимо, только слова «Отче ~~наш~~» и название «Молитва» предопределили ее насильственное забвение. Но ведь музыка финала кантаты «По прочтении псалма» об этом же, но кантата издавалась и исполнялась, а «Молитва» нет...

Безусловно, что в «Отче наш» Рахманинова, – а дальше идут сочинения Р. Щедрина, А. Шнитке и многих других, – во всю мощь проявляется музыкальное начало, во всей силе эмоциональных выражений выступает хоровое многоголосие.

С этих позиций должно подойти к светской хоровой музыке. Строго говоря, ее главное отличие от музыки «духовной»[3] в том, что она выражает необъятно

[3] Прочно вошедшее в профессиональный лексикон определение «духовная музыка» внесло некий сумбур в его трактовку своим двусмысленным содержанием: то ли речь идет о жанре как таковом, то ли о категориях эстетического порядка. Выражение «духовная музыка» надо понимать как определение жанра – и только! Иначе можно предположить, что существует и «бездуховная музыка».

широкий мир художественных идей, эмоциональных чувствований, которые в каждой хоровой партитуре должны быть сфокусированы на выражение главной мысли, идеи сочинения, превратив множественный мир индивидуальных выражений в эмоционально смысловые «подтексты» главного.

Русская народная песня «Ах ты, Ванька...», исполняемая Шаляпиным, полна печали, тоски, горя – всего бесчисленно многого, что раскрыл гений певца. Но только в «Трех песнях» С. Рахманинова, став хоровым унисоном и попав в систему *оркестрового многоголосия*, песня стала *трагедией*, художественным обобщением вечного — стремления человека (людей) к счастью и невозможностью его достижения. (Не в этом ли кроется тот великий дух русской протяжной песни, что, начавшись с сольного запева, она мгновенно разливается «на голоса», голоса-мысли, голоса-«подтексты»?)

Этот пример подтверждает, что в хоровом пении, в многоголосном исполнительстве рождается особое эмоционально выразительное качество – «духовное единение», когда сближаются индивидуальные чувствования каждого и рождается наиболее художественно убедительная правда в раскрытии *духа* музыки.

Весьма традиционен среди дирижеров хора спор – что «звучит» в хоре, а что не «звучит» (речь, прежде всего, идет о «технологических» вопросах).

Не трудно представить себе, что все элементы сольного исполнения (артикуляция, агогика, паузы, ферматы, филировка и т.п.) в их бесчисленных индивидуальных вариантах просто невозможно воплотить в хоровой партии. Сущность проблемы в иной постановке вопроса: а нужно ли воплощать это в *хоровой партии*? Исполнительский стиль хоровой миниатюры в духе *« rubato»* с привнесением в нее всех тонкостей и «красот» (привнесение их в партитуру, но отсутствие их в музыке) – как раз и есть нарушение эстетических норм хорового исполнительства. В этом и причина художественной несостоятельности многих переложений романсов и даже оперных арий для хора, которые идут вразрез с эстетикой хорового исполнительства и не «звучат».

Скромно написанная хоровая миниатюра Калинникова есть художественное явление, цельное по форме и содержанию, а переложение для хора арии Базилио из «Севильского цирюльника» кроме демонстрации технических возможностей хора ни на что не способно. Первое представляется *хоровой музыкой*, второе – музыкой для исполнения хором и, как правило, «не звучит».

Эталоном стилистической и жанровой чистоты (по соответствию идеи и средств выражения) могут служить две «Колыбельные» – хоровая обработка русской народной песни А. Лядовым и балакиревское переложение «Колыбельной» М. Глинки. Бытовая одноголосная песня с характерной «усыпляющей» интонацией в обработке Лядова приобрела новое лицо, сохранив свой индивидуальный облик. Попав в систему многоголосия, она не потеряла свойств сольной песни, так как ни один из окружающих мелодию голосов не взял на себя даже частицы ее мелодического облика, выполняя только функции фонового обрамления мелодии. Но этот фон столь богат, прежде всего контрастом «убаюкивающей» двухдольности с трехдольностью напева, что поднимает эту обработку до уровня маленького шедевра. И только это выразительное качество многоголосия превратило бытовую песню в художественное явление.

В переложении Балакиревым «Колыбельной» Глинки для смешанного хора a cappella функциональная роль голосов стилистически адекватна оригиналу ро-

манса-песни: голос и аккомпанемент. Здесь фон нижних «этажей» партитуры подчинен мелодии. Он дает ей богатство тембра, красочность гармоний-красок. Но фоны «Колыбельной» Лядова и Балакирева различны по своим *жанровым* функциям. В одном случае это художественная обработка народного материала, в другом – переложение одного вида исполнительства на другой. Будучи жанрово подобными, они разные *стилистически*.

Разумеется, что только *гармонизация* крестьянской песни в принципе художественно не состоятельна, ибо не реализует главную особенность народной песни. Ее норма бытования всегда импровизационная, ее мелодия всегда готова разбежаться «на голоса». (Легко представить себе конечный художественный результат, если бы народная «Колыбельная», по своей жанровой природе песня всегда одноголосная, была бы просто «положена на хор», и каждый голос ее, каждый звук был бы подогнан в аккорд для образования благозвучных гармоний.) Вероятно, фонически это бы «звучало», но воплощение духа русской песни стало бы подобным некоему адаптированному варианту, где многообразие чувств и сопереживаний заменены одномерным эмоциональным выражением.

Следовательно, есть основания полагать, что основой выразительных средств хора выступает главное и решающее условие – способность к выражению главной и доминирующей художественной идеи, музыкально образной мысли, единых в своей многоликости составляющих их чувствований, выраженных средствами многоголосия.

Г. Свиридов для выражения своей художественной идеи в пушкинской «Мери» выбрал инструмент-хор. Надо учитывать, что эта хоровая миниатюра есть часть большого, контрастного, со своей логикой развития сочинения, где камерность «Мери» ярче выявляется в соседстве с рядом монументальных частей «Пушкинского венка». Отдельно исполняемый хор «Мери» – это нечто другое, чем его исполнение в цикле. Это очень важная проблема, в основе которой, конечно же, находится понимание и художественное воплощение законов жанра как со стороны образно-выразительной, так и со стороны условий *бытования музыки*. Бесспорно, сам хоровой жанр, с его природой – из множества его выразительных возможностей выбирать *главное* – способен и должен *дисциплинировать и организовывать* исполнительскую волю дирижера.

Мощный прорыв в исполнительской практике к историческому наследию русской хоровой музыки, обращение к ее истокам, к древним церковным распевам, к хоровой музыке духовных жанров композиторов более поздних времен и стилистических направлений – остро ставит задачу овладения стилем русского хорового пения во всем разнообразии и сложности связанных с этим проблем. Это имеет самое непосредственное отношение к исполнительской практике, и прежде всего, для установления критериев истинной *художественной ценности* того или иного сочинения из того потока музыки, что хлынул в репертуар хоровых коллективов.

Одним из важнейший критериев художественности становится характер русского многоголосия как одного из ярчайших элементов стиля русской хоровой музыки.

Русский хоровой стиль – явление уникальное. Сказанное не будет преувеличением, если во всем многообразии его сторон увидеть цельность, стойкость в сохранении своих глубинных корней на всем протяжении его становления и развития. Взяв из культа строгость, величавость, несуетность знаменного распева,

впитав в себя достижения европейского многоголосия и главным образом особенности распевания народной песни, русская хоровая музыка стала искусством огромного художественного обобщения. Русский хоровой стиль словно в противовес западноевропейской вокально-инструментальной кантате, создал совершенно особый жанр – жанр хорового концерта a cappella.

Партесный концерт и позднее духовный лирический концерт (стиль русского барокко и русского классицизма), во многом содействовали становлению профессиональной русской композиторской школы.

Проблема художественного освоения этих жанров в сегодняшней исполнительской практике сложна и противоречива, но очень важна в практическом плане для будущего хорового исполнительства.

Эта музыка длительное время не исполнялась, она не существовала как вид музыкального искусства в звуковом пространстве-времени. Редкие исполнения отдельных частей концертов Бортнянского с текстом «для концертного исполнения» ничего, кроме вреда, этой музыке не приносили: взаимосвязь текста и музыки в этом жанре чрезвычайно тонкая и гибкая, мелодия, ритм, динамика и слово всегда чутко взаимодействуют. И если одна стилистическая грань музыки исчезает, то исчезает и сама музыка[4].

Без этой музыки мы не можем понять творчество Глинки, без нее мы, как бы это парадоксально ни звучало, не можем по-настоящему и полно понять русскую народную песню; без нее мы не можем понять и достойно оценить «Литургию» Чайковского.

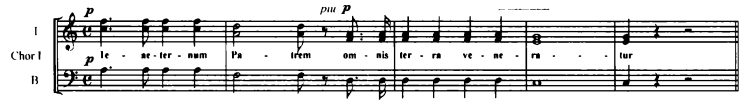
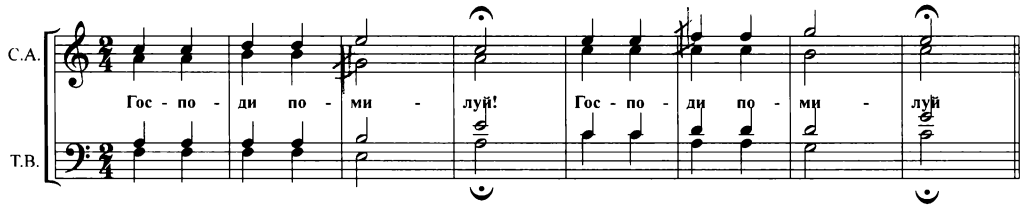
Партитура «Литургии» представляет особый интерес. Наш слуховой опыт так насыщен музыкой Чайковского, ее страстностью, накалом эмоций, остротой конфликтов и т.п., что не воспринимает чистоту, какую-то особую целомудренную скромность «Литургии». Мы хотим слышать музыку Чайковского и не слышим скромной и нежной красоты, этой строгости стиля и величавой простоты.

Исполнение «Литургии» Чайковского – это главным образом постижение и раскрытие ее стилевых и жанровых характеристик. Во-первых, она дает какие-то и для кого-то (даже для достаточно известных хоровых деятелей) поводы для причисления ее к разряду не вполне удачных сочинений Чайковского. Это сочинение Чайковского, в котором свое, по выражению Б. Яворского, «творческое задание» он выполнил своим, кажущимся нам несвойственным ему музыкальным языком.

Надо понять этот язык – без выражения привычных для нас страстей, душевных бурь, без септаккордовых гармоний – и услышать красоту диатоники и чистых трезвучий, услышать гармонию мира, мира доброго и светлого.

Эта партитура – наиболее убедительный образец того, как нельзя выявить в партитуре того, чего в ней *нет*, и не выявить то, что *есть*. Есть в ней параллельные квинты[5], взятые с таким размашистым скачком:

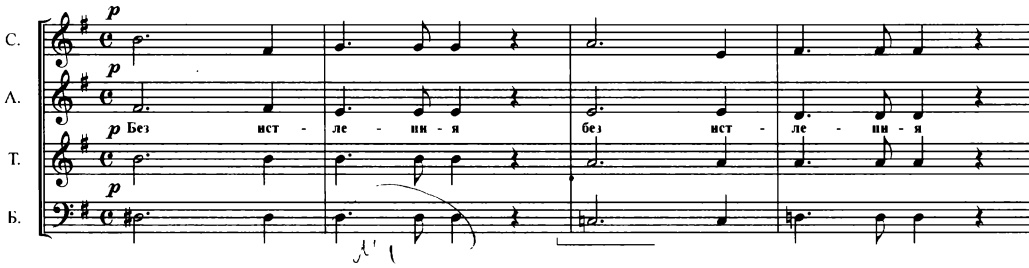
[4] Надо всегда помнить, что духовные концерты Д. Бортнянского написаны для хора с голосами мальчиков (дискант-альт). Концерт Д. Бортнянского для смешанного хора: сопрано – альт – тенор – бас – *сочинение иное*, чем оно же для хора в составе: дискант – альт – тенор – бас.

[5] Эти «неправильности» в голосоведении присущи не только русской музыке. В музыке европейской они тоже встречаются, например, в «Te Deum» Д. Верди:



и, надо полагать, что автор «Руководства к практическому изучению гармонии» не сделал ошибки, а сознательно создал, *интонацию* из этих квинт, которую надо выявить, донести до слушателя, насытив ее смысловым художественным содержанием, а не стыдливо прятать за покровом хорового «благолепия».

П. Чайковский здесь выразил другое, чего еще не слышим мы, и в этом все дело. И в мотивах «без истления» обязателен в басу *до-бекар*, а не *до-диез* (с *до-диезом* непременно написал бы Мендельсон).

«Достойно есть»



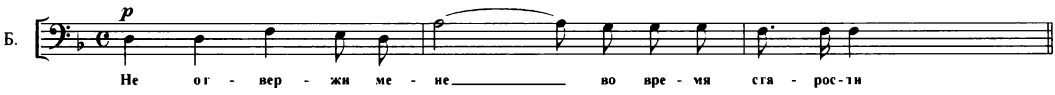
В этих «погрешностях» музыкального языка и надо искать общий тон исполнения всей «Литургии», общий характер и стиль этого произведения. В нем есть языческий дух, дух раннего христианства – младенческая чистота и наивность – и это главное в этой музыке.

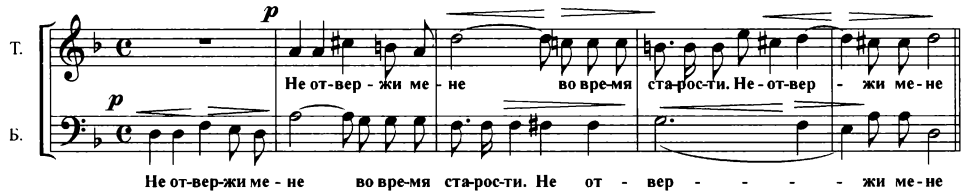
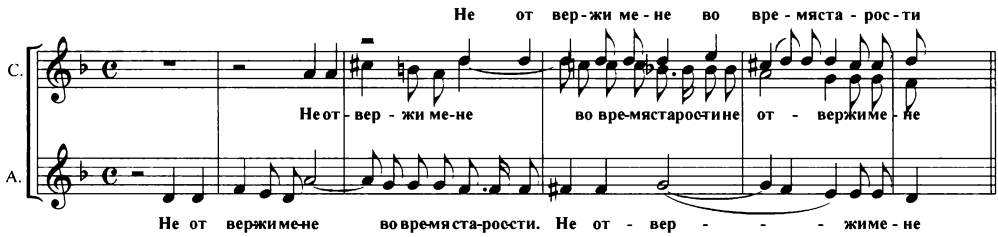
Видимо, не будет бесплодной мысль о том, что к музыке хорового концерта, Бортнянского надо идти через «Литургию» Чайковского, через Глинку, через народную песню, развивая и обогащая слуховой и интонационный опыт. Для этого надо от заученного постулата: Глинка – основоположник русской классической музыки – перейти к практическому освоению его музыки, его музыкальной эстетики, его творческой лаборатории. «Руслан» должен стать настольной книгой каждого русского музыканта, хоровика – прежде всего.

Очень важно (в практическом смысле, конечно) уяснить, что взял Глинка у своих предшественников, что услышал он в их музыке... Гениальная интуиция Глинки, его интонационный слух (опыт) открыли родственные интонации, близость свадебной песни и «Камаринской», что воплотилось затем в его гениальной фантазии для оркестра. В «Сусанине» оркестровыми связками между куплетами-кантами он словно вслушивался в могучий мужской распев, «раскачивал» его ритмом, высветлял его попевки, мотивы, отдельные обороты, пока из недр его не родилась плясовая мелодия. И две темы – одна из плоти другой – стали темой и противосложением финальной фуги Интродукции, сработанной по «европейскому рецепту», но из русского материала, русским *мастером*, создавшим уникальное по выражению национального духа творение.

А между тем, многое в музыке Глинки уже проявилось в русском хоровом концерте и наиболее ярко у Березовского. Его концерт d-moll «Не отвержи мене» в русской хоровой музыке – явление особого порядка. Он поражает своей необыкновенной силы страстностью, строгостью и величием, удивительной цельностью формы. Последнее качество выгодно отличает его от многих концертов Бортнянского, у которого эпизоды концерта сопоставлены по принципу контраста.

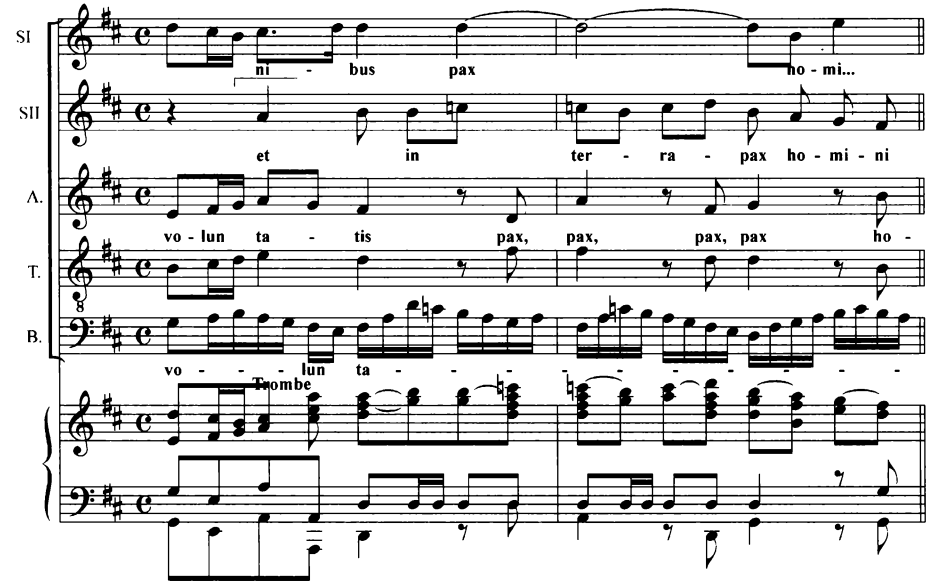
В музыке Березовского также присутствует принцип контраста, но более органично: один эпизод вытекает из другого, они чем-то связаны, спаяны. Это «чем-то» есть, пусть в весьма скромных масштабах, ростки симфонизма как метода развития музыкальной идеи.

Основой формообразования его концерта выступает ритмомелодический оборот из основной темы-образа:

Этот ритм, мелодико-ритмическая интонация пронизывает весь концерт: родившись внутри темы и разрастаясь в движении музыкального материала (суммируя и организуя это движение), она придает всей форме цельность и динамичность.

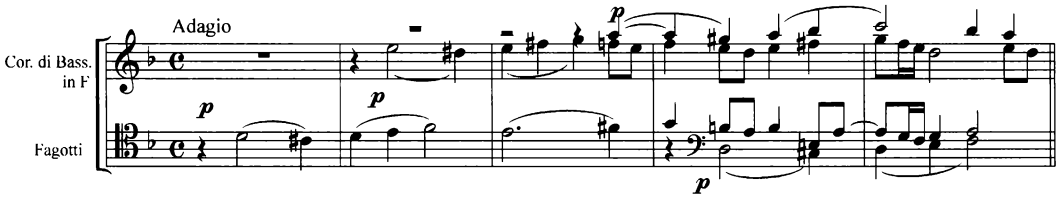
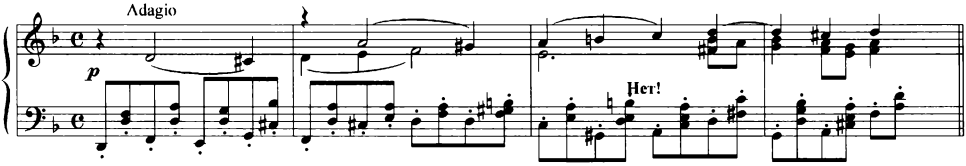
В облике концерта есть какая-то тайна, что-то знакомое, трудно объяснимое словами и прежде всего очень узнаваемое русское начало, хотя выражено оно столь «ученым» языком западноевропейской полифонической техники. Эта тайна заключена в том, что, несмотря на фугированную форму изложения, оно воспринимается как куплет, куплет русской песни. Это происходит потому, что с появлением ответа тема не исчезает как недосказанная мысль, она не стала «противосложением», и в этом смысле чем-то второстепенным, подчиненным ответу. Тема эта – цельная, единая, с убедительно представленной формой изложения: начало – развитие – конец:

Она динамична в своем развитии, движется во время кратких остановок на длинных звуках ответа, активно противостоит нисходящему его движению, поэтому слушательское восприятие не переключается, как это часто происходит в фугированных формах, с темы на ответ, а прослеживает тему до конца. Тогда появление собственно ответа кажется подобным русской второе – голосом, вступившим с вариантом темы. И появление во втором проведении пары тема-ответ («куплет» женского хора) пятого голоса – только доказательство сказанному:

Это, действительно, попевка темы, подобный ей мотив, и его подголосочная природа настолько очевидна, что снимает вопрос о пятиголосной имитационной композиции фуги самым решительным образом даже в теоретическом плане.

Высказанные наблюдения представляются важными, ибо образная суть всего концерта раскрывается через характер его *многоголосия, выразительных средств фактуры*. Индивидуальный художественный образ каждого голоса здесь настолько ярок, личностен, что не может подчиниться наработанной схеме интонирования фугированных форм: «вступил ответ – противосложение потише».

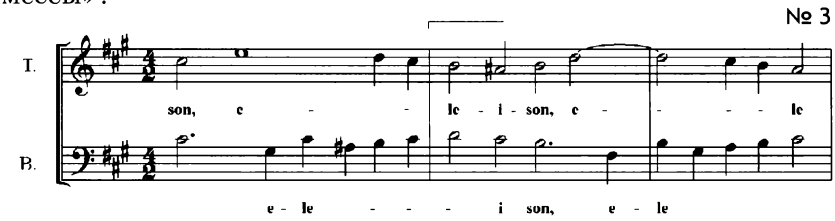
Правомочен вопрос: как, следуя этой схеме, исполнять тройную фугу из «Прометея» Танеева, где все три темы экспонируются одновременно; что нужно петь тише, а что громче? Возможно, причина того, что этот хор практически не исполняется, состоит именно в том, что до сих пор пытаемся что-то петь тише, а что-то громче? А этот эпизод во всем хоре отнюдь не самый трудный. В нем хаос, борение стихий, разрушение мира; все темы должны звучать единовременно мощно, стремительно, совсем так, как написано, и в этом вся художественная правда. Строго говоря, замечание это важно в идеологическом и, естественно, в практическом смыслах, так как принцип исполнения вокально-хоровых фуг никак не подвластен соотношению интонирования «тише—громче».

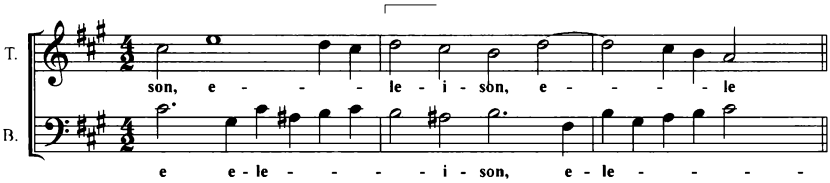
Как исполнительски соорганизовать все голоса у Баха в кульминации его «Gloria» из «Высокой мессы», где есть и гром литавр, яркость и торжественность труб, полное пятиголосие хора с tutti оркестра и тема фуги в партии ... вторых сопрано?

Вторые сопрано в хоре (какие они были во времена Баха – вторые дискантымальчики, мы не знаем, а альты должны были быть превосходными. В этой мессе партия альтов удивительна как по объему звукового пространства (диапазон), так и по множеству художественной интонации). Месса создавалась Бахом в условиях полной свободы творчества, не лимитированной реальными возможностями «инструментария», возможно, и вторые сопрано должны быть так же превосходными – это естественно. Но есть данность, определяемая качеством предлагаемого *многоголосия*, принципами жанра, местом данного эпизода в конструкции формы (в предлагаемом примере – кульминация).

Как выявить главное в имитационной полифонии? Попробуем найти ответ в полифонии Моцарта.

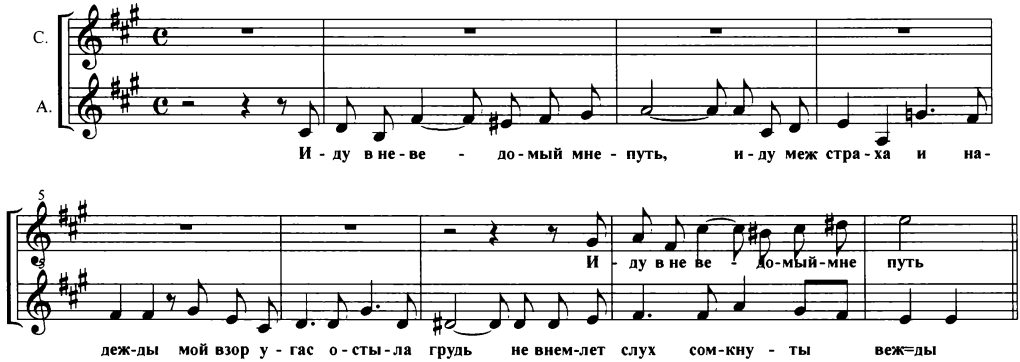
В начальных тактах № 1 Реквиема он экспонирует экспозицию фуги – I Fagotti – II Corni di Bassetto – I Corni di Basetto – II Fagotti:

Слышна ли или так же рельефно прослушивается тема второго фагота, во вступительном эпизоде, как все предшествующие ей проведения? Так же отчетливо – нет. Второй фагот со своей темой естественно и органично вплетается в общий поток музыки и становится составной интонацией единого звукового интонационного потока. Это настолько очевидно, что во всех известных переложениях Реквиема для пения с фортепиано (клавир) этого голоса нет, и его отсутствие никак не принижает качества музыки всего вступительного эпизода мессы:

Экспонирование вокально-инструментальной фуги не есть соотнесения темответов, а процесс *развития*, изменения качества тематического материала, обогащенного уже самим фактом изложения его (ответа) в другой тональности (и следовательно, в другой звуковысотной, тембральной и т. п. сферах), и что самое важное, воздействием на него голосом (голосами) противосложений. В этом видится главная сущность фуги – не формы-схемы, а жанра, который способен выразить активнейшее движение и развитие музыкальной идеи. Ответ-имитация должен «проимитировать» и усилить главные интонационно-образные свойства темы и передать их следующему проведению в обогащенном виде. Отсюда следует, что в подобных примерах (из Баха) вторые сопрано должны «насытиться» всеми интонациями голосов их окружающих, вобрать в себя и мощь литавр, и звонкость труб, и поступь баса и т. д., – и только тогда эта партия «зазвучит» в общем звуковом потоке, выражающим торжество мира и красоты.

Как петь, как соотнести звучность в этом, например, эпизоде из баховской «Высокой мессы»?

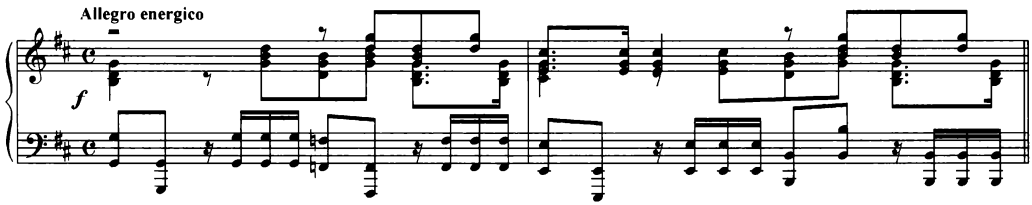


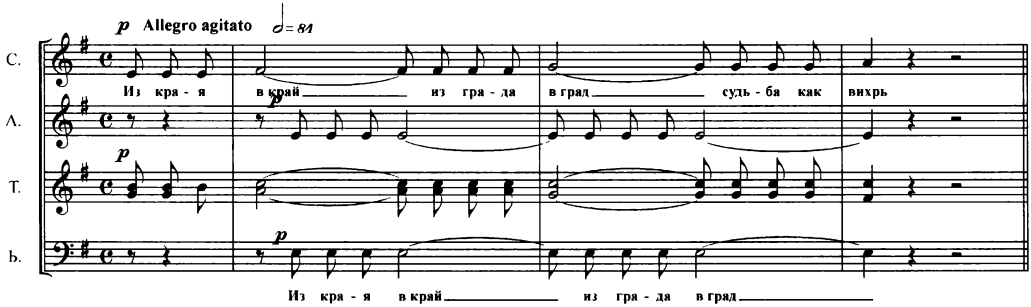
Какой из голосов должен петь тише, а какой громче? Бас выше тенора в своем самом напряженном звуковом ряду, тенор – под басом. Ответ лежит в самом нотном тексте, иначе вполне возможно представить и *реализовать* совершенно другую оркестровку, другое *многоголосие:*

Но это двухголосие, так сказать, «по мотивам музыки Баха», и только. Оно совершенно игнорирует суть баховской темы, ее образно-художественный характер в самом широком смысле этого понятия. Проблема решается только тогда, когда тенор активно и рельефно проведет свою тему до самого конца, с рельефно интонируемым ее окончанием. Ее пение должно быть с той потенцией выражающей силы, которое и станет ее сутью (в практическом смысле это и плотность звука, и активность интонирования фразы). Это важно, ибо это мысль, которая в произнесении своем имеет свою логику раскрытия.

Вариант «по мотивам музыки Баха» есть не что иное, как практическое воплощение известной теории хорового исполнительства о «естественном и искусственном ансамбле», где главное – ровность и стройность всего звучащего в хоре, некий абсолютный алгоритм красоты. Об этом несколько подробнее будет сказано в следующей главе.

Подобная логика необходима для тем продолжительных, развернутых, когда внутри их есть движение и развитие – есть идея со всеми и многими гранями ее проявления. Тема фуги «Иоанна Дамаскина» С. Танеева, к примеру, одна из таковых, и появление ответа не должно заслонить лик *темы:*

Это – как в кинематографе – не сопоставление кадров изображения, а *наплыв* одного кадра на другой. Тогда фуга как жанр становится удивительно живой формой проявления и выявления в своей главной и основополагающей сути – быть всегда выразителем активного, *действенного* начала музыкально-образной идеи сочинения.

Лик темы, (и не только темы, заметим в скобках), ее образно точное интонирование требует анализа. При всем великом множестве художественных впечатлений от самого характера темы или мелодии, дирижер *обязан* найти главное и безусловно доказуемое ее прочтение – акцентуация, соотношение и связь мотивов и т.п., то наиболее необходимое, что определит ее художественный смысл.

Личностное, лирическое начало в концерте Березовского, в музыке не о Боге и силах небесных, а о **человеке**, человеке сильном духом и плотию («...внегда оскудевати крепости моей») настолько художественно мощно, что выводит его (концерт) из века XVIII в века будущие, к музыке величайших гуманистов, где главным объектом ее стал человек. Наш слуховой опыт не может не реагировать на те части «музыкальной речи», которые в силу своей определенности в выражении конкретных эмоций в музыке, легко «узнаваемые», и на нем не воспринимать ритм в этом концерте. Ассоциативный ряд его вполне конкретен, достаточно вспомнить ритм в « Fecit potentiam» («Явил мощь») из «Magnificat» Баха (цитируется оркестровая партия в фортепианном изложении):

Или ритм Пятой симфонии Бетховена, хора Танеева «Из края в край», наконец:



Этот ритм в определенном идеологическом контексте раньше музыкантов-профессионалов заметил Святейший Синод, который в начале XX века не рекомендовал переиздавать сочинения Березовского по той причине, что «стиль не тот, который по всей справедливости мог бы в православном храме быть желательным»[6].

Исполнять концерт Березовского трудно. Главная трудность заложена в самой стилистике концерта: индивидуальное, личностное, лирическое выражено через фугированные формы (начало), формы, как правило, призванные выразить более

[6] *Рыцарева М.* Композитор М.С. Березовский. М., 1983. С.10.

общие, объективные эмоции и состояния. Чтобы понять это, надо все время помнить о самой природе хорового исполнительства, о которой шла речь выше, надо услышать и выявить в звуке, в интонации то, что дает в развертывании полифония, то, что в конечном счете, выводит эту музыку на уровень философского обобщения. Интересно, что и у Бортнянского (творчество его более известно нам, чем музыка Березовского) в его ликующих, звонких (мажорных) концертах преобладает аккордово-мелодическое многоголосие, а в концерте d-moll (!) «Вскую прискорбна еси, душа моя» лирическое начало, тревожно-трепетный «вопрос-ожидание» выражены через фугированную форму, и только она способна дать *обобщение* через форму (стилевой признак ее), только она способна выразить *движение мысли,* а если есть движение – есть изменение, развитие, становление, есть жизнь[7].

Подобным видом многоголосия выражено движение мысли, обобщение выражаемого смысла у Д. Шостаковича в его хоре «Казнённым» из «Десяти поэм», у Г. Свиридова в хоре «Восстань, боязливый» из «Пушкинского венка»: Пространство, Вселенная звучат голосами скорби, печали и мужества.

Хочется подчеркнуть, что фуга в циклической, развернутой вокально-хоровой форме не есть дань установившимся традициям, не есть некая «ученая» форма изложения, принятая стилевая норма музыкального языка. Фуга – это такая ткань музыки, в которой явления жизни (через активную жизнь голосов) выражены с особой убедительной силой. Она в контексте становления циклической формы есть всегда некий центр музыкальной мысли – кульминация, итог, освобождение, разрядка, вывод и многое другое, но всегда живое движение музыки с широчайшим спектром выразительных идей. У Генделя в финале «Мессии» – торжество, гимн; у Гайдна буря, гроза, смятение, страх, мольба, надежда – в фуге «Грозы» из «Времен года»; злая ирония – в «Осуждении Фауста» Берлиоза; хаос, крушение мира в «Иоанне Дамаскине» Танеева, «Шествие на Голгофу» – у Баха в первом номере «Страстей по Матфею»; колоссальной силы порыв, устремленность «ввысь», страстная жажда освобождения от земного греха (тонический органный пункт оркестрового баса на протяжении всей фуги) – в «Немецком реквиеме» Брамса и, наконец, всемирный хоровод, всечеловеческая «тарантелла» – в финале Девятой симфонии Бетховена.

Это, наконец, полифония Моцарта. Два его величайших творения – Месса c-moll и Реквием – две тайны, которых разгадать нельзя, а постоянно по крупицам открывать их необходимо.

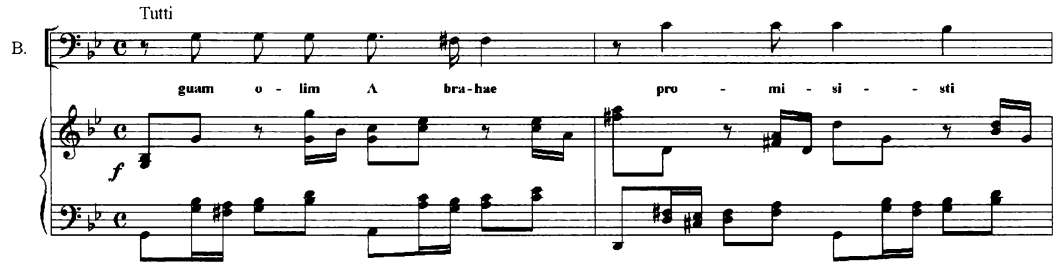
Оба сочинения не закончены Моцартом, оба были завершены и скомпонованы после его смерти, оба начинаются и заканчиваются одним и тем же музыкальным материалом, но с разным текстом, то есть один и тот же музыкальный материал должен выражать по существу разные музыкальные идеи, и в этом —

---

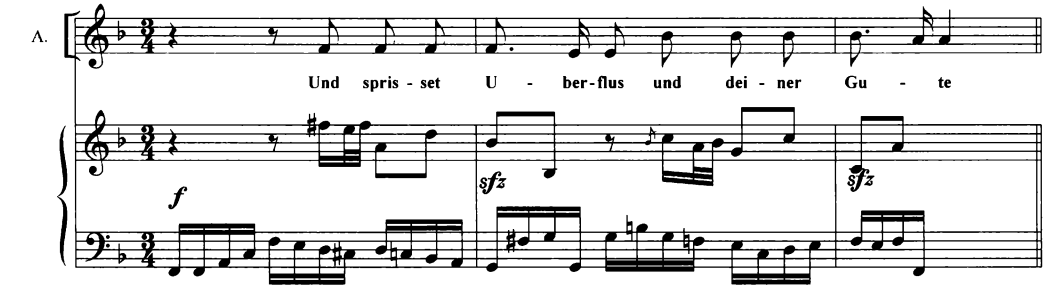
[7] Концерт М. Березовского есть явление уникальное в истории русской музыки. Надо понять, что этот концерт, созданный задолго до создания моцартовского Реквиема, во многом предвосхитил принципы его *формообразования*. Березовский в концерте и Моцарт в первой части Реквиема создают форму, построенную на последовании прелюдии и фуги (у Моцарта – двойной). Прелюдии и у Березовского, и у Моцарта при всей их разности носят ярко выраженные черты *мотета*, где каждая строфа текста имеет свою выразительную характеристику (мелодию), но и во всей Прелюдии у обоих авторов так мощно и ярко проявляются черты *фуги*, со всеми необходимыми атрибутами этой формы. (В изданиях концерта Березовского слово *фуга* стоит перед началом 145 такта, там, где, собственно, и начинается «чистая» фуга). Это многоголосие Моцарт создал средствами человеческого голоса и голосами оркестра, Березовский – только голосами русского хора a cappella.

одна из центральных проблем исполнения, т. к. в конечном счете она определяет идейно-образную концепцию всего сочинения. (Все это главным образом касается Реквиема. Месса c-moll в последнее время исполняется в том виде, в каком она написана и не закончена Моцартом.)

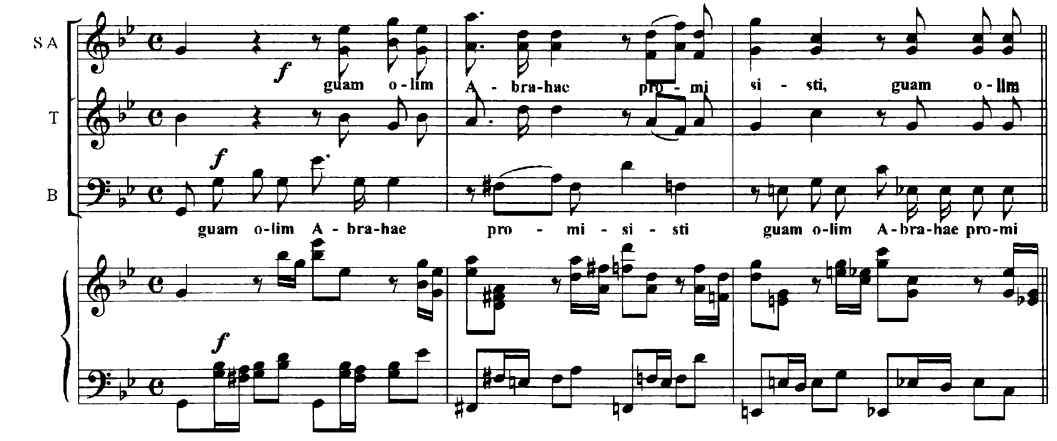
Понять существо этой проблемы поможет сопоставление подобных образов, выраженных одним и тем же тематическим материалом и разной формой его изложения. Для этого достаточно сравнить фугу g- moll Моцарта № 8 Реквиема:

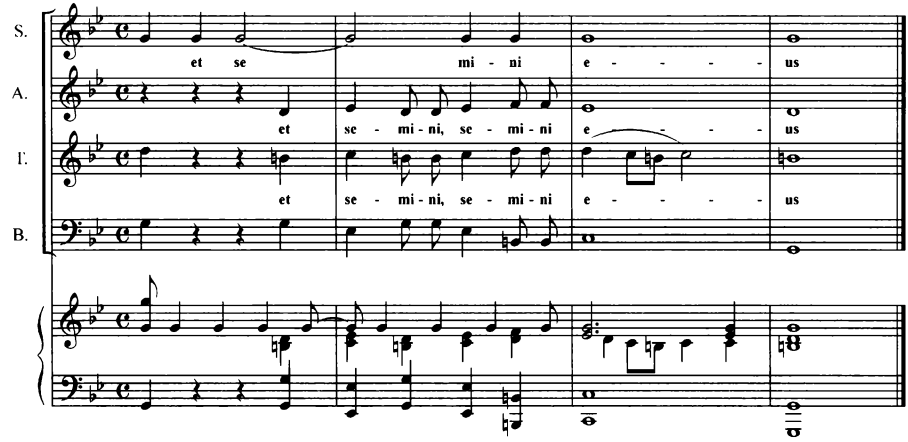


и фугу из № 2 «Времен года» Гайдна:

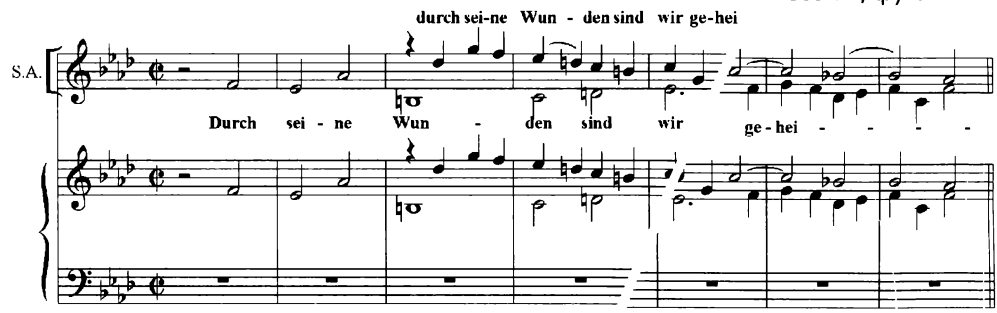
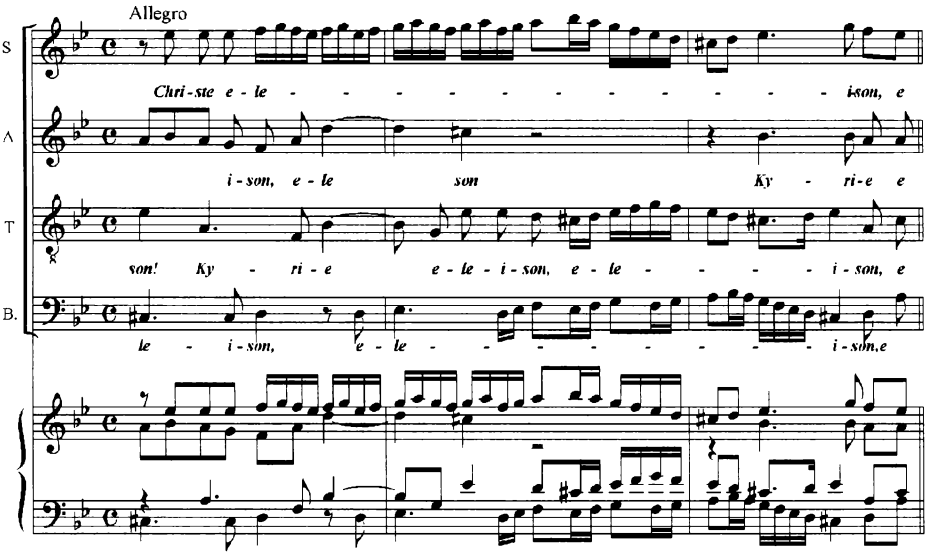
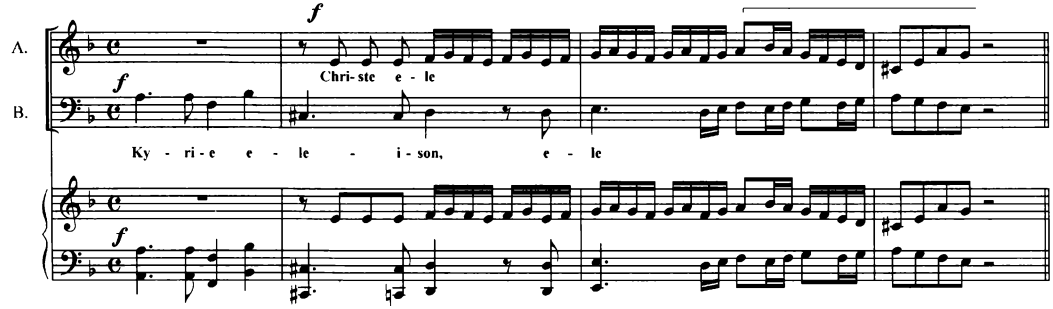


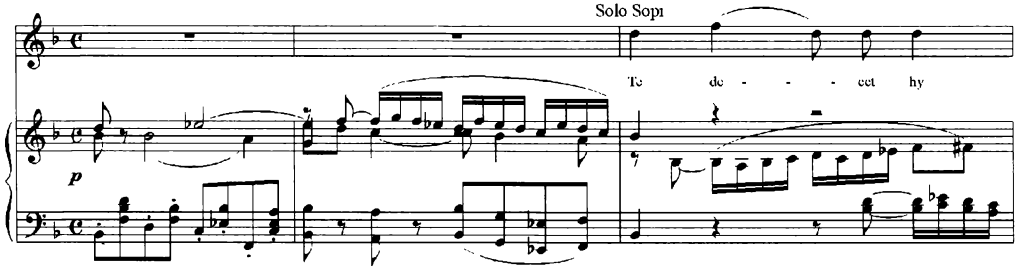
Сразу обращает на себя внимание ладовое соотношение (минор – мажор), различие текста (литургический и светский), *метра* (трехдольность у Гайдна значительно ярче обнаруживает танцевальность). Очевидно различие и в оркестровой фактуре фуг, которое и определяет образную сущность музыки. У Моцарта на протяжении всей фуги преобладает остинатный ритмомелодический мотив в оркестре. Он пронизывает весь поток музыки, выражая силу и величие. Эта сила столь ярко и грозно воплощена в размашистых интонациях баса (в динамической кульминации фуги):

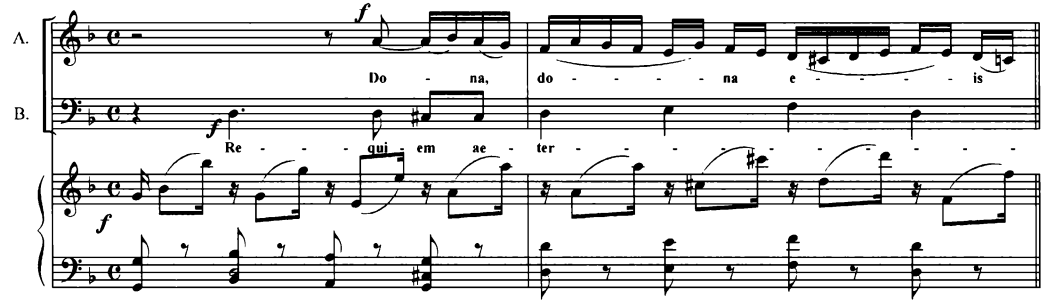


что отпадают все сомнения в определении идейно-образного содержания музыки, где выражено главное: «et semeni ejus» («и семени его»):

У Гайдна, благодаря токкатной моторике оркестра, сверкающим разлетам голосов, сразу обнаруживается жанровый облик музыки – дух и ритм танца, народного празднества, всеохватывающего восторга, радости жизни, весны и обновления.

Двойная фуга из «Реквиема» Моцарта «Kyrie eleison» («Господи, помилуй») и фуга f-moll из «Мессии» Генделя («Через его страдания мы исцелимся») построены на схожем тематическом материале (он же у Моцарта в кантате «Vesperae solennе»), на теме с ярко выраженным эмоциональном обликом: в ней и скорбь, и неумолимый приговор и сила протеста, во всяком случае, в ее размашистых интонациях заключена огромная экспрессивная энергия. Но если контрапунктны музыки Генделя подчеркивают и выражают мольбу и страдание (нисходящие, понижающие интонации):

«Мессия», фуга f-moll

то у Моцарта они другие. Создав двойную фугу, композитор соединил в одном разделе формы два: вторая тема «Christe eleison» («Христос, помилуй») заменила срединный эпизод, который традиционно в «Kyrie» является нежным выражением любви и благодарности Христу (лирическое, личностное начало). Столкнув в единовременном звучании две различные экспрессии выражения, Моцарт создал своеобразную оперную сцену на основе драматургического контраста – единовременно о разном. Кроме того, во второй теме заложена значительная динамическая сила воздействия, хотя бы потому, что развивается она интенсивнее первой (в первой только ладотональные сдвиги), более мощно, все время меняясь в своем стремлении «пробиться» из низких слоев фактуры ввысь, чтобы спеть ликующую песнь любви:

Показательно другое: две разные темы – размашистая, сурово-ритмичная первая, и построенная на юбиляционных распевах вторая, казалось бы, не имеют никаких точек соприкосновения. На глаз – контраст абсолютный. На слух – музыкант обязательно должен услышать в окончании второй темы «моцартовскую тень» – появление интонаций из темы первой:

Они очень важны, ибо только этот оборот юбиляционной темы придает всей музыкальной полифонии удивительную цельность, единство и гармонию.

Естественность соединения этих тем заложена не только в тонком родстве тем (вспомним Глинку с его «Камаринской»), но и в том, что интонации второй темы рождались, появляясь на протяжении всей прелюдии, предшествующей фуге. Нисходящие, мягкие, нежные, они все время прорастали вместе с главной темой «Kyrie» (эпизоды «te decet himnus...dona nobis»):

Очень важно услышать их выразительную разность. В прелюдии, особенно в эпизоде «dona nobis», нисходящие мотивы все время удерживаются восходящими голосами, и в силу ярко выраженной тенденции противодвижения интонируются как конфликт падения и подъема, сжимая пружину энергии звукового пространства:

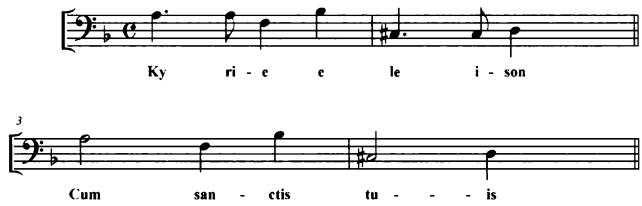


В двойной фуге «жизнь голосов» другая: они своим движением, энергией направлены вверх, «к небу». И эта слитность волевых напряжений тем способна всей музыкальной экспрессии, а значит и музыкально-образной идее, придать целую гамму оттенков, где главным все же будут энергия, движение, жизнь. Идейная суть Реквиема Моцарта должна, как представляется, раскрываться этими «мелочами», в которых скрыты возможности ответа на вопрос: о чем же эта музыка? Погребальная молитва или драматическая песнь о жизни человека? Трагедийного в этой музыке много, но есть еще надежда, любовь, торжество преодоления, борьба и покой. Об этом и Реквием Моцарта.

Разумеется, у Генделя и Моцарта при схожем тематизме раскрываются две разные музыкально-образные идеи. Помогает ли понимание различных функциональных свойств фактуры в этих произведениях полнее и глубже определить общую идейную концепцию «Реквиема», если иметь в виду повтор первого номера в финале с другим текстом, и есть ли вообще необходимость решать эту проблему? Проще – как исполнять ту же музыку с новым текстом, даже если это латынь? Что должно означать пусть не абсолютное, но достаточно близкое началу повторение музыки в финальном номере «Cum sanctis tuis»?

Из всех идейных потенций, заложенных в феноменальном моцартовском многоголосии, нужно взять ту, которая поставит смысловую точку всего сочинения.

В финале Реквиема тоже есть одна, обусловленная изменением текста «мелочь» – из темы исчезла восьмая, исчез упругий скачок и тема стала строже, торжественнее, величественнее:



В заключительной фуге *один* текст и, что очень важно, «Agnus Dei» переходит к повтору двойной фуги № 1 через светлейший B-dur «Lux aeterna» на тематичес-

ком материале гимна «Te decet hymnus» из первого номера. Оставляя в стороне вопрос, кто и как завершал Реквием, следует признать, что финал сделан мастерски с точки зрения выражения всеобщей идеи сочинения, утверждения великой и вечной силы человеческого духа. Возврат к музыкальному материалу первого номера происходит не только через свет B-dur, но и через мощный ритмоинтонационный всплеск мотива «et lux perpetua», в изложении которого участвуют трубы и литавры. Контрастируя с величественной финальной фугой, этот эпизод оттеняет и эмоционально подготавливает ее. Это вполне очевидно, стоит только внимательно прослушать становление и развитие формы и музыкально-образного содержания № 1. Он начинается трагедийной интонацией, в которой и поступь (шествие), и строгая форма изложения – вступительный эпизод перед хором есть не что иное, как экспозиция фуги. Они с особой силой утверждают трагедийный пафос первого номера. С этой высокой ноты начинается Реквием.

В этом видится главное отличие номеров первого и последнего при внешнем тождестве музыкального материала, и это различие вытекает из самой сути моцартовского многоголосия и его участия в строительстве формы в целом, через которую выражается главная идейная концепция всего сочинения. Выразительная мощь моцартовского многоголосия в Реквиеме заложена уже в кратком вступительном разделе, в котором соединены высокое и земное: «высокий стиль» (экспозиция фуги) наложен на трагедийную поступь «аккомпанемента», истоки которого в легко узнаваемом бытовом песенном сопровождении. Это столь высоко по мастерству, так прекрасно по глубине выраженного, так трудно по воплощению – столь много в малом мог сказать только Моцарт.

В русском хоровом исполнительстве всегда с особой остротой встает вопрос об исполнении западноевропейской вокальной музыки. Проблемы в главном – вокальный звук, его окраска, плотность, тембр, артикуляция, штрихи и многое другое. Эти проблемы для русского хора всегда стоят очень остро. Непреодолимым препятствием становятся национальные особенности языка (в его фонетическом качестве), его ритмика – те трудноуловимые свойства, которые подчас становятся одним из главных стилевых качеств исполнения, достаточно сравнить звучание песен Шуберта на русском языке и в оригинале. Проявляется то, что трудно определить словами, то неповторимое, что заложено в самой природе национальной музыкальной культуры.

Наше слуховое воспитание, певческое образование шло путем «перевернутым». Мы не могли пройти естественный путь познания стиля вокальной музыки Баха, к примеру, через русское барокко, через партесный концерт, впитывая в себя национальное и общеевропейское. Нам нельзя было петь «Благослови, душа моя, Господа», а то же по-латыни – «Magnificat anima mea» – можно. Мы не пели партесных концертов, не впитывали в себя то, что могло стать главным, образовывающим нас. Остался интуитивный путь проб и ошибок, основанный на слуховом опыте исполнения этой музыки великими мастерами.

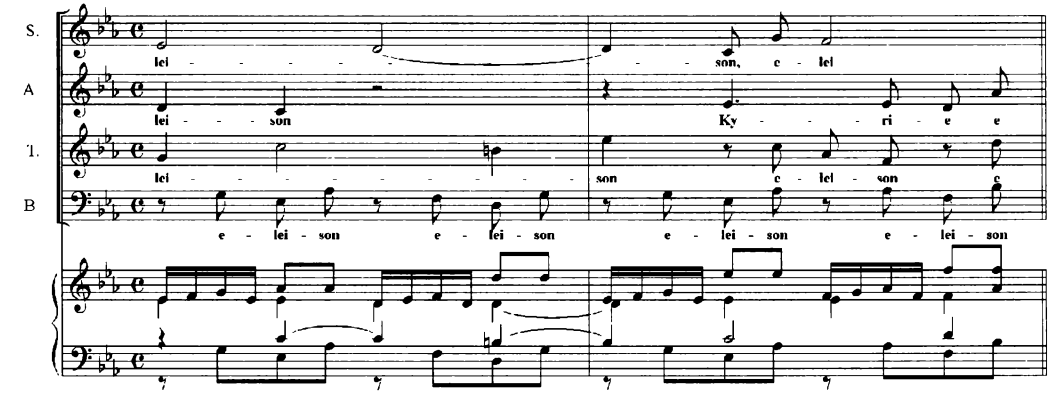
Этот опыт должен питаться не только вокальной музыкой Гайдна, Моцарта, Бетховена, но проникать и впитывать в себя их стиль во всем жанровом многообразии. Но всегда будет слышно, что Моцарта поет русский хор и, видимо, это естественно.

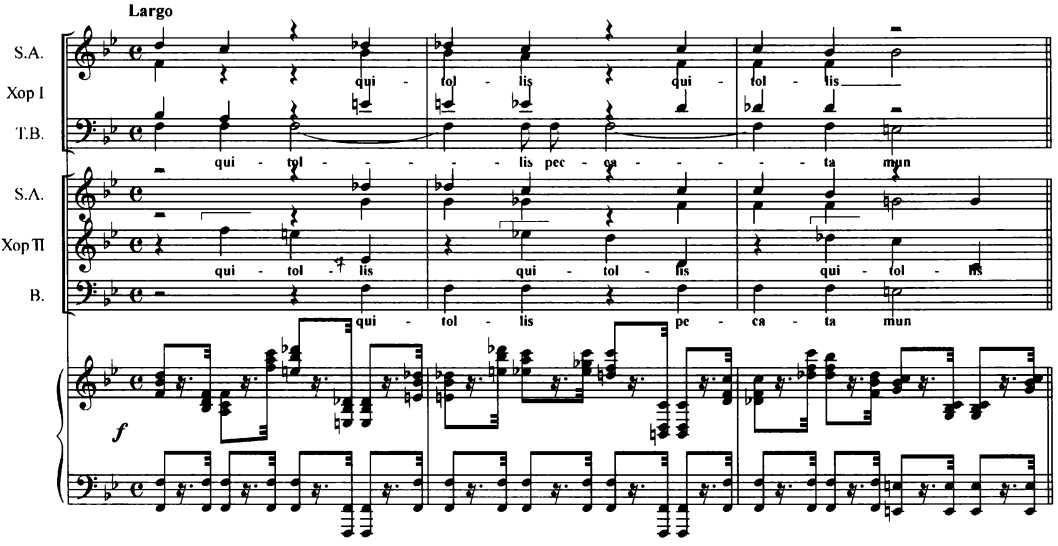
Трудно здесь обойти историю, понимая, что Березовский, к примеру, русский музыкант, учился выражать свои музыкальные идеи по-европейски, и мы, очевидно, поем русского Березовского с европейским «акцентом». Не лишенным

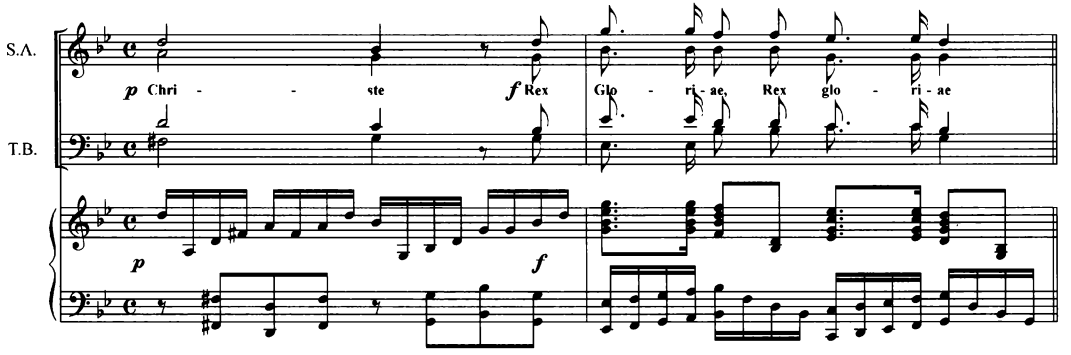
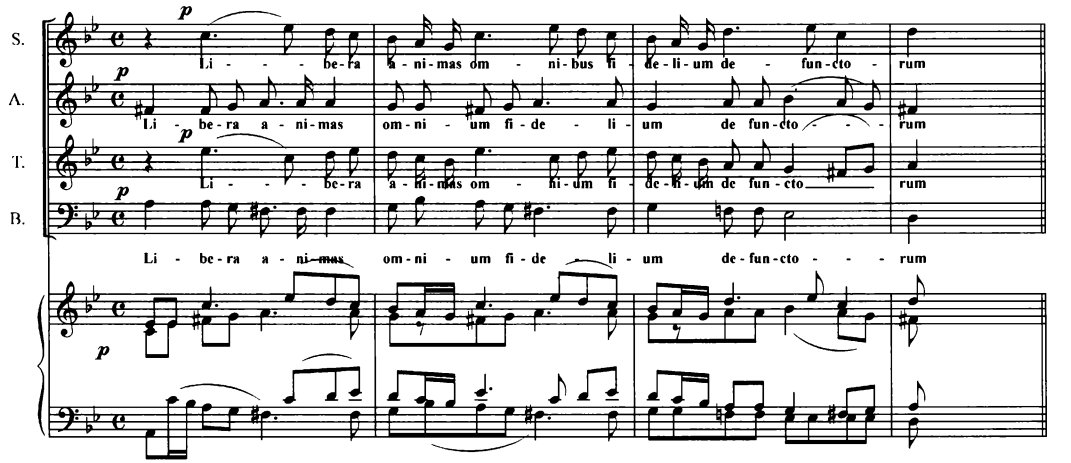
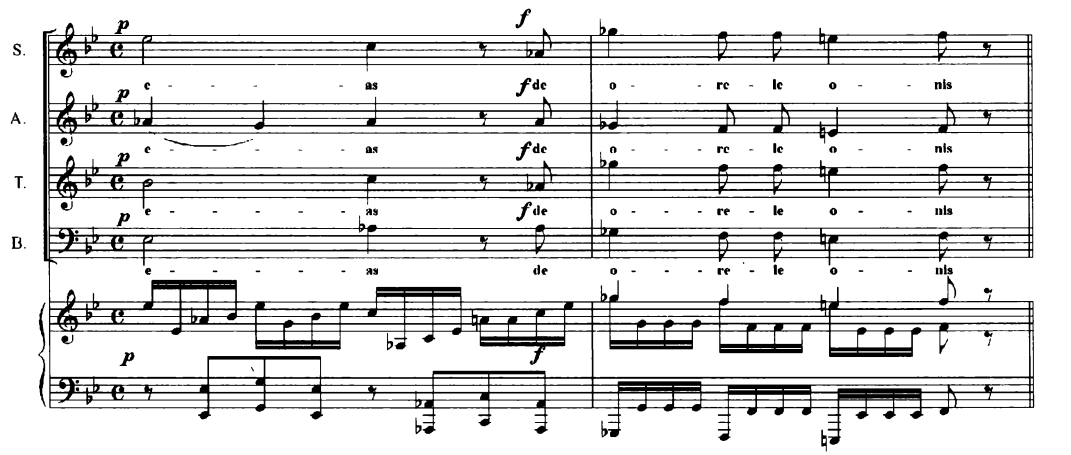
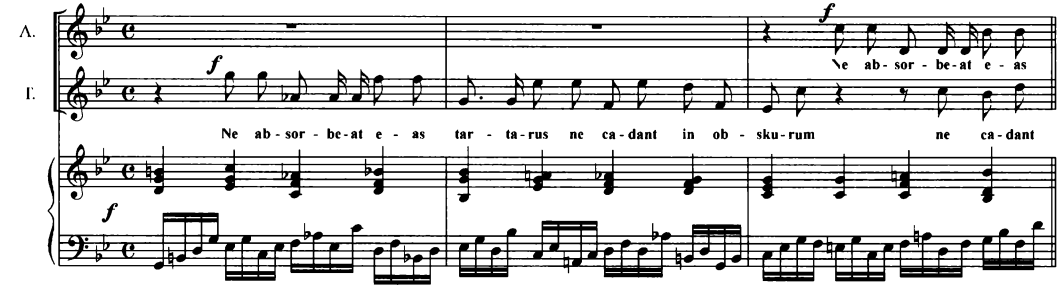
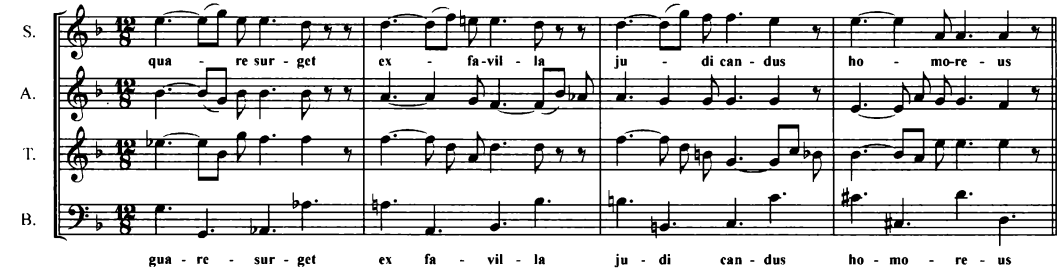
какой-то логики будет и утверждение, что мы поем музыку Моцарта по-европейски с русским «акцентом». Наш акцент должен проявиться в другом.

Все наиболее заметные исполнения моцартовских вокально-хоровых партитур, представленные в записях весьма авторитетных музыкантов, всегда оставляют один и тот же вопрос: почему хоровая фактура в них выявлена не так, как она написана Моцартом?

У Моцарта в первом номере Мессы c-moll, тенор разрешает свой вводный тон – (*си-бекар*) – не в тонический звук, который совсем рядом, а ведет на уменьшенную кварту вверх, образуя с сопрано щемящую интонацию боли и страдания (в теории гармонии это скачки терцовых тонов, но их содержательный смысл, интонация – вот что главное):



В «Qui tollis», в этом гигантском двухории, где все голоса достаточно единообразны по форме движения, вдруг тенор второго хора, а за ним альт первого излагаются такими неожиданными, изломанными линиями с огромными скачками на октаву вниз, в ту часть звуковой массы, где они очень трудно прослушиваются:

Эти голоса прослушиваются при исполнении, но они не несут той выразительности, для которой созданы. Они не выходят на поверхность из глубин фактуры как носители интонации *особой силы и эмоционального тона выражения.*

В № 8 Реквиема в каждой музыкальной строфе резко сопоставлены разные типы фактур, и они создают отчетливо различимый фактурный ритм, или, точнее, через резкую смену фактуры выражается контрастная сила выражения музыкальной идеи; для ее понимания стоит обратить внимание на это соотношение в каждом из эпизодов – от хорального начала (хор и оркестр в строфе «Rex gloriae»):

через «двухслойность» внутри хора в эпизоде «libera me»:

через унисоны устрашающих эпизодов «de orele onis»:

к стремительному фугато в кульминации:

И совершенно очевидным представляется тот факт, что образная доминанта «Lacrimosa» определяется прежде всего мощной по силе выражения, по необычности применения в этой музыке ходами-интонациями баса в эпизоде «gua resurget ex favila» (цитируется хоровая партия):

В этих интонациях с такой всесокрушающей мощью выражена неумолимая сила судьбы, такой ужас перед неизвестным, но неизбежным, что интонировать эти ходы в шкале хорового звукового «благополучия», мягко говоря, не профессионально. Наш слух, воспитанный русским многоголосием, не может пройти мимо подобных индивидуальностей музыкального языка автора, и мы будем только в этом смысле петь Моцарта по-русски, и только это будет единственным «нарушением» стиля его музыки.

Вопросы вокального «художественного оформления» многоголосия с особой остротой встают при работе над духовными концертами Бортнянского. Как исполнять эту музыку сегодня, музыку, созданную почти два века назад, музыку, по мнению многих музыкальных авторитетов, более итальянскую, нежели русскую, как донести ее дух, образную силу современному слушателю, чтобы он мог услышать в ней правду и искренность живого чувства, выраженную языком своего времени? Корни этой музыки, безусловно, русские, музыкальный язык – тот, которым говорило его время.

Надо понимать, что критическое отношение к ней даже Глинки обусловлено прежде всего временным фактором, который не давал еще предпосылок для исторической ее оценки. Не мог Глинка *не услышать* эту музыку и, следовательно, путь к Бортнянскому лежит через Глинку, через всю русскую музыку, через слуховой опыт, вобравший в себя интонационную культуру русской музыки, помноженную на точное понимание стилевых ее закономерностей. Моцарт и Бортнянский для русского хорового дирижера должны стоять рядом, как плоды од-

ного древа, но разного своими корнями. Корни Бортнянского – русские, язык тот, которым говорило его время. Надо хорошо понимать, что духовные концерты его – «духовные» лишь в той мере, что написаны на тексты псалмов, а по сути своей – чистейшая светская музыка со всеми вытекающими из этого жанровыми особенностями и требует к себе точного выявления ее стилистических признаков. Услышать в ней язык времени, осознать круг образов и способы их воплощения через характер многоголосия, через его особенности, выявить отношения объективного и личностного, и выразить все это прежде всего вокальными средствами – едва ли не самая сложная задача. Она усложняется еще и нашим неумением петь музыку чистую, светлую, музыку без сильных эмоций и страстей, музыку мажорную в общем смысле этого слова. Элегия, пастораль, музыка лесного охотничьего горна, музыка простых и естественных, бесхитростных чувств, музыка наивных и светлых образов ушла из наших чувствований.

Мы часто находимся в двух полярных состояниях – или в сфере удалого разгулья «Вениковв» Рубцова, или в стенаниях концерта Архангельского «Помышляю день». Художественное богатство нашего хорового наследия, богатство тем и образов, раскрытых в этом удивительном мире, мире совместного звучания самых удивительных инструментов, самых выразительных из всех возможных – человеческих голосов – конкретно и непосредственно касается, к примеру, хорового наследия В. Калинникова, ставшего, к сожалению, только учебным материалом. Его творчество «обросло традициями» и исполнительскими штампами, и напрочь лишилось исходной чистоты и элегичности, его удивительной простоты и интеллигентности в самом широком смысле этого слова. Остается только надеяться, что придет время, и эта музыка зазвучит в концертном зале так, *как она написана*, и в ней обязательно раскроется удивительно искренний, чистый мир высокой поэзии.

Особая страница в истории русского хорового искусства отведена С.И. Танееву. Об этой удивительной личности в истории русской музыки написано много. Но если попытаться осознать и кратко сформулировать то, что сделал С.Танеев для русского хорового искусства, то можно сказать, что своим мастерством, своим принципиально новым подходом к традициям, к искусству хорового пения в целом, он вырвал хоровое исполнительство (светское, разумеется) из сферы любительского музицирования и дал ему дорогу к искусству общеевропейского звучания.

Особенность его хорового творчества важна нам прежде всего тем, что именно хору, человеческому голосу С. Танеев доверил высказать высокие этические, нравственные проблемы, воплощая через омузыкаленное поэтическое слово вечные вопросы искусства: человек, его жизнь и смерть, и главное, очень важное для всей философии Танеева – что оставляет человек после себя, почему и за что «прими усопшего раба в твои небесные селения»? Это не словесная формула, освященная традицией, рожденная здесь молитвой «Со святыми упокой», а человек, оставивший после себя любовь на земле, оставивший на земле свои добрые дела, и только этот человек достоин «небесных селений». Эта нравственная идея красной строкой проходит через все лучшие хоровые опусы Танеева. Вспомним его хоры «На могиле», «Звёзды» из ор. 27, кантату «По прочтении псалма», наконец.

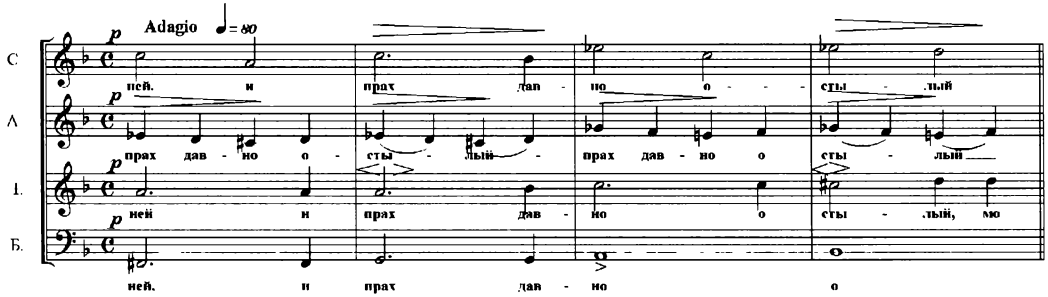
И все же, хоры С. Танеева – редкие «гости» в концертных программах наших хоровых коллективов. Одна из причин тому, как представляется, следующая.

Хоры С. Танеева являются основой учебного репертуара хоровых факультетов музыкальных вузов и не всегда с лучшими традициями их воплощения. Остаются далеко в стороне главные важнейшие черты его хорового стиля. На первое место ставится странный тезис, ставший уже господствующим, что Танеев создавал мелодии, удобные для полифонического развития. Нечто отдаленно схожее высказывал сам С. Танеев, но он говорил совсем о другом. Его мысль была о том, что мелодия фуги должна обладать мощным *внутренним* свойством быть готовой к полифоническому развитию, а это принципиально другое, чем быть удобной для фугированного развития. Недаром мы называем в фуге главную мысль не мелодией, а темой, придавая этому термину особое смысловое значение.

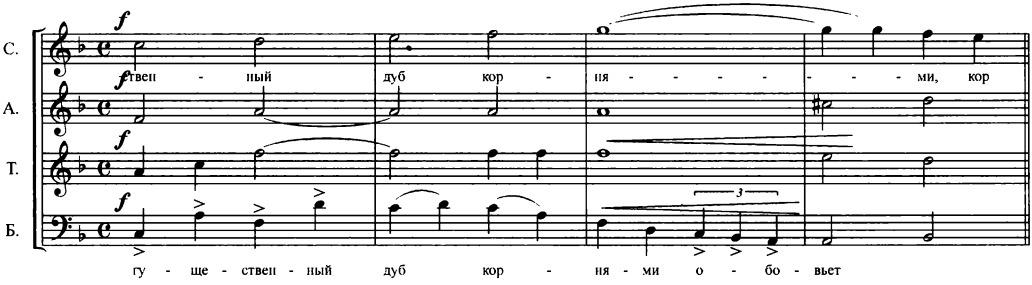
Тематизм хоровых сочинений С. Танеева для дирижера должен стать предметом пристального изучения. Чтобы в практическом плане понять существо вопроса, следует сравнить тематизм его «Дамаскина» и хора «Прометей» ор. 27. Музыкально-образная идея этих сочинений достаточно высока, во всяком случае нет возможности их противопоставить как что-то более или менее значимое и сильное: два сочинения разнятся своими масштабами и жанровой основой. Но скромный по масштабам «Прометей» имеет более сложную мелодику, чем развернутая кантата «Иоанн Дамаскин». Достаточно сослаться на темы тройной фуги из «Прометея» и на тему фуги первой части «Дамаскина».

Дело здесь, конечно, в том, что «Прометей» – хор без сопровождения, и его мелодии находятся в иной системе многоголосия, у них нет возможностей черпать подтексты и смысловую многообразность из оркестрового многоголосия. Эти темы должны из себя самих почерпнуть все то, что мог бы «дорисовать» оркестр, все то, что по словам М.Глинки, должен и способен дать оркестр вокальной мелодии, «всегда несколько неопределенной в драматическом смысле». В этом плане весьма показательно сравнение трех фуг С.Танеева: № 1 из «Иоанна Дамаскина», тройной из «Прометея» и «Он там кипит» из кантаты «По прочтении псалма». Драматургические функции многоголосия и их воздействие на тематический материал здесь весьма наглядны и поучительны. Представляется важным это свойство танеевской мелодики, ибо в этом надо искать основу для практического интонирования его хоровой музыки.

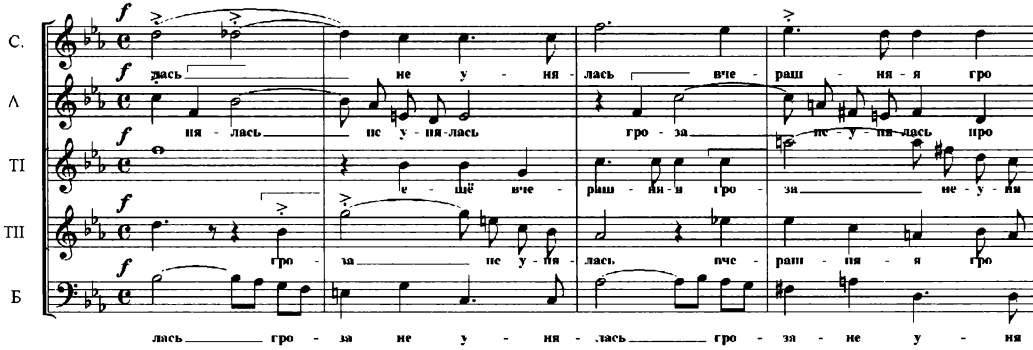
Особое свойство танеевского хорового тематизма видится еще и в том, что, помимо естественного для всякой мелодии эмоционального воздействия, в них есть еще одно очень существенное качество. Она часто имеют яркий «живописный» элемент, в самом ее развертывании представлен своеобразный «зрительный ряд». Здесь и «ползучие», извивающиеся интонации альтов в хоре «На могиле» (эпизод «и прах давно остылый»):



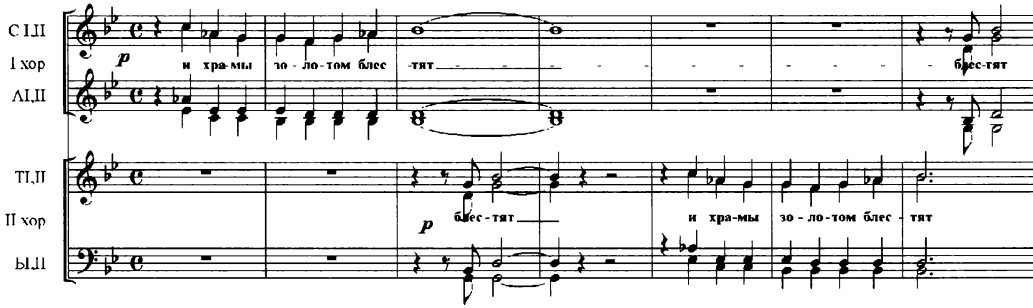
и через размашистые интонации баса вырастает образ силы, могущества, вечной жизни, почти физически ощущаемого пространства, выраженного завоеванием громадного звукового диапазона средствами расходящегося голосоведения.



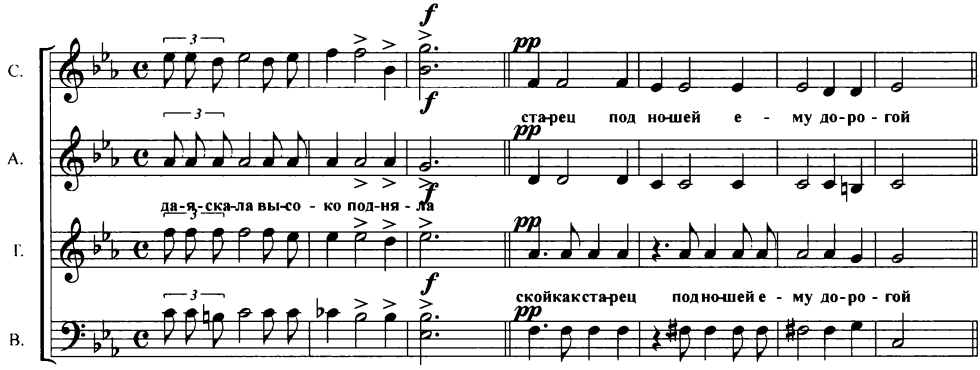
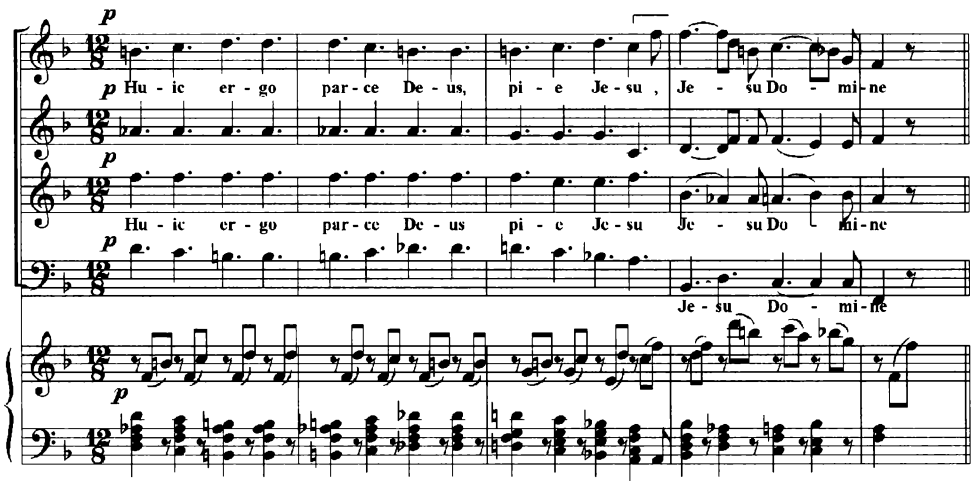
Иное обнаруживается в убаюкивающих, «покачивающихся» интонациях баса в «Вечере» («... качается белая пена»), в звуковой живописи мертвой и мерной зыби отбушевавшего моря в хоре «На корабле», в ярких, стремительных росчерках «мотивов-молний» у теноров и альтов там же:



и в более сложных, но так же художественно ярких пространственных сопоставлениях двойного хора («верх-низ») в кантате «По прочтении псалма» (эпизод № 2 «... и храмы золотом блестят»):



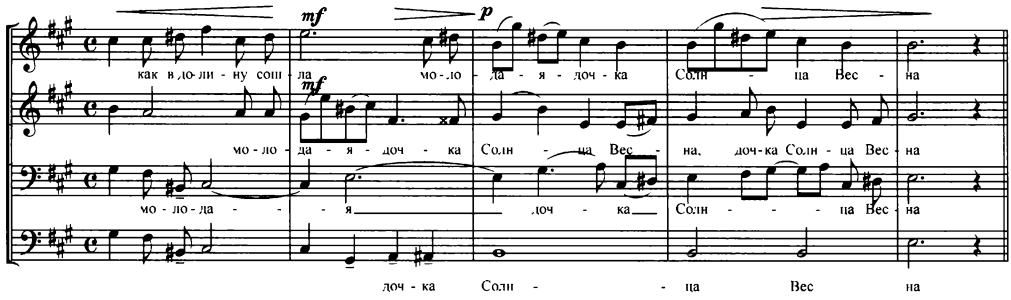
Часто хоровая фактура у С. Танеева является едва ли не доминирующим выражающим качеством его хорового письма. Яркий пример – хор «По горам две хмурых тучи». «Обволакивающие» интонации тем-мелодий получают предельно точный по его художественному применению стиль полифонического оформления многоголосия, который создает почти «видимую» картину действия.

Фактура хоров Танеева всегда подвижна, изменчива, имеет свое дыхание, свою динамику и движение, что весьма наглядно представлено в хоре «Развалину башни». Расширение звукового объема от унисона до мощного выброса голосов в широкое звуковое пространство и «сжатие» его в тесный звуковой «комок» – вот тот изумительный фактурный ритм, с поразительной художественной правдой дорисовывающий музыкально-поэтическую картину, обогащающий художественное восприятие музыкального образа («высоко подняла» и «вся наклонилась...как старец»):

Подобную фактурную динамику найдем у Моцарта в «Lacrymosa» из Реквиема. Изложение тихой мольбы («пощади его») голосами, собранными в тесное расположение после могучего их разброса в предыдущем эпизоде со знаменитыми ходами-интонациями баса, с яркой тенденцией сопоставления противодвижений крайних голосов, вдруг раскрывается неожиданным движением альтового голоса вниз. Звуковое пространство словно раскрылось (между альтом и сопрано кварта через октаву!), устремилось в мир света – в мир неба:

Представляется ошибочным мнение о самодовлеющей роли полифонии в хоровых сочинениях Танеева. Она использовалась только тогда, когда необходимо было выразить в музыке *действенное начало,* выразить жизнь в момент ее творения. В хоре «Вечер», например, первый период изложен предельно естественно, выражая текст, написанный в прошедшем глагольном времени, которое

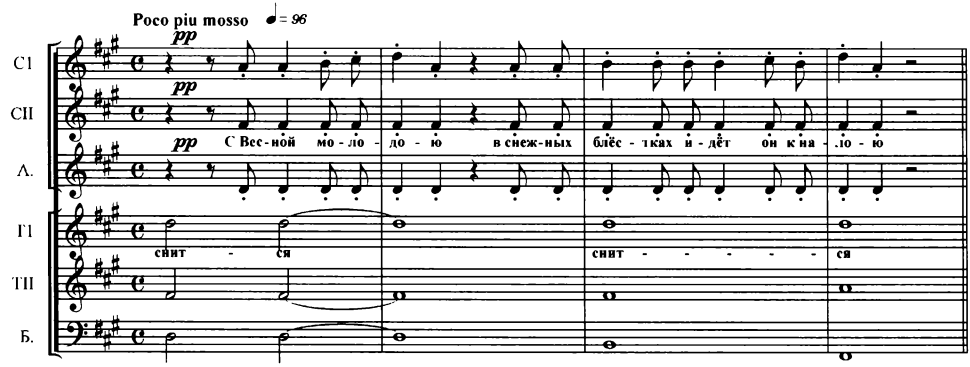
осмысливается как событие уже состоявшееся, как выражение картины наступившего вечера.

Но во втором периоде характер изложения вдруг резко меняется. Благодаря имитационной полифонии музыка стала сразу выражать не картину, а *рождение ее*: полифония превратила прошедшее время стиха в *настоящее* время рождения и восприятия, в момент звучания раскрывается картина таинственного и прекрасного мира природы.

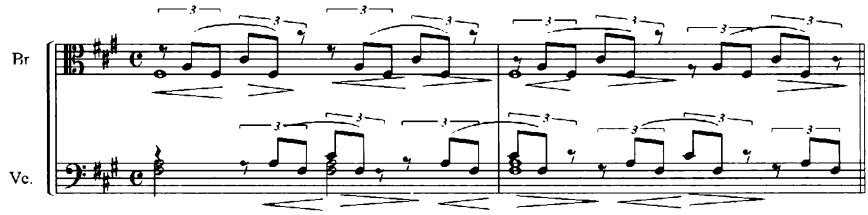
С. Танеев очень точен и бережлив в использовании полифонических средств, и это представляется чрезвычайно важной чертой его хорового письма. Яркий пример – хор «Увидал из-за тучи». Прошедшее время начального стиха изложено полифонически:



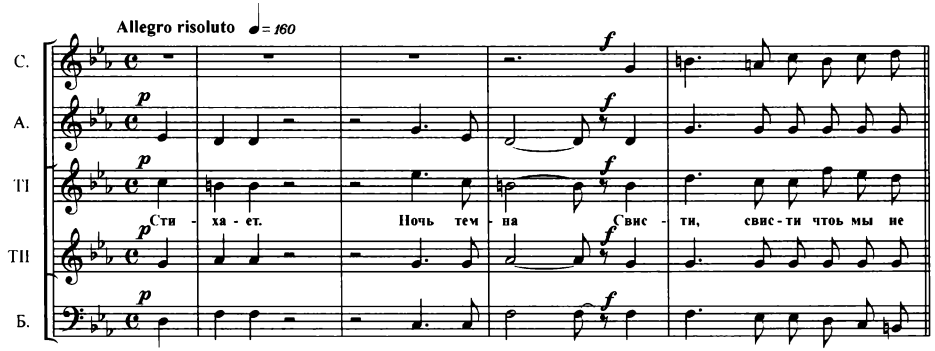
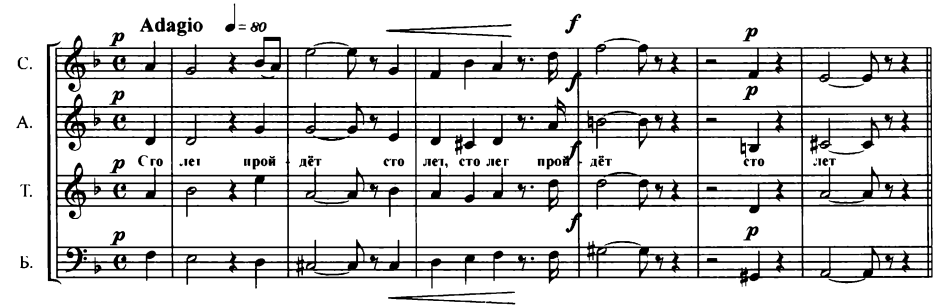
настоящее – в эпизоде «ему снится» *не потребовало* полифонического изложения, оно изначально активное, событийное, яркое по своей внутренней динамике:



Один раз С. Танеев меняет свой творческий метод, меняет сознательно и художественно оправданно: «настоящее» в первой части «Дамаскина» выражено в самой действенной форме его проявления – в фуге. Он окружил тему фуги первого номера «Дамаскина» не мерно покачивающимся «аккомпанементом» триолей, как это изложено и звучит на фортепиано, а импульсивным ритмом «разорванных» между двумя группами инструментов (альты и виолончели) ритмических фигур, которые только при наложении и образуют триоль, но триоль не «сопровождения», а прерывистого дыхания ритма, биения человеческого сердца:



Этот ритм становится основной образной доминантой всей первой части. В нем с особой отчетливостью звучит *время* как выражение жизненного пути человека. *Время* в его художественном выражении и обобщении становится художественным *образом* лучших хоровых опусов С. Танеева.

Оно звучит у Танеева в хоре «На корабле» – это паузы-ожидания, паузы звучащей тишины перед первым страшным шквалом:

Знаменательны паузы в партитуре хора «На могиле» – паузы-годы, паузы – *время* («Сто лет пройдет, сто лет...»):

Так раскрывается музыкальный мир С. Танеева, его способ выражать свои художественные образы. Воплощение танеевского хорового стиля в значительной степени зависит от профессиональной добросовестности и творческой воли исполнителя, ибо только с их помощью можно объяснить и оправдать те «странности» в темповых обозначениях, которые на первый взгляд кажутся малопонятными. Действительно, как соотнести темпы Adagio espressivo по метроному ♩ = 92 и Adagio ♩ = 60 в одном и том же сочинении («Звёзды» из опуса 27)?

Есть временнóй ориентир, темповая точка отсчета. Тщательное изучение темпов важно для дирижера не для формального их воплощения, а для того, чтобы через внешнюю скорость движения музыкальной ткани легче было проникнуть во внутреннюю сущность метроритма, вернее и глубже почувствовать замысел композитора. Ремарки «con moto», «ma non troppo», «Moderato» при основных темповых указаниях («Allegro», «Andante») с достаточно строго определенным метрономом скоростью движения выступают как *указатели* главного импульса *движения-времени,* основного нерва музыки, экспрессии и в конечном счете того самого важного, что способно выявить замысел композитора. К темпам в музыке С. Танеева (хоровой, во всяком случае) надо относиться, бережно и внимательно.

Проблема темподвижения как организации всей формы, всего потока музыкальной ткани, особенно важна в кантате «Иоанн Дамаскин». Столь редко звучащая в концертных залах, кантата, тем не менее, является одним из основных сочинений учебного курса дирижерско-хоровых классов музыкальных вузов. Изучение ее должно стать школой постижения стиля танеевской музыки.

Чрезвычайно важно определить темп первой части кантаты, который обозначен «Adagio ma non troppo» (кстати сказать, весьма показательно, что, указывая метроном даже в своих хоровых миниатюрах, в этой кантате С. Танеев выставил его только во второй части и в финале). Темп первой части определен через *жанр фуги*, жанр, который способен наиболее полно раскрыть ее образное содержание. Фуга здесь – это движение, течение времени, последняя дорога на жизненном пути, в конце которого начинается непознанное. И если учесть объективно существующие трудности в исполнительском прочтении этой кантаты – медленный импульс темподвижения, повторы больших эпизодов (причем повтор эпизода «мой взор угас» не вписывается в логику роста и развития экспрессии – он изложен на тон ниже и невольно звучит слабее его первого изложения), то приходится очень серьезно считаться с темпом и с *разным* интонационным и, следовательно, функциональным качеством триолей во всей первой части. Они в каждом эпизоде разные – то изложены как яркие мотивы-интонации, с естественными (и выписанными автором) подъемами и спадами, то ровные, замыкающие мысль, то очень ритмически точные, строгие по характеру и движению, и поэтому изложенные в одном голосе-инструменте.

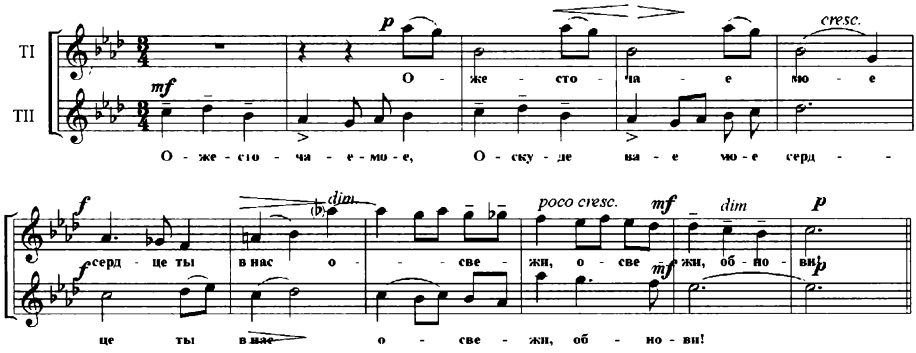
Строгость и неумолимость триольного движения во всей первой части кантаты не исключает свободу темподвижения в тех эпизодах этой музыки, где есть на то «разрешение» самим характером многоголосия, самой фактурой. Естественно воспринимается более импульсивный нерв движения музыки с появлением стреттных имитаций в разработке, придающих музыке более экспрессивную силу выражения. Ее эмоциональный импульс выражения должен быть всегда регламентирован точным профессиональным выявлением стилевых и жанровых черт музыкальной лексики С. Танеева. Это особенно важно в условиях академического музыкального образования. Музыка С. Танеева не прощает небрежностей, всякого рода дилетантских «открытий». В этом случае она просто «перестает звучать» (в узком технологическом смысле), что позволяет музыкантам не очень высокой профессиональной культуры относить эту музыку к музыке «ученой, излишне усложненной».

Работа в классе над партитурой «Дамаскина» может стать настоящей школой постижения музыки С.И. Танеева, музыки глубокой нравственной идеи, выраженной высоко художественным языком.

С. Танеева создал сочинение, о котором (при поверхностном взгляде на него) можно говорить как об опусе весьма трудном, предельно насыщенном экспрессивной и сложной полифонией. Это «Молитва» из опуса 27 — произведение, в силу известных идеологических причин, не издававшееся и не исполнявшееся. Сочинение это – едва ли не особое в выражении творческого *кредо* С. Танеева, во всяком случае, таково его место во всем опусе. В нем многое представляется очень личностным, интимным, даже сокровенным и тайным, как сама молитва «Отче наш...». Выскажем по этому поводу и свое личное понимание данного сочинения: есть в искусстве и в музыке, в том числе нечто такое, чего невозможно объяснить словами, что есть тайна, которую чрезвычайно сложно открыть. В «Молитве» «зашифровано» что-то очень важное, самое главное, способное осветить личность композитора необычностью проявлений его человеческого духа, его человеческой сущности. Вся партитура «Молитвы» есть такой сгусток страсти, мольбы, любви, страданий, надежд, выражение такой могучей силы духа и такого смирения, что иногда кажется, будто «молитва» звучит на грани выражения веры и неверия. Это прекрасный хор, его трудно исполнять, как, наверное, трудно читать Библию на эстраде, но он есть в русской хоровой музыке к вядшей славе ее!

Говорить о хоровом творчестве С. Танеева можно много – это наш золотой фонд, наша хоровая классика в самом высоком смысле этого слова. Но здесь хочется заметить следующее: дирижер симфонист может весьма убедительно исполнить Симфонию c-moll С. Танеева, не будучи знакомым с музыкой опуса 27. Дирижеру хора исполнить по-настоящему этот опус без знания *всего* творчества С. Танеева, будет крайне затруднительно. Это истина, которую надо принять – ведь хоровая музыка С. Танеева есть только часть его творческого наследия, и не зная целого, нельзя понять частицу (в хоровой музыке эта нелогичность с точки зрения теории познания вполне закономерна).

Говоря о знании основных сочинений композитора, речь идет главным образом о тех, которые определяют его творческий облик. У С.И. Танеева на первом месте, конечно, вокальная лирика, его романсы, знание которых значительно поможет в работе над хоровыми опусами. Главное – в понимании всех нюансов его вокальной мелодики. Соотношение романсовой лирики С. Танеева и хоровых опусов в этом плане есть прежде всего соотношение камерности с жанром крупной формы, в котором, при всем понимании специфики хора, его выразительных возможностей, представленных, в первую очередь, через певческое начало господствует всеобщий стиль, единый общемузыкальный язык, не зависимый от самодовлеющей власти жанра. Мелодика его хоров в той мере инструментальна, в какой она вокальна во всех других жанрах его музыки. Она вокальна в том особом смысле, что лишена обычной и привычной песенности и требует для своего исполнительского выражения сплава ума и сердца, особенно в тех разделах его музыки, где активно развивается и продвигается «вперед» его музыкальная мысль. Достаточно вспомнить хотя бы партию теноров в хоре «Молитва»:

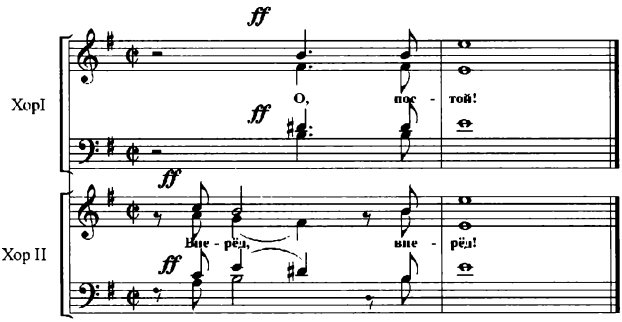


Это далеко не самый сложный теноровый эпизод в хоре.

Хоровая музыка Танеева требует от исполнителя особой свободы в интонировании мелодий инструментального характера, свободного преодоления естественных инструментальных «неудобств», которые достаточно далеки от простой песенности. Тогда инструментализм мелодики Танеева выступает не как технологическая (певческая) трудность, а как требование осмысленного интонирования мелодических и мотивных образований со сложной не «песенной» интерваликой.

Хоры Танеева обладают определенными жанровыми характеристиками, что вполне естественно. Но определение жанра хора «Посмотри, какая мгла...» как маленькой сонаты с очень неконтрастной побочной партией мало что дает в исполнительском плане. Гораздо острее воспринимается скерцозность как выражение господствующего настроения.

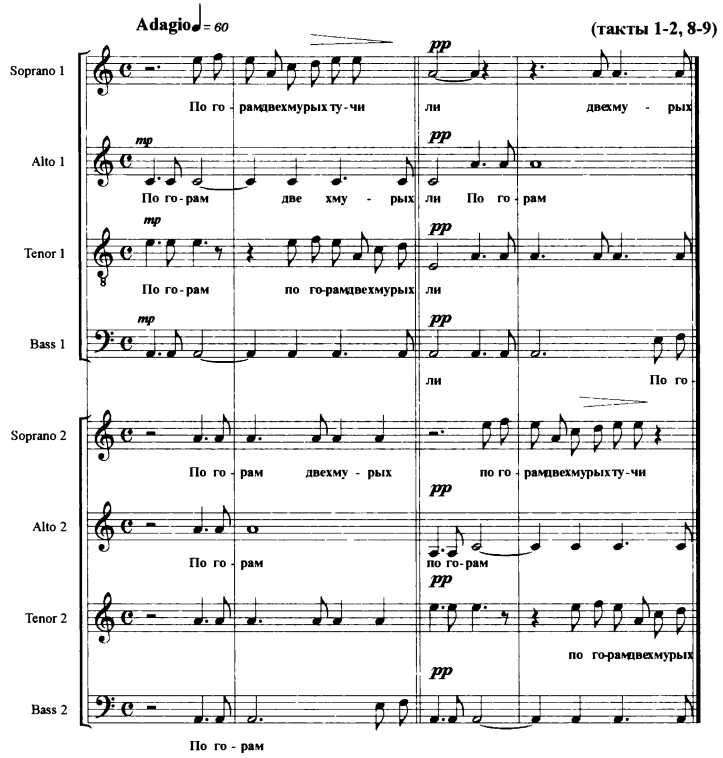
В этом же ряду находится и знаменитое скерцо «Из края в край» с ясно выраженным оркестровым колоритом в хоровой фактуре. Стремительность, порыв, страсть, неукротимое движение – ритм, становятся главными выразителями идеи вечного движения, стремления к призрачному будущему и забвение настоящего. Недаром Танеев единовременно сталкивает «Вперед!» и «Постой!»:



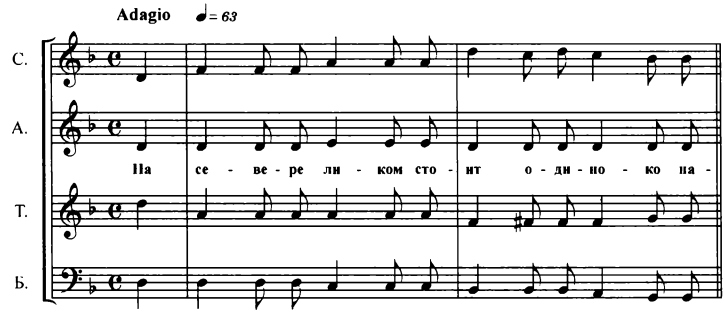
Особый вопрос – о симфонизме хоровой музыки Танеева как методе развития музыкальной идеи. Его надо понимать как свободу непрерывного развития музыкальной ткани в его хоровых сочинениях; в сущности – это тот симфонизм формы, который свойственен движению музыкальной ткани без «послаблений» хору как инструменту, доверяя и мастерству и возможностям этого исполнительского жанра.

Все сказанное преследует лишь одну цель: работа над хоровой партитурой Танеева требует пристального внимания ко всем ее деталям; впрочем, это отно-

сится к любой партитуре любого автора при условии, что эта партитура есть явление художественного порядка, и чем она проще по музыкальному языку, тем поиски деталей выразительности должны «*усложнить*» ее, у Танеева – «*упростить*». Речь идет, разумеется, о выявлении «*материальных данных*» партитуры, чтобы на их основе строить исполнительское воплощение произведения.

Необходимо с особым вниманием отнестись ко всем неожиданным, непривычным, нестандартным элементам музыкального языка с позиций *понимания* общестилевых закономерностей танеевской музыкальной лексики, понять их выразительные свойства, тогда, к примеру, расположение звуков в самом первом аккорде хора «По горам», где тенор звучит выше альтов, не потребует ансамблевой ретуши, а заставит услышать и воплотить через соотношение тембров то самое звуковое «пространство», глубину, почти зрительно ощутимую музыкальную живопись, которая столь характерна для танеевской музыки, связанной с поэтическим словом:

Важно услышать принципиальное различие в звучании начала хора «Восход солнца» (унисон тенора и сопрано, поющих во второй октаве) от повтора этого же материала в эпизоде «чуть-чуть белеет темя гор», где он изложен в *октавном* унисоне альтов и сопрано. На фортепиано это звучит, естественно, абсолютно одинаково, но в реальном звучании октавный унисон – в данном случае – это другое качество, это больший объем, это значительно большее звуковое «пространство». Через тембр выражено *движение формы*, ее развитие, и, следовательно, тембр у Танеева не только звукокрасочный выразительный элемент, но и фактор формообразующий, раскрывающий динамику музыкального процесса. Даже такие «несуразности», как первый аккорд в «Сосне», где так странно рас-

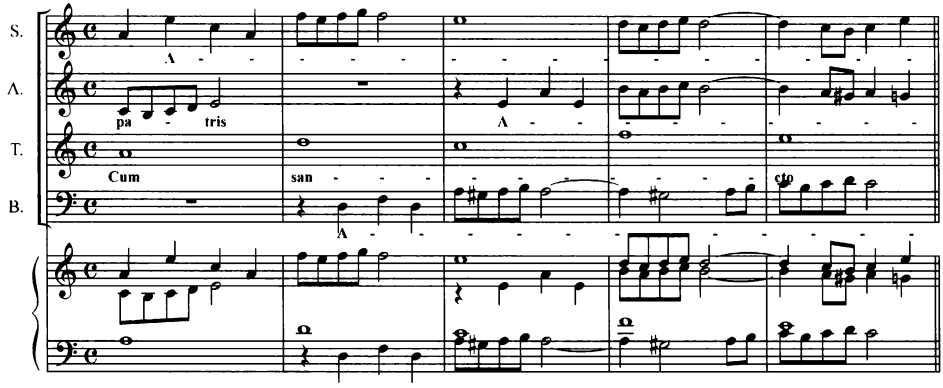
положен теноровый звук, требуют ответственности по той простой причине, что *так* написал Танеев, и мы обязаны прочесть его *так:*



Особая задача, стоящая перед дирижером при работе с танеевской партитурой, – поэтический текст. Идеи и образы его хоровой музыки столь значительны и глубоки, а его музыкальный язык часто в этом смысле «не работает» на формальную слышимость слова, и эта проблема в ряду других достаточно сложна. В сущности, проблемы как таковой нет, если решать ее с эстетических позиций творческого облика С.И. Танеева, как, впрочем, с позиций стиля любого другого композитора, серьезно пишущего для хора. Если говорить о стиле как об устойчивой характеристике музыкального языка того ли иного композитора, то задача видится только в *исполнительском воплощении его.*

Танеев всегда экспонирует музыкально-поэтическую мысль, затем развивает ее главные идеи (речь, разумеется, идет о его хорах значительных по содержанию по форме изложения). В этом развитии, осуществляемом преимущественно средствами имитационной полифонии, проблема слышимости поэтического текста встает с особой остротой, и если решать ее формально, то придется нарушать главный эстетический принцип его музыки, т.е. признать один из голосов в имитационной полифонии (в «Вечере», например) *главным*, и он будет ярко «подавать» текст. Так, конечно, можно решить проблему, но тогда совершенно невозможно понять следующее – если есть один главный голос, то, во-первых – какой?, а во-вторых – как соотнести стреттные имитации (а их принцип использован в том же «Вечере») – с установкой на главный голос и что-то вокруг него второстепенное? Разве только что «отменив» полифонию, а значит, спеть не «Вечер» С. Танеева, а некую музыку по мотивам его «Вечера», что, очевидно, не одно и то же. Вероятно, что решать эту проблему нужно так, чтобы каждый голос хора со всей возможной тщательностью был проработан отдельно, выявив интонацию, художественный смысл мотива, фразы и т.п., а они, как правило, словесно краткие, часто повторяемые и поэтому легко узнаваемые, в полифоническом развитии своем рождают то главное, что обязательно услышит слушатель. У композитора-мастера полифония такова, что слушатель слышит главное, если это главное не «облегчено» для ...того же слушателя.

С. Танеев был талантливым учеником своих великих учителей-полифонистов. Он услышал в их музыке, в их полифонии не внешнюю форму, а ее великий созидательный дух, ее способность выразить национальное через общезначимое, через язык мировой музыкальной культуры.

Западноевропейская месса, к примеру, писалась по строгим канонам формы, во всяком случае, традиция требовала определенные молитвы создавать в полифоническом стиле; строфы типа «Et vitam venture», «Osanna», «Cum sancto spiritu» и др. предписывалось сочинять в фугированных формах. Текст этих молитв был легко узнаваемым и всем известным. У великих мастеров, у Моцарта, например, вторая часть стиха «Cum sancto spiritu» – «in Gloria Dei patris», и особенно «Amen» становились текстом противосложений и на них строилась главная музыкально-образная сфера всей фуги. Пример тому – фуга «Cum sancto spiritu» из Мессы c-moll:

Разумеется, проблема качества произнесения текста в подобных примерах просто-напросто не существовала – текст канонический, он как символ всегда присутствовал в сознании слушателя.

Трудно представить себе, но I часть «.Дамаскина», эта столь удивительная русская фуга, написана С. Танеевым в конструктивном ключе моцартовской фуги. Главное, что взято от Моцарта, это роль в развитии и утверждении идеи фуги не через *тему*, точнее – не только и не столько через нее, а через материал, рожденный из противосложений, сопоставленный с темой для выражения той стихии борений голосов, во имя которых и существует собственно фуга как жанр. Она (тема фуги «Дамаскина») столь протяженна, столь велика (количественно), что, казалось бы, вовсе не пригодна быть темой фуги. Но дело как раз в том, что Танееву предстояло средствами фуги раскрыть большой текст, текст не канонический, не угадываемый, а существенно влияющий на восприятие всей идеи сочинения. И только поэтому тема стала продолжительной, песенно-романсовой, и в этом ее жанровом свойстве легко запоминаемой, сохраняющейся в слуховой памяти как основной тезис – мысль всей фуги.

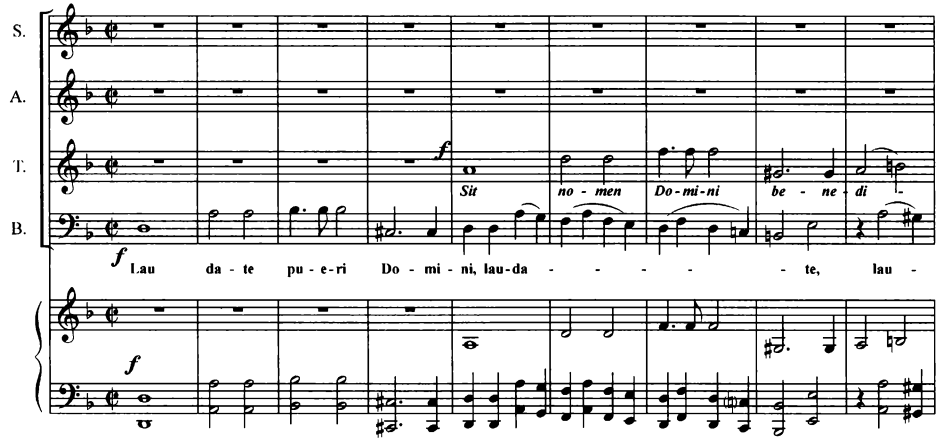
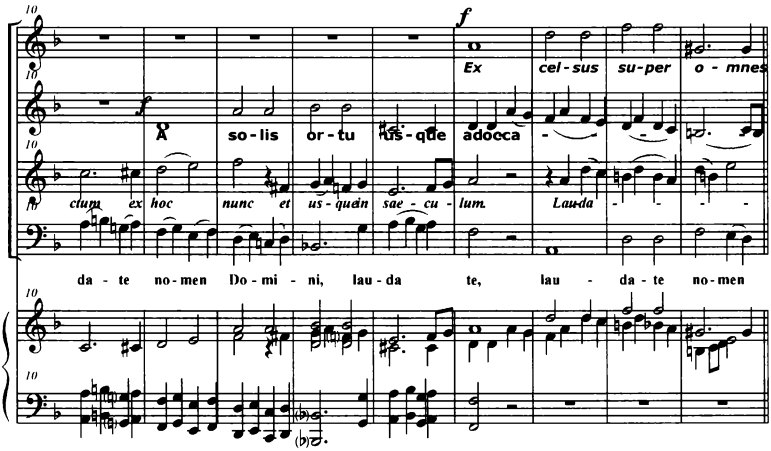
Остальной текст отдан противосложению, но он настолько значим, что потребовал не менее яркого тематического материала. И здесь заложено главное, чего не могло быть у Моцарта: танеевское противосложение есть *вариант* главной темы, оно рождено из нее, создано по глинкинскому «рецепту» из одного ядра как второй голос русской подголосочной полифонии, и поэтому так естественно и прекрасно. Мелодия противосложения настолько ярка и художественно совершенна, что потребовала в движении формы контрэкспозицию для возврата слушательского внимания к основной теме фуги. Разумеется, что в данном случае яркость темы и противосложения освобождают исполнителей от осо-

бых «технологических затрат» в работе над слышимостью текста. Но сама тема, особенно ее первое проведение, требует особой яркости в выражении всех ее выразительных элементов, и только тогда она станет узнаваемой тезой во всех ее появлениях в полифоническом многоголосии.

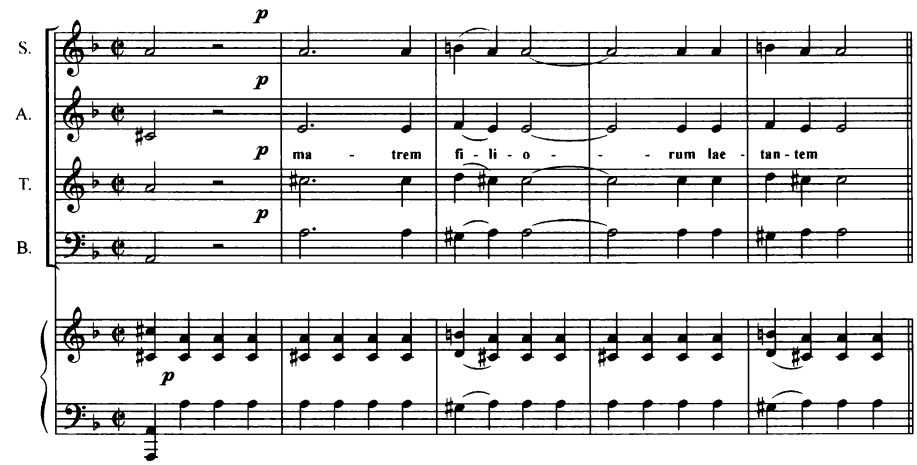
Проблема «слышимости» словесного текста в вокально-инструментальной фуге есть проблема эстетическая в том смысле, в котором исполнительская музыкальная эстетика должна исходить из сущности фуги как жанра. Доминирующая роль принадлежит организации движения музыкальной формы, развития и утверждения ее главной музыкальной идеи. Краткий словесный текст как тезис, символ в классической фуге стал нормой стиля. Но есть примеры обратного, примеры настолько яркие, выходящие за рамки общепринятых норм, что своей необычностью они подчеркивают исключение из правил. Понимание, знание того, *как это сделано,* дает единственно правильные ориентиры для практической работы.

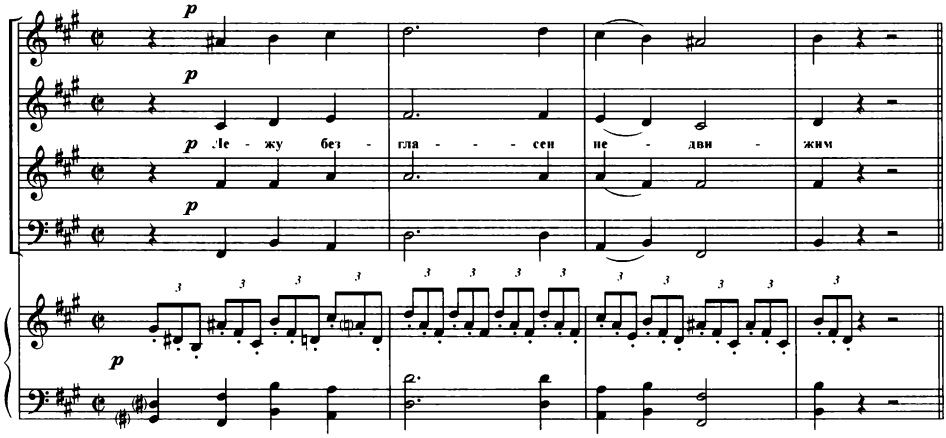
Чтобы полнее понять С. Танеева, нужно опять обратиться к Моцарту, сравнив в идейно-конструктивном плане первую фугу «Дамаскина» с фугой d-moll Моцарта из кантаты «Vesperae solennes de confessore»[8].

Танеев излагает весь поэтический текст полностью в каждом голосе непрерывным потоком; по существу – каждый голос в пределах экспозиции фуги поет мелодию романсового характера, отдельные мотивы которой при полифонических наложениях становятся противосложениями, что весьма естественно при канонической структуре имитаций. Качество этого мелодического материала таково, что проблема слова решается естественно при соблюдении выше указанных условий, естественно – как в каноне.

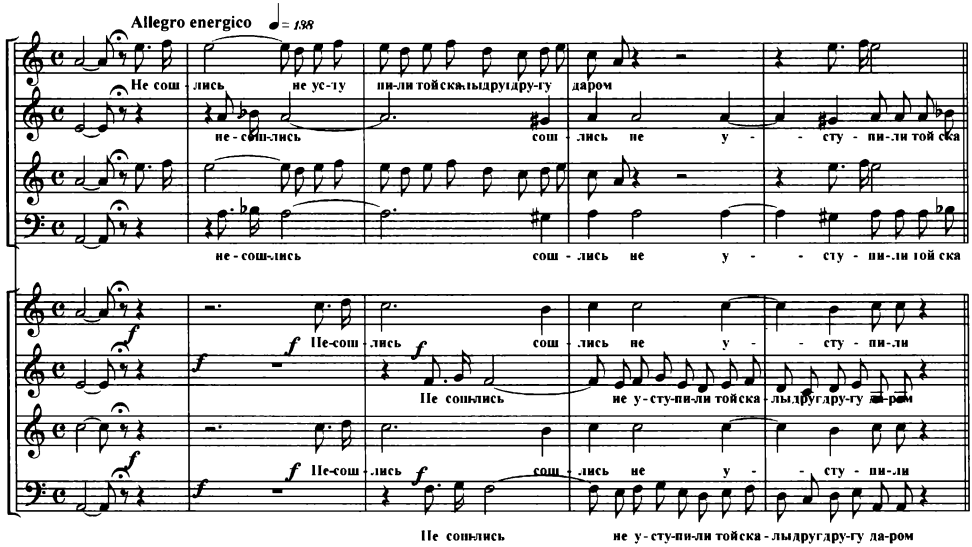
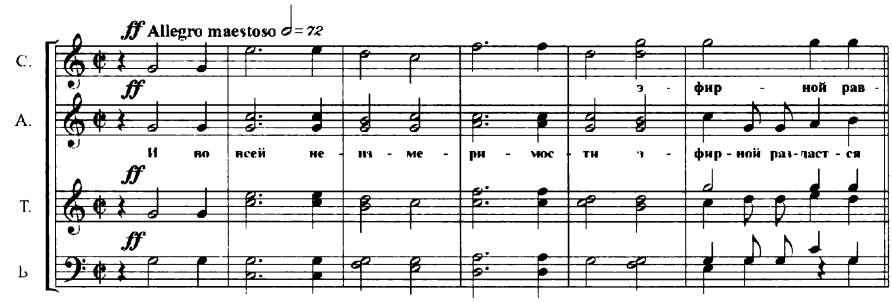
Моцарт создает четырехголосную фугу на *четыре разных текста* и решает проблему их «слышимости» просто – в основу тематизма фуги он кладет известную, несущую определенную смысловую интонацию тему-формулу, ту знаменитую тему из минорной сексты и уменьшенной септимы, которая станет потом главной в его Реквиеме:

[8] Проблема «слово и музыка» рассмотрена в специальной главе. Здесь главная мысль акцентирована на слове в жанре *фуги.*

Легко узнаваемая тема «освобождает» внимание слушателей для более полного восприятия каждого нового появляющегося текста. Это соображение важно прежде всего для нас, российских музыкантов, для которых латынь воистину «мертвый язык», но сам конструктивный принцип Моцарта чрезвычайно интересен тем, что открывает для нас путь к танеевскому «Дамаскину».

Моцарт постепенно освобождает музыку от обилия текста, вычленяет отдельные смысловые обороты его, чтобы в самых ярких эпизодах вообще отказаться от полифонии и подчеркнуть главное *слово*, главную мысль. Таких эпизодов два – первый «Et humilia respicit» («Кто сравнится с Господом нашим, живущим на небесах») и второй – «Vatrem filiorum» («Только тот, кто стремится жить в чистоте в доме матери, достоин участи такой»):



С. Танеев строит конструкцию своей фуги из «Иоанна Дамаскина» аналогичным способом. Первый смысловой и словесный «остров» внимания – эпизод почти не полифонический, а с ведущей мелодией у сопрано «Мой взор угас» (цифра 11 партитуры), второй – строго хоральный, отрешенный духовный стих «Лежу безгласен, недвижим»:

И Моцарт, и Танеев после этих смысловых акцентов бросают музыку в водоворот гигантских полифонических движений, сталкивая разное в единовременном, выявляя и выражая беспредельную по силе экспрессии гамму человеческих страстей, выражая все *общемузыкальными* средствами, не особенно заботясь о слышимости текста в его сиюминутных подробностях.

Танеев не только усвоил принципы западноевропейской полифонии, но и был продолжателем традиций своих предшественников – создателей русской профессиональной музыки. Преемственность и традиции в его творчестве есть не только предмет изучения для теоретиков, но, главным образом, его живой язык, язык узнаваемый, язык определенной музыкальной культуры, на котором поет его народ, особенно важен для исполнителя.

Поэтому звучание интонаций, сама конструкция, сам дух титовского партесного концерта должны быть услышаны в срединной части хора «По горам две хмурых тучи», услышаны для наиболее полного выявления его художественной идеи средствами, которые уже сами по себе, в силу их конкретности и художественной определенности, являются выразителями круга эмоций:

Истоки эпизода «И во всей неизмеримости» из хора «Восход солнца» вытекают из панегирических кантов, кантовых эпизодов концертов Бортнянского:

И безусловно, С. Танеев великолепно услышал музыку М. Глинки, что мы попытались показать на примере его первой фуги из «Иоанна Дамаскина». Все это есть пусть скромная, но, как кажется, небезинтересная часть знаний о некоторых чертах стиля танеевской хоровой музыки, способная помочь нам в постижении его художественных идей. Танеев, творивший в непростую, исторически переломную эпоху, создал русскую хоровую музыку XX века, музыку высоких помыслов, высокого гуманизма, истинного поэтического очарования и напряженной человеческой мысли.

Два автора, два сочинения определили идеологию всего русского хорового исполнительства XX века. Это, на первый взгляд, очень далекие и по времени, и по своей идейно-художественной установке произведения, всякое сопоставление их видится только в полярности, а меж тем их судьба как явления звучащего искусства очень схожая.

Речь идет о «Всенощном бдении» С. Рахманинова и «Десяти поэмах» Д. Шостаковича. (Высказанное здесь и далее по этому поводу есть абсолютно личная, субъективная точка зрения.)

Казалось бы, ничто так далеко не отстоит друг от друга, как «Всенощная» и «Десять поэм». Первая – то, что мы относим к жанру духовной музыки, вторая – музыка о революции.

Осмелимся сказать, что объединяет их гораздо большее, чем различает. Во-первых, исполнительская судьба. «Всенощная» не звучала в России (СССР) из-за «божественного текста», «Десять поэм» звучали (хотя и очень редко) благодаря тексту отнюдь не лучших поэтов, воспевавших революцию. Это представляется очень интересным, по-своему отвечающим на многие вопросы, в том числе и на вопрос об истинной художественной правде и, наконец, об истинной художественной ценности этих сочинений.

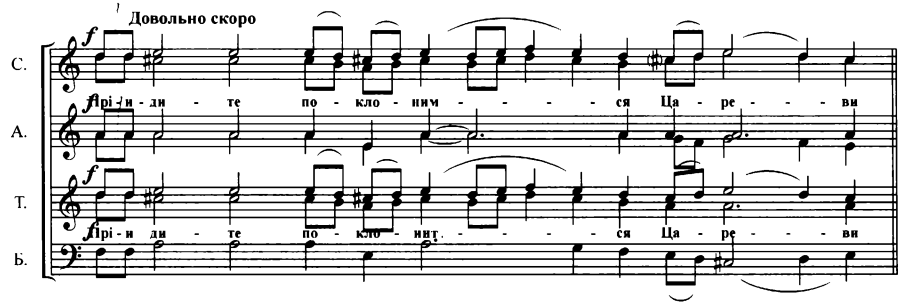
Не затрагивая проблемы «духовной и светской» хоровой музыки (это тема особого и не очень легкого разговора), уясним то, что «Всенощная» – музыкальное произведение, хоровая сюита на литургические тексты. Это необходимо заметить, ибо в учебном пособии для духовных школ В.И. Мартынова «История богослужебного пения»[9] написано: «Богослужебное пение рассматривается ... не

[9] *Мартынов В.* История богослужебного пения. РИО ФА, 1994. С 6.

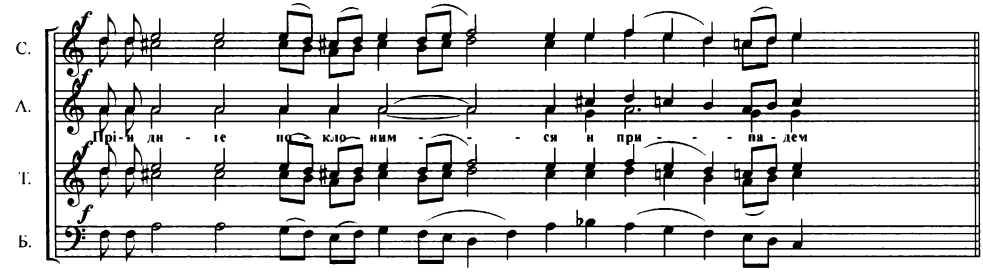
как *искусство* (курсив мой. – *В.С.*), но как аскетическая дисциплина, в чем коренится его принципиальное отличие от музыки, которая представляет собой именно искусство».

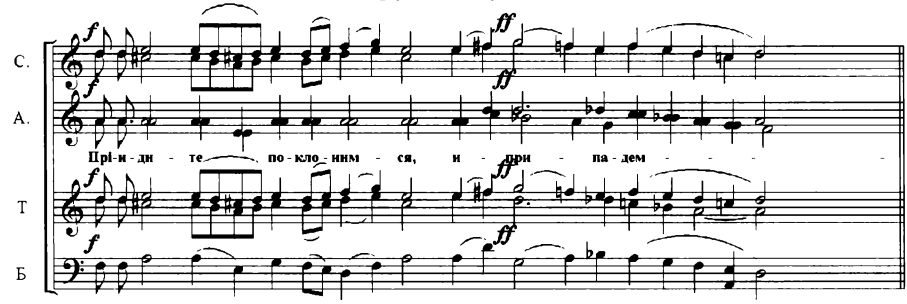
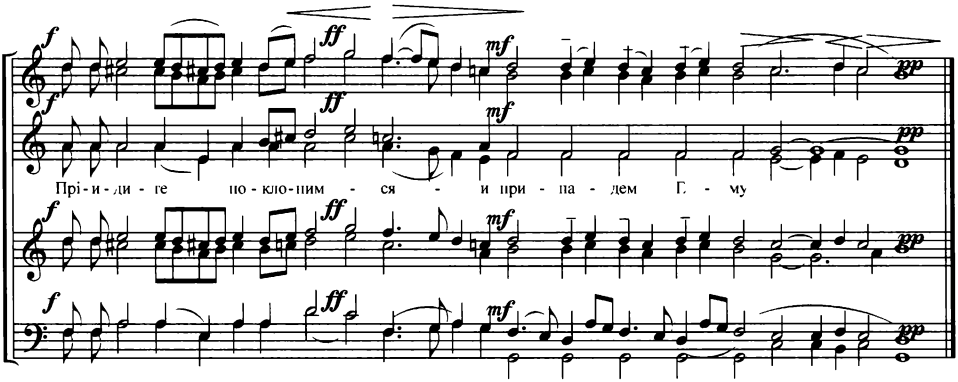
Что «Всенощная» Рахманинова представляет собой совершенный образец музыкального искусства, сомневаться не приходится. Объект его выражения – *человек*, могучий и слабый, безбрежный в проявлениях своих чувств.

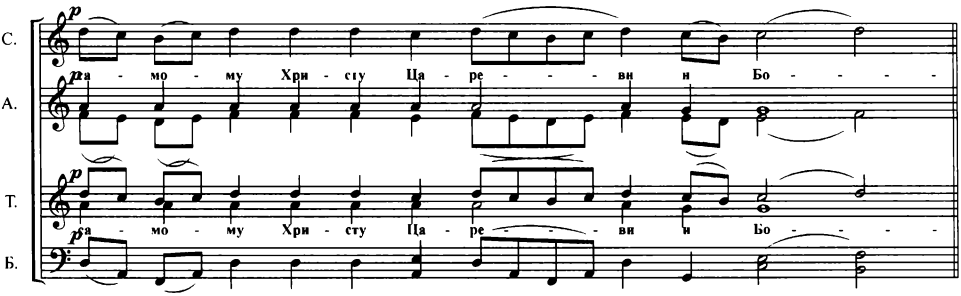
В самом первом номере «Всенощной» с явными стилевыми и жанровыми признаками канта, с иктовой интонацией (не предиктовой, что так часто бывает при исполнении) в каком-то радостно-торжественном порыве взлетает призыв «Приидите»:

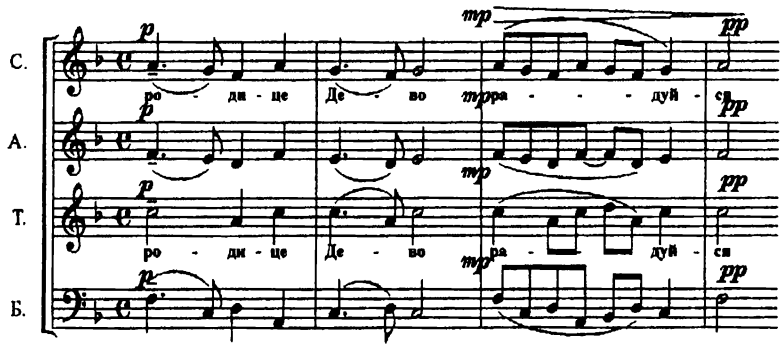


Он ярок и звучен и лишен ожидаемой и, казалось бы, уместной здесь кварто-квинтовой интонации. Она «спрятана» соотношением не тонического трезвучия и V ступени, а тонического секстаккорда с V ступенью – кварто-квинтовый «призыв» почти слышим, но самой его интонации нет, она появляется на втором слове «поклонимся» – яркая, размашистая квартовая интонация у альтов и басов. Далее Рахманинов одним ходом баса так легко «уходит» от чистого кантового изложения, что оно тоже уходит из слушательского восприятия, и здесь вступают в силу законы многоголосия, которые определены характером, выразительностью и функциональной ролью каждого голоса. Конечно, формирует всю конструкцию первой строфы бас.

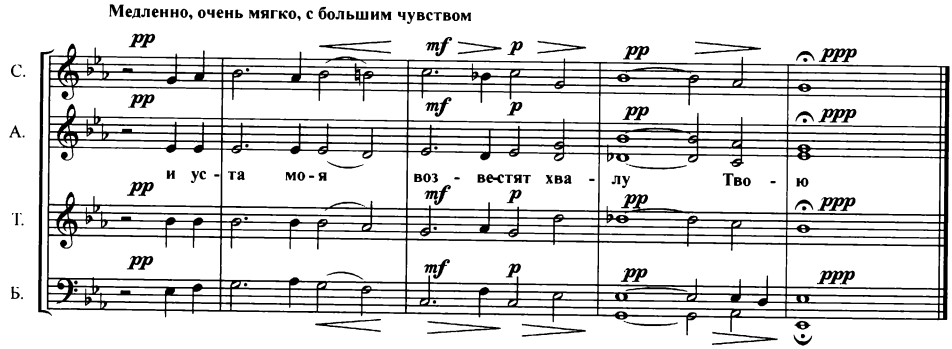
Вторая строфа, сохранив начало, лишается квартовой интонации на втором слове, но демонстрирует удивительную гибкость, богатство, а главное, особенную выразительную точность голосоведения. Как нежно и мягко опускаются вниз все голоса (особенно после параллельных и встречных движений голосов предыдущих мотивов) на слове «припадем»:

В третьей строфе сохранены два первых мотива – первый «придите», взяв себе интонацию второго, стал единым мелодическим зерном на основе появив-

шихся вновь квартовых интонаций и впервые образовал каданс, придающий всему построению цельность и конструктивную ясность:

Четвертая строфа – итог, смысловая кульминация, где первые два мотива опять едины, в басу – яркие, торжественные кварты с выходом его (баса) в органный пункт и утверждение заключительного Соль мажора:

Во второй и третьей строфах появляется то, на что необходимо обратить внимание – интонации баса на словах «Христу Цареви нашему» и «самому Христу Цареви и Богу». Интонации удивительные по своей образно-эмоциональной выразительности: в них слышится нечто столь ритмически активное, что невольно ассоциируется с мускульной моторикой, языческим ритуальным движением:

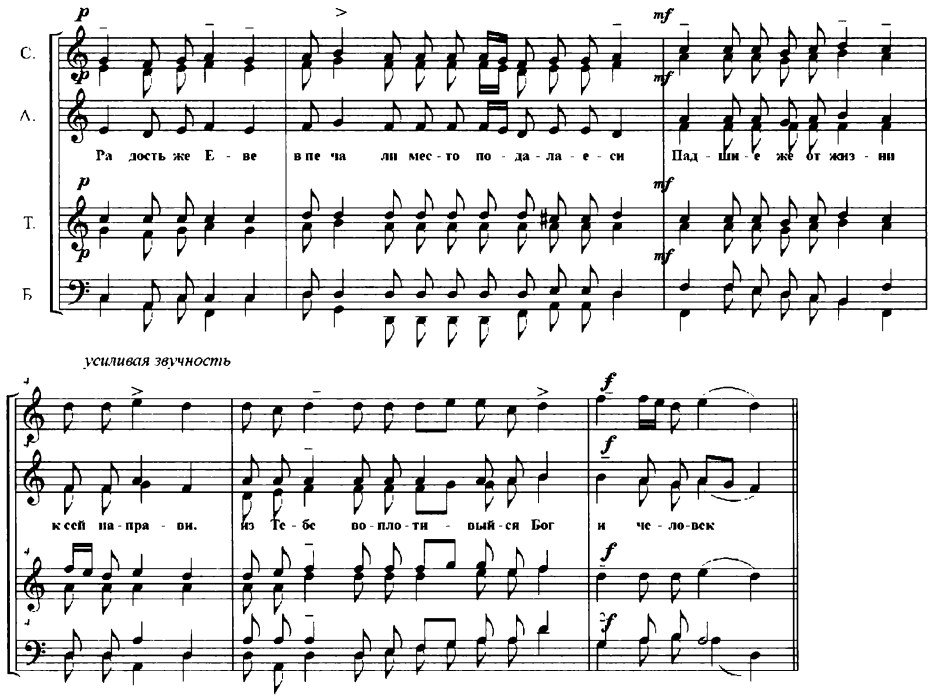


Во всяком случае, басовый голос достоин того, чтобы быть подчеркнуто проинтонированным и выделенным в этом многоголосии. Подобный фрагмент находим и в «Богородице Дево, радуйся»:

Четыре строфы первого номера «Всенощной» образуют четкую образно-смысловую конструкцию, где начальные эпизоды всех строф («Придите») создают своеобразный рефрен, с которым ярко контрастируют развивающиеся разделы второй и третьей строф. Таким образом, первая строфа приобретает значение тезиса, последняя выполняет роль итогового вывода, а вторая и третья строфы активно и мощно развивают музыкальную мысль.

Основой развития первого номера является ритм. Его многоголосие насыщено активным ритмическим импульсом, и в целом первый номер очень динамичен, контрастен, торжественно моторен. Он – как эпиграф ко всему циклу, в нем есть то, что даст потом «Всенощной» симфонизм как способ интонационного и конструктивного развития всего сочинения.

Даже этот, самый скромный по средствам выразительности, номер «Всенощной» дает основания предполагать, что в других номерах с их развитой фактурой заложены огромные потенции выражения, богатство идей, глубинных художественных обобщений. Это раскрыто как соотношение лирического и эпического начал (соло, хор) при удивительном разнообразии многоголосия, где есть и темброво-красочные элементы и «борение и жизнь» голосов, выражающих основные экспрессивные свойства музыки. Достаточно вспомнить праздничность поистине народной сцены седьмого номера «Шестопсалмие», где царит радость колокольных перезвонов, где торжествуют тишина («Все медленнее и слабее», – просит автор) и покой, и тихая, светлая благодарственная молитва создателю и творцу этого дивного мира венчает номер:

В двух последних тактах этого номера Рахманинов своей хоровой оркестровкой сделал все необходимое, чтобы «хвалу мою» было спето «очень мягко, с большим чувством». Он мастерски смешал краски звуковой палитры, соединив в уни-

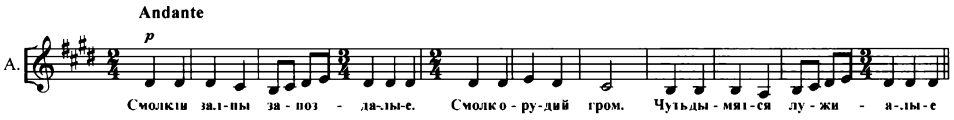
сон вторых альтов и теноров (тенор звучит в своей второй октаве, звучит мягко и светло), первых альтов с сопрано, слегка «затуманив» последние.

Девятый номер «Всенощной» поражает всем: гигантскими столкновениями и неукротимыми силами ритмодвижения, подлинным симфонизмом развития, а в целом – это апофеоз *танца* как выражения единой неукротимой воли. Недаром его тематизм и его ритм стали основой финала «Симфонических танцев»:

Каждый номер «Всенощной» требует внимательного и чуткого исполнительского анализа с одной главной задачей – через феномен рахманиновского многоголосия выявить глубину его образных идей, пульс жизни музыкального материала, способного выразить величие и силу этой музыки. Не только ее внешнюю «красивость», органность, не только внешний фон ее. Она слишком впечатляет своим эмоциональным воздействием, в ней много силы, достоинства, могучего человеческого духа.

«Десять поэм» Д. Шостаковича ждут своего часа. И он придет: зазвучит великая музыка, музыка больших общечеловеческих идей, музыка о судьбах человеческих. Зазвучит музыка, всеми своими корнями связанная с языком, эстетикой, художественной нормой российского хорового музыкального языка, со «Всенощной»...

Невольно возникает вопрос – а возможно было бы появление «Десяти поэм» Д. Шостаковича без «Всенощной» С. Рахманинова?

Вопрос не риторический, а принципиальный. Во всей литературе о поэмах Д. Шостаковича нет, как представляется, главного – осмысления того истока, из которого вышла эта музыка. Дмитрий Дмитриевич сетовал в свое время на то, что все заметили сходство эпизода «нашествия» из VII симфонии с «Болеро» Равеля, но не заметили в нем *М. Глинки*. И в этом существо проблемы.

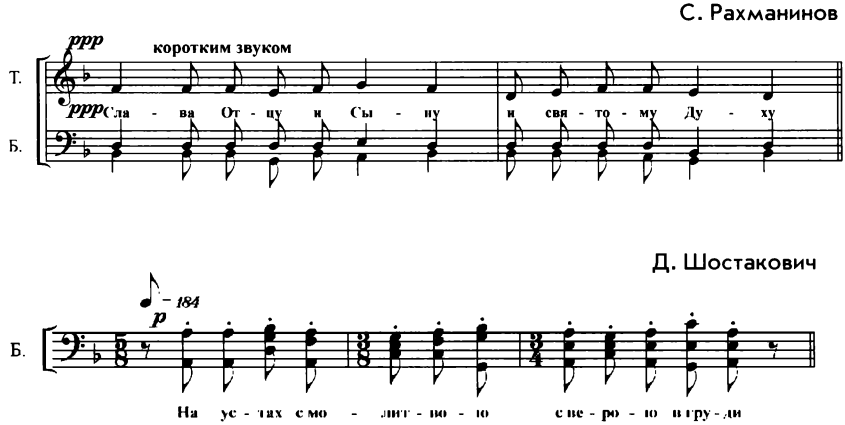
В музыке «Десяти поэм» мы приметили лишь «верхушку айсберга», сверкающую на поверхности и окрашенную революционной идеологией, с робкой ссылкой на влияние революционно-песенных интонаций. А вот услышать в темеобразе номера «Смолкли залпы» с ее мерным, суровым секундовым движением, свободным ритмом знаменный распев мы как-то не сумели:

Всё многоголосие этого номера удивительно русское, очень выразительное, точное и в самом высоком смысле традиционное.

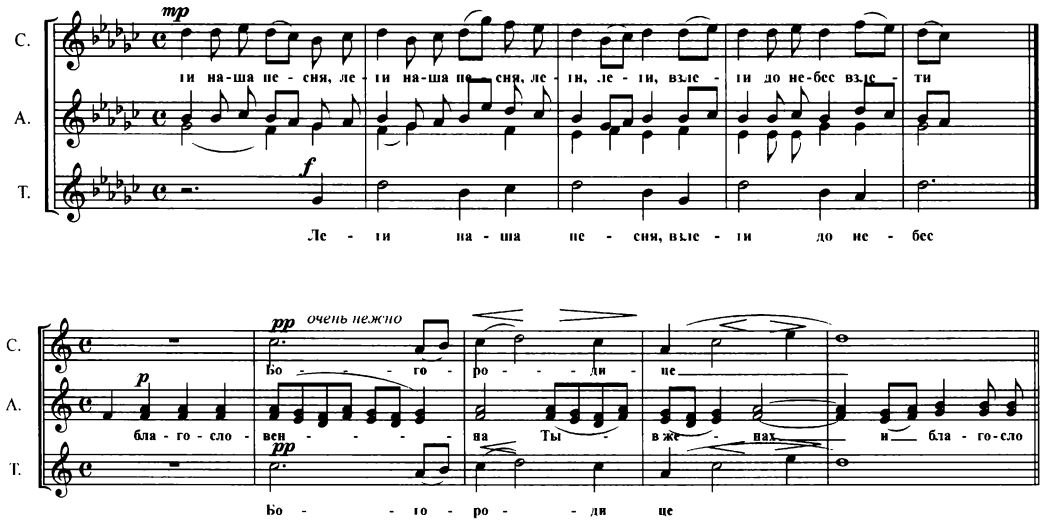
О многом говорит само жанровое определение – поэмы. Создал их величайший симфонист XX века, и это дает нам право на более глубокое понимание жанровой природы этого сочинения, позволяет перекинуть мостик между жанрами симфонической поэмы и созданной Шостаковичем поэмы хоровой.

Симфоническая поэма всегда имеет программу – то ли в виде литературного текста, то ли в самом названии произведения. Поэтический текст «Десяти поэм» подобен программе, а раскрывает ее музыка, раскрывает то, чего нет и не может быть в самом тексте, и это одно из качеств, роднящих «Десять поэм» со «Всенощной», так как номера в последней есть по-существу те же поэмы с текстом-программой.

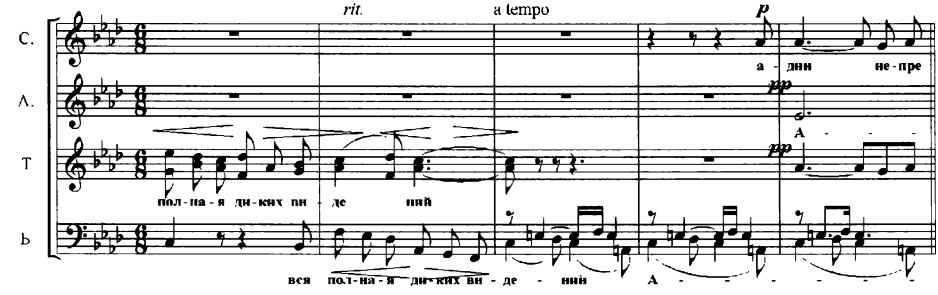
Поэмность, импровизационная свобода движения музыкального материала, богатство и сила экспрессии, феноменальный музыкальный язык – от выбора тем-образов до характера многоголосия для выражения их – вот главные звенья родства этих сочинений. Они близки идейно-художественно как по значимости выражаемых идей, так и по средствам их раскрытия.

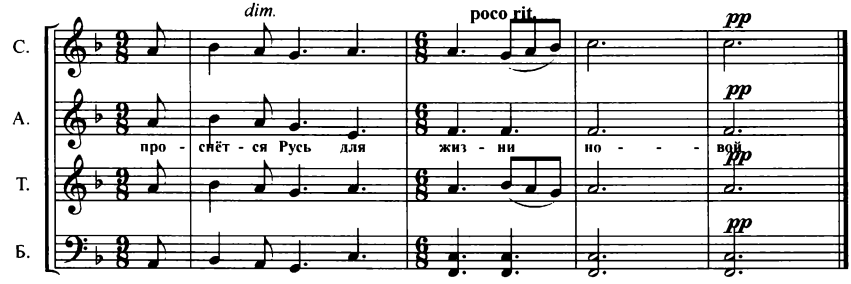
Достаточно сравнить все эпизоды мужского хора «Всенощной» С. Рахманинова, их жесткий, скандированный ритм, с подобным из «9 января» Д. Шостаковича («на устах с молитвою...»)

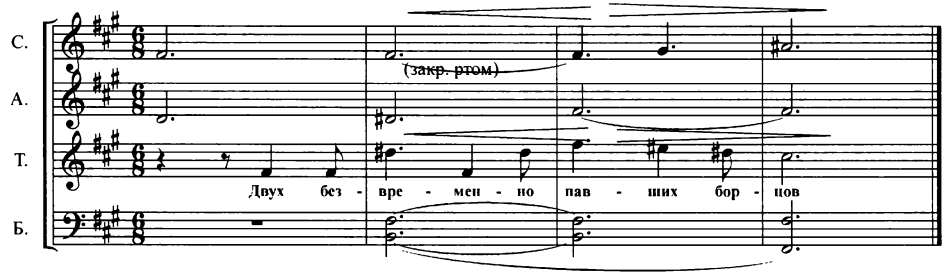


Заключающая цикл «Песня» (10) изложена подобно рахманиновской «Богородице, Дево» (наложение беглого движения одних голосов на широкий распев других):

И здесь, и там удивительная точность в выборе жанровых характеристик (кант первого номера «Всенощной» и первого номера «Десяти поэм»), точность выявления личного и всеобщего (у Д. Шостаковича формально нет соло, но есть унисоны-личности, где имеется «он» и «мы долго смотрели друг другу в глаза...»).

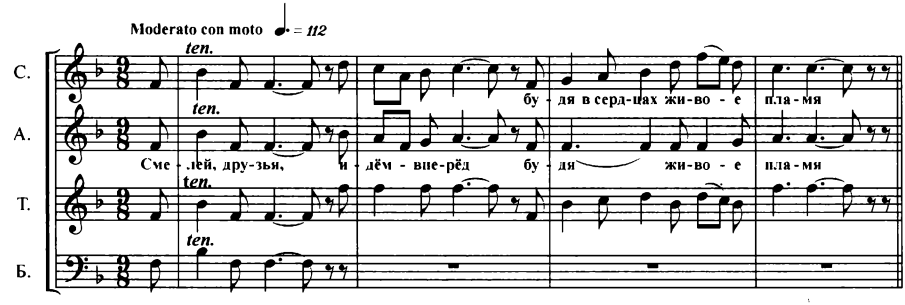
Как и во «Всенощной», в «Поэмах» широко использовано богатство тембров, ладовых сопоставлений, особенно в № 2 («душа, вся полная диких видений»):



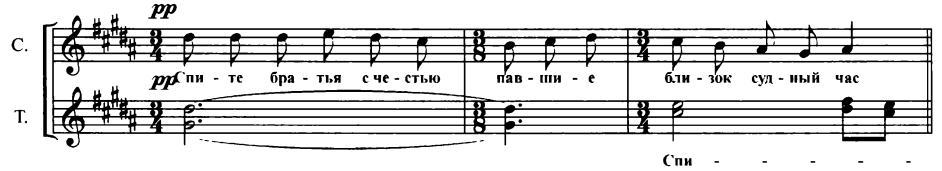
И знаковая тишина, венчающая № 1 со словами «для жизни новой»:

И просветление (последняя фраза №4 – «двух безвременно павших борцов»):



Первый номер «Всенощной» и «Десяти поэм» – это кант, в том его основном жанровом свойстве, который определен Асафьевым как «обязательно песня... потому в кантах всегда слышится “хоровое” в интонациях и вследствие этого плавность напева даже в инструментальном облике марша-канта»[10]. В соответствии с этим первый номер из «Десяти поэм» – это, прежде всего, песня, «плавность напева», но только не марш, хотя и есть там «идем в вперед»:

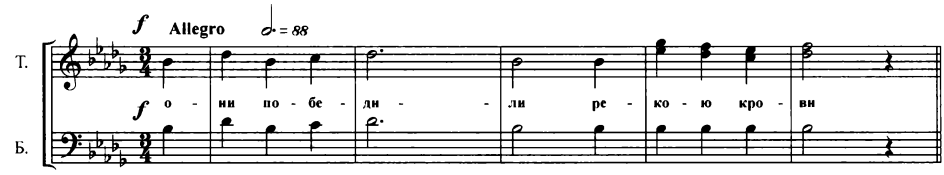


Этот хор наполнен интонациями песен студенческих, наровольческих, и в нем есть главное – яркая мелодическая основа, есть то, что станет зерном симфонизма сюиты в целом – господство триольного движения, которое будет пронизывать практически всю ткань «Десяти поэм», на ней же будет строиться кульминация финального номера.

Через пение, через вокальность должна быть выявлена главная стилистическая основа всей сюиты: ее симфонизм, опирающийся на русскую песенно-хоровую интонацию, которая во всей форме развивается единым, свойственным Шостаковичу музыкальным языком с присущим только ему характером музыкальных интонаций. От песенно-хорового студенческого гимна (№ 1) через ярко выраженную русскую песенность (№ 2), через рельефно слышимую родственность мелодизма «Смолкли залпы» со знаменным распевом, с литургическими интонациями (№ 6), до плача и причитаний – вот палитра российского песенно-хорового мелоса в «Поэмах»:

[10] *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. Указ. изд. С. 39–40

Но это всегда музыкальный язык Шостаковича — яркий и эмоционально образный, где секундовые интонации номера «На улицу...» исходят от им же созданной песни «Хороший день» для известного в свое время фильма «Падение Берлина». Секундовые интонации очень сближают этот номер с финальным, в результате чего четко вырисовывается вся конструкция поэм: №1 – стилистический эпиграф, № 2 – экспозиция трагедийного начала, № 3 – интонационное зерно образов света, коллективного воодушевления. А если учесть, что начало цикла и конец носят явные черты канта, то идейно-художественная конструкция «Десяти поэм» вырисовывается во всей его цельности.

Черты кантовости пронизывают все поэмы: подавляющее большинство эпизодов в них трехголосно с удвоениями мужского и женского хоров, и очень часто терцовое изложение сопрано и теноров дано с противоположными тенденциями голосоведения – сопоставления движения и противодвижения. Этот элемент музыкального языка становится стилевой нормой всех частей сюиты. Поразительна у Д. Шостаковича точность выражения музыкальной идеи через *жанр*. О канте уже говорилось. Но есть еще фугато (№ 5), есть «хоровая симфония» (№ 6) с ее потоком стремительного действия, есть моторика и токкатность скерцо (№ 8 – «Они победили»):



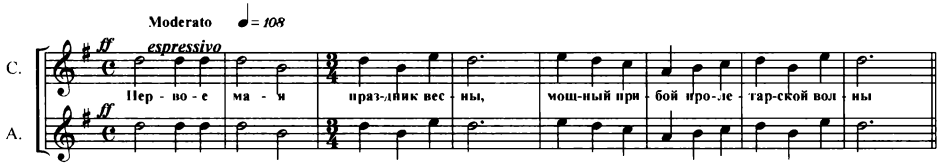
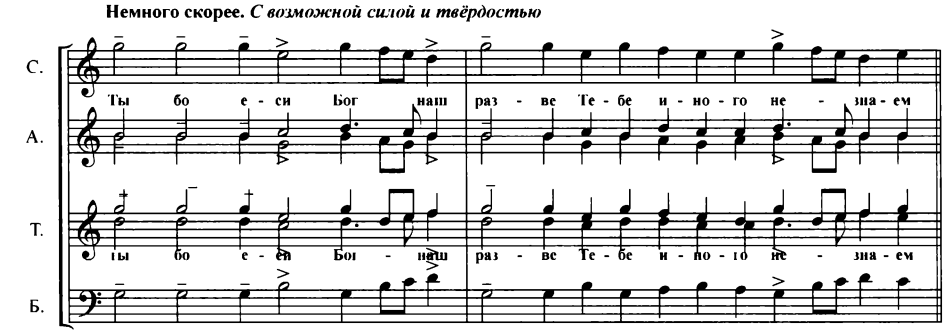
Есть сдержанный, но с поразительной скрытой внутренней силой реквием (№ 7).

Из всего этого богатства необходимо выделить № 2, 4, 5, в которых, как представляется, сконцентрированы главные стилистические характеристики «Десяти поэм». В связи с № 5 – «Казненным» – важно понять, что экспозиция фуги должна трактоваться здесь не как форма-конструкция, а с учетом жанровой специфики фуги. Через фугу (экспозиция) с непременным свойством выразить всеобщее в движении сказано и спето главное. Это действие. Это картина, это слышимые голоса людей, целых поколений, сидевших в тюрьмах не только за революцию.

№ 2 и 4 имеют другую жанровую характеристику. Через хор как вид исполнительства, через унисон как коллективный голос автор выразил глубинную всеобщность идеи, где текст – программа, а музыкальная форма, язык – средство раскрытия ее. Это рассказ-песня не о «нём» (№ 4), а о «них», не встреча двоих «во время пересылки», а жизнь и судьбы миллионов. Показательно, что в «Песне» Шостакович изменил слова автора текста «Хочу я» на «Хотим мы», «Лети моя песня» на «Лети наша песня».

Эту главную идею – идею всеобщности, композитор выразил именно через хор, выразил точно и высокохудожественно. Эта музыка должна быть прежде всего *спета*, должна быть выявлена в ней русская песенность, столь щедро рассыпанная по всем номерам «Поэм»; не бодренькое оптимистично-ортодоксальное скандирование лежащих на поверхности гимнических эпизодов, а вокальность как основное выразительное средство мудрой и трагедийной музыки Д. Шостаковича.

Конечно, начало № 9 («Майская песнь») – «не подарок» хормейстеру: оно сложно вокально. Унисон сопрано и альтов во второй октаве на нюансе forte, провоцируют звук форсированный и жесткий. Спасти положение может только требование автора исполнять этот эпизод *espressivo*, т.е. вокально выразительно, без крика и скандирования. Об этом, кстати, говорил А. Пазовский: «Петь и петь прекрасно должно и хоровую фугу из первого действия "Ивана Сусанина". Но чтобы исполнение отвечало характеру этой русской героической хоровой фрески, петь ее следует (хору и оркестру) весьма акцентировано, как и отмечено в партитуре Глинки»[11]. Автор «Майской песни» отметил в партитуре «*espressivo*», и это требование необходимо выполнить:

№ 9

К слову сказать, у С. Рахманинова в хоре «Воскресение Христово видевшее» из «Всенощной» есть подобное авторское требование к исполнению: «С возможной силой и твердостью»:

Разумеется, что «с возможной силой и твердостью» надо петь акцентируемое *legato,* с выписанными и указанными автором акцентами и *tenuto,* т.е. связно, без звуковых провалов и без скандирования.

В «Десяти поэмах», конечно, есть вполне понятная дань времени и обстоятельствам (но и у Моцарта в Реквиеме и Мессе c-moll также есть дань «времени и обстоятельствам»), но не в этом суть. Главное здесь то, что это музыка сегодняшнего дня, памятник-реквием всем, чьи голоса доносит до нас трагическая история.

[11] *Пазовский А.* Записки дирижера. Цит. изд. М., 1966. С 262.

СЛОВО И МУЗЫКА

...Когда действуют волшебные чары звуков и произносится слово, освещающее их, неизбежно рождается нечто прекрасное. Буря и мрак превращаются в свет. Мир извне, блаженство внутри, царит счастье и весеннее солнце обеих искусств озаряет всё своим светом.

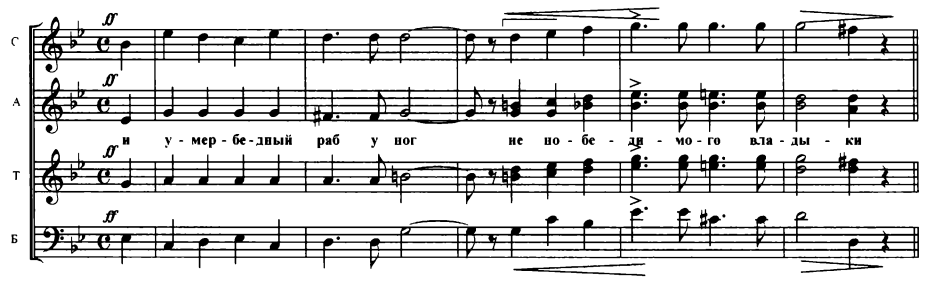
Л. ван Бетховен

Наиболее действенным из искусств представляется мне синтез слова и музыки.

Г. Свиридов

Хоровая музыка, хоровое произведение – жанр синтетический, объединяющий искусство коллективно интонируемого *слова и музыкального звука*. Как взаимодействуют в этом жанре музыка и слово? Что является доминирующим, если вообще этот вопрос профессионально корректен? Ответы на них трудны, но отвечать нужно, этого требует исполнительская практика, особенно практика педагогическая.

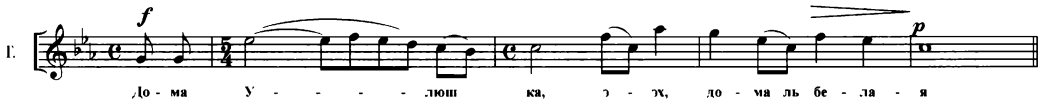
Ответы на них следует искать в самой эстетической природе хорового искусства, в in medias Res[1] . Об этом уже кратко говорилось в первой главе. Напомним главное: певческие голоса, голоса-личности, голоса схожих, но различных эмоциональных состояний, голоса чувств и мыслей, интонирующих слово и звук, соединившись вместе в голос коллективный, выражают общую, единую и доминирующую музыкальную эмоцию, музыкальную идею и музыкальную мысль. Определение и выражение этой доминанты и есть первейшая и главнейшая задача дирижера. Но как часто на вопрос: что выражено в партитуре, какова идейно-содержательная суть исполняемой музыки, и проще – о чем музыка? – ответом бывает пересказ содержания литературного текста.

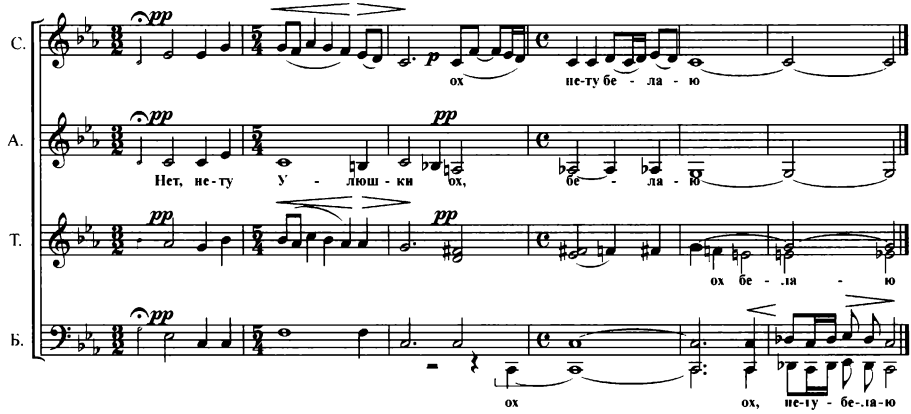
Можно рассказать содержание текста хора «Анчар» А. Аренского, но как передать в исполнении, как воплотить в нем одну примечательную деталь – смысл слов: «непобедимого владыки»?

[1] «в середине вещей», в самой сути дела.

Они «омузыкалены» интонациями и гармониями русского духовного стиха. В них есть недвусмысленный намек на «национальную принадлежность непобедимого владыки...». Цензор имел достаточно оснований наложить veto на издание этого хора. Он доверился А. Пушкину, но, по всей вероятности, был не в ладах с музыкой.

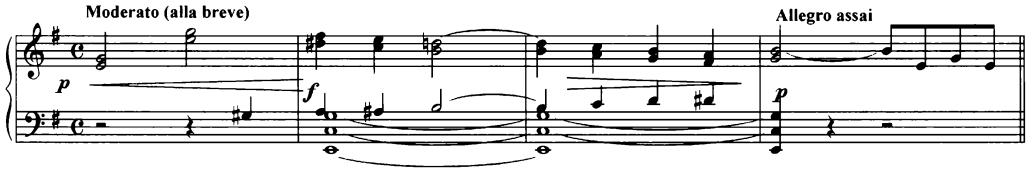
Можно пересказать содержание текста хора О. Коловского «Торил Ваня». В нем всё просто: торил Ваня дорожку к дому своей Улюшки, но

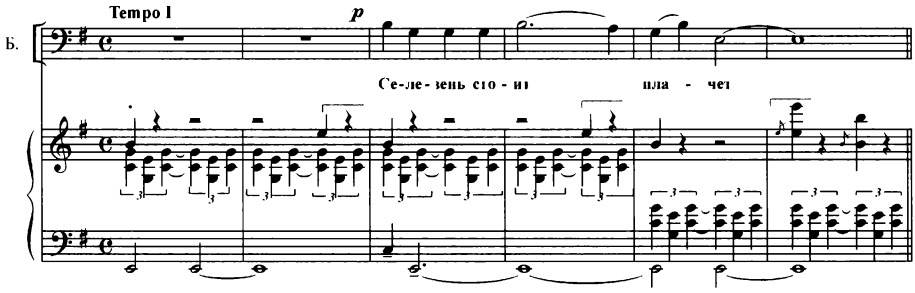
Нет, нету Улюшки,
Ох, нету белаю...

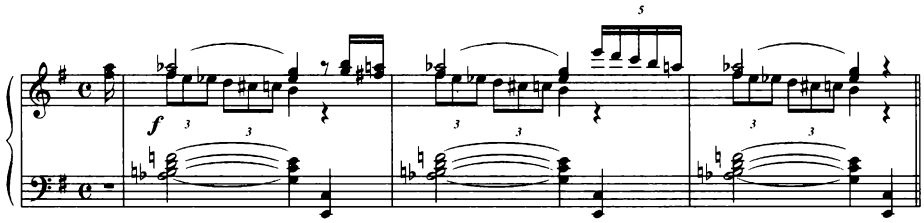
...Нет Улюшки. То ли вышла, и вернется ли?.. В самом кульминационном, страстном, с русским «надрывом» вопросе в партии тенора уже звучит трагедийная нота:

Ответ – в погребальных «колоколах» низких басов в хоре с характерной мрачной интонацией второй низкой ступени.

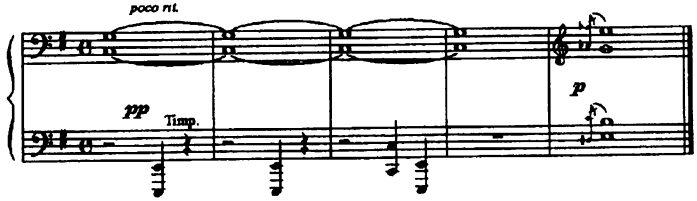
Но главная мысль, художественная идея этого сочинения определяется тем, что обработка русской песни представлена в форме фуги. Здесь весьма уместно привести высказывание Е. Назайкинского о фуге: «Форма это или принцип? Пишется ли произведение в форме фуги или оно "*пишется фугой*" (подобно тому как литературное произведение может быть написано прозой или стихами?»[2] (курсив мой. – *В.С.*). Обработка песни «Торил Ваня» «*пишется фугой*» со всегда присущей ей тенденцией художественного обобщения. И песня-рассказ становится трагической драмой о несбывшейся надежде, вечном стремлении людей (фуга) к так редко достигаемому счастью:

Об этом и «Три русские песни» С. Рахманинова. В первой из них – цепь куплетов-событий. Мощная по силе воздействия рахманиновская фактура превра-

[2] *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 16.

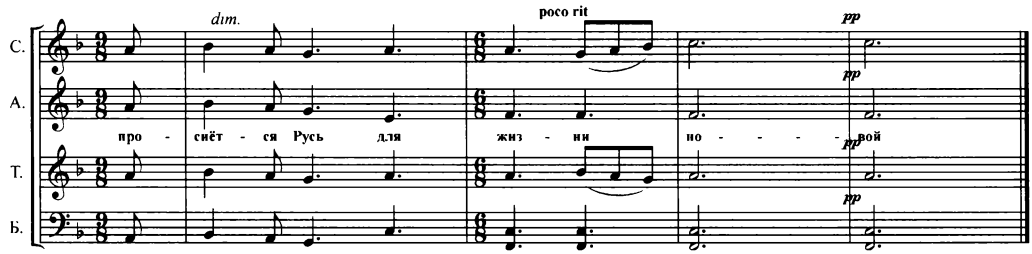
щает каждый куплет песни в выражение жизненной трагедии, суть которой кроется в начальных тактах музыки, как в эпиграфе ко всей пьесе. В нем – такой сильный взлет мелодии («взмах крыла»), такой страстный порыв к жизни и такое трагичное, медленное падение вниз:

...Не состоялась любовь, жизнь. Завершающий куплет песни, ее кульминация, ее смысловой итог выражены в низких, почти погребальных колоколах баса, в мотивах флейт и фортепиано, подобных каплям слез:



«Селезень стоит и плачет», взрывается истовыми, судорожными «кликами»:

И исчезает, послав миру свой последний печальный вздох:

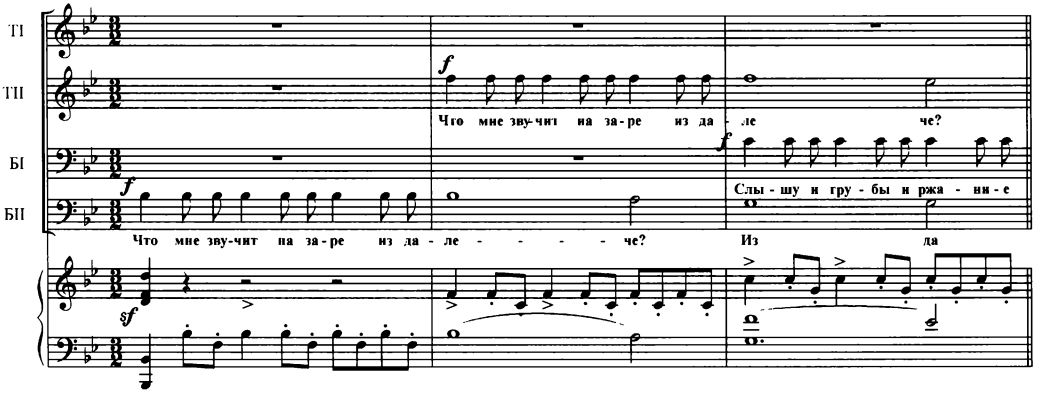
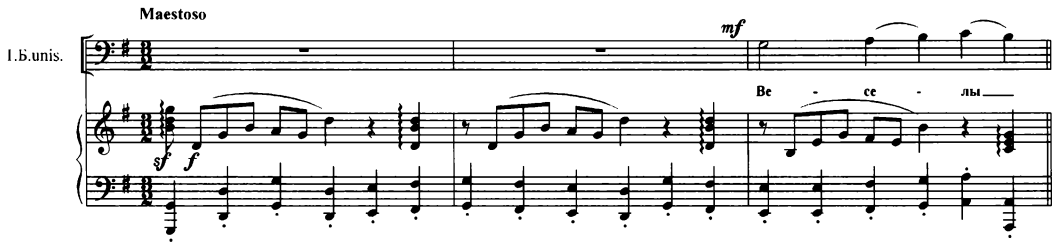


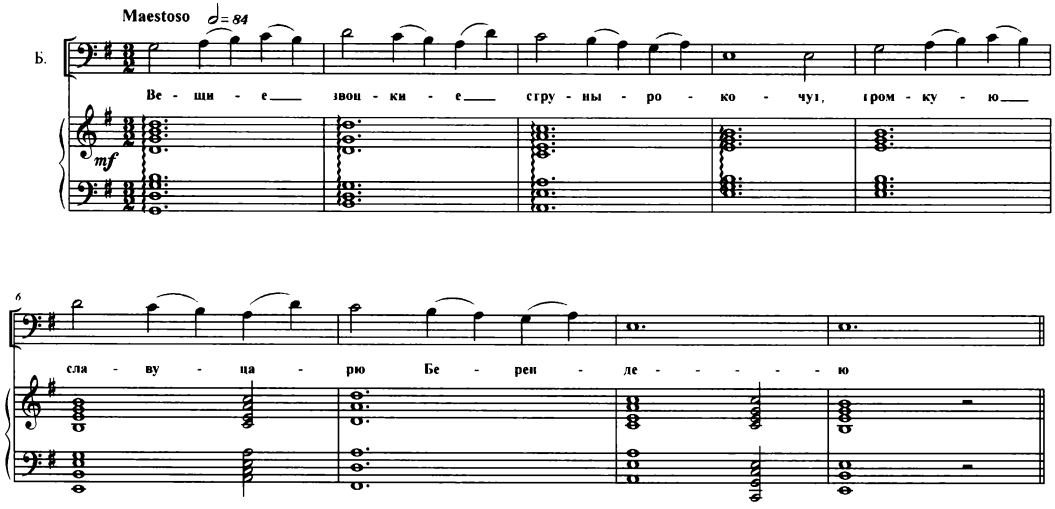
Можно рассказать содержание первого номера из «Десяти поэм» Д. Шостаковича, но необходимо понять его концовку, где обнаруживается противоречие между словом и характером его выражения. Пафосно-торжественный текст у автора изложен музыкой *тихой и светлой*. Этим выражена главная художественно-смысловая идея номера:

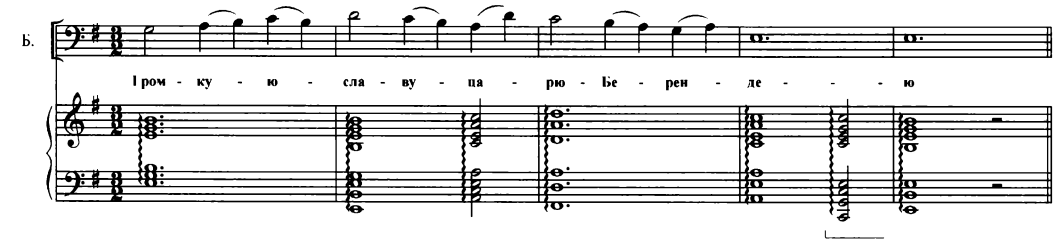
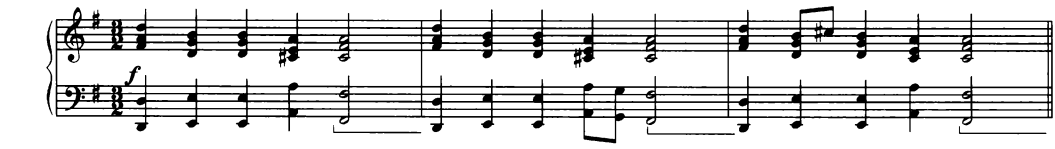
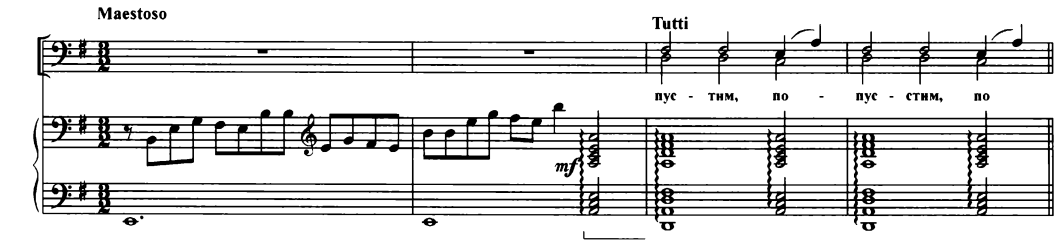
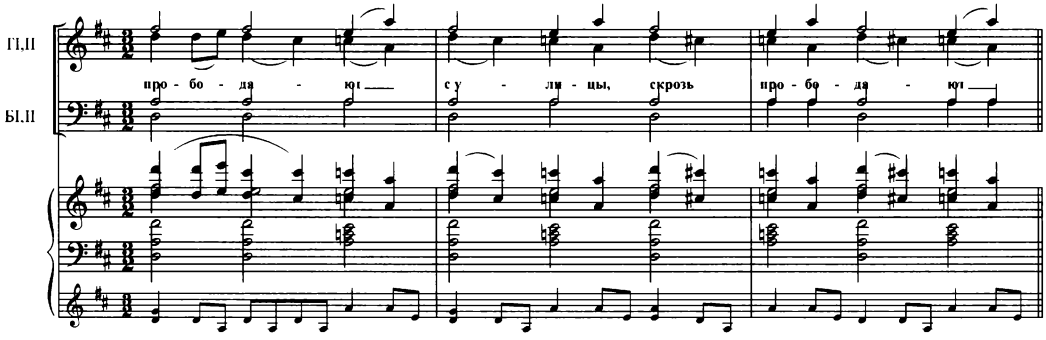
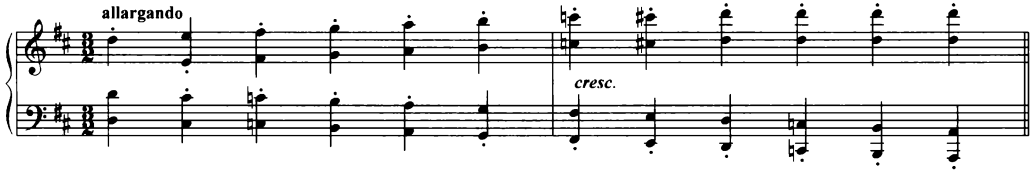


Абсолютно невозможно перевести, пересказать словом смысл, содержание обработки Д. Шостаковичем русской народной песни «Венули ветры». «Помогает» жанр – песня свадебная, и море, по которому «грянули ветры веслами», вызывает ассоциации с морем житейским, с предчувствием новой жизни, нелегкой человеческой судьбы.

В популярном в дирижерских классах хоре «Слепцов-гусляров» из «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова собраны почти все элементы выразительных возможностей фактуры, о которых упоминалось прежде. Они и призваны к выражению главной художественной идеи хоровой сцены.

Есть в ней «раскачивающий» хоровую мелодию ритм оркестра в примере столь наглядном, что исключает необходимость в комментариях:

Его же мелодико-ритмический поток несет на себе мелодию хоровой былинной песни:

Есть в этом хоре и эпически выразительное сопоставление мажора-минора – первая и вторая фразы:



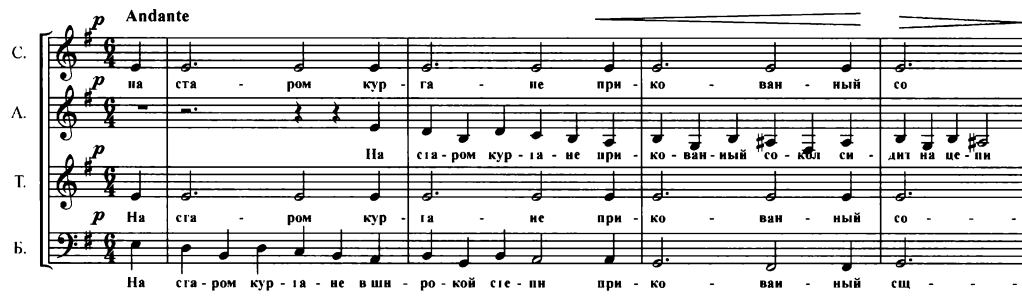
И могучая гармония VI ступени на слабой доле такта:

И мягкая, *русская* III ступень мажора, звучащая на слабой доле такта:

Достойны внимания сопоставление «конец–начало»:

И ритмическая свобода естественного тока музыки с наложением «двухдольной» интонации на трехдольный метр:

И, наконец, великолепный звуковой разворот расходящихся голосов, подводящих к кульминации кульминацию всей былины:

Эти примеры вполне убедительно иллюстрируют главную художественную мысль хора: в нем достаточно «материальных данных» для того, чтобы услышать в этой музыке не пение *нищих слепцов*, а былинную песнь могучих людей, отдавших себя за жизнь и счастье Берендеевого царства. Прекрасный мир этого царства – вот главная мысль хора. Недаром, воспевая его, Н. Римский-Корсаков так часто ставит ремарку: *dolce*.

Ряд подобных примеров можно продолжить бесконечно, и в него войдут и «Молитва» С. Танеева ор. 27, и его же № 2 («Израиль, ты мне строишь храмы») из кантаты «По прочтении псалма», «Десять поэм» Д. Шостаковича, хоровая музыка Г. Свиридова, А. Сидельникова и т.д. Строго говоря, речь должна идти обо всей вокальной музыке – от сольного романса, песни до крупного многоголосного сочинения, ибо в каждой музыке со словом есть свой язык, склад, стиль художественного выражения, раскрывающие ее содержание, ее мысль.

Есть одно сочинение, на котором здесь хотелось бы остановиться отдельно. Это достаточно популярный в дирижерских классах хор В. Калиникова «На старом кургане» на стихи И. Никитина, о котором уже упоминалось в первой главе. Традиция его исполнения сложилась прочная и весьма устойчивая, где главным стало утверждение слов «нет ему воли» с подчеркиванием смысла и содержания отрицания «нет». В интонировании этой музыки преобладают эмоции скорби, бессилия, обреченности, трагедийности. Так ли это в музыке, тот ли ее дух, тот ли ее идеологический смысл?

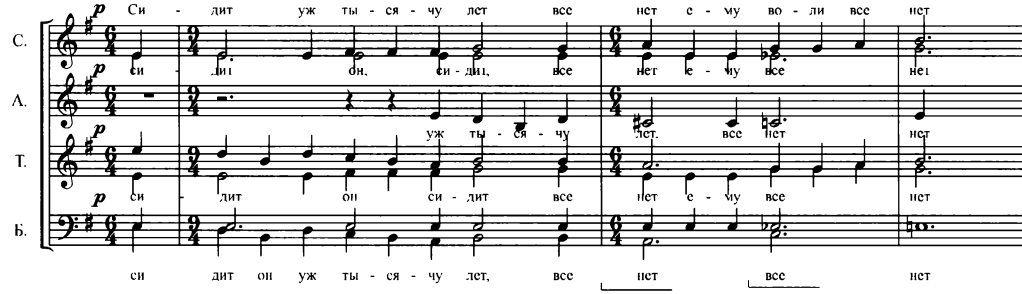
«Материальные данные» этой партитуры раскрывают, как представляется, нечто другое.

Две строфы поэтического текста, их смысл, содержание, экспрессивный тон в музыке выражены мелодически. Мелодия первой строфы, ее ритм, склад, интонационный облик близки русским былинным распевам:



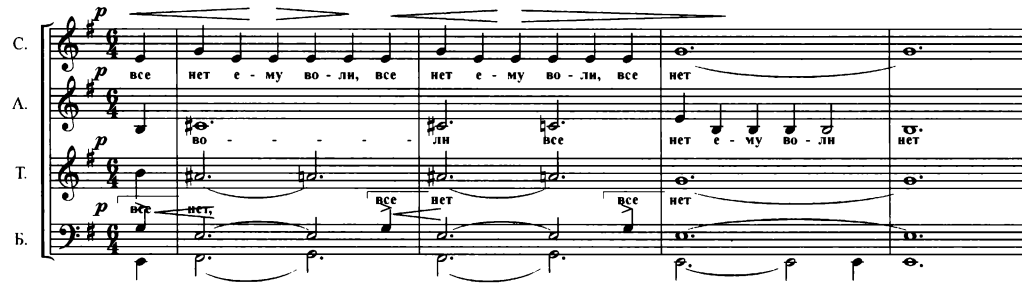
В ней есть еще одна чрезвычайно важная деталь. Она рождается как бы «отслаиваясь» от унисона сопрано и тенора, от унисона длительно выдержанного на протяжении всей первой строфы музыки.

Во второй строфе этот унисон в партиях сопрано и второго тенора начинает динамично разрастаться, с усилием интонационной воли и энергии (противодвижение голосов, появление имитационного мотива альтов внутри всей фактуры) стремиться вверх, чтобы затем «обрушится» всем звуковым массивом в первое гармоническое созвучие, в первое восклицание «Нет ему воли», в гармонии неожиданные и динамичные – мажорной субдоминанты и минорной VI ступени:



Это многоголосие столь убедительно раскрывает силу стремления «вверх», что возникает физическое ощущение выражения движения, энергии *преодоления.* Гармонии дорийской субдоминанты («Помните о фригийском кадансе, – говорил Н. Данилин, – он всегда поется ярко...)[3] и минорной VI – гармонии взрывного характера в силу своей яркой характеристичности – подчеркивают не слово «нет», а выражают самое мощное усилие в стремлении разорвать цепи неволи.

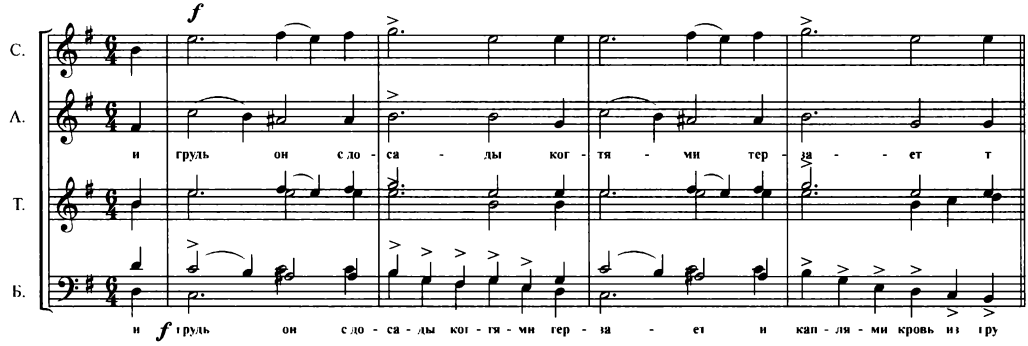
Дважды повторенное восклицание из фразы «Все нет ему воли!» — изложено абсолютно по-другому (ср. с предыдущим примером): появляется акцент на слове «все» (отсутствует он на слове «нет»!) и самое выразительное – *crescendo:*



[3] Памяти Н.М. Данилина. М., 1986. С.89.

Характер этих восклицаний достаточно убедителен в выражении и подобен мускульным напряжениям и усилиям, сопутствующим мощным взмахам крыльев. Сила духа человеческого – вот смысл, художественная суть этой музыки. Если она будет другой, непонятной и странной окажется вторая часть хора. Она будет восприниматься как музыка какого-то другого произведения. (Подобное можно обнаружить в хоре Р. Шумана «На Боденском озере», где под одним названием объединены две контрастные части.)

Не может поверженный и слабый с такой силой страсти «терзать грудь»:



(Вспомним горьковского Данко, который вырвал свое сердце из груди и отдал его огонь людям.)

Проблема взаимосвязей слова и музыки сложна. В каждом сочинении они неоднозначны, постоянно видоизменяются в развертывании музыкальной ткани и становятся важным элементом художественной выразительности.

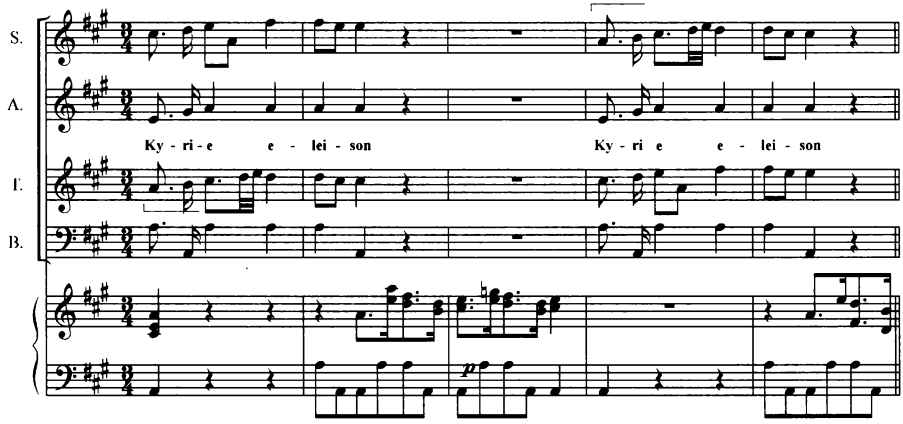
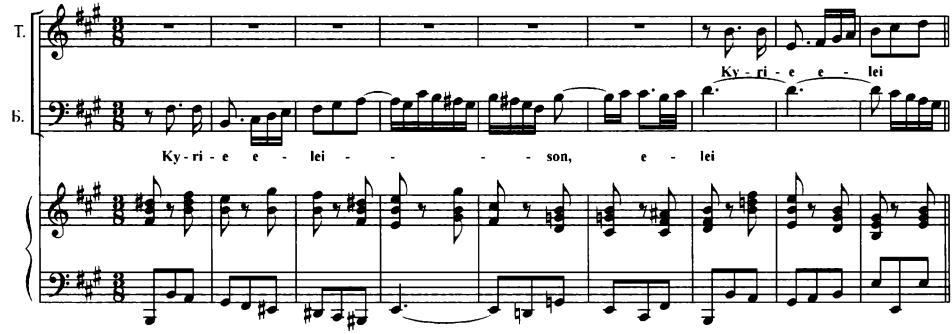
Об этом сказано немало. В хороведческой литературе есть труды, освещающие проблемы дикции в хоре и содержащие основополагающие установки и «технологические правила» совместного и ясного произнесения словесного текста. Но в этой литературе нет «технологических установок» для интонирования слова, его смысла, значения, художественного содержания.

Есть необходимость рассмотреть проблему «музыка и слово» со стороны художественно-выразительных средств многоголосия и ответить на вопрос: как оно само, его характер и выразительные свойства, вся *фактура* сочинения, авторский стиль композитора раскрывают слово, как «омузыкален» (выражение Г. Свиридова) поэтический текст? Многое для ответа на этот вопрос можно уже взять в приведенных выше примерах из хоровой музыки О. Коловского, Д. Шостаковича, С. Рахманинова. В рамках индивидуального композиторского стиля художественная идея, смысл и содержание музыки раскрыты через выразительные свойства многоголосия, через его жанровые (полифонические вариации у Д. Шостаковича, русская хоровая фуга у О. Коловского, развернутая куплетно-вариационная структура песни С. Рахманинова) и индивидуальные стилистические черты композиторского музыкального языка.

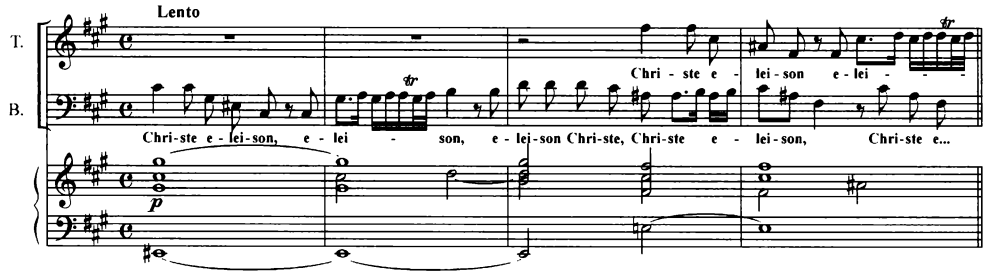
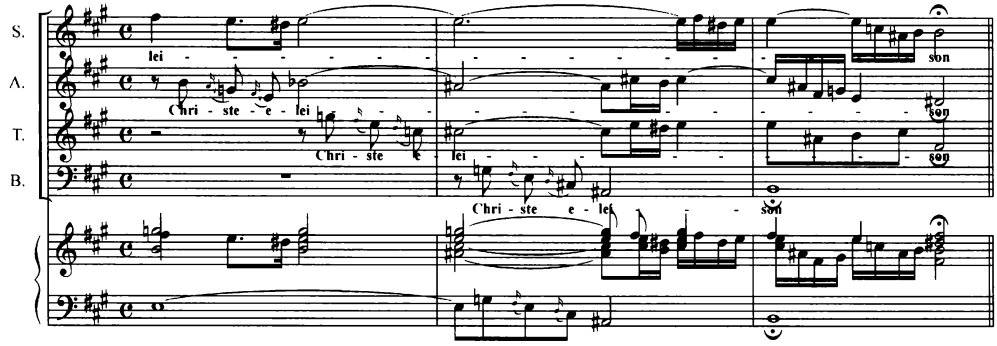
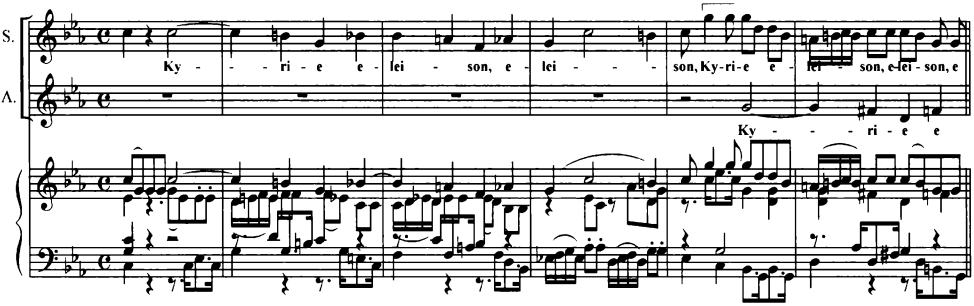
Можно в поисках ответа на эти вопросы подойти к этой проблеме с другой стороны (вероятно, не вполне корректной с точки зрения музыкознания, но дающей какой-то отправной пункт для практического подхода к ней).

Для русского хорового дирижера тексты католических месс и реквиемов, слова «Kyrie eleison» и «Christe eleison» воспринимаются как некий символ, «программа» с переводом «Господи помилуй» и «Христос помилуй». В них нет для нас «эмоцио-

нальной информации», но есть знание того, что на эти тексты (молитвы) написано много музыки и музыки разной – от старых полифонистов до авторов XX века.

В Messe-brevis A-dur Баха, в первом номере последование «Kyrie – Christe – Kyrie» воплощено в *одной* композиционной форме, в которой представлены два *разных* «Kyrie». Эти два разных «Kyrie» родственны жанровой основой – танцем, танцевально торжественно-шаговым в первом, легким и подвижным во втором. В первом «Kyrie» характер музыки определяет (помимо торжественного танца-шествия) легко узнаваемый, но слишком кратко по звуковому времени мелькающий баховский мотив «радости»:

Во втором – на «старый текст» создана новая музыка. Это, прежде всего, другая мелодия, другая музыкальная мысль, изложенная в фугированной форме, где остинатный ритм оркестра (особенно правой руки в клавирном изложении) придает музыке яркий танцевальный колорит:

Конечно, в подобной музыке (точнее – в подобных жанрах ее) слова «Kyrie», «Christe eleison» выступают как некая «программа», и смысл, и содержание ее раскрывается чисто музыкально. В этом номере баховской мессы срединная часть («Christe eleison») с особой убедительностью подтверждает сказанное.

Как правило, эпизоды «Christe eleison» всегда (точнее – почти всегда) в этих жанрах полны музыки света, нежной любви и исполняются чаще солистами. В этом же эпизоде оркестр предельно статичен, подобно сопровождению речитатива. Голоса хора (не солистов!) поют молитву, сотканную из интонаций «падения» и «подъема». «Падение» с головокружительной звуковой высоты вниз (на октаву) и «подъем», преодолевающий значительно большее звуковое простран-

ство (секунда через октаву!) с импульсивным ритмом и трелью как вершинной точкой выражения эмоции:

Окончание номера, его итог – поразителен: чистые трезвучия мелодии «падения» вдруг резко меняются на уменьшенные, с длинным форшлагом между тонами. Интонации их превратились в баховский мотив «коленопреклонения», как-то по особому, почти зрительно воспринимаемый своей изломанностью как *выражение действия*, мотив страстный, на грани трагедийного звучания:

S.
A.
T.
B.
lei - - -

Месса c-moll написана Моцартом во исполнение обета, «благочестивость которого не стоит подвергать химическому анализу, – слишком уже много сюда примешано творческой воли. Моцарт, жених Констанцы, "обещал в тайне сердца" (4 января 1783 г), что если он привезет ее как жену в Зальцбург, то исполнит там вновь сочиненную мессу»[4]. Повод и рожденная им музыка (во всяком случае, начало мессы «Kyrie» и особенно «Qui tollis») как-то трудно совместимы. В этой музыке много трагического, словно Моцарт предчувствовал свое будущее, свои оставшиеся 8 лет жизни, полных невзгод, нищеты, тяжелой и изнурительной (и унизительной) борьбы за существование. Через 8 лет он напишет «Kyrie» своего Реквиема, мощный гимн устремленного к свету новой жизни человека. «Kyrie» Мессы c-moll, несмотря на островки света и надежды, полно скорби и печали...

Приведем еще примеры. В них много текста, но это множество собрано в некий единый образный смысл, в особую эмоционально выразительную «программу», которую можно высказать просто и лаконично, подобно словам-символам, о которых шла речь.

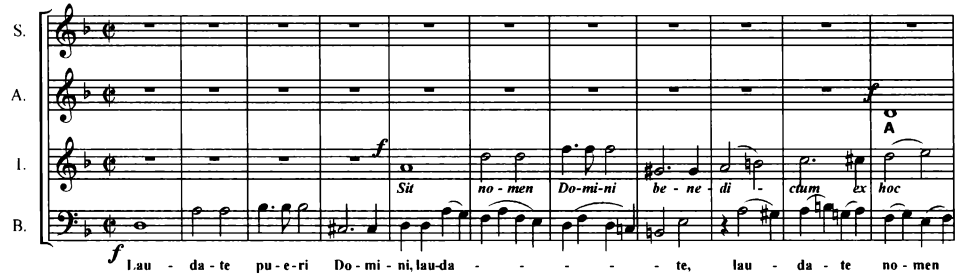
Фугу d-moll из «Vesperae solennes» Моцарт пишет на четыре строфы текста, экспонируя его последовательно во всех голосах:

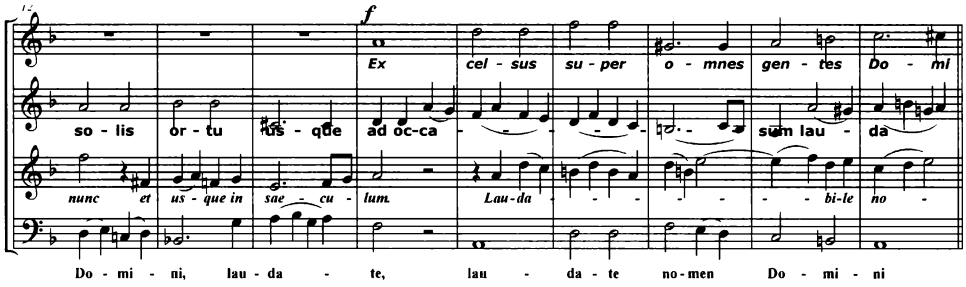
Бас – «Laudate pueri Dominum» («Хвалите рабы Господа»),

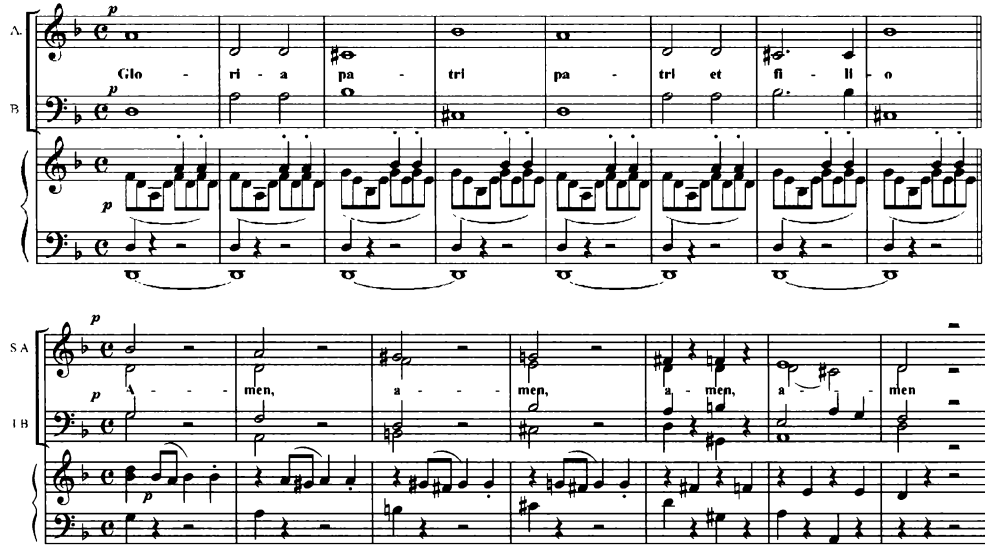
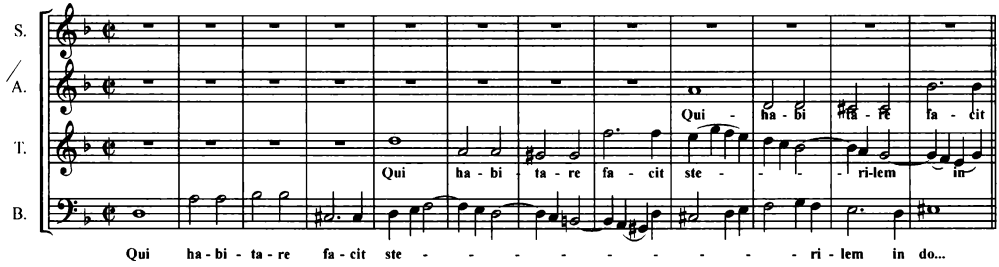
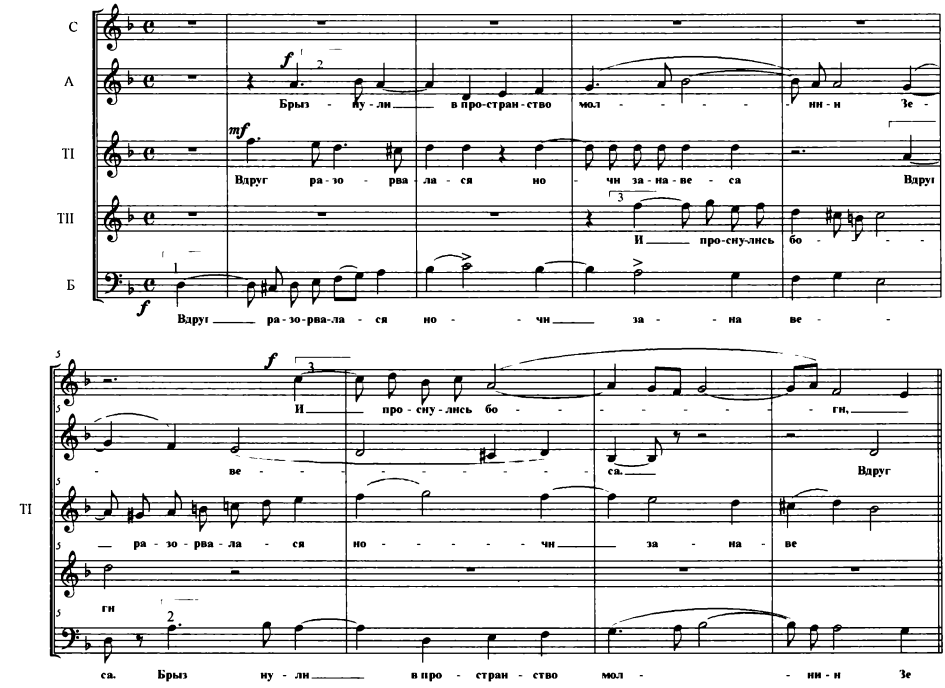
Тенор – «Sit nomen Domini benedictum» («Да будет имя Господне благословенно»),

Альт – «A solis ortu usque ad occasum» («От восхода солнца и до заката хвально имя Господа»),

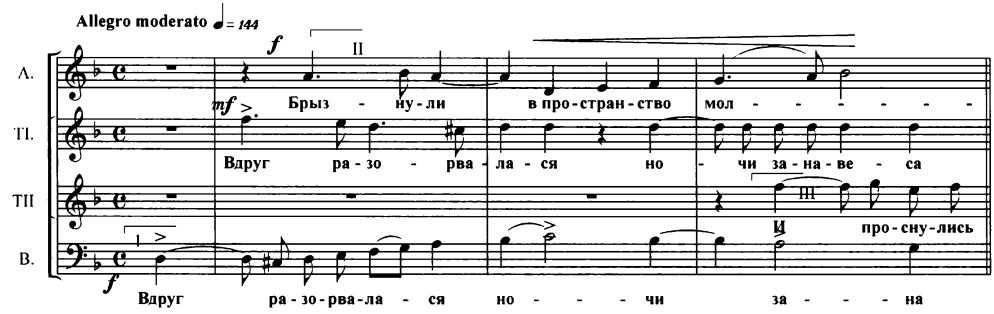
Сопрано – «Excelsus super omnes gentes Dominus» («Высок над всеми народами Господь и над небесами слава Его»).

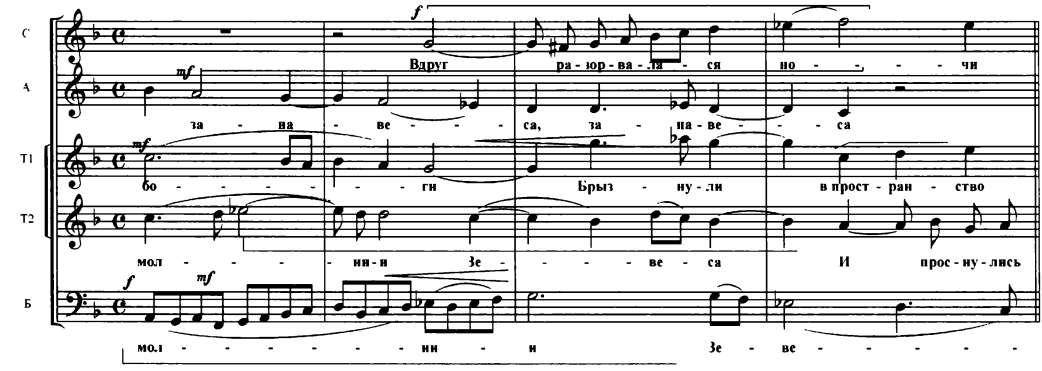
Моцарт соединяет четыре текста гениально просто. Тексты, положенные им в экспозицию фуги, есть молитвы одного стиха. Последовательность соотношений *тема –ответ – тема – ответ* таковы, что каждый «стих – тема», «стих – ответ» появляются только тогда, когда отзвучит стих предыдущий:

[4] *Эйнштейн А.* Моцарт. М., 1977. С. 327.

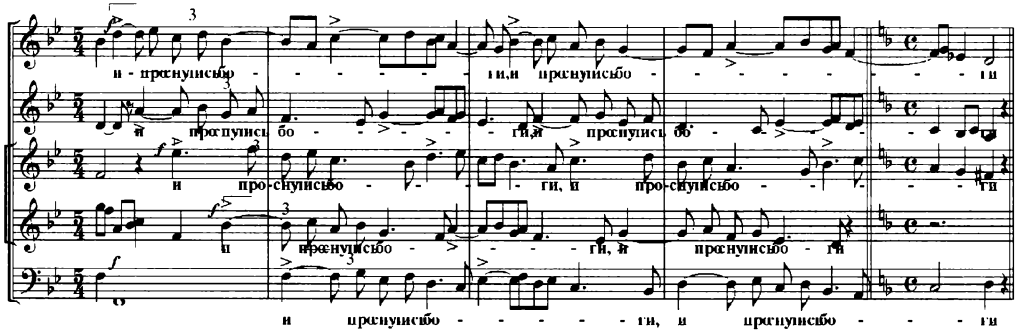


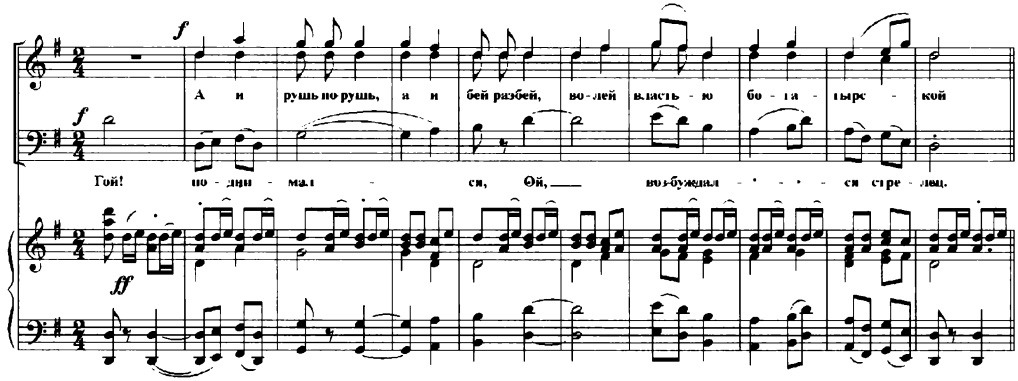
В этом – залог ясности, «понятности» текста каждой из четырех строф. Реализуя художественную идею через фугу на четыре разных текста, Моцарт подчеркнул главное: каждый новый стих выражен *одной* темой, *одной* музыкальной мыслью. А это означает, что все четыре стиха объединены единым художественным смыслом, и он выступает в качестве «идейной программы» всей фуги. Все стихи текста выражают благодарственную песнь Богу, прославление его силы и могущества. Тематизм фуги столь красноречиво значим, что не нуждается в комментариях (сравним с двойной фугой из №1 Реквиема – два словесных символа «Kyrie eleison», «Christe eleison» – две совершенно разные музыкальные темы их выражающие, с Мессой c-moll – один символ «Kyrie» и *две* разные темы). И в целом вся фуга словно излучает воистину вселенский гул голосов, славящих Всевышнего. Но Моцарт всегда драматург и всегда ... разный. И в этой фуге, при господстве эмоций торжественной радости, мелькают «островки» смятения, тревоги, прерывистого пульса взволнованного человеческого сердца:

Убедительная смысловая вершина фуги – в репризе, где Моцарт оставляет *один* текст – самый важный в молитве: «Qui habitare facit sterimen in domo» («Который вселяет в доме матери, о детях радующуюся»). Коль скоро текст един и едина мелодия, то и появилась возможность последнюю несколько видоизменить («звукоизменить») – ответ теме дан в обращении, и «падающая» уменьшенная септима темы стала сильной, яркой восходящей интонацией ответа:

С.И. Танеев, подобно Моцарту, в хоре «Прометей» решает ту же задачу: он соединяет три текста, но соединяет их не последовательно, как Моцарт, а *одновременно* в форме тройной фуги, где изложение тем-образов, «тем-текстов» стретное, и проблема прослушивания текста, равно как и проблема смысла и образного содержания музыки становится весьма острой. Более того, в экспозиции этой формы первой теме через всего одну временну́ю долю сразу изложено противосложение первого тенора:

Этот пример есть наилучшее доказательство блистательного композиторского мастерства автора музыки, точности, соразмерности средств выражения для воплощения своего творческого задания, всего того, что позволяет нам с полным правом утверждать: решение проблемы «слово и музыка» в этой фуге найдено гениально, но не просто. Это «не просто» надо понять, и только оно поможет практически претворить все то, что так блистательно написано С. Танеевым.

Особого внимания требует следующее: все три темы фуги не столь контрастны друг другу, как нам бы хотелось. Они, словно вылепленные из одного материала, больше родственны, чем различны, но контраст в них есть, контраст самих тем и способов их *соединения* (существования) в этом многоголосии.

Первой теме баса противостоит противосложение (точнее – противодвижение!) первого тенора с тем же текстом. Оно помещено в высокую звуковую зону и имеет более ритмически спокойную организованную мелодию. Предписанная динамика – бас *f* I тенор ***mf***, более формальна, чем реальна. Противопоставить необходимо не динамику звучания, а динамику выражения: активно пропетые «темы-тексты» с ярко выраженным в них характером противодвижения и *ритма:*

Партии альтов со второй темой и сопрано с третьей, лишенные «помогающих контрапунктов», отличны от басовой, где все-таки господствует мелодическое восходящее движение. Но каждая из них имеет свой лик, свой *ритм* и яркую *направленность* мелодического движения. Этим качествам, разным по интенсивности проявления в каждой из тем, Танеев предоставляет возможность выразиться. Так, активное движение альтов (2-й такт примера) покоится на более спокойном в партиях баса и первого тенора, второму тенору (3-й такт примера) со своей самой краткой, но самой динамичной темой (вспомним «темы-молнии» из его же хора «На корабле») так же «помогают» выразиться более мерные ритмы альта, первого тенора и баса. Особенно ярко представлены эти свойства тем в разработке, где царит *ритм* и мощь выразительно направленных мелодий:



Подобно Моцарту, С. Танеев в первой кульминации формы использует один текст, одну – третью – тему, самую короткую из трех и самую яркую по силе выражения. Путем предельно сжатого ее стреттного изложения, Танеев «звукописно» выразил картину крушения мира, представив в качестве главного выражающего начала бушующий пламень ритма:

Элементы особой яркости выражения в трех разных темах, в трех разных текстах благодаря блистательной технике письма С. Танеева стали «островками ясности», которые, подобно бликам света, прорываются, мелькая сквозь плотную звуковую и текстовую фактуру. И эти три разные темы, три разных текста, и этот своеобразный ритм «света» – всё это, соединенное в сложнейшей полифонии, создает и выражает картину хаоса, разрушения, рождения тиранических сил, несущих людям Зло. Это и есть, как представляется, эмоционально-смысловая «программа» фуги и та «технология» выражения («островки ясности»), которая способна донести ее до слушателей.

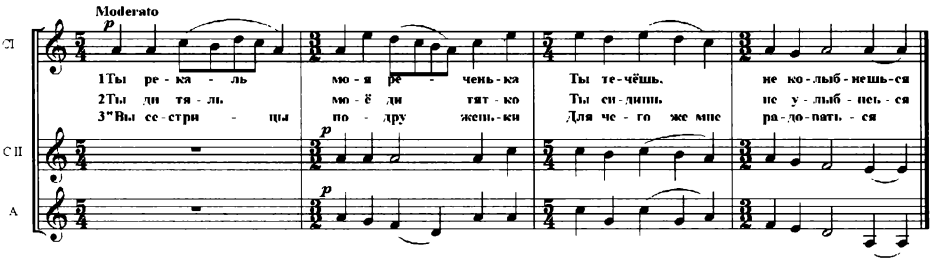
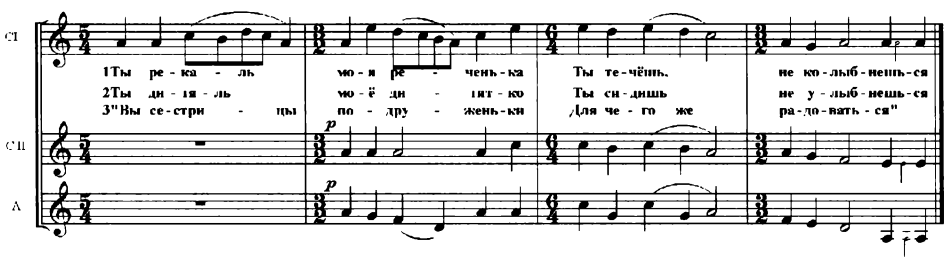
Звуковое воплощение слова в фуге «Прометея» сложно. Рядом с ней эпизод «Стрелецкой слободы» из «Хованщины» М. Мусоргского покажется «легким этюдом»:

«Балалаечные» интонации партии теноров и оркестра, совмещенные с «похмельно-тяжелой» песней баса (с другим текстом) выражают «программу» более чем красноречивую.

Проблема «звук–слово» в фуге «Прометея» ставит перед исполнителем трудные задачи. Решение ее многовариантно, как многовариантно каждое индивидуальное исполнительское творчество. Ясно только одно: решения их только за счет даже филигранной дикционной техники вряд ли достаточно. Наш взгляд на эту проблему, естественно, тоже индивидуален, но он только предполагает привлечь для этой работы выразительные возможности многоголосия. Именно они способны, наряду с хорошо сработанной хоровой «технологией», помочь решить эти исполнительские задачи.

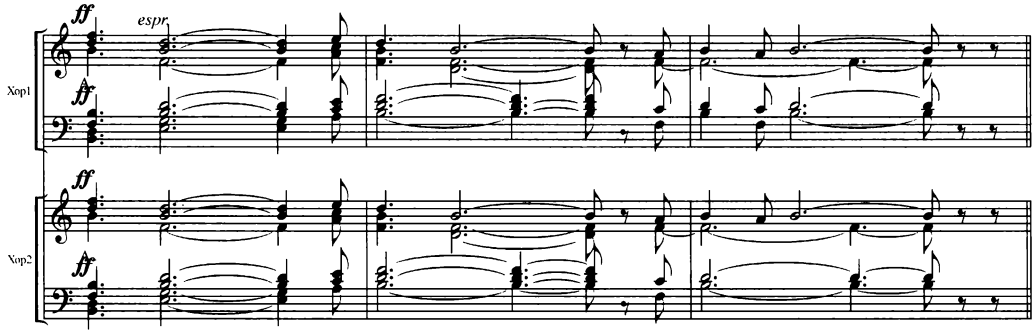
Проблема «музыка и слово» должна решаться через организующие творческую волю жанровые и стилистические особенности исполняемой музыки.

Жанр в хоровой музыке, где в самом высоком смысле представлено единство слова и музыки, это, прежде всего, песня. Сфера бытования этого жанра вполне конкретно определена – от массовой песни (жанр исчезающий или уже исчезнувший из нашей исполнительской практики) до песни народной в куплетной (но не куплетно-вариационной) форме. Надо иметь в виду, что между этими двумя ветвями жанра есть существенная и принципиальная разница в качестве интонирования слова (великолепный пример хоровой песни «Море яростно стонало» А. Давиденко).

Если массовая песня давала известную свободу музыкального выражения каждого куплета (темп, динамика, артикуляция и т.п.), то русская народная песня, особенно протяжная, всегда сдержанная в выражении эмоций, с какой-то общей мыслью-настроением в каждом из куплетов, требует бережного к ней отношения, всего того, что и делает этот жанр действительно одним из труднейших для исполнения.

Невольно память выбирает из нашей песенной сокровищницы лядовский шедевр «Ты река ль моя»:

Четыре такта песни, в которых спета вечная и почти всегда сопутствующая русским свадебным песням печаль. Но в этой песне эта печаль какая-то особенная, изменчиво разная и недосказанная. Может быть, потому, что она так коротка, и в этой краткости так много *ритма,* того подвижного, вечно изменчивого ритма русской песни (каждый такт из всех четырех имеет свой метр, свой все время ускользающий метроритмический устой), что и представляет ее главную выразительную красоту, очарование и не подлежащий словесному переводу характер. И стоит что-то неосторожно изменить в этой песне, только удлинить – что, к сожалению, слишком часто случается – последний звук третьего такта, как резко меняется *ритм песни,* меняется и сама она, умирает ее душа:

«Способна ли сама по себе музыка передать мысль? Я в этом сомневаюсь. Инструмент для передачи мысли – слово... Слово может быть включено в саму

ткань музыки. Оно может быть включено в название сочинения или в пояснение к нему... в поэтический эпиграф и т. д.»[5].

Эти слова принадлежат Г. В. Свиридову, который, как никто, пожалуй, в своем хоровом и вокальном творчестве талантливо и высокохудожественно выразил и воспел русскую поэзию, живое слово, несущее ее мысль. В своих сочинениях Г. Свиридов точно подтверждает сказанное: там, где он не использует текст, смысл, содержание, мысль определены названием (вспомним «Три детских хора», где есть «Танец», «Сказка», концерт «Памяти Юрлова» с «Плачем», «Расставанием».) В этом же ряду и страстно экспрессивный вокализ в хоре «У берега зеленого», смысл и содержание которого сказаны текстом предыдущей музыки:

Известна особая роль слова в русской духовной (точнее, церковной) музыке. Г. Свиридов подтверждает это: «Слово, его сокровенный смысл, который и выражается *интонационно*, а между тем центр тяжести молитвы именно в нем». И далее: «Между тем в церковной музыке (особенно крупных, длинных протяжных форм) Божественное Слово теряет всякое значение, благодаря *суесловию*, бесконечному повторению типовых выражений "Господи помилуй"»[6]. В этих высказываниях исходный смысл для понимания всей проблемы «слово и музыка» заключен в «интонационно» и «суесловие». Слово, по Свиридову, а главное – «его сокровенный смысл» – выражается интонационно, следовательно, чисто музыкальными средствами. Это нам представляется особо важным, ибо есть слово и *выраженный через музыкальную интонацию его смысл*. Что касается «суесловия», то, во-первых, Свиридов имел право на свою собственную точку зрения; во-вторых, речь, видимо, идет о том же: нагромождение текста не всегда способно к выражению главного, определяющего слова. Надо еще иметь в виду, что музыка православного церковного обихода, как правило, лишена ярких экспрессивных выражений, лишена распева – два-три звука максимум на один слог. Следовательно, в чисто церковном пении господствует принцип «каждому слогу текста отдельный звук», чем, очевидно, и продиктовано такое значение слова в церковной музыке[7]. Это надо имеет в виду, поскольку в словах Г. Свиридова

---

[5] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М., 2002. С. 146.

[6] Там же. С. 562.

[7] «В пределах истории русской музыки преобладание словесного текста над музыкальным было свойством ряда культовых форм» (*Холопова В.* Русская музыкальная ритмика. М, 1983. С. 145).

есть мысль, могущая стать отправной точкой в практическом решении проблемы «музыка и слово».

Речь идет о следующем:

1. Выражение смысла слова осуществляется музыкальной интонацией. Следовательно, дело не только и не столько в самом слове (здесь важно и соотношение богослужебных текстов с безбрежным морем тем, образов, чувств, настроений – художественных идей всей омузыкаленной поэзии), сколько в эмоционально-образном строе музыки.
2. Богослужебное пение определяется как пение сдержанное, строгое и целомудренное по выражению чувств молящихся Богу. Но как бы оно ни определялось, оно направлено к людям и воздействует на их чувства, пробуждает их эмоции, следовательно, оно есть явление музыкальное. Вопрос только в том, какая это музыка, какие чувства и в каких аскетических рамках воздействует (или должна воздействовать) она на души верующих. А это уже целиком и полностью определено качеством самой музыки. Вот в чем, как представляется, существо вопроса.

Целесообразно еще раз соотнести католическую и православную литургическую музыку по характеру использования в ней текста. В мессе, реквиеме, литании, Te Deum и т.д. текст поется на латинском языке, где слова-символы выражены в достаточно развернутых музыкальных формах. «Когда слово мертво, то музыкант пишет не мелодию. Наоборот, он пишет чисто музыкальные ухищрения: контрапункты, гармонию, форму, уходя от мелодии», – полагает Г. Свиридов. Едва ли есть в русской церковной (духовной) музыке распев слова «Аминь», тогда как в католической это встречается сплошь и рядом. Не даром над этим так иронично и не без сарказма посмеялся Г. Берлиоз, написав «пьяненькую» фугу в «Погребке Ауэрбаха в Лейпциге» в «Осуждении Фауста». «Содержание» этой фуги на одно слово («Amen») более чем красноречиво.

Русское духовная музыка, созданная на основе литургических текстов, родила особо выразительный синтез слова и музыки, где слово, смысл, потаенная глубина и содержательность его выражены музыкально и, прежде всего, яркой интонацией («композитор, имеющий дело с живым словом, ищет интонацию», – писал Г. Свиридов). Она весьма отлична от музыки церковного обихода главным образом мелодической выразительностью. В первой есть выражение *множества* душевных состояний человека, целая палитра его чувствований и отношений к *выражаемой словом мысли* («Мелодией называется музыкальная мысль, выраженная одноголосно»[8]); во второй, как правило, выражено какое-то одно главное, доминирующее душевное состояние. И в этом видится ключ к практической работе над словом, над выражением художественного множества великих творений хоровой музыки и аскетизма чисто богослужебного пения.

Все сказанное (по существу и качеству изложения) может вызвать множество возражений, если в нем пытаться найти какую-то «теорию» или «науку». Это всего лишь попытка музыканта-практика разобраться во всех непростых вопросах обсуждаемой темы, найти свою отправную точку. Это важно потому,

[8] *Способин И.* Элементарная теория музыки, М., 1964. С. 167.

что каждое исполнение должно быть, прежде всего, художественно убедительным, а убежденность покоится на эстетической позиции исполнителя. Довольно часто приходилось слышать автору этих строк, что его исполнение той или другой пьесы жанра духовной музыки вполне достойно по критериям художественного выражения (музыки!), но абсолютно лишено «божественного духа». Понять это невозможно. Здесь есть тайна, которую понять только музыкально образованному уху невозможно. Мы воспитаны на другой музыке, на музыке, о которой так хорошо сказал Б. Вальтер: «Церкви известно, отчего она призывает могущество музыки для самых торжественных служб. Бессловесно звучащее евангелие на всем понятном языке возвещает то, чего ищет жаждущая человеческая душа в ином мире»[9]. Но мы не доучены чему-то очень важному, тому, что является духом, смыслом и величием Православия. А без этого художественно верно творить русское хоровое пение представляется делом мало успешным.

Отсюда следует лишь одно: человеку без Бога в душе трудно постичь эту тайну разумом, но *знать*, что она существует, и делать попытки приблизиться к ней необходимо. Путь этого приближения начинается с понимания того непреложного для нас факта, что музыка духовная (на духовные тексты) и чисто церковная (обиход) есть музыка разных *стилей* по способу выражения и по своей *направленности* к слушателю. Открывать дверь в музыку разных стилей одним и тем же ключом дело безнадежное.

Из множества сложных (в практическом плане, разумеется) вопросов «слово и музыка» следует остановиться на одном – самом простом, изначальном, слишком часто встречаемом в практике.

То, что в музыкально-поэтическом произведении нормой является совпадение музыкальных и речевых акцентов, это общеизвестно, вполне естественно и нормально. В каждой теме-мелодии есть своя вершинная точка, и ее совпадение (интонационное сопряжение) со словом в этой точке вполне оправдано, логично, ибо так это сделано автором музыки. «Для русской музыки классицисткой тенденции соблюдение правильности просодии было естественной нормой». Но в музыке разных стилей (особенно русской!), в творчестве разных композиторов и даже в музыкальном письме одного и того же автора музыкально-поэтических сочинений это правило просодии не всегда выдерживается. Не стоит здесь углубляться в суть этой сложной проблемы (метр, ритм музыкальный и словесный), но тому, кто призван своей музыкальной специальностью работать со звуком и словом, необходимо познать ее. Процитируем слова из книги В.Н. Холоповой «Русская музыкальная ритмика», способные направить наше представление на разные художественные стили воплощения звука и слова: «Синтез мелодико-словесной интонационности составил сердцевину новаторства Мусоргского... к иллюстративной изобразительности слова в музыке тяготели Даргомыжский, "кучкисты", Прокофьев, но не Чайковский; структурную опору на метрику стихотворного текста (строфы, строки, рифмы, стопы) находим в большей мере в ранние десятилетия XIX века (у Гурилева, Варламова, Глинки, Даргомыжского), в меньшей мере – в конце XIX – начале XX века (у Рахманинова), а

[9] *Вальтер Б.* Тема с вариациями. М., 1969 . С.294.

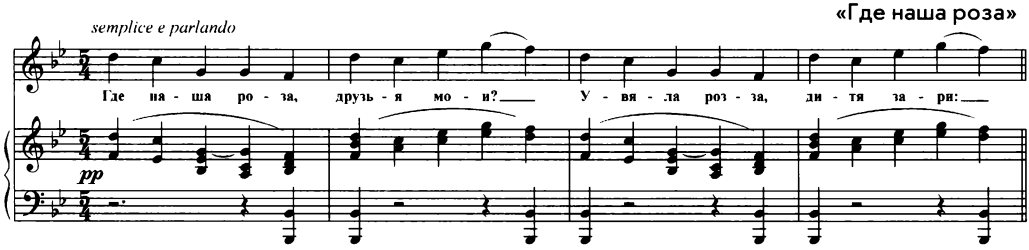
подчинение словесной конструкции музыкальной форме – в конце XIX – начале XX века (например, в хорах Танеева)»[10].

Это многообразие художественных стилей, творческих композиторских установок подменено в нашей повседневной учебной и исполнительской практике одним правилом: «Композитор, чутко следуя за словом...», и этим объясняются и оправдываются все «выразительные», а по сути дилетантские «нажимчики», «стремления к вершинкам».

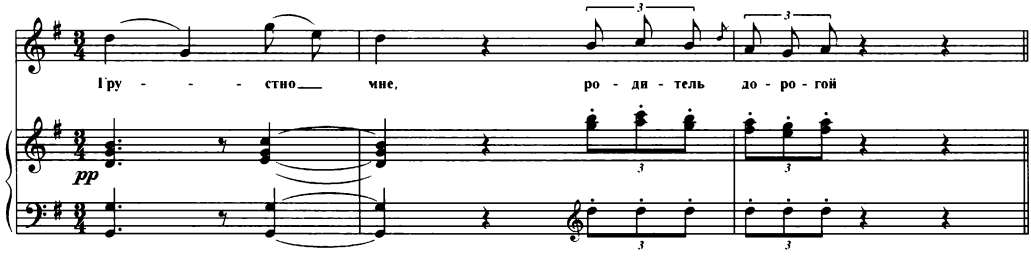
Вот так «чутко следовал за словом» М.И. Глинка. Стих А. Пушкина:

Где наша роза, *Увяла роза,*
Друзья мои? *Дитя зари.*

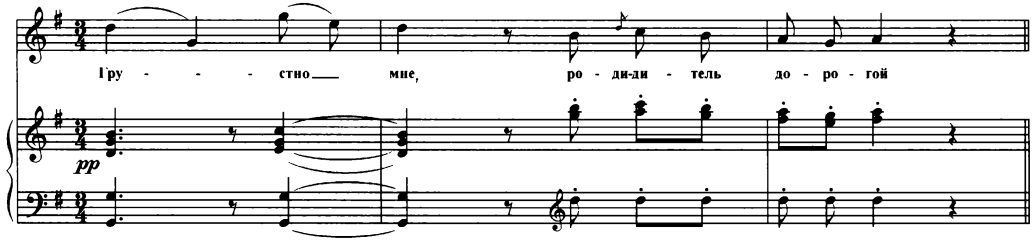
Даже неискушенным ухом он легко музыкально-ритмически читается «на три», Глинка написал на ...5/4, и неударные слоги в словах «друзья», «увяла» стали ударными:



Чаще встречается другое – не композитор «следует за словом», а исполнитель. В известной Каватине Людмилы в погоне за «правильным» ударением «РоДИтель дороГОЙ» вместо написанного Глинкой:



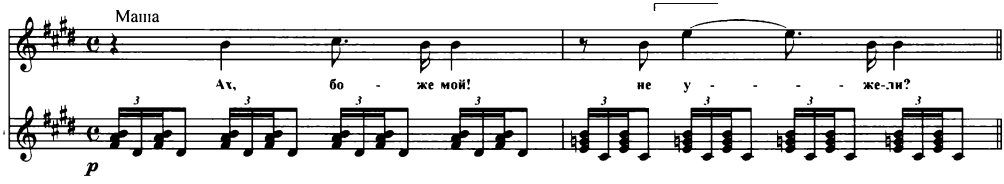
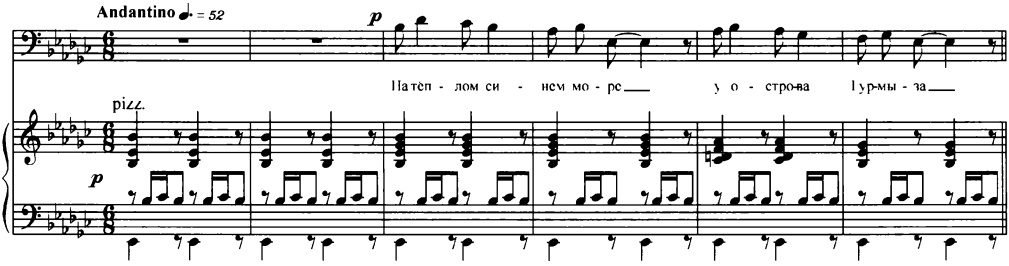
часто поется так:



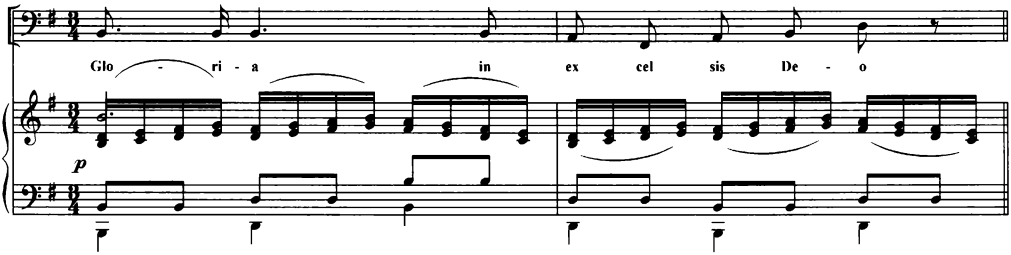
У Глинки всё «правильно» – на ударный слог падает форшлаг, а его надо уметь петь...

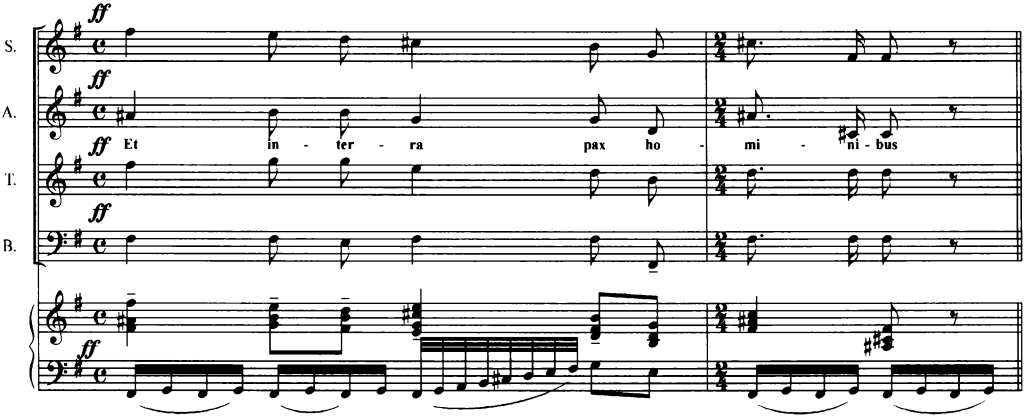
П. Чайковский называл правильную просодию «капитальным ритмическим законом» и в соответствии с этим редактировал духовные концерты Д. Бортнян-

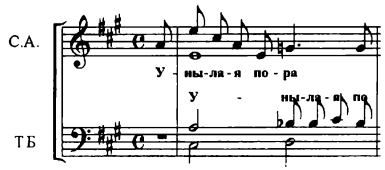
[10] *Холопова В.* Русская музыкальная ритмика. М.,1983. С. 146.

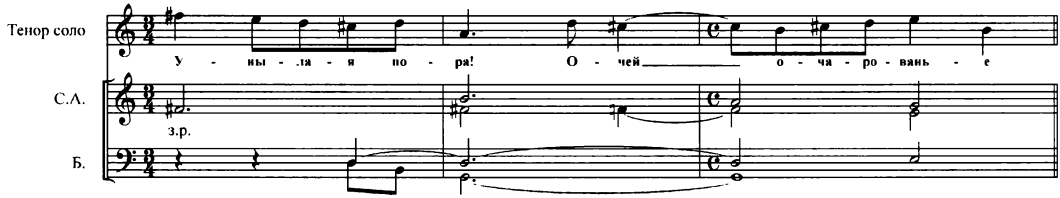
ского. Но и у него Маша в «Пиковой даме» слово «неужели» восклицает уж очень не по-русски – «неУжели»:

Не «в ладах» с просодией был и Н. Римский-Корсаков. Его Мизгирь в «Снегурочке» смещает все словесные акценты:

Но сколько в этой «неправильности» искренней взволнованности, очарования и любви! В сказочном лесу, в сказочной стране о любви так сказочно и поют... Если бы герой запел правильно – вышел бы заурядный вальс, а уж это в предлагаемых обстоятельствах выглядело бы пошло.

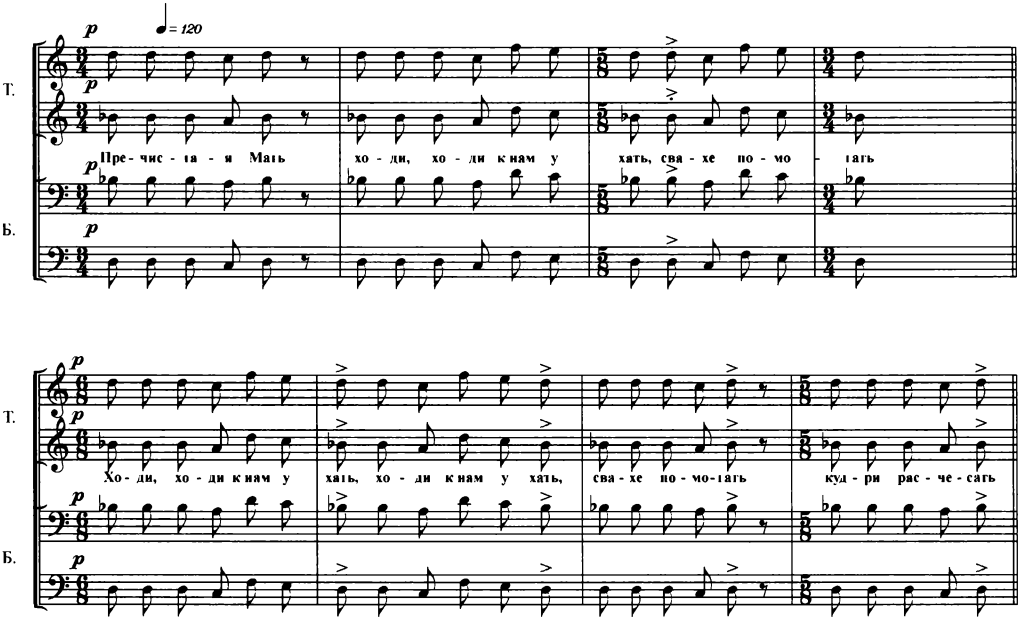
Не по-латыни поет свою «Gloria» Ф. Пуленк. Правильно выговариваемая фраза (устоявшаяся норма произношения): «GlOria in exElsis DEo» у Пуленка представлена с «французским акцентом»:



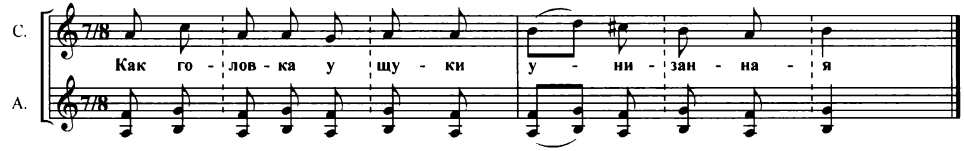
Равно как и слова: «Et in TErra pax» поются «Et in terrRa»:

Разные композиторы интонируют одни и те же слова по-разному. Пушкинское «Унылая пора» у В. Калиникова изложено по законам просодии:

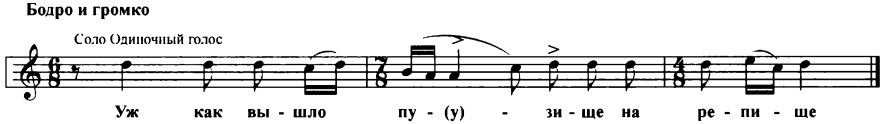
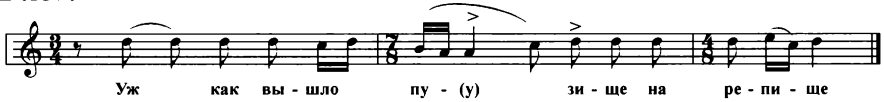
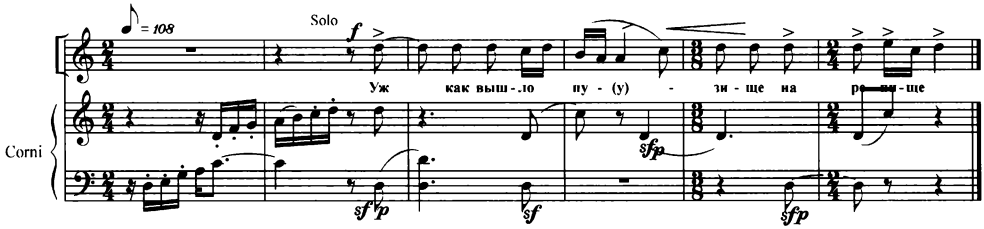
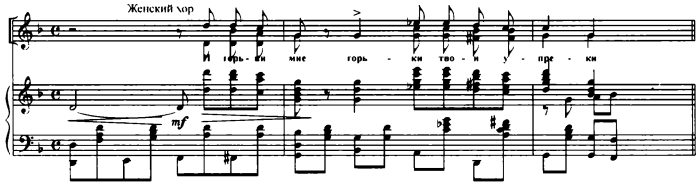
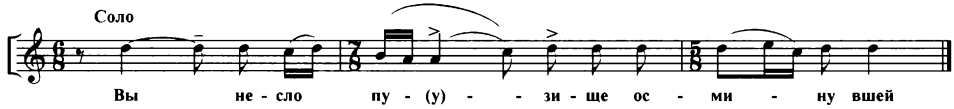
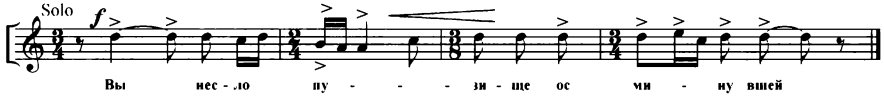
«Осень»

У Ю. Фалика безударный слог слова «унылая» падает на сильную (первую) долю такта:

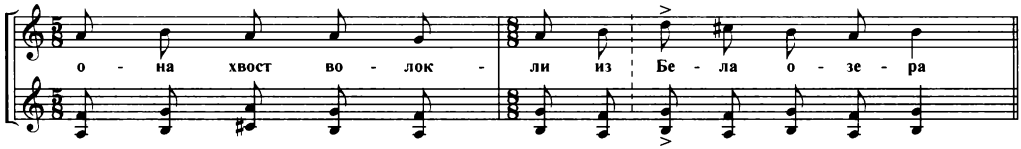
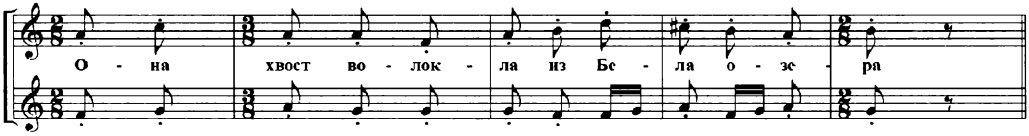
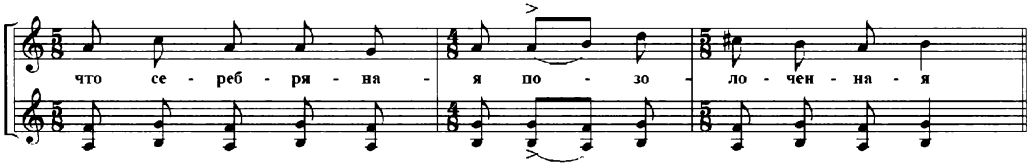
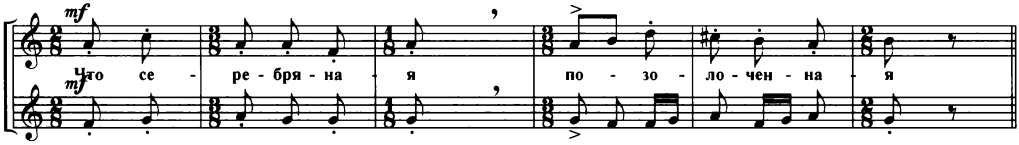
«Осень». Из цикла «Пушкинские строфы»

И. Стравинский в «Свадебке» частой и неожиданной сменой метра коренным образом меняет акцентуацию слова. Достаточно сравнить ее хотя бы в следующих кратких эпизодах (цитируется только хоровая партитура):

2-я картина

Очень хорошо слышно в этих примерах, что слова «ходи, ходи» в трехдольном метре артикулируются «ХО-ди, ХО-ди», в метре на шесть восьмых – «ХО-

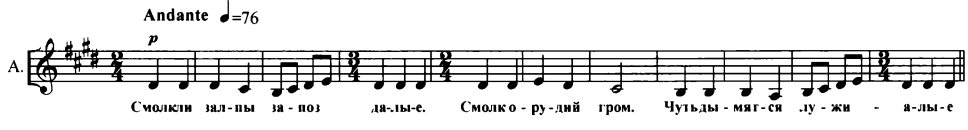
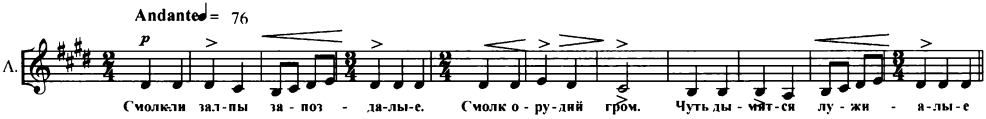
ди, хо-ДИ». Подобных примеров в «Свадебке» много[11]. Но еще слишком часто его музыка поется «по слуху», следуя за словом. Так, в «Щуке» из «Четырех русских народных песен» для женского хора в слове «унизанная» поется естественный ударный слог «у-Ни-зан-ная». У Стравинского слово распето в метре $^{7}/_{8}$ с внутренней группировкой такта 3+2+2, и она смещает ударный слог, и слово звучит, но так свежо и задорно – «у-ни-Зан-ная»:

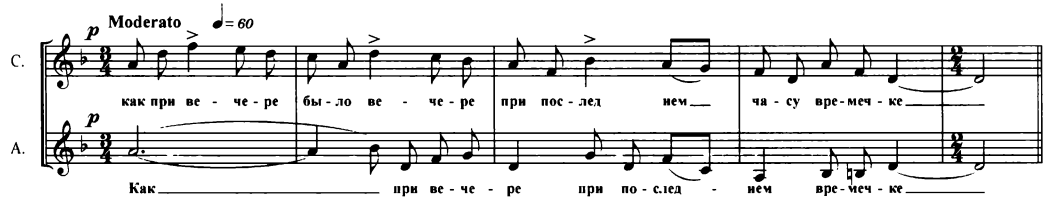
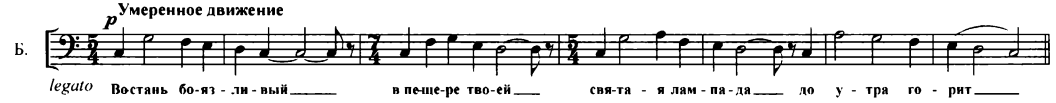


Еще тоньше это в хоре «Пузище» из того же цикла. В «погоне» за «правильным» ударением шестидольный такт у Стравинского с ударным словом «уж Как вышло»:

слишком часто поется в метре $^{3}/_{4}$ для «правильности» произнесения слов –«уж как Выш-ло»:

У Стравинского есть иной вариант этих песен: «Четыре подблюдные песни» для женских голосов с четырьмя валторнами. Сравнение двух вариантов – для женского хора a cappella и хора с валторнами – может дать полезные примеры того, как интонируются ударные и безударные слоги в этих схожих, но разных сочинениях, в разной метрической и ритмической структуре. Кстати сказать, пример замены шестидольного метра на трехдольный во втором варианте (с валторнами) есть у самого Стравинского. Зачин первого куплета в этом варианте предвосхищен начальными мотивами двух валторн и начинается из затакта:

[11] В вокальной музыке это явление частое. Стоит вспомнить популярную в свое время песню И. Дунаевского из кинофильма «Кубанские казаки»:

Второй куплет в варианте a cappella точно повторяет первый:

Но в сопровождении валторн он изложен на $^{3}/_{4}$ (цитируется только сольный голос):

Очевидно, что трехдольный метр в этом случае более жесткий, более организующий ритм вокальной партии, но он так же строго организует произнесение слов. В трехдольном такте синкопы более ритмически выпуклые, и распев одного слога на *два* («вы-ы-несло») более четок и упруг. Но это сделал сам автор, а исполнителю в варианте первом следует петь на $^{6}/_{8}$, тем более что в одном случае слог «ы» интонируется со знаком *tenuto*, в другом – с акцентом.

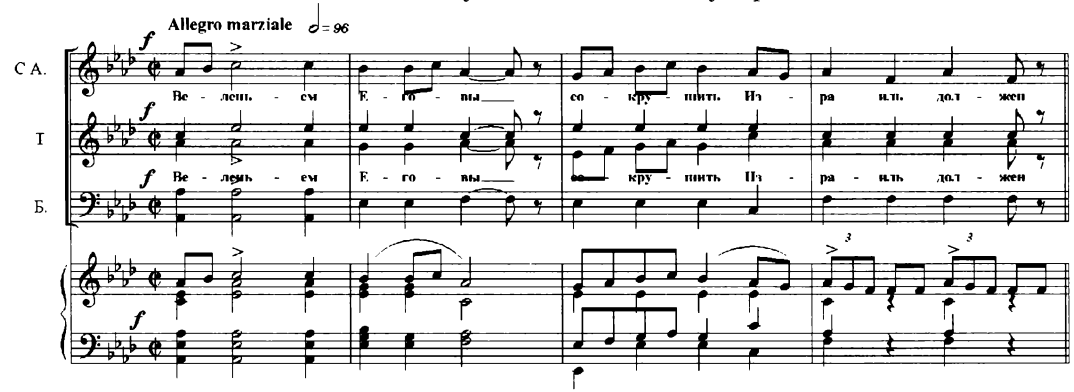
В песне «Щука» в одном случае автор акцентом и группировкой такта выделяет в словах «Бела озера» первый слог («Бе-ла о-зе-ра»):

В другом, меняя метр, делает другой ударный слог в этих словах («из бе-Ла озера):

В той же песне почти естественный строй ударных слогов (кроме акцента на первом слоге слова «По-зо-ло-чен-на-я»):

посредством резкой смены метра (появляется даже такт в одну долю!) получает весьма яркие и неожиданные краски, когда сильная доля такта подчеркивает окончания слов:

Подобных примеров в этой музыке очень много, так что сравнительный анализ этих двух опусов Стравинского с позиций взаимовлияний музыки и слова может стать очень полезным.

Особой заботы, интонационной культуры требуют акцентные слова, их сильные слоги, когда они совпадают с первой долей такта. Отсюда и проистекает разливанное море «акцентиков», «нажимчиков», «приседаний» и даже выделений слов, чтобы было выразительней и «музыкальней». Аргумент один: мы (учитель и ученик) так чувствуем, но этот аргумент напрочь отрицает необходимость обучения и музыкального воспитания. Вседозволенность «чувствований» тяжелым грузом давит музыкальную культуру, стилистическое чутье и художественную правду музыкального выражения наших учеников. «Чувствованию» необходимо учиться, учиться выражать ту музыку, которую создал автор (он ведь тоже чувствовал, сочиняя ее), учится уважению к нотному тексту, и только этим формируя свой музыкальный вкус. Апологеты «чувствований» подчас забывают, что их «музыкальность» способна иногда раскрыть суть музыки с точностью «до наоборот». Вот пример из «Десяти поэм» Д. Шостаковича:

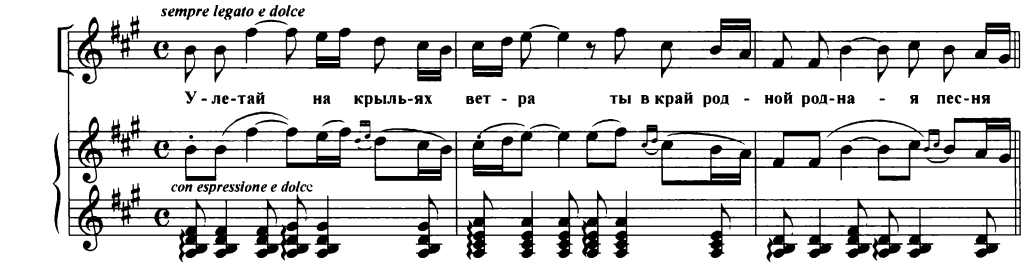
«Смолкли залпы»

Суровая, скорбно-торжественная мелодия, ровная в своем выражении мертвой и смертной тишины, благодаря «музыкальным заботам» исполнителя превращается во что-то совсем иное:

Вместо суровой, сдержанной строгости, цельности и значимости образной мысли звучит разбавленное, расхлябанное, рваное на куски интонирование.

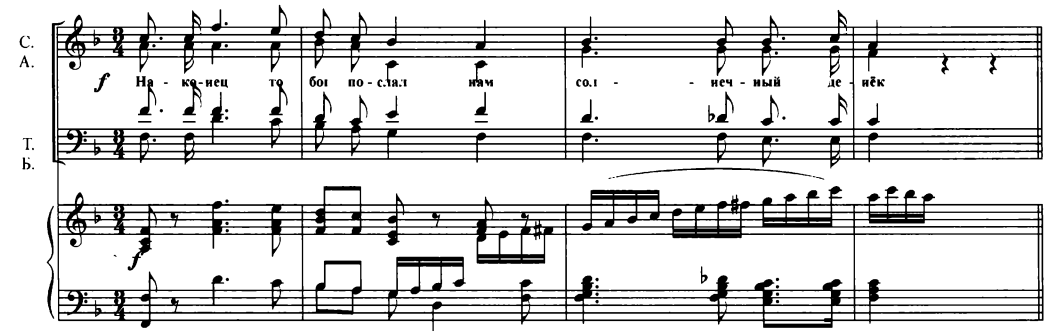
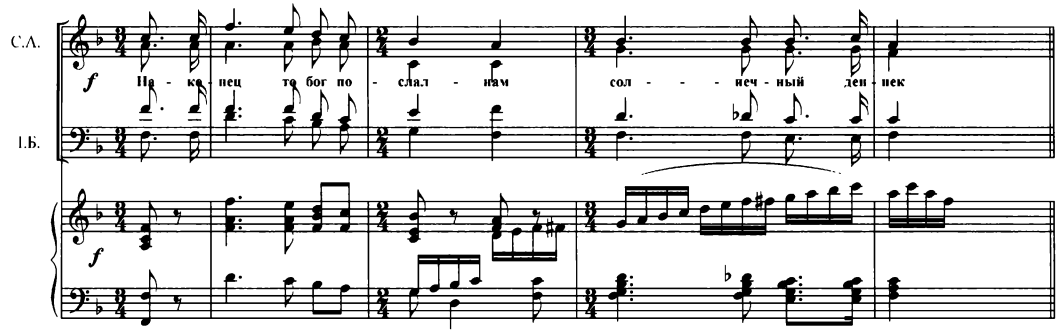
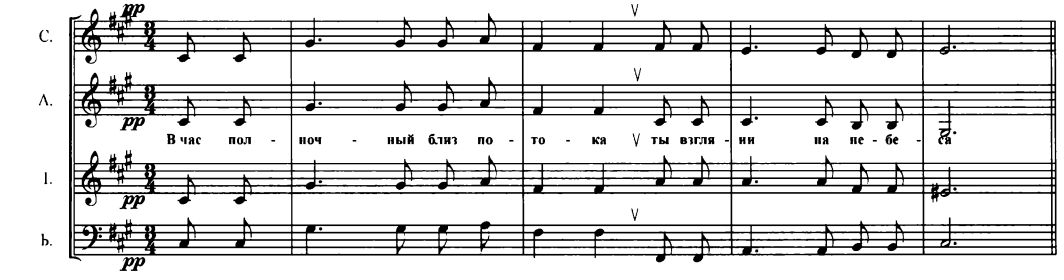
Это не преувеличение. К сожалению, факт этот встречается слишком часто. В погоне за совпадениями ударных слогов слова и ударных долей музыкального такта молодые, еще обучающиеся дирижеры (но часто и под надзором их обучающих!) достигают ошеломительных результатов. Ударный слог иногда бывает так силен, что разрушает *метр*. Музыка теряет опорную долю, стержень своей ритмической организации, теряет истинную красоту и выразительность. Последняя подменяется теми же самыми «нажимчиками», «вершинками» и прочим набором любительской «музыкальности». Великолепная «Свадебная» С. Василенко с этим «набором» приобретает какие-то странные черты полонеза:

Особую досаду это вызывает в тех случаях, когда вокальная фраза со слабым первым слогом начинается с первой доли. Часто почти из затакта начинают хор «Восстань, боязливый» Г. Свиридова:

Начало хореичное, сразу приковывающее к себе внимание, значимое и торжественно обращенное ко всем «боязливым»...

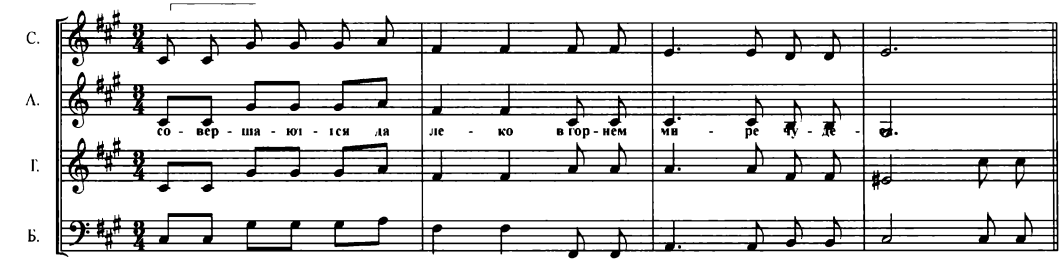
Так же изложено начало «Иисуса Навина» М. Мусоргского:



Подобную ошибку совершают и в первом хоре «Половецких плясок» из «Князя Игоря» А. Бородина – вступление хора не с отчетливым интонированием первой доли такта, а со «стремлением» к вершине слова «улетай»:

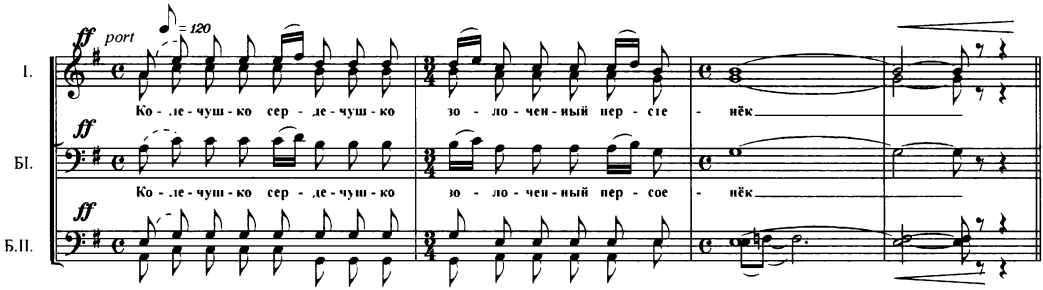
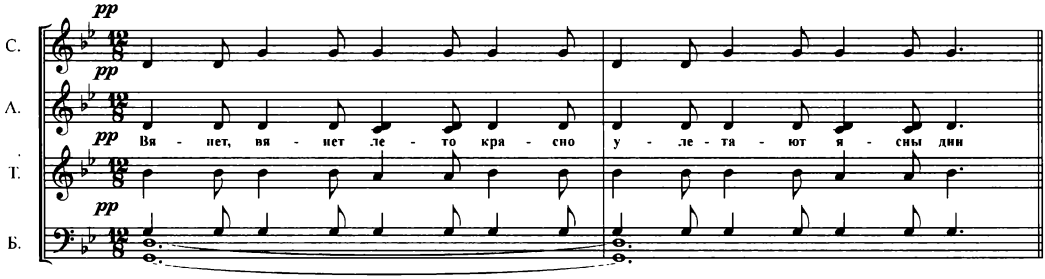
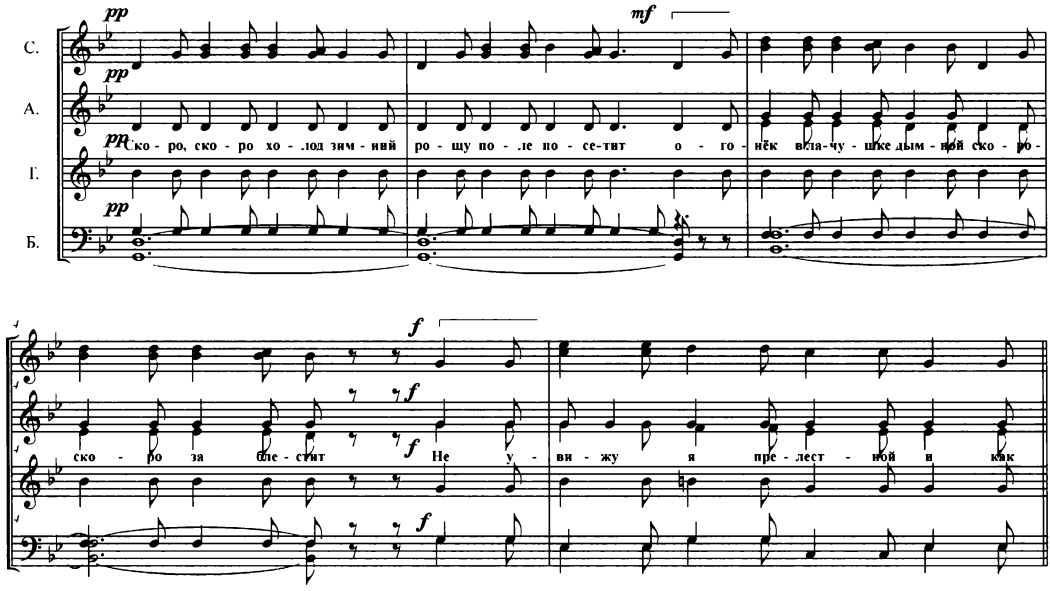


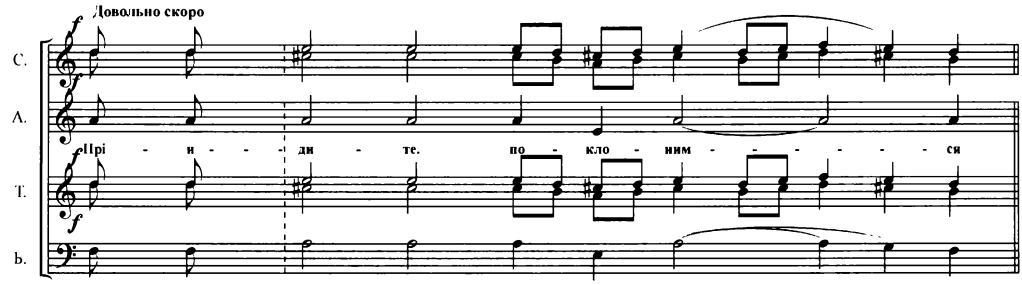
А вот «музыкальное стремление» в «Хоре гуляющих» в «Пиковой даме» П. Чайковского:

Оно приводит часто к довольно странной метрической организации этого хора:

Первая фраза хора С. Танеева «Звёзды» на стихи А. Хомякова – вполне обычная, привычно ставящая ударный слог слова «пол-Ночный» на первую долю такта:

Вторая становится вдруг неожиданной, не такой, как ее привык воспринимать наш слух: неударный слог слова «Со-вер-шают-ся» помещен на первую долю такта и становится более значимым и приковывающим к себе наше слуховое внимание:



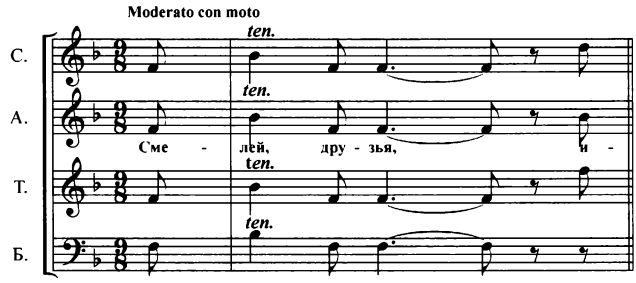
Смысл этого тот же, что и у Г Свиридова в уже цитированном хоре «Восстань, боязливый». И Свиридов, подобно Танееву, по-разному интонирует слово «восстань» – в такт и в процессе движения музыки – из затакта, а это значит, что точность метрического интонирования слова в этих хорах становится особо важной.

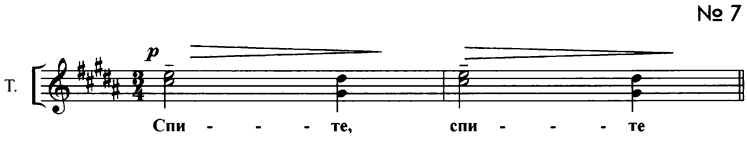
В хоровой музыке Свиридова слово всегда живое, изменчивое, гибкое. Вспомним его неожиданные метрические организации в хоре «Колечушко, сердечушко...» из того же «Венка». Они настолько не привычно оформляют акцентуацию

слов «ко-Ле-чушко, сер-Дечушко», что кажутся не слишком «удобными» (почти «коле-Чуш-ко, сер-де-Чуш-ко):

В хоре «Наташа» («Венок») автор «прячет» ударный слог («у-ле-Та-ет»):

И подчеркивает его там, где он хочет сказать главное и самое звонкое по силе эмоций:

С.В. Рахманинов, так заботившийся о ритмической организации музыки в своей «Всенощной», в первом ее номере каждый рефрен излагает большим, цельным тактом. И в каждом такте звучит торжественно призывно слово «Приидите», и надо полагать, звучит «в такт»:

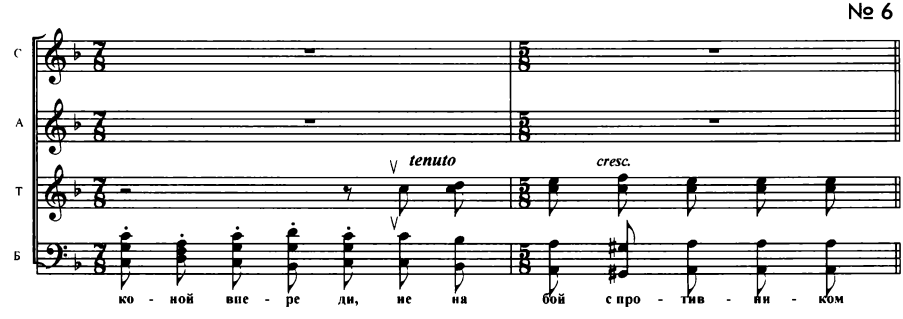


Возвращаясь к примеру из поэмы «Смолкли залпы» спросим: что нужно противопоставить подобному «музыкальному» прочтению музыки Д. Шостаковича? Конечно же, саму музыку, то, что определяется как авторский стиль. Стилевые особенности музыки Шостаковича исполнителю надо знать, а работающему в дирижерском классе над хором «Смолкли залпы...» надо многое раскрыть, показать, представить характерные стилистические черты музыки «Десяти поэм» в целом. Начать следует с малого, но важного: во всех десяти пьесах цикла знаком или словом *tenuto* Шостакович пользуется, а значит, и выделяет интонационно слово, всего три раза:

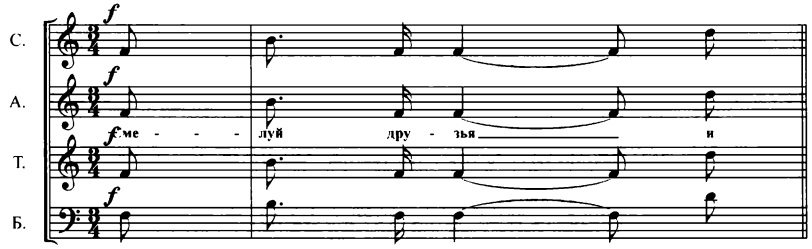
№ 1

№ 7



№ 6



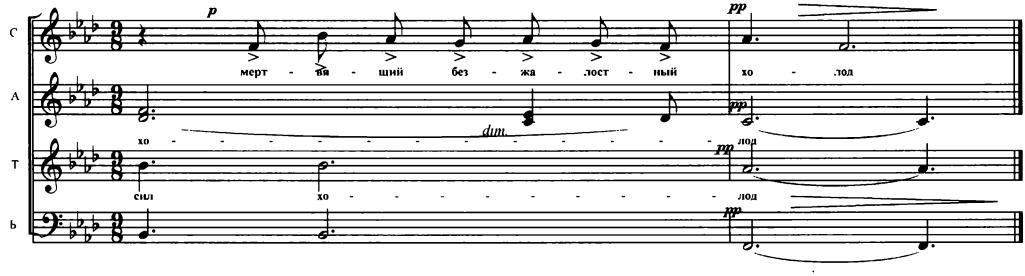
Что касается *tenuto* в самом начале № 1 из «Десяти поэм», то смысл его очевиден: автор настойчив в требовании петь на $^{9}/_{8}$, а не на $^{3}/_{4}$:



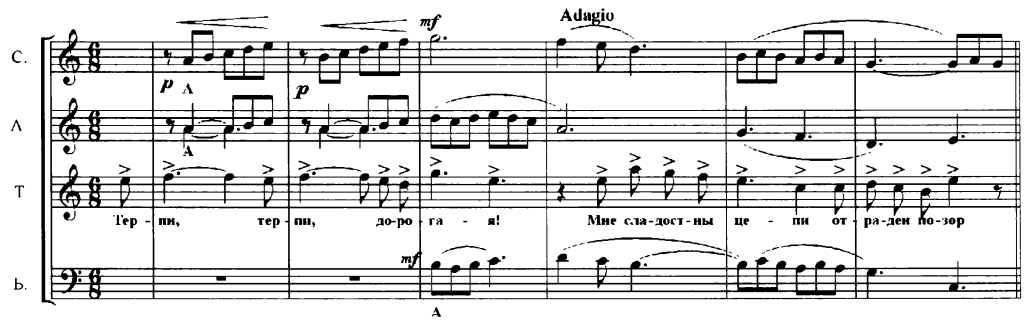
Иногда эти *tenuto* кажутся неожиданными, особенно в цитируемом эпизоде из «9 января», где *tenuto* предписывает *смену штриха*.

Шостакович в своей поэме почти никогда не выделяет, не интонирует одно слово, а всегда несколько, объединяя их музыкально в единое выразительное целое, как, например, во втором и четвертом номерах:

№ 2



№ 4

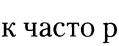


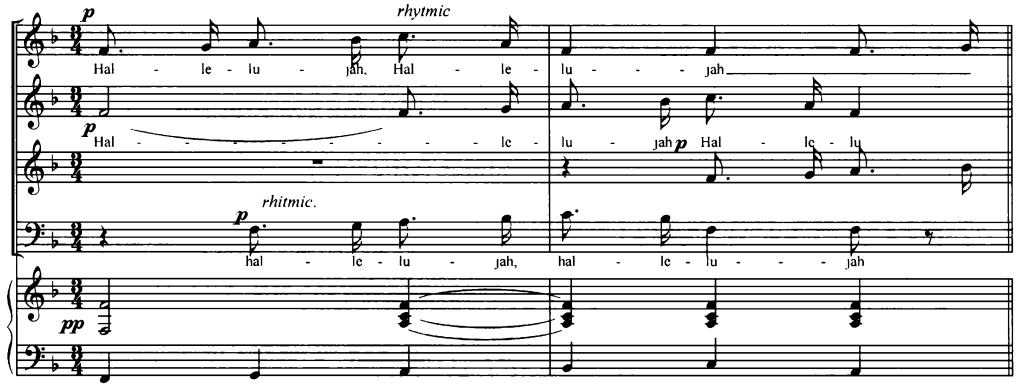
И даже мотив «терпи, дорогая» из четвертой поэмы имеет два акцента – на неударном и ударном слогах слова. Естественность интонации «терпи» очевидна, но если убрать акцент с неударного слога «ТЕР-пи», интонация мужества, силы превратится в мотив страдания, вздоха, что, очевидно, будет против *мысли* Д. Шостаковича.

Вот эти-то крупицы его стиля в «Десяти поэмах» позволят убрать все «оттенки» в хоре «Смолкли залпы...», хотя бы потому, что их там автор (да какой!) не предусмотрел.

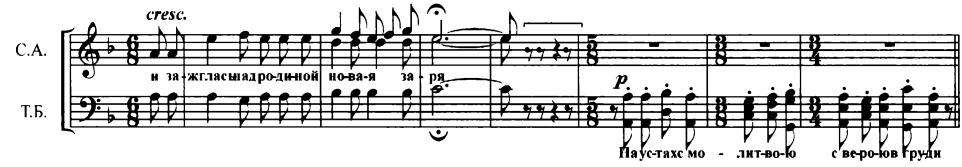
Постижение композиторского стиля в принципе невозможно без соблюдения главного, решающего условия – профессионального грамотного прочтения авторского музыкального текста. Стало досадным общим правилом небрежное и нетребовательное, поверхностное прочтение хоровой партитуры, когда читается лишь нотный текст, знаки альтерации, менее – динамика, темп и его модификации и т. п. Иными словами, плохо читается (и соответственно – выражается) *вся фактура* музыкальной ткани. Фактура – понятие весьма емкое. Это не только голоса, мело-

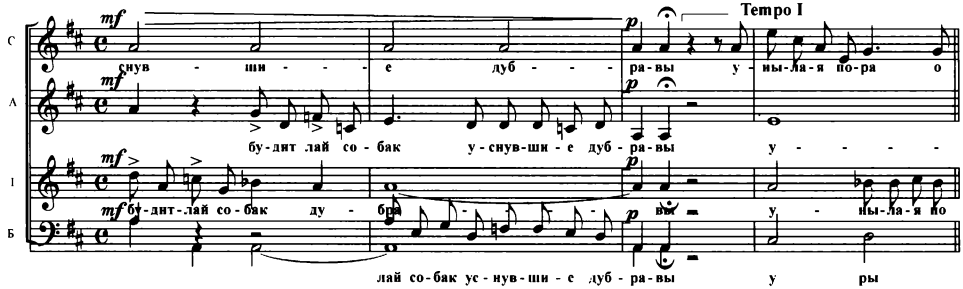
дии, которые, слагаясь, образуют гармонические созвучия, ритм и т. п., но все то, что написано рукой автора музыки. Понятие фактуры неотделимо от всех элементов музыкального языка, призванных композитором для выражения своей художественной идеи. И если небрежению подлежат авторские динамика, ритм (весьма часто), нюансы и особенно штрихи, то они (соответствуя первородному и стихийному музыкальному вкусу) часто подменяются своими.

Вспомним, как часто ритм превращается в  , а эти ритмы требуют от исполнителя особой ответственности. Небрежность в их прочтении приводит часто к искажению самой сути музыки – мягко льющаяся баркарольность триолей («Венецианская ночь» Глинки–Балакирева, «Наташа» Свиридова и множество других подобных партитур) превращается в «скачущий», пунктирный ритм в стиле marcia. Встречаются и более трудные случаи ритмической организации. Так, Б. Бриттен в «Rejoice in the Lamb» («Фестивальная кантата» ор. 30) в одном из эпизодов требует исполнять ритм максимально приближенно к квинтоли :



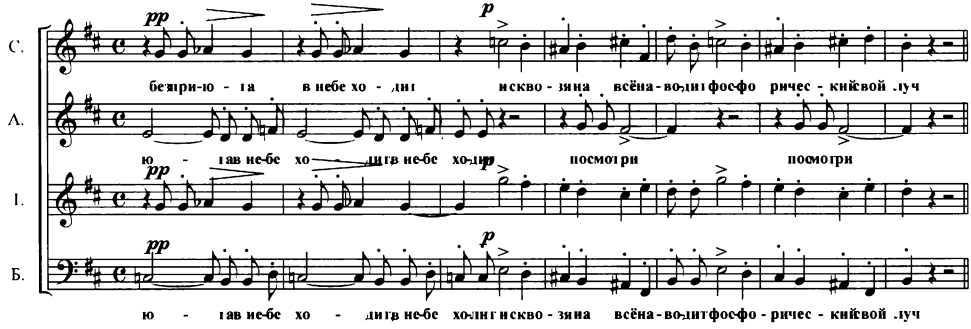
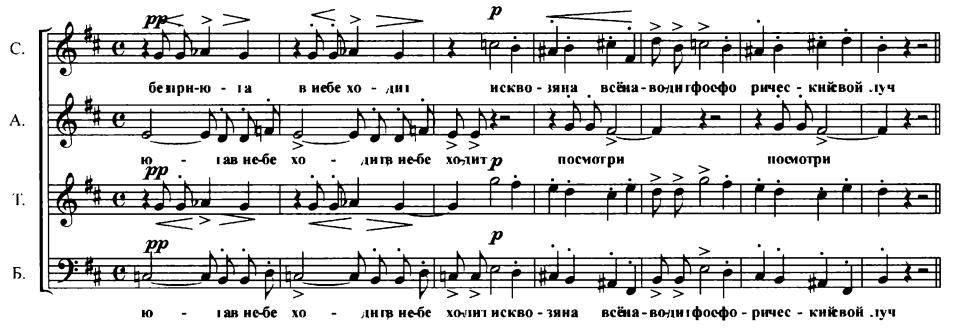
Необходимо ответственно относиться к выписанным композитором паузам:

Д. Шостакович. «Десять поэм», № 6

В. Калинников. «Осень»



В этих примерах авторами точно определено *время их звучания* между эпизодами формы, указан *не произвольный, а организованный пульс движения музыки.*

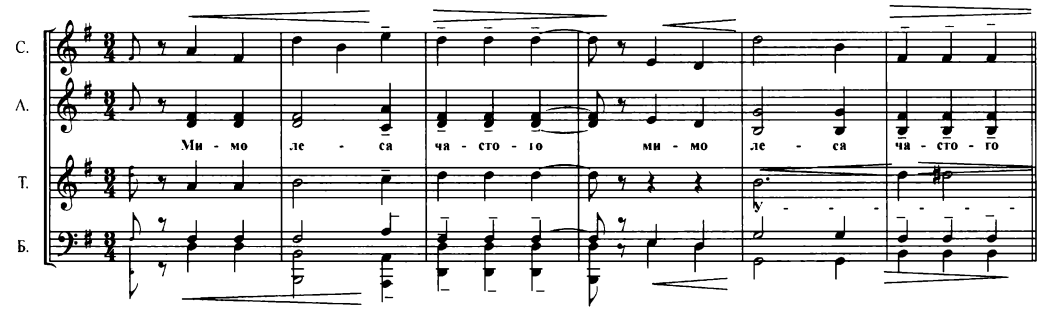
Небрежное, поверхностное прочтение авторского текста, авторских темпов, нюансов, штрихов и т.п. приводит слишком часто к тому, что в итоге звучит не музыка С. Танеева, С. Рахманинова, Д. Шостаковича etc., а музыка по мотивам их сочинений. А это прямая дорога к дилетантизму, и бороться с подобной «музыкальностью» надо жестко и сурово.

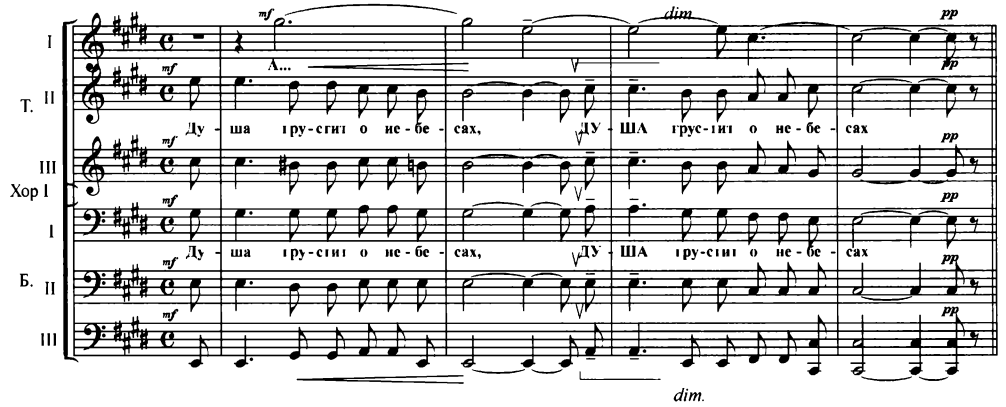
Вот пример, ярко иллюстрирующий, к чему может привести такая «музыкальность». Легкое, стремительное, изящное скерцо хора С. Танеева «Посмотри, какая мгла», где автором так точно и детально прописаны все элементы средств выражения, особенно динамика и штрихи:

слишком часто «выразительно» превращается в следующее:

Изменчивый калейдоскоп мгновений красоты вдруг рушится с появлением «стонуще-плачущей» интонации альтов (рожденной, видимо, для выражения сочувствия месяцу, стыдливо прячущему свою бледность за «сонмом сизых туч»...).

У С. Танеева этот миг, повторенный дважды, легок, с бликами «фосфорического луча», весь в движении, стремительности, мерцании света. Замена авторских указаний на свои, т. е. на привычные и лежащие на поверхности рудименты интонации, приводит к полному искажению и отрицанию танеевской идеи, к появлению привычного, обыденного, стандартного эпизода, звучащего особенно неуклюже во всем стремительном потоке музыки.

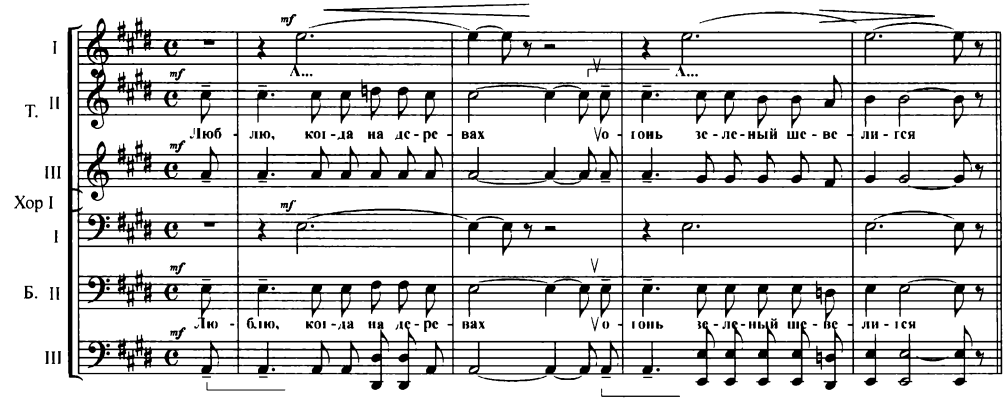
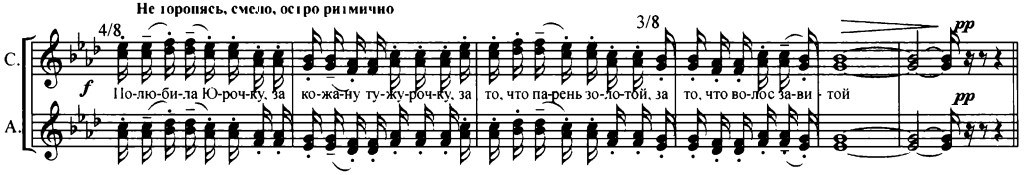
Эпизод трудный. Он требует высокой исполнительской техники хора. Но скрипачи, не владеющие достаточной техникой для исполнения каприсов Н. Паганини, не меняют штрихов. Они либо не играют их, либо работают над своей техникой. Последуем их примеру.

Авторские указания по качеству интонирования слова требуют к себе нашего особого внимания, ибо они всегда смыслово емко выразительны, часто весьма неожиданны, но всегда привносят в музыкально-словесное выражение особый и значимый смысл.

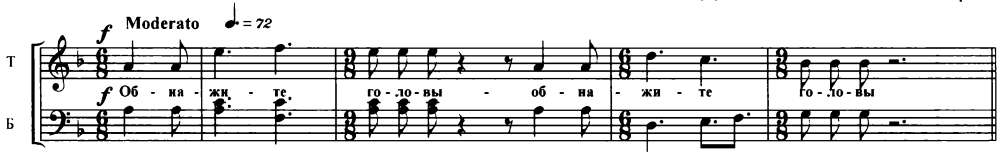
Г. Свиридов в хоре «Повстречался сын с отцом» в эпизоде со словами «мимо леса частого» просит выделить в слове «Ле-са» неударный слог, а при повторе слова его не выделять (кроме, естественно, самого факта соотношения долей разной длительности (тяжести в такте), но выделить все слоги слова «частого»:

В мужском двухорном «Душа грустит...» слово «душа» с сильным вторым слогом интонируется Свиридовым из затакта, но с выделением обоих слогов слова, т. е. во всей значимой полноте его смысла:



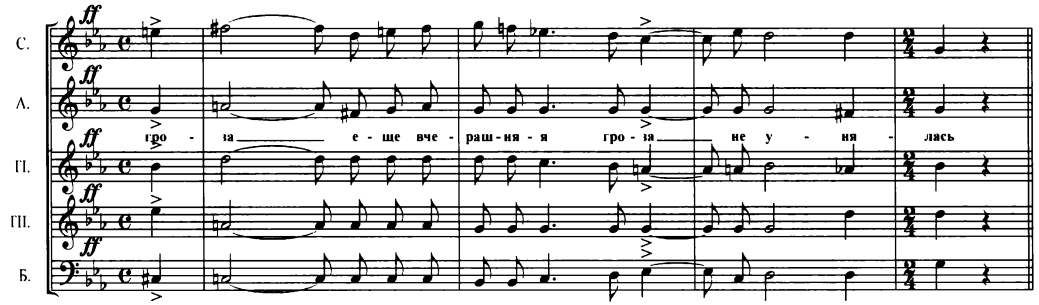
Пример, как никакой другой, иллюстрирует свиридовское искусство музыкального интонирования слова. Поэтическая строфа «Душа грустит о небесах» изложена дважды, пропета почти одинаково тожественно и покойно, а слово «душа» выражено *по-разному.*

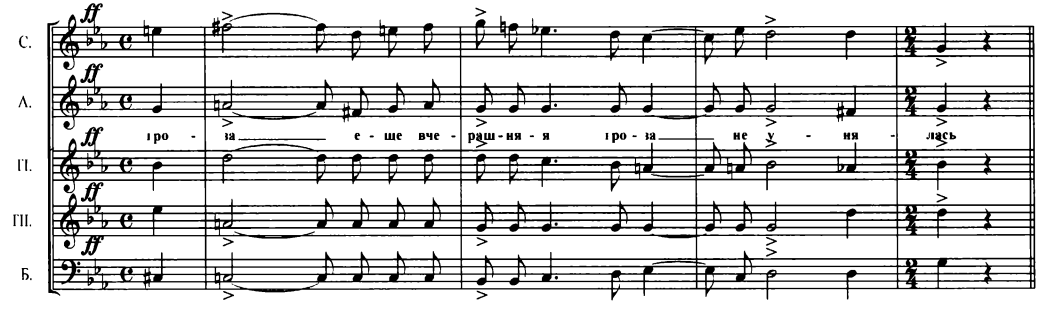
Это не единичный эпизод в этой музыке. В интонировании Свиридовым слова есть своя драматургия, своя художественная логика выражения. Он не повторяет найденное (услышанное), а развивает его, усиливает каждый повторенный эпизод новым качеством произнесения, новым содержательным смыслом слова (цитируется первый хор):

Озорство, шаловливость, нежность – «завлекательная» частушка – выражены Свиридовым помимо всех великолепных деталей фактуры в хоре «Ночные запевки» (тембр, ритм, прихотливо изменчивый темп) еще и изящной игрой ударных и безударных слогов текста:

«Полюбила», «кожану» – сильные слоги слов стали в частушке слабыми, слабые – сильными из-за предписанного *tenuto, лиг и staccato под лигой*.

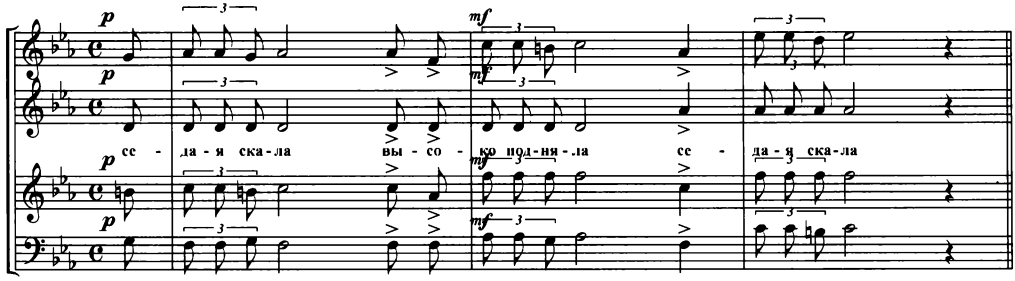
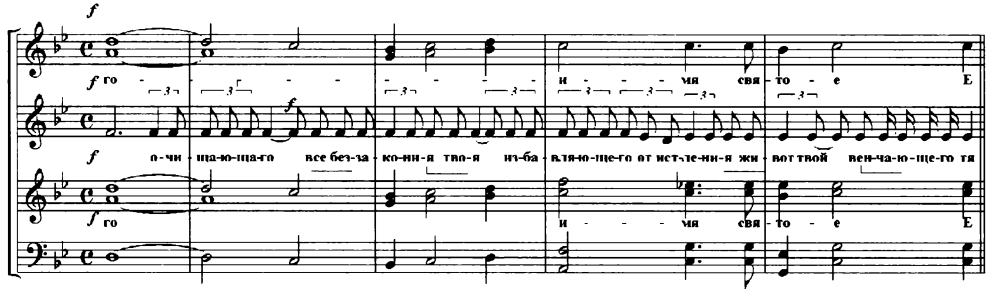
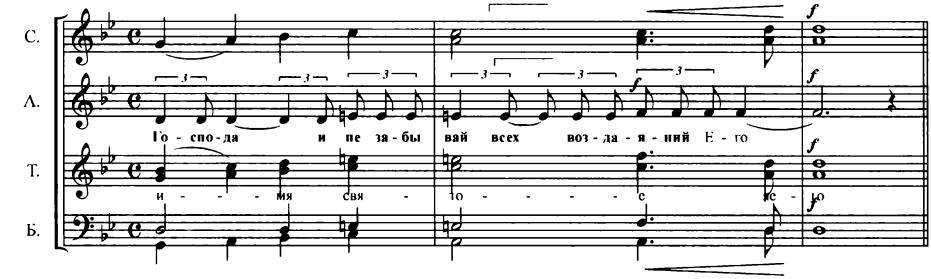
Еще пример, достойный внимания. Обращенная к слушателю интонация-призыв как будто создана для того, чтобы «усилить» ее штрихами tenuto и акцентами:

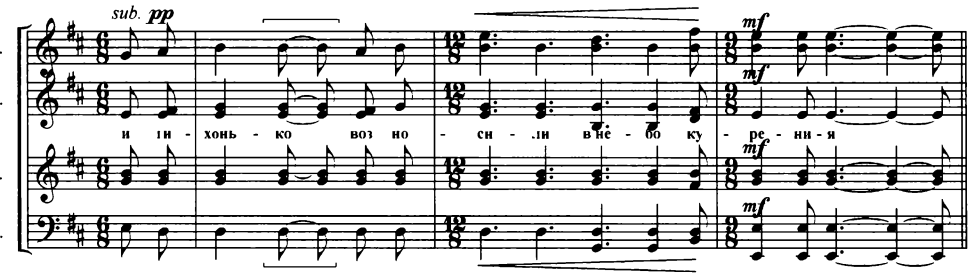
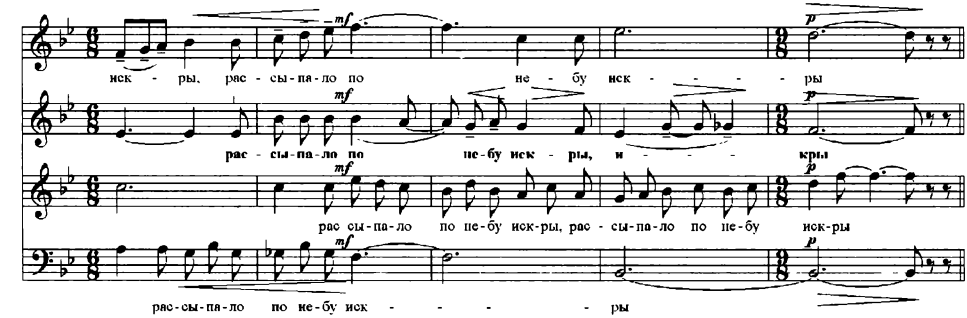
Д. Шостакович. «9 января»

Но в партитуре Шостаковича их нет. Есть ровность, строгость, суровая сдержанность, есть особо выразительный ритм баса – восьмые с точкой, идущие «против» тенора, следовательно, есть ярко интонационно выраженная сила и скорбная мужественность. Это гораздо значимее, полнее, объемнее, многообразнее, чем дают акценты и tenuto на слове «головы».

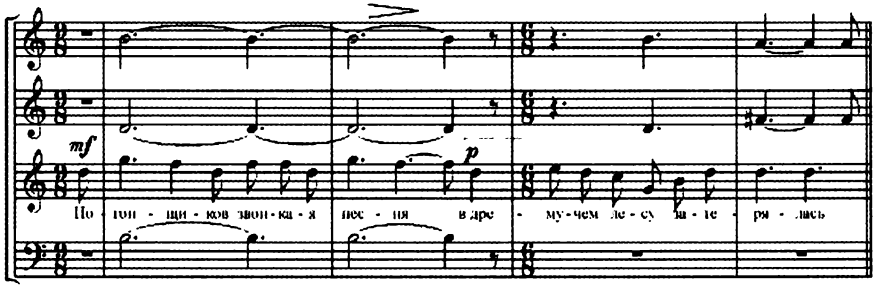
Особая роль слова и в хоровой музыке С. Танеева, и интонирование его также мастерски оформлено. Акцент на слабой доле такта, на слабом слоге слова «гроза», отсутствие его на первой доле следующего такта (что так «просится» на ударном слоге слова «вчерашняя») и появление его (акцента) опять на слабой доле – в этом вся стихия разбушевавшегося моря:

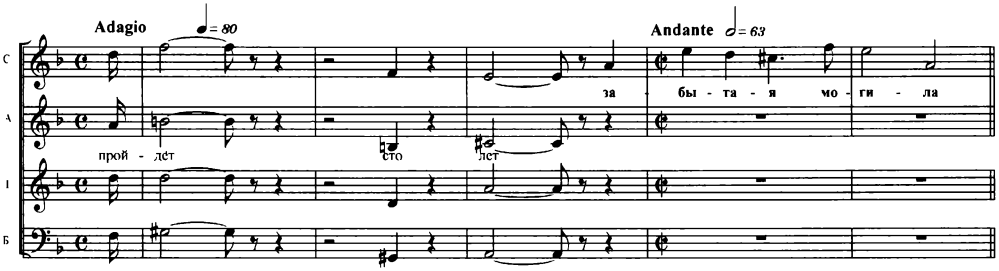


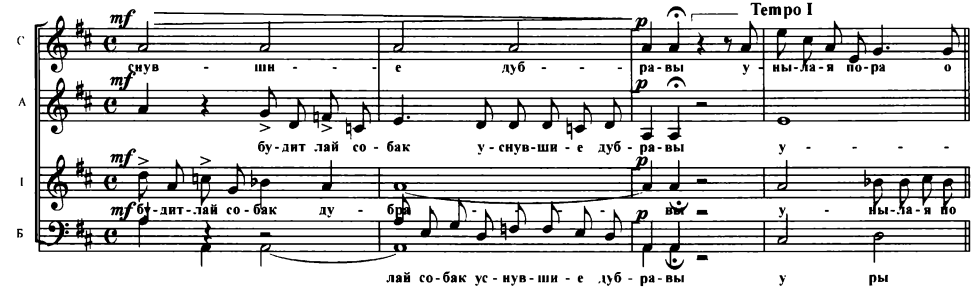
Слишком часто этот эпизод звучит так:

Очень трудны для исполнения затактовые акценты на слабых слогах слова «вы-со-ко» в хоре «Развалину башни...». Трудность усугубляется еще и тем, что первая доля такта совпадает с ударным слогом слова. Но на этой первой доле акцента нет, а есть активный ход вверх, и надо очень постараться, чтобы его (акцента) не было и в исполнении. Так написал С. Танеев:

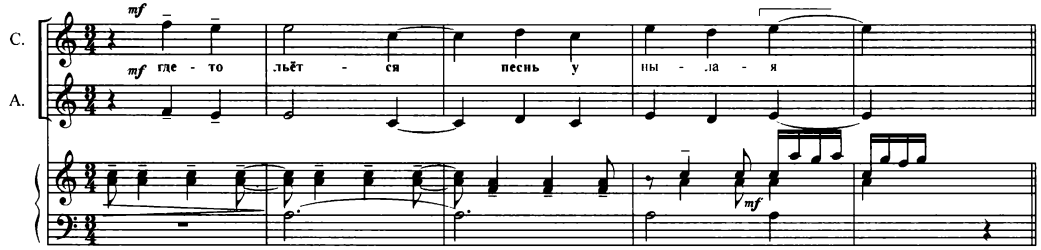
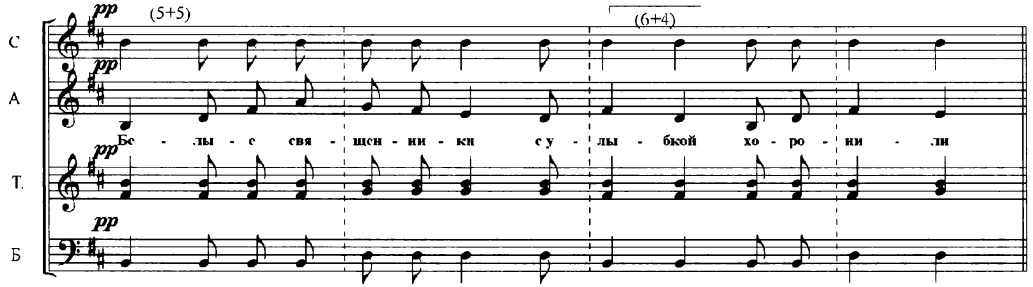
«Развалину башни»

Особая роль для выражения слова в хоровом творчестве больших мастеров отведена *ритму*. Часто резкое изменение устоявшейся ритмической организации музыкальной ткани как раз и способно подчеркнуть его. Великолепно использовал это С. Рахманинов в «Литургии» (№ 2): смена остинатного ритма триолей на ритм восьмых способна с необходимой экспрессией выразить слово:

Удлинение звука, превращение его в более весомый и значимый в уже установившемся ритмодвижении как нельзя лучше подчеркивает слово «всех»:

Подобный пример обнаружим у Г. Свиридова, где так же и с тем же художественным смыслом раскрыто слово «тихонько»:

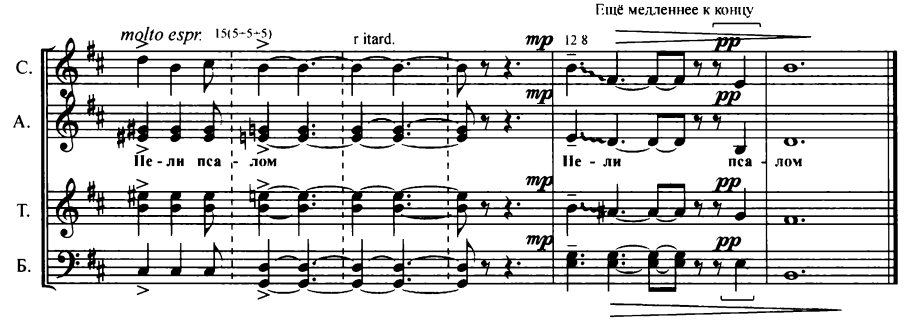
«У берега зеленого»

У Танеева в хоре «Вечер» ор. 27 слова «рассыпало по небу искры» великолепно «нарисованы» упругим, мерцающим ритмом синкоп в альтовой партии:

В этом же хоре – один единственный ритмический излом в мелодии тенора, излом неожиданный, а потому столь впечатляюще выразителен в слове « дремучем»:



В этом же ряду стоит «знаменитый» переход к новому темпу в хоре «На могиле». Знаменитый тем, что вокруг него не утихают споры о том, где он начинается – из затакта или строго в такт (слово здесь – «забытая»). Есть разные издания, в которых новый темп Andante ♩ = 63 выписан и в такт, и из затакта. Спор формальный, ибо речь идет только о темпе. Если вникнуть в смысл слов «забытая могила», то темп в такт как нельзя лучше выражает слово «забытая»; появляется какая-то временна́я протяженность, значимость в передаче его смысла:

В хоре В. Калиникова «Осень» найдем абсолютно схожий пример, где Tempo I в разных изданиях (редакциях) так же представлено в такт и из затакта. Но спора вокруг этого эпизода в среде преподавателей-дирижеров нет, т. к. уже давно и прочно эпизод Tempo I исполняется медленнее. Как сложившаяся традиция это вполне допустимо, но где-то теряется смысл слова «унылая». Если постараться выполнить все, что предложено автором в такте стыка формы – продолжить *ritenuto* до конца его, выдержать фермату и еще *паузу*, равную четверти с точкой и оставить затактовый звук новой мелодии в предыдущем темподвижении – слово, как представляется, обретет свой смысл:



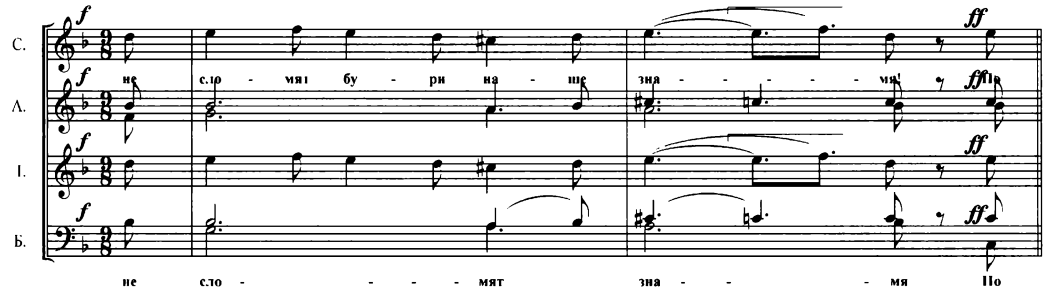
«Унылая песнь», «унылая пора» — это так по-русски многозначно...Вспомним у Рахманинова «песнь унылую» в «Ночке» из Шести женских хоров, где само слово «унылая» не акцентируется, не выделяется специально каким либо штрихом, а проинтонировано особым «весом» последней доли такта, слигованной с первой следующего такта:

Хор Свиридова «У берега зеленого» весь наполнен чарующей изменчивостью метра и ритма. В этой изменчивости и выражена какая-то особая, трепетно-нежная глубинная суть блоковского поэтического слова:

Особенно впечатляет концовка этого хора, последняя фраза его:



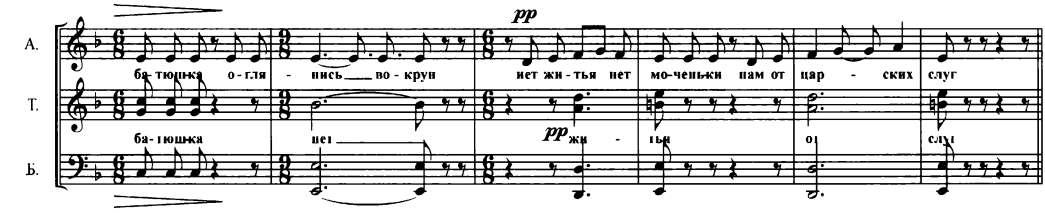
Малейшее изменение ритма в ней сторону традиционного каданса, особенно на слове «псалом», убивает мысль, глушит ее светлую и печальную торжественность.

Убедительны и ритмы Д. Шостаковича «Десять поэм», призванные выразить смысл, значимость слова:

№ 1



№ 6



Дикция – один из важнейших элементов хоровой техники, со своими законами и правилами исполнения, с определением качества гласных звуков (чистых, смешанных, сонорных и т.п.) с абсолютно необходимыми в практике правилами местоположения согласных звуков. Но это лишь основа, база – ясность слова и текста в целом – для работы над интонированием слова, воплощением его художественной сущности. Из всех элементов музыкального языка, так или иначе задействованных в выражении слова, хоровая технология наименее совершенна в динамике и исполнительских штрихах. Динамика, особенно подвижная, *crescendo, diminuendo* (второе наиболее уязвимо в хоре) досадно прочно связана с почти всегда сопутствующими ей изменениями темпа: *crescendo* с ускорением, *diminuendo,* соответственно, наоборот; *tenuto* и акцент как-то «срослись» вместе, образовав некий динамический «нарост» на звуке. А меж тем в них заложен конкретный и особый характер исполнения. Грамотное прочтение и воплощение (исполнение) *tenuto* и акцента крайне необходимы для работы над словом.

Акцент предполагает (и предписывает) после себя «отпускание» звука, его громкостное ослабление, *tenuto,* наоборот, требует полновесно выдержанного звука во времени его существования. Конечно, это только первооснова. Выразительные возможности их бесконечно разнообразны и регулируются и определяются композиторским языком, самой содержательной сутью музыкальной мысли, для выражения которой они и призваны как элементы музыкального языка, и в этом смысле и качестве – как элементы *фактуры.*

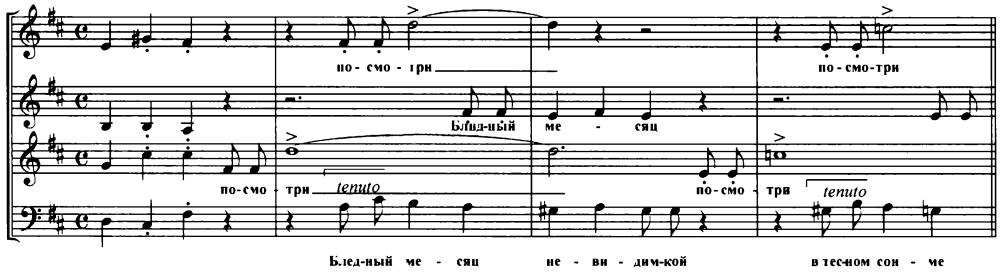
Обозначение этих штрихов в музыке самой разной по содержанию, по силе эмоционального выражения, по стилю, жанру одинаково – либо словесно, либо знаком. Акцент, как правило, обозначен знаком v (их два – горизонтальный, «лежачий» и вертикальный). Словесное «accento», «accentuate» применяется реже (иногда их путают со словом « accentus», что означает характер и стиль исполне-

ния григорианского хорала). Штрих *tenuto* обозначается словесно или черточкой над (под) нотой.

Не требует лишних доказательств утверждение, что обозначенные одинаково знаки должны читаться и исполняться разно. Достаточно сравнить акценты в «Десяти поэмах» Д. Шостаковича на словах «мне сладостны цепи» («При встрече во время пересылки») и «мертвящий, безжалостный холод» на последней фразе хора «Один из многих», «громовые» акценты С. Танеева в хоре «По горам...» и легкие, изящные, звонкие они же в хоре «Посмотри, какая мгла».

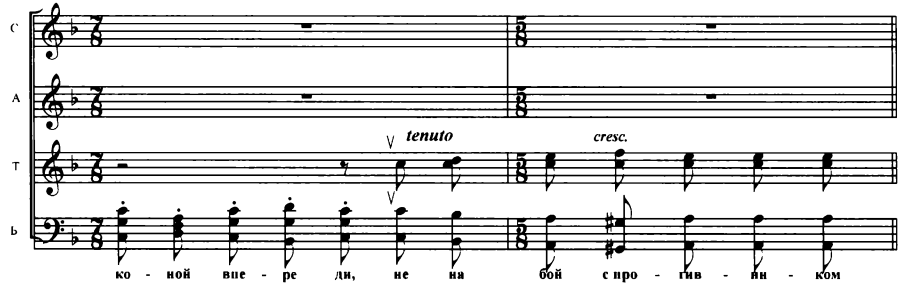
Характер выражения *tenuto* представляется более емким, многообразным, более значимым. Само предписание и его применение определяют его выразительные свойства. Как правило (во всяком случае, очень часто), словесное указание *tenuto* появляется тогда, когда автор музыки отменяет предыдущий штрих *staccato*, и, не меняя артикуляцию, делает короткие звуки полновесно протяженными. Это найдем у С. Танеева:

«Посмотри, какая мгла»

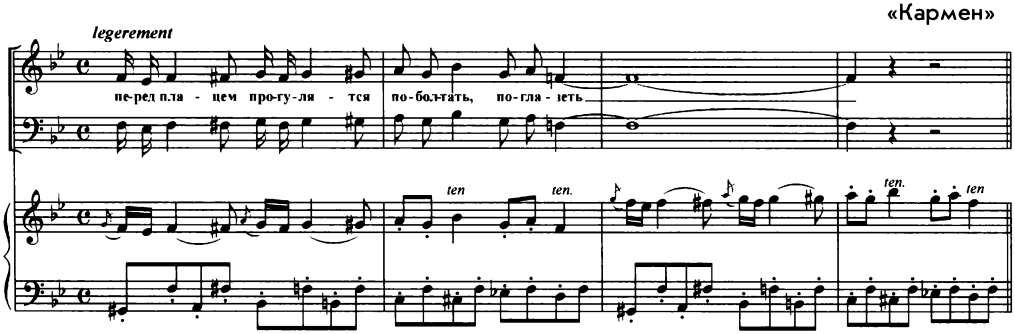


У Д. Шостаковича:

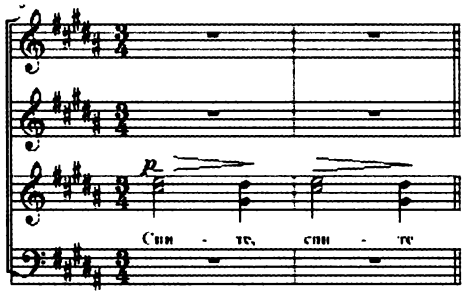
«Девятое января»

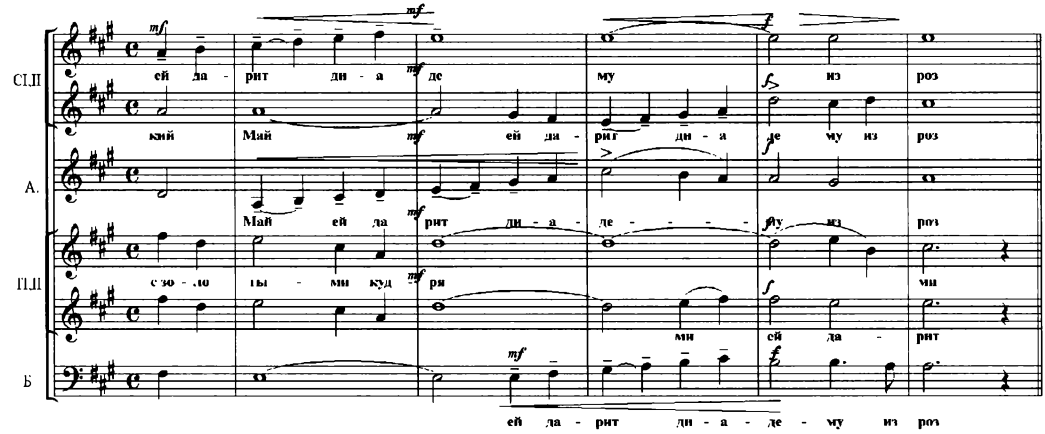


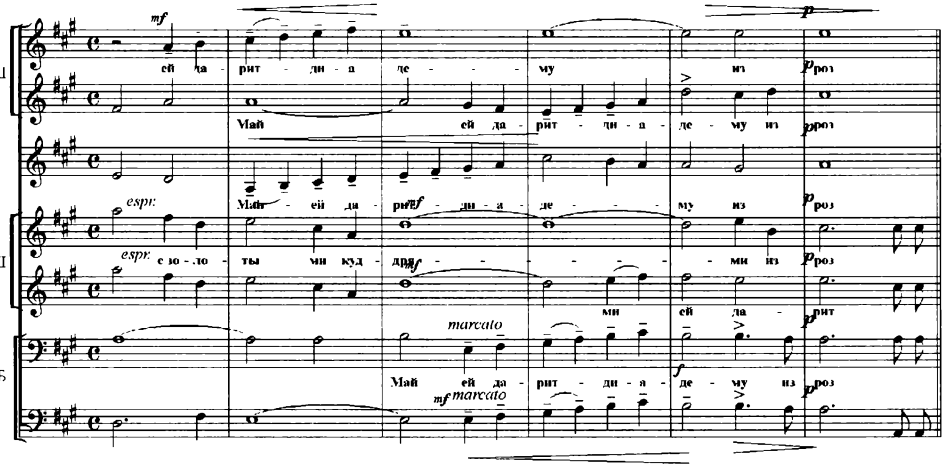
У Ж. Бизе:

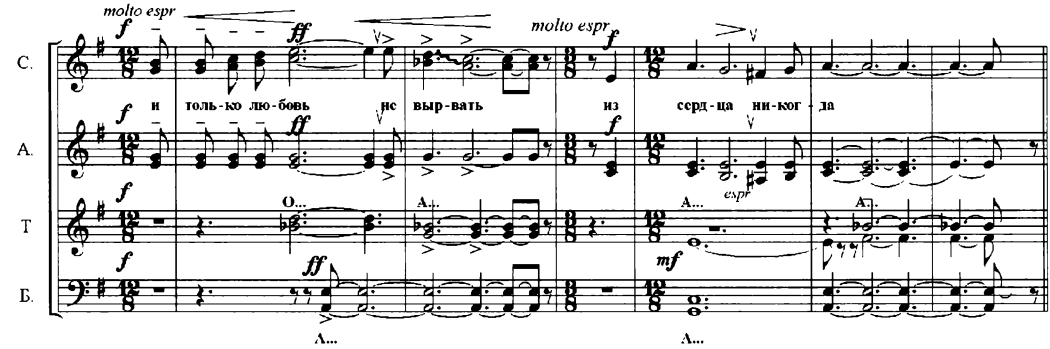
«Кармен»

Обозначенное черточкой *tenuto* воспринимается (разумеется, в контексте стилевых норм и выразительных средств музыкального арсенала языка исполняемого сочинения) как-то особо значимо.

Ведь в одном случае Д. Шостакович словесно меняет штрих, в другом – ставит черту над нотой, выражая характер звука, смысл слова, а значит требует другой интонации:

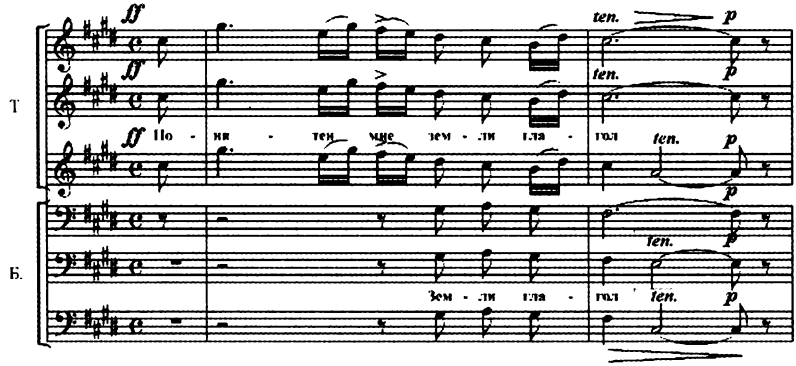
«Смолкли залпы»

С.И. Танеев поступает так же в хоре «Посмотри, какая мгла», но в хоре «Увидал из-за тучи» ставит черту при каждой ноте, требуя страсти и силы, чтобы воспеть любовь:

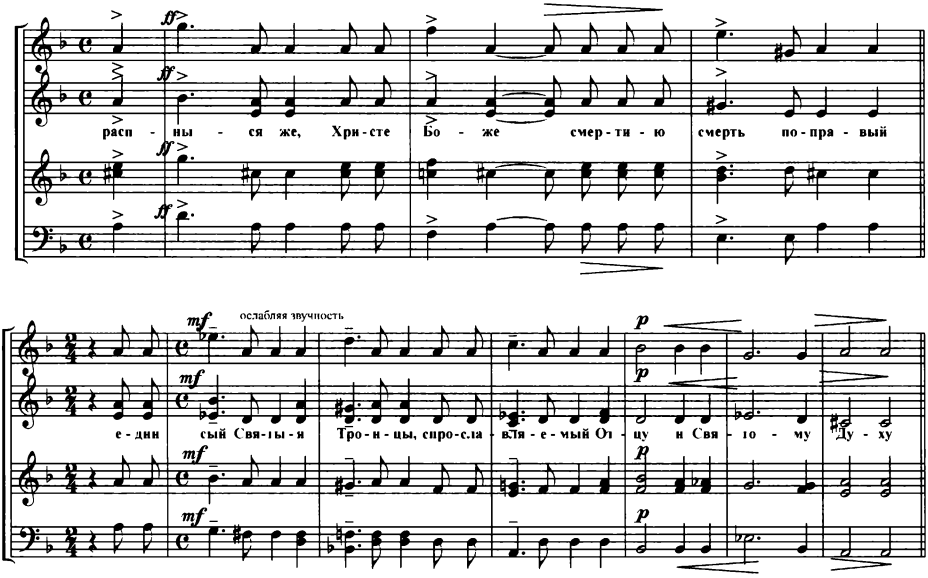


Эта разность в выражении *tenuto* (слова и знака) позволяет формировать звук не только строго выдержанным по протяженности, но и более весомым, значимым по своей массе, тембру, по *слову* или части его (слогу), которые он выражает. Иногда это влечет за собой и изменение темподвижения (в пределах, конечно, соблюдения законов «строительства» формы). Тогда появляется возможность найти способ (технология) и характер (выражение) выполнения авторских предписаний в хоре «Увидал из-за тучи...», где знаку *tenuto* сопутствуют еще *marcato* и *espressivo,* и реализовать два качества выражений, внутренне присущих двум разным тенденциям – сдерживающего *tenuto* и устремленного вверх яркого мелодического движения. В борении этих тенденций особая страстность выражений, которая для своей реализации обязательно потребует яркого посыла текста:

Все сказанное может оказаться небесполезным и стать в какой-то мере отправной точкой для практической работы там, где акценты и *tenuto* резко сопоставлены на кратком расстоянии и где, таким образом, их контраст выражения становится художественной нормой раскрытия музыкальной идеи сочинения в целом, музыкальной мысли в каждом из ее эпизодов. Очевидно, что некая эмоционально выразительная «унифицированность» их в хоре Г. Свиридова «Любовь», в котором резко сопоставлены *tenuto* над словами «и только любовь» и акценты, с особой значимостью выражающих слово «не вырвать», не есть лучший способ художественной передачи смысла этой музыки:



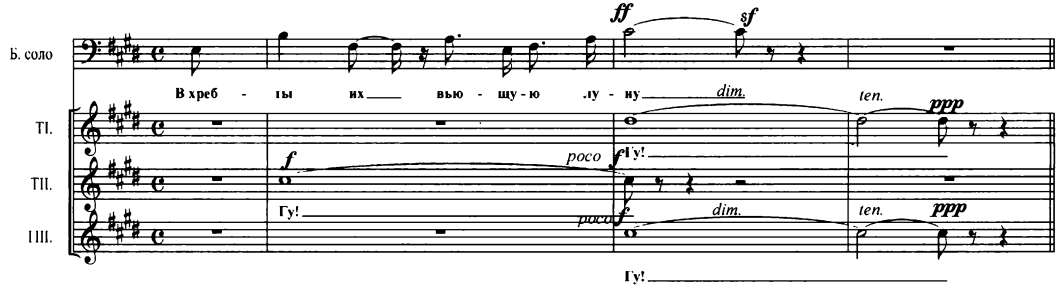
Особенно это резко представлено в хоре «Душа грустит о небесах» (цитируется первый хор):



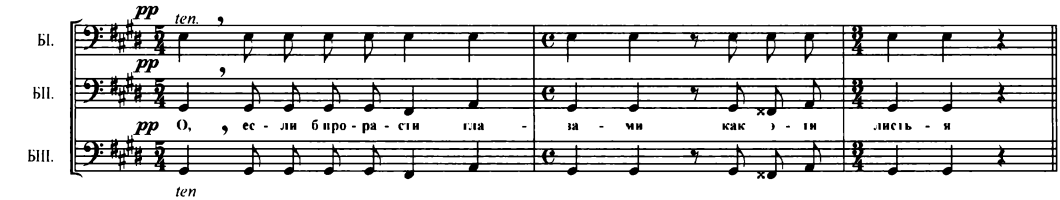
У С. Рахманинова в хоре «Слава Отцу и Единородный» (Литургия) плотная, акцентная «колокольность» в словах «распныся», «Боже», «смерть» резко сопоставлена с *tenuto* слов «сый», «Троицы»:

Это представляется важным, т.к. разными знаками выражены разные эмоции выражения, и это требует от исполнителя творческих усилий.

Следует отнестись внимательно и к тому, что выражено Г. Свиридовым знаком «*tenuto*» на звуке не *произносимом,* а продолженном во времени движения музыки:

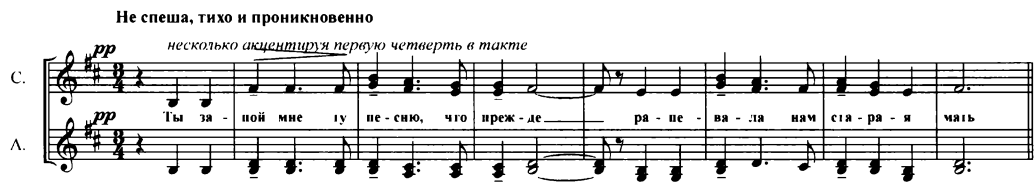
«Душа грустит о небесах»

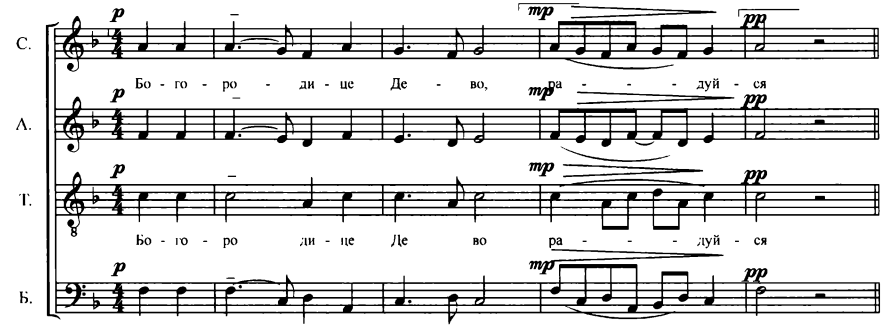


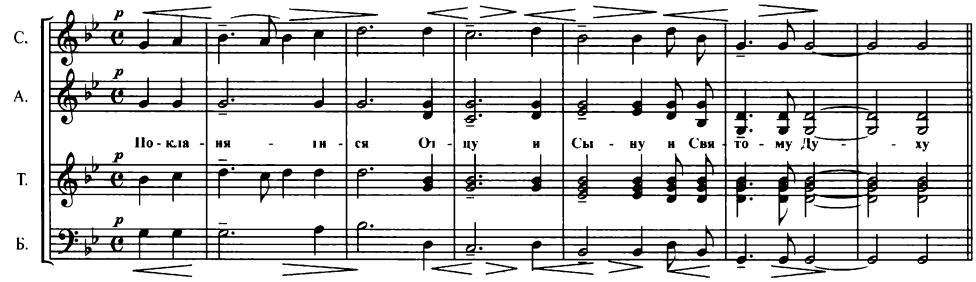
и к тому, что главная мысль хора заключена в последних его интонациях, где автор музыки на восклицании «О, если б прорасти глазами» ставит знак *tenuto* и по особому подчеркивает его еще цезурой:



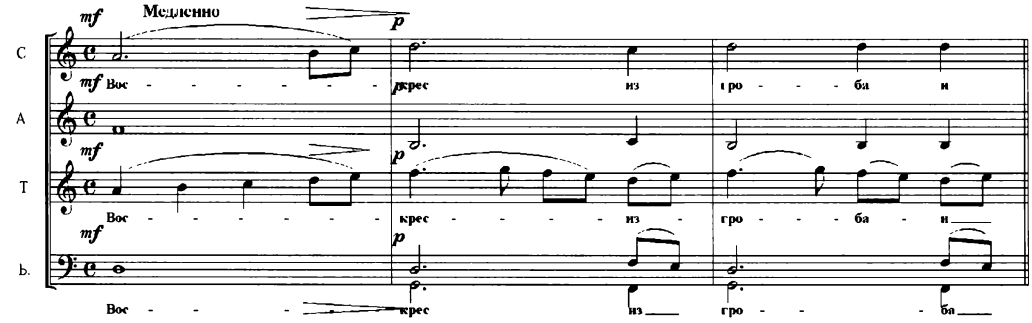
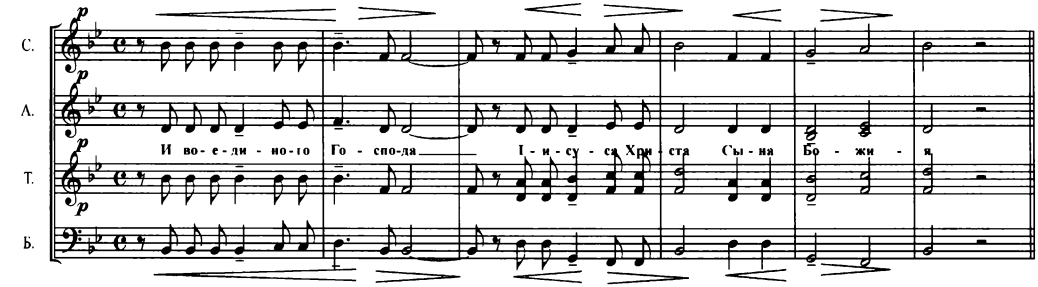
Вот еще интересный пример свиридовского использования *tenuto*:

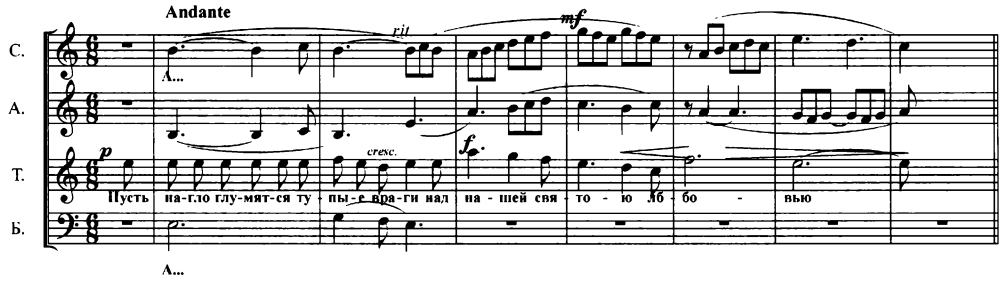
«Ты запой мне ту песню»

Автор ставит *tenuto* на первой доле каждого такта. Именно это авторское указание предписывает не *акцентировать* эту долю, а петь ее, иначе красивая, нежно-грустная русская песня превращается в какой-то странный «вальс-бостон». Сам Георгий Васильевич показывал на репетиции (автор этих слов был свидетелем), как надо петь, и пел сам, выполняя «авторские указания» с каким-то трудноуловимым акцентом, пел как-то особенно мягко, почти скрытно, словом, так, как только он умел петь. Хор скопировать его не мог. Надо было осознать, что помочь справиться с этим штрихом может только ритм и в том его качестве, о котором говорилось ранее. Соотношение звуков разной длины в метрической организации музыки – вот где разгадка. В каждом такте после первой доли следует более длинный, а значит, и более весомый звук. И соотношение выделенного звука с более длинным, более весомым поможет избежать «приседаний» на первой доле, а *tenuto не отпускать ее,* а вести ровно, выдержанно ко второй. Как показала практика, это приводит к нужному художественному результату.

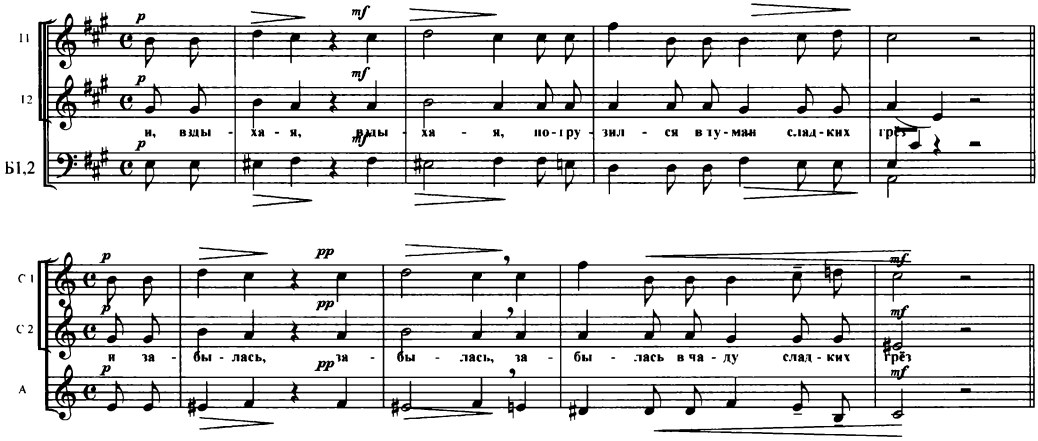
Особая роль в интонировании слова, что определяет мысль, ее образность и эмоциональную окраску, принадлежит динамике. Этот важнейший элемент музыкальной выразительности отличен от акцента и *tenuto* главным образом тем, что он более продолжителен во времени: не короткий миг подчеркивания слога и слова, *а процесс его интонирования.* У С. Рахманинова в «Богородице» из «Всенощной» слово «радуйся» интонируется (выражается) громче, чем начало, с последующим за ним *diminuendo.* Обычно это делается проще: на слоге «Ра» («радуйся») ставится акцент с последующим за ним *piano.* Рахманинов же подчеркивал смысл слова другими средствами:

В его же «Литургии» в «Милость мира» имеется схожий пример:

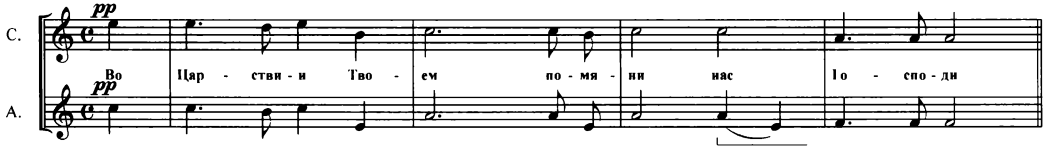


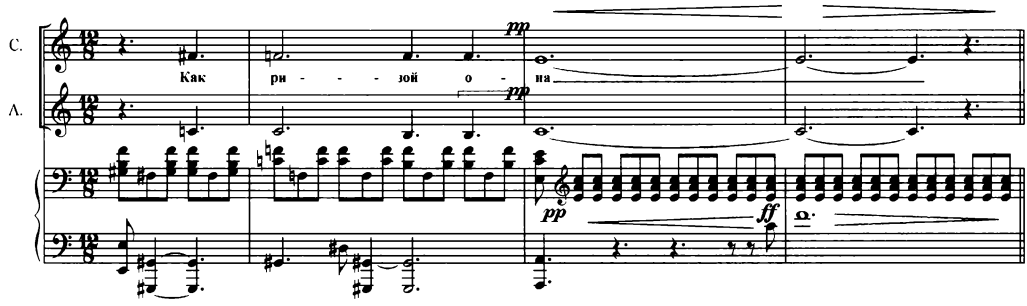
Данный пример отличен от первого тем, что ударный слог слова выделен, но все же смысл слов «поклон», «покланятися Отцу и Сыну» – как почти зримое движение – ярче выразится предписанной динамикой.

Пример из № 14 «Всенощной» поражает мастерством художественного воплощения воистину знакового слова «воскрес». Мотив, его интонирующий – мотив *восходящий,* с предписанным «*diminuendo*» (не *crescendo,* почти всегда сопутствующее исполнению восходящих мелодических движений):

Убедительно яркая по силе выражения динамика в хоре «Верую» из «Литургии». Слово, точнее – слова, столь значимые в молитве «Верую», интонируются как-то совсем не традиционно торжественно и истово, а тихо, сокровенно, и выражение их смысла поручено прежде всего гибкой, подвижной динамике:

В № 4 из «Десяти поэм» Шостаковича мелодия любви, начавшись на *piano*, стремительно усиливается, достигает *forte*, и последнее, самое важное слово – «любовь» – поднимается предписанным автором *crescendo* на самую страстную точку эмоционального выражения:

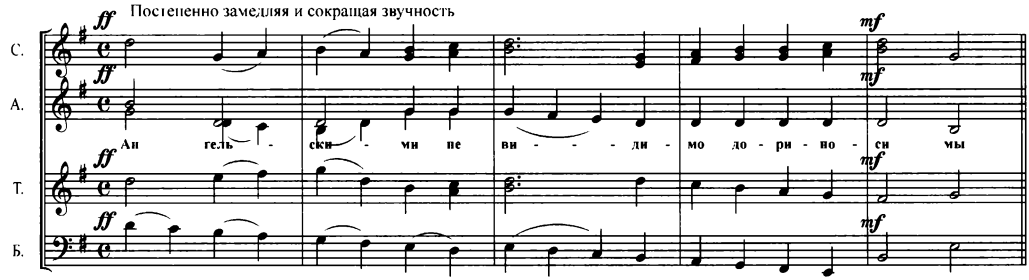
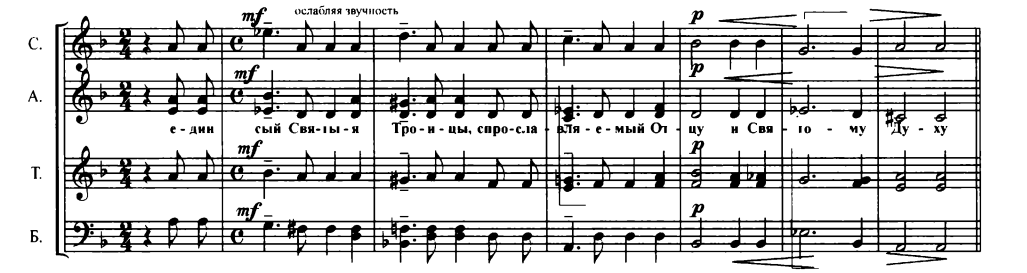


В хоровой музыке С. Танеева есть удивительный пример выражения слова через динамику. В хоре «Увидал из-за тучи» соотнесены два одинаковых по музыке, но разных по тексту эпизода, два образа – «мужской и женский». Они разнятся не только словами, а прежде всего и главным образом динамикой:

В первом («мужском») эпизоде повтор слова «вздыхая» (действие!) дан на большей динамике (соотношение значительное – *P* и *mf*), во втором («женском») повтор слова «забылась (состояние!) сделан на нюансе меньшем (соотношение *p* и *pp*); здесь же появляются яркие *tenuto* у альтов. Две разные динамики, но как точно они выразили у С. Танеева слово и смысл – действие и состояние.

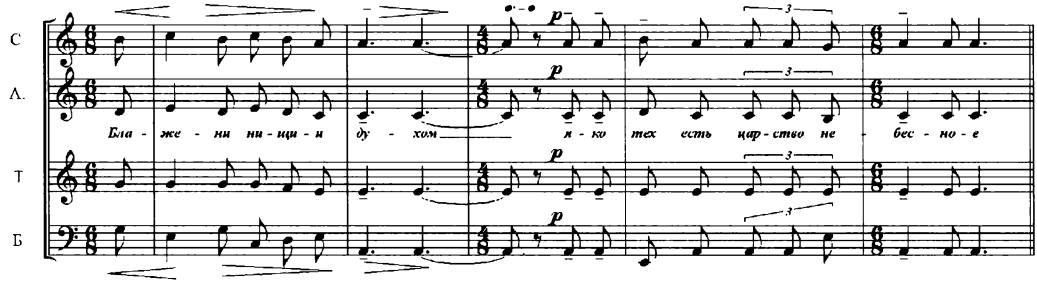
Помогает выражению слова и голосоведение. Один поворот альтового голоса, одно краткое мгновение его мелодического противодвижения в «Во Царствии Твоем» из «Литургии» С. Рахманинова подчеркивает вершину музыкальной фразы и экспрессию произнесения слова «Господи»:

Голосоведение, кстати говоря, характерное для музыкального языка С. Рахманинова, вспомним его «Сосну» из ор.15:

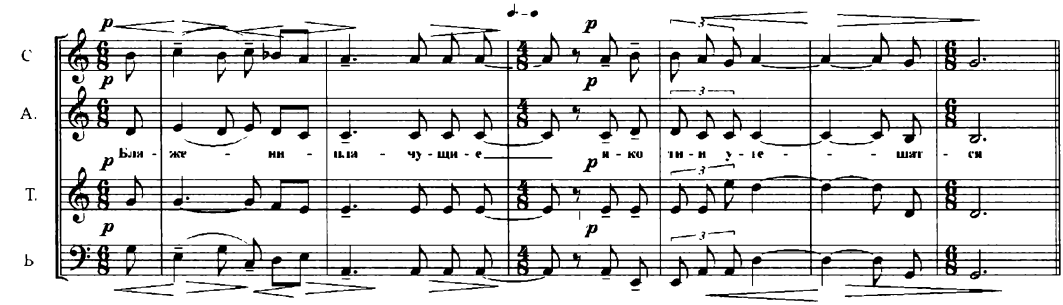
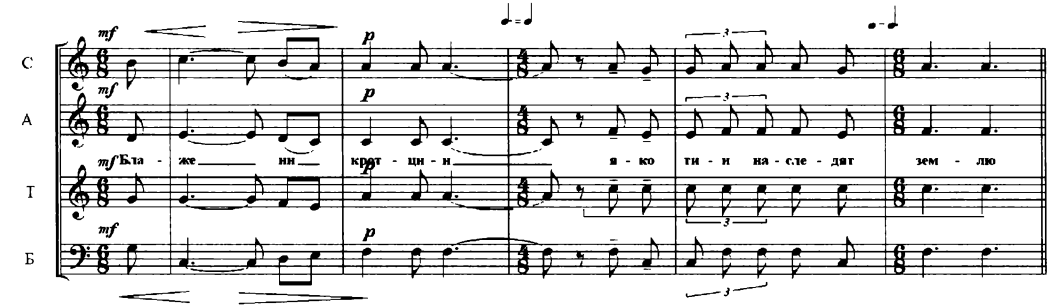


Фактура «Литургии» по силе воздействия мгновений голосоведения, способных убедительно выразить смысловые акценты музыкальной мысли достойна отдельного исследования. Она дает прекрасные примеры музыкального выражения слова, особенно через краткие, но очень яркие ростки особой мелодической выразительности отдельного голоса. В этой партитуре, где представлено такое богатство образно-эмоциональной выразительности многоголосия, эти ростки могут в нем «потеряться». Они требуют к себе особого внимания, ибо в них часто выражено что-то самое главное, сконцентрированное в кратком временно́м миге их существования. Этот сконцентрированный миг становится собирающей точкой эмоционального выражения.

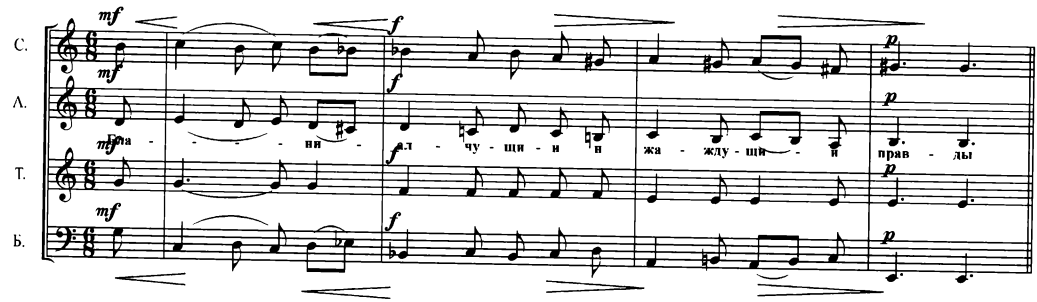
В роскошном потоке расходящихся голосов в «Херувимской» тенор яркой восходящей мелодией («внутри фактуры») наиболее ярко способствует выражению слова «Ангельскими»:

Одним только поворотом в устоявшемся уже многоголосии (№ 3 «Единородный) –погружением альтов и особенно теноров в плотную, низкую, «темную» звуковую массу, высвечивается скромным двухголосием в простоте и ясности выражения смысла и содержания слов «Святому Духу»:

В № 4б «Литургии» следует чрезвычайно внимательно отнестись ко всем элементам изменений хоровой «оркестровки», ибо в них заложена решающая *выражающая* сила музыки.

Первый и второй стих «Нагорной проповеди» изложен с использованием низких альтов и теноров, низких в том смысле, что звуковое пространство между альтами и сопрано, тенорами и альтами образует «разреженную» зону фонической массы, и насыщенность звучания здесь целиком и полностью зависит от «наполнения» этой зоны мелодиями альтов и теноров:



Во втором стихе тенор постепенно обретает мелодическую свободу и выразительную самостоятельность, взлетает ввысь со светлой и нежной интонацией слова «утешатся»:

В третьем стихе происходит резкая смена фактуры: перейдя через знаковый миг неожиданной гармонии, словно через порог, голоса в ней собираются в тесное расположение, предоставляя тенору возможность выразить свой незамысловатый, но такой светлый мотив со словами «яко тии наследят землю»:

Последующий эпизод – образец высокого композиторского мастерства владения фактурой, точно выверенной меры использования ее выражающих возмож-

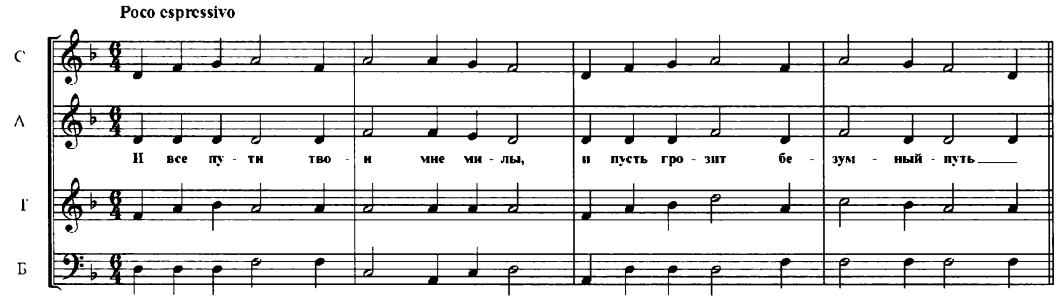
ностей. Поражает здесь искусство «резервирования» их для того, чтобы в нужном месте и в нужное время «бросить в бой» их главные качества. Кажется, этот эпизод способен заменить собой многие и многие страницы томов науки о хоре.

Сущность его гениально простая – тенор на протяжении целой музыкальной мысли представлен *нейтрально выразительным голосом*. Он статичен на фоне активного движения других голосов и по существу заполняет созвучия аккордовых последований в функциональном хоровом трехголосии:

С.
А.
Т.
Б.
mf
f
p
ни - - -

Высказанные наблюдения могут предстать как некие «детали» для практического вхождения в проблему «музыка и слово». В конечном счете они должны помочь найти ответ на главный вопрос: о чём должно быть спето в том или ином сочинении, что должно дойти до внимания слушателей?

Приведем два высказывания. Первое принадлежит Г. Свиридову: «Слово и музыка, литература и музыка, музыкальное произведение может существовать только тогда, когда оно добавляет нечто к стихам или литературному сочинению»[12]. Второе – Б. Асафьеву: «Область Lied (романса etc.) *никогда* не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее "договор о взаимопомощи", а то и "поле брани, единоборство"». И далее: «Стоит только понять простой факт: не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникает и развивается Lied и родственные жанры, и вся их творческая история становится вполне понятной, четко обозримой и крайне содержательной»[13].

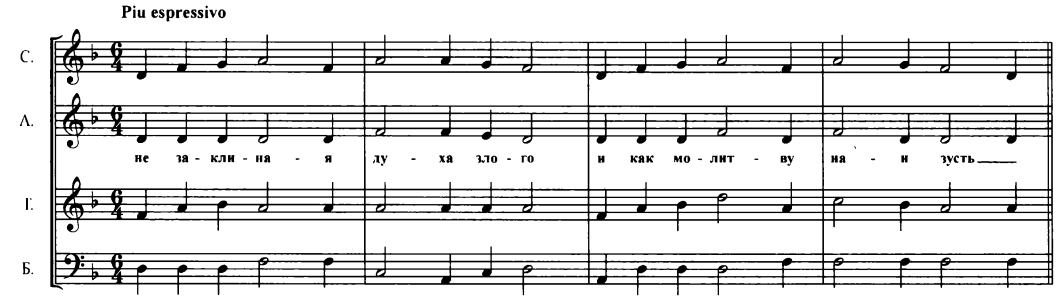
Оба высказывания разные – лаконичное у Г. Свиридова, более развернутое у Б. Асафьева – говорят об одном, для нас особо значимом: поэтическое слово выражается музыкой, этим «нечто», по Свиридову, (недаром он указывает на «музыкальное произведение»), которое должно выразить суть, идею, мысль его. «Договор о взаимопомощи», «единоборство» по сути есть утверждение о возможности музыки выразить некую «программу» поэзии, соответствуя поэтической мысли или значительно углубляя и видоизменяя ее. Нам это важно с одной лишь точки зрения – «нечто» и «программа» выражены композитором средствами музыкального языка, всем арсеналом его выразительных и выражающих «деталей»[14]. Они представлены в самой хоровой партитуре, в ее фактуре в том объемном смысле этого понятия, о котором говорилось выше: «...под фактурой обычно понимается вся совокупность фиксируемых в виде нотной записи выразительных и технических средств, которыми пользуется композитор, воплощая свой замысел на бумаге в виде эскиза, клавира или партитуры»[15].

В хоре Г. Свиридова на стихи Ф. Сологуба «Грусть просторов» есть два совершенно одинаковых музыкальных эпизода, где в первом автором предписано *Poco espressivo*:

[12] *Свиридов Г.* Цит. изд. С. 81.

[13] *Асафьев Б.* Избранные труды. Т. 5. М., 1957. С. 179.

[14] Сказанное довольно категорично, но лишь в том смысле, что подчеркивает преобладающие и доминирующие тенденции музыкального выражения. Абсолютной категоричности музыка, к счастью, не терпит.

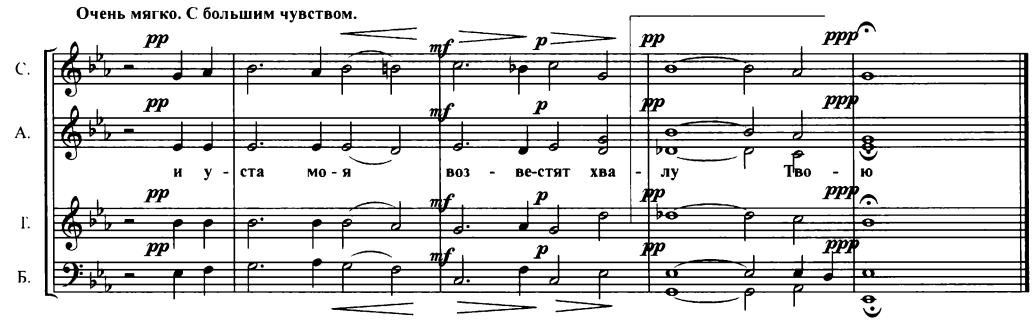
[15] Определение О. Евлахова. Цит. по кн.: Проблемы музыкальной фактуры, ГМПИ им. Гнесиных. Сборник трудов, вып. 59. М., 1982. С. 4.

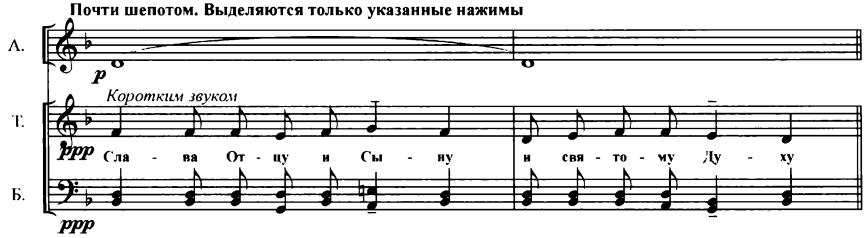
а во втором – *Più esressivo*:

Где взять «детали» для выражения *più espressivo*, если сама музыкальная ткань неизменна? Во втором эпизоде меняется *текст*. Его новое (иное) содержание, конечно же, должно быть выражено музыкальной интонацией, но посыл (та самая «деталь») идет от какого-то иного эмоционально художественного смысла и содержания словесного текста. Раскрыть его – удел таланта исполнителя, его художественного вкуса, понимания стилистических норм выражения свиридовской хоровой музыки.

«Воплотив свой замысел на бумаге», композитор отдает исполнителю «свое» слышание музыки и «свое» выражение ее художественной идеи, в том числе и способы (технология-качество) выражения весомости и значимости слова. В партитурах больших художников они точны по смыслу, эмоциональному содержанию, они всегда выразительно сильнее, истиннее, чем все возможные и привнесенные извне художественные «находки». И чем богаче личный исполнительский опыт, тем чаще возникает мысль: достало бы сил, умения, знаний, терпения, таланта (или хотя бы способностей), чтобы претворить в жизнь звуков музыки все то, что предложено в партитуре великого мастера.

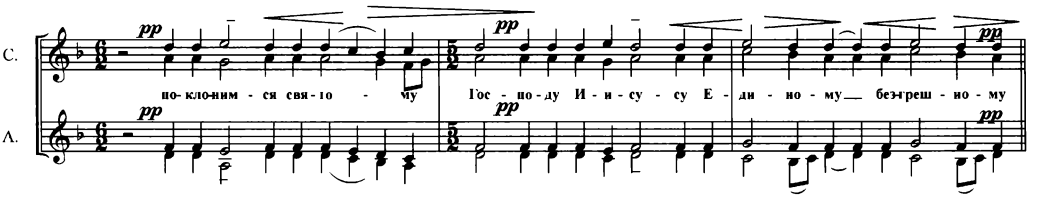
Это отнюдь не отрицает индивидуального исполнительского почерка, наоборот: все «детали» хорового письма автора способны возбудить наше художественное чутье, организовать и направить творческую волю на воплощение духа музыки. Личностным, индивидуальным станет *качество воплощения* в звучании этих «деталей», качество строительства из них цельного выражения музыкальной мысли, то, что и определяется как высоко или малохудожественное, талантливое или малоубедительное исполнение.

Этих «деталей» много в литургической музыке С. Рахманинова («Литургия Св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение»), где как-то по-особому, по-рахманиновски озвучено слово, раскрыт его глубинный, неоднозначный смысл. Смысл этого слова становится содержанием, музыкальной мыслью, художественным образом фразы, эпизода, всей музыки в целом. Для этого композитор использует все средства музыкального языка – тембр, ритм, лад, акцентуация, динамика и, конечно же, штрихи.

Нельзя не восхититься, каким светом и нежностью звучат слова «хвалу Твою» в последних двух тактах «Шестопсалмия» из «Всенощного бдения», где для их выражения использован неожиданно появившийся высокий тенор в унисон со вторыми альтами, а первый альт соединен с партией сопрано. Пример, иллюстрирующий высочайшее композиторское искусство в выражении хоровым тембром смысла слова, духа музыки:

Рахманиновская акцентуация и штрихи требуют особого разговора. Если окинуть взглядом всю партитуру «Всенощной», то обнаруживается много авторских указаний характера звуковедения, «звукосоединения». «Очень певуче», «ярко, с твердым бодрым ритмом», «коротким звуком», «очень мягко» и т. п. – авторские ремарки (или их варианты) рассыпаны по многим эпизодам партитуры. Но есть одна, на которую необходимо обратить особое внимание потому, что только «пройтись глазом» по партитуре недостаточно, надо «пройтись» еще и пытливым слухом, вооруженным знанием (слышанием) рахманиновского стиля выражения. Вот эта ремарка: «Почти шепотом. Коротким звуком. Выделяются только указанные *нажимы*» (курсив мой. – *В.С.*):

№ 9

Но «нажимы» определены и обозначены знаком «tenuto».

В другом – «Так же *акцентируя*, но в пределах знаков», и знак «tenuto»(курсив мой. – *В.С.*):

№ 10

Разумеется, что и «нажимы», и акценты эти разные, ибо они из разной музыки. Определение и выполнение этой разности отдано исполнителю. Вот здесь и находится сердцевина проблемы. Чтобы понять ее, надо уяснить главное – «нажимы» и акценты, указанные автором, определяются самим очень ярко выраженным характером мелодии, ее образным строем и особенно – и это главное – ее *акцентуацией*, способом звуковедения. Тогда эти «нажимы» и «акценты» должны только *усилить уже имеющееся качество*. Во всех других случаях, когда выделение слога, слова предписано знаками, надо отдать «кесарю кесарево».

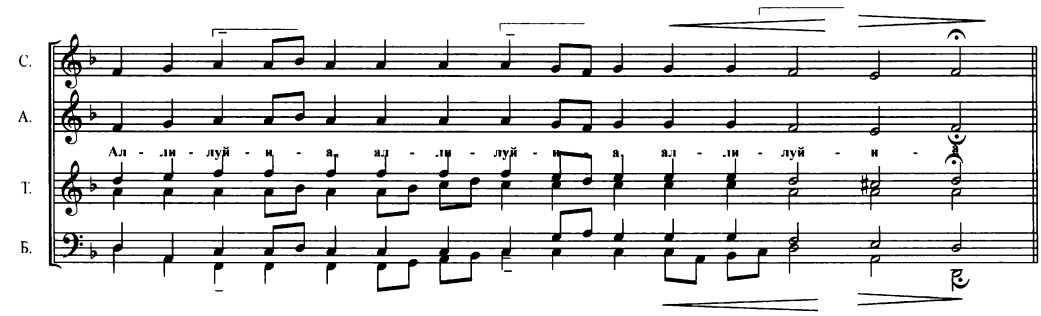
Следует исходить из фундаментальных понятий смысла и содержания знаков «tenuto» и «акцент». В противном случае свобода художественного выбора может оказаться свободой вседозволенности.

Речь идет о следующем. Ограничение исполнительской свободы следует понимать только как ограничение «свободы штампа», отрицание нормы одинаково интонировать *разную музыку*. Рахманиновские исполнительские штрихи чрезвычайно богаты по самой своей сути и способности к выражению. Это действительно так. Нет надобности доказывать, что *tenuto* в «Ныне отпущаеши» и «Богородице, Дево» разные по своему эмоциональному выразительному содержанию. Надо постоянно иметь в виду несколько стилистических установок при исполнении этой музыки. Главная из них, как полагает А. Кандинский: «Рахманиновский подход к интерпретации первоисточника нашел свое отражение и в трактовке "Всенощного бдения" одновременно как литургического и концертного цикла»[16].

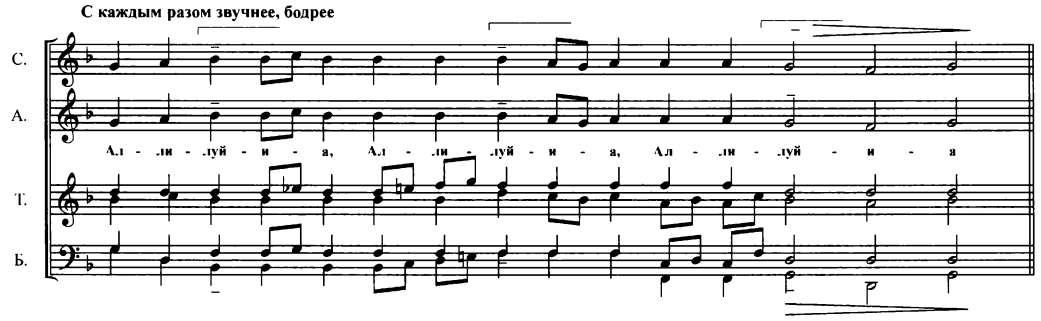
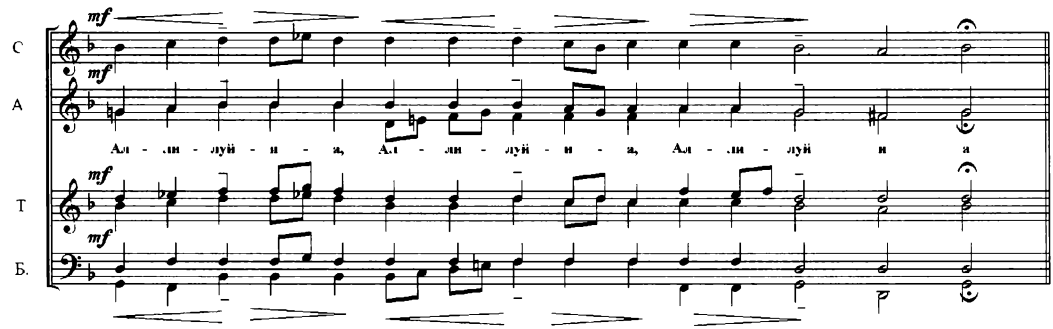
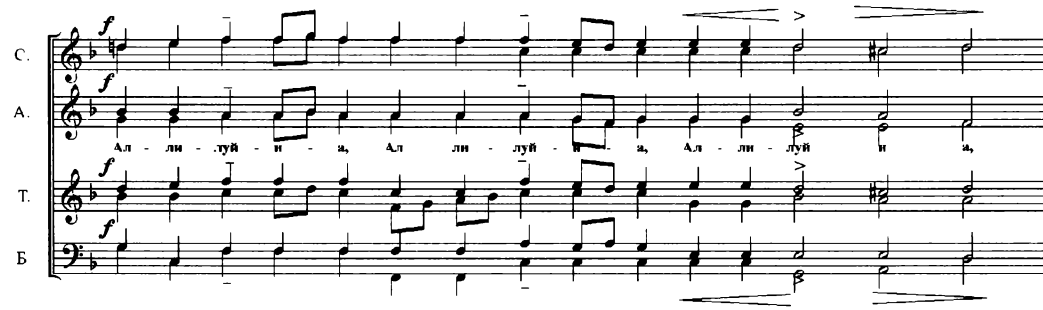
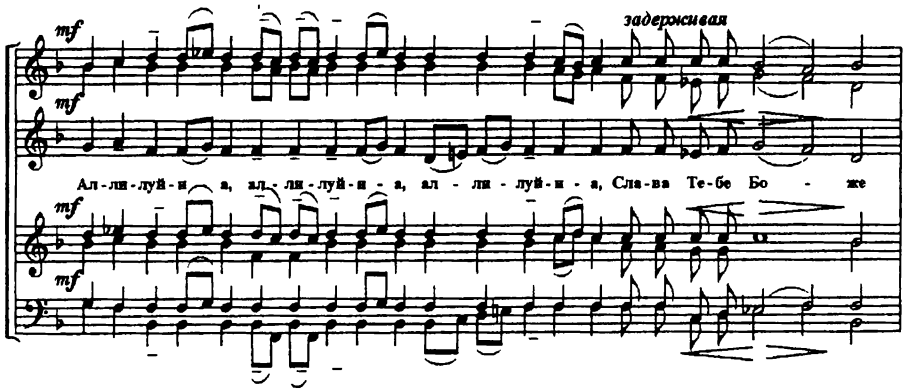
Другая – из 15 номеров «Всенощной» 5 созданы на собственные, авторские, темы. «В партитуре все время видна забота о слове, его ясном, отчетливом звучании – это было непременным требованием при сочинении церковной музыки. Наконец, Рахманинов в своих "литургических" циклах свободно применяет средства композиторского мастерства, стилистику оперы, оратории, симфонических жанров. Из сказанного видно, что "Всенощное бдение" создавалось как произведение, принадлежащее одновременно церковной и светской музыкальной культуре – по глубине и масштабности гуманистического содержания, по разносторонности и законченности эстетического облика, по строгости и свободе музыкального письма»[17].

В этих словах есть все необходимые нам рекомендации. Строгость и свобода музыкального языка «Всенощной», слово и его содержание в оригинальных и авторских мелодиях, качество выражения концертного стиля и стиля церковного – вот те вехи, следуя которым можно и должно открывать суть этого великого творения.

Слово и его содержание по своему раскрывается в «Блажен муж». Рефрен хора *tutti* «Аллилуйа», который есть эмоционально-смысловой комментарий к спетому тексту-смыслу альтов и теноров, повторен Рахманиновым 9 раз. Из них 5 раз рефрены изменены автором не только и не столько общим динамическим разворотом, но прежде всего характером интонирования слова.

В каждом рефрене слово «аллилуйа» поется трижды. В первых двух ударный слог «ал-ли-Луй-а» выделен знаком «tenuto» только дважды, в третьем *все слово* выражено *динамически*. Но «нажима» на ударный слог нет:

[16] *Кандинский А.* «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство на рубеже веков. Послесловие к изданию партитуры. М, 1989.

[17] Там же.

В третьем и четвертом рефренах появляется *tenuto* и на третьем слове. К нему не предписано *crescendo,* но после него следует *diminuendo,* тихое и строгое завершение:

В пятом на помощь *tenuto* приходят яркие динамические волны:

В шестом, полнозвучном и торжественном, появляется *акцент* на ударном слоге третьего слова:

В седьмом, восьмом и девятом – в музыке торжественно тихой, затухающей, с добавлением слов «Слава тебе, Боже» появляются на втором слове *два* выделенных слога. Они вместе с низкими «колоколами» басов рождают торжественную тишину, особую глубину и значимость слова, смысла всей музыки номера:

Надо добавить сюда еще одну немаловажную деталь – из всех девяти рефренов только в трех последних, где поются слова «Слава Тебе Боже», есть авторская ремарка «*задерживая*». Во всех остальных имеется так называемое «выписанное замедление», и делать его еще «лучше», чем сделал С. Рахманинов вряд ли нужно.

Все это говорится лишь для того, чтобы показать: не может быть одинаков комментарий хора *tutti* на *разную* мысль, пропетую тенорами и альтами перед каждым рефреном. И их различие не только в изменении, усилении динамики и экспрессии выражения, о чем просит автор в своих ремарках, но и в очень важных «деталях» раскрытия *всей* музыки. Конечно, и без этих «деталей» музыка «Всенощной» производит сильное воздействие на слушателей. В этом удел всей великой и воистину прекрасной музыки. Но без них она теряет что-то самое главное, то, что и есть, наверное, тайна музыки...В конечном счете, из всех «деталей» музыкального языка собирается *общее и наиболее полное* выражение художественной идеи партитуры, они, и только они, могут помочь нам найти ответ на вопрос – о чем музыка?

Что выражено в хоре С. Рахманинова «Ныне отпущаеши» из его «Всенощной»? Из каких «деталей выразительности» она соткана, и в целом – какова ее художественная идея?

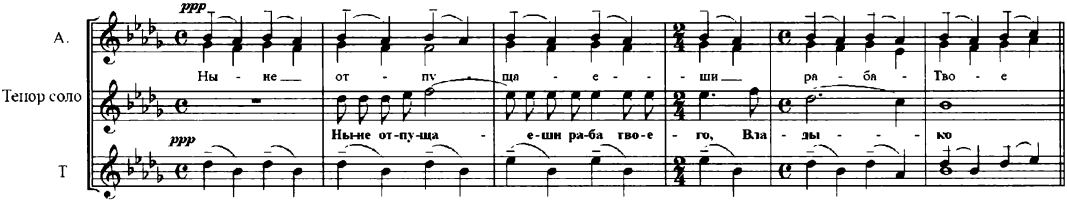
Г. В. Свиридов так говорит о ней: «одна песнь – "Ныне отпущаеши", песнь Симеона-Богоприимца, – представляет собой шедевр наивысшего достоинства по красоте, глубине, по Христианству, по выразительности самого напева и гениальному претворению его в хоровом звучании, в форме и *плетении голосов*» (курсив мой. – *В.С.*)[18].

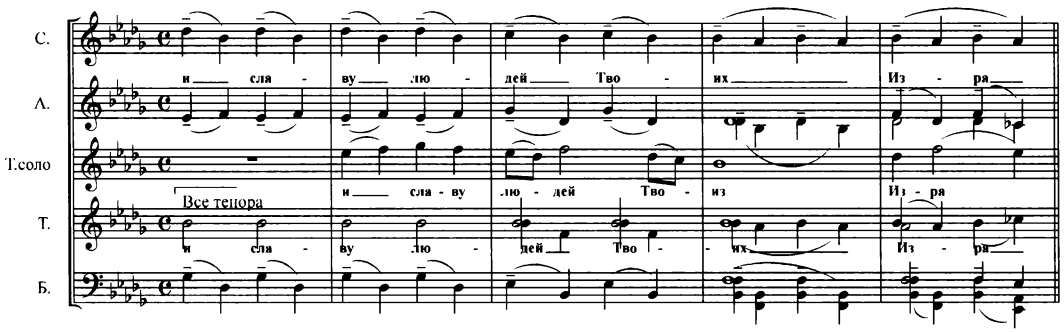
Нам оставлена нелегкая задача понять, услышать, как и какими «деталями» рахманиновского певческого стиля выражены и глубина, и Христианство, и «наивысшее достоинство по красоте». Решить ее неимоверно трудно, как трудно (или почти невозможно) переводить музыку на язык слов, но сделать это необходимо, чтобы попытаться постичь это «нечто» (вернее, попытаться максимально приблизиться к тому, что привнесено музыкой С. Рахманинова в текст этой молитвы).

Текст всем известен; известно лицо, его произнесшее, время и место указаны в Новом Завете точно и конкретно. Молитвы на этот текст полны эмо-

[18] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М., 2002. С. 561.

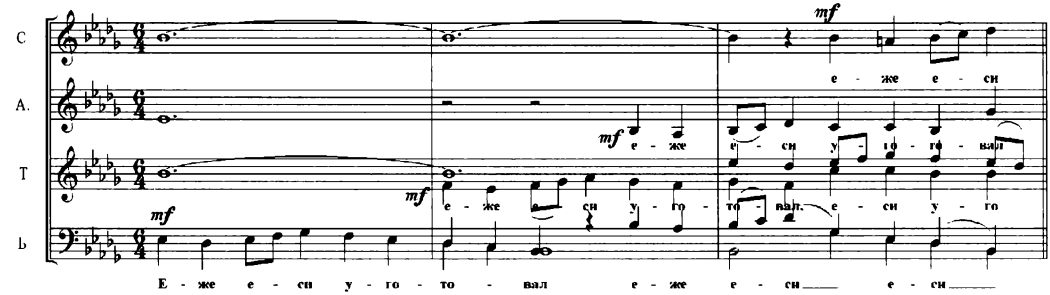
ций расставаний, печали, раздумий и предчувствий будущего. Многое из этого есть в музыке Рахманинова, многое, кроме печали. В ней есть свет, тихая трепетная радость-умиление, есть главное – ЛЮБОВЬ. Этим и красива в широком смысле слова эта музыка, ибо только самая высокая любовь – любовь человека, людей к Великому младенцу, любовь чистая, светлая, с тревогой и болью предчувствия будущего, с мощью выражения боли и страдания, борений страстей и очищения на дороге людей к Храму, где будет свет Истины и Царства Божьего. Нам кажется, что все это есть в этой удивительно прекрасной музыке.

Само ее начало многообразно: нежная мелодия тенора-соло обрамлена тихими, «покачивающимися» секундовыми интонациями первого тенора и альтов. В этих интонациях с *tenuto* на 1-й и 3-й долях такта есть что-то от движения, почти зрительного представления (ощущения, видения) «колыхания», словно дым курений в храме. Это «колыхание» трудно уловимое по ладу и тональности, это даже не русская переменность, а почти таинственная нереальность. В них есть отголоски русской колокольности, далекой и еле доносящейся из глубин времени. Но самое главное – в них с какой-то скрытой внутренней сдержанностью выражения звучат *колыбельные* интонации. Колыбельная песнь есть прежде всего выражение любви. И «колыхание» ритма, вызывающее почти зрительные ассоциации, и отзвуки колыбельной песни – все это, окружая редкую по красоте мелодию солиста, выражает любовь к младенцу, убаюканного на руках Богоприимца:

Повторяя эти интонации на словах « и славу людей Твоих...», Рахманинов излагает их многозвучно, всем хором (отлично от начала, более скромного, почти «интимного») с роскошными тембрами, красотой гармонии и т. п., но с одной очень яркой деталью, той, которая по-особому и вполне недвусмысленно пророчески раскрывает смысл слова «Славу». «Внутри» этой пышной фактуры один голос первого тенора монотонно мертвенно на одном звуке, словно погребальный колокол, пророчески возвещает самое главное: народ-Богоприимец, взявший на свои руки младенца-Богочеловека, этими же руками отдаст его на суд и расправу:

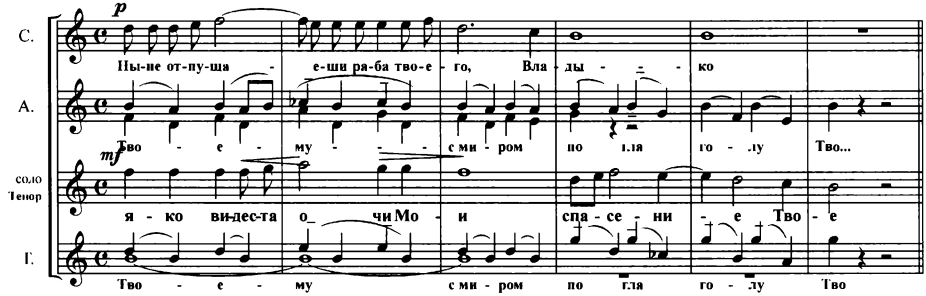


Может быть, это и не так, а как-то по-иному. Но слишком ярок здесь первый тенор, особенно в четвертом такте примера, когда его колокол усилен первым басом и первыми альтами; возможно, это и есть то, что Г. Свиридов определил как «плетение голосов», шире – «Христианство».

Контрастно силен по мощи выражения срединный эпизод, который в своем развитии и движении рождает динамическую кульминацию. Динамику здесь обеспечивает неожиданно и как-то «не к месту» и «не по-русски» появившаяся имитационная полифония. Она особая, ибо не очень «правильная» – соотношение имитаций в интервалах секунды, а лишь затем кварты и квинты:



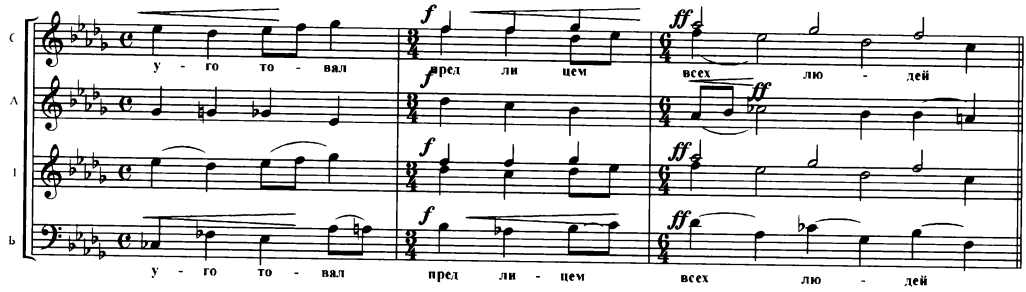
В подобной полифонии как принципе развития музыкальной мысли использовано ее главное свойство – выражение действия, движения. Голоса имитирующих партий – словно голоса «всех людей», всех народов, видевших «спасение Твое». Этот эпизод предстанет более значимым, если соотнести его с предыдущим, который более *полифоничен* по емкости выражения – в нем звучат одновременно две мелодии и два разных текста. Мелодия тенора-соло со словами «яко видеста очи мои» («ибо видели очи мои спасение Твое»[19]) сопровождена начальной мелодией с первым текстом «ныне отпущаеши...», и более того – альты и тенора в этот момент еще допевают предыдущий текст:



Смысла в этом много – цельность, текучесть музыкальной формы, единение восприятий, отношений множества людей к таинству обряда, к явлению Младенца...

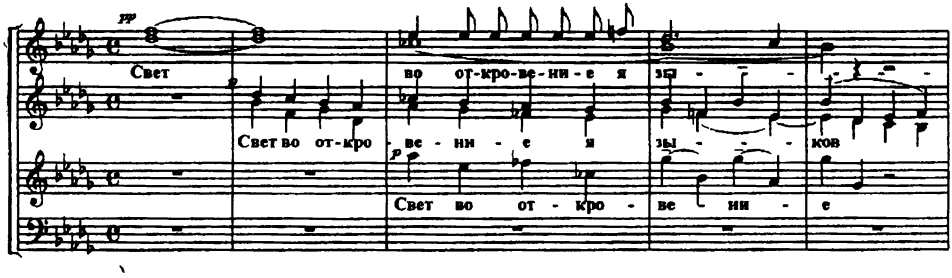
Срединный эпизод контрастно оттенен от предыдущего *стремительностью* своего развертывания. Это развертывание столь сильно, особенно в партии альтов, словно «опоздавших» со своим подъемом (3-й такт примера):

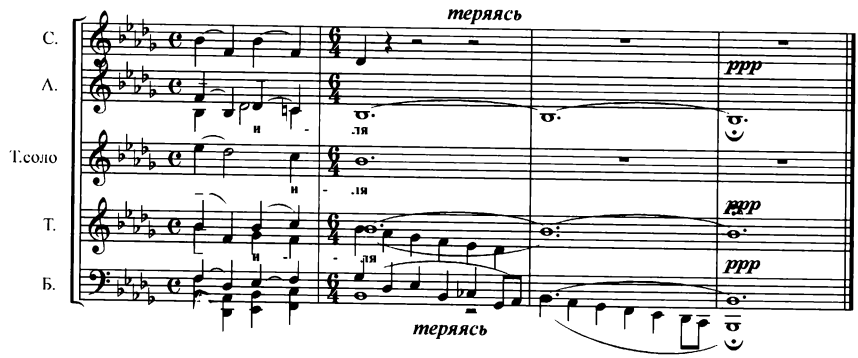
---

[19] Евангелие от Луки. Брюссель. «Жизнь с Богом». 1989. С. 1578.

Оно так грандиозно и так трагедийно (ритм, «захлебнувшийся» в руинах собственного разрушения. Смотри 3-й такт примера), что невольно приходит мысль: «не мир, но меч принес я вам».

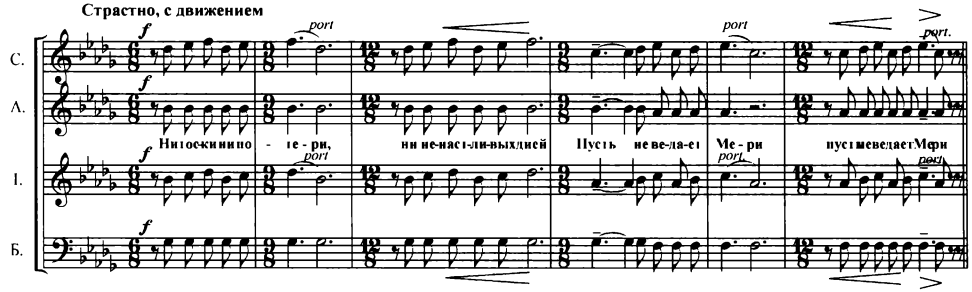
Возможно, что здесь и нашла отражение глубина этой музыки, о которой говорил Свиридов, глубина так мощно выраженная, что пройти мимо и не попытаться заглянуть в нее просто невозможно.

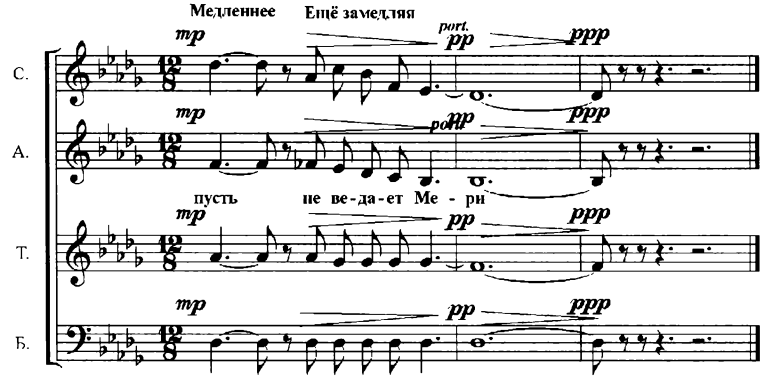
«Свет во откровение языков» («свет к просвещению язычников») – он в этой так трудно достижимой светлой терции сопрано, в тихо опускающихся мотивах альтов и «божественно» чистого первого тенора, опускающихся ровно, плавно (исчезли *tenuto*), в мастерски сделанном переходе от трех мелодий к одной:



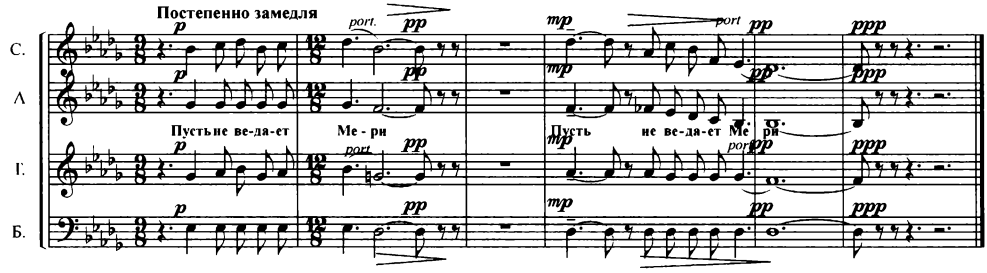
И наконец последние такты музыки, где, собственно, и происходит выражение главной мысли, знаменитый ход вторых басов в крайние пределы своего низа с предписанием автора – «теряясь». Это тихий и достойный уход в мир иной («теряясь») того, кто дождался избавления и исполнил долг свой «По глаголу Твоему»:

Попробуем задать те же вопросы хору Г. Свиридова «Мери» из «Пушкинского венка». О чем эта музыка и как она сделана? Содержащиеся в ней ответы в известной степени яснее и проще, чем в музыке С. Рахманинова, однако

требуют особой убедительности выражения. Право на такую оценку дает участие автора этих строк в первом исполнении «Пушкинского венка», свидетельство репетиционной работы композитора с Московским камерным хором, работы тщательной, требовательной в достижении слышания смысла слова, музыкальной интонации, а главное – работа с очень ценными авторскими комментариями, точными, афористически емкими. Очевидно, что в хоре «Мери» много личного, много самого Г. Свиридова. Написан «Пушкинский венок» зрелым мастером. Великолепно знающий и понимающий поэзию, он имел право *так читать, так слышать, чувствовать и так выражать* своего Пушкина (Глинка чувствовал и выражал свою «Мери» совершенно по-иному!). Ему как личности цельной и богато одаренной были свойственны юношеская порывистость чувств, шутка (легкая и ироничная, а иногда и колкая и саркастическая) и мудрое понимание и ощущение пульса жизни трудного сегодняшнего дня.

Если взять это «за основу», то многое в этой партитуре встанет на свои места. В ней страсть, порыв, полет чувств – ритмический вихрь как характерная особенность музыкального языка – вдруг резко усмиряется спокойствием, мудрой простотой, которая подчас значимее и весомее порыва:

Трехкратные повторения слова «Мери» с такими таинственными созвучиями. Что это – мерцание свечи (вспомним его же «Часовую стрелку») или слеза, затуманившая взор? Слеза по ушедшей молодости, любви? Слеза по той любви, которой не суждено стать счастьем сегодня и никогда («и один без гостей...»)?:



Ответ содержится в самой музыке Г. Свиридова. Последний «тост» не застольно торжествен, а тих, мудро спокоен. Он с какой-то поразительной силой

художественного откровения своим движением музыки вниз к последнему чудосозвучию – то ли Des-dur, то ли b-moll? – звучит словно прощальный поклон:

Подобное прочтение этих партитур может показаться слишком индивидуальным. Но есть одно, что дает на это право. Это сама партитура, в которую не привнесено ничего извне. Есть лишь попытка «прочесть написанное», постичь глубинный смысл музыки, выразительную суть каждого ее элемента. У каждого исполнителя будет свое индивидуальное проникновение в душу музыки, будут свои пути к правде ее выражения, но на этом пути главнейшим должно стать глубокое и осознанное уважение к композиторскому труду. Чем многограннее и богаче будет раскрыт в музыке замысел ее создателя, тем выше и художественно убедительней прозвучит она.

Во имя этого стоит трудиться.

МНОГОГОЛОСИЕ И ХОРМЕЙСТЕРСКАЯ ПРАКТИКА

Необходимо... проводить разницу между ремесленным трудом и подлинным творчеством, которое только и способно вдохнуть жизнь в нотные символы[1].

Э.Лайнсдорф

Выразительные характеристики хорового многоголосия, о которых говорилось в предыдущих главах, могут быть успешно использованы для решения некоторых наиболее сложных технических проблем хорового исполнительства (хоровой «технологии»).

При этом логика становления музыкальной интонации, ее развитие и характер, виды голосоведения становятся самой убедительной «подсказкой» в выборе средств хоровой «технологии». Творческая работа по «художественному оформлению многоголосия» обогатит профессиональные умения дирижера, его слуховой опыт, мастерство владения искусством интонирования музыки разных художественных стилей – всего того, что предоставит возможность уразуметь традиции русского хорового искусства, составившие его великую славу, и те «традиции», которые, к сожалению, еще тяжелым грузом лежат на плечах нашего хорового дела.

С.А. Казачков, один из корифеев русской хоровой школы, особо проявивший себя на ниве воспитания хоровых дирижеров, писал: «Из оставленного нам наследства мы должны взять завоеванную веками высокую технику пения (строй, ансамбль, дикцию), звуковую мощь, льющуюся широкой волной, широту динамического и регистрового диапазона, высокую профессиональную дисциплину.

Вместе с тем мы отказываемся от некоторых особенностей хорового стиля: от штампованного ремесла и рутинного академизма, в какой бы солидный мундир казенного профессионализма они не рядились; от суррогата звуковой слащавой красивости, заменяющей истинную красоту; от ушеугодия и звукового гурманства, столь привлекательного для хоровых меломанов; от цеховой замкнутости хора»[2].

Очень важно понять следующее. Все крупнейшие деятели хорового искусства XX века есть «птенцы гнезда Синодального», не исключая и Петербургско-Ленинградскую хоровую школу, ибо в ней сказалось мощнейшее влияние М.Климова, Н. Данилина, Г. Дмитревского (ученик Н. Данилина по аспирантуре) – воспитанников Московского Синодального училища.

Впитав в себя все лучшее, чем славен был Синодальный хор и Синодальное училище, впитав, конечно же, и эстетику русского православного церковного пения, они все оказались по своим творческим и эстетическим убеждениям *очень разными.*

---

[1] *Лайнсдорф Э.* В защиту композитора. М., 1988. С. 29.

[2] *Казачков С.А.* Дирижер хора – артист и педагог. Казань, 1998. С. 34.

Н. Данилин и М. Климов, при всей их общности на почве основательного профессионального образования и воспитания, во многом и принципиальном – разные художники, не говоря уже об исполнительском «бунтаре» Н. Голованове. Последний – целая эпоха в русской музыкальной исполнительской культуре, и она для нас интересна тем, что Н. Голованов, воспитанный на этой эстетике, всем своим творчеством взломал ее и создал свой неповторимый исполнительский «головановский» стиль, который можно принимать или отвергать, но не признавать его магической притягательной силы невозможно.

Н. Данилин и Г. Дмитревский. Между ними много общего, но и они во многом очень разные. В одном они абсолютные антиподы – это в их воззрении на хоровой ансамбль, на комплектование хоровых партий. Н. Данилин предпочитал голоса без особо яркого тембра, те, которые легче всего вольются в ансамбль хоровой партии (он не любил баритонов). Г. Дмитревский, наоборот, предпочитал голоса яркие, способные внести свою тембровую индивидуальность в общую звуковую палитру хора. За этим стоит главное – разность позиций в подходе к проблеме хоровой звучности, либо способной выразить все оттенки живой музыки, либо выражающей то преимущественно «ровное, умильное, смиренное» и т. д., рожденное эстетикой церковного пения, той эстетикой, за которую так сражался и которую так разрушал сам Н. Данилин.

Все (или почти все) наши Учителя оставили нам свое теоретическое наследие, то богатство знаний, умений, которые для нас неоценимы как выражение *индивидуального, личностного творческого опыта*. Это надо учитывать постоянно, ибо из опыта *частного* мы очень часто выводим *всеобще*.

Ярчайший деятель хорового дела Н. М. Данилин не оставил нам теоретических трудов. Нет и вполне удовлетворительных звуковых записей Государственного хора под его управлением. Но есть документы, способные ответить на многие вопросы. Речь идет о дневниковых записях его репетиций в Государственном хоре, которые вели его ближайшие помощники В. Виноградов и С. Лаппо.

Это бесценные материалы, но, читая их, анализируя, вникая в творческий процесс большого мастера и художника, надо помнить о двух вещах:

1. Эти дневники писались не для «истории», а, скорее всего, для себя. В них фиксировались преимущественно «технологические» задания мастера своим помощникам, которые надо было решать на последующих репетициях.
2. Многие высказывания, реплики, рекомендации мастера сделаны в атмосфере репетиционной работы, работы интенсивной и постоянно эмоционально заряженной. Этим можно и должно объяснить некоторую излишнюю их категоричность.

Необходимо постоянно помнить и о том, что все его установки и требования *относились к определенному, конкретному сочинению, которое репетировалось в данный момент, и отнюдь не все они носили всеобщий характер*.

В этих дневниковых записях зафиксировано очень много ярких творческих установок мастера, но главное внимание уделялось «хоровой технологии», что вполне объяснимо. (Кто работал хормейстером, помощником художественного руководителя хора, тот хорошо знает, на что надо обратить внимание и как необходимо сделать это «что» со стороны хоровой «технологии»). Мы не сумели заметить, что вся хоровая «технология» Н.М. Данилина служила *искусству выражения музыки*.

Именно это – восприятие частного как всеобщего, отрыв технологии от искусства художественного выражения, породили многие негативные явления в хоровом исполнительстве сегодняшнего дня, и что особенно важно – в хоровом образовании. Более того, некоторые из них цитируются (обобщаются!) в некоторых книжных трудах как *метод работы Н. Данилина.*

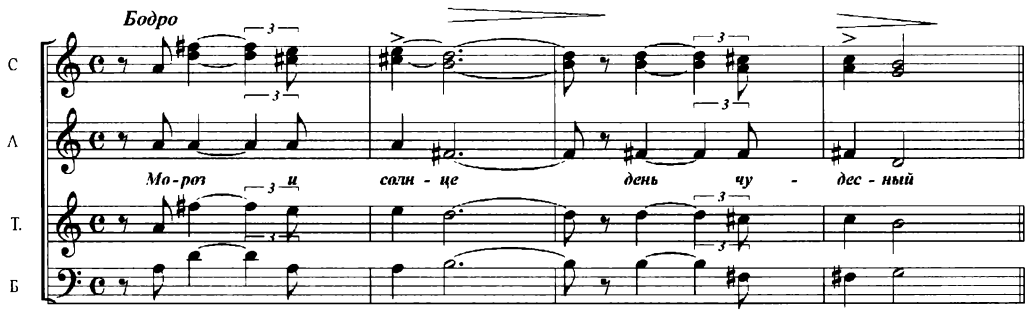
Например, в одной из работ читаем: «Говоря об исполнении произведений полифонического стиля, Данилин рекомендовал выделять *все синкопы*, а фригийский каданс *всегда петь ярко и громко* (в Древней Греции это был мажорный и торжественный лад)»[3].

Но, во-первых, полифонический стиль весьма обширен и в нем не всегда имеются синкопы и фригийские кадансы, а во-вторых, речь-то идет о конкретном произведении в имитационном полифоническом стиле из «Самсона» Генделя, а не о полифоническом стиле вообще.

Там же еще: «Безударный слог *всегда нужно петь тише»*[4]. Но ведь оставлено без внимания то, что это требование Н. Данилин предъявлял к конкретной музыке (в данном случае Н. Белкина «Теперь нам попити»). Ведь сам Н. Данилин нарушал последнее «правило» (из дневниковых записей репетиции «Восхода солнца» С. Танеева: «Цифра 38 и далее – I басы делают *сильными все ноты, а не только те, на которые падает словесное ударение»*. Репетируя «Поражение Сеннахериба» Мусоргского, он требовал: *«Концы фраз очень остро («могучий», «вражьи»»)*[5] *(*курсив мой. – *В.С.*).

К сожалению, «безударный слог всегда нужно петь тише» стало всеобщим правилом, идущим вразрез с общей культурой и искусством музыкальной интонации, и породило разливанное море так называемого «музыкального» исполнения: – «нажимчиков», «вершинок», «фразочек» и «окончаний всегда тише» и т. п.

Задайтесь вопросом, как петь тише безударный слог, например, в хоре Г. Свиридова «Зимнее утро» из «Пушкинского венка»? Сама логика выразительных свойств многоголосия вопиет против подобной «музыкальности»:



Разумеется, что никаких акцентов и «вилочек» в партитуре Г.В. Свиридова нет.

Конечно, подобное интонирование «Зимнего утра» провоцируется совпадением опорного слога слова с сильной долей такта. Но надо помнить о выразительных свойствах противодвижения в многоголосии (мощно движущийся вверх бас), знать принцип «метрического согласования», который гласит: «легкие мет-

[3] *Никольская-Береговская К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. М., 1998. С. 101.

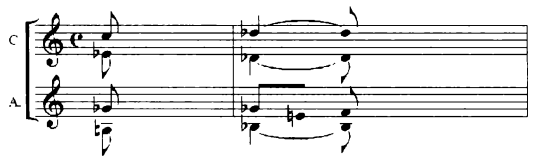
[4] Там же. С. 58.

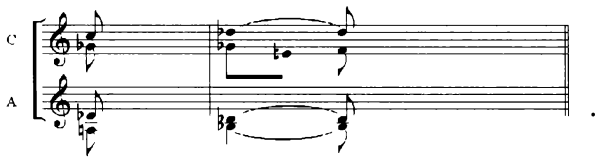
рические доли относятся к тяжелым, как неустойчивость к устойчивости *...подобным же образом краткие звуки относятся к долгим...»*[6] (Курсив мой – *В.С.*).

У Н. Данилина этот принцип выражен так (из упомянутых дневниковых записей): «Если половинная нота слигована с первой четвертью следующего такта, то всегда делается *crescendo*»[7].

Это замечание относится к исполнению одного из номеров «Самсона» Генделя, тем не менее – это не частности партитуры «Самсона» лишь только потому, что подобный элемент музыкального языка – «перешагивание» звука через тактовую черту так часто использован во всей музыкальной литературе, что это замечание может и должно стать характеристикой *исполнительского стиля* Н. Данилина. Его некоторая прямолинейность («делается «*crescendo*») объясняется, видимо, тем, что так понятней певцам, но в этом замечании есть самое ценное – забота о движении музыки, преодоление статики, насыщении интонирования длинного звука импульсом *движения*. Замечание, как ни одно другое, свидетельствует о высокой исполнительской культуре дирижера, о его слухе, направленном на строительство формы в асафьевском толковании: «формы, постигаемой в развертывании смысла, т.е. в процессе»[8].

Любопытно и поучительно письмо Н. Данилина Р.М. Глиэру от 26 сентября 1937 года: «При удвоениях не мыслите оркестр, а хор. Не так:



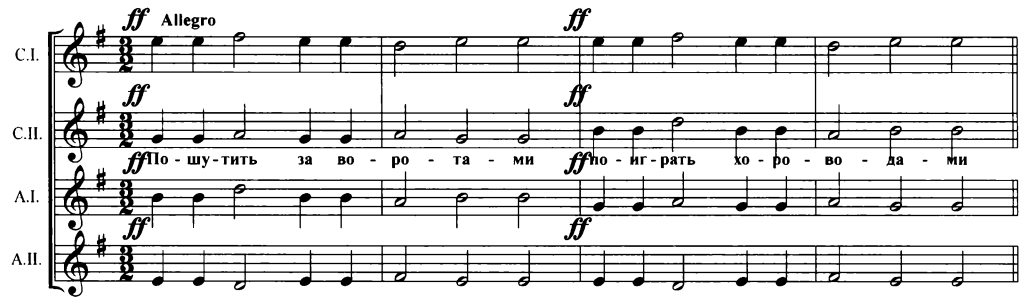
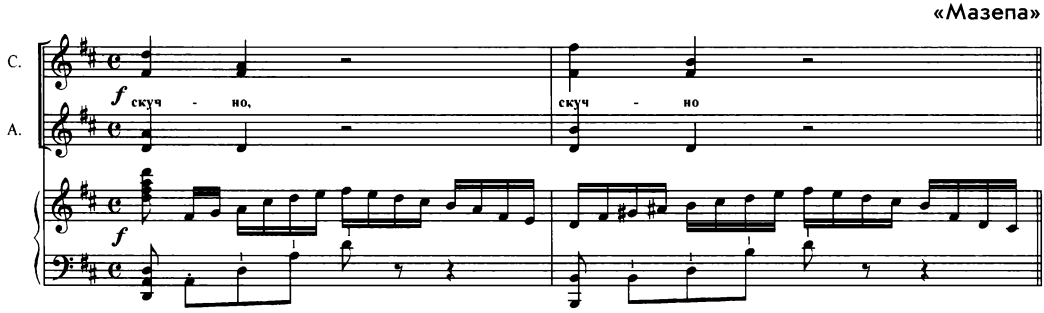
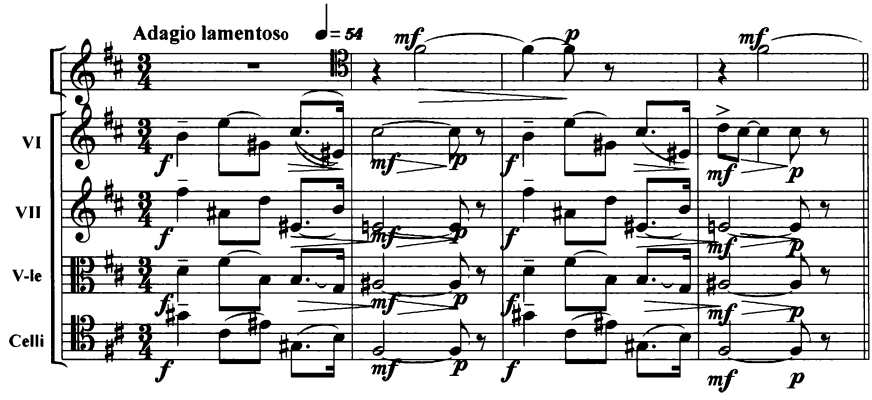
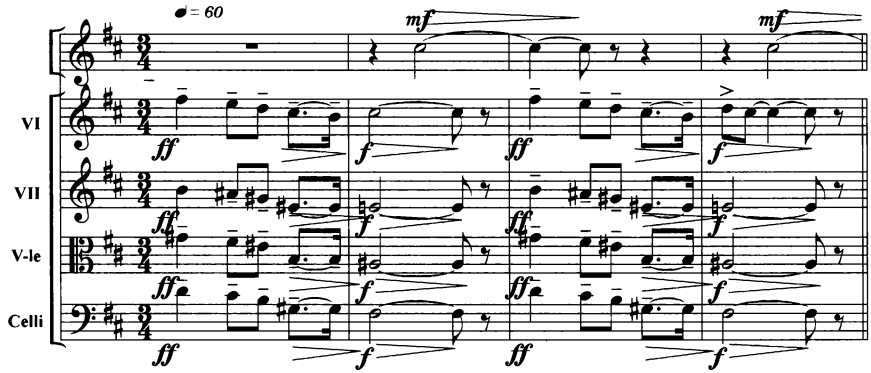
а так:

Но у Н. Данилина нет «претензий» к хору П. Чайковского «Без поры да без времени». Скромная, непритязательная пьеса для женского хора является примером высокой композиторской техники. Динамика движения музыки обеспечена «оркестровым» способом (следовательно – не «по-хоровому»), где повтор первого мотива изложен принципиально по-другому: в первом – с перекрещиванием голосов, во втором – в их естественном месте в аккорде, компактно и мощно:

---

[5] Памяти Н.М. Данилина. М., 1987. С. 79.

[6] *Мазель Л.А., Цуккерман В.А* Цит. изд. С. 138. На этой же странице есть сноска: «Удобная мнемоническая формулировка этого принципа: что длиннее, то сильнее; что короче, то слабее».

[7] Памяти Н.М. Данилина. Цит. изд. С. 90.

[8] *Асафьев Б.* Избранные труды. Т. 5. М., 1957. С. 174.

Еще один пример из музыки того же автора, в системе вокально-инструментальной фактуры:

В этих примерах можно обнаружить знаковые черты композиторского стиля П. Чайковского, его способа, по мысли Б. Яворского, выразить «творческое задание». Так сделана скромная хоровая миниатюра, краткий хоровой эпизод в опере, так же сделан финал его Шестой симфонии, где в первом проведении тема соткана из звуков перекрещивающихся голосов 1 и 2 скрипок:

А момент наивысшего эмоционального напряжения потребовал изложения темы в ее «естественном» мелодическом виде:

Совет Данилина Глиэру конкретен, ибо касается одной пьесы, одной художественной идеи, для выражения которой надо мыслить «по-хоровому». Но это отнюдь не значит, что перекрещивание голосов есть признак оркестрового мышления и является нарушением норм хорового письма.

Все это сказано для того, что бы акцентировать главное. Мы, взяв частности его *ремесла,* сделав из них нерушимые законы исполнительства, не заметили, не поняли и мало усвоили главное – *художественные принципы Мастера.*

В *Дневниках* В.Виноградова читаем (репетируется «Венецианская ночь» М. Глинки): «Я должен задержаться на аккорде, чтобы его выстроить, а это получается *церковщина*» [9].

Эти слова Данилина стоят многого. В них – вся *эстетика*, все *принципы и взгляды* его на музыкальное исполнительство. Вот это прежде всего надо нам взять из его наследия, столь необходимого сегодня, ибо: «Одинаково непотребно петь в церкви концертным стилем и на концертной эстраде – церковным. Культовый стиль прекрасен в храме и плох на эстраде, концертный – неуместен при богослужении»[10].

В тех же *Дневниках* читаем: «Если ритмический рисунок, который все время одинаков, вдруг меняется, это изменение надо подчеркнуть»[11].

Это замечание относится к простой песне Л. Книппера «Боевая». Надо полагать, что и в других музыкальных формах всякое изменение фактуры есть указание дирижеру (или обучающемуся) на то, что появилось «новое», а «новое» – это импульс движения музыкальной материи, на выявление которого надо направить творческие усилия.

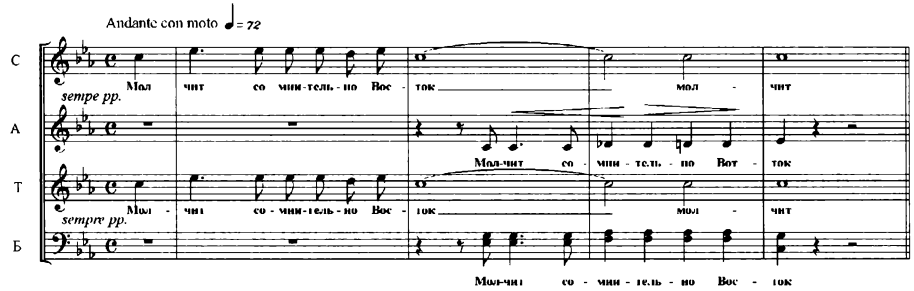
Подтверждение этому найдем в хоре С. Танеева «Восход солнца», где дважды повторенная фраза имеет принципиально разное изложение – ритмически спокойное начало («молчит сомнительно Восток»):

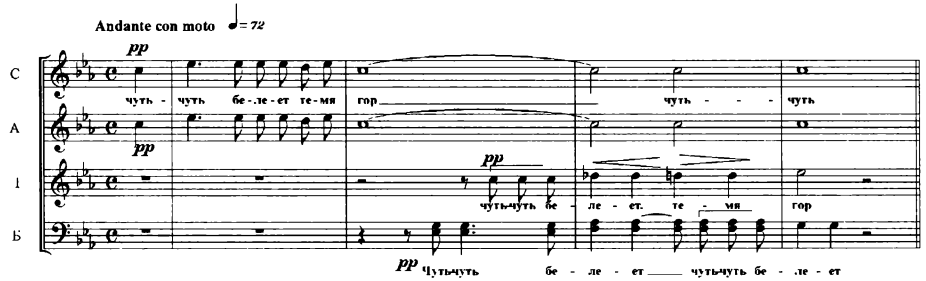
---

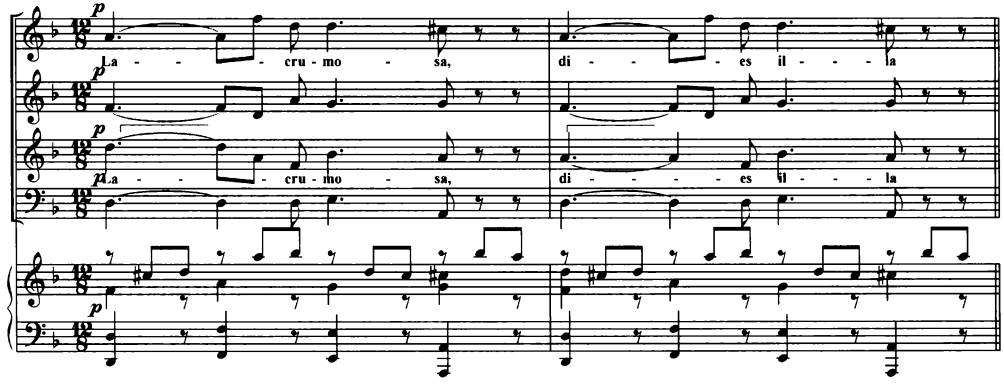
[9] Памяти Н.М. Данилина. М., 1987. С. 61.

[10] *Казачков С.А.* Дирижер хора – артист и педагог. Казань, 1998. С. 38.

[11] Памяти Н.М. Данилина. М., 1987. С. 61.



Более динамичный ее повтор выражен *другим* ритмом, «пробуждающимся» движением восьмых:

Два мотива первой фразы «Lacrymosa» из Реквиема Моцарта так похожи, что трудно заметить их отличие. Но в первом мотиве звучит выразительная *мелодия* в партии тенора с ярким противодвижением мелодии сопрано, а во втором она изменена, стала более статичной, менее мелодически яркой и своим тембром в низкой тесситуре, сделала мотив более мрачным, темным, трагичным:



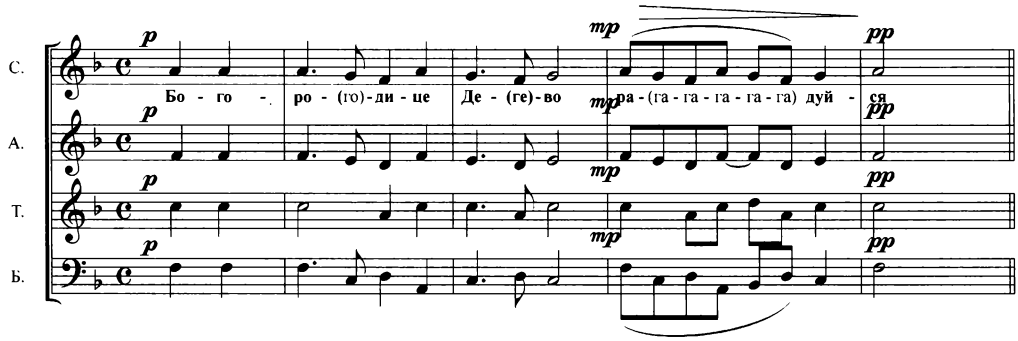
В дневниковых записях В. Виноградова и С. Лаппо можно найти настоящие «золотые россыпи» замечаний Н.Данилина, относящихся непосредственно к вокальной, певческой технологии, где на первом месте стоит забота о чистоте *гласных*, борьба с подменой их в угоду вокальной «комфортности», борьба, в конечном счете, за чистоту, яркость русского языка и *художественно выразительную культуру* хоровой звучности. «В слове “день” хорошее, яркое *русское* “Е”, а не “Э”. “Шуми золотая тайга!”, чтобы не вышло “тайгу” – чистое “А”». «В слове “люблю” два чистых “Ю”»[12].

[12] Там же. С. 80, 78, 66.

Это совсем не вписывается в эстетику «органного звучания» хора! Такая звучность хора требует почти полной унификации (одинаковости) вокальных гласных, меж тем чистая гласная русского языка – яркая, сочная и всегда такая разная! – способна, не нарушая норм академического пения, послужить воплощению художественной правды музыкального выражения.

Есть у Данилина еще одно знаковое замечание: «Шестнадцатые у сопрано чисто, без предыханий: не " ха, ха, ха", "а а, а, а", на один смычек, инструментально»[13]. К этому замечанию надо очень прислушаться. Мы еще очень часто продолжаем «гекать» и «гакать», даже исполняя С.Рахманинова:

«Всенощная», № 6



И последнее из его замечаний: «Гласная – основа вокала, но слово делает согласная»[14].

В нашу задачу не входят вопросы вокальной работы в хоре. Но в проблеме «слово делает согласная» нам дано понять разницу между дикцией как элементом хоровой техники и интонированием художественно-образного смысла слова.

Невероятно сложный по дикционной технике хор С. Танеева «Посмотри, какая мгла», где только в одной первой фразе собрано столько трудно решаемых дикционных задач: и начало с неудобного звука, и две самые неудобные для пения согласные «К» в слове «какая», а из четырех звуков слова «мгла» три – согласные! Конечно, исполнение этого хора требует высокой дикционной техники. Но если в этом хоровом скерцо преобладает почти чистая дикционная «технология», то в пушкинских «на печаЛьные поЛяны Льет печаЛьно свет она» многое зависит от искусства интонирования длинных, мягких, «печальных» звуков «Л». Но это тема для другого разговора.

Вполне закономерным будет вопрос: почему здесь поднимаются на щит эти «россыпи» замечаний Н.Данилина? Ведь они все высказаны по поводу вполне конкретных, в данный момент репетируемых сочинений. Ответом может быть только вопрос: почему и по каким причинам мы так *мало* взяли из всего богатства художественного мастерства этого крупнейшего и талантливейшего хорового деятеля в сегодняшний день того, что должно передать в будущее? Почему взяли у Мастера только частицу его искусства, ту, что относилась к технологии хорового производства и где и по каким причинам потеряли истинно значительное и яркое, что составляло сущность этой творческой натуры? А то, что многое потеряли, так это, к сожалению, факт.

---

[13] Памяти Н.М. Данилина. Цит. изд. С. 65–66.

[14] Там же. С. 59.

Попробуем дать свой ответ на эти вопросы. Он может быть спорным, но попытка ответа на них уже демонстрирует озабоченность ими.

Во-первых, подняты на щит те «россыпи», которые имеют по своей значимости, профессиональной точности знаковый смысл, тот, что находится в русле всеобщих законов музыкальной интонации.

Во-вторых, сравним ряд высказываний Н. Данилина: «Надо настроить инструмент, а потом на нем играть»; «Я всегда буду говорить, что главное в хоровом пении – строй»; «Чтобы звук был с тембром, он должен *дышать жизнью*»; «Старайтесь все чувства передать *звуками*»; «Presto – *мягко, нежно, затушеванным звуком, затуманенно*»[15] (курсив мой. – *В.С.*).

Легко обнаружить, что среди этих высказываний есть те, которые несут в себе определенную и конкретную технологическую установку (строй), и те, что связаны с художественной стороной исполнения. Но дело в том, что фраза: «главное в хоровом пении – строй», – имеет весьма важное и принципиальное продолжение: «Даже Нейгауз не сможет на расстроенном инструменте ничего сыграть». Думается, что этими словами сказано самое важное: на плохо настроенном инструменте нельзя полноценно художественно выразить свои творческие идеи, и отсюда – строй в хоре не самоцель, а необходимейшее условие для художественной работы, строй – «главное» в том смысле, что без него нет и не может быть убедительного и художественно полноценного исполнения, не может быть тембра, дышащего жизнью, чувства, переданного звуками, «мягких, нежных, затуманенных сопрано».

Дело, видимо, в следующем. В каждой хоровой партитуре есть свои, только ей присущие, технологические задачи для выражения художественной идеи. И если художественные цели в каждой из них разные, то технологические сложности в определенном смысле почти постоянны. Из них всегда на первом месте стоят строй, ансамбль, дикция. Из этой триады наиболее трудно достижим строй, и в каждой конкретной партитуре им приходится заниматься с особой тщательностью и старанием. На достижение необходимого *данной конкретной партитуре строя* уходит много сил и репетиционного времени, и достижение положительного результата в работе над всей технологической триадой дает основание утверждать – хор поет хорошо. Поет хорошо, но как *исполняет?*

Из этого, как представляется, и родились два главных вопроса: «Что такое хор?» и «Что главное в хоре?». И если разные ответы на первый почти реально не сказались на хоровой практике, то с ответом на второй дело оказалось значительно сложнее, т.к. в итоге у нас остался лишь один: «главное в хоре – строй». Такое утверждение снимает все варианты ответа на первый, ибо если главное в хоре строй, то он есть коллектив певцов, разделенных на хоровые партии для ... чистого пения. Конечно, это преувеличение на базе формальной логики, но крупица истины в нем есть.

«Главное» здесь в том смысле, что это самый трудный элемент в хоровой «технологии». Но строй – не самоцель, а средство, и хор, овладевший искусством чисто петь, есть только хорошо настроенный инструмент, на котором надо еще уметь играть. И главный ответ на поставленные вопросы один – вся хоровая «тех-

[15] Памяти Н.М. Данилина. Цит. изд. С. 51, 60, 64, 248.

нология» служит художественному выражению музыки, что так блистательно доказывал Н. М. Данилин всем своим творчеством.

Скрипач, тщательно настроив все четыре струны своего инструмента, во время исполнения весьма озабочен своей интонацией. Но мы оцениваем его игру не только и не столько по качеству интонации, а по критериям художественного творчества, куда, разумеется, интонация входит составной частью. Почему же хоровое исполнение столь часто измеряется по другим критериям? Разве для исполнения «Хорала» Мессиана и «Ночных облаков» Свиридова достаточно только строя? Разве строй в хоре не является тем весьма важным и необходимым грунтом на холсте, и только в этом смысле – главным, что он – база, основа для *творческого* выражения в звуках художественного содержания всегда разной исполняемой музыки?

А «главное» в хоре есть, есть оно в каждой хоровой партитуре, в каждом хоровом сочинении. Это то, что в исполнении дает возможность услышать, понять, эмоционально воспринять суть музыки, ее художественную идею, ее содержание.

Если в пении колыбельной песни царит только «усыпляющая» эмоция, тогда можно предположить, что наиболее убедительным художественным исполнением ее будет такое, во время которого или после которого слушатели в зале...заснут. Но ведь на концертных подмостках иногда исполняются и траурные марши...

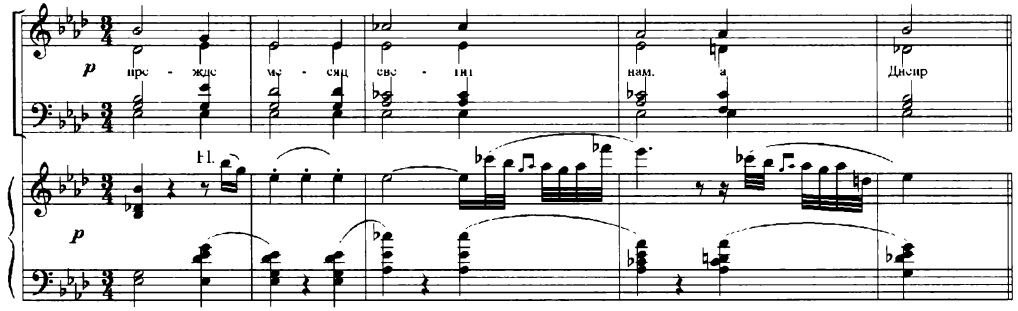
В колыбельной песне всегда (или почти всегда) есть «главное» – любовь Матери к своему дитяти (у Мусоргского в «Песнях и плясках смерти» у Матери нет убаюкивающих интонаций. Есть смятение, страх и великая сила любви, защищающая ребенка от убаюкивающей колыбельной Смерти). В песне «Вы жертвою пали» – не только скорбное шествие, но суровое мужество и сила. Если в исполнении хорового скерцо С. Танеева «Посмотри, какая мгла» в зал не полетит звонкая эмоция восторга от раскрывающейся волшебной картины мира, тогда будет звучать приглашение посмотреть мглу и бледный месяц, отраженный в тусклом озере...

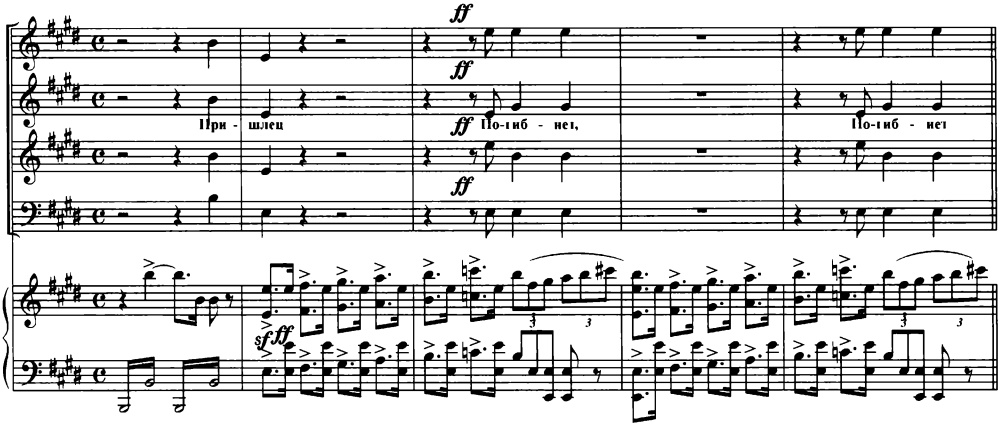
Раскрытию содержания во многом может содействовать грамотная работа по выявлению выразительных характеристик многоголосия в партитуре в целом и в каждом эпизоде ее, то, что, повторим еще раз, определяет С. Скребков как «художественное оформление многоголосия».

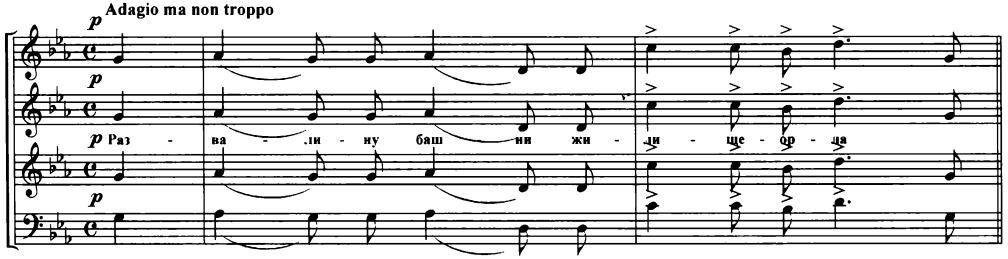
В профессиональном лексиконе хоровиков есть два понятия – «хор без сопровождения» и «хор с сопровождением». Это противопоставление приводит к тому, что из оркестровой (фортепианной) фактуры *единой партитуры* достойным внимания оказываются «вступления», «отыгрыши» и «проигрыши», остальному как некоему второстепенному фону отводится роль «сопровождения». Порочность такой практики с позиций многоголосия очевидна.

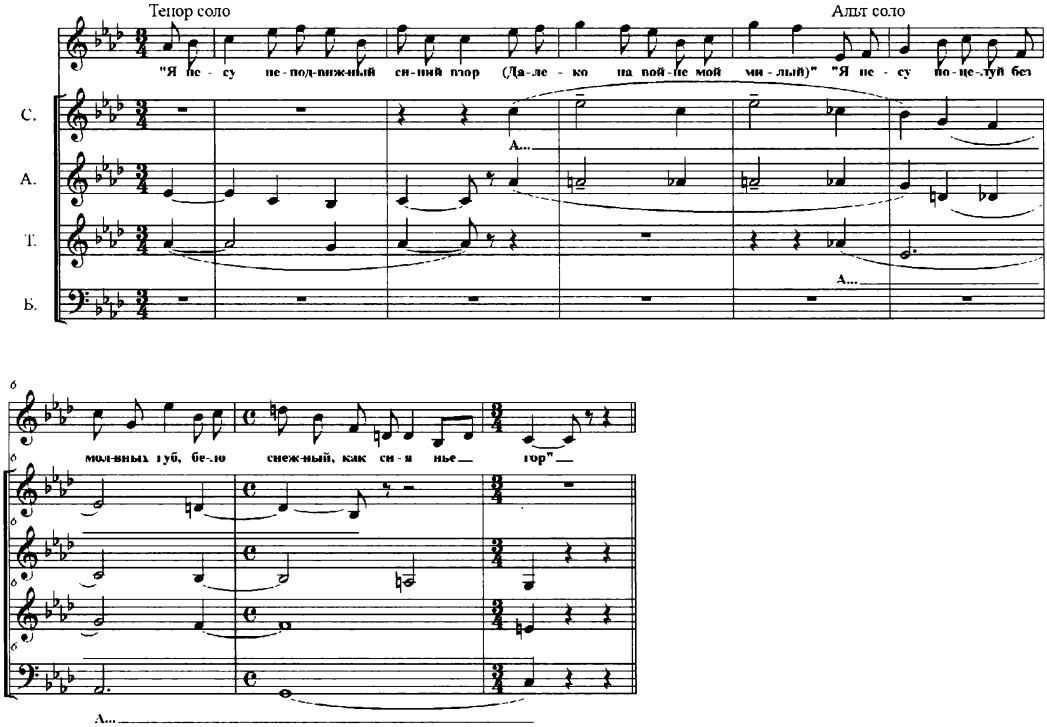
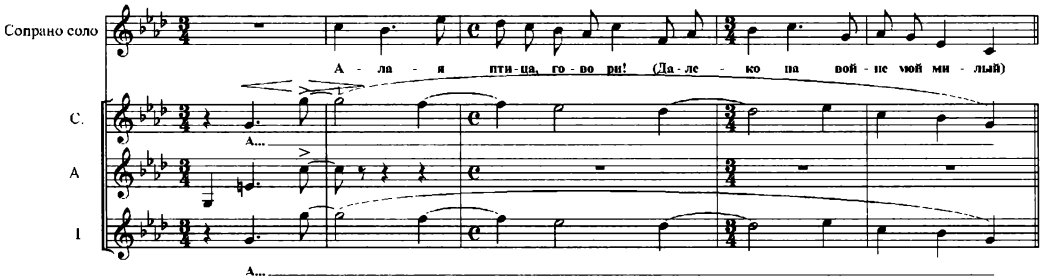
Кто кого «сопровождает» в трех хоровых фресках М. Мусоргского («Эдип», «Иисус Навин», «Поражение Сеннахериба»), в «Шести хорах» ор. 15, «Колоколах», «Трех русских песнях», «Весне» С. Рахманинова, в сцене «Грозы» из «Пиковой дамы» П. Чайковского, в финале Девятой симфонии Л. Бетховена и т. д.? Этот список не имеет начала и конца, иначе в него пришлось бы внести всю вокально-инструментальную музыку. Конечно, определение «хор с сопровождением» должно остаться рабочим термином и не более того.

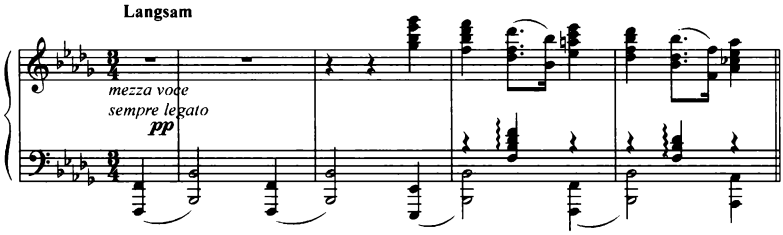
О каком «сопровождении» можно говорить в заключительных тактах Канона из «Руслана» М. Глинки? В этой музыке так много красоты, гениально сотканной из зачарованных звуков хора и царящей над всем «волшебной» флейты:



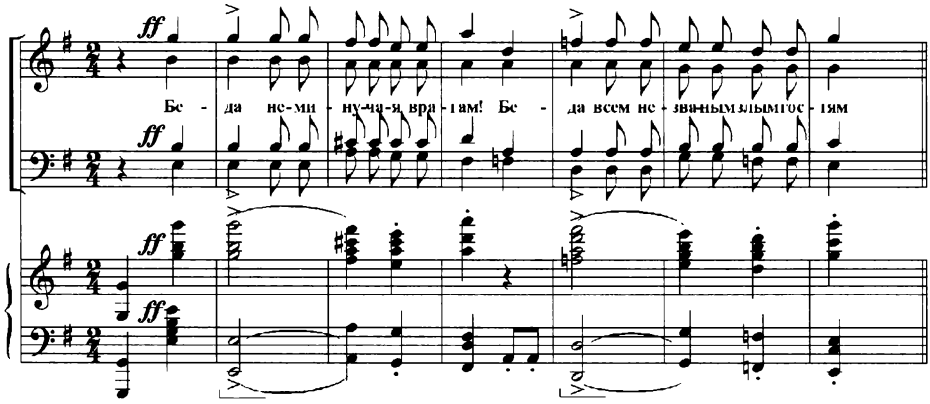
Лучшей иллюстрацией сказанному выше может стать и знаменитый хор «Погибнет» из «Руслана», где хор – комментатор события, в оркестре – вихрь полета и ритмы битвы, а в целом – художественно оформленная драматическая сцена:

Часто из сферы внимания дирижеров хора выпадает один существенный элемент оркестровой ткани. Это лиги. Лиги для хоровика означают, как правило, распев одного слога на несколько звуков (иногда можно встретить в хоровой партитуре, правда, крайне редко, и лиги из арсенала инструментальной музыки, где они предстают как определенно оформленная интонация. В некоторых изданиях можно встретить хор С. Танеева «Развалину башни» из ор. 27 с неожиданными лигами, рождающими странные «покачивающие» интонации):

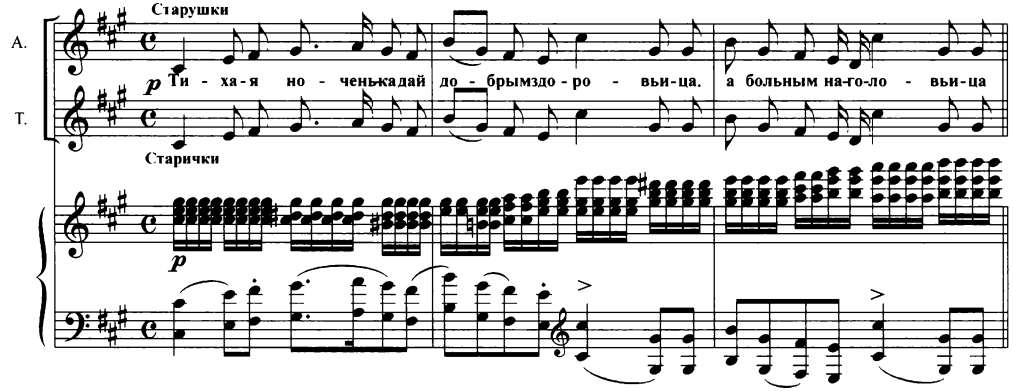


Лиги в вокализе хора М. Равеля «Три птицы» – фразировочные. Они точно указывают структуру мелодической фразы, иногда краткой:

Иногда и весьма продолжительной:

№ 2 «Немецкого реквиема» Брамса начинается с затакта тихими мотивами виолончелей и контрабасов, мотивами скорбного шествия. В этих мотивах звуки соединены *лигой*, которая делает предиктовый звук более весомым по отношению к первой доле такта. Борение ритмов в оркестре (ритмов левой и правой руки в фортепианном изложении) – основа развития всего первого раздела номера:

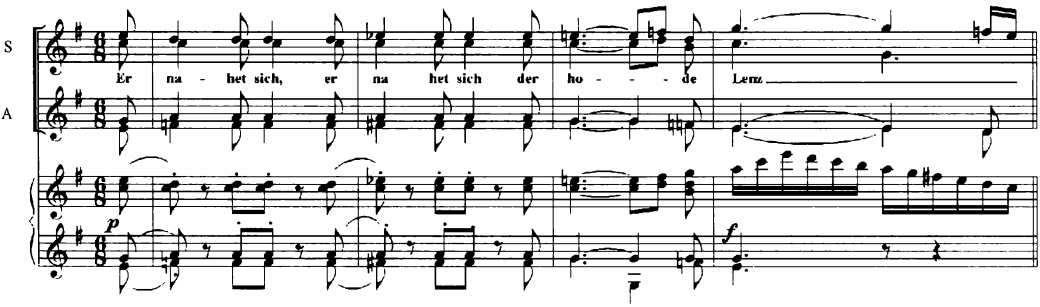
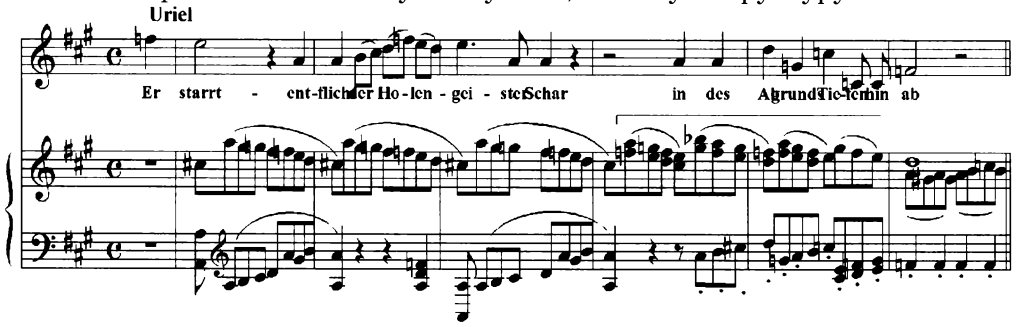
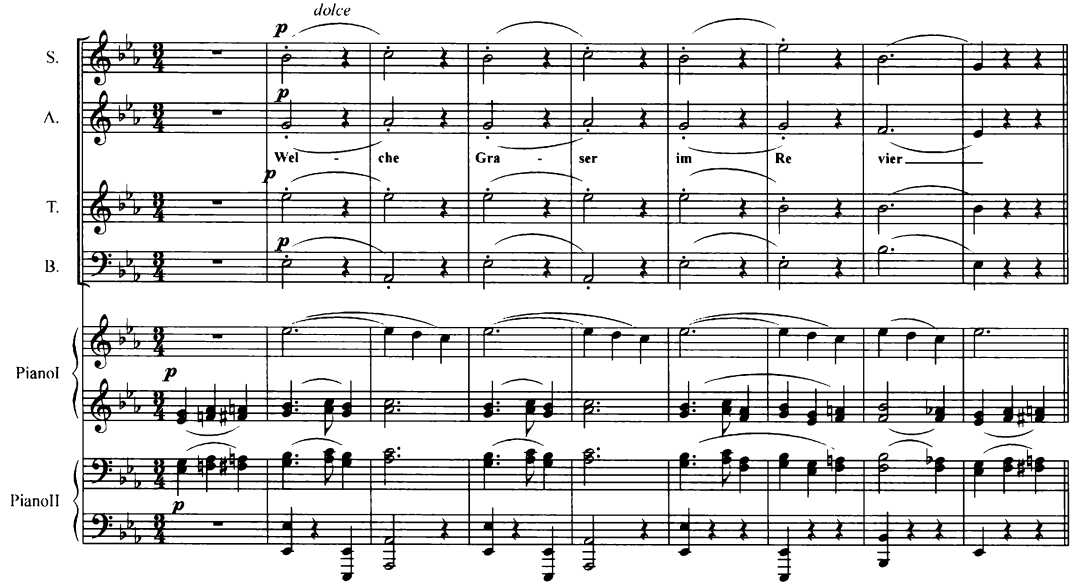
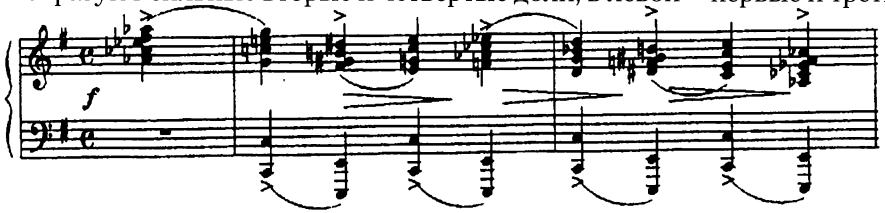
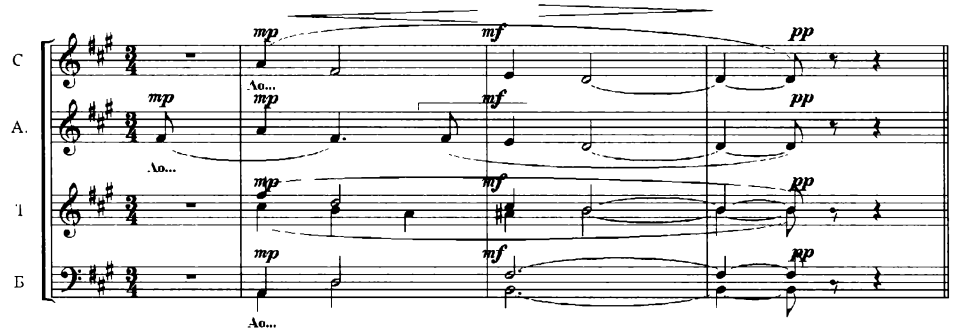
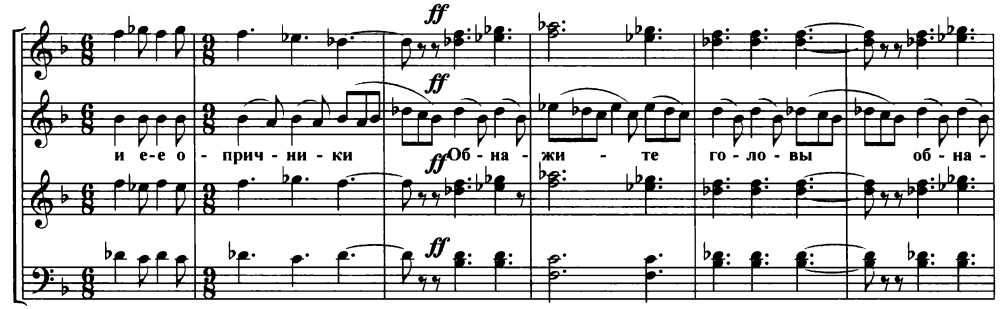
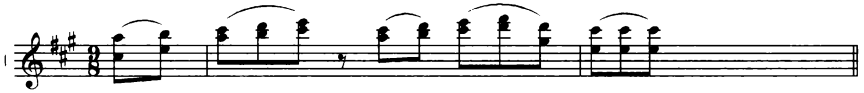


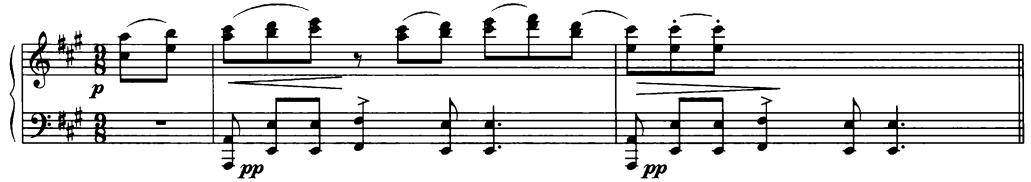
В Интродукции «Сусанина» длинный и акцентированный звук оркестра слигован с *первой* долей такта, и это придает всей звучности легкость, звонкость и изящество, то очарование, которое всегда так пленительно в музыке Глинки:



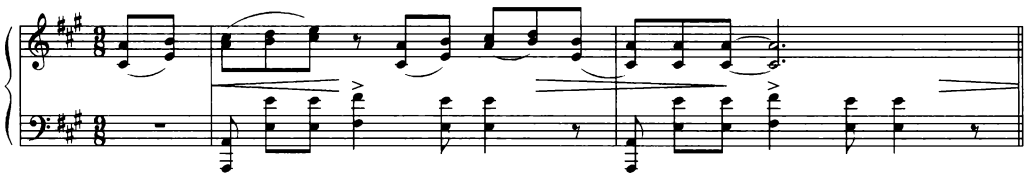
В хоре «Выросла у тына» из оперы «Черевички» П. Чайковского шаловливо «приседающие» лиги в оркестровой мелодии так точно характеризируют «старичков и старушек»:

Это отнюдь не значит, что хор должен петь, придерживаясь этих лиг. Он должен *услышать* их (и хормейстер тоже), тогда эта оркестровая интонация обогатит его пение определенным характером.

«Крестьянская галантность» танцевальных «па» блистательно выражена Гайдном посредством затактовых лиг:

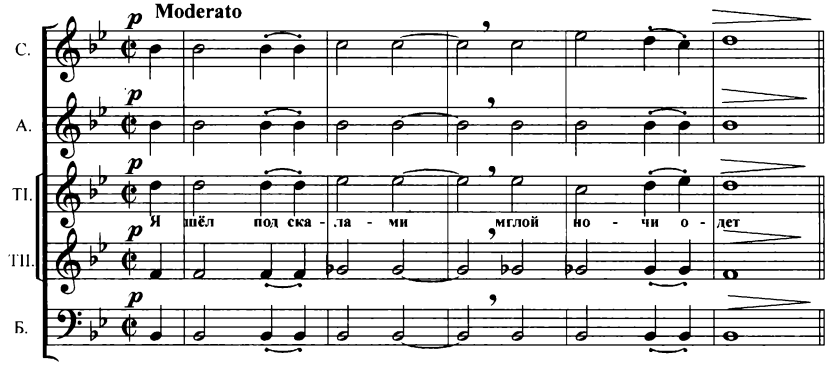
«Времена года», № 2

Лиги у скрипок во втором номере его оратории «Сотворение мира» становятся не только явлением интонационного, но и конструктивного порядка. Они резко меняют ритмический импульс музыки, тактовую структуру ее ткани:

Огромен выразительный спектр лиг в № 8 «Новых песен любви» Й. Брамса ор. 65. Лиги в нем необычные. Они соединяют половинные ноты с точкой через паузу, что дает возможность выразить целую гамму чувств – перехватывающий дыхание восторг, и трудно определяемые словами «звучащие паузы» и умиротворенное, спокойное (без паузы) окончание фраз:

Иногда лиги столь сильны и контрасты, что смещают сильную долю такта, образуя острые метрические столкновения, настоящую *полифонию метра*. В заключительном оркестровом эпизоде первого номера их «Трех русских песен» Рахманинова (цитируется переложение для фортепиано) акценты и лиги в правой руке фортепианной партии образуют сильные вторые и четвертые доли, в левой – первые и третие:

В примере из «Концерта памяти Юрлова» лиги в партии альтов разделяют мелодию на два экспрессивно ярких мотива, и при всей внешней схожести партий женского хора в этом эпизоде, у альтов должна быть ярко выявлена своя, отличная от сопрано, интонация:

В хоре «Девятое января» из «Десяти поэм» Шостаковича лиги в альтовой партии формально указывают на распев слога на несколько звуков. Но эти лиги вычленяют из общего потока музыки выразительные мотивы, интонации плача, горестных стенаний, и они настойчиво требуют к себе исполнительского внимания:

Оркестровый заключительный эпизод из кантаты «Москва» Чайковского может подсказать многое. Дуэт двух флейт (правая рука в фортепианном изложении) сплошь и рядом исполняется так:

У Чайковского это изложено принципиально иначе, с другими лигами, следовательно – с другой интонацией:



При повторе этой фразы Чайковский снимает на двух последних звуках точки под лигой. Они звучат как-то по-другому. Исчезла воздушность, легкость, и появилось спокойствие и значимость *окончания*:



Это простые примеры, но они способны помочь найти необходимую артикуляцию в музыке более сложной, в хоре С. Танеева «Прометей», к примеру:



Хор – «инструмент» многоголосный. Хоровая партия – многоголосие в самом конкретном смысле этого слова. Выразительные возможности многоголосия, о которых говорилось ранее, дают возможность под иным углом зрения взглянуть на проблемы хоровой звучности, хорового ансамбля, унисона, строя и т.п. и ответить, наконец, на вопрос: а что такое этот «инструмент» – хор со стороны художественно-эстетической и со стороны хоровой технологии?

В полном идейном согласии с определением многоголосия, приведенном в первой главе, находится определение хора С.А Казачковым: «Хор и хоровой ансамбль есть *множество, превращенное в единство на основе общей творческой цели, общей этико-эстетической позиции, общего звукового идеала и технических средств воплощения*»[16] (курсив мой. – *В.С.*).

В этом определении есть несколько основополагающих положений. «Множество в единстве» дает возможность конкретизировать наши представления о таких важных понятиях, как унисон, ансамбль, тембр и т. д., и этим способствовать и самой методике работы с хором. «Общность звукового идеала и технических средств воплощения» – это исключение разрыва между художественной и технической работой в хоре, т.е. того, что до сих пор является эталоном, нормой всякой репетиционной работы: сначала новое сочинение поется сольфеджио, потом на необходимые для вокальной работы слоги, затем со словами и только потом – с «оттенками».

Речь идеет отнюдь не об отрицании такой методики (она проверена многолетней практикой), а о том, что хоровая «технология» должна быть тесно, постоянно, с пения первого звука связана с выразительной стороной исполняемой музыки: не звук, тембр, дикция, ансамбль вообще, а звук, тембр, дикция, ансамбль необходимые для выявления заложенной в этом сочинении художественной идеи.

[16] *Казачков С.А.* Дирижер хора – артист и педагог. Цит. изд. С. 39.

«Множество в единстве» и единство «творческой цели и технических средств воплощения» определяют главное в работе с хором, в работе самого хора и прежде всего, хора *учебного,* где воспитываются будущие хормейстеры. Оно должно неукоснительно базироваться на том, что певец хора (студент музыкального ВУЗа, будущий хоровик) прежде чем спеть звук, должен его *услышать*, услышать не только его высоту, но и его *качество, выразительные характеристики.* Из этого первого звука вырастает мотив, затем фраза, которая должна быть оформлена как по содержанию, так и по форме (начало – движение – завершение).

Об этом говорил Б. Асафьев: «С интонационной точки зрения каждый интервал *достигается* (осознается) слухом, и мелодия, в сущности, есть выявление интервалов». И далее: «Мотив, группа мотивов, периоды, прежде чем стать конструктивно-схематическими отложениями и объектами (нормами) обучения формам, образовались и образовываются в живом интонационном становлении и стилевом отборе как выражение образного мышления»[17]. Так рождается интонация, которая подлежит *технической обработке* для достижения конечного результата путем, способным в каждом повторе интонируемого эпизода видоизменять «технологию» во имя выразительного смысла музыки.

Ансамбль в хоре (в партии – унисон, в целом – между партиями и т. д.) и есть выражение «множества в единстве». Сущность его определена накопленным практическим опытом, обобщенным в достаточно обширном теоретическом материале.

У нас есть определение ансамбля в хоре как равновесия между хоровыми партиями, ансамбля в самой партии, горизонтального ансамбля и согласованности голосов по вертикали и т. п. Есть, наконец, и теория естественного и искусственного ансамблей.

Г. Дмитревский (напомним – ученик Данилина) резко отрицательно относился к этой теории[18] и дал иное его определение, утверждая ансамбль как динамическую и тембровую согласованность в звучании партии и хора в целом.

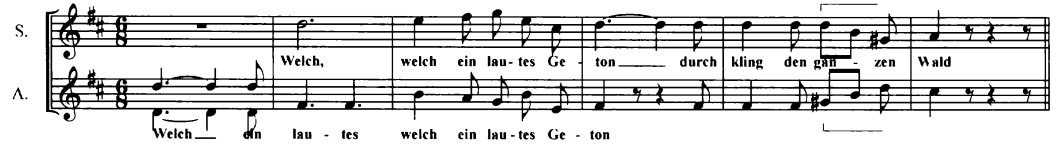
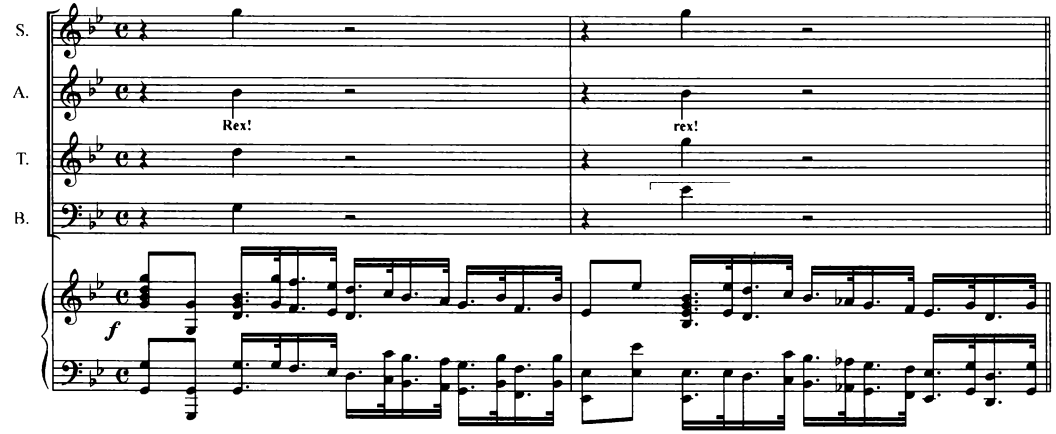
«Естественный ансамбль» великолепно «обслуживал» хоровую музыку определенного склада многоголосия – гомофонного или любого другого, построенного на последовании гармонический созвучий. Это вполне естественно и правомерно, ибо так эта музыка написана, за исключением аккордового склада, где действуют законы интонирования мелодий, составляющих эти созвучия.

Музыка живых человеческих выражений, музыка эмоционально страстная, контрастная в чередовании этих эмоций, конечно же, требует «искусственного ансамбля», который лучше определить как искусство ансамбля или «художественного ансамбля». Более того, представляется, что каждое сочинение для хора, каждая партитура требует *своего ансамбля*, такой необходимой его организации, которая способна выразить художественную суть данного сочинения. Вот пример из музыки Й. Гайдна, один из множества подобных:

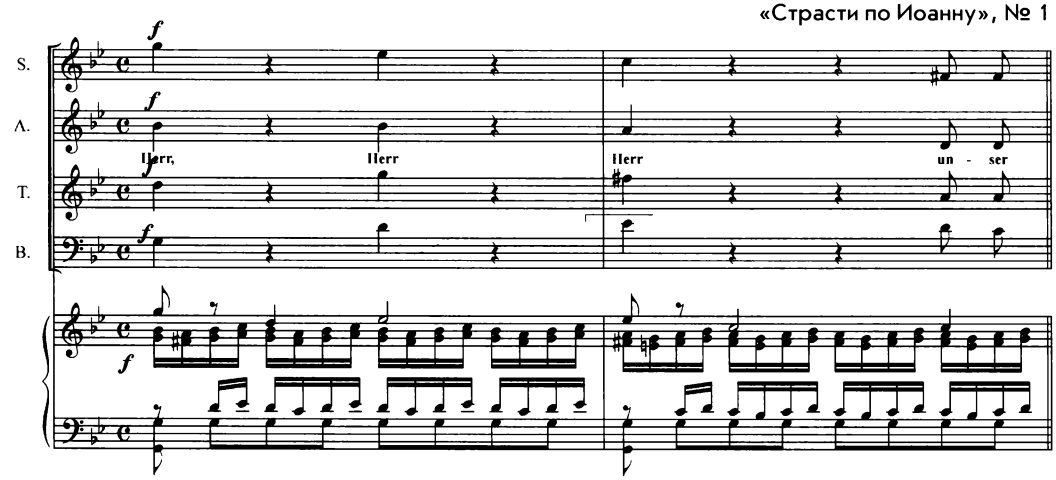
---

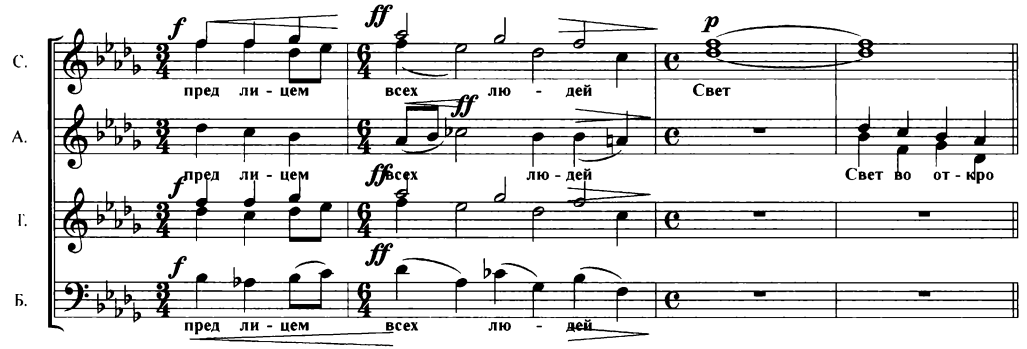
[17] *Асафьев Б.* Избранные труды. Т. 5. 1947. С. 169.

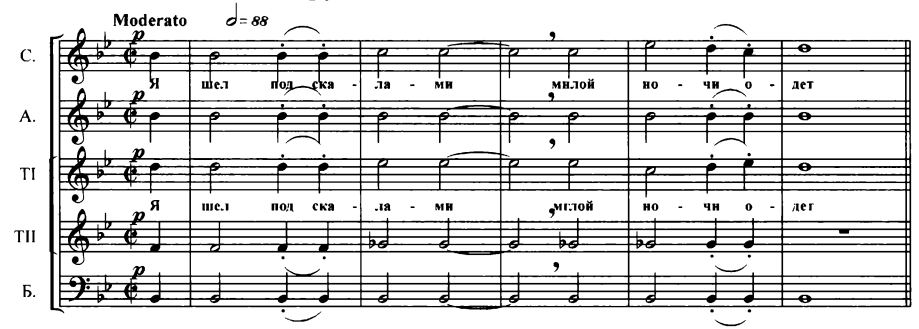
[18] «Изучая книгу Чеснокова "Хор и управление им" и отдавая ей должное, как обобщению практического опыта большого мастера-хоровика, Георгий Александрович отлично понимал, что уязвимые стороны этого пособия (например, теория так называемого естественного и искусственного ансамбля) связаны с общей эстетикой Чеснокова, ограниченной его сосредоточенностью почти исключительно на гармоническом складе письма». (*Дмитревская К.Н.* «Георгий Александрович Дмитревсий. Очерки жизни и творческой деятельности». См.: Г.А. Дмитревский, дирижер, ученый, педагог. СПб., 2000. С. 86).

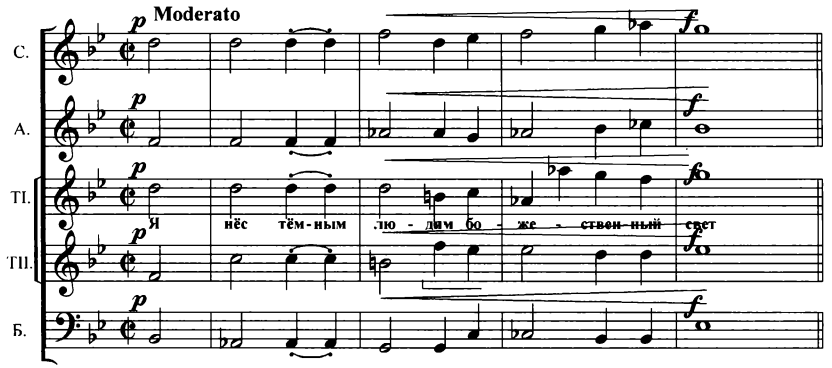
«Времена года», «Охота»

Моцарт в Реквиеме, в «Rex tremendae» всю силу «потрясающего величия» выражает мощным броском хорового баса вверх, в предельные высоты его диапазона, где с точки зрения художественного выражения нелепо использовать «искусственный ансамбль» в его традиционном смысле:

Так поступал и Бах, выражая схожую музыкальную мысль:

«Страсти по Иоанну», № 1



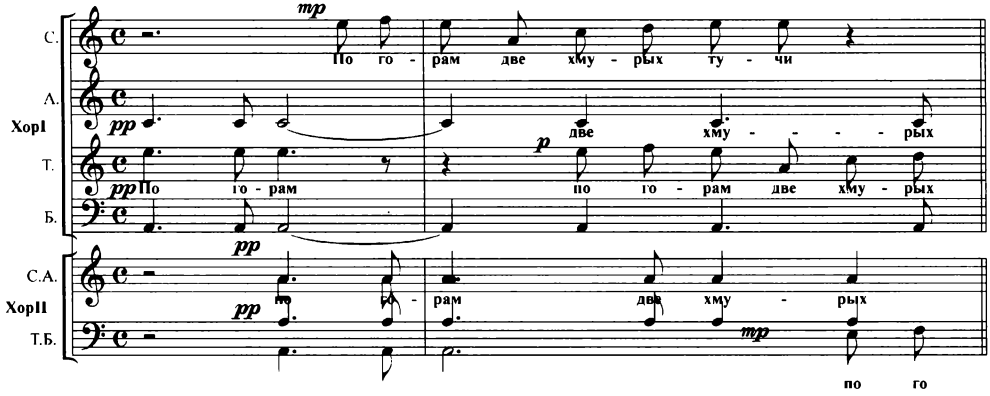
Терция *des*^{2}-*f*^{2} для сопрано, спетая отдельно на нюансе piano, особых ансамблевых трудностей не представляет, но в «Ныне отпущаеши...» из «Всенощной» С. Рахманинова эта терция «золотая», ибо невероятно трудна. Перед ней идет гигантский звуковой динамический подъем:

После мощного звукового массива через короткий люфт спеть светлую, тихую, нежную терцию требуется не «искусственный ансамбль», а подлинное искусство ансамбля.

«Прометей» С. Танеева (ор. 27) – труднейшая партитура и не только тем, что в ней есть сложная тройная фуга, но и своим началом:

Второй тенор опущен вниз к басам, первый – приближен к женскому хору, и это формирует как бы два фонических пласта – нижний и верхний. Между ними образуется ничем не заполненная «звуковая пропасть», преодолеть которую можно только искусством ансамбля, а не «искусственным ансамблем». С «искусственным» можно достаточно ловко обойти эти трудности – передать партию второго тенора первым басам. Но только С. Танеев, которого мы по праву считаем большим мастером хорового письма, не сделал этого, и это надо учитывать. Во-первых, разрыв «низверх» – это танеевское «звуковое пространство», почти космическое выражение земли («мглой ночи одет») и неба («божественный свет»). Во-вторых, из этого звукового пространства в последующей фразе второй тенор резко вырывается вверх выше первого и оформляет звонкую, торжественную кульминационную вершину:

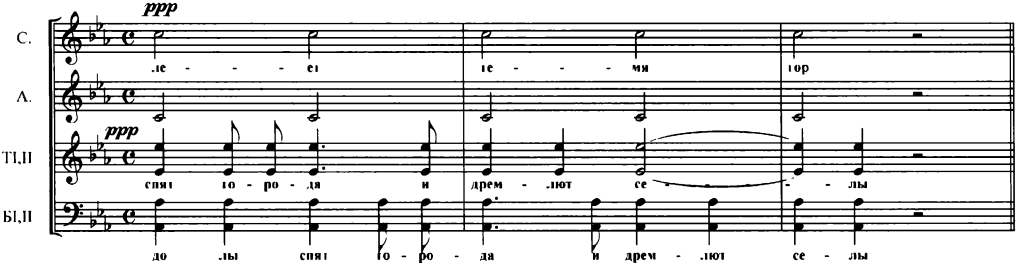


Конечно, возможны и другие представления об этой музыке, но они будут художественно убедительны при одном условии – «не переделывать» партитуру С. Танеева[19].

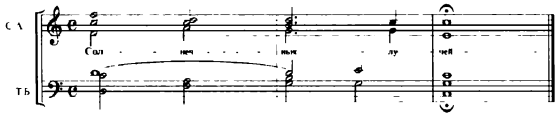
Напомним один уже приводимый пример. Пространство, звуковой объем великолепно представлены С. Танеевым в «искусственном ансамбле» хора «По горам две хмурых тучи». Высокий тенор в своей второй октаве над альтом в первой образуют не терцию в фортепианном варианте, а «хоровую дециму» – так велико тесситурное соотношение между ними. Этот фонический объем огромен, и он требует для своего выражения «художественного ансамбля», художественно-выразительного соотношения звукового пространства, которое и создано такой фактурой:

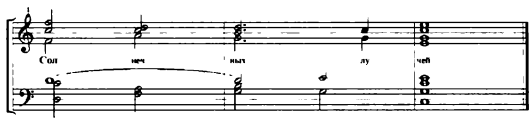


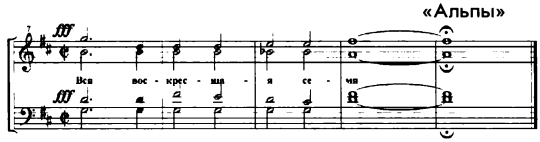
Такой же звуковой объем и в его хоре «Восход солнца»:



[19] Н.М. Данилин немножко «переделал» С. Танеева в хоре «Восход солнца». Не анализируя его ретушь партитуры, укажем лишь на одну деталь – концовка хора у Танеева:

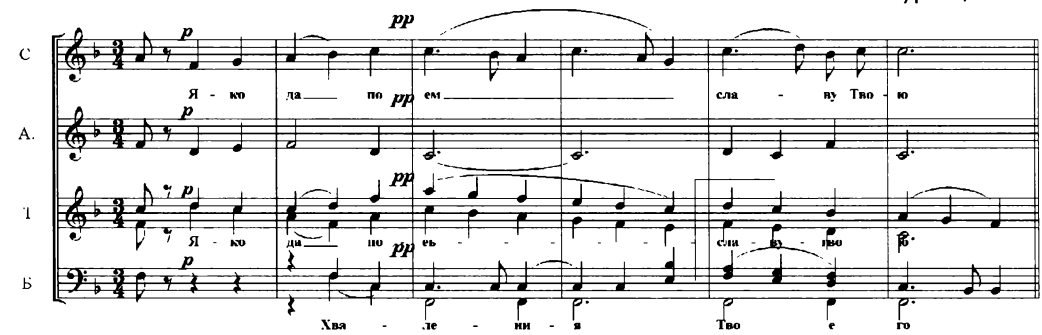


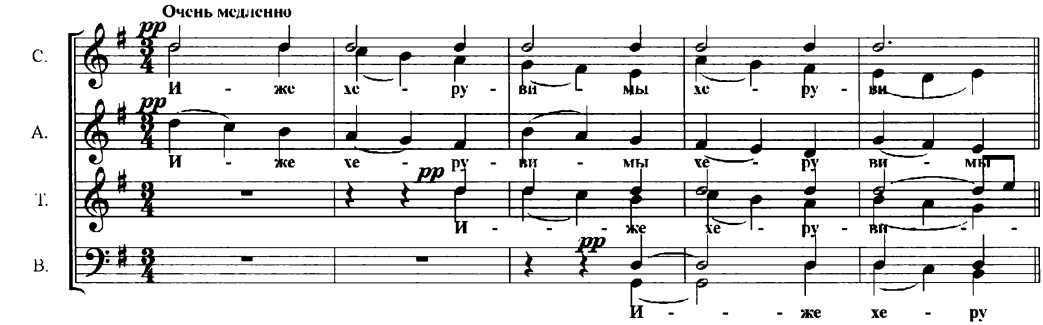
У Н. Данилина:

У Мастера, видимо, были на то свои причины, но С. Танеев всё же очень хорошо слышал разницу между совершенной и несовершенной каденцией. Вот замечательный пример:

«Альпы»

В этом эпизоде, прекрасном по звучанию и смыслу выражения, не только звуковой объем, пространство, но и затаенная тишина, полная ожидания первого благовеста нового дня. Что здесь принадлежит «искусственному» или «естественному» ансамблю? Если слышать в этом эпизоде только трезвучие As-dur, то тогда проблема решается просто – вторые тенора становятся первыми басами, первые басы – вторыми тенорами. В итоге прозвенят две пустые квинты. Но стоит пропеть это в хоре хотя бы один раз, чтобы на практике соотнести эти «ансамбли» с авторской оркестровкой. Все дело в том, что здесь надо слышать не аккордовые звуки, а звуки *трех октав* – альт–сопрано, тенор 1–2, бас 1–2, звуки трех октавных тембров, а *искусство ансамбля* поможет выразить художественный смысл этих тембров.

Весьма проблематично говорить об «искусственном ансамбле» в хоровой ткани, сотканной из мелодий поющих голосов. Как «искусственно» решать проблему ансамбля в этом эпизоде, особенно в тактах пятом и шестом примера, где первый бас оказывается между звуками I и II тенора? Конечно, здесь на первый план выходит яркая нисходящая мелодия теноров в секстовом изложении, где и продемонстрировано высочайшее искусство хорового ансамбля самого автора музыки – низкие вторые тенора продублированы вторыми басами:

С. Рахманинов. Литургия, № 18



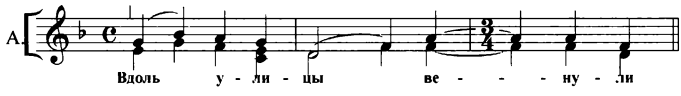
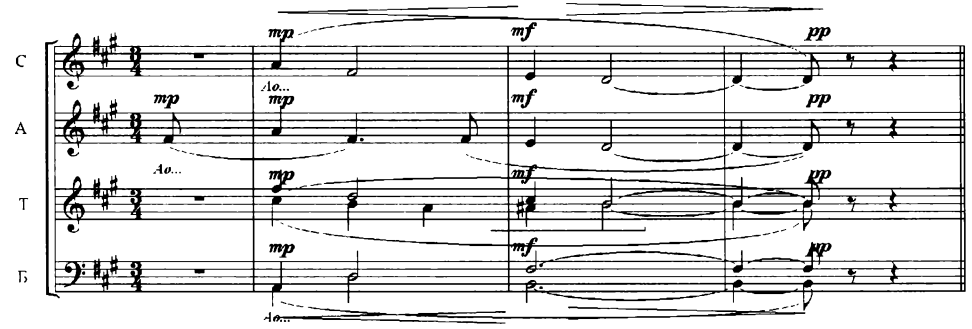
Хоровой унисон есть тот же ансамбль, и он не однозначен в разной музыке. Пример – унисон из «Иже херувимы» (Литургия) С. Рахманинова:

Можно, конечно, выстроить унисон женского хора «в ниточку», но он просуществует ровно одну четверть, а затем «отслоившийся» с темой альт должен будет «в ниточку» петь всю мелодию, что практически почти невозможно, а с художественно-выразительной стороны просто не нужно.

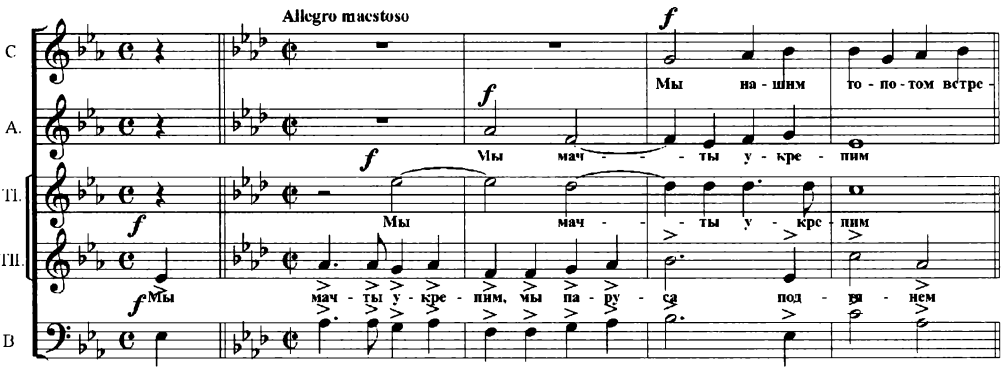
Этот унисон образован тремя голосами – S I–S II–A. Мелодическое движение начинают альты, затем в него включаются S II и S I. Альт должен начать петь тем звуком, который необходим для *всей* мелодии, а не только для «ниточки» первого

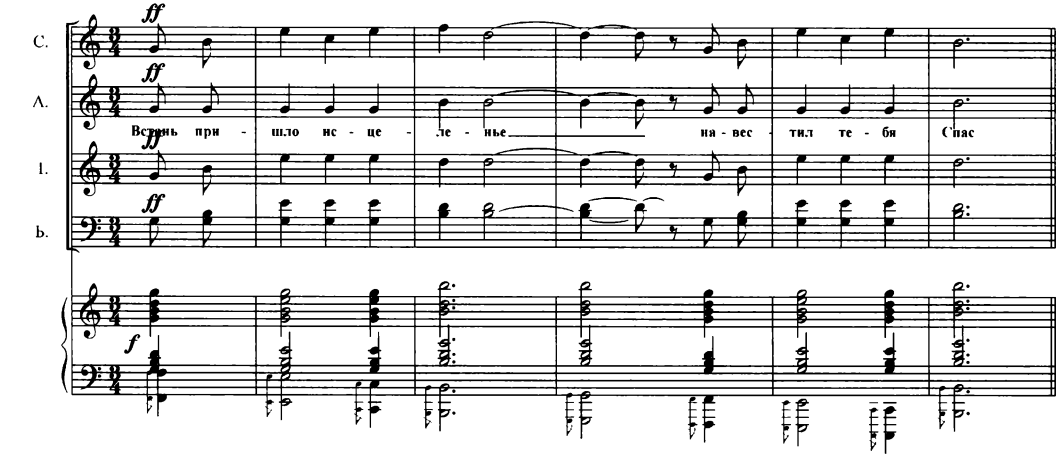
унисона. Очевидно, здесь нужен вариант «встречного движения»: не только альт должен петь тембрально ближе к сопрано, но и сопрано (особенно вторые) к альту. Тогда и появится художественно осмысленный и выразительный унисон.

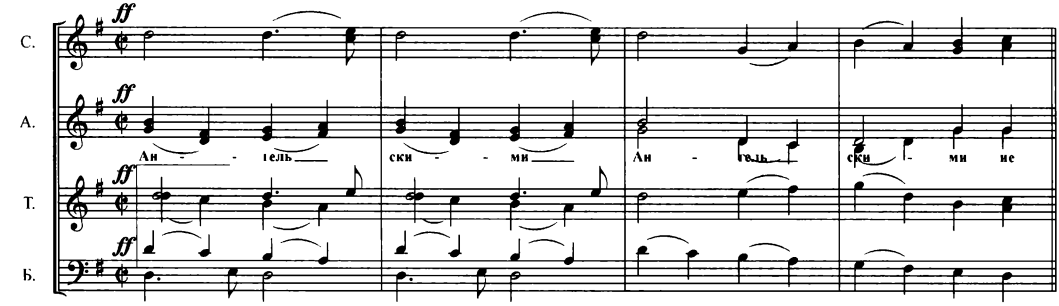
Особенность его (и в этом смысле особая сложность исполнения) заключена в том, что столь трудный унисон появляется без предварительной подготовки, без настройки его предшествующим слуховым и вокальным усилием. Он должен быть предслышан с максимальной точностью по всем параметрам технологического и художественно-выразительного свойства.

В приведенных ниже примерах путь рождения унисона обратный:

Д. Шостакович. «Венули ветры»

Г. Свиридов. «Концерт памяти А. Юрлова», № 2

Он в песне Шостаковича и в «Концерте» Свиридова отличен тем, что образован и рожден двумя голосами *с противоположным голосоведением, с противоположной тенденцией динамики интонирования – «напряжение–разрядка»*. Унисон, возникший в момент его рождения, имеет в себе больше свойств и качеств *голоса с восходящим движением* (тембр, экспрессия выражения), и только потом в движении и развитии мотива, фразы и т. п. два голоса образуют унисон единый по качеству выражения, сообразно смыслу и содержанию музыки.

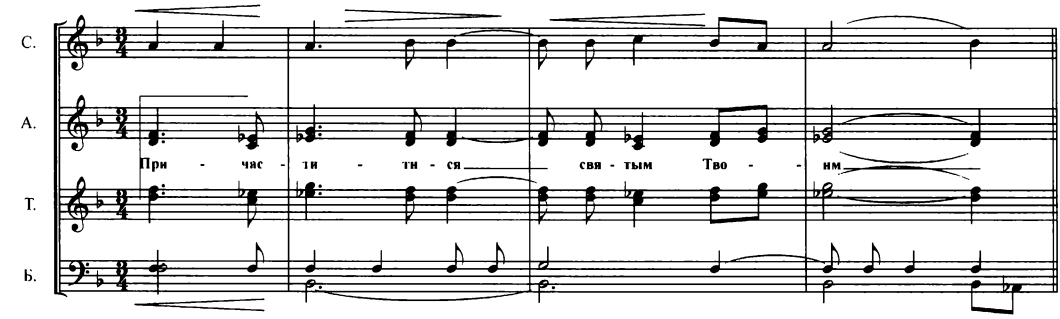
У С. Танеева в хоре «На корабле» есть показательный унисон:

Второй тенор способен придать здесь мелодии басов необходимую ей легкость и полетность.

У Г. Свиридова в заключительном хоре кантаты «Светлый гость» есть подобный пример – унисон тенора и I баса. Здесь бас «брошен» на помощь тенору для выражения яркой и мощной кульминации всей кантаты, торжественного и солнечно яркого гимна Русской земле.

С. Рахманинов хорошо воспринял композиторскую технику своего учителя и создал подобный унисон:



Унисон теноров и альтов (абсолютный на фортепиано, но октавный в реальном хоровом звучании) способен многое подсказать, многому научить, многое понять в вопросах унисона, ансамбля, тембра и т.п.:

С. Рахманинов. Литургия, «Да исполнятся уста наша»



Как воспитать в хоре ансамбль, как научить будущих хормейстеров искусству ансамбля?

Ответы на эти вопросы найдем, с одной стороны, в опыте наших мастеров, с другой – в практической реализации выразительных свойств многоголосия.

Надо всегда помнить следующее: инструмент певца хора это не только его голос как таковой, но весь его организм. Весь этот инструмент должен эмоционально, мышечно (тонус) реагировать на качество звука, на качество интонации (тогда отпадет, между прочим, необходимость в искусственной работе по воспитанию так называемой «певческой установки»)[20]. Главное в «инструменте» певца (это очень важно, в первую очередь, для певца учебного хора, будущего хормейстера) не столько голос, сколько *слух,* и это помогает небогатому по голосовым возможностям хору решать сложные творческие задачи. Если слух певца направлен на правильный звук, верную интонацию, голос «ищет» и воспроизводит их часто почти адекватно слышимому. Это «почти» хормейстеру-руководителю надо профессионально обработать, помочь сделать его осознанным, грамотным с точки зрения певческой техники и главное – стабильным.

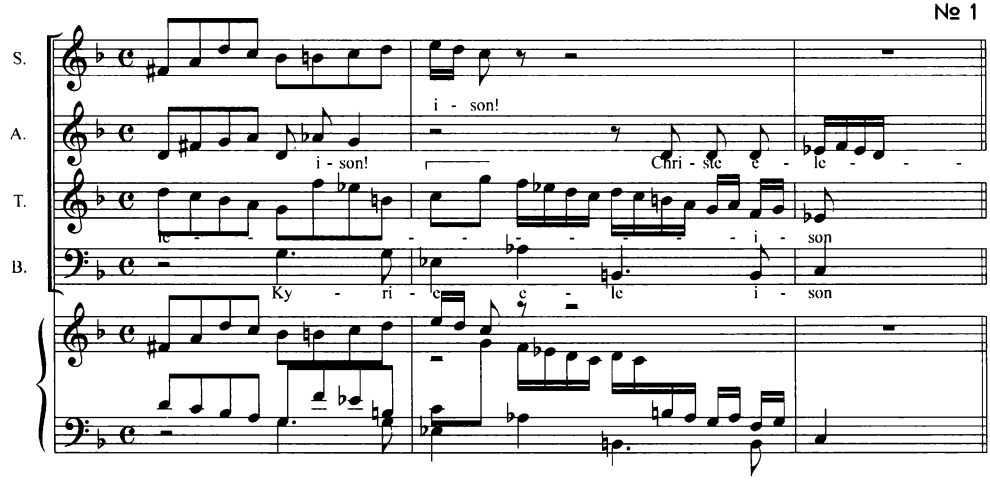
Искусство интонирования многоголосия предполагает минимум два основных правила по установлению технологического и художественно выразительного ансамбля:

1. Работа над ансамблем есть не только работа дирижера, но и сознательный, творческий труд певца. Когда дирижером установлены творческие требования к исполнению, обрисован нужный и возможный в каждый конкретный момент репетиции ее конечный художественный результат, предложены и технические средства его достижения, тогда должен начаться творческий труд каждого поющего. Его слух должен активнейшим образом требовать от своего пения нужного «тона», необходимой логики интонации. Они становятся основой ансамбля, тем, что дирижер может откорректировать. Если певец всякий раз будет ждать «указующего перста» дирижера – кому петь громче или тише, ярче или менее ярко – в такой партии, в таком хоре никогда не будет ансамбля в том необходимом смысле, который кроется в самом его определении. Так, хор с трудом осваивает непривычную для него акустику (в концертном зале, например) только потому, что певец не создает творчески и сознательно ансамбль в непривычных для него условиях, а покорно ждет указаний дирижера.
2. Каждый певец хора как участник коллективного и многоголосного исполнения обязан творить ансамбль не только в своей партии, но и во всем звучании хора. Он обязан слышать всю фактуру, и *особенно ту партию, тот мотив, а иногда и совсем небольшой по времени интонационный «поворот», которые в данный момент звучания являются наиболее важными в движении музыки, наиболее яркими и привносящими новое качество в развитие музыкальной ткани.*

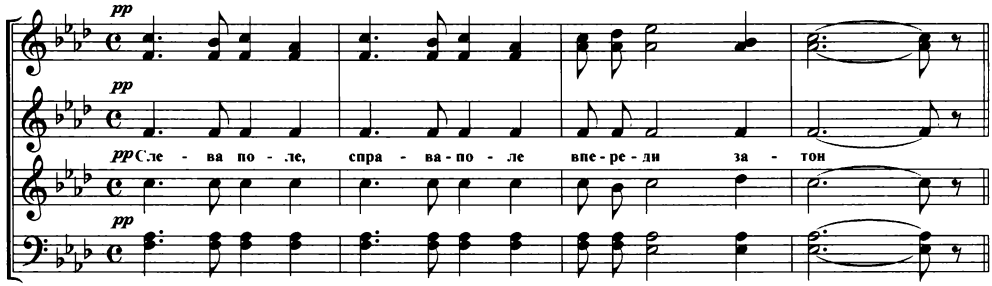
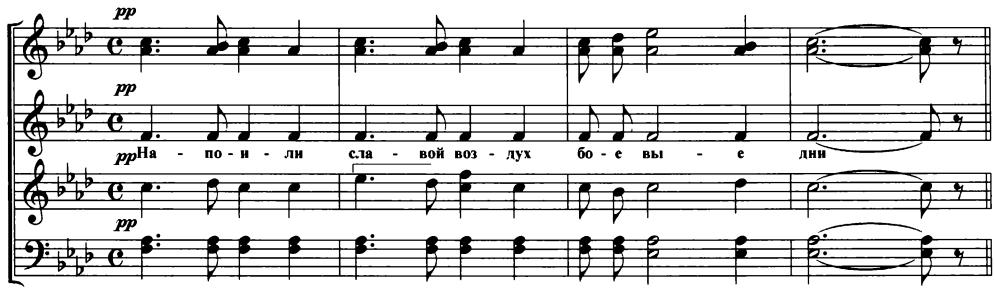
Это представляется решающим в работе над многоголосием. Как услышать во время исполнения Реквиема Моцарта стремительный ход тенора, когда он «падает» с вершины вниз на полторы октавы, зажатый в своем начале и окончании, словно тисками, двумя темами фуги?

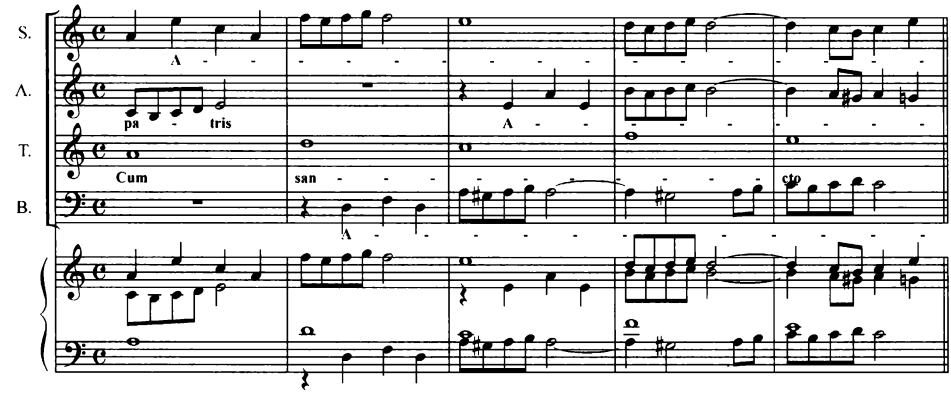
---

[20] Этому тоже учит нас М.И. Глинка. Он постигал испанскую музыку не только слухом музыканта, но и учился танцевать хоту. Он настраивал весь свой организм, весь свой живой «инструмент» на постижение духа этой музыки.



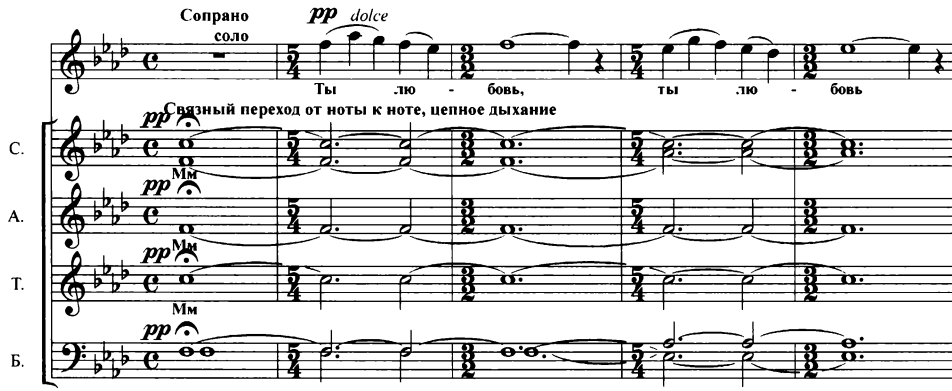
Моцарт в этом эпизоде дал возможность тенору «высказаться» ярко и выразительно – первая тема фуги звучит в басовом голосе внизу, альт начинает свою вторую тему тоже в спокойной звуковой зоне. Исполнителю осталось сделать главное: не дать тенору петь ход вниз с привычной тенденцией потери звуковой энергии, а всем поющим – *услышать* эту интонацию.

У Г. Свиридова в хоре «Слева – поле, справа – поле» найдем замечательный пример того, как почти незаметное изменение в партии тенора необходимо услышать всем поющим. Не выделять это изменение – это сделал автор, а именно услышать. Начало первого куплета:

Начало второго:

Особые требования к «художественному ансамблю» предъявляет музыка имитационного стиля. Есть уже сложившееся правило, предписывающее всегда петь

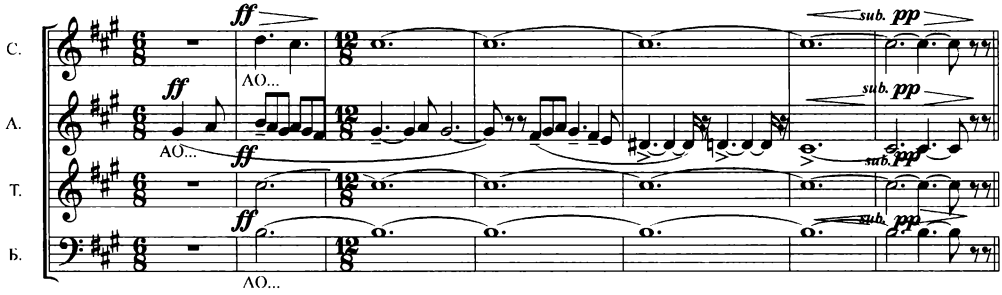
противосложение тише темы или ответа в фуге. Петь его надо не тише, а *по-другому*, в контексте характера их (темы и противосложения) интонационных взаимоотношений, о чем шла речь выше. В противном случае интонируется *в драматургическом смысле одноголосие* с каким-то «сопровождением», находящимся постоянно на втором плане. У Моцарта в Мессе c-moll, например, в фуге «Cum sancto spiritu» противосложение значительно ярче и динамичнее самой темы по своему интонационно-образному строю и динамике развития (тема фуги в партии тенора):

Ансамблевая культура в хоре влияет и на так называемое «цепное дыхание». Техника его хорошо известна. При пении на «цепном дыхании» певцам предписано менять дыхание, когда поющий рядом поет, и затем осторожно, не «вылезая», войти в певческий процесс, Это абсолютно верно, но не всегда.

Во-первых, дыхание певец должен менять не тогда, когда оно кончается, а тогда, когда он чувствует, что меняется его *звук, то его качество, которое необходимо в данный звучащий момент*. Это лучший критерий, лучшая побудительная причина для смены дыхания.

Во-вторых, «цепное дыхание» всегда регулируется самим характером исполняемой музыки, характером вокализации и особенно это касается той его технологической части, что связана с «вхождением» в процесс пения после дыхания. И если классические требования к «цепному дыханию» вполне подходят в хоре Свиридова «Любовь святая» (Музыка к трагедии «Царь Федор Иоаннович»):



то в первом номере концерта «Памяти А.Юрлова» цепное дыхание другое. Невозможно в «Плаче» незаметно войти в звук на fortissimo, полный напряжения,

боли и страсти. И чем чаще певцы будут менять дыхание и так же сильно и страстно вступать с необходимым качеством звука, тем сильнее и художественно убедительнее прозвучит этот номер:

Профессиональная работа по «художественному оформлению многоголосия» в значительной степени способна помочь дирижеру решать проблему строя в хоре. О строе сказано и написано много. Личные взгляды на проблему строя в хоре наших известных мастеров при их общности, все же различны: кто-то является сторонником «зонного строя», кто-то – натурального, а кто-то и темперированного. Различие взглядов определило круг приверженцев или отрицателей того или иного его вида, но фундаментальные установки оставили нам ряд догм, ряд правил, которые исповедываются и применяются на практике всегда и везде. Среди них известные всем: в мажоре терция трезвучия всегда высокая, в миноре – низкая (Н.Данилин считал, что в миноре необходимо петь выше I и V ступени, а III – по роялю), малая септима поется всегда низко и т. д. и т. п.

Все эти рекомендации абсолютно верны, но страдают одним недостатком: все они относятся к чистому пению интервала как соотношения двух звуков по высоте, т. е. в характере классического определения из учебников по элементарной теории музыки. («Интервалом называется сочетание двух звуков, взятых последовательно или одновременно»)[21].

Сочетание двух звуков последовательно по высоте рождает интонацию интервала, интонацию кварты и сексты, октавы и т. д. Ведь даже прима должна быть интонацией примы, т.е. второй звук интервала должен быть качественно иным по отношению к первому. Интонирование интервала предполагает выявление его выразительных характеристик, которые рождаются преодолением звукового пространства между его основанием и вершиной, т. е. той вокальностью, о которой писал Б.Асафьев: «...я говорю не о мелодичности, как таковой, а о "вокальности", т.е. об особой природе постижения и ощущения («мускольного осязания») интервалов и каждого тона»[22].

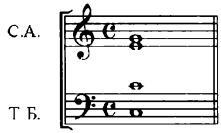
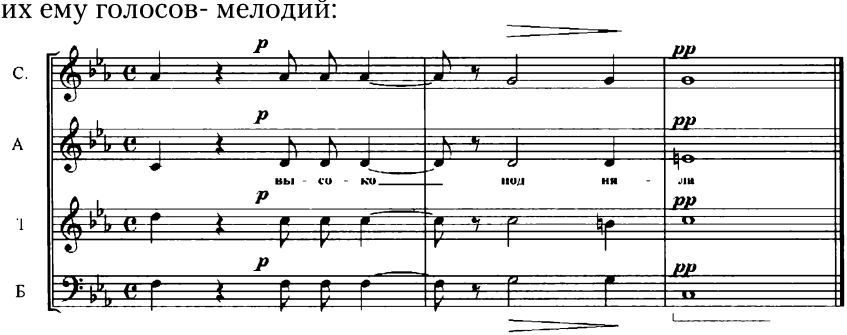
Художественно организованная цепь интервалов-интонаций, из которых состоят мотивы, фразы, мелодические построения подобна слогам и словам человеческой речи. Чем выразительнее слово и даже иногда слог, тем ярче сама речь.

Из движений мелодии (цепи интервалов) складывается всевозможные аккордовые звукосочетания. Мы их часто выстраиваем отдельно или останавливаем движе-

[21] *Способин И.* Элементарная теория музыки. М., 1964. С. 55.
[22] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс, М., 1947. С. 21.

ние музыки, чтобы «выстроить» аккорд, т. е. лечим болезнь, а не причину ее возникновения. Но главное видится в том, что «строительство» одного аккорда, изолированного от движения голосов его рождающих, вообще не решает проблему строя в хоре. Ведь аккорд из звуков *соль-си-ре* в G-dur содержит звуки *устойчивые*, но уже в C-dur они все *неустойчивые* и каждый из них направлен к своему устою. Более того, эти тяготения *различны* по степени их активности стремления к разрешению (что определяется *дальнейшим движением каждого голоса),* и значит, по интенсивности ладовых тяготений. Звук *ре* может перейти в *ми* или *до*, звук *си* – в *до* или *соль, соль* в *до* или *ми*, и все это предполагает ту или иную *степень мелодического сопряжения,* интонационной активности голоса, а не абстрактное «вбивание» звука в аккорд. Именно от этого, т. е. от степени и качества работы над «художественным оформлением многоголосия» зависит прежде всего точность аккорда по высоте (шире – всякого созвучия)[23].

Особенно это важно в простейших (но не простых с точки зрения интонационной работы) случаях. Если к тоническому трезвучию *соль-си-ре* прибавить в басу звук *фа-бекар*, то устойчивые звуки его мгновенно становятся неустойчивыми, т.е. способными *к предписанному им движению.*

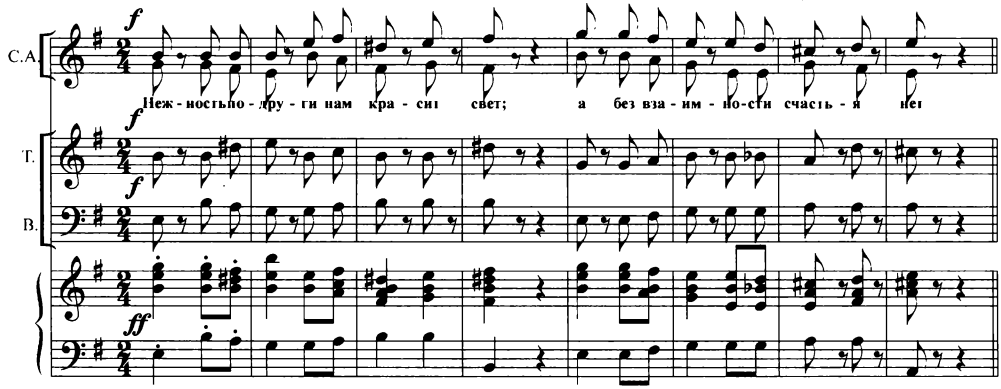
Трезвучие C-dur вообще может предполагать ровность и почти одинаковую силу звука всех голосов:

Но тот же аккорд в конце хора С. Танеева «Развалину башни...» – принципиально иной. Он возник как результат движения, слияния в аккорд всех предшествующих ему голосов- мелодий:

Альтовый звук *ми* в соединении двух последних аккордов интонирует движение вверх значительно острее тенора, который в известной мере традиционно разрешает вводный тон в тонику. Рождается совершенно иное фоническое качество аккорда, а вместе с этим и его выразительный тон. И если в первом примере звучит некое абстрактное аккордовое построение C-dur, то во втором – это до-мажорный аккорд-гармония из хора С. Танеева «Развалину башни».

Иногда надо выстроить аккорд, чтобы вслушаться в него, но считать этот способ радикально воздействующим на строй, вряд ли стоит. Чисто выстроенный отдельно аккорд не дает еще гарантии в том, что, возникнув в процессе движения всех голосов фактуры, он опять не окажется фальшивым. Совершенно не поддаются такой

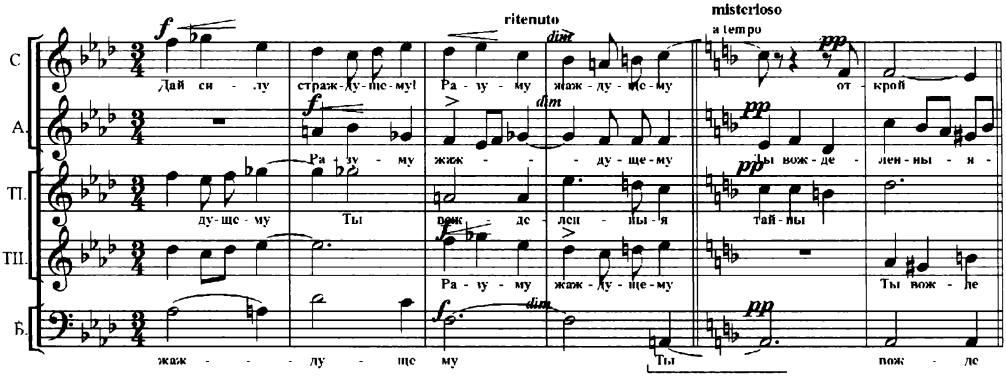
[23] Это проявляется даже при перемещениях аккорда. Само определение «перемещение» предполагает элемент движения.

работе аккордовые образования в оперных хорах Глинки, например, по той причине, что они рождены мелодическим движением голосов. Это та фактура, которая «позволит отличить действительно монолитную вертикаль от контрапунктической аккордовой ткани, как раз свойственной Глинке. Содержание понятия "контрапункт" не означает непременного условия ритмического контраста; контрапункт может быть и строгим – "нота против ноты", так сказать, на стыке с гармонией»[24].

Этот строгий контрапункт рождает странные и непривычные с точки зрения классической четырехголосной гармонии удвоения в аккордах. Вот пример, приводимый в статье О. Коловского «О мелодической сущности хорового многоголосия М. Глинки» (цитируется только хоровая партитура), где только 4 аккорда из 18-ти имеют удвоение основного тона. Выстроить такие аккорды отдельно, конечно, можно, но это «труд напрасный», ибо природа их не вертикаль, а горизонталь, и доказательство тому – второй такт примера, мелодический ход тенора и его унисон с альтовой партией с удвоением затем и квинтового тона:

«Руслан и Людмила»

Абсолютно верно и то, что особо трудные в интонационном смысле места партитуры следует тщательно проработать, уяснить необходимые слуховые и вокальные усилия, закрепляя их многократным пропеванием. Хоровики-практики хорошо знают это, знают и особо интонационно «опасные» эпизоды в хоровой литературе. Конечно, над этой модуляцией надо поработать особо:

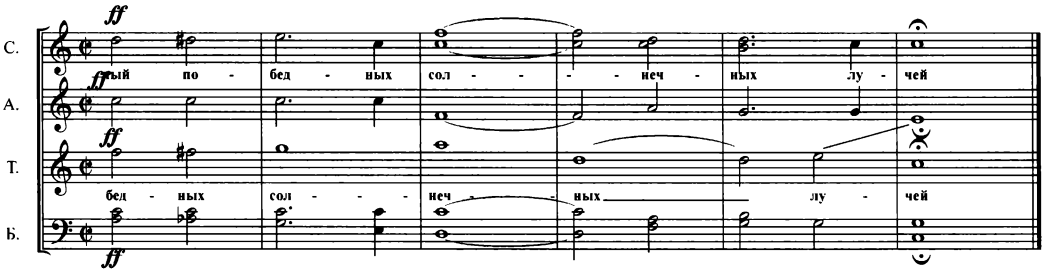
С. Танеев. «Молитва»



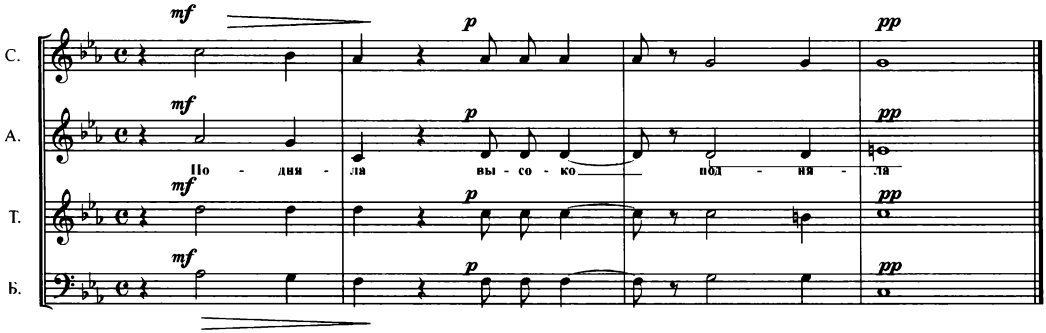
[24] *Коловский О.* О мелодической сущности хорового многоголосия М. Глинки // Критика и музыкознание. М., 1980. С. 129.

Полезно рассмотреть три танеевских «До мажора», три окончания его хоров – «Восход солнца» «Развалину башни...» ор. 8 и «На корабле» ор. 27. Все они разные по динамике и расположению голосов, объединяет их только До мажор, далеко не самая лучшая для строя хора тональность, а отличие их (аккордов-окончаний) только в характере их образования, т.е. в той мелодической организации в тех голосах, которые несут особую «ответственность» за чистоту строя в последнем аккорде.

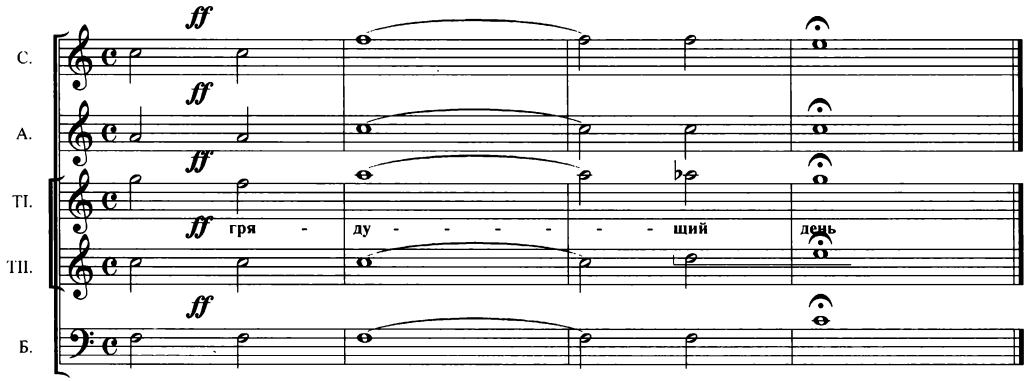
В «Восходе солнца» это яркая, победная песнь тенора с широким и сильным захватом терции, и эту терцию и по высоте, и по звуковому наполнению должны перехватить альты:

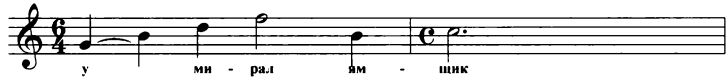


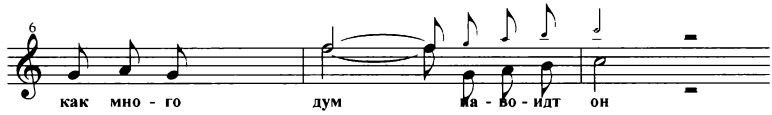
«Развалину башни». Всем голосам предписано diminuendo и два пиано. Если альт проинтонирует своим секундовым ходом вверх смысл слова «подняла» (возможно, без diminuendo), художественная правда и строй будут спасены:



В хоре «На корабле» каданс – зеркальное отражение завершения предыдущего примера, где мощно, торжественно второй тенор поет свой мотив (не две большие секунды, а динамичную восходящую интонацию):



Трудно отдать предпочтение какому-то одному строю – зонному, натуральному, темперированному. Невозможно быть приверженцем одного из них, отвергая другие. Иногда создается впечатление, что каждому стилю, художественному направлению, индивидуальному хоровому языку композитора, а иногда и отдельно взятой партитуре свойственен свой индивидуальный строй. Кажется, что узаконенная низкая малая септима в разных пьесах звучит (а возможно, и должна звучать) по-разному. В русской народной песне «Степь да степь» она низкая, как классическое разрешение доминантсепт аккорда в тонику (приводятся только мотивы в C-dur):

В «Вечернем звоне» она какая-то другая, за ней *слышится восходящий ход*:



Возможно, это и не так, но *так* хочется слышать эту всегда долженствующую быть *низкую* малую септиму... Конечно, хоровая фактура с обилием хроматизмов, с динамичным ладовым ритмом потребует преобладания зонного строя; тихая, спокойная диатоника, по возможности, натурального. Возможен ли чистый темперированный строй при пении хора с оркестром? Вопрос решается только практически, ибо струнные инструменты симфонического оркестра тоже играют в «зонном строе». Каков строй у оркестра, таков должен быть у хора.

И последнее. Все рекомендации по работе над строем в хоре окажутся бесплодными, если не уяснить главную причину, влияющую на качество строя. Это, конечно же, вокальное мастерство певцов, и это утверждение даже не требует доказательств, т.к. студенты-хоровики, поющие в учебном хоре, имеющие хороший, постоянно тренируемый (сольфеджио, гармония) слух, в хоре могут петь фальшиво. Причина одна – плохая вокальная техника, и решать проблемы строя по принципу «выше – ниже» труд весьма мало перспективный. Не вдаваясь в подробности этой темы, укажем на самое необходимое. Надо, наконец-то, научиться владеть певческими резонаторами для того, чтобы разговор о высокой певческой позиции перешел в практическую плоскость. Пока что мы этим владеем больше теоретически.

Вокальная культура и культура слуха, организованная законами интонирования многоголосия, окажет, как представляется, значительную помощь в работе по воспитанию в хоре профессионального строя. Только они и могут помочь решить все непростые проблемы исполнения одного из труднейших сочинений для хора – «Тебе поем» из «Литургии» С. Рахманинова.

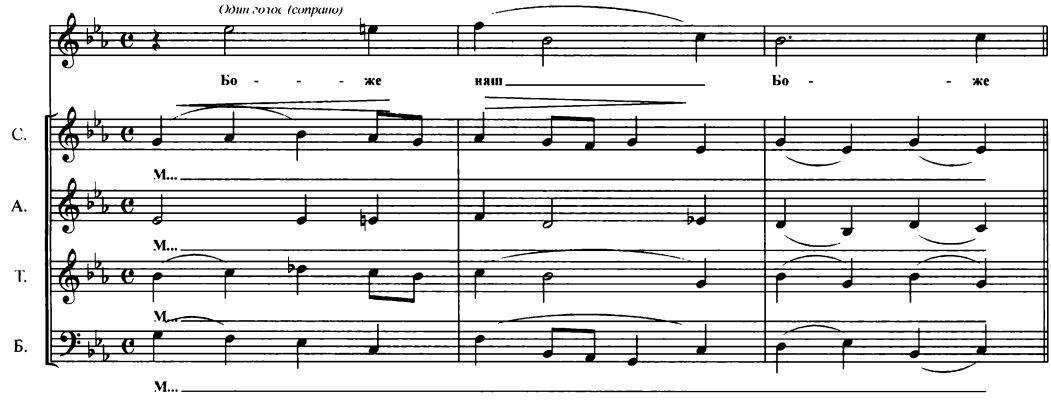
Эта музыка стоит в одном ряду с великой «Ave Maria» Ф. Шуберта (к слову сказать, анализ ее существует и начинается он с выявления парадокса – первый мотив этой несравненно прекрасной мелодии есть по своей интонации мотив ее *окончания*). В ней есть только один «недостаток»: она слишком хороша для того, что бы стать еще лучше.

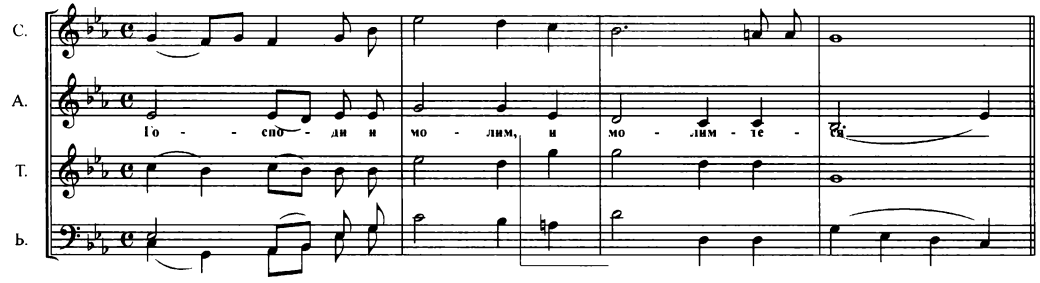
Не претендуя на подробный анализ, позволим себе вторжение в святая-святых прекрасного, войдем «изнутри» в голоса поющих «Тебе поем». На пути к этому «лучше» стоит много преград, и многие из них исходят от требования автора: «Очень медленно. Еле слышно. Почти без оттенков».

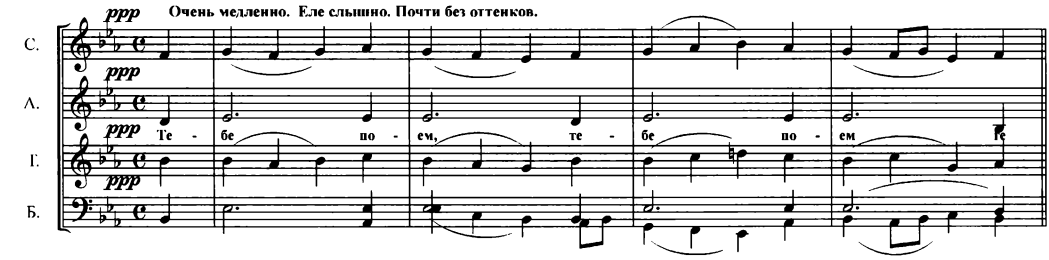
«Очень медленно» — просит автор и в № 5, 6, 8 Литургии, и в каждом из них это «очень медленно» *разное*. Если в № 8 – «Иже херувимы» – очень медленно плывут тихие нисходящие мелодии, и весь номер *мелодичен* в самом широком смысле, то в «Тебе поем» мелодия, каждый звук ее одет в ярко выразительные аккордовые созвучия, и это обстоятельство решительным образом определяет и регулирует темп. Это означает, что «очень медленно» может быть настолько «очень», насколько именно *мелодия* (точнее – мелодии тенора и сопрано) станет определять и организовывать движение музыкальной ткани, т.е. не последовательность аккордов-гармоний, а выразительное интонирование мелодических линий (это можно услышать на стыке 4 и 5 тактов, где септима D_7 разрешается ходом вверх).

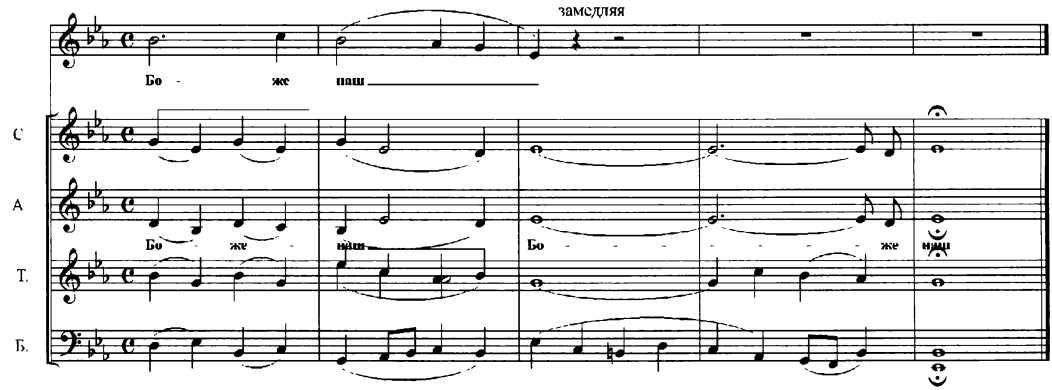
«Еле слышно»... Конечно, это возможно при условии, что поет эту музыку большой хор с настоящими профессиональными голосами. При всех других условиях «еле слышно» не должно стать «чуть слышно». Мера «еле слышно» в каждом исполнении будет определяться только одним: что поется? Аккорды (сами по себе производящие сильное впечатление) или мелодии?

«Почти без оттенков» – самое сложное в этой музыке. Во-первых, есть выразительный ладовый поворот с *crescendo* и *diminuendo*:



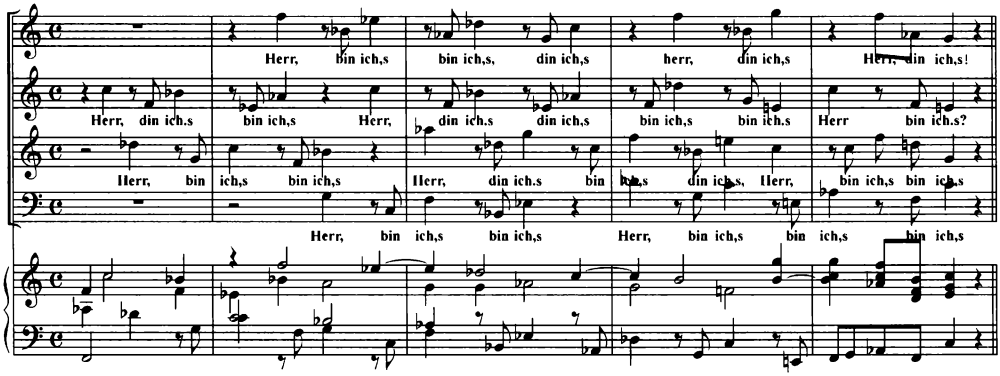
Во-вторых, как «без оттенков» выразить эту страстную мольбу, этот невероятной эмоциональной силы подъем тенора и баса:

Видимо, решение всех этих задач возможно только на основе *вокальности*, т. е. не просто на красивом пении, но на вокальности в том асафьевском смысле, который предполагает интонирование интервалов мелодии как преодоление звуковых

пространств с интонационным выражением напряжения (подъем) и разрядки (спад). Достаточно вслушаться в начальные такты этой музыки. Мелодия излагается сопрано и тенорами (не будем здесь обсуждать, кто поет так называемый cantus firmus, но сопрано есть сопрано, т.е. ведущий голос) в параллельном движении так, как будто тенор – втора. И звук *до* второй теноровой октавы в первых трех тактах музыки вполне вписывается «под сопрано», но в четвертом такте этот же звук становится совершенно другим. Он идет с другой мерой напряженности по отношению к ходу мелодии у сопрано (мера выявления противодвижения голосов!), не говоря уже о яркости и силе напряжения его в такте третьем с *ре-бекаром*:

Это качество вокальности должно стать решающим моментом в исполнении всех эпизодов данной музыки. И тогда будет «без оттенков», но с выразительным интонированием всех интонационных поворотов, включая, конечно же, и чудо-гармонии, появляющиеся в конце как какие-то волшебные отголоски колыбельной:

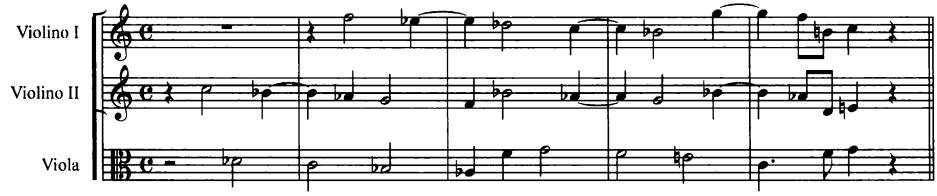


В этой музыке все должно звучать естественно, просто, искренно, строго и ... правильно. Естественно, просто, искренно это самое сложное и самое труднодостижимое в музыке. Но на пути к этому труднодостижимому обязательно встанут проблемы интонирования многоголосия, художественно-выразительные свойства фактуры. Чем выше будет искусство владения выразительными возможностями многоголосия, тем больше будет надежд на художественный успех.

Следующий пример может служить хорошей иллюстрацией к сказанному. Это хор учеников из «Страстей по Матфею» Баха. В течение всего пяти тактов музыки перед слушателем проходит картина, полная напряженного драматизма и глубокого эмоционального накала. Бах, выражая смятение учеников, не только повторяет 11 раз вопрос: «Я ли это, учитель?», но и каждый раз *меняет* его интонацию, выражая различные оттенки эмоций: от скрытого отрицания до смятения и боли.

Иными словами, автору «Страстей» важно было отразить в музыке не только *что сказано*, но и *как*. Раскрывается это мотивом, состоящим всего из двух звуков: восходящими квартовыми интонациями, полными силой утверждения, нисходящими терциями и секундами с выражением смятения, тревоги и трагедийными и скорбными мотивами увеличенных и уменьшенных кварт.

Здесь Бах, казалось бы, сталкивает взаимоисключающие возможности музыкального языка: вряд ли полифоническое, тем более стреттное изложение способствует ясности восприятия слова. Но, во-первых, из всех слов текста Бах в основном строит вопрос на двух – «bin ich's?» (я ли?), и его «понятность» увеличивается с каждым тактом, особенно в кадансе. Во-вторых, именно разный повтор позволяет выразить не только *что*, но и «*как* (»слово, которое бросается ему в глаза, определяет настроение целого»)[25]. И стоит предположить, что Баху, видимо, важно было показать действенную картину, событие, объективность факта и отношение к нему.

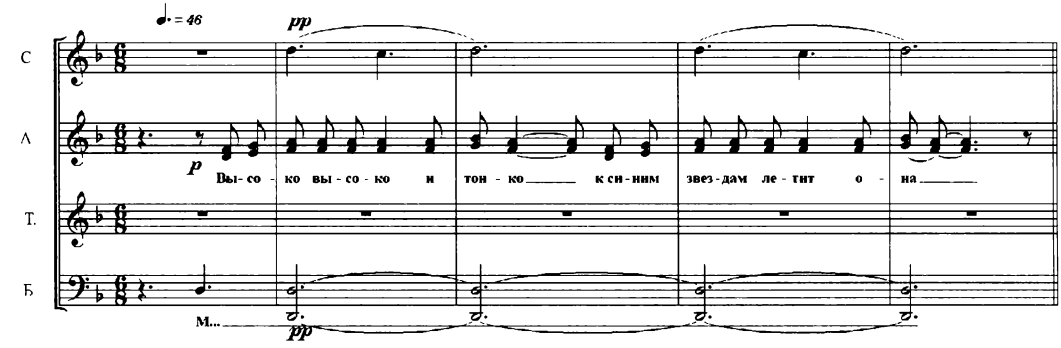
Мотив каждого голоса *секвентен*, и четкое фиксирование последовательных интонационных звеньев оттеняет рельефное появление каждого хорового голоса – «вопроса». С увеличением фактурной плотности Бах, подчеркивая момент появления темы, прибегает к крайним регистрам (*ля-бемоль* первой октавы в партии тенора).

Впечатляющая сила этой краткой музыкальной картины дорисована оркестровой партией (континуо + струнные). Скрытая мелодия в хоровых голосах как негатив высвечивается у струнных инструментов. Полифоническое наложение партий первых, вторых скрипок и альтов образует характерные острые задержания и разрешения, которыми Бах пользуется в особо драматичных и экспрессивных эпизодах:

[25] «Великие мастера хорала... гармонизовали мелодию, Бах – слова». *Швейцер А.* И.С. Бах. М., 1964. С. 340.

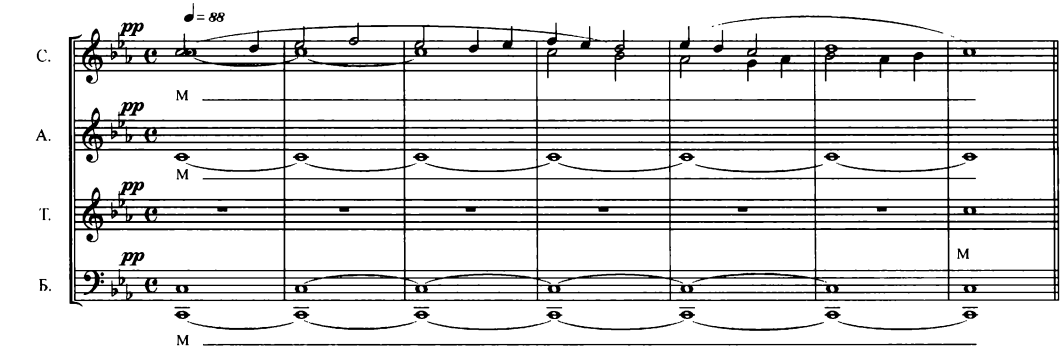
Таким образом, только анализ всех выразительных средств этого многоголосия позволяет непосредственно раскрыть всю многоплановость, разнохарактерность этого краткого, но столь показательного хора, выявить выраженную в нем музыкально-звуковую картину.

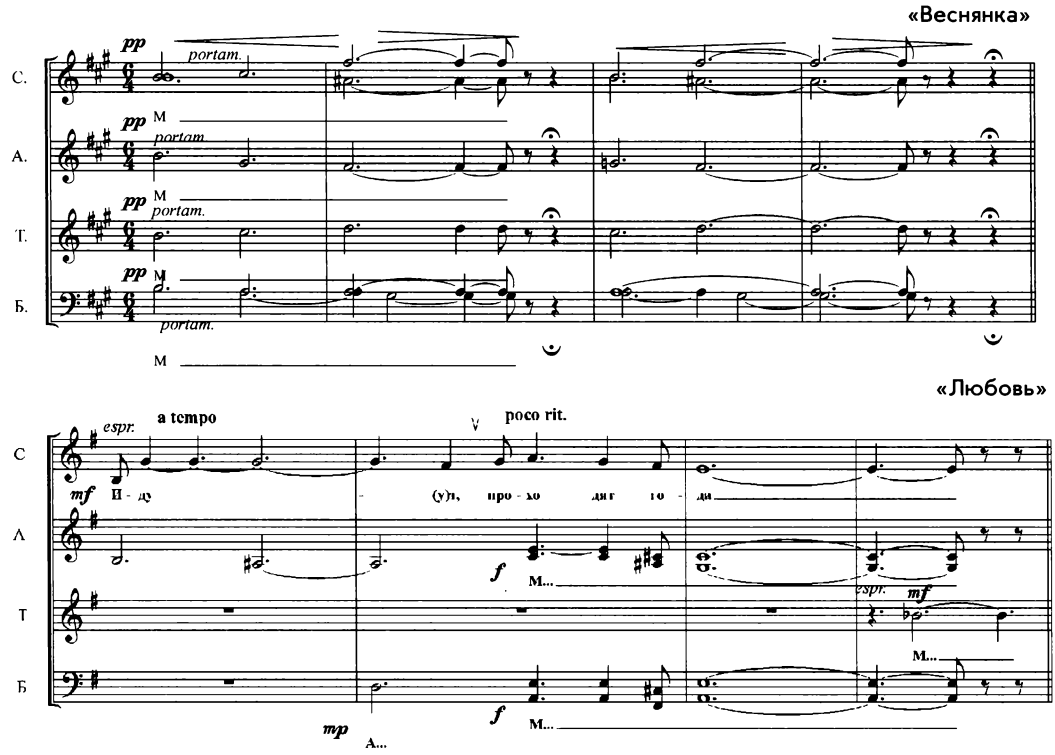
Через фактуру можно определить характерные черты музыкального языка партитуры, ее вокально-хоровой музыкальный «словарь». Объем этого «словаря» достаточно широк, от наивно-подражательных интонаций («Пение птиц» Жанекена, «омузыкаленные» интонации песни жаворонка в «Жаворонке» В. Калиникова, тяжелый шаг бурлаков в «Бурлаках» А. Давиденко и т. д.) до выражения более сложных живописных, картинных ассоциаций. Здесь и «обволакивающие» мелодии в начале хора «По горам» С. Танеева, и топот коней и стремительность промчавшегося времени в среднем эпизоде в его же хоре «Развалину башни», паузы тишины-ожидания, треск первых залпов, движение толпы, стенания и проклятия в «9 января 1905 г.» Д. Шостаковича из «Десяти поэм».

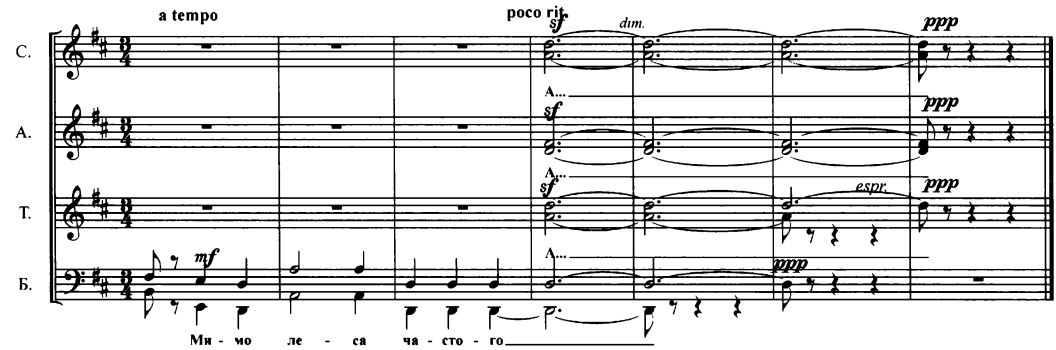
А как удивительно прозрачен романтический мир таежных «костров молодости» у Свиридова в хоре «Как песня родилась»!



В его же «Табуне» – почти зримые картины музыкальной «живописи»:



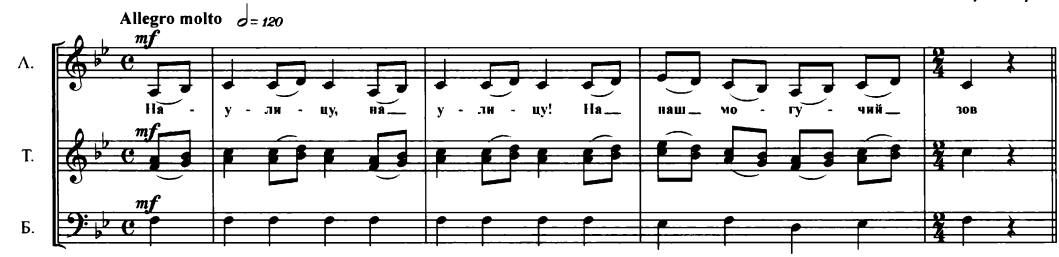
«Пространственная живопись» в хоровой музыке Г.В.Свиридова достойна отдельного разговора. Его музыкально-поэтические образы живут в определенном пространственно-эмоциональном измерении. Спектр «времени-пространства» гигантский – от земного в «Веснянке» до космического, библейского «пространства-времени» в хоре «Любовь» из «Ночных облаков»:

Великолепен у Г. Свиридова последний аккорд в хоре «Повстречался сын с отцом». Прощальный стон человеческой души исчезает, удаляясь «прямо к солнцу ясному», туда, откуда уже нет возврата. И надо не «снимать» звучание басов и теноров, а дать звуку истаять, исчезнуть в безмерном пространстве, оставив после себя боль за погубленную жизнь на этой прекрасной и страшной земле[26]:

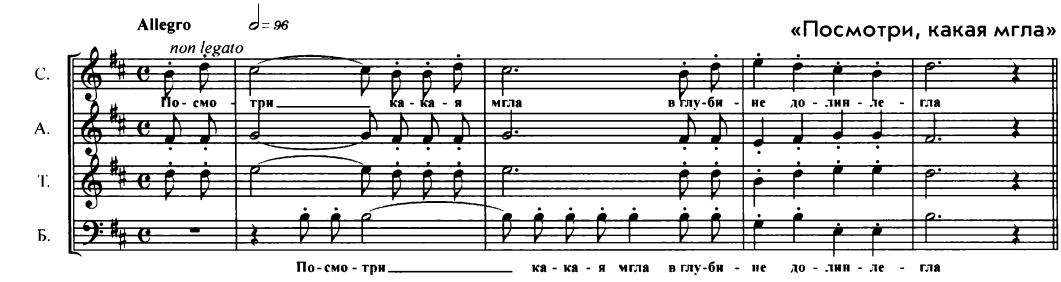


Казалось бы, далекие, несопоставимые музыкальные пьесы – «На улицу!» Д. Шостаковича («Десять поэм») и хор «Посмотри, какая мгла» С. Танеева (ор. 27). Но в них есть одно общее – *художественная идея* (не конкретика со-

[26] Трудно понять, почему многих и достаточно опытных дирижеров так волнует вопрос: кто погиб? «Красный» или «белый»? Как будто от ответа на него что-то изменится в этой музыке. Ничего не изменится, ибо она не о «красном» и «белом», а о трагическом *столкновении человеческих судеб* в том страшном и нечеловеческом мире.

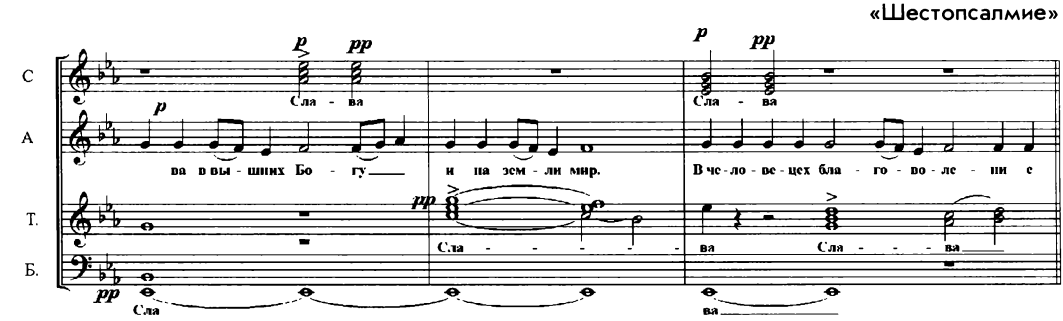
держания, а именно художественная идея), стилистически выражена подобно оркестровому *скерцо*. В одном случае через стремительный темпоритм картин, полных *действия:*

«На улицу!»

В другом – через калейдоскоп быстро сменяющихся образов-событий, образов-красок:



У С. Рахманинова во «Всенощной» феноменальное мастерство хоровой «оркестровки» (хорового многоголосия) рождает такое богатство красок, пространственных перспектив, которое не под силу чистой живописи. В его «аккордах-колоколах» звучит воздух, напоенный красотой, светом доброго и чистого земного мира:

«Шестопсалмие»



Конечно, большую роль здесь играют красочность гармонии, яркость тембров, *пространственная глубина фактуры.* Ведь каждый элемент музыкального языка выполняет свою выразительную функцию во взаимосвязи с другими (и только во взаимосвязи!)

Заканчивая, хотелось бы сказать главное: все сказанное есть только крошечная «вершинка» гигантского айсберга. Весь он – это вся музыка, и все проблемы ее познания в каждом мгновении ее возрождения к звуковой жизни есть путь,

который должен пройти каждый, серьезно относящий себя к профессии музыканта.

Убедительность или спорность, принятие или отрицание изложенных мыслей и рекомендаций вполне закономерны и естественны. Важное в другом. Принятие или отрицание уже могут стать надеждой на то, что, несмотря на знаки отношения (плюс или минус), возбуждена реакция, а значит и мысль, и, возможно, практический импульс на нее. Право на эту надежду, как и право писать об этом дала исполнительская и педагогическая практика автора этих строк.

В заключение хочется привести еще одно высказывание Генриха Густавовича Нейгауза:

«Говорю я это, как познающий и любящий не только музыку, но и искусство вообще, как служитель искусства. Голос равнодушного и неискушенного прозвучал бы, вероятно, иначе. Но для того-то мы и существуем, мы – воспитатели и учителя, – чтобы настроить голос незнающего, неискушенного в унисон с нашим!

Педагоги-практики знают, какими средствами поубавить равнодушия и приумножить знания, разбудить любовь и благоговение!»[27].

[27] *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1967. С. 242.

Музыкальная литература

Аноним.	Степенна «От юности моея».
А. Аренский.	Хор «Анчар».
И.С. Бах.	«Высокая месса», Месса A-dur, «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», Магнификат.
М. Березовский.	Концерт для хора «Не отвержи мене...».
Л. ван Бетховен.	Месса C-dur, «Торжественная месса», симфонии № 9 и 5, Увертюра «Леонора № 3».
Ж. Бизе.	Опера «Кармен».
А. Бородин.	Опера «Князь Игорь».
Й. Брамс.	«Немецкий реквием», «Песни любви» ор. 52, «Новые песни любви» ор. 65.
Б. Бриттен.	«Фестивальная кантата».
Дж. Верди.	Реквием, Te Deum.
С. Василенко.	Хор «Свадебная».
Й. Гайдн.	Оратории «Времена года», «Сотворение мира»; «Harmonie Messe».
Г.Ф. Гендель.	Оратория «Мессия».
М. Глинка.	Оперы: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»; романс «Где наша роза, друзья мои?», «Вальс-фантазия».
М. Глинка – М. Балакирев.	Хор «Колыбельная».
В. Гаврилин.	Симфония-действо «Перезвоны».
А. Давыденко.	Хор «Бурлаки».
А. Даргомыжский.	Романс «Юноша и Дева».
К. Дебюсси.	Хор «Зима».
С. Дегтярев.	Оратория «Минин и Пожарский».
А. Дворжак.	Реквием.
И. Дунаевский.	Песня из кинофильма «Кубанские казаки».
В. Калинников.	Хоры: «На старом кургане», «Элегия», «Осень», «Нам звезды кроткие сияли».

М. Коваль.	Хор «Восход солнца».
О. Коловский.	Хоры «На горушке, на горе», «Торил Ваня...».
А. Ларин.	Хор «Как на матушке, на Неве-реке».
А. Лотти.	Хор «Cruzifixus».
А. Лядов.	Обработки русских народных песен, «Колыбельная», «Ты река...».
В. А. Моцарт.	Реквием, Литания Es-dur, Месса c-moll, «Коронационная месса», кантата «Vesperae solennes....».
М.Мусоргский.	Оперы: «Хованщина», «Борис Годунов»; хоры: «Поражение Сеннахерба», «Иисус Навин», «Эдип».
Д. Перголези.	Кантата «Stabat mater».
С.Прокофьев.	Кантата «Александр Невский».
Ф.Пуленк.	Кантата «Gloria», хор «Timor et tremor».
С. Рахманинов.	«Всенощное бдение», Литургия, опера «Алеко», кантата «Весна», Шесть хоров для женских (детских) голосов.
М.Равель.	Балет «Дафнис и Хлоя» - Интерлюдия, хоры «Николетта», «Три птицы».
Н. Римский-Корсаков.	Оперы: «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста».
Дж. Россини.	«Маленькая торжественная месса».
Г.Свиридов.	Концерты для хора: «Пушкинский венок», «Памяти Юрлова»; хоровые циклы: «Ночные облака», «Ладога», «Песни безвременья»; кантаты: «Курские песни», «Весенняя кантата», «Светлый гость»; Музыка к пьесе Островского «Царь Федор Иоаннович»; Четыре хора на стихи Прокофьева; хоры: «Веснянка», «Ты запой мне ту песню...», «Душа грустит о небесах», «Вечером синим», «Как песня родилась», «Метель».
Н. Сидельников.	Хор «Последний плач гармошки».

С. Танеев.	Двенадцать хоров на стихи Полонского ор. 27; кантаты: «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма»; хоры: «Восход солнца», «Из края в край...», «Звезды», «Сосна», «Венеция ночью»; терцет «Тихой ночью».
П. Чайковский.	«Всенощное бдение», Литургия; оперы: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Черевички»; хоры: «Без поры да без времени», «Вакхическая песня»; кантата «Москва»; Музыка к пьесе А.Н. Островского «Снегурочка».
П. Чесноков.	Хор «Лес».
Д. Шостакович.	Десять поэм на стихи революционных поэтов, оратория «Песнь о лесах», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», обработка русской народной песни «Венули ветры», 24 прелюдии и фуги для фортепиано, том первый.
В. Шебалин.	Хор «Мать послала к сыну думы».
Ф. Шуберт.	Мессы G-dur, Es-dur; песня «Серенада».
Р. Шуман.	Хор «На Боденском озере».
Р. Щедрин.	Хоры: «Я убит подо Ржевом», «Отче наш».
Ю. Фалик.	«Осень» («Пушкинские строфы»).

Содержание

От автора 3

Многоголосие 5

Ритм, динамика, тембр 97

Гармония 144

Стиль и жанр 179

Слово и музыка 227

Многоголосие и хормейстерская практика 287

Музыкальная литература 325

Книжное издание

Семенюк Владимир Онуфриевич

ХОРОВАЯ ФАКТУРА.
ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Редактор Э. Плотица
Художник М. Цветкова
Компьютерная верстка В. Семенковой

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 70x100 1/16. Печ. л. 20,5
Уч.-изд. л. 22,55. Изд. № 11165. Тираж 500 экз.
Цена договорная.

ООО Издательство «Композитор»
119034, Москва, М. Левшинский пер., д. 7, стр. 2
Тел. 637-25-70
E-mail: kompozitor@idk.su

Отпечатано в типографии ООО «ИПФ «Гарт»