

Урау

РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ХОРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ



Составитель П. П. Левандо

© Издательство «Советская Россия», 1985 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Определяющей художественно-творческой основой современного этапа развития хоровой самодеятельности является решительное улучшение качества работы. Возросший культурный уровень участников любительских хоров, как и возросшие запросы слушателей, выдвигают новые требования. То, что казалось интересным и увлекало вчера, уже не удовлетворяет сегодня. Сейчас особенно остро встает вопрос о высокопрофессиональном руководстве самодеятельностью.

Народный артист СССР профессор В. Г. Соколов, говоря о принципах строения самодеятельного хора и его качествах, указывал, что нельзя, ссылаясь на трудности в работе, снижать требования. Это положение относится не только к работе хора, но еще в большей степени к работе дирижера, которая всегда должна отличаться высоким профессионализмом — без всяких скидок на так называемую «специфику» самодеятельности. Ибо не следует забывать, что понятие самодеятельность относится к ее участникам, руководитель же — профессионал. Тем более высоки требования к его профессионализму в наши дни, когда вопрос качества, высокого художественного уровня самодеятельных хоров становится определяющим условием их существования.

С учетом этого требования и подготовлен настоящий сборник статей. Он адресован руководителям любительских коллективов и посвящен одной из важнейших сторон работы дирижера — вопросам исполнительского анализа и интерпретации хорового произведения.

Общей характеристике этих вопросов посвящена первая

статья сборника. Основной же материал представляет собой исполнительский анализ конкретных произведений, используемых в репертуаре хоровой самодеятельности. Причем авторы обращаются к общепризнанным классическим образцам русской музыки XX века. Разнообразно представлены различные хоровые жанры как а капелла, так и с сопровождением: сюита («Три русские песни» С. Рахманинова) и монументальный хор крупной формы («На десятой версте» А. Давиденко), миниатюра («Утес» В. Шебалина) и фрагмент из хорового концерта («Наташа» из «Пушкинского венка» Г. Свиридова), весь цикл («Но бьется сердце...» В. Салманова). Анализируются произведения, различные по стилю, фактуре, особенностям музыкального языка, исполнительским задачам. Различен и подход к их анализу, интерпретации. В одних случаях это общий исполнительский анализ различных сторон работы дирижера над партитурой, в других — внимание сосредоточено на отдельных, наиболее существенных для данной партитуры сторонах исполнения (интонационной, артикуляционной и т. п.). Авторы статей не стремятся следовать какой-либо заранее обусловленной единой схеме изложения материала (хотя в сборнике и приводится в качестве «ориентира» примерный «План исполнительского анализа хоровой партитуры»), а в достаточно свободной форме предлагают свой взгляд на работу над партитурой, демонстрируя многообразие творческих методов и, следовательно, возможность различных исполнительских интерпретаций. Публикуемый материал достаточно полно отражает исполнительскую специфику академических хоров.

Завершает сборник статья, посвященная вопросам исполнительской интерпретации произведений народным хором.

П. ЛЕВАНДО

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Дирижирование — трудное и сложное искусство, требующее больших знаний, ярких музыкально-исполнительских и волевых качеств, незаурядных организаторских способностей.

Вся многообразная деятельность дирижера сосредоточена в конечном счете вокруг одной цели — работы над произведением, в которой можно выделить три последовательных этапа:

- 1) самостоятельное изучение;
- 2) репетиционная работа с коллективом;
- 3) концертное исполнение.

Трудно сказать, какой из этих этапов наиболее важен — все они тесно взаимосвязаны. Несомненно, однако, что основой всей работы дирижера, своего рода «фундаментом», является первый этап, на котором не только всесторонне изучается произведение, но и продумываются детали репетиционной работы, закладываются основы исполнительского замысла.

Дирижерско-хоровая практика выработала определенные методы самостоятельной работы дирижера над произведением, предшествующей разучиванию и исполнению его с хором. Форма их примерно такова:

- а) исполнение на фортепиано;
- б) вокально-интонационное освоение;
- в) дирижерско-техническое освоение;
- г) анализ.

Эти методы как результат опыта лучших хоровых дирижеров прошлого теперь стали общепринятыми. Однако нередко руководители хоровой самодеятельности, особенно

начинающие, пренебрегают некоторыми из них, чем значительно снижают эффективность своей работы. При исключительном внимании к дирижерской технике меньше места уделяется, к примеру, самостоятельному вокально-интонационному освоению произведения, а аналитическая его сторона порой и вовсе выпадает из поля зрения.

Необходимость анализа произведения как обязательного условия подготовки дирижера к работе с хором, успешной исполнительской интерпретации нашла свое отражение в работах лучших отечественных дирижеров. О требованиях анализа хоровой партитуры, сформулированных корифеями русского и советского хорового искусства П. Г. Чесноковым (1877—1944) и Н. М. Данилиным (1878—1945), говорится в известных трудах Г. А. Дмитриевского, А. А. Егорова, К. К. Пигрова, К. Б. Птицы, В. Г. Соколова и др. Уделяется внимание этому вопросу и в пособиях, посвященных методике работы с самодеятельным хором.

«Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством», «Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобою не изученным, не проанализированным всесторонне». Эти афористичные советы П. Г. Чеснокова известны хоровым дирижерам так же хорошо, как и созданные им образцы анализа, первые в хороведческой литературе. Не меньший интерес в этом плане представляют и взгляды Н. М. Данилина. Не одно поколение хоровых дирижеров ощутило плодотворное влияние разработанной им методики, которая не устарела и в наши дни¹.

Закономерно возникает вопрос: почему в дирижерской практике проблеме исполнительского анализа уделяется такое важное место? Ведь пианист, скрипач, вокалист — любой исполнитель обязан стремиться к осознанной интерпретации. «Для каждого музыканта, — отмечает, например, А. М. Пазовский, — его исполнение должно всегда являться осознанным процессом, при котором чувство и мысль выступают в нерушимом единстве, составляя неразрывное целое»². Однако среди них дирижер находится в особом положении.

Если для пианиста, скрипача, певца и других исполнителей проблема интерпретации и связанные с ней вопросы

¹ См.: Андреева Л., Бондарь М. Николай Михайлович Данилин. — В сб.: Искусство хорового пения. М., 1963, с. 22—24.

² Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1966, с. 66.

анализа произведения носят преимущественно «личный» характер, то для дирижера это отнюдь не личный вопрос, так как он не просто исполнитель, но прежде всего организатор, руководитель исполнения. Он предлагает свою концепцию коллективу, перед которым должен быть во всеоружии.

В связи с отличием дирижерской деятельности от других видов музыкального исполнительства следует выделить:

- а) руководящую функцию дирижера;
- б) его педагогическую функцию;
- в) фактор времени (ограниченный период репетиционной работы).

Существенным отличительным моментом являются также совершенно особые условия исполнения, в которые поставлены коллектив и дирижер. Передача же дирижерско-исполнительских намерений всегда связана, прежде всего, с уверенностью, убежденностью руководителя в своем замысле. Последнее в свою очередь невозможно без глубокого знания, всестороннего осмысления произведения, то есть его анализа.

Значение глубокого и всестороннего анализа хоровой партитуры для работы дирижера в основном сводится к следующему.

Во-первых, анализ партитуры способствует лучшему усвоению музыкального и литературного текста произведения, которое он должен знать в совершенстве (наизусть). Осознанное на основе всестороннего анализа изучение партитуры коренным образом отличается от часто употребляемого ее механического запоминания, обычно непрочного и гораздо менее эффективного в работе с хором.

Во-вторых, анализ партитуры необходим для выявления технических, стилистических, вокальных и других особенностей произведения, определения трудностей, могущих возникнуть в процессе разучивания и исполнения его хором. Занимаясь с коллективом и будучи обычно ограниченным во времени, дирижер должен при самостоятельной подготовке по возможности заранее учесть различные детали своей работы.

В-третьих, на основе анализа дирижером устанавливается исполнительский план произведения и определяются конкретные выразительные средства для его практического воплощения.

В-четвертых, работа над анализом партитуры значительно обогащает общие и специальные знания дирижера,

касающиеся истории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной формы, хороведения, дирижирования. Постоянное накопление этих знаний — необходимое условие деятельности дирижера. Умение хорошо разбираться в различных вопросах общей и музыкальной культуры способствует его совершенствованию как исполнителя и значительно повышает его авторитет как руководителя коллектива.

Таким образом, анализ хорового произведения не ограничивается, как иногда принято думать, лишь теоретической стороной: он очень важен и для практической работы дирижера.

Дирижер обязан знать о произведении по возможности все. Его мысль не может ограничиваться лишь чисто исполнительской сферой — любая исполнительская концепция должна иметь в своей основе прочный теоретический фундамент. «Вообще говоря, — указывает Н. А. Малько, — дирижер должен уметь ответить на все вопросы, которые может предложить ему партитура, то есть знать все или во всяком случае ориентироваться во всем»¹. По словам Г. Г. Нейгауза, исполнитель должен быть в какой-то мере и историком и теоретиком. Применительно к дирижерско-хоровому опыту с еще большей определенностью ту же мысль выразил Г. А. Дмитриевский: «Теоретические знания для хоровиков особенно важны, в противном случае самый плохой теоретик будет на десять голов выше самого отличного хоровика»².

В методическом отношении большое значение имеет разработка плана исполнительского анализа. Этому вопросу ниже посвящен специальный материал. Следует, однако, учитывать, что такой план дается только как основа для работы. В нем указываются возможный круг вопросов и их примерная последовательность. В каждом произведении есть свои специфические особенности, которые и необходимо учитывать прежде всего. Но независимо от особенностей произведения и уровня специальной подготовки дирижера анализ каждой партитуры предполагает следующий круг вопросов:

- 1) общие сведения о произведении;
- 2) анализ литературного текста;
- 3) анализ музыкально-выразительных средств;

¹ Малько Н. Основы техники дирижирования. М. — Л., 1965, с. 17.

² Цит. по ст.: Тевлин Б. Вдохновенный артист. — Сов. музыка, 1971, № 3, с. 70.

- 4) анализ хоровой фактуры (вокально-хоровой анализ);
- 5) разработка исполнительского плана.

Опытный дирижер обычно фиксирует свое внимание на тех или иных деталях партитуры, требующих, с его точки зрения, особо тщательной работы. Здесь все зависит от знаний, опыта дирижера и особенностей его индивидуальной методики. В одном случае это может быть развернутая экспозиция произведения, в другом — отдельные практические соображения по поводу его исполнения. Опытный мастер порой может обойтись и вовсе без какой-либо фиксации плана своей работы (что, разумеется, неравнозначно отсутствию такового). Его наметанный глаз сразу обнаруживает то, что другому становится ясно лишь после длительных размышлений, хотя практика чаще всего свидетельствует об обратном: чем выше квалификация дирижера, тем более ответственно он относится к процессу работы. А. В. Свешников, например, очень часто проводил хоровые репетиции по заранее написанному плану.

Следует иметь в виду, что при важности и необходимости всех разделов плана не все они одинаково важны. Разделы, посвященные анализу хоровой фактуры и разработке исполнительского плана, являются основными, остальные носят в известной степени «вспомогательный» характер. В связи с этим возникает вопрос о целенаправленности анализа. Главная цель дирижера — выявление хоровых исполнительских средств, необходимых для раскрытия содержания произведения.

При анализе хоровой фактуры важнейшее значение имеет определение конкретных приемов хорового изложения (хорового письма), использованных в данном произведении, а также выявление черт хорового стиля композитора. Это наиболее сложные разделы анализа.

При всем многообразии возникающих в процессе анализа вопросов всегда надо помнить, что первым и наиболее важным при изучении произведения является уяснение его содержания. Это не «общий» вопрос и не такой легкий, как может показаться на первый взгляд. Практика показывает, что он требует специального внимания. Это касается не только музыки, но и литературного текста.

Поэтический текст часто повествует не о каких-либо конкретных событиях, фактах — ему свойственна более обобщенная форма выражения, требующая весьма активного осмысления исполнителем. И иногда понять, а тем более изложить «своими словами» мысль автора бывает не-

просто. Приведем характерный пример хор В. Я. Шебалина «Березе» на стихи М. Танка, перевод М. Исаковского:

О чем грустишь ты у пригорка,
Росу роняя на песок?
Мы принесли сюда ведерко,
Чтоб твой весенний выпить сок.

Быть может, ты за нашу радость,
Когда мы ляжем средь полей,
Осыплешь жаром листопада,
Дашь отдых у своих корней.

И все возьмешь, что забывали
Порою мы отдать полям,
Земле и людям, синей дали
И новым молодым годам.

Практика показывает, что многие воспринимают это произведение, его текст и музыку как безмятежную картину природы, лирическую пейзажную зарисовку.

Однако стоит вдуматься в смысл текста, разобраться в тех неясных, на первый взгляд, невысказанных прямо и до конца мыслях поэта, как проступает совершенно иное содержание. Перед нами уже не просто тема природы, а представленная в глубоко философском плане извечная проблема жизни и смерти. Ведь слова «Когда мы ляжем средь полей» повествуют не о беззаботном общении с природой и «отдыхе», а отдыхе вечном. Глубокое раздумье об обусловленности всего происходящего, о смысле жизни, связи прошлого с будущим выражено мягко, тонко, лаконично, в прекрасной поэтической форме.

Содержание произведения раскрывается в синтезе музыкальных и литературных средств, поэтому очень важен вопрос о соотношении поэтического текста и музыки.

Можно привести множество примеров адекватности выразительного значения слов и музыки, их полного слияния («Зимняя дорога» А. С. Пушкина — В. Я. Шебалина, «Сосна» М. Ю. Лермонтова — А. С. Даргомыжского, хоры на стихи Р. Гамзатова — В. Н. Салманова и др.), что, естественно, является наиболее ценным и плодотворным в опыте хоровой практики.

Часто бывает, что музыка значительно ярче, глубже слов (хоры из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, некоторые хоры С. И. Танеева на стихи Я. Полонского

и А. С. Хомякова, многочисленные произведения на ритуальные религиозные тексты и др.). Наблюдается и обратное явление, когда музыка во многом уступает литературной основе, значительно слабее ее. Это случается в основном тогда, когда талант композитора не соответствует масштабы дарования поэта (А. С. Пушкин в нескольких изобразительном прочтении Вик. С. Калининкова и А. Т. Гречанинова, Н. А. Некрасов в односторонней интерпретации М. В. Коваля и Д. С. Васильева-Буглая и др.).

В каждом отдельном случае необходимо учитывать соотношение поэтического текста и музыки. В преодолении возможных здесь противоречий, усилении положительных сторон или ослаблении, сглаживании отрицательных также проявляется важная активная творческая роль исполнителя.

Другой, не менее важной целью анализа, которая наряду с содержанием определяет основу исполнительской интерпретации, является правильное понимание исполнителем формы произведения. И не только понимание, но и овладение ею.

Если говорить о форме в широком смысле, то это понятие, по существу, объединяет все музыкально-выразительные средства, используемые композитором в сочинении, то есть избранную им форму выражения содержания — во всех ее проявлениях. Практически же под понятием «форма» подразумевается строение, структура произведения.

Нередко при изучении произведения и его анализе определение структуры превращается в некую формальность. Установив наличие определенной схемы, дирижер редко задумывается над тем, что из нее следует, какие конкретные задачи с ней связаны. В связи с этим заметим, что анализ формы в традиционном общепринятом теоретическом аспекте (с позиций теоретика) и в аспекте исполнительском при общности объекта (анализируемой музыки) преследует различные цели. Для теоретика анализ формы или взаимосвязь формы и содержания являются сплошь и рядом конечной целью исследования; для исполнителя же это только установление необходимых предварительных данных, требующих дальнейшего практического творческого осмысления. Та или иная форма (структура) определяет конкретные исполнительские задачи. Неверное понимание ее отрицательно скажется на убедительности и обоснованности интерпретации.

Форма — это логика авторской мысли. Правильно поня-

тая, она ведет к логике мысли исполнителя. Недаром так называемое «чувство формы» считается наиболее ценным проявлением исполнительского искусства. В исполнительском процессе, как и в композиторском творчестве, необходима (пользуясь образно точным выражением Б. В. Асафьева) определенная «направленность формы», ибо «каждая музыкальная схема — всегда в опыте и, следовательно, существует не сама по себе..., а в ее преодолении живой интонацией, то есть в некоей целеустремленности»¹.

Итак, направленность, целеустремленность формы. Характеризуя процесс ее освоения исполнителем, укажем три основных тенденции:

1. Точное следование предложенной композитором структуре, подчинение всех исполнительских средств выявлению авторской концепции. Разделы формы должны служить «отправными точками» исполнения, их надо четко выявить и оттенить всеми возможными средствами — агогическими, динамическими, артикуляционными.

Например, при исполнении хора А. Брукнера «Ave Maria» нередко приходится слышать, как дирижеры, не отдавая себе отчета в логике композиционной структуры, не могут найти нужное «место» материалу, который предшествует заключительному эпизоду (6-тактный органнй пункт на доминанте): то ли это самостоятельный раздел формы, то ли наступление «репризы» и т. п. Такая неясность нарушает стройность, пропорциональность авторской композиции: окончание произведения становится неоправданно растянутым, малоубедительным. Между тем, если увязать этот материал с предшествующим изложением, рассматривая его как продолжение еще незавершенной мысли, произведение обретет стройность и логичность.

2. Преодоление несовершенства формы путем активного использования разнообразных исполнительских средств. (Такая задача стоит, например, перед дирижером при исполнении хора А. Т. Гречанинова «Над неприступной крутизной» в связи с непропорционально большим размером второй части). Б. В. Асафьев в подобных случаях особо подчеркивал необходимость режиссерско-дирижерского умения «перераспределить в музыке центры внимания»².

3. Уточнение (или даже переосмысление) формы в процессе исполнения. Это относится главным образом к трак-

товке различных вариантов строфичности («Нам звезды кроткие сияли» Вик. С. Калинникова), вариационности («Один из многих» Д. Д. Шостаковича), а также репризной двухчастности и трехчастности.

Так, например, в хоре В. Я. Шебалина «Зимняя дорога» можно, подчеркнув цезуру перед последним восьмитактом и оттенив итоговое значение репризы, выявить трехчастную структуру произведения; или же, сгладив этот переход, трактовать последнее предложение лишь как простое продолжение предыдущего изложения, оставаясь в рамках двухчастности. При возможности того и другого первый вариант трактовки формы несомненно глубже, содержательнее.

А вот определение структуры хора А. А. Давиденко «На десятой версте» (исходя из ее формальных признаков как простой трехчастности) значительно упрощает задачу исполнителя. Низведение материала, следующего за I частью, к функции «связки» никак не согласуется со значительностью содержания этого эпизода (кстати, он имеет такую же текстовую «нагрузку», как и I часть — целый куплет). Его следует считать началом II части. В таком случае и общее понимание формы будет иным: сложная трехчастная, или (пользуясь терминологией Ю. Н. Тюлина) трехчастная промежуточного типа. А это уже совершенно по-другому «настраивает» исполнителя, ставит перед ним более сложные задачи и, несомненно, углубляет трактовку произведения, позволяя более полно осмыслить его содержание. Определение же формы хора как простой трехчастной даст исполнителю неверную ориентацию в раскрытии содержания.

Последний пример особенно наглядно демонстрирует взаимосвязь формы и содержания, необходимость глубокого понимания этой взаимосвязи и ее роли в исполнительском процессе. Здесь со всей очевидностью выявляется основной принцип любого анализа и тем более анализа исполнительского — от содержания к форме, от формы к содержанию.

Трудно предугадать и точно определить движение мысли исполнителя в процессе освоения произведения — она подчинена глубоко индивидуальным, субъективным факторам, хотя и имеет в своей основе объективный материал, поэтому разработка исполнительского плана представляет наибольшую сложность. И не столько в смысле овладения практической стороной дела (хотя и непросто найти нужный тон, форму воплощения исполнительского

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954, с. 68.

² Там же, с. 65.

замысла), сколько методикой разработки такого плана.

Всякая методика неизбежно ведет к «объективизации» подхода к анализируемому явлению. Исполнительство же в силу самой своей природы не терпит заранее установленных «рецептов». Личность исполнителя, богатство его внутреннего мира, образное и эмоциональное видение — вот что, прежде всего, определяет успех интерпретации: не ограничивать себя какими-либо заранее заданными условиями, а как можно непосредственное, полнее, шире стремиться к прочтению партитуры сквозь призму собственного восприятия. Это в конечном итоге (разумеется, при должном уровне музыкальной культуры исполнителя) самое главное (хотя ниже в «Плане исполнительского анализа хоровой партитуры» мы даем некоторые рекомендации с учетом основных «объективных данных» партитуры).

Конкретные результаты анализа, его качество в каждом отдельном случае зависят от многих факторов, главнейшими из которых являются общие музыкально-теоретические знания автора, специальные знания хороведения, опыт дирижерско-хоровой работы, аналитические способности и навыки. Особое же внимание обращаем на важность воспитания у дирижера аналитических навыков. Для дирижера как организатора и руководителя исполнения рационально-аналитические способности и навыки не менее важны, чем эмоционально-интуитивные качества. Только в их сочетании рождается подлинный профессионализм. «Разум и чувство, — говорил В. Г. Белинский, — две силы, равно нуждающиеся друг в друге, мертвые и ничтожные одна без другой». Эти его слова (на которые ссылается в своей книге А. М. Пазовский) могли бы стать основополагающим принципом искусства дирижера, приступающего к работе над партитурой.

ПЛАН ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ

1. Сведения о произведении и его авторах

Общие сведения о произведении. Точное и подробное название произведения. Год создания. Авторы музыки и текста. Определение вида (хор а капелла, хор с сопровождением) и хорового жанра сочинения (песня, миниатюра, хор крупной формы, обработка, переложение, часть оратории, кантаты, сюиты, сцена из оперы и др.). Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, следует иметь представление обо всем цикле (состав

исполнителей, количество и название частей, роль хора и др.).

Сведения о жизни и творчестве композитора, перечень основных произведений. Характеристика хорового творчества.

Краткие сведения об авторе литературного текста (годы жизни, общая характеристика творчества).

2. Литературный текст

Содержание литературного текста, его тема, идея, образы, форма изложения, размер (количество строк, куплетов и т. п.).

Сравнение текста, используемого в музыкальном произведении, с литературным оригиналом; причина имеющихся изменений. Если использованный композитором текст является отрывком какого-либо литературного произведения, необходимо знать последнее полностью.

Взаимосвязь текста и музыки, степень их соответствия. Музыкальное воплощение литературных тем и образов. Влияние текста на строение музыкальной формы произведения.

3. Музыкально-выразительные средства

Определение формы и особенности ее трактовки. Характеристика тонального плана.

Анализ интонационно-тематического материала, метра, ритма, лада. Распределение тематизма между хоровыми партиями (а также солирующими голосами и инструментальным сопровождением).

Подробный анализ гармонии с общепринятым обозначением функций и названием каждого аккорда, на основании которого дается характеристика гармонического языка произведения, его особенностей и сложности.

Характеристика фактуры: гармоническая (аккордово-гармоническая, гомофонно-гармоническая), полифоническая (контрастная, имитационная, подголосочная), смешанная. Связь фактуры с особенностями содержания произведения и выразительными средствами хора.

4. Хоровая фактура

Состав хора (однородный, смешанный, число голосов-партий). Диапазоны каждой партии и всего хора. Тесситура. Степень вокальной загрузки хора и отдельных партий.

Тесситурное и динамическое соотношение между партиями (хоровой ансамбль). Роль различных партий (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента и др.). Использование специфических тембровых выразительных качеств хора и его партий.

Особенности интонирования (хоровой строй). Выявление на основе ладо-гармонического анализа наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Способы преодоления интонационных трудностей.

Дикция. Вокальность литературного текста и особенности его произношения (орфоэпия). Особенности подтекстовки. Бестекстовое пение (с закрытым ртом и др.).

Приемы хорового изложения (*тутти*), использование неполного состава, хоровых групп, «чистых тембров», *дивизи*, сопоставление, обособление, постепенное включение, дублирование хоровых групп или партий, перекрещивание, окружение партий, колористические приемы.

Установление других характерных вокально-хоровых особенностей произведения. Особенности певческого дыхания (по фразам, цепное); характер звука («светлый», «темный» и др.); характеристика приемов звуковедения (*легато*, *маркато*, *нон легато*).

Определение количественного состава хора, необходимого для исполнения данного произведения (большой, малый, средний), и его квалификация (профессиональный, опытный, самодеятельный, начинающий).

5. Исполнительский план

Разработка исполнительского плана ведется на основе литературно-музыкального и хорового анализа.

В соответствии с характером произведения и его частей устанавливается темповый план и отмечаются метрономические указания.

Агогика. Динамика. Артикуляция.

Выявление специфических исполнительских трудностей с учетом особенностей жанра и формы сочинения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.). Определение характерного для данного произведения основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.).

Фразировка. Определение общей и частных динамических смысловых кульминаций.

Приемы дирижирования. Темпо-метроритмические особенности. Дирижерская схема. Показ вступлений, дыханий, снятий. Наличие фермат, дробленых долей и т. п. Характер дирижерского жеста.

Формирование собственного исполнительского замысла и его конкретная детализация путем отбора и выделения наиболее характерных для данного произведения музыкально-выразительных, вокально-хоровых и дирижерско-исполнительских средств.

Определение наиболее важных и трудных моментов, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы; методы эффективной работы над ними.

Обобщение стиля данного произведения в сопоставлении с другими сочинениями композитора. Наличие и сравнение различных редакций партитуры, причина их возникновения. Сравнение анализируемого произведения с другими, написанными на тот же текст или посвященными той же теме. Сравнение различных исполнительских интерпретаций. Изучение специальной литературы, посвященной данному произведению и творчеству его авторов.

К. ПТИЦА

«ТРИ РУССКИЕ ПЕСНИ» С. РАХМАНИНОВА

Практическим занятиям с хоровым коллективом, процессу разучивания и последующего исполнения музыкального произведения всегда должна предшествовать большая подготовительная работа самого руководителя коллектива, дирижера. Она способствует более успешному решению задач, возникающих в процессе репетиции, умению находить драгоценные зерна истинного творчества. Не меньшего внимания заслуживают и различные стадии подготовки исполнения. Они помогают созданию исполнительских представлений, обеспечивают высокий творческий уровень работы хора, формируют его отношение к произведению.

Попытаюсь показать это на примере исполнительского анализа «Трех русских песен» С. Рахманинова.

В конце своего творчества, для которого в целом характерна необычная лирическая проникновенность, С. Рахманинов приходит к утверждению драматизма, в известной мере присутствовавшего в его произведениях и ранее. Этот процесс гармонично завершается «Тремя русскими песнями» для большого симфонического оркестра и хора, Третьей симфонией и «Симфоническими танцами».

В «Трех русских песнях» правдиво и страстно отражена композитором его собственная судьба, глубокая драма его личности. И здесь, в своем художественном откровении, С. Рахманинов выступает, как всегда, искренним, могучим талантом, рожденным русским народом. Рассказанная им правда волнует и заставляет глубоко задуматься внимательного и чуткого слушателя.

Великим даром каждого большого художника является его способность передавать через свои творения тепло сво-

его сердца людям. В них манит нас и греет его живая душа, жизнь человека высокого чувства и тонких духовных ощущений, в которой всякий находит для себя близкое и желанное. В пейзаже, стихотворении, музыке мы прежде всего пытаемся постигнуть сущность человека, создавшего произведение искусства, хотим узнать в нем себя, радуемся и грустим вместе с ним, переживаем прошедшее, мечтаем о будущем. Таким именно художником является нам С. Рахманинов в «Трех русских песнях».

Человек, русский душой, выросший на почве лучших отечественных традиций, С. Рахманинов стал национальным композитором по самому духу своего творчества, по складу своего большого дарования. Тончайшая интонационная связь с народной песенностью, которая так привлекает нас в произведениях П. Чайковского, М. Мусоргского, находит своеобразное преломление и в музыкальном мышлении композитора. Яркий и четкий стиль его мастерства — стиль русский, начиная с интонаций простой лирической песни-романса «Нивы» или «Бурлацкой» и кончая изощренным оркестровым языком глубоко трагичных «Трех русских песен» и Третьей симфонии. Этот стиль формировался в течение всей жизни композитора на глубоко народной основе как твердое убеждение, как результат его любви ко всему родному, как единственно возможный язык его художественной души.

В художественной форме «Трех русских песен» нашел выражение острый конфликт человека с окружающей действительностью. Это сочинение написано С. Рахманиновым в один из самых тяжелых периодов его сложной жизни.

Исконно народный обычай обращения к песенному творчеству в моменты наиболее тяжелых душевных кризисов присущ и С. Рахманинову. Не случаен выбор композитором именно этих песен: каждая из них является своеобразным шедевром в смысле насыщенности содержания, выраженного в сдержанных, лаконичных тонах. Все три песни глубоко драматичны, но композитор значительно углубил драматизацию их образов. В двух первых песнях — «Через речку, речку быстру» и «Ах ты, Ванька!» — он использует классический прием русских вариаций.

Хоровая партитура двух первых частей одноголосна (унисон партии басов в первой песне, унисон альтов — во второй). В третьей песне — «Белилицы, румяницы мои» — соединяются партии басов и альтов преимущественно в октавном унисоне. Имеются лишь незначительные

по времени расхождения унисона голосов, образующие трехголосие или подголосочную ткань.

При первом знакомстве с партитурой «Трех русских песен» возникает вопрос: почему композитор, безукоризненно владеющий всеми тонкостями хорового письма, использующий в своем творчестве богатейшую палитру звуковой выразительности, отказался в данном случае от развития многоголосия в хоре и ограничился унисоном партий? Думается, что он умышленно сохранил народную песню как основу в ее наиболее чистом виде.

Художник находит и раскрывает нам истинные, непреходящие ценности музыкального искусства, питающие и обогащающие творчество, заключенные в выразительности самой песни, в живом и чистом дыхании ее мелодии. Мелодия, писал С. Рахманинов, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление. Песня становится смысловым, драматургическим стержнем, вокруг которого разворачивается симфоническое действие.

Целый мир глубоких переживаний, новых образов и картин, развивающихся, дополняющих или подчеркивающих основную идею, раскрывает оркестровыми средствами вдохновенный мастер. Стихия симфонического оркестра то уступает выразительной силе певческого начала, то, сливаясь вместе с голосами певцов, несется единым потоком, то захлестывает и перекрывает хор. Мастерство владения оркестровым письмом в «Трех русских песнях» поражает слушателя. Но следует сказать со всей определенностью, что, несмотря на самостоятельную ценность сложнейшей оркестровой части, качество исполнения в целом определяется в первую очередь яркостью и выразительностью исполнения хоровой партии — песенной основы. Богатейший мир художественных образов, заключенный в оркестре, несомненно, опирается на хор, организуется им, порождается его силой.

Мало, пожалуй, найдется примеров хорового исполнительства, где от дирижера требовалось бы столько знаний, артистичности, вкуса, педагогической изобретательности, тщательности и методической последовательности, как это требуется в работе над «Тремя русскими песнями». Но зато потом это произведение становится украшением репертуара самодеятельного хорового коллектива, подтверждением его творческой зрелости и высокого мастерства.

Широкое использование в хоровой партитуре одноголо-

сия и унисона, отсутствие хорового многоголосия далеко не упрощают, а усложняют исполнительские задачи певцов.

Большим и длительным трудом приобретаются в хоре прочные навыки пения в унисон, умение голосов сливаться в монолитную, стройную звуковую линию. Нелегко добиться унисонного исполнения народной песни, где высокие вокально-технические требования служат разрешению многообразных художественных задач, где целая партия голосов должна слиться в единую волю единого певческого организма. Наиболее труден, конечно, унисон без сопровождения. Но бывает и так, что крайняя самостоятельность оркестровой партитуры (как в данном произведении) лишает хоровые голоса устойчивой поддержки.

Сложность задачи, стоящей перед исполнителями «Трех русских песен», объясняется также необходимостью показать их не в первозданном виде, не такими, как они живут в народе, а в восприятии и толковании большого мастера. Вдумчивый исполнитель должен проникнуть в замысел композитора, раскрыв его слушателю, осветив огнем своего артистического вдохновения.

Атмосфера влюбленности в произведение во время работы над ним дирижера и хора — вернейшее условие истинно творческого исполнения. Желанность цели, стремление услышать произведение в живом звучании помогают созданию ясного представления о его исполнительском воплощении, способствуют достижению высоких результатов работы коллектива.

Руководствуясь этим предварительным представлением, дирижер и хор идут к воплощению произведения неуклонно и последовательно, внося, конечно, в первоначальный замысел большие или меньшие коррективы, диктуемые практикой, реальными возможностями и условиями. Если же дирижер не имеет в начале работы ясного, основанного на совершенном знании произведения представления о том, каким должно быть его окончательное исполнение, заранее можно сказать, что успеха не будет. Работа дирижера наугад никогда не принесет творческой удачи.

Любовь исполнителя к произведению, стремление как можно скорее услышать его в живом звучании способствуют установлению напряженного темпа в работе, точному выполнению хором художественных требований, сохранению остроты внимания в течение репетиций. Однако следует иметь в виду, что компактность и организованность ре-

петиционного времени не имеют ничего общего с торопливостью.

Поспешность в работе, как нигде, отрицательно скажется при исполнении «Трех русских песен». Одноголосное изложение песни, простота мелодии, ее легкая запоминаемость могут повести неопытного дирижера хора в данном случае по ложному пути, увлечь его работой над последующими задачами, прежде чем будут выполнены начальные. Нельзя забывать о необходимой технологической подготовке произведения для исполнения хором. Важно, чтобы стремление исполнителей к скорейшему осуществлению художественных замыслов было направлено по верному руслу. Надо, чтобы все помогало углубленности работы, снижало сроки прохождения, может быть, и менее интересных, но необходимых этапов на пути к достижению окончательных исполнительских идей.

Для выразительности исполнения необходимо безукоризненное знание хором «Трех русских песен». Интонационная чистота, ритмическая четкость, единство хоровой партии по тембру, ясность дикции, динамическая и агогическая подвижность, гибкость фразирования — все это необходимые данные, обеспечивающие разрешение дальнейших исполнительских задач.

Трудно, да, пожалуй, и невозможно произвести периодизацию процессов технической и художественной подготовки произведения к исполнению. Элементы художественного и технического, в сущности, неразделимы в едином процессе становления музыкального произведения так же, как и сам процесс исполнительской работы, заключающий в себе одновременно познание и созидание. Руководителю хора необходимо постоянно учитывать, какие элементы превалируют на определенном этапе работы над произведением, уметь почувствовать главное для данного момента, сосредоточить на нем внимание и усилия (будь то интонация, дикция, тонкая художественная фразировка или работа над образом). При этом одни элементы исполнения усваиваются быстрее и легче, другие совершенствуются на протяжении всей работы над произведением. Надо постоянно закреплять и улучшать достигнутое, постепенно и последовательно наращивать элемент за элементом, всегда имея в виду конечную цель — высокое качество исполнения.

Идя от простого к сложному, не следует перегружать основную работу рядом несущественных заданий. В начальной стадии, когда уделяется внимание овладению преиму-

щественно технологической стороной произведения (интонированием, метроритмом, главными динамическими показателями), можно ставить и раскрывать дальнейшие исполнительские задачи, если они служат разрешению очередных задач, не мешая им или совмещаясь с ними.

Важно последовательно и методично создавать у певцов цельный образ исполняемого произведения. Чем тщательнее выполняется каждый этап работы, тем с большим творческим удовлетворением наблюдает руководитель, как под его руками совершенствуется исполнение.

В «Трех русских песнях», как и в любом серьезном произведении, есть своя психологическая основа — это, как уже упоминалось, драматизм содержания. Он находит отражение в фабуле песен, передается разнообразными средствами оркестра и хора; в нем заключен богатейший мир художественных образов. Естественно, что исполнение этого сочинения должно быть проникнуто драматической напряженностью.

Драматический элемент в «Трех русских песнях» усиленно сгущается и концентрируется композитором. Стремление к этому наблюдается не только в оркестровой части, где он разворачивает картины глубоких душевных переживаний, но и в хоровой партитуре. Ограничение хора альтовой и басовой партиями свидетельствует о том же. Светлые по колориту голоса сопрано и теноров исключаются как не соответствующие замыслу автора; неприемлемы также тональности и регистры, в которых басы и альты звучат светло.

Тем не менее, несмотря на глубокий трагизм содержания, песни полны скрытой внутренней силы и жизнеутверждения. Не болезненное декадентство, не измельченная слащавая сентиментальность, а широта большого чувства впечатляет и захватывает слушателя. Перед нами страдающая душа сильного человека, человека больших и благородных страстей, тоскующего по ушедшему счастью. Здоровое и могучее народно-песенное начало довлеет в содержании, придает ему непреходящую, абсолютную идейно-художественную ценность, требует ясной интерпретации произведения.

Исполнитель не должен особо выделять резкие штрихи, неожиданные колориты, дробящие цельность формы, подчеркивать надрывные интонации, снижающие значение образа. Следует сосредоточить усилия на выявлении выразительных возможностей песенной основы — будь то оркестр

или хор,— и «Три русские песни» предстанут перед слушателем произведением крупного плана.

Надо сказать, что при всей общности основной идеи данного сочинения проявление ее в трех картинах, различных по характеру, образам, ситуации, средствам и формам выражения, крайне своеобразно.

Первая песня — «Через речку, речку быстру», — пожалуй, наиболее лирична по характеру музыки и содержанию. В ней драматическая ситуация еще не доводится до столь высокой степени безнадежности и отчаяния, как в двух последующих песнях. Здесь только начинается линия драматического развития.

Вторая и третья песни — это уже ступени его возрастания, это трагические монологи от первого лица. В них сила слова, смысловое звучание текстовой фразы приобретают особое значение. Трудность здесь состоит в том, что монолог исполняется хором, и только искренность и выразительность исполнения могут служить залогом того, что песня найдет путь к сердцу слушателя.

Вторая песня — «Ах ты, Ванька!» — одна из любимейших народом старинных русских песен. Ее содержание, художественные образы, традиции исполнения широко известны. Изумительное по силе драматической выразительности исполнение ее Ф. Шаляпиным, творческое понимание особенностей его мастерства открывают последующим исполнителям путь к оригинальной трактовке подобных произведений. Хотелось бы высказать суждение, может быть, несколько категоричное, но практически оправданное личным опытом: если у исполнителя сохранилось яркое общее впечатление от пения Ф. Шаляпина, даже без четкого представления отдельных деталей и особенностей его исполнения, это самое лучшее условие для того, чтобы приступить к самостоятельной работе над песней. Не старайтесь скрупулезным изучением отдельных штрихов гениального исполнения отыскать ключ к нему, так как при этом вы рискуете встать на путь механического подражания, то есть в лучшем случае создать удачную копию, в худшем — карикатуру. Ключ к исполнению находится в вас и только в вас, в вашем понимании народного стиля русской песни, выраженного в ней чувства и настроения, в вашем даровании и знаниях, в мастерстве хора. Ищите поддержку и опору в изучении творчества Ф. Шаляпина, его многостороннего гения, умения передать силу человеческих чувств, а не в мелочах его гениальной интонации, присущей только ему.

Когда же вы совершите большую, обдуманную и прочувствованную работу над исполнением произведения, когда более ясным и упорядоченным станет ваше собственное представление, принимайтесь за изучение классического наследия (в данном случае — шаляпинского). Многократно слушайте его записи, пытайтесь уловить особенности его мастерства, соглашайтесь и разумно спорьте; ищите, может быть, пока несовершенную, но свою истину, которая со временем станет более оригинальной и содержательной и, возможно, принесет вам заслуженное признание. Не ограничивайте познавательную способность своей фантазии одним образцом, хотя бы и самым лучшим, старайтесь слушать песни в исполнении других певцов, от этого ваши творческие горизонты будут только шире. Придерживайтесь того, что непреходяще, что стало лучшей традицией, принадлежностью исполнительского стиля, талантливой индивидуальности. Тонкий вкус, знания и культура, исполнительский опыт помогут вам отыскать правду художественного творения, и чем искреннее и горячее вы ее выскажете, тем больше поверят слушатели вашему исполнению.

Возвращаясь к С. Рахманинову, скажем, наконец, о третьей, последней песне — «Белилицы, румяницы вы мои». Это — одна из картин человеческой трагедии. Широкой распространенности песня не имеет, но выражение ее содержания в совершенно оригинальной художественной форме, яркая новизна трактовки способны сильнее всего захватить слушателя.

В работе над «Тремя русскими песнями» не следует бояться «заигрывания», «переучивания» произведения, поскольку своеобразие их творческого решения композитором создает поистине бесконечную возможность исполнительского совершенствования.

Обмен опытом в любой области труда, науки и искусства всегда был и остается лучшим средством передать свои знания другому и научиться у него самому. Сохранение традиций прошлого и уяснение перспективы на будущее дают возможность хорошему дирижеру постоянно обогащать свой творческий потенциал, совершенствовать свои профессиональные качества.

П. ЛЕВАНДО

«НА ДЕСЯТОЙ ВЕРСТЕ» А. ДАВИДЕНКО

1. Общие сведения

А. А. Давиденко (1899—1934) принадлежит к первому поколению советских композиторов, смело и решительно вошедших в бурную, насыщенную противоречиями музыкальную жизнь 20-х годов.

Творческий стиль композитора формировался под воздействием современной народной песенности (прежде всего революционной песни) и лучших достижений культуры прошлого. Свои же творческие устремления он связывал с развитием массовой музыкальной культуры. Будучи сам великодушным организатором самодеятельности и талантливым хоровым дирижером, А. Давиденко прекрасно представлял себе задачи и возможности массового музыкального движения.

Большую работу проводил он как руководитель творческого объединения молодых композиторов — Производственного коллектива Московской консерватории (ПРОКОЛЛ), в который входили Б. С. Шехтер, В. А. Белый, М. В. Коваль и др. Наиболее значительным достижением «проколовцев» явилось создание первой советской оратории «Путь Октября» (1927 г.).

«Путь Октября» занимает заметное место в истории советской музыки. Однако интересный замысел оратории оказался в музыкальном отношении воплощенным неровно, и впоследствии известность приобрели лишь отдельные художественно наиболее полноценные ее эпизоды. Так, широкую популярность уже как самостоятельные произведения получили хоры А. Давиденко «На десятой версте» и «Улица волнуется».

Хором «На десятой версте» (№ 7) завершается I часть

оратории, посвященная трагическим событиям первой русской революции. В основу его содержания положен исторический факт, связанный с последствиями Кровавого воскресенья. В ночь на 13 января жертвы царской расправы были вывезены из Петербурга, и часть из них (88 убитых — в тексте «девятьюстами рогожных мешков») была свалена в общую могилу на Преображенском кладбище, расположенном в десяти верстах от города. Люди приходят сюда и клянутся отомстить за гибель своих товарищей.

Автор литературного текста хора — поэт-революционер П. К. Эдиет. Его стихотворение «На десятой версте от столицы» (1905 г.) легло в основу известной народной революционной песни. А. Давиденко обращается к народному варианту текста, несколько сокращая его. Из шести куплетов он использует только четыре, причем и в них не все совпадает с подлинником.

Хор А. Давиденко — оригинальное по музыке произведение. На выбор его темы значительное влияние оказал напев одноименной революционной песни, что прежде всего ощущается в их интонационном родстве и в общности отдельных элементов структуры. Активная работа композитора над фольклорным первоисточником оказалась весьма плодотворной. Цель этой работы (как над литературной, так и над музыкальной основой материала) — в стремлении усилить наиболее характерные и ценные черты песенных образов: эпическую широту, строгость и мужественность, простоту и лаконизм. Все, что в какой-то мере мешает этому, является лишним, отбрасывается автором. Произведение приобретает подлинно классические черты. Переосмысливая песенную форму, А. Давиденко создает монументальную народную хоровую сцену, выразительность и драматизм которой может сравниться с эпическими хоровыми полотнами М. П. Мусоргского.

Известную трудность представляет определение формы хора «На десятой версте». Традиционная структура простой трехчастности несколько усложнена автором. Это особенно заметно проявляется в строении средней части произведения. Возникает своеобразная композиция, определить которую, пожалуй, правильнее всего будет как трехчастную промежуточного типа с вступлением и заключением¹.

Вступление — это эпиграф, обобщенное выражение

¹ См.: Давиденко А. Хоры. М., 1959, с. 17—25.

содержания и характера произведения. Мысль сконцентрирована предельно, выразительные средства ярки и лаконичны. Резко и настороженно звучат акцентированные аккорды в партии фортепиано. Возникает тревожное чувство, связанное с глубоким драматизмом происходящего.

Первая часть — экспозиция основного тематического материала излагается в форме периода, который имеет своеобразное строение: он не делится на предложения, а состоит из пяти фраз. Каждой из них соответствует определенная строка литературного текста, но одна (предпоследняя) фраза исполняется без текста. Наличие этой «вставной» фразы нарушает традиционную структуру песенной формы, создавая своеобразное несимметричное построение.

Выразительная, но эмоционально сдержанная мелодия (в партии сопрано) развивается постепенно, охватывая все больший диапазон и достигая кульминации в третьей фазе. В интонационном отношении мелодия, как уже отмечалось, связана с народным напевом. В то же время между их интонационной основой есть и принципиальное различие. Натуральная ладовая диатоническая природа хора А. Давиденко несовместима с традиционным гармоническим минором одноименной революционной песни.

Тематической основой второй части является мелодия I части, причем особое значение приобретает ее заключительная фраза. Разработка состоит из двух разделов (секвенция и фугато), каждому из которых соответствует определенный куплет литературного текста. Если в текстовом отношении эти разделы относительно «равноправны», то музыкальный материал распределяется между ними неравномерно — его значение в различных эпизодах различно.

Секвенция II части — типичное построение «переходного» типа, со свойственной ему тональной неустойчивостью, частой сменой регистров, вычленением отдельных составляющих интонационную основу мелодии фраз и интонаций. В резко контрастном сопоставлении выразительных средств — ладо-гармонических, фактурных, тембровых, динамических — ярко раскрывается зловещий «подтекст» этого эпизода.

В развитии фугато — основного раздела разработки — намечаются две волны. Четырехкратное проведение темы по принципу канона в сексту в партии фортепиано прерывается вторжением набатных возгласов хора, в мощном унисоне которого слышатся активные интонации характерной

«вставной» фразы I части, здесь значительно трансформированные. Новое проведение темы во всех голосах — на этот раз более динамичное благодаря участию хора — знаменует следующий этап разработки. Кульминация подготавливается постепенно как итог всего развития. При этом важную роль играет характерный фактурный прием. Развитая полифоническая фактура со свойственными ей ритмическими контрастами между голосами органически сменяется компактным аккордовым изложением. Звучание хора, все партии которого слились в едином порыве, достигает предельного напряжения. Наступает реприза.

Тематически реприза (третья часть) полностью совпадает с I частью (сохранена и структура периода), но под влиянием разработки и в соответствии с новым более активным характером содержания литературного текста она значительно динамизируется. Введение развитой партии фортепиано и неповторимо впечатляющего тембра органа превращает сдержанное ранее звучание хорошо знакомой темы в неодолимый мощный звуковой поток.

В заключении утверждается основная мысль произведения. На тоническом органном пункте (ми-бемоль) хор в непреклонной решимости скандирует: «О-то-местить!» В глубокой тишине слышатся знакомые тревожные интонации вступительных аккордов.

2. Хоровая фактура

В хоре «На десятой версте», как и в большинстве произведений А. Давиденко, глубокая содержательность и оригинальность композиторского замысла сочетается с простотой и удобством хоровой фактуры. Широкая доступность фактуры неравнозначна ее бедности или однообразию. Приемы хорового письма композитора чрезвычайно выразительны, естественны и разнообразны. Перед нами пример той продуманной простоты изложения, классическая ясность и строгость которого полны высокого смысла и производят более сильное впечатление, чем богатство хорового многоголосия.

В основе состава хора классическое смешанное четырехголосие (С+А+Т+Б). Наряду с использованием разнообразных возможностей этого состава (*тутти*, «чистые тембры», дублирование, унисон и др.), характерного для хорового стиля А. Давиденко, в момент одной из кульминаций произведения — на гребне волны в конце II части состав хора увеличивается в связи с разделением в партии

сопрано и теноров. *Дивизи* имеют эпизодический характер и не связаны с усложнением фактуры. Напротив, в данный момент фактура даже становится проще благодаря сочетанию *дивизи* с дублированием голосов — [C/I+II/+A]=[T/I+II/+B]. Разделения вызваны необходимостью создания компактного и насыщенного звучания хора, в момент кульминаций оставшегося без поддержки сопровождения.

Общий диапазон хора: ми-бемоль — соль².

Диапазоны хоровых партий:

сопрано: си-бемоль — соль²;

альты: си — ми-бемоль²;

тенора: си — соль¹;

басы: ми-бемоль — ми-бемоль¹.

Композитор редко использует крайние звуки диапазонов. Когда же возникает в этом необходимость, хоровая фактура, как правило, упрощается, и исполнение крайних верхних или нижних звуков облегчается благодаря дублированию одних партий другими.

Обращает на себя внимание редкий случай звучания крайнего нижнего регистра в партии сопрано (такты 23—25, 103—105). Свообразие здесь заключается также в наличии перекрещивания партий женского хора. Этот типично фактурный прием здесь не случаен: он имеет определенное выразительное значение. Последний звук мелодии (ми-бемоль у альтов) должен прозвучать рельефнее остальных голосов — ход сопрано является лишь фоном.

Из разнообразия хорового изложения выделим часто встречающиеся дублирование и октавный унисон — приемы, в которых сказалось влияние фактурной специфики революционной песенности. Очень выразительно использованы также чистые тембры всех партий хора. Их сопоставление в секвенции — яркий и довольно редкий пример подобного плана.

Несколько слов о тональности хора. При изучении произведений и их анализе обычно уделяют много внимания тональному плану — сопоставлениям, модуляциям, отклонениям, но почему-то редко говорят о выразительном значении основной тональности, тональности, как таковой. В хоровой музыке это особенно важно, учитывая нетемперированный строй.

Тональность хора «На десятой версте» (ми-бемоль минор) в хоровой музыке используется крайне редко. Ее нельзя назвать неудобной, но звучит она тяжело, мрачно. И в то же время она довольно характерна: именно с ней не-

редко бывает связана разработка совершенно определенных образов. «Разве не является тональность *es-moll* родиной скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубочайшей печали?»¹ — пишет Г. Г. Нейгауз. Если бы не его ссылка на другие примеры, можно было бы думать, что речь идет именно о хоре А. Давиденко, настолько отчетливо за выразительной характеристикой тональности проступает образ произведения. И не случайно в средней части, образное значение которой совершенно иное, композитор решительно меняет тональную сферу.

В интонационном отношении хор в целом не представляет значительной трудности. Однако в эпизодах, звучащих а капелла, требуется очень обостренное ощущение каждого звука. Диатонический характер музыки несколько «притупляет» интонацию. Отсутствие ярко выраженного внутриладового тяготения (ладовая переменность) требует высокой интонационно-строевой культуры хорового коллектива.

Хор исполняется в сопровождении фортепиано и органа. Роль партии фортепиано в произведении очень значительна и меньше всего соответствует тому общепринятому понятию «сопровождения» (равнозначному второстепенной роли аккомпанемента), которое широко бытует в хоровой практике. Партия фортепиано здесь вполне самостоятельна и наравне с хором используется в создании монументальной композиции. (В этой связи большой интерес представляет следующее замечание Д. Д. Шостаковича, чутко подметившего значение партии фортепиано в хорах А. Давиденко: «Я, — писал он, — до последнего времени считал, что фортепиано с хором сочетается плохо; звук фортепиано не сливается с компактным, теплым, насыщенным живыми биениями хоровым звучанием и потому воспринимается как нечто чужеродное. Между тем многие сочинения А. Давиденко, созданные для хора с фортепиано, опровергают это и показывают, что все зависит от того, как написана фортепианная партия. Собственно говоря, партия фортепиано в его хорах не является обычным сопровождением: она связана с тематическим материалом, участвует в его разработке, составляя во всех случаях неотъемлемую часть произведения»².) В ряде случаев выразительные средства

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961, с. 219.

² Шостакович Д. Вместо предисловия. — В сб.: Александр Давиденко. Воспоминания, статьи, материалы/ Сост. Н. Мартынов. Л., 1968, с. 4.

фортепиано выступают на первый план. Специально следует выделить:

а) особое значение партии фортепиано в изложении всего материала, связанного с вступлением, роль которого в музыкальной драматургии произведения очень велика (начало II части, заключение и др.);

б) активную роль партии фортепиано (наряду с хором) в разработке основного тематического материала (фугато);

в) развитой характер фортепианного сопровождения (III часть), играющего (наряду с органом) ведущую роль в динамизации репризы.

Партия органа вносит в произведение особое колористическое своеобразие. Орган начинает звучать только в репризе. Вторжение мощной звуковой волны знаменует высший этап развития, наступление главной кульминации хора. Хотя орган используется сравнительно мало, его роль в общей композиции очень велика. Неповторимо яркое и величественное звучание придает всему сочинению черты особой значимости и монументальности.

Сочетание хора с фортепиано и органом рождает необычную фактуру. В произведении использованы различные тембровые возможности этого состава:

- хор а капелла;
- хор с сопровождением фортепиано (включая и сопровождение *ad libitum*, дублирующее хоровые голоса);
- хор в сопровождении фортепиано и органа;
- только фортепиано;
- только органа.

Возникает ряд звуковых пластов, сопоставление которых является выразительнейшим фактурным приемом. Особенно впечатляет детально продуманное автором последовательное усложнение фактуры путем постепенного увеличения состава исполнителей в каждом новом разделе произведения:

I часть — хор а капелла;

II часть — хор и эпизодическое использование фортепиано (в секвенции); хор и развитая партия фортепиано (в фугато);

III часть — хор, фортепиано, орган.

Необычна сольная партия сопрано. Она заключается в исполнении короткого, но очень яркого и выразительного возгласа в момент одной из кульминаций произведения. Голос звучит всего 2,5 такта, но впечатление от напряженного драматического тембра (партия должна испол-

няться драматическим сопрано или меццо-сопрано), имитирующего крик-стон, остается надолго. Оно усиливается благодаря контрастному фактурному приему: после предельного в своем напряжении звучания хорового *тутти* голос солистки на какое-то время остается совсем один. Этим довольно простым средством композитор достигает замечательного эффекта.

Анализ хоровой фактуры, обогащенной средствами фортепиано, органа, участием солистки, позволяет говорить о многих характерных чертах ярко индивидуального хорового стиля А. Давиденко. Если же попытаться суммировать основное, то наиболее существенными и ценными качествами хоровой фактуры должны быть ее простота, оригинальность и разнообразие.

3. Исполнительский план

Хор «На десятой версте» не ставит перед дирижером сложных технических задач. Относительно трудные в дирижерско-техническом плане моменты — показ одновременных вступлений голосов (в конце I части, в фугато), различные варианты снятий хора (в I части) и др. — легко преодолимы при наличии элементарных основ дирижерской техники.

Более пристального внимания требует исполнение заключительных тактов II части, подготавливающих наступление репризы и начало репризы.

В работе над этим местом нередко возникают затруднения, связанные с необходимостью очень четкого контроля за всеми компонентами исполнения — хором, солисткой, фортепиано, органом, каждый из которых требует в данном случае специального внимания дирижера. На протяжении пяти тактов необходимо показать:

- вступление солистки (на фоне выдержанного хорового аккорда);
- снятие хора;
- вступление фортепиано;
- снятие в партии соло;
- одновременное вступление хора (партия сопрано) и органа;
- снятие аккорда в партии фортепиано;
- вступление остальных партий хора при одновременном появлении в партии фортепиано нового ритмического рисунка (триоли).

Этим, пожалуй, ограничиваются дирижерско-техничес-

кие трудности произведения. Значительно более сложные задачи стоят перед дирижером при разработке исполнительского плана.

Хор «На десятой версте» требует от дирижера ярких исполнительских качеств. Их диапазон должен быть очень широк: от выражения глубочайшей сдержанности, сосредоточенности до предельного накала в гневе прорвавшихся чувств. Скорбь, ужас, оцепенение, мужественная взволнованность, монолитная сила — таковы лишь некоторые из тех многообразных ощущений, которые рождает музыка А. Давиденко.

Литературное и музыкальное содержание хора, очень динамичного в своем развитии, определяет основную тенденцию в разработке исполнительского плана. Цельность и непрерывность развития как основа исполнения (прием, характерный для произведений крупной формы) позволяет наиболее ярко и убедительно раскрыть образное содержание сложной композиции. Излишняя детализация, как показывает опыт, не соответствует строгой пластичности авторского замысла.

Цельность исполнения достигается непросто. Дирижеру необходимо преодолеть некоторую фрагментарность, прерывистость изложения. Если не стремиться к этому, произведение может распасться на ряд эпизодов, границы которых подчеркиваются многочисленными паузами, ферматами, выразительными окончаниями как отдельных фраз, так и более крупных разделов. Чувство формы — умение «на одном дыхании», целеустремленно провести столь масштабную композицию — для исполнителя хора «На десятой версте» особенно важно.

Взволнованное и одухотворенное прочтение дирижером партитуры А. Давиденко — основное условие успешной интерпретации. Но этого недостаточно. Необходимо разобраться в конкретных задачах дирижера-исполнителя, диктуемых пониманием произведения как цельной монументальной композиции, непрерывной в своем развитии.

Убедительность интерпретации, логика развития материала зависят от многих факторов. Из них прежде всего важен (особенно для произведения крупной формы) хорошо продуманный темповый план. Основной темп хора А. Давиденко *анданте нон троппо* хорошо выражает неторопливо умеренный характер движения музыки I части. Дирижеру важно найти и сохранить соответствующую авторскому указанию скорость движения, не слишком медлен-

ную, но и неторопливую. Такой темп выразителен и дает достаточную агогическую свободу в исполнении I части.

Неторопливый характер движения должен сохраняться на протяжении всего произведения. Темповые указания во II части — *поко пиу мосо* (секвенция), *пиу энержико* (фугато) — не следует понимать как решительные изменения скорости движения. Его постепенная активизация не должна сопровождаться очень заметным ускорением: все темповые изменения осуществляются в «умеренных границах» основного темпа.

Возвращение к первоначальному темпу (*темпо I*) в репризе не следует понимать буквально: общая скорость движения сохраняется, но агогика будет иной — новое содержание, новый состав исполнителей, фактурные изменения требуют иной, более детальной темпоритмической «разработки» материала (вплоть до возможности дробления отдельных долей).

Укажем некоторые чисто исполнительские приемы, помогающие убедительной реализации исполнительского плана.

Прежде всего весьма важной представляется трактовка вступления. Начальные аккорды должны прозвучать очень значительно, поскольку это не начало I части и не вступление к ней, а самостоятельный раздел формы, вступление ко всему произведению. Материал излагается предельно крупным планом. Долгая пауза подчеркивает значительность первых тактов.

Паузы в хоре А. Давиденко очень выразительны. Правильное и органичное осмысление их дирижером в большой степени влияет на лепку формы в процессе исполнения. Чуткое ощущение разницы между крупными паузами в определенных узловых моментах (композитор в таких случаях обычно ставит на паузе фермату) и менее значительными перерывами в звучании — одно из наиболее тонких исполнительских средств. Так, в отличие от паузы, завершающей вступление, не следует подчеркивать многочисленные паузы между фразами в I части хора. Тема должна быть исполнена очень цельно, чтобы возникло ощущение ее непрерывности.

Важно также найти соответствующий «ракурс» для исполнения «вставной» фразы (без текста). Хоровой унисон, имитирующий стон народа, не должен прерывать изложение основного тематического материала. Здесь следует подчеркнуть непосредственную связь между музыкой и

текстом третьей и пятой фраз, «вставная» же фраза должна прозвучать как бы «про себя», вторым планом. В еще большей степени это относится к аналогичному месту в репризе, где мелодия передается партии органа, и возникает резкий динамический и тембровый контраст.

Недостаточно продуманное исполнение заключительных тактов I части таит опасность излишней детализации, возникающей благодаря контрастной полифонической фактуре. Здесь не следует подчеркивать выразительность каждого голоса, гораздо важнее выявить доминирующее значение темы в партии альтов. При повторении этого материала в репризе он приобретает особое выразительное значение в связи с «итоговым» характером содержания литературного текста и музыки. После разбушевавшейся звуковой стихии и подчеркнуто бесстрастного тембра органа заключительная фраза должна прозвучать очень выразительно. Недаром это единственное место в произведении, где звучание хора а капелла является обязательным (в отличие от ряда других мест, где композитор вводит фортепиано *ad libitum*). Обращаем также внимание на детали нюансировки, здесь тщательно разработанной композитором (*пиано* — в партии альтов при *пианиссимо* — в других партиях хора), оттеняющие основной тематический материал.

Но, пожалуй, наибольшую трудность в исполнительском плане для дирижера представляет первый раздел II части. Тонально неустойчивая музыка секвенции, сочетающаяся с контрастными сопоставлениями хоровых тембров, не сразу находит органичное претворение в исполнении. Дирижеру необходимо преодолеть характер некоторой «неопределенности» этого раздела, подчинив его общему строгому и цельному исполнительскому замыслу. Лучший путь к этому — в глубоко осмысленной выразительной передаче литературного текста (особое значение здесь приобретает декламационное начало в произношении слов), а также в подчеркивании весьма выразительной в своем неодолимом однообразии заключительной фразы темы, которая звучит все настойчивее и, наконец, становится основой фугато.

В проведении фугато важное значение имеет темпоритмический фактор. Настойчиво мерное, напористое, но неторопливое движение постепенно рождает ощущение надвигающейся грозной могучей силы. В общем, *маркато*, которое становится более подчеркнутым по мере приближения к кульминации, важно уделять внимание ведению не

только крупных, но и более мелких длительностей (восьмых), что способствует формированию особой ритмической упругости, столь необходимой дирижеру в воссоздании волевого энергичного движения этого активно развертывающегося эпизода.

В хоре «На десятой версте» А. Давиденко предстает великолепным мастером полифонии. «Думается, — писал Д. Д. Шостакович, — что его тяготение к полифонической форме изложения имело под собой глубокую почву. Вернее всего, это помогло композитору раскрыть образ народа, массы как живой, активно действующей и устремленно движущейся силы. Отсюда же и многоголосные припевы его хоровых песен, блестящие фугато и разнообразные полифонические приемы в больших хорах»¹.

Задача дирижера — выявить и органично раскрыть выразительное многообразие полифонического письма композитора. Если в фугато полифоническое начало очевидно, то в репризе исполнителю не всегда удастся выявить полифоническую многоплановость партитуры. Так, нередко остается незамеченной каноническая имитация в партии органа, которая в соответствии с авторским замыслом (динамика: *меццо пиано* при *пиано* в других голосах) должна прозвучать очень рельефно (кстати, при отсутствии органа ее следовало бы по возможности сохранить, передав партии фортепиано). Яркости требует исполнение важного, интонационно своеобразного (пентатоника) хора — подголоска, среднего голоса в партии фортепиано, также специально выделенного автором. В насыщенной ткани кульминации необходимо осмыслить все детали, уделив особое внимание секвенционному ходу нижнего голоса (орган, фортепиано), цементирующему могучий звуковой поток.

Дирижер как руководитель исполнения должен хорошо представлять роль всех компонентов партитуры А. Давиденко. В ней особое место принадлежит партии фортепиано, которая, как уже отмечалось, наряду с хором является «главным действующим лицом» произведения. Хотя партия не отличается значительной технической трудностью, она требует от пианиста-концертмейстера исполнительского мастерства и настоящей пианистической свободы (особенно в репризе). При отсутствии органа (что бывает нередко) роль партии фортепиано еще более значительна.

¹ Шостакович Д. Вместо предисловия, с. 4.

Важно установить степень участия фортепиано в тех местах, где инструмент по желанию дублирует хоровые голоса. Здесь могут быть различные варианты, все зависит от квалификации хорового коллектива и намерений дирижера, так как цель дублирования главным образом в интонационной поддержке хора. Если же коллектив успешно справляется с интонационными трудностями, целесообразно исполнять указанные эпизоды хором а капелла, что находится в полном соответствии с авторским замыслом.

Следует осветить еще один примечательный и важный для исполнительской судьбы произведения факт.

В авторской редакции хор «На десятой версте» исполняется в сопровождении фортепиано и органа; другой хор А. Давиденко из оратории «Путь Октября» — «Улица волнуется» — в сопровождении фортепиано и гармоники. В необычном составе сопровождения и особенностях его «нефортепианной» фактуры в известной степени можно видеть влияние замыслов оркестровки этих хоров, как и всей оратории. Их симфоничность проявляется и в масштабной монументальности формы, и в колористическом богатстве, и в фактурном разнообразии. Поэтому опыты оркестровки хоров А. Давиденко другими авторами (например, А. В. Гауком) вполне оправданы, хотя и не могут заменить непередаваемого своеобразия первоначальной авторской редакции.

Создание Д. Д. Шостаковичем оркестровой редакции хоров А. Давиденко способствует большой популяризации этих произведений, значительно расширяет возможности их исполнения, делает их достоянием не только хоровой, но и симфонической музыки.

В. ЖИВОВ

«УТЕС» В. ШЕБАЛИНА

Среди обширного хорового творчества В. Шебалина выделяется его миниатюра «Утес» на стихи М. Лермонтова, по праву считающаяся подлинной жемчужиной русской советской хоровой музыки. В этом маленьком шедевре (всего 18 тактов) композитору удалось достичь полного слияния музыки и поэзии, с редкой деликатностью и вкусом затронуть лирико-элегическую «струну» русского национального характера, постоянно звучащую в отечественной литературе и искусстве. Типичная для М. Лермонтова тема одиночества, воплощенная поэтом в целом ряде аллегорических образов, получила в музыке В. Шебалина яркое и глубокое воплощение.

В стихотворении М. Лермонтова нетрудно увидеть два контрастных образа: тучки, весело играющей на небесной лазури (1—4-я строфы), и одинокого утеса (5—8-я строфы). Этот смысловой контраст определяет форму музыкального произведения (период повторной структуры, то есть период из двух предложений со сходным началом и разными каденциями).

Первое предложение представляет собой восьмитакт из четырех фраз (каждая по два такта), заканчивающийся на доминанте главной тональности; поручено оно женскому хору. Во-первых, потому, что тембр женских голосов больше соответствует образу тучки; во-вторых, в светлой, прозрачной фактуре можно ярче воплотить характер ее воздушности; в-третьих, восприятие высокого регистра как более «летающего», легкого — одна из важных предпосылок музыкальной выразительности и изобразительности. Тему вначале одnogолосно излагают альты, затем к ним присое-

диняются сопрано, позже альты расслаиваются на два голоса. Такой порядок вступлений, подголосочный принцип, постепенное уплотнение фактуры типичны для русского народного многоголосья. Мелодическая основа, построенная на квартовой и секстовой интонациях, тоже близка русской народной песне. Здесь на первый план выступает широта хода, связываемая с представлением о свободе, просторе, раздолье. В седьмом такте на словах «по лазури весело играя» основными длительностями становятся шестнадцатые. Переход от относительно долгих звуков к более коротким воспринимается как активизация движения и вместе с тем как уменьшение весомости, придающее воздушность музыке. В то же время оживление движения на границе с верхним (квинтовым) устоем создает темподинамичное нагнетание и воспринимается как размах перед последним броском. Поэтому появление долгого устойчивого звука *ми* после более кратких ассоциируется с чем-то весомым, значительным, «цель определяющим» предшествующего развития и нарастания. Достигнув вершины, кульминационный звук мелодии постепенно тает, замирает, теряясь вдаль. Ладовое своеобразие (элементы дорийского лада), «вершина-горизонт», ажурная фактура, светлый тембр женских голосов, высокий регистр, сплетаясь воедино, создают образ легкой, веселой, прозрачной тучки, исчезающей в небесной выси.

Второй раздел, рисующий образ утеса, включает в себя шеститактное предложение, состоящее из двух фраз по три такта, и четырехтактное дополнение. Мелодические интонации здесь сходны с интонациями начала произведения и представляют собой варьирование его тематической основы. Нетрудно увидеть интонации первой темы в последней фразе второго предложения (такты 16—17), а если суммировать такт 9 (тема у басов) и такт 11 (тема у сопрано), получится начальная тема в чистом виде. Но, несмотря на внутреннее единство музыкальных образов первого и второго предложения, обусловленное тематизмом, они достаточно контрастны. Этот контраст достигается противоположностью тембровых характеристик, фактуры и характера голосоведения, более определенной ладовой минорностью, большей плагальностью гармонии и др.

Начинается второе предложение темой басов, затем к ним присоединяются тенора и наконец женский хор. Особенно ярко воспринимается первая интонация. Густой басовый тембр, характеризующий мужественный и суровый

образ утеса, контрастирует с только что отзвучавшим светлым тембром женского хора. Этот контраст сохраняется и дальше, когда к басам присоединяются тенора, а затем женские голоса, окраска которых в смешанном хоровом аккорде существенно отличается от звучания в однородном ансамбле. Кульминацией первой фразы второго предложения является такт 10. Здесь совпадают мелодическая вершина, вершина диссонантности (VI_7) и самая плотная с начала произведения фактура (четыrehголосный аккорд смешанного хора). Аккордовое звучание придает музыке характер сосредоточенности, весомости. В то же время диссонантность, создаваемая альтерациями, вызывает ассоциации с надломленностью, печалью, безысходностью. На словах «одинокое он стоит» вновь звучит скорбное соло басов, плавно выливающееся в аккорды хорального склада («задумался глубоко»). Малоподвижная мелодия, построенная на IV и VI ступенях лада, и подчеркнутая плагальность гармонии усиливают это настроение.

Последний четырехтакт «И тихонько плачет он в пустыне» — завершение музыкальной конструкции. Здесь композитор использует свой излюбленный прием хоровой «инструментовки» — сочетание пения мелодии с закрытым ртом и со словами. На первый план выступает повторяющаяся гармоническая последовательность тонического трезвучия и тонического секундааккорда, образуемая параллельным движением голосов на секунду вверх и вниз (что сродни интонациям русских плачей и причитаний). На ее фоне последний раз *пиано* звучит мелодия, построенная на интонациях главной темы. Тонический органнй пункт в басу, тематическая репризна, общая устойчивость, повторяющийся заключительный каданс, выявляя итоговую функцию построения, концентрирует внимание на образе плачущего утеса.

Содержание стихотворения определяет и выбор композитором динамических, агогических нюансов, расстановку цезур и акцентов. Так, в радужно-безмятежной первой части используется *меццо форте*, а в сдержанной и сосредоточенной второй — *пиано* и только в такте 10 в момент кульминации на слове «морщине» — *меццо пиано*. Подчеркивая важность этого слова для характеристики образа утеса, композитор выделяет его акцентом на ударном слове и соответствующим динамическим нюансом. По-видимому, тем же обусловлено подчеркивание словесных ударений в такте 14 («задумался глубоко»). Все эти средства в

совокупности создают отчетливую драматургическую направленность формы сочинения (своего рода образное *крещендо* от объективного к субъективному).

После того как мы определили содержание произведения, выделили главные образы и средства их воплощения композитором, можно переходить к рассмотрению исполнительских средств реализации его замысла, иначе говоря — к продумыванию возможностей исполнительской интерпретации.

В каком направлении можно проводить эту работу? С самого начала В. Шебалин определяет общий темп произведения и его характер «В умеренном движении, певуче». Он сознательно не выписывает метроном, давая исполнителю относительную свободу в пределах данной темповой зоны. Первые три фразы (такты 1—6) спокойного, повествовательного характера не дают повода для изменения темпа. В тактах 7—8 движение шестнадцатыми на слова «по лазури весело играя» создает другое настроение. Здесь исполнитель может взять на себя смелость нарушить движение, так как характеру образа больше соответствует быстрый темп. Незначительное ускорение оправдано также учащением ритмической пульсации при подходе к опорной точке. Кульминацию можно подчеркнуть ритмической оттяжкой (для акцентирования главного слова), после чего параллельно с увеличением ритмических единиц можно несколько замедлить темп, что оправдывается и совпадением кульминации с «вершиной-горизонтом» и живописно-изобразительным образом исчезающей вдали тучки. (Такая интерпретация фразы — яркий пример *рубато*, согласно которому ускорение в начале фразы должно уравниваться эквивалентным замедлением в конце ее).

Как уже отмечалось, в противоположность образу тучки образ утеса (второе предложение) мужественный, эпический. Эти его черты можно усилить чуть более медленным темпом. Внутри первой фразы второго предложения (такт 8—12) вполне уместно небольшое *ритарданто*, которое увеличит ощущение значительности высказанной здесь мысли. Кульминацию первой фразы в такте 10 («в морщине») также естественно оттенить некоторой «оттяжкой» темпа, усиливающей настроение скорби.

Внутренняя взволнованность второго раздела произведения создает предпосылки для частых агогических изменений. Это относится и к пронизанному лирико-эпической

образностью смысловому кадансу, в котором наиболее слышима субъективная нота сочинения. Не случайно последняя фраза текста («тихонько плачет он в пустыне») повторена композитором дважды, как и слова «в пустыне». Ясно, что В. Шебалин делает на них смысловой акцент. Для того чтобы подчеркнуть их, уместно использовать некоторое растягивание длительностей вплоть до введения фермат, которые, привлекая внимание к важности звучащей здесь мысли, одновременно будут играть формообразующую роль, ассоциируясь с постепенным успокоением движения и его завершением.

Столь же многообразны исполнительские возможности использования динамики, тембра, штрихов. Рассмотрим с этой точки зрения динамику, в которой наиболее непосредственно отражается экспрессивная сторона музыки. Основная динамическая зона «Утеса» *пиано* вполне естественна для передачи спокойного, созерцательного настроения, сдержанности, еще не развернувшегося развития. Лишь эпизодически встречаются нюансы *меццо пиано* и *меццо форте*. Однако нюансировка «Утеса» очень подвижна и изменчива благодаря частому применению композитором еле заметных нарастаний и ослаблений звучности, обозначаемых при помощи так называемых «вилочек». Такая скрупулезность ремарок значительно облегчает работу исполнителя, приближая его к максимально точной трактовке авторского замысла. Тем не менее многие детали динамического плана требуют уточнения корректировки. Так, например, хормейстер может предусмотреть, что скачок на сексту в такте 1 начальной темы альтов может вызвать непроизвольное увеличение громкости, в связи с чем звук «до» следует спеть несколько тише нюанса *меццо пиано*, представленного композитором. Напротив, интонационную точку фразы, приходящуюся на третью долю такта 2, можно оттенить небольшим динамическим нажимом.

В такте 3 в момент вступления партии сопрано стоит нюанс *меццо форте*, подготовленный *крещендо* в такте 2. С точки зрения динамического развития и структурного строения текста такая нюансировка вполне логична, однако композитор не учел то обстоятельство, что вступление сопрано после двух тактов паузы на сильной доле в высоком регистре уже само по себе заключает возможность выделения этого звука. Если же спеть его громче остальных, то он неизбежно выделится, что противоречит и структуре фразы, и логическим ударениям текста. В связи с этим

сопрано нужно вступить не *меццо форте*, а возможно более незаметно, как бы «из ничего», используя прием филирования с последующим *крецендо* к третьей доле такта 4.

Такты 5—8 («Утром в путь она умчалась рано, по лазури весело играя») решены композитором в изобразительном плане. Задача исполнителя — сохранить и донести до слушателя образ легкой, исчезающей в небесной выси тучки. Сделать это довольно сложно, поскольку выпевание колоратурных шестнадцатых, требующее развитой вокальной техники, может вызвать грузность звучания. В связи с этим дирижер должен обратить особое внимание на необходимость исполнения последней фразы (такт 7—8) более легким звуком.]

Столь же важен для уяснения исполнительских средств и приемов тембровый анализ. Как и в других хоровых сочинениях В. Шебалина, тембр играет в «Утесе» большую выразительную роль. Но, несмотря на определенность хоровой инструментовки, возможности проявления творческой свободы у исполнителей довольно широки, ибо внутри той или иной тембровой характеристики они могут найти множество градаций и оттенков, связанных с изменчивостью воплощаемого состояния, настроения. Например, если первым трем фразам «Утес» (такты 1—6) будет больше соответствовать мягкий, «грудной» звук, то в последней фразе первого предложения он должен быть светлым, летящим, прозрачным. Иных тембровых красок требует второй раздел сочинения (образ утеса). Здесь уместен тембр суровый, приглушенный. В то же время внутреннего экспрессия музыки вызывает потребность в широкой и упругой кантлене и насыщенном *вibrato*. В формировании необходимого тембра здесь очень помогают выразительная подача слова, крепкое, отчетливое произношение согласных, а также использование дирижером пространственных и зрительных характеристик звучности («дальше», «бледнее», «прозрачней», «светлее», «темнее», «гуще» и т. д.).

Фразировка «Утеса» на первый взгляд представляет очень малые возможности для проявления исполнительской инициативы. Форма сочинения исключительно проста, ясно ощутимы на слух все элементы его структурной организации — предложения, фразы, мотивы. Однако это несколько не ограничивает исполнителя в поисках наиболее убедительного и логичного варианта фразировки. Возьмем хотя бы первый раздел. По форме он представляет собой предложение из четырех интонационно и структурно зам-

кнутых двухтактных фраз. В связи с этим текст включает в себе три варианта структурного оформления музыки: а) членение предложения на ряд двутактов; б) разделение его на две четырехтактные фразы; в) соединение всех фраз в единое целое. По-видимому, первый вариант следует сразу исключить как противоречащий смыслу поэтического текста и его структурному строению. Остаются варианты второй и третий, правомерность которых определяется соответствием их литературному тексту (в одном случае — наличие двух самостоятельных законченных предложений, каждое из которых связано одной мыслью; в другом — возможность выявить целостный образ тучки).

Для достижения расчлененности между двумя четырехтактами нужно ввести цезуру (короткое дыхание), объединив в то же время двухтактные фразы друг с другом с помощью «цепного» дыхания. Объединения восьмитакта в единое целое можно достичь исполнением его без цезур, на одном дыхании. Убедительность той или иной фразировки будет зависеть от исполнительского ощущения сквозного движения, сквозной метроритмической пульсации, направленной соответственно либо к главной интонационной точке четырехтакта, либо восьмитакта, а также от мастерства применения *рубато*.

Наряду с крупными фразировочными «волнами» можно предусмотреть и более мелкие, как правило, определяемые логикой выразительного произношения текста. Главному ударному слогу обычно соответствует и главная интонационная точка музыкальной фразы, которую можно подчеркнуть небольшим нажимом, усилением звука, некоторой ритмической оттяжкой, а также облегчением слога, следующего после главного. Последний прием наиболее естествен и тонок; при пользовании им сохраняется сквозная линия развития и вместе с тем ликвидируется опасность «выпячивания» безударных слогов и звуков, приходящихся на последнюю (слабую) долю такта (золотая, великана, рано и т. д.).

Эмоциональная насыщенность и образная детализация второго раздела (образ утеса) создают благоприятные условия для рельефного выделения отдельных мелодических оборотов. Однако исполнителям нужно помнить о том, что это может помешать единству целого. Задача дирижера и состоит как раз в том, чтобы мелодическая линия не разрывалась на отдельные звенья. Один из путей достижения этого — осторожное, плавное и незаметное подклю-

чение вступающих голосов, которые должны как бы нанизываться на мелодический и метроритмический стержень.

И еще один немаловажный момент. Как мы уже отмечали, второй раздел «Утеса» по своей структуре представляет собой шеститактное предложение и четырехтактное дополнение. Перед исполнителем поэтому открываются две возможности его фразировки: он может либо сохранить эту структуру (6+4), либо представить весь второй раздел как цельный десятитакт, объединенный одним образным и эмоциональным содержанием.

Образный строй и характер музыки определяют выбор целесообразных дирижерских приемов. Если первому разделу отвечает упругий, певучий, но довольно легкий жест, то для второго раздела необходим жест большего объема, большей весомости и насыщенности. Обусловлено это различием фактуры, регистра, плотности, глубины и массивности звучания. Тем не менее внутри каждого раздела произведения характер жеста может меняться. Например, с 1-го по 6-й такт первого предложения мелодические линии женского хора требуют свободного, широкого и пластического жеста на легато, выполняемого всей рукой, а в тактах 7—8 распевание слогов и связанный с этим колоратурный характер вокальной техники заставляют прибегнуть к более рельефному и графическому движению кисти.

Для убедительного дирижерского воплощения сочинения очень важно наличие в жесте ощущения напевности, то есть непрерывного, упругого, регулируемого дыханием вокального звука. Особенно необходимо это во втором разделе сочинения (образ утеса), в котором внутренняя экспрессия музыки требует сквозного, устремленного к завершающей точке музыкально-речевого высказывания и соответственно связности и эмоциональной насыщенности звукового потока.

Итак, мы проанализировали художественно-образное содержание произведения и исполнительские средства его воплощения. Перейдем теперь к вокально-хоровому анализу, в ходе которого рассмотрим некоторые особенности, определяющиеся спецификой хорового «инструмента», и связанные с ними трудности реализации исполнительского замысла.

Хор написан для четырехголосного смешанного состава (С+А+Т+В). Если же учитывать эпизодически встречающиеся разделения хоровых партий, то общий состав

хора можно определить как семиголосный (С+А/І+ІІ/+Т/І+ІІ/+В/І+ІІ). Поэтому для исполнения «Утеса» желателен коллектив с количеством участников не менее 24 человек, в котором будет возможно деление партий.

Хоровое *тутти* звучит очень мало. Максимальное по насыщенности шестиголосное звучание используется только в четырехтактном дополнении (такты 16—18). В основном же используются попеременно либо трехголосный женский, либо трех-четыrehголосный мужской, либо неполный смешанный состав (А+Т/І+ІІ/+В/І+ІІ). Такая изменчивость и гибкость составов говорит о стремлении композитора к разнообразному использованию выразительных средств отдельных групп хора с целью достижения оригинальных тембровых красок, большей образной выразительности. Так, женский хор, пленяющий своими мягкими подголосочно-гармоническими переходами, идеально воплощает образ тучки, а аккордный склад мужского хора — образ утеса. Очень эффектно разделение хора на ведущую партию в женских голосах и аккомпанирующую в мужских (четыrehголосный хорал-вокализ). На фоне хорала, исполняемого с закрытым ртом, проникновенно и печально солирует партия сопрано (такты 16—18). Это второй случай использования в «Утесе» хорового *тутти*. В первый раз смешанное четырехголосие звучит в момент кульминации — «в морщине старого утеса» (такты 10—11). Для вокально-хорового изложения в целом характерны общая уравновешенность и гармоническая слитность, отсутствие резких контрастов, особое внимание к вертикали, естественность голосоведения. Расстояние между голосами, как правило, колеблется в пределах терции — сексты. Теноровая партия постоянно расположена близко от альтов, но нигде с ними не перекрещивается. На протяжении всего произведения выдерживается правильное четырехголосье.

Диапазон каждой отдельной хоровой партии чуть больше октавы. Используется в основном средний участок диапазона данного певческого голоса. Крайне высокие и крайне низкие звуки вообще не встречаются. Тесситура хоровых партий и всего хора очень удобна и полностью исключает искусственную напряженность и форсировку звучания.

Мелодические линии голосов плавны и пластичны, без крутых подъемов и спадов. Преобладает движение, в котором скачки чередуются с ходами по секундам и терциям. Из скачков наиболее часто встречаются чистая кварта — один из самых «рабочих» интервалов в мелодике В. Шеба-

лина, квинта и малая секста. Их интонирование не представляет большой сложности. С точки зрения строя нужно обратить внимание на IV и VI повышенные ступени и на фрагменты, в которых ре-диез на небольшом расстоянии сменяется ре-бекаром.

В ритмическом отношении партитура «Утеса» также не представляет особых трудностей. На протяжении всего хора выдерживается в основном движение четвертями и восьмыми; лишь кое-где появляются шестнадцатые. Главная сложность состоит в сохранении неизменной темпоритмической «канвы» одновременно с непрерывной распевностью, чего можно достичь только при условии ощущения исполнителями внутренней пульсации ритма. Для выработки такого ощущения очень полезно использовать прием условного ритмического дробления каждой четвертой длительности на восьмые. В момент распевания слогов (на один слог два звука) возникает опасность «подъездов» и «глицсандо». В этом случае полезно каждый из звуков спеть подчеркнуто активно, несколько акцентируя его вокально.

Удобная тесситура, отсутствие форсировки звука, сложный ритм создают благоприятные условия для выстраивания хорового ансамбля. Вместе с тем фактурное разнообразие и меняющиеся функции голосов обуславливают требования к ансамблю в каждом отдельном случае. Нельзя не учитывать наличия в «Утесе» двух форм изложения — полифонического и гомофонно-гармонического, а также характерного для В. Шебалина сочетания в хоровом письме двух противоположных тенденций — нивелировки и индивидуализации тембров.

Если не рассматривать колористические особенности отдельных хоровых партий и групп, то в «Утесе» можно выделить два принципиально отличных вида ансамбля: 1) ансамбль, как относительно полное равновесие звучности между мелодически самостоятельными хоровыми партиями (такты 1—14); 2) ансамбль, строящийся на сопоставлении различных по звучанию музыкально-тематических элементов (такты 15—17). В первом случае задача дирижера — сохранить равенство голосов по силе, не исключая при этом известную динамическую и тембровую нивелировку; во втором — найти правильное динамическое и тембровое соотношение между голосами, ведущими основной тематический материал, и голосами, выполняющими функцию сопровождения (фона).

Из дикционных трудностей нужно обратить внимание на произношение шипящих и свистящих согласных (ночевала, утеса, плачет, тучка), а также на сочетание двух согласных в слоге (груди, утром, играя, морщине). Встречаются моменты, когда после слова, заканчивающегося на гласный звук, вновь следует гласная (на груди утеса-великана; она умчалась; весело играя; но остался; старого утеса; одиноко он). В этих случаях во избежание слипания двух рядом стоящих гласных вторую гласную нужно подчеркнуть, отделив ее от предшествующей либо артикуляционно, либо короткой цезурой.

Все эти вокально-хоровые особенности и связанные с ними технические трудности надлежит учитывать при разработке плана репетиционной работы. Содержанием его должно быть выявление условий, в которых будет происходить практическая реализация исполнительского замысла; определение первоочередных и последующих задач; продумывание целесообразных приемов, ускоряющих процесс разучивания, последовательности разучивания.

Приступать к разучиванию «Утеса» следует после того, как дирижер ознакомит хоровой коллектив с сочинением, его текстом и музыкой, художественно-образным содержанием. Прослушав произведение в исполнении руководителя и получив предварительное представление о его эмоциональном строе, участники хора с большим интересом отнесутся к техническому его освоению. Разучивать произведение следует с самого начала. Однако, учитывая то обстоятельство, что первое предложение исполняет только женский состав, а мужская группа хора пока бездействует, не следует надолго задерживаться на сложных моментах. Тактически правильнее будет, отметив для себя трудные в техническом отношении места, идти дальше, стремясь возможно скорее вовлечь в процесс творчества весь коллектив. В дальнейшем дирижер может снова вернуться к ним, доводя их различными приемами до совершенства. К таким приемам относятся пропевание отдельных интонационных оборотов и ритмических фигур в замедленном темпе, произвольные остановки на отдельных звуках данного оборота, ритмическое дробление длительностей на более мелкие, скандирование, изменение вокального штриха и т. д.

Поработав над сложным фрагментом, следует включить его затем в общий контекст и проверить эффективность проделанной работы в требуемом или близком к требуемому темпе. Соотношение деталей и целого в процессе

разучивания — важный в методическом отношении момент. Временно отвлекаясь от целого, сосредоточивая внимание на деталях, отдельных приемах, дирижер и участники хора не должны тем не менее упускать из виду все произведение, терять ощущение конечной цели. Руководствуясь представлением об эталоне звучания сочинения, внутренним слышанием музыки, дирижер и хор будут последовательно приближаться к реальному воплощению художественного замысла, что, естественно, способствует созданию атмосферы увлеченности, целеустремленности, повышает интерес к работе.

Таков вкратце круг вопросов, которые могут встать перед дирижером в процессе исполнительского анализа хоровой партитуры. Разумеется, в зависимости от масштабов, стиля, степени сложности произведения исполнитель акцентирует свое внимание на различных сторонах анализа. Путь в творчестве много, и каждый вправе избрать свой собственный.

В. ЖИВОВ

**«НАТАША» (ИЗ «ПУШКИНСКОГО ВЕНКА»
Г. СВИРИДОВА)¹**

Хоровое творчество Г. В. Свиридова — яркое и самобытное явление в современной музыкальной культуре. Именно в сфере вокальной и хоровой музыки — жанрах, связанных с поэзией, словом, наиболее полно раскрылось его дарование, именно здесь созданы им сочинения, поставившие его в число советских композиторов-классиков: цикл пушкинских романсов, песни на стихи Р. Бернса, «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», «Курские песни», «Пять хоров на стихи русских поэтов», а также крупные работы последних лет (хоровой концерт «Пушкинский венок», кантата «Ночные облака», цикл «Три стихотворения Пушкина»).

Художник истинно национальный, органически принадлежащий русской культуре, Г. Свиридов соприкасается в своем творчестве со всем подлинно великим в ней и в первую очередь с поэзией — живительным источником его музыки. Среди больших поэтов, к которым он обращается, одним из первых стоит А. Пушкин, в поэзии которого, по меткому замечанию Н. В. Гоголя, «русская природа, русская душа, русский язык отразились в такой же чистоте, в такой же очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»². Эти

¹ Настоящий анализ сделан на основе первого варианта сочинения, прозвучавшего впервые в Большом зале Московской консерватории в 1979 году. В последние издания партитуры автором внесены некоторые поправки: в частности, изменена тональность (соль-диез минор вместо соль минор) и выпущены начальные 4 такта репризы.

² Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине. — В сб.: Дань признательной любви (Русские писатели о Пушкине). Л., 1979, с. 7.

черты поэта особенно близки Г. Свиридову, ибо они в большой степени составляют суть и его творческих устремлений. Глубокий и тонкий знаток мировой поэзии, он в своих сочинениях по-новому раскрывает и осмысливает не только этическое, идейное, философское содержание, заключенное в стихах, но и облик поэта, присущие только ему особенности — индивидуальные, национальные, исторические. Это относится и к знаменитому пушкинскому циклу романсов 1935 года, принесшему композитору известность и сразу же вошедшему в золотой фонд советской музыки, и к сравнительно недавней работе — концерту для хора «Пушкинский венок», созданному в 1978 году к 180-летию со дня рождения поэта.

Концерт состоит из десяти хоровых номеров — своеобразных и тонких прочтений десяти пушкинских стихотворений, каждое из которых Г. Свиридов любовно влетает в венок А. Пушкину — символ почтительного преклонения перед его немеркнущим гением, «дань признательной любви». Каждое из стихотворений охватывает один из мотивов и направлений многотемной и многожанровой пушкинской музы. Здесь и авторский стих, и подражание, и перевод. Национально-русская тематика («Зимнее утро», «Колечушко-сердечушко», «Стрекотунья-белобока») перемежается с образами легендарной древности («Греческий пир»), эпическими стихами о роли и назначении поэта («Эхо», «Зорю бьют», «Восстань, боязливый»), подражанием Б. Корнуоллу («Мери») и восточным романсом («Камфора и мускус»).

Среди этих разноплановых линий и тем выделяется трогательной чистотой и безыскусственностью интимно-лирическая хоровая миниатюра «Наташа», являющаяся своеобразной «тихой кульминацией» цикла.

«К Наташе» — лицейское стихотворение А. Пушкина. Пятнадцатилетний поэт посвятил его юной горничной княжны В. М. Волконской, жившей во дворце по соседству с лицеем. Стихотворение навеяно предстоящим расставанием, поскольку осенью вместе со всем двором Наташа уезжала в Петербург.

Чуткий художник, Г. Свиридов увидел в этом неброском стихотворении образ юноши-поэта, посылающего возлюбленной чистое и наивное признание, овеянное легкой грустью от приближающейся разлуки, тихий осенний пейзаж, сквозь который просвечивает образ той, к кому обращены чувства и мысли поэта.

Три восьмистишья стихотворения образуют своего рода трехчастность: первое — пейзаж, второе — обращение к Наташе, третье — снова пейзаж, в котором картина приближающейся зимы соединяется с чувством тоски и одиночества. Из поэтических строк композитор извлек основной музыкальный образ — легкий, непрерывный, как бы «стелющийся» фон, вызывающий, с одной стороны, ассоциации с однообразным и унылым осенним пейзажем, а с другой — с мерным бегом тройки, увозящей любимую. Возможно, этот фон подсказало Г. Свиридову слово «стелется» в строке:

Стелется туман ненастный
Ночи в дремлющей тени...

Этот фон теплеет, когда появляется образ Наташи, окрашенный любовью, лаской и грустью.

В основе музыкального тематизма сочинения лирические восходящие интонации кварты и сексты и устремленность к квинте лада («вершина-горизонт»), создающие ощущение простора, «воздуха», охвата большого «пространства» и в то же время ассоциирующиеся с душевностью и элегичностью. Среди других образно-выразительных средств отметим минорный лад, остигатный упругий ритм, повторность, утонченную диссонантность вертикалей, тембровую характерность хорового звучания.

В «Наташе» Г. Свиридов проявляет себя мастером воплощения длительных, динамически одноплановых состояний, музыкальное течение которых поддерживается и обогащается предельно скромными внутренними ресурсами едва заметного мелодического, гармонического и фактурного варьирования. В качестве конструктивной основы для музыкальной композиции он обращается к куплетно-вариантной форме. Сочетание ясности, структурной цельности и обобщенности с гибкостью и способностью к многообразным изменениям, дающее возможность следовать за текстом, воплощая детали поэтического образа, делает эту форму одной из наиболее распространенных в вокальной музыке и в музыке Г. Свиридова в частности. Для него привлекательным моментом здесь является то, что, допуская мелодические и структурные изменения, варианты сохраняют образное и жанровое единство, мелодическую и метроритмическую цельность. В результате изменений отдельных куплетов сильнее выступают принципы контраста и репризности; благодаря внутренней группировке купле-

тов композиция приобретает черты различных форм «второго плана» — трехчастной, двухчастной, рондо и т. п. В данном случае существенное изменение Г. Свиридовым второго куплета и близость заключительного куплета первому — ярко выраженные признаки трехчастной формы с вариантной серединой и репризой. Такая композиция точно соответствует уже отмеченной нами трехчастности поэтического текста (куплет равен строфе). Значительное увеличение масштабов второго куплета (20 тактов) связано с троекратным повторением на развивающемся музыкальном материале последнего четверостишия второй строфы:

Ни над озером волнистым,
Ни под кровом лип душистым
Ранней-поздней порой
Не встречаюсь я с тобой...—

вызванным, по-видимому, стремлением композитора к более детальному отображению эмоционального подтекста этих строк.

Известно, что повторение чаще всего встречается в повышенной-экспрессивной, взволнованной речи, усиливая ее динамизм. В связи с этим вторая строфа, несущая в стихотворении функцию разработки, получает в музыке еще большее развитие и эмоциональную значимость. Однако возросший масштаб разработки потребовал и увеличения весомости репризы. В связи с этим представляется вполне правомерным присоединение Г. Свиридовым к тексту третьей строфы, положенной в основу репризы, начального четверостишия первой строфы. Репризное повторение первых строк текста в музыкальной репризе оправдано и архитектурными соображениями, поскольку придает стройность форме в целом¹. Таким образом, форма хора при том, что основа ее (куплетность) проста, выглядит довольно изысканной, ее правильней всего рассматривать как куплетно-вариантную, или, точнее, куплетно-трехчастную: первая часть — экспозиция — 9 тактов, вторая — разработка — 20 тактов (такты 10—29) и третья — реприза — 16 тактов (такты 30—45).

Обращает на себя внимание отсутствие ярких контрастов между частями, внутреннее единство и взаимосвязь отдельных структурных элементов сочетания, предстающего

¹ К сожалению, в последнем издании партитуры композитором следана купюра — выпущены 4 такта (30—33-й такты), с которых раньше начиналась реприза, в результате чего форма сочинения стала, на наш взгляд, менее стройной и уравновешенной.

как законченное целое. И хотя вторая часть несколько контрастирует с первой благодаря главным образом ладотональным краскам и фактурному обновлению, контраст этот производный, а не коренной, поскольку она развивается из первой, сохраняя с ней интонационные, гармонические, ритмические связи. Среди прочих средств объединения главствующим является, конечно, ритмическая оstinатность, равномерность, ставшая в этом сочинении во взаимодействии с мелодией, фактурой, ладовой окраской наиболее характерным качеством образа и основным носителем изобразительности. Возможно, ритмическая оstinатность мелодии и не воздействовала бы столь сильно и определенно, если бы она не совпадала с ритмической оstinатностью поэтического текста. Здесь же мы являемся свидетелями точного совпадения мелодико-текстового ритма с ритмом мелодии, когда на каждый слог текста приходится один звук.

Простейшие правила вокализации стихотворной речи предусматривают совпадение ударных слогов (—) с сильной долей такта, безударных (◡) — со слабой. Один из наиболее распространенных приемов вокализации классического стиха предполагает точное соответствие музыкального метра поэтическому: выбор двухдольных размеров для ямба и хорея, трехдольных — для дактиля, амфибрахия и анапеста¹. В «Наташе» мы встречаемся с другим приемом. Для стихотворения, имеющего двухсложную, хорическую стопу, Г. Свиридов берет трехдольный музыкальный метр ($\frac{6}{8}$). Изменения здесь ограничиваются двухкратным удлинением ударного слога против безударного — отяжелением «икта» (четверть плюс восьмая). Данное ритмическое зерно (своеобразный «встречный ритм») становится одним из факторов музыкального обобщения. А поскольку этот ритмический рисунок $\frac{6}{8}$ совершенно определенно связан с жанром баркаролы, можно увидеть в этом и тенденцию композитора к «обобщению через жанр». Не случайно этот ритм с присущим ему эффектом качаний часто используется композиторами для воплощения состояния покоя, безмятежности, ровной и сдержанной повествовательности (при условии медленного и умеренного темпа). Полное совпадение мелодико-текстового ритма с мягким покачи-

¹ Я м б — двусложный размер с ударениями: ◡ —.

Х о р е й — двусложный размер с ударениями: — ◡.

Д а к т и л ь — трехсложный размер с ударениями: — ◡ ◡.

А м ф и б р а х и я — трехсложный размер с ударениями: ◡ — ◡.

А н а п е с т — трехсложный размер с ударениями: ◡ ◡ —.

вающимся ритмом баркаролы, предрасполагающим к моторности, непрерывности, и усиленное повторностью способствует созданию ощущения мерного постоянного движения.

Рассмотрим теперь взаимодействие избранного Г. Свиридовым музыкального метроритма и синтаксиса со строением и метроритмической организацией стихотворения.

Для того чтобы проводить такой сравнительный анализ, дирижер должен быть знаком хотя бы с самыми основными принципами метроритмической организации стиха, зафиксированными в теории стихосложения. В частности, он должен ясно представлять следующие закономерности.

а) Поэтической речи присущ внутренний метр, определяемый системой чередования ударных и безударных слогов; повторяемое сочетание ударного и одного или нескольких безударных слогов образует в классическом стихосложении наименьшую временную единицу членения — стопу.

б) Стихотворная речь дробится на крупные единицы — стихи (стих равен строке); протяженность стиха определяет число стоп, в него входящих; в зависимости от их количества его именуют двухстопным, трехстопным, четырехстопным и т. д. (четырёхстопный ямб, пятистопный хорей).

в) Сочетание двух или нескольких стихов, объединенных определенной системой рифм, образует наиболее крупную единицу членения стихотворной речи — строфу. Как правило, строфа является также законченным синтаксическим построением, представляя собой изложение единой законченной мысли или объединяя несколько мыслей.

Таким образом, возникают три постепенно увеличивающиеся в масштабах временные единицы — стопа, стих, строфа.

Дирижеру, знакомому с этими принципами, нетрудно определить, что стихотворение «К Наташе» написано четырехстопным хореем:

Вянет, вянет лето красно;
Улетают ясны дни;
Стелется туман ненастный
Ночи в дремлющей тени;
Опустели злачны нивы,
Хладен ручеек игривый;

Лес кудрявый поседел;

Свод небесный побледнел.

Можно заметить также, что количество безударных слогов в разных стихах (строках) неодинаково. В последней строке 2, 4, 7 и 8-й строк безударный слог отсутствует, в результате чего в конце их возникает отчетливо слышимая цезура. (Это относится и к двум другим строфам стихотворения.)

Чутко следуя за метроритмом стиха, композитор отмечает безударные стопы ритмической фигурой с уравнивающей остановкой (четверть с точкой), сохраняя тем самым цезурность, характерную для ритмического движения поэтической речи. Столь же ясно выявляет он грани формы всего стихотворения, подчеркивая окончание каждой строфы ритмическим расширением, ассоциирующимся с нисходящим развитием, успокоением, завершением и остановкой (пр. 1).

Определив границы музыкальных и поэтических построений, можно переходить к анализу их внутренней структуры, весьма важной для нахождения аргументированной и логичной исполнительской фразировки. Известно, что строение музыкальной формы сочинения и его частей нередко объективно обнаруживает возможность различного толкования (периодичность, суммирование, дробление, дробление с замыканием и т. д.). Особенно часто это бывает в условиях неквадратности. Именно с таким случаем мы встречаемся в первом разделе «Наташи», представляющем собой девятитактный период единого строения, который можно трактовать и как соединение двух неравных предложений (4+5) и как структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+1+2). Характерным моментом последней является то, что за дроблением (однотакты) здесь следует двухтакт, суммирующий однотакты и вместе с тем замыкающий весь девятитакт.

Данная структура обладает большими выразительными возможностями. С одной стороны, она близка суммированию, поскольку непосредственно содержит структуру суммирования во второй своей части. С другой — она включает и моменты дробления, сжатия масштабов, учащения дыхания и представляет собой типичный прием разработочного развития, связанный с общим ростом напряжения, с движением к кульминации и ее достижением. В данном случае трижды повторенный мотив дробления, в котором началь-

ная квартовая интонация преобразована в более минорную и задумчивую секстовую с соответствующим охватом большого диапазона, усиливает динамику развития и устремленность к кульминации. После связанных с дроблением концентрации, сжатия особенно ясно ощущается завершающий характер последнего двухтакта, который, объединяясь с предшествующими фразами в структуру суммирования, сводит все построение в единое целое и замыкает его. Таким образом, благодаря укрупнению длительностей в конце построения, связанному с этим расширению (двухтакт), использованию структуры дробления с замыканием первый раздел получил в музыке большую завершенность и законченность по сравнению со структурой поэтического текста — дробление в нисходящей группе периодичностей (2+2+1+1+1+1).

Во втором разделе (такты 10—29) ярче всего выступают признаки куплетно-вариантной формы. Сохраняя на всем своем протяжении сходство с первым куплетом, второй куплет благодаря мелодико-интонационным и ладово-гармоническим изменениям наиболее наглядно передает динамику сквозного развития. Внутренняя его структура выглядит так: 4+4+6+6. Структурная, ритмическая и интонационная повторность удивительно тонко сочетается здесь с непрерывным обновлением музыкального материала. Причем характерно, что изменение музыкальных образов и средств выразительности вызвано не изменением в построении поэтического текста, как это чаще всего бывает. Напротив, музыкальное обновление сопровождается каждое повторение одного и того же четверостишия. Повторя его всякий раз в новом музыкальном прочтении, композитор как бы открывает слушателю различные оттенки живого и непосредственного юношеского чувства поэта, раскрывает эмоциональный подтекст этих строк.

Уже начало второго раздела вносит в музыкальную ткань свежий колорит. Вариантные изменения начинаются в музыке с первых слов второй строфы — обращения к Наташе. И для поэта, и для композитора ее образ — олицетворение неброской красоты, девической чистоты и целомудренности, в чем-то ассоциирующийся с характером русской природы. Отсюда и краски, найденные для его воплощения — параллельный си-бемоль мажор, более высокий регистр, более прозрачная фактура, просветленный тембр (начальные четыре такта поручены только женской группе и партии теноров, тонический подголосок которых создает

ощущение пространства и света). Ощущение просветленности сохраняется и дальше. В какой-то мере это связано с тем, что, несмотря на возвращение минора (секвентные отклонения в соль минор, ре минор и до минор), ладовая окраска постоянно колеблется где-то на грани мажора и минора, благодаря вплетению в хоровую ткань VI повышенной (дорийская секста) и VII повышенной ступеней. Дорийский элемент привносит в льющийся гармонический поток зыбкую минорно-мажорную окраску, впечатление ладовой переменности (такты 14—15, 18—19). Это типичный пример функциональной насыщенности Свиридовской вертикали, в которой отдельный звук может, как в данном случае, быть выразителем целой гармонической функции. Пожалуй, ладово-гармоническая изменчивость является в средней части главным средством развития. Причем используются здесь, на первый взгляд, очень простые созвучия. Секрет новизны и современности их звучания состоит в раскрытии Г. Свиридовым заложенных в них полифункциональных возможностей. Композитор как бы дифференцирует аккорд, расщепляя его на функциональные пласты, сохраняя при этом фоническое единство. Такова гармония в тактах 20—23, 25—27. Особенно колоритно последнее повторение второго четверостишия второй строфы (такты 24—29), построенное на секвентном нисходящем перемещении звена Д—Т, сопровождающем движущуюся вниз мелодию. Казалось бы, простой прием — фактурное «раскрытие» аккорда вширь с одновременным ходом мелодического голоса вверх и погружением баса далеко вниз... И вот уже функциональная многоплановость в сочетании с прозрачностью рождает пространственные ассоциации, вызывая ощущение тонкой изобразительности (глубина озера, широта раскидистого свода душистых лип...).

С точки зрения динамики развития три повторения второго четверостишия (такты 14—29) образуют относительно замкнутую волну с подъемом (два первых проведения) и спадом (третье проведение). Последнее проведение, полное грусти и задумчивости, мягко подводит к репризе, возвращающей нас к унылой картине осеннего пейзажа, с которой начинался хор.

На первый взгляд, первый четырехтакт репризы точно повторяет начальные такты произведения. И это действительно так, за исключением маленькой детали — добавления «пустой» квинты в партии басов, глубокой фонической недали. Возможно, в сочинении другого композитора это

добавление было бы несущественно. Но не у Г. Свиридова. Здесь появление в басу квинтовой педали — это и новый функциональный пласт, и новая фактурно-регистравая и тембровая краска, рождающая ассоциации с глубиной, объемом, пространством, густотой, непрерывностью, застылостью. Кроме того, педаль является сильным объединяющим средством, скрепляя четырехтакт репризы со следующим, построенным на поэтическом тексте третьей строфы.

Интересно, что в тексте этой строфы Г. Свиридов увидел три различных образа-состояния — зимний пейзаж, эмоциональный порыв и тихую грусть, простыми лаконичными средствами воплотив их в музыке. Если в передаче пейзажа главным остается непрерывный «стелющийся» фон, то в двух других состояниях на первый план выдвигаются иные приемы: размашистые мелодические интонации, основанные на широких скачках (такты 37—39), и лирический мотив в большом ритмическом увеличении — мелодический и гармонический каданс, ясно говорящий об окончании сочинения.

На этом анализ музыкальной структуры сочинения и ее взаимоотношения с композицией поэтического текста можно считать законченным. Посмотрим теперь, каким образом сделанные в процессе этого анализа выводы могут повлиять на исполнительскую трактовку произведения. Возьмем, например, фразировку, являющуюся, как известно, важнейшим средством исполнительской выразительности.

Разве безразлично дирижеру, какую форму образует композиция «Наташи» — просто куплетно-вариантную или куплетно-трехчастную? Не только не безразлично, но принципиально важно, поскольку создает почву для той или иной трактовки формы и связанного с этим выбора соответствующих средств (артикуляционных, агогических, динамических, тембровых) ее членения или объединения. В первом случае исполнительская фразировка может подчеркнуть замкнутость и разграниченность вариантных повторений начального периода, во втором — она должна выявить и раскрыть для слушателя обнаруженную в ходе анализа трехчастность. Но даже такая конкретная и определенная цель, как выявление трехчастности, реализуется совсем не просто и требует ориентации исполнителя в вопросах непрерывности, расчлененности, цезурности. Для ее воплощения исполнитель должен, с одной стороны, подчеркнуть расчлененность образующих трехчастную форму разделов, с другой — показать внутреннее единство, цель-

ность, замкнутость каждой из частей, также способствующие расчлененности. И если связности, непрерывности исполнитель может достичь, используя постоянство темпа и ритмической пульсации, «цепное» дыхание, тембровое, динамическое единство, дающее некую сплошную окрашенность, то для выявления расчлененности он должен будет использовать темповые замедления на гранях частей, цезуры, дыхания, смены тембровых красок и динамики.

Не меньшую роль для исполнительской фразировки играет знание дирижером внутреннего строения отдельных разделов. Мы определили, например, что первая часть сочинения содержит в себе структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+1+2). Присущая этой структуре повторность может быть фактором, способствующим расчлененности, и, напротив, фактором связующим, объединяющим. В частности, потактовое дробление во второй половине периода объединится с замыкающим двухтактом в суммирующую структуру только при условии темпоритмического сжатия, концентрации, сквозного направленного поступательного движения, то есть средств, создающих динамику развития и усиливающих тяготение к интонационной вершине фразы. Простое же повторение однотактов вне связи с единым целеустремленным движением к вершине, без внутреннего сжатия не только не будет способствовать цельности и замкнутости всего построения, но, напротив, расчленит его на ряд ничем не связанных между собой звеньев. При этом нельзя упускать из виду и то важное обстоятельство, что формальное повторение одной и той же мысли, интонации, одного и того же предложения, слова может вызвать ощущение однообразия и скуки.

Весьма важный момент — определение и выявление смысловой вершины фразы. В каждой музыкальной фразе, в каждом предложении, периоде есть точка, к которой стремятся остальные звуки, подобно тому, как неударные слоги в словесной речи «собираются» под ударяемый слог. В первом периоде «Наташи» такой точкой является первая доля 8-го такта, в репризе — третья доля 41-го такта. Гораздо сложнее определить такую единственную точку в средней части. Дело в том, что в музыкальном исполнении не меньшее, а может быть, и большее значение, чем выпуклое исполнительское «произнесение» отдельных фраз, имеет логика и направленность музыкальной речи, связь фраз между собой. Порой мастерство исполнительской фразировки состоит не в «вырисовывании» отдельной вершинки, а в том,

чтобы длить музыкальную речь дальше, не задерживаясь на отдельных деталях и частностях, подчиняя детализацию целостному охвату формы. Именно такая задача стоит перед дирижером в трактовке средней части, представляющей собой структуру из четырех предложений (4+4+6+6). Здесь гораздо важнее, на наш взгляд, не подчеркивание интонационных точек отдельных предложений, а выстраивание сквозной линии развития, объединяющей всю середину формы в единое целое.

Хочется обратить внимание на еще один важный специфический момент исполнительского анализа хорового сочинения — необходимость учета дирижером особенностей взаимоотношения музыкального и поэтического метра, в частности, реальных словесных ударений, возникающих при живом исполнительском прочтении стихотворения. Дело в том, что реальные словесные ударения далеко не всегда соответствуют всякому ударному слогу стопы. Накладываясь на метрическую схему как на канву, но не совпадая с ней целиком, они часто образуют свой ритмический узор.

Сравним, например, условные и реальные ударения в следующих строках:

	<u>у</u> ле <u>та</u> ют <u>я</u> сны <u>д</u> ни			
условные ударения				
реальные ударения	—	—	—	—
	<u>но</u> чи в <u>др</u> емлю <u>ще</u> й <u>те</u> ни			
условные ударения				
реальные ударения	—	—	—	—

Даже на этих примерах видно, что художественное прочтение строк, основанное на реальных ударениях, вступает в противоречие с равномерным метрическим подчеркиванием ударных слогов. В «Наташе», в которой реальные ударения стиха подчинены оstinатному ритму баркаролы, с этим явлением исполнители сталкиваются постоянно. Конечно, можно несколько смягчить эти противоречия при помощи некоторого «облегчения» и «завуалирования» метрически ударных долей. Однако при этом дирижер должен

учитывать, что произнесение словесного текста не имеет здесь первостепенного значения. Гораздо важнее передать постоянную упругую метроритмическую пульсацию, рождающую ощущение сквозного, направленного вперед движения. Нельзя не учитывать также, что слишком отчетливое проговаривание текста в условиях ритмической оstinатности может произвести впечатление подчеркнутого скандирования, а вместе с ним грузности, тяжеловесности.

С соотношением музыкальных и словесных ударений связан еще один важный момент исполнительской интерпретации — определение границ фразы, длительности и пределов фразировочного «дыхания». В основе той или иной исполнительской трактовки таких границ лежит важная особенность музыкальной речи — зависимость выразительности мотива (и вообще любого построения), от его положения по отношению к сильной доле такта. Каждое музыкальное предложение, фраза, период могут начинаться с сильной доли, то есть хорейчески, и со слабой, то есть ямбически. Почти каждое построение «Наташи» начинается с сильной доли. Хорейческое начало влечет за собой важные выразительные и конструктивные последствия: ясность, твердость, определенность вступления и слабость окончания. В то же время начальные скачковые интонации, ассоциирующиеся с «мотивами устремления», движением к цели, направленностью вперед, ближе ямбу, чем хорю. Ближе ямбу и логические ударения текста, и реальные словесные ударения, лучше «укладывающиеся» в затактовую ямбическую комбинацию¹. Все это подсказывает ямбическое строение музыкальной фразы, при котором каждое предложение начинается из-за такта. Интересно, что два фрагмента композитор записывает именно так (такты 24—29, 35—45), что потребовало соответствующего изменения размера (пр. 2). В остальных случаях гибкая и пластическая акцентуация музыкально-поэтической речи остается скованной жесткой потактовостью хоря.

Между тем неизменный ритмический рисунок, мерность и равновеликость метрических долей дают исполнителю возможность сделать перегруппировку метроритмических акцентов в соответствии с акцентуацией и художественной логикой текста. В результате такой перегруппировки, не

¹ Вероятно, несоответствием реального словесного ударения ямбическому начальному мотиву обусловлена замена Г. Свиридовым строки «хладен ручеек игривый» на другую — «ручеек замолк игривый».

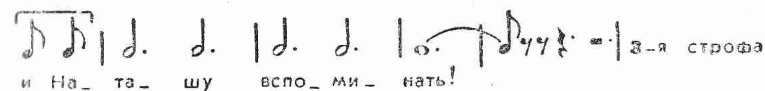
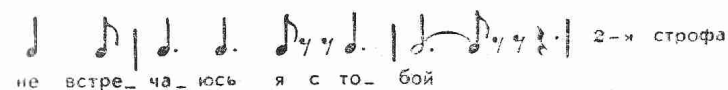
искажающей ни величин построений, ни ритмический рисунок, создаются новые структуры, более соответствующие логике музыкальной и словесной мысли. Так, например, логика движения мелодии и текста первого периода под-сказывает фразировку, построенную на чередовании двух «ямбических» фраз (такты 1—2, 5—6) и двух «хореических» (такты 3—4, 7—9). Во второй развивающей части уместно использование исключительно «ямбической» фразировки, придающей музыкальной речи необходимую энергию и целеустремленность. Фразировка, в основе которой лежит чередование двух «ямбических» и двух «хореических» фраз, наиболее естественна и для начала репризы.

Эти изменения влекут за собой соответствующие изменения размеров и рисунка дирижерской схемы. Один из вариантов дирижерской схемы первой части произведения может выглядеть так, как иллюстрирует пр. 3.

Предлагаемый вариант не противоречит нотному тексту, а лишь дополняет его, усиливая выразительность вокальной речи.

Ограниченные рамки статьи не позволяют остановиться на всех сторонах интерпретации, связанных с сопоставительным анализом поэтического текста и музыки. Мы изложили лишь некоторые соображения и выводы и надеемся, что они послужат основой для более осмысленной и убедительной исполнительской трактовки хорового произведения.

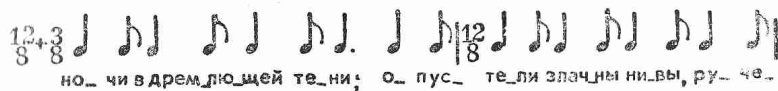
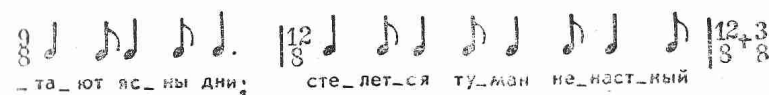
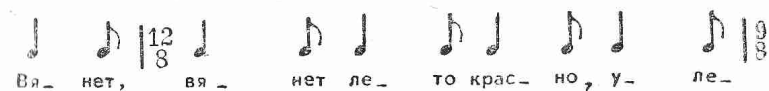
Пример №1



Пример №2



Пример №3



Д. АРДЕНТОВ

«НО БЬЕТСЯ СЕРДЦЕ...» В. САЛМАНОВА

Революционная героиня и тончайшая лирика, придающие своеобразную характерность титаническому голосу Назыма Хикмета, одного из замечательнейших поэтов-трибунов XX века, и дарование и мастерство крупнейшего представителя ленинградской композиторской школы В. Салманова в своем великолепном сплаве дали советской музыке известный образец — цикл хоров «Но бьется сердце...», который заслуживает всестороннего аналитического изучения и исполнительского внимания хоровых дирижеров. В этих небольших заметках ограничимся лишь единственной задачей — раскрыть на конкретном примере всю значимость одной из слагаемых частиц музыкального творчества, по-своему преломляющейся в искусстве вокала, — хоровой артикуляции. В ней, как нам представляется, вслед за признанием самого В. Салманова, заключена наиболее существенная сторона его хорового почерка.

Находясь в полном расцвете творческих сил, во всеоружии художественного опыта, будучи автором большого количества хоровых произведений, композитор, однажды отвечая на вопрос о том, какие принципы хорового письма для него являются основополагающими, сказал: «Прежде всего, меня заботит речевая выразительность интонационно-мелодической линии. Хочется, чтобы каждая фраза была естественной как в смысле прочтения поэтического текста, так и интонационно. Второй принцип — хоровая линия каждого голоса должна быть удобной для пения. Третий принцип — хочется писать так, чтобы музыка была не только содержательной, но и эмоционально насыщенной»¹. Но

¹ Салманов В. Н. Материалы, исследования, воспоминания. Л., 1982, с. 45.

если сам композитор, заботясь об эмоциональном насыщении своей музыки, ставит на первое место речевую выразительность мелодии, то, думается, и исполнителям следует в первую очередь обратить внимание на это же. В их руках умелое применение приемов артикуляции несомненно усилит выразительность мелодических линий и придаст яркость всей музыкальной ткани вообще.

Итак, артикуляция. Этот термин употребляется музыкантами в двух значениях: как общеупотребительный, означающий работу органов речи (губ, языка, мягкого нёба и пр.) в процессе произношения (или пропевания) слов, и как специфически музыкальный, означающий ту сторону способа исполнения последовательности звуков на инструментах или в пении, которая характеризуется непрерывностью и прерывностью звукового потока, взаимодействием слитного и расчлененного. Теория артикуляции рассматривает не все многообразие течения музыкального звука: его атаку, динамику и филировку, интонирование, вибрирование, изменение тембра, а лишь ту совокупность явлений, которая связана с переходом от одного звука к другому. В потном письме все ступени слитности и расчлененности, их различные характерные состояния и отдельные приемы указываются словами (например, *легато*, *стаккато*, *тенуто* и др.), графическими знаками (паузами, лигами, точками, горизонтальными черточками, вертикальными клиньями, акцентами: акцент в музыкальной динамике имеет артикуляционные свойства, ибо, поставленный в ряду связанных звуков, создает ощущение полупрерывности соединения с последующим безакцентным звучанием), обозначениями дыхания и цезур, а также комбинациями различных знаков (или сочетаниями слов и знаков).

Теория артикуляции еще недостаточно разработана музыковедением, это касается вокальной музыки вообще и хорового пения в частности. Из основополагающих работ можно назвать исследования И. Браудо¹. Артикуляционные обозначения, принятые впервые несколько веков назад в произведениях для смычковых инструментов, все более завоевывали страницы инструментальной музыки. Вокальная же музыка и прежде, и в настоящее время значительно

¹ Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). Л., 1961. См. также: Баренбойм Л. А. Теория артикуляции И. А. Браудо и ее значение для исполнительской и педагогической практики. — В сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969.

уступает в этом отношении инструментальным сочинениям. Это вовсе не означает, что инструментам по каким бы то ни было причинам технического или художественного порядка артикуляция более свойственна. Да такая односторонность и невозможна, как невозможно исполнение вообще без динамики, без агогики. В том или ином виде артикуляция обязательно присутствует при любом варианте исполнения произведения. Следует лишь отличать бедную (но не скупую) артикуляцию от яркой (но не чрезмерной). К сожалению, в хоровом искусстве почему-то недостаточно внимания уделяется этому важному средству выразительности. В результате артикуляция не очень-то «обжитое» понятие в среде хоровых дирижеров и композиторов, пишущих для хора. Быть может, это объясняется тем, что этот художественный прием не столь заметно, не так живо воспринимается слухом, как, например, ансамбль или строй, то есть те основные элементы хорового звучания, создание и поддержание которых отнимает подчас все внимание хормейстеров, не оставляя достаточно сил для других сторон интерпретации.

Общие правила артикуляции своеобразно преломляются при игре на различных типах инструментов (смычковых, клавишных, духовых, ударных), ибо техника звукоизвлечения активно влияет на характер слитности и расчлененности. Разнообразная и яркая палитра артикуляции (также обладающая своими особенностями) присуща и самому совершенному музыкальному инструменту — певческому голосу.

Предложим небольшой, но показательный пример. Перед нами две авторские редакции романса М. Глинки «Где наша роза». Не разделенные большим периодом времени, они отражают не столько возросший уровень сочинительского мастерства, сколько более полное освоение композитором уже созданного им произведения. Будучи прекрасным вокалистом, М. Глинка внес во вторую редакцию (более совершенную и по отделке гармонической, фактурной и структурной сторон) те тонкие вокальные детали и штрихи, которые, надо полагать, он находил в процессе исполнения. Нотная запись вокальной строчки второй редакции вообще более насыщена авторскими обозначениями. Но обратим особое внимание на артикуляцию — на непрерывность и прерывистость течения звукового потока, на художественность взаимодействия этих противоположностей. Артикуляция обозначена автором паузами, ферматой (и акцентом), и —

несколько утонченное, выразительнее, содержательнее стал от этого романс! (пр. 1).

Стремление сделать артикуляцию значительным средством своего вокального мышления характерно для многих композиторов, но имеется также масса хоровой литературы, где, как в пустыне, лишь изредка попадает жгивительный для исполнителей источник — произведение с четко обозначенной артикуляцией. Причин этому несколько: различия в индивидуальных свойствах музыкального мышления композиторов, степень усвоения музыкального опыта прошлого, принадлежность к определенной творческой школе и др. И конечно, чтобы действительно ощущать необходимость вокальной артикуляции, следует быть посвященным в сокровенные тайны выразительного пения. У каждого композитора складывается свой комплекс артикуляционных приемов. Так, у С. Рахманинова и Г. Свиридова наблюдается тяготение к *тенуто*, но и этот штрих у обоих имеет свои особенности.

Однако под влиянием каких бы причин ни формировалось мастерство композиторов, их отношение к артикуляции инструментальной и вокальной, как правило, различно. Тщательно продумывая смычковый штрих, следя за артикуляцией духовых, расставляя фразировочные и артикуляционные лиги в фортепианных сочинениях, они значительно меньше внимания уделяли и уделяют артикуляции в своей вокальной музыке. Редкие примеры равновесного отношения к артикуляции инструментальной и вокальной части партитуры (например, в творчестве К. Орфа) лишь подтверждают общую тенденцию. Для русских композиторов направленность такова: представители московской школы более взыскательны к тонкостям артикуляции, чем композиторы школы петербургско-ленинградской. Достаточно сравнить вокально-хоровые страницы С. Рахманинова и Н. Римского-Корсакова, Г. Свиридова и В. Салманова.

Вырисовывается следующая, правда, несколько поверхностная классификация: 1) хоровые партитуры, в которых авторами полно и четко обозначены приемы артикуляции и где хормейстеру вроде бы «и делать нечего»; 2) сочинения, в которых композиторами даны основные указания к исполнению, и хормейстеру остается развивать далее авторскую мысль и волю; 3) хоровые партитуры, в которых композиторы очень скупо высказывают свои исполнительские пожелания, и хормейстер вынужден о многом догадываться сам; 4) сочинения, в которых нет никаких авторских ука-

заний, и хормейстеру приходится принимать решения о манере и приемах артикуляции самостоятельно.

Артикуляционный анализ, разработка полной картины артикуляции в предназначенном к исполнению сочинении — важный аспект дирижерского творчества, заманчивая художественная задача. Разве не увлекательно из несколько незаконченной музыкальной «заготовки» выточить до последнего «завитка» ясный исполнительский «рельеф» мелодической линии?

Довольно распространенное (и упрощенное) представление о возможностях артикулирования в хоре сводится (помимо обозначения обязательного дыхания) к использованию главным образом ряда способов звуковедения (штрихов): пение связанными звуками — *легато*, пение звуками не связанными — *нон легато*, пение отрывистое — *стаккато*, пение с легким подчеркиванием начала каждого звука — *маркато*. Так как в традициях хорового пения при отсутствии в нотном тексте прямых указаний на определенный штрих рекомендуется применять основной характер звуковедения — *легато*, то выбор средств артикуляции на практике сам собою становится ограниченным, шаблоннее, чем он мог быть при более вдумчивом, щедром и тонком использовании всего круга артикуляционных средств.

Известно, но часто в хоровом исполнительстве забывается, что в ряду различных функций артикуляции одной из существенных является так называемая различительная. Применение к нескольким музыкальным явлениям разных артикуляционных приемов придает им разные краски и тем ярче их отличает. Благодаря различительной функции оттеняются части мелодии, контрапунктирующие линии (пр. 2 — М. Глинка. «Еврейская песня» из музыки к трагедии «Князь Холмский»; пр. 3 — М. Глинка. «Хор гостей» из 2-го действия оперы «Иван Сусанин»).

На материале всеобъемлющего творчества И.-С. Баха музыковедение утверждает для мелодии следующие основные закономерности различительной функции артикуляции: звуки меньшей длительности исполняются более слитно, чем звуки долгие; широкие ходы исполняются более расчлененно, чем поступенное движение; различение достигается и обратными приемами (пр. 2). Исследованы и закономерности исполнения мотивов в зависимости от их метроритмической организации. Применение этих правил в определенной мере возможно и для музыки композиторов иных эпох и направлений. Разумеется, и образы, и языко-

вые особенности поэтического текста, этого могучего слагаемого хорового искусства, в свою очередь активно воздействуют на выбор средств артикуляции.

Обратимся, наконец, к хорам В. Салманова. Ему несвойственно чрезмерно усеивать партитуру артикуляционными знаками. Наоборот, их явно недостаточно. На трех десятках страниц насчитываются одна цезура, около дюжины пауз, которые можно отнести к артикуляционным, тринадцать акцентов. Отсутствуют *стаккато*, *нон легато*, *маркато*, *тенуто*. Особенности же этой хоровой музыки вызывают к более тонкому артикулированию.

Автор данной статьи видит далее свою цель в том, чтобы на конкретном примере показать не столько возможность, сколько необходимость артикуляционной ретуши такого рода партитуры, где воля композитора недостаточно выражена в знаках. Сознвая субъективность своей редакции и не настаивая на ней, автор рассматривает ее как один из вариантов. Поскольку продолжительность поэм не позволяет привести редактуру целиком, выбран лишь ряд наиболее показательных эпизодов. Мнение исследователей творчества В. Салманова, отметивших тяготение к изобразительности как одну из особенностей его музыкального мышления, учтено. Исполнительские обозначения, не принадлежащие композитору, поставлены в скобки.

В приведенных первых тактах, начинающих цикл поэм, композитор ограничился указанием темпа и динамики (два *пиано* и два *форте*). Может быть, дирижеру достаточно этого яркого контраста? Стоит ли мельчить впечатление детализацией? Но из анализа первого хора и остальных видно, что композитор, «переводя» в музыкальные образы творчество поэта, чей голос, по словам самого же Н. Хикмета, вмещает «громаду лиц, событий, народов и движений, наш век, от всех берущий по крохотной черте», стремится сохранить эту особенность — гармонию между мощью целого и яркостью художественных подробностей. Очевидно, что и исполнителям следует идти в том же направлении — крупную форму, ощущение масштаба должно создавать не только избегая музыкально-поэтических деталей, но скорее благодаря им (пр. 4 — В. Салманов. Хор «Тишина»).

Отрывок из хора «Лев в железной клетке» (пр. 5) демонстрирует подчеркнутое членение мелодии на отдельные мотивы. Звук, на котором заканчивается лига, по принятым правилам, как известно, укорачивается, отделяется от следующего. Вокальная специфика не позволяет образовать

ваться действительным, хотя бы минимальным цезурам. Но ощущение прерывности возникает благодаря некоторому уменьшению силы последних звуков мотивов. Рельефность мелодической линии, образуемая благодаря таким легким полуцезурам и акцентам, увеличивает необходимую здесь повелительность авторской речи.

В отрывке из хора «21.1.1924» (пр. 6) разнообразие артикуляционных приемов на словах «снег идет» не только преодолевает некоторую монотонность, неизбежно возникающую при каком-либо одном способе звуковедения, но и выгодно оттеняет проникновенную задумчивость заключительной фразы третьей поэмы («и я вспоминаю»).

Предлагаем также возможный артикуляционный вариант окончания хора «Пятнадцать ран» (пр. 7).

В отрывке из хора «Издалека» (пр. 8) различительная функция артикуляции направлена, во-первых, на большее исполнительское расслоение фактуры, дабы слушающими яснее воспринималась (а на это, несомненно, рассчитывал композитор) мелодическая, контрапунктическая, гармоническая функция разных хоровых партий, и, во-вторых, на осознание и выявление мотивного строения мелодических линий.

В отрывке из заключительного хора «В бою мой стих» (пр. 9) предлагаемая артикуляция ярче оттенит эмоциональную окраску отдельных слов. Как и в вышеприведенных примерах, она приводится, разумеется, не по прихоти исполнителя, а как дальнейшее развитие образов и мыслей, объективно заключенных в музыке.

Представить всесторонне разработанную, законченную концепцию исполнения поэм В. Салманова «Но бьется сердце...» не входило в планы автора. Преследовалась другая цель — обратить внимание руководителей самодеятельных хоровых коллективов на необходимость более частого и разнообразного использования артикуляционных приемов. И если это средство художественной выразительности, особенно его различительная функция, привлечет к себе должное внимание читателей, автор будет считать свою задачу выполненной.

Пример №1

Con moto
dolcissimo

1 редакция

He по_ сто_ ри:

Con moto
semplice e parlando

2 редакция

так вя_ ист мла_ дость! Вздох_нув, ска_ жи: у_

partando ma pp la voce

вы! Жэ ле_ ю... И на ли_

a piacere *a tempo*

_ ле_ ю нам у_ ка_ жу.

ten.

Пример №2

Allegro moderato
maestoso

С гор_ ных стран пал ту_ ман на до_ ли_ ны

Пример №3

Не спеша

pp

У_ ли_ ца

на ко_

как раз_ бой_ник в чер_ной бур_ке

Пример № 4

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Песня «Мелодия» (Мелодия) А. Копылова. Музыка в G-мажоре (один диэз), 4/4 такта. Песня имеет размер 4/4. В начале песни есть инструментальный вступление. В песне используются динамические markings: *pp* (pianissimo) и *marcato* (марcato). Текст песни: «Мы за ре-шет кой. Мы за ре-шет кой.»

(legato) Страстно ff

Мы мол-чим. Но знай:

Мы мол-чим. Но знай:

ff (marcato)

Ти-ши-на-не за-

Пример №5

Энергично, скоро mf

Смо-три на льва! Смо-три на льва! Смо-

-три на льва! Ве-го гла-зах, по-

-доб-ных двум клин-кам, у-ве-рен-ность, у-

Медленно Пример №6

(legato) pp

6 Снег и-дет,

снег и-дет, снег и-дет, (legato)

7

снег, снег и-

pp (legato)

Снег и-дет, снег и-дет.

дет. Снег... и

(legatissimo)

Снег... и я вспо-ми-на-ю...

Снег...

Решительно

Пример №7

С. *f* (marcato) Но серд_це бьет_ся, как
 А. *f* (marcato) Серд_це бьет_ся, как
 Т. *f* (marcato) Серд_це бьет_ся, как
 Б. *f* (marcato) Серд_це бьет_ся, как

mf крас_но_е зна_мя, и бить_ся не пе_ре_ста_нет!
mf крас_но_е зна_мя, и бить_ся не пе_ре_ста_нет!

pp (marcato) Не пе_ре_ста_нет!
 бить_ся не пе_ре_ста_нет!

В темпе марша

Пример №8

f (marcato) Во мра_ке пы_...
 Мы и_дем из_да_ле_ка...
 И_дем

f (marcato) -ла_ет ру_ка зна_ме_нос_ца, ве_...
 -дем во мра_ке И_дем во
 во мра_ке

f (marcato) ду_ще_го к солн_цу сво_бо_ды.
 мра_ке к солн_цу сво_бо_ды
 к солн_цу сво_бо_ды.

Пример № 9

Подвижно, мужественно

f (*marcato*)

Ру- ки лю- дей, ру- ки лю- дей,

мо- гу- чи- е, тя- же- лы- е

ру- ки лю- дей, мо- гу- чи- е

_ е, тя- же- лы- е, под- ни- ма- ют- ся

гроз- ны- е, не- ук- ро- ти- мы- е

Л. ШАМИНА

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В НАРОДНОМ ХОРЕ

Вопросы исполнительской интерпретации в русском народном хоре разработаны пока столь же слабо, сколь недостаточно изучены природа и диалектика развития самого народного хорового пения, которое стало складываться в профессиональную (концертную) форму современного музыкального исполнительства сравнительно недавно. Основу народного хорового концертного исполнительства заложил, как известно, М. С. Пятницкий¹. И как во всяком новом художественном явлении, практика хорового пения успела намного опередить его теорию. По существу, специфика и закономерности развития этого исполнительского жанра только сейчас начинают серьезно осмысливаться специалистами, и в этом понимании проблем народного хора как эстетического феномена особенно перспективен аспект, связанный с рассмотрением народного хорового пения через призму современных явлений фольклоризма.

Учитывая неразработанность теоретических основ народно-хорового исполнительства, автор данной статьи счел возможным, с одной стороны, осветить некоторые, принципиально важные особенности народно-хорового искусства, а с другой — ограничить рассмотрение поставленной темы общей постановкой вопроса.

Исполнительская интерпретация в народном хоре осуществляется средствами народно-хорового искусства. Чтобы понять технику интерпретирования, необходимо хорошо знать специфику народно-хорового исполнительства. В этой

¹ См.: Казьмин П. М. Страницы из жизни М. Пятницкого. Воронеж, 1964.

связи напомним, что народный хор вырос из фольклора и, постоянно учась у него, по-своему решает социальные и художественные задачи, «переводя» фольклорную певческую традицию на другой исполнительский язык, в область иной эстетики. И этот новый мир, мир хорового фольклоризма, имеет свои законы: звукоизвлечения, голосоведения, фактуры, динамики, формы, которые отличаются от фольклорных¹. В народном хоре явственно соединились два начала — фольклорное и профессиональное, он дуален в своей основе. В этом кроются его главные свойства, сильные и уязвимые стороны.

Каждое из указанных начал представляет собой самостоятельно развивающуюся художественную систему со свойственными ей способами, формами музыкально-образного мышления, а значит, и интонирования. На их основе народный хор выработал собственные нормы музыкально-поэтического языка и правила его применения. Поэтому оценивать хор следует согласно нормам и правилам, им самим созданным. Любой крен в ту или иную сторону обязательно приведет к его качественным изменениям. Следует постоянно помнить о том, что интерпретация в народном хоре должна целенаправленно отражать специфику жанра.

Известно, что художественная интерпретация, то есть творческое истолкование музыкально-поэтического образа, тем убедительнее, чем выше техническое мастерство исполнителей. В народном хоровом пении техника исполнения складывается как из общих вокально-хоровых элементов (к которым относится естественное свободное звукообразование на «опёртом» дыхании и в высокой певческой позиции, чистота строя и слаженность ансамбля), так и из элементов, присущих только народной певческой традиции (к ним относятся характерное «открытое» звучание голоса, «разговорная» манера пения и соответствующая ей артикуляция). Если хотя бы один из указанных элементов не будет отвечать эстетическим нормам хорового пения в целом и эстетике народного пения в частности, то художественный результат окажется неполноценным. Это означает, что решать проблему интерпретации в хоре надо с выработки ос-

¹ См.: Земцовский И. И. Эстетические основы русского народно-певческого творчества и феномен народного хора. — В кн.: Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций (По материалам науч.-практ. конф. 25–27 апр. 1983 г. в ин-те им. Гнесиных). М., 1984 (Музыка. Информ. центр по проблемам культуры и искусства. Экспресс-информ., вып. 1).

новополагающих исполнительских навыков у певцов, таких, например, как чистая выразительная интонация, которая, по меткому определению выдающегося виолончелиста Пабло Казальса, «сама по себе так убедительна, что без других средств выразительности покоряет своей экспрессивной сущностью». Безупречная, эмоционально окрашенная интонация в народном пении является едва ли не самым существенным элементом интерпретации.

Уже в старинных крестьянских хорах жила «осознанная культура музыки как интонации», обусловленной «всеми строением жизни и бытовым укладом»¹. «Разговорная» манера народного пения, напоминающая «озвученную льющуюся речь», причем речь «сочную, вкусную, напевно осмысленную», дает практически неограниченные возможности для раскрытия содержания произведения через интонирование. Русское народное пение, говорит народная артистка СССР профессор Н. К. Мешко, в основе своей опирается на естественную фонетику разговорной речи со свойственным ей богатством и индивидуальным характером смысловых интонаций и тембровых красок. Сейчас такая речь — большая редкость. «Наш плоский («читательный», а не для слушания) говор, казалось бы, должен был вовсе искоренить и пение, и желание слышать хороших певцов. Наоборот, по ним — тоска. Больше того: теперь за один голос (за его качество) люди готовы певцу простить и глупость, и чувственную наглость, чванство пошляка и дурной вкус, — лишь бы голос, человеческий выразительный голос!»² Это замечание Б. Асафьева, отражающее существо вопроса, заставляет сделать переоценку художественной практики русских народных хоров, которые нередко видят свой певческий идеал в чрезмерной динамике звука и чувствительности исполнения. При этом искажаются фонетические свойства русского народного голоса, утрачивается «разговорная» манера интонирования (получается форсированная, «лающая» вокализация по слогам).

Каждая народная песня имеет свою собственную интонационную сферу, в чем-то типичную для того песенного жанра, к которому она принадлежит, и ключ к исполнению надо искать в выявлении интонационного ядра песни. Выяснить сущность и особенности интонации через ее характерные элементы и таким образом установить нужный спо-

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, Кн. 2, Интонация. М. — Л., 1947, с. 10.

² Там же, с. 215.

соб интонирования — задача интерпретатора фольклора. Например, лирическую песню Архангельской области «Соловьишко, парень молодой» можно понять и воспроизвести, только если услышать в ней скрытую интонацию плача-причета, варьирующуюся на протяжении всей поэтической строфы. Здесь интонирование будет осуществляться как бы способом имитации женского плача. Тогда в исполнении появится органичность, указывающая на генетические связи найденного типа интонирования с природой возникновения данной интонации. Исполнитель легко определит для себя круг главных и сопутствующих выразительных средств, необходимых для раскрытия самобытного начала данной песни.

Особая роль в передаче народной характерности в пении принадлежит традиционно-народным приемам и средствам выразительности, часто не фиксируемым в нотах. Это — игра голосом и словом, глиссандирование, скаты голосом, движущиеся «клястеры» в гетерофонии, нетемперированные строи, прием «скользящего строя», тембровая изобразительность, сонорные эффекты, всевозможные «ахи», «охи», гуканья и другие иллитераты, возгласы, флажолеты.

Выявление жанровой основы народных песен, то есть отыскание наиболее характерных черт их музыкально-поэтического языка, так сказать, «ядра выразительности», помогает установить соотношение вокального и речевого, мелодического и ритмического в песне, что имеет принципиальное значение при выборе системы выразительных средств и способа их передачи в пении.

Рассмотрим один из примеров, иллюстрирующих преобладание текста над мелодией, когда дикция играет ведущую роль в создании образной характерности. Это плясовая Владимирской области «Березничек вельеватый» — трехголосная песня, несложная по фактуре, ладогармоническому языку и метроритмической структуре, но имеющая большое количество повторяемых куплетов, строго выдержанных от начала до конца в одном и том же темпе и динамике; если песня к тому же исполняется по традиции без сопровождения и с приплясом, она может стать довольно трудным «орешком» даже для опытного коллектива. Но достаточно почувствовать в ней ритмическую упругость, «раскачать» ее изнутри, передать в ней особую игру словом через скандированную (но не утрированную) артикуляцию и через легкую огласовку, которая подчеркнет рит-

мическую остроту песни, сделает ее как бы «с подковыркой», наполнить слово живой интонацией, как песня зазвучит, полется легко и непринужденно, словно сама по себе, без особых усилий со стороны исполнителей. Мелодию голосов этой песни легко представить в размере $\frac{2}{4}$ с подтекстовкой одного из куплетов «Меня и так девки любят» (слог равен восьмой длительности). Однако этот же текст «заиграет» по-другому, если добавить легкую огласовку («Меня и так'ы девки любят'ы»), которая как бы дробит каждую последнюю восьмую такта на шестнадцатые, что сообщает песне внутреннюю энергию, помогает передать конкретный образ, «выходку», манеру держаться молодого самоуверенного парня и одновременно придает задористое настроение всей песне. Умелая организация незначительного набора выразительных средств создает яркое художественное впечатление от исполнения, заражает своей легкостью и непринужденностью.

В интерпретации фольклора должны обязательно учитываться и такие моменты, как акустические условия пения, особенности слушательской среды, приуроченность исполнения (пение в быту, на концерте, в праздник и т. д.), певческий состав исполнителей, количество певцов. Мы останавливаемся на этом потому, что не все народные песни в их подлинном виде можно исполнять хоровым составом. Некоторые из них звучат только в исполнении небольшим певческим ансамблем, который не нарушает гибкую подвижность песни, не утяжеляет ее фактуру.

Интерпретация фольклора требует особых исполнительских навыков. Известны случаи, когда коллективу, исполняющему преимущественно авторские произведения в жанре массовых песен для народного хора, бывает очень сложно петь произведения фольклора даже в его самых простых вариантах. (Не потому ли некоторые коллективы и сейчас еще избегают исполнения фольклора, хотя и относят себя к связанному с ним художественному направлению.)

Чтобы «лепить» образы, необходима техника интерпретирования. Она предлагает высокую степень профессионального мастерства, которое является своеобразным «сплавом» интеллекта, культуры чувств и развитых технических навыков исполнителя. Наиболее высоко и полно артистический профессионализм проявляется в понимании и передаче стиля произведения¹. Для народного хорового

¹ См.: Мазель Л. А. О природе и средствах музыки (теорет. очерк). М., 1983.

исполнительства проблема стиля играет особо важную роль, ибо в ее решении кроется залог будущих успехов этого художественного направления. Если в основе интерпретации лежит глубокое знание стилевых признаков «общерусской» и «областных» певческих традиций, а также знание элементов выразительности произведений фольклора и композиторского творчества и если эти знания подкреплены развитым чувством стиля, такая интерпретация свидетельствует о высокой творческой культуре исполнителей.

Дефиниция стиля имеет много аспектов, которые необходимо четко представлять хормейстеру. В контексте народного хора важно выделить такие понятия, как «общерусский» народно-певческий стиль со свойственными ему манерой интонирования и фоническими особенностями, региональный (областной) стиль пения с присущими ему диалектными чертами и особенностями многоголосия, «жанровый стиль», стиль исполнения «первичных» (фольклорных) и «вторичных» (композиторских) произведений. Каждое из указанных понятий имеет свои признаки; наличие и соотношение их в творчестве народного хора определяет его исполнительское лицо — художественную направленность и уровень творческой деятельности.

В исполнительской практике народных хоров зачастую наблюдается неумение передать музыкальный стиль в том объеме и с той глубиной его понимания, которые отвечали бы качеству и содержанию исполняемого произведения. В результате возникают всевозможные творческие искажения в виде примеров псевдонародного, псевдорусского, вульгарного, эклектичного, примитивного, поверхностного исполнения. В народном хоровом исполнении появились свои музыкально-сценические штампы, указывающие на существование псевдостилей двух порядков — «сонно-однообразный», «аскетически-равнодушный» стиль исполнения и «неудержимо-разнузданный», «крикливо-разухабистый» (видимо, по аналогии с двумя стилями, связанными с общей эмоциональной окраской интерпретации — «строгой», гармонично уравновешенной, и «свободной», более экспансивной, с заостренными контрастами).

Вместе с тем русское народное пение отличается внутренней сдержанностью и одновременно исполнительским динамизмом, кроющимся в эмоциональной насыщенности и интонационной правдивости. При этом в нем всегда незримо присутствует чувство достоинства, благородство певца.

Никаких «сентиментальных подчеркиваний и взываний», все сдержанно и просто, но вдохновенно и искренно. Интерпретирование именно в этом нравственно-эстетическом ключе поможет народному хору избежать дешевых элементов и дурной зрелищности. Проникнуться же русским народно-певческим стилем «можно только изнутри, через воспитание чувства, создание внутри себя соответствующей духовной и нравственной атмосферы». Это достигается коллективом лишь в условиях постоянной и неформальной работы в заданном направлении.

Интерпретация в народно-хоровом исполнительстве — это прежде всего стражение идейного мировосприятия хормейстера и певцов, которые являются в идеологическом плане носителями оценочной точки зрения на социальную и эстетическую сущность народного искусства. Поэтому важно, чтобы эта точка зрения была объективно справедливой касательно народного творчества и идейно-прогрессивной по отношению к обществу.

Способы выражения оценочной точки зрения передаются в исполнительском стиле артиста, который объемлет буквально все, начиная со способа интонирования и кончая манерой держаться на сцене, одеваться и т. п. Соотношение оценочного плана с исполнительским намерением корректируется «рамками» искусства, законами сцены.

Звуковая природа музыкального искусства накладывает свой отпечаток на творческую личность музыканта, деятельность которого, в отличие от деятельности представителей других видов искусства, носит более выраженный эмоционально-психологический характер. Для музыканта художественный образ воплощается в чувстве, в том или ином настроении, эмоциональном состоянии, которые могут вызываться воображением, опытом жизненных впечатлений, ассоциациями исполнителя. И чем они богаче, тоньше, прихотливее, тем глубже, многограннее восприятие предметного мира посредством музыкальных образов. При этом музыкальные образы объективно носят более отвлеченный характер, нежели образы других искусств. С годами у музыканта вырабатывается некий стереотип музыкально-образного мышления очень обобщенной формы выражения. Он мыслит и действует звуками, выражая ими (нередко весьма абстрактно) свои переживания и сопереживания внутренней жизни своих героев. Вместе с тем за эмоциями важно увидеть и воспринять их источник — явле-

ния реальной жизни. Тогда сила и мера передаваемых в музыке чувств будет понята исполнителями быстрее и выражена ярче.

Вокальная композиторская музыка конкретизируется поэтическим текстом. Эта конкретность содержания еще нагляднее проявляется в песенном фольклоре, который, как известно, был вызван к жизни практической необходимостью, изначально связанной с отправлением определенных культовых обрядов, действий. В более поздних песнях раскрываются конкретные факты, события, судьбы. Таким образом, функциональная принадлежность народных песен, жизненность описываемых в них событий и переживаний делают их конкретными, сообщают им подкупающую достоверность, что помогает народным певцам достичь редкостной правдивости исполнения. Поэтому обращение к фольклору предполагает обязательное изучение, научный и непременно творческий анализ его. Хормейстер должен преодолеть инерцию своего абстрактно-музыкального мышления и направить его в конкретно-образное русло. Здесь огромную роль может сыграть анализ жанровых особенностей народных песен.

Изучение истории формирования песенных жанров, времени их возникновения и условий бытования, особенностей музыкально-поэтического языка открывают широкий путь к наиболее полному раскрытию темы, верному толкованию идеи каждого конкретного произведения фольклора, мотивированному обоснованию «предлагаемых обстоятельств» действия персонажей-исполнителей, к убедительной разработке художественного замысла в целом и нахождению точных и ярких средств его музыкального и сценического воплощения¹.

В народном хоре чисто «музыкантский» круг задач дополняется другими, специфическими задачами, вытекающими из синкретической природы народного песнетворчества. Художественное воплощение песен можно передать не только пением, но и сценическим действием, усиливающим музыкальную драматургию пластикой движений, мизансценами, хореографией и другими художественными элементами. Если представить, что интонация в пении — это тот же жест в пластике, то, вероятно, пластическое решение песни следует искать также в характере интонационного языка песни.

¹ См.: Маркова Л. В., Шамина Л. В. Режиссура народной песни. М., 1985.

В последние годы в творческой деятельности народных хоров наметилась драматическая линия. Коллективы, пытаясь преодолеть статичность своих концертных выступлений, строят программы в виде развернутых сюит, «венков» из народных песен, гуляний, представлений, вокально-хореографических композиций, объединенных какой-либо темой, сюжетом. Сценическая драматургия средствами народного хора представляется делом очень заманчивым и интересным, хотя масштабность формы требует от руководителя соответствующего размаха творческого мышления и специальных знаний в области драматического искусства. В этом случае вопросы композиции приобретают ведущее значение в комплексе других вопросов интерпретации.

Поиск обоснованного сценического решения, его осмысление, разработка, отыскание формы его воплощения, сбор связанных с этим других материалов — все это подготавливает непосредственную реализацию замысла. Трудоемкость исследовательской работы, мало знакомой хормейстеру, как правило, имеющему дело лишь с нотными изданиями, нередко гасит его добрые намерения разобратся глубже в материале при первых же неудачных попытках.

В интерпретации огромную роль играет личность исполнителя, степень ее природной одаренности и характер мироощущения. Однако многие важные качества художника — острую наблюдательность, чувство красоты, творческое воображение следует сознательно развивать в себе, чтобы на основе собственного жизненного опыта выработать высокую культуру мировосприятия, способность проникновения в душевные глубины народа и обязательно — умение выразить свое артистическое увлечение, идею образным и одухотворенным языком, найти точное определение, характеристику каждого анализируемого в произведении факта; детали.

В этом отношении может помочь само народное искусство, представленное различными видами творчества (и не только музыкального). Особую пользу хормейстер извлекает для себя из народной поэзии, ее выразительнейшего образного строя¹. Научиться говорить о фольклоре языком

¹ См.: Еремина В. И. Поэтический строй русской народной музыки. Л., 1979; Лагутин С. Т. Поэтика русского фольклора. М., 1981.

фольклора, проникать в глубокие пласты его подтекста, символы, которыми так изобилует народная поэзия, — значит встать на верный путь интерпретации.

Гражданское лицо исполнителя, его способность идти в ногу со временем в большой мере определяются тематикой исполнения современных произведений. Поэтому разговор об исполнительской деятельности народных хоров будет неполным, если не сказать об особенностях интерпретации авторских сочинений и обработок народных песен для народно-хорового исполнения. В этой сфере советской профессиональной музыки пока еще мало опыта и говорить о каких-либо традициях интерпретации произведений композиторского творчества не приходится, хотя начало таким традициям уже положено (например, исполнение произведений В. Захарова, как правило, корректируется исполнительским стилем хора имени Пятницкого, трактовка многих сочинений композиторов А. Мосолова и А. Абрамского имеет свои эталоны в Северном русском народном хоре и т. д.).

Техника интерпретации произведений композиторского творчества для народного хора во многом протекает по аналогии с академическим хоровым пением, в котором в отличие от фольклора представлен широкий арсенал выразительных средств, выработанных профессиональной музыкой.

Для исполнителей известные трудности составляет «переключение» из одной художественной системы (фольклорной) в другую (профессиональной музыки), из одной сферы интонирования (и даже литературно-языковых норм) в другую, и наоборот. Исполняя репертуар, относящийся к двум различным художественным стилям, народный хор должен каждый раз внутренне как бы заново настраиваться на соответствующий данному стилю способ интонирования, на тот эстетический идеал, который отражает мировоззрение и мироощущение художника, создающего исполняемое произведение (в народном пении — это коллективная природа творчества).

Интерпретация композиторских произведений облегчается тем, что партитуры, как правило, содержат наиболее важную для хормейстера информацию о характере музыки, темпе, динамике, фразировке и других оттенках исполнения. Хормейстеру предстоит только собрать всю эту обширную «информацию» воедино, определить в ней «смысловой центр», расставить логические ударения и кульми-

нации; при этом большое значение приобретают фразировка и динамические оттенки.

Многообразие форм композиторских произведений (в отличие от стабильной строфической формы народных песен), их очевидная индивидуализация осложняют процесс освоения авторских партитур. Если учесть, что, помимо наиболее распространенной, строфической вариационной формы с ярко выраженной кульминацией, в народной хоровой литературе встречаются также простые трехчастные (А. Мосолов. «Нива сжатая»), с фугированным изложением первой и третьей части (Ф. Маслов. «В честь да во славу»), с элементами рондо (Ф. Маслов. «Слався, молот и стих»), двухчастные (А. Мосолов. «Степи»), циклические (А. Мосолов. «Не было ветру» и «Вдоль по морю») и другие развитые формы, то станет ясно, сколь существенна проблема формы в вопросах интерпретации авторского творчества. (Ее острота в народном хоре подчеркивается наличием фольклора в репертуаре.)

В передаче фольклора на первый план выступает проблема драматургии песни, которая обычно исполняется на спорадическом цепном дыхании (и это не случайно) как единое целое. Музыкальная ткань песни возникает из интонационного «ядра», ее движение напоминает пульсацию, «раскачивание» интонации изнутри. При этом творческий процесс «вживания» в песенную сферу протекает согласно принципу «от частного к общему». В композиторском же произведении уже на начальном этапе работы важно определить именно форму как художественную концепцию автора, обобщающую все средства выразительности. Здесь действует уже иной принцип — от общего (осознания формы в целом) через частное (освоение средств выразительности) снова к общему (исполнение формы в целом).

Нельзя механически переносить средства выразительности из одной художественной системы в другую. Их взаимодействие должно быть художественно оправданным. Передко в погоне за звуковым эффектом народные хоры пытаются «украсить» песни всевозможными *ритенуто*, *диминуэндо*, *крендендо*. Это неизменно приводит к смысловой фальши, эклектизму и безвкусице, а подчас и к откровенной вульгарности. Надо помнить и соблюдать основной закон исполнения народных песен — достигать малыми средствами больших художественных результатов.

Поскольку народное хоровое исполнительство все больше утверждается как вид сценического искусства, очень важна объективная оценка всех его направлений. В связи с этим сама постановка вопросов исполнительской интерпретации, анализа и стиля применительно к народному хору как нельзя лучше отвечает задачам дальнейшего развития этого самобытного искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
П. ЛЕВАНДО Исполнительский анализ и интерпретация хорового произведения	5
К. ПТИЦА «Три русские песни» С. Рахманинова	18
П. ЛЕВАНДО «На десятой версте» А. Давиденко	26
В. ЖИВОВ «Утес» В. Шебалина	39
В. ЖИВОВ «Наташа» (из «Пушкинского венка» Г. Свиридова)	51
Д. АРДЕНТОВ «Но бьется сердце...» В. Салманова	66
Л. ШАМИНА Исполнительская интерпретация в народном хоре	81

**Работа дирижера над хоровой партитурой/Сост.
Р13 П. П. Левандо.— М.: Сов. Россия, 1985.— 96 с., но-
ты.— (Б-чка «В помощь худож. самодеятельности»
№ 20).**

Сборник посвящен вопросам методики исполнительского анализа и интерпретации хоровых произведений. Большой теоретический и практический опыт авторов сборника в области хорового дирижирования может быть полезным как для начинающих, так и профессионально подготовленных руководителей самодеятельных хоров.

379.5.

Петр Петрович Левандо
РАБОТА ДИРИЖЕРА
НАД ХОРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ

Редактор **З. Г. Антипенко**
Художник **В. А. Гордеев**
Художественный редактор **В. П. Коршунов**
Технические редакторы **В. А. Преображенская, Г. П. Мартынова**
Корректор **Л. В. Конкина**

Сдано в набор 07.06.85. Подп. в печать 25.09.85. А12539. Формат 84×108/32. Бумага типографская № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5,04. Усл. кр.-отг. 5,36. Уч.-изд. л. 4,97. Тираж 68 230 экз. Заказ № 235. Цена 25 к. Изд. инд. БХС-36.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.