

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

УДК 783.8

doi: 10.17223/26188929/13/14

Екатерина Степанова

ХОРОВАЯ МУЗЫКА КАК ОДИН ИЗ ВАРИАНТОВ РЕАЛИЗАЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РЕЗОНАНСА

Предлагается определение эмоционального резонанса хорового коллектива. Подчёркивается, что хоровая партитура содержит потенциал эмоционального резонанса. Хоровой коллектив, исполняющий данное произведение, призван реализовать данный потенциал.

Ключевые слова: эмоциональный резонанс, потенциал, нотный текст, музыкальное произведение

Хоровая музыка в русле русской национальной музыкальной культуры является не просто одним из жанровых направлений, а выражает ключевую «национальную идею» — *коллективность*. Коллективность представляет собой характерное свойство русского национального мировосприятия. Оно свойственно русскому национальному мировосприятию изначально, в любые времена, в любых контекстах. Именно коллективность актуальна при первостепенном значении в России тех или иных религиозных конфессий. В период язычества видим первые шаги коллективности, затем — при переходе России в христианство — данное свойство национального мировосприятия проявляется как соборность, присущая православному мировоззрению. В дальнейшем, при различных деформациях соотношения церкви и государства, коллективность оставалась свойством национального сознания, даже не будучи частью религиозного мировоззрения страны. Иногда — в различных, часто ненаучных источниках — коллективность именуют «национальной идеей», о чём говорилось выше.

Солидаризируясь с рядом мнений, можем утверждать, что «это мировоззрение сохранялось и в другие времена, проявлялось во всех сферах жизни. Да, не случайно на Руси был так любим хор,

когда родные голоса сливаются в единую гармонию, звучавшую часто под открытым небом. У нас всегда пели хором. Хор просто сопровождал жизнь...» [2, с. 1]. Именно в связи с такой постановкой вопроса мы обращаемся к хоровой музыке. В данном контексте хоровая музыка, как можно утверждать, представляет собой воплощение коллективности в музыке.

Такое проявление коллективности заслуживает отдельного внимания музыковедов.

Хоровое произведение содержит несколько этапов функционирования. На первом этапе оно создается либо индивидуальным сознанием композитора, либо в коллективном творчестве народной массы. Второй этап – хоровая музыка становится частым явлением народной музыки дохристианского периода истории.

Следующий этап существования хорового произведения – его сохранение либо в письменном виде, либо в народной памяти. Именно подобное сохранение текстов позволяет говорить о передаче народных традиций в будущее. Это и есть донесение эмоционального сообщения «через века».

После этого периода, чаще всего наиболее длительного хронологически, наступает этап исполнения произведения. Исполняются, как правило, письменно зафиксированные произведения. Традиции народного музицирования остаются специфической отраслью культуры, доступной не всегда и не всем.

«Художественная деятельность, как известно, включает в себя художественное производство и художественное потребление. При этом художественное производство состоит из создания произведения искусства и его воссоздания... Исполнительство относится к сфере воссоздания произведений искусства...» [3, с. 247–248].

Процесс воссоздания хорового произведения (согласно классификации Е. Гуренко) является процессом коллективного творчества. Коллективное творчество основано здесь на таком явлении, как *эмоциональный резонанс*. Резонанс традиционно определяется как «частотно-избирательный отклик колебательной системы на периодическое внешнее воздействие, который проявляется в резком увеличении амплитуды стационарных колебаний при совпадении частоты внешнего воздействия с определёнными значениями, характерными для данной системы» [1, с. 308]. Однако в сфере коллективного художественного творчества это понятие следует

трактовать иначе. Резонанс здесь предстаёт «переключкой» эмоциональных процессов, происходящих в индивидуальном сознании каждого из участников творческого (хорового) коллектива.

Сформулируем определение эмоционального резонанса.

Эмоциональный резонанс – это взаимодействие индивидуальных эмоциональных посылов, вызванных исполняемым музыкальным произведением в сознаниях⁴ участников хорового коллектива.

Такое определение позволяет понять различия трактовок хоро-вых произведений не только в зависимости от точки зрения дири-жёра, но и в зависимости от эмоциональной реакции коллектива.

Поскольку эмоциональный резонанс появляется на стадии исполнения произведения коллективом, в музыкознании ставим проблему анализа предпосылок, нацеленных на его создание. Описание таких предпосылок характеризует будущую специфику исполнения произведения. Предпосылки можно классифицировать, под-разделяя их на два вида:

- 1) предпосылки, заложенные в самом произведении;
- 2) предпосылки, заложенные в трактовке дирижёра.

Сумму таких предпосылок обозначим как *потенциал* эмоцио-нального резонанса.

Ошибочным, хоть и распространённым мнением является при-ведение к полной идентичности трактовки дирижёра и исполнения коллектива. Хоровой коллектив – это не пассивный инструмент, а множество самостоятельных творческих сознаний, задействован-ных в репетиционном процессе. Именно в этом и состоит отличие точки зрения дирижёра на произведение от его концертного испол-нения хоровым коллективом. Здесь и включаются названный эмо-циональный резонанс.

Проследим различия дирижёрских трактовок, например, на ма-териале исполнения кантаты С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин».

Исполнение кантаты Н.С. Головановым пришлось на самый драматичный период в истории СССР – военные и послевоенные годы. Это явственно сказалось не только на выборе самого произ-

⁴ Эмоциональный резонанс функционирует на том уровне творческих со-знаний участников коллектива, где «происходит зарождение, развитие и со-зревание плодов деятельности разума и воображения» [4, с. 31].

ведения, но и на интерпретации кантаты (включая и замену части текста на менее «религиозный»). Оппоненты Н.С. Голованова, справедливо критиковавшие его за излишне активное вмешательство в авторский текст, тем не менее, признавали его исключительный профессионализм и масштаб творческой личности, позволивший ему многие годы быть главным дирижером Большого театра.

Что сразу обращает на себя внимание – это явное маркирование как в оркестровом вступлении в теме «со святыми ...», так и далее в голосах главной партии I части. С 5-го такта вступления дирижер начинает ускорять, а к 1 цифре – уже значительное *accelerando*. Вступление перетекает в *L'istesso tempo* (Плетнев здесь делает паузу).

В главной партии со вступлением каждого голоса уже через ~ 2 такта голоса начинают *crescendo*. В некоторых местах динамический уровень на одну градацию выше, как, например, в цифре 13 хор ближе к *mf* (против *p* у автора).

В связующей оркестровой партии (цифра 8) заметно ускорен темп (~ 70–73), далее при проведении побочной партии темп возвращается к первоначальному. Заканчивая раздел побочной партии (97т), Голованов делает *ritenuto*, чего нет в авторских ремарках, и нет в рассматриваемых исполнениях других дирижеров. В репризе также, как и в экспозиции: в связке (цифры 19, 21) заметно ускорен темп.

Во II части в звуковедении также отмечается некоторый нажим в долю в хоровых голосах. Звуковедение более призывное, нежели молитвенное. Хору *a capella* помогает группа деревянных духовых (хотя, вполне возможно, это несовершенство звукозаписи тех лет).

В III части маркирование хора приобретает характер маршеобразности.

Подводя итоги, можно отметить следующее: хорошо выстроен баланс «хор – оркестр». Дирижер в полной мере использует как игру темпо-ритма в определении темпа каждой части в целом (I ч. □=45–65; II ч. □= 45–78; III ч. □=160), так и широкие изменения внутри.

Интерпретация Н. С. Голованова несет в себе отпечаток советской послевоенной эпохи: в лирико-философскую тематику привнесен дух трагизма войны, беззаветной самоотдачи советских людей перед угрозой полного уничтожения.

Исполнение кантаты М. Плетневым характеризуется ясным видением цели, уверенностью. Эти характеристики реализуются камерным хором п/у Минина, Русским национальным оркестром (детищем самого Плетнева). Плетнев, будучи музыкантом-исполнителем с колоссальным багажом произведений самого разного «калибра», не только как инструменталист, но и дирижер, он имеет возможности многомерного видения художественного полотна, что позволяет ему скупыми и точными мазками проявить важные, с его точки зрения, мысли.

Плетнев четко устанавливает динамические градации, оркестр не заглушает, но поддерживает хор в моменты нарастания экспрессии и кульминаций. В I части в разработке (цифра 16, двойная fuga) мимикой и жестом контролирует динамический баланс.

Ярко и недвусмысленно выделяет из контекста «тему судьбы» (I часть, 159–160 тт), заставляя вспомнить Симфонию № 5 Л. Бетховена.

В отличие от других исполнителей Плетнев явно отделяет II часть – перед вступлением отсчитывает 2 доли, только затем дает ауфтакт двумя руками. Характерен вертикальный жест при показе ауфтактов хору и проведения тем в оркестре. «И ею братья...» – жест спокойный, не маркированный, не торопливый и не суетливый.

В III части оркестр и хор выдерживают динамический баланс: оркестр – аккомпаниатор выходит на первый план только в моменты своих «соло» (цифры 12 и 14). В момент вступления каждой последующей партии, предыдущая уходит на второй план, создавая зону повышенного внимания для начала проведения каждой темы. Плетнев, как Голованов и Колобов, придерживается более быстрого темпа ≈ 160 .

С цифры 8 по 9 хор, уходя на *tr*, не теряет активного характера. С 9-й цифры вступление партии баса на *ff* возвращает изначальный характер. С цифры 8 Плетнев «подключает» обе руки на сетку, жестко выдерживая темпо-ритмическую меру. Нет ощущения суеты, неоправданных изменений темпа. В цифре 14 в оркестровом проведении активным жестом требует от оркестра большей выразительности.

Хочется отметить бережное отношение к звуку. Звучание сбалансированное, ясное, инструментальное. Жесты не перегружены

информацией, дают свободу выражения музыкантам и певцам в рамках коридора возможностей взаимопонятной трактовки исполнения, они лишь указывают общее направление мысли дирижера. Этот стиль дирижирования, конечно, приемлем исключительно для высокопрофессиональных коллективов, характеризующихся необходимым и достаточным уровнем взаимопонимания и вчувствования в круг идей и образов произведения.

К этому времени уже набрался внушительный объем различных трактовок, и интерпретация Михаила Плетнёва заняла достойное место в этом ряду.

Однако сравнение хоровых трактовок могло бы представлять интерес более для психологии, чем для музыковедения. Поэтому обращаемся к анализу потенциала эмоционального резонанса, заложенного в тексте хоровой партитуры. Именно реализация данного потенциала и является реализацией эмоционального резонанса.

Например, в партитуре С.И. Танеева («Иоанн Дамаскин») изначально заложен принцип хоровой музыки как реализации коллективности: происходит очевидная замена единственного числа множественным. Если в стихах А. Толстого используется глагол первого лица единственного числа, в музыке С.И. Танеева это фраза исполняется хором. Таким образом происходит перенос значения от единственности к множественности: это «читается» сразу, с первых тактов кантаты, со слов «Иду в неведомый мне путь». Недаром хоровая фактура здесь полифоническая, что демонстрирует строгость и последовательность мелодических линий, поручаемых различным группам хора.

Вторая часть кантаты «Но вечным сном пока я сплю» написана в хоральной фактуре, в мажоре, на динамике *p*. Развития материала здесь практически нет, есть статичное состояние.

Третья часть «В тот день, когда труба» представляет собой сочетание двух тематических образований: активной фуги и псалмодии «Со святыми упокой».

Таким образом, целостная динамика кантаты в отношении потенциала эмоционального резонанса состоит в следующем:

- 1) равномерное полифоническое движение;
- 2) эпизод состояния тишины;
- 3) активное «вторжение».

Такая целостная динамика произведения, заложенная композитором в партитуре, реализуется хоровым коллективом посредством

эмоционального резонанса. Конечно, конкретные характеристики эмоционального резонанса в каждом конкретном хоровом коллективе подлежат только разностороннему интервьюированию; нашему исследованию, как можно заметить, подлежит только панорама потенциала эмоционального резонанса.

В другом примере («Три русские песни») С. Рахманинова видим принципиально другую психологическую динамику.

В первой песне «Через речку, речку быстро» слышим чёткий динамический график: от *p* к резкому «выбросу» и затем «затухание». Вторая песня строится так же. В третьей песне слышим принципиальное пересечение контрастных сфер, основанное на едином ритмическом рисунке.

Таким образом, получаем следующие ассоциации:

- 1) «акварельная» зарисовка;
- 2) «акварельная» зарисовка;
- 3) графический рисунок.

Итак, исполнитель может проанализировать различные предпосылки, формирующие потенциал эмоционального резонанса хорового коллектива. Именно здесь содержится перспектива формирования будущего эмоционального резонанса при исполнении конкретного хорового произведения. Лучше, конечно, если рассматривать потенциал эмоционального резонанса будет руководитель конкретного хорового коллектива, зная его состав, его «сильные» и «слабые» стороны. Руководитель хорового коллектива имеет возможность корректировать эмоциональный резонанс – в любом случае данный процесс не является неподконтрольным. Он нацелен на создание определённого художественного результата.

Список использованных источников

1. Физическая энциклопедия / гл. ред. А.М. Прохоров. М. : Большая российская энциклопедия, 1994 (с. 308).
2. Вигилянская Т. Общинное сознание как основа русской жизни (беседа с искусствоведом Светланой Вереш). URL: pravoslavie.ru
3. Гуренко Е.Г. Эстетика: учебный курс : в 2 ч. 2-е изд., перераб. и доп. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009. Ч. 2. 472 с.
4. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.

Stepanova Ekaterina

CHORAL MUSIC AS ONE OF THE OPTIONS FOR THE REALIZATION OF EMOTIONAL RESONANCE

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 116–123.

doi: 10.17223/26188929/13/14

The article proposes a definition of the emotional resonance of a choir. It is emphasized that the choral score contains the potential for emotional resonance. The choir performing this work is called upon to realize this potential.

Key words: emotional resonance, potential, musical score, piece of music

The used sources

1. Physical Encyclopedia / Ch. ed. A.M. Prokhorov. Moscow: Great Russian Encyclopedia, 4. S. 308. 704 p.

2. *Vigilyanskaya T.* Community consciousness as the basis of Russian life (conversation with art historian Svetlana Veresh). URL: pravoslavie. en

3. *Gurenko E.G.* Aesthetics: textbook. Course: at 2 pm Part 2 / E.G. Gurenko. 2nd ed., revised. And extra. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory (Academy) M.I. Glinka, 2009. 472 p.

4. *Kolyadenko N.P.* Synaestheticity of musical and artistic consciousness: On the material of the art of the twentieth century / N.P. Kolyadenko. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory, 2005. 392 p.