

ХОРОВОЕ ИСКУССТВО

О. В. ШЕПШЕЛЁВА
Астраханский музыкальный колледж
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.072.2-9

СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ ХОРОВОГО ЗВУЧАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Множеством новаций ознаменован XX век: возникновением различных творческих методов, неординарных замыслов, нетрадиционных техник композиции. Хотя в отечественной культуре поиски новых художественных возможностей звучания особенно скоро охватили инструментальную музыку, композиторы заметили, что и живой голос, обладая широким спектром речевых, артикуляционных градаций, включает в себе большой потенциал выразительных оттенков.

Несмотря на то, что русская хоровая музыка и по сей день хранит свои традиции, во второй половине XX века она также подверглась экспериментированию, в частности – в области звуковой выразительности, то есть исполнительски актуализированного, реально вибрирующего звука. Обнаружились богатые содержательные возможности акустических свойств хорового звучания – его пространственной и временной координат. В первой из них проявляет себя обертоновый состав, форманта, масса, плотность, в другой – атака, дление и окончание звука. Остановимся на них подробнее.

Пространственное развёртывание звучания

Тембровые качества голоса, хоровой партии и даже хорового коллектива в целом в большей степени обуславливают *обертоновый состав*. Так, европейский хор по тембру приближен к инструментальному ансамблю (вспомним, что для европейской традиции характерно дублирование хоровых партий инструментами). Ему свойственны прозрачность звучания, просветлённость и тембральная «выровненность» всех хоровых голосов. В отличие от него, русская профессиональная хоровая культура выросла из пения – вокальной народной и культовой музыки. Богатейший тембр баса-октависта заполняет низкими обертонами пространство, тем самым придавая неповторимую окраску звучанию всего хорового коллектива. Тембральное богатство, пышность, мощь и сила – это отличительные качества российского хора.

Распределяя хоровые голоса в различных тесситурных позициях, композиторы нередко «играют» обертоновым составом и тем самым получают возможность рельефно выделить или затушевать смысловую линию в контексте целого. Проследим выра-

зительность обертонового состава хоровых голосов в восьмой части «Исповедаю Тебе» оратории «Светлое Воскресение» В. Рубина (пример № 1). Здесь автор поручает псалмодирование текста партии теноров, другие же голоса (сопрано и альты) выдерживают звуки педали.

Пример № 1

В. Рубин.

Оратория «Светлое Воскресение».
VIII ч. «Исповедаю Тебе»

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The Soprano and Alto parts are marked with 'A', indicating a sustained pedal point. The Tenor part has lyrics: "Гос-по - ди! И - и - су - се Христе, Сы - не Божий!". The score is in a key with one flat and a common time signature.

Казалось бы, уже самого фактурного контраста достаточно для рельефного выделения псалмодии, но композитор стремится ещё более «обезличить» фоновые голоса и выписывает партии сопрано и альтов в низкой тесситуре (звук педали в партии сопрано совпадает с высотой звучания теноров). В таких условиях тембр женских голосов теряет свою индивидуальность, в их обертоновом ряду не слышны самые звонкие составляющие. Кроме того, сопрано и тенора звучат в унисон, их обертоны совпадают. И если тенора в этом регистре могут в полной мере проявить качества своего тембра (что вполне резонно, так как тенорам поручена декламация), то женский хор лишён своего специфического звучания и не «опознаётся» на слух, что как нельзя лучше соответствует «второстепенной» роли данного фактурного пласта. В результате тянущийся «затумбанный» звук женских голосов становится только отголоском теноров, вызывающих: «Господи! Иисусе Христе, Сыне Божий!». «Опустошённое», лишённое краски звучание голосов ещё более подчёркивает состояние одиночества, соответствующее исповеди (название части – «Исповедаю Тебе»).

Следует заметить, что не только композиторы, но и исполнители с особым интересом «испытывают» выразительный потенциал форманты. Зная хор «из-

нутри», хормейстеры могут неординарно взглянуть на казальное бы традиционную, с точки зрения тесситурных условий расположения голосов, партитуру. Так, в № 2 «Туман (дорийский лад)» из цикла «Погода-непогода (модальные этюды)» В. Тормиса на фоне выдержанного в партии низких альтов звука у сопрано выписана выразительная волнообразная мелодия, звуки которой обыгрывают два малых минорных септаккорда I и II ступени.

Работая над этой партитурой с младшим вокальным ансамблем Астраханского музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского, мы пытались создать музыкальными красками картину специфического природного явления.

Чтобы вызвать впечатление размытости контуров, приглушённости красок (что так свойственно визуальному восприятию тумана), необходимым виделось как бы «затушёвывание» мелодии. Для этого партии сопрано была поставлена задача: петь мелодию динамически предельно ровно, без vibrato, а также без выделения смысловых акцентов текста с помощью артикуляции, вслушиваясь в тянущийся звук. Партия альтов, поддерживающая единственный звук, напротив, должна исполнять его объёмным, вибрирующим тембром, обволакивая мелодию. Заметим, что композитор поручает эту линию лишь низким голосам, а в исполнении ансамбля тон «с» тянули все, за исключением I сопрано. Тем самым объём звуковой волны пространственно увеличился, и вибрация хорошо «окутала» мелодию.

В итоге полноценно звучащий выдержанный тон стал основным «героем» сочинения, а звуки мелодии скрылись в нём подобно его слышимым обертонам. Появившийся в результате этого эффект затуменности как нельзя лучше согласуется с художественным образом. Заметим, что далее сам композитор стремится спрятать мелодию, поручая её низким голосам, в то время как сопрано покрывают напев выдержанным звуком. Таким образом, становится очевидным, что исполнительское решение оказывается созвучным композиторской мысли.

Характеристика хорового звучания во многом зависит не только от обертонового состава, но и от усиления обертонов под воздействием резонаторов, то есть смены *форманты*¹. Определяющие своеобразие тембра, они жёстко фиксированы у большинства инструментов. Совершенно иной случай – человеческий голос. Как известно, он обладает гибкой системой резонаторов, детально разработанной в речи. Певец также способен перестраивать резонаторную систему и, следовательно, порождать то или иное звучание в зависимости от поставленной перед ним художественной задачи. Современные композиторы осваивают эту область выразительности, хотя и не так интенсивно, как обертоновую структуру.

Художественный потенциал певческой форманты особенно привлёк уральского композитора В. Кобекина. В основу сочинённой им семичастной кантаты «Панта Рей» положены семь изречений древнегреческого философа Гераклита Эфесского. В первом из них (начало цикла) раскрывается понятие вечности, которая «царствует над миром и принадлежит ребёнку». Основой музыкальной ткани здесь стал постоянно возникающий и бурдонно длящийся интервал чи-

стой квинты. Ассоциативно уводящий в мир архаики, он воспринимается как нечто вечное, существующее в музыке постоянно и тем самым расширяющее временные границы цикла до бесконечности. При этом композитор не ограничивается известной семантикой интервала и пытается вызвать «эффект скользящей форманты» (ремарка В. Кобекина) – качественное изменение звука, полученное с помощью последовательной смены гласных «у-о-э-и» на выдержанной высоте. Слитность и взаимопереход гласных вызывают ассоциации с другим звучанием слога – «ом» и его философски-мистическим толкованием в древней Индии и других восточных культурах, где этот священный слог – прообраз «постоянно звучащего» – воплощает единство звукового, временного и духовного начал.

В третьей части цикла размышления философа о единстве жизни и смерти, о появлении жизни из смерти также передаются посредством особой работы с формантой. Ещё до появления словесного текста в партии сопрано начинается вокализ. Он возникает на гласный звук «ю», который внезапно на *f* сменяется тремоло с гласной «и», потом вновь на *p* возвращаясь в исходную точку. Более контрастными становятся и без того полярные гласные – «собранная», затемнённая «ю» и яркая, «открытая» «и» – при исполнении их «очень узким звуком» (согласно ремарке автора), то есть, не округляя, не сглаживая их переходы, не соединяя их одной манерой пения.

Композитору понадобилось сочетание «чистых», почти речевых гласных для воплощения в звуке «мерцания», которое свойственно огню, – о нём говорится в первой части изречения («Огонь живёт смертью земли»), – и жизни, ведь она (исходя из смысла изречения) пролетает мгновенно, а смерть «зажигает» другую жизнь (что следует из второй части изречения: «Воздух живёт смертью огня»). Тем самым осуществляется бесконечный круговорот жизни и смерти. Общую звуковую картину дополняют редкие пассажи басов, исполняемые, по желанию автора, «тёмным звуком» с уже знакомым по началу цикла «эффектом скользящей форманты». В целом, вся сотворённая композитором звуковая «магма» олицетворяет собой материю, из которой жизнь зарождается и в которой исчезает.

С «эффектом скользящей форманты» в сочинении Кобекина перекликается использование «переливания гласных» во втором хоре «Голоса жизни» В. Калистратова из диптиха на стихи Л. Озерова. Здесь «спяные» два разнофункциональных пласта. Один из них, своеобразный монолог (партии II сопрано и альтов), – повествование о голосах жизни, которыми «полна тишина». Он вплетён в другую – широкую, объёмную сферу – «в голоса, что поют мне леса, площадь, улица», олицетворяющую звучание всего Сущего. Её звенящие частицы соответствуют гласным «а», «о», «у», «э». Каждая гласная поручена одной из хоровых

партий (скажем, I сопрано исполняет «а»), но, сливаясь в кластер, они создают необходимое композитору «звучащее» пространство, в которое гармонично вливается «голос души» (монолог). Знаменательно, что в конце сочинения, когда рассуждения заканчиваются, праздничным «гимном», раздаётся вокализ хора, основанный на эффекте скользящего форманты, – словно слышится «вибрация» Вселенной.

Рядом интересных находок в области хорового звучания отмечено произведение Р. Щедрина «Запечатленный ангел». Среди них – «хоровое тремоло» («вокальное тремоло», по Ю. И. Паисову²) в III части, которое рождается посредством изменения певческой форманты: пением выдержанного гласного звука в соединении с приёмом поочерёдного прикрытия и открытия рта ладонью. Причём реальная высота звука в итоге остаётся неизменной, а «тремолирует» динамика. Кроме того, трансформация резонирующего пространства (полученная с помощью движения руки) и, следовательно, модифицирование певческой форманты приводят к регулярной пульсации звучания. Полученный в итоге «бьющийся» тембр передаёт в музыке трепет грешной души богобоязненного человека. Следует заметить, что, раскрывая богатые возможности хора в большом количестве неординарных звучаний, композитор часто углубляет, уточняет литературные образы, тем самым проявляя характерное качество своей творческой личности – умение проникать в словесный текст, достигая гармоничного союза музыки и слова.

Как видно, певческая форманта открывает свой богатый арсенал выразительности. С помощью манипулирования формантой композиторы обнаруживают особую звукоизобразительность, уточняют смыслы, воплощают в музыке образы и идеи высокого – философского – порядка.

Специфика восприятия человеческим слухом обертонового ряда также во многом определяет особенности звучания. Припомним некоторые выражения, нередко используемые в практике словесных описаний музыки. Так, привычными стали обороты: «тяжеловесный ход баса», «невесомое флажолетное звучание», «лёгкий прозрачный тембр сопрано» и т. д. Употребляемые в них эпитеты явно связаны с характеристикой массы звучания.

С акустической точки зрения любой звук с определённой высотой – уже сложносоставной комплекс, хотя наш слух редко дифференцирует составляющие его частичные тоны (гармоники), воспринимая слышимое как один звук. В то же время количество обертонов, улавливаемых ухом, значительно влияет на качество звучания, в частности, на его массу. К примеру, низкий звук на слух воспринимается как более тяжёлый по сравнению с высоким, хотя акустически количество обертонов у них равно. Объясняется это физиологией человека, ухо которого ограничено в восприятии высоты звуков (диапазон физиологиче-

ских возможностей человеческого слуха имеет пределы 16 – 20000 Гц).

Поскольку подавляющее большинство микрочастиц звука расположено выше своего основного тона, в низком звуке слышится большее их число, чем в высоком. Кроме того, масса звука напрямую связана с его динамикой. Так, чем выше частичный тон, тем меньше его амплитуда, а значит и динамика (некоторые обертоны человеческого слух не улавливает из-за тихой динамики). Следовательно, насколько больше в спектре звука слышимых нам обертонов, настолько ярче он по силе, в результате чего он воспринимается как более весомый.

Нередко для создания необходимого художественного образа композиторы прибегают к манипулированию массой звучания. К примеру, К. Штокхаузен создал музыкальное произведение «Stimmung» («Настройка»), при исполнении которого певцы извлекают только обертоны. Это требует от хористов определённой подготовки, направленной на овладение особой техникой извлечения звуков – неполновесных, неплотных, облегчённых, скорее «призвучков» (обертонов), чем собственно звуков. В процессе исполнения на протяжении всего *opus'a* (продолжительностью 75 минут) звучит один-единственный аккорд, который составляют лишь гармоники без основного тона. Лишённые массы, звуки-обертоны создают удивительное ощущение лёгкости, нереальности.

Выразительные качества обертонов интересуют другого современного немецкого композитора – Дж. Освальда. В своем *opus'e* «Спектр» для магнитофонной ленты и струнного квартета он прибегает к технике обертоновых настроек. Так, в начале произведения мы слышим обертоны звука, из которых, набирая массу, складывается собственно звук – вибрирующий, наполненный гармониками. При этом обертоны звучат в записи на магнитной ленте, а полноценный звук рождается «живым» инструментом, благодаря чему обертоны воспринимаются как «искусственные», лишённые естества (в том числе и массы) звуки.

Хоровое звучание, которому присуще слияние нескольких голосов в одну исполнительскую единицу, – хоровую партию, – помимо образно-художественного потенциала обертонового состава, форманты, массы, скрывает в себе выразительные возможности других компонентов целого. Так, в хоровой музыке композитор может усиливать звуковую волну дублированием обертонов, а значит управлять важным выразительным свойством звука – его плотностью. В литературе о музыке привычно рассуждение о густой или разряжённой фактуре, плотность которой, как известно, зависит от количества голосов и их расположения. Однако уже единичному звуку присуща определённая плотность, и она находится в прямой взаимосвязи с другими его параметрами. Возьмём для наглядности следующий пример. Попробуем в воображении сравнить звучание одного и десяти одинаково настроен-

ных камертонов (допустим, с частотой колебаний 440 Гц). Представим, что сила звука в обоих случаях равна (то есть каждый камертон «ансамбля» звучит в 10 раз тише, чем один). При этом каждый обертон десятикратно дублируется, и звуковая волна заметно увеличивает свой объём в акустическом пространстве – следовательно, вырастает *плотность* звука. В итоге звук одного источника на слух воспринимается как относительно разрежённый, а десяти (относительно одного) – как более густой и плотный.

Ощущение плотности взаимосвязано с резонансной системой инструмента, в нашем случае – голосового аппарата. Резонаторы усиливают вибрацию частичных тонов, но не одинаково. Они имеют «также собственные предпочтительные частоты, где резонируют с гораздо большей интенсивностью»³. Благодаря им возникают различные оттенки звучания, влияющие на тембр. Тембр человеческого голоса обладает самой богатой резонансной системой, так как, в отличие от инструментов, каждый резонансный аппарат неповторим. В то же время по более общим признакам голоса формируют группы (сопрано, тенор, бас), в каждой из которых усилены те или иные обертоны. Если эти группы сливаются в унисон, то количество усиленных обертонов возрастает, и звучание становится плотнее.

К выразительным качествам унисона неоднократно обращались композиторы разных стилей и эпох. Практика уплотнения унисона слиянием двух разнотембровых хоровых партий (альтов и теноров) не нова. Выразительность такого унисона привлекала ещё М. И. Глинку, который в хоре гребцов из оперы «Иван Сусанин» таким плотным звуком «создаёт ... картину покоя, красоты, пространства, всего того, что связано со словом “Русь”»⁴. Этот же приём использован А. Бородиным в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь».

По тому же пути – плотный унисон теноровой и альтовой партий – пошёл С. Прокофьев в кантате «Александр Невский». В № 2 «Песне об Александре Невском», поручая проведение темы двум хоровым тембрам, автор стремится придать спокойный тон началу повествования, избирая средства выразительности соответственно этой задаче (спокойный темп *Lento*, ровное движение восьмыми, тихая динамика). Наряду с этим, рассказ о воинах «земли русской» звучит значительно, «твёрдо», что достигается уплотнением обертонового ряда в унисоне двух различных хоровых тембров.

Ещё более плотное звучание понадобилось московскому композитору А. Ларину в V части оратории «Русские страсти». Собственно повествование о страстях Христовых композитор начинает с момента Входа Господа в Иерусалим и первого его деяния – изгнания торжников из храма (Мф. 21: 12, 13). Сообщает об этом событии хоровой унисон. Слитые воедино три хоровых голоса (альт, тенор, бас) звучат

мощно (*ff*), плотно, уверенно (равномерными крупными длительностями), как бы оповещая весь белый свет: «И вошел Иисус в храм Божий».

Итак, актуализация таких составляющих звука, как обертоновый состав, форманта, масса, плотность, свойственных пространственной стороне звучания, преобразует его, усиливая выразительность. Однако влиять на содержательный аспект могут и другие качества, связанные с длением звука во времени.

Временное развёртывание звучания

Обратимся к выразительным особенностям возникновения звучания – атаке. В пении различаются следующие виды атаки: мягкая, твёрдая и придыхательная. Первые два вида атаки (мягкая и твёрдая) освоены творческой практикой давно. С их помощью певец может воспроизвести целый комплекс разного рода штрихов⁵. Придыхательный же вид атаки долгое время не был востребован, поскольку призыв дыхания в голосе исполнителя считался приметой нездорового состояния голосового аппарата. Современные музыканты «реабilitируют» этот вид атаки и прибегают к его выразительности, создавая специфические образы.

В пятой части кантаты для смешанного хора а cappella «Панта Рей» В. Кобекина в одном из изречений Гераклита Эфесского говорится о презрении к тому счастью, которое «заключается лишь в телесных удовольствиях». Композитор стремится нарочито выделить в пении «природное, животное» начало и поручает хору необычное звучание. Размеренный ритм, несложные попевок и особенно слоги «э-хэ-у хэ-у хэ-э хэй» вызывают ассоциации с обрядовым пением северных народов, хотя указание автора «в манере чукотских хрипов» появляется гораздо позже (на нотированных звуках).

Немаловажную роль в исполнении «варварской» музыки играет придыхательная атака. Каждый слог, особенно начинающийся с согласного «х», приходится на *f* и усилен акцентом, поэтому его необходимо произносить «шумно», с «хрипом». Иначе не только теряется предписанная автором «манера горловых звучаний», но и не доносится смысл всего интонируемого, заключающийся в создании звуковой среды, свойственной не элитарному искусству, а обыденной жизни человека как биологического существа.

Художественно понятие *дление* звучания прослеживается в молитве «Покаяние отвержи ми» из VI части «Запечатленного ангела» Р. Щедрина (по Н. С. Лескову). Она изложена в гармонической фактуре, где каждый аккорд соответствует слогу текста. В то же время все «стенающие возгласы» (Ю. Паисов) пульсируют, что выписано в партитуре с помощью заливанных нот, причём первая доля пульсации исполняется на *f*, а вторая – на *p*. Мастерски созданный композитором эффект очень тонко передаёт сплав страха, трепета православного

человека перед судом Божьим и надежды на спасение души.

В хоровой практике постоянно стоит вопрос об *окончании* звука. При этом чаще всего хормейстеров интересует укрепление ритмического и дикционного ансамбля. Но выразительный аспект окончания звучания также немаловажен. Несомненно, характер окончания (мягкий, твёрдый, затухающий, акцентированный) оказывает существенное влияние на художественный результат целого.

Своеобразное, выразительное выявление последней фазы вибрирования присуще исполнению хорового произведения «Запечатленный ангел» Р. Щедрина Московским камерным хором и Государственным академическим русским хором под управлением В. Минина⁶. Оригинален и показателен в этом плане фрагмент *Cop moto* «Конец приближается» из VII части цикла. Композитор выписывает здесь необычный ритмический рисунок, сохраняющийся на протяжении всего фрагмента. В трёхдольном такте два слога (и соответствующие им два аккорда) распределены таким образом, что один из них приходится на первую (сильную) долю такта, а другой – на последнюю восьмую второй (слабой) доли. Автор прибегает к нарочитому синкопированию и, кроме того, делает первый аккорд более весомым (♩), а второй облегчённым (♩). Хор же исполняет первый слог в такте спокойно, внутренне пульсируя все 4 шестнадцатые в четверти без сокращения её дления (что не соответствует авторскому штриху *staccato*). Благодаря этому, звук первой доли как бы стремится к следующему аккорду (чего не произошло бы при её стаккатировании – сокращении до трёх шестнадцатых). Второй аккорд исполняется

импульсивно, укорачивая звучания до одной шестнадцатой (в примере над нотеносцем нами обозначена реальная внутренняя пульсация) (пример № 2).

Пример № 2 Р. Щедрина. «Запечатленный ангел». VII ч. «Конец приближается»

В результате сквозь спокойное моление прорываются внезапные нервные всплески: они точно характеризуют состояние страха и смятения перед приближающимся концом, о котором говорится в молитве.

Подводя итог рассмотрению выразительности хорового звучания, отметим, что современные композиторы и исполнители отходят от трактовки хорового коллектива и его партий как исполнительского состава с неизменно данным качеством голосов. Творчески раскрывая свойства, характеризующие пространственную и временную координаты хорового звучания, музыканты значительно обогащают область выразительных средств, неповторимость и разнообразие которых даёт жизнь множеству оригинальных музыкальных образов и художественных идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Старчеус М. С. Слух музыканта. – М.: МГК, 2003. – С. 118–119.

² Паисов Ю. И. Хор в творчестве Родиона Щедрина: исследование. – М.: Сов. композитор, 1992. – С. 145.

³ Старчеус М. С. Указ. соч. С. 118.

⁴ Семенюк В. О. Заметки о хоровой фактуре. – М.: Московский гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке, 2000. – С. 104.

⁵ Значительным вкладом в изучение атаки звука стал труд И. А. Браудо «Артикуляция» (Л.: Музыка, 1973).

⁶ Запись 1989 года на Всесоюзной студии грамзаписи.

Шепшелёва Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
преподаватель Астраханского музыкального колледжа
им. М. П. Мусоргского

