

О. В. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК
781.68.013.087.68ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОППОЗИЦИИ
ГОЛОСОВ ХОРОВОЙ И АНСАМБЛЕВОЙ
ФАКТУРЫ

Хоровое произведение как объект анализа, постижения, исполнения и восприятия является многомерной и сложноорганизованной системой. Сложность эта проистекает оттого, что, во-первых, в большинстве хоровых сочинений соединяются два автономных искусства — *слово* (нередко поэтическое) и *музыка*. Во-вторых, хоровое произведение становится предметом (объектом) исполнительского сотворчества сразу двух автономных участников: *хормейстера* и *хоровых исполнителей* (обладающих в отличие от инструменталистов только данным им от природы голосом). В-третьих, сама музыкальная фактура хорового сочинения содержит несколько внутренних срезов, весьма по-разному ориентированных на исполнительские ресурсы и на слушательское восприятие.

Рассмотрим сказанное на конкретных музыкальных произведениях.

ХОРОВАЯ ФАКТУРА И ЕЕ КОМПОНЕНТЫ

Классическая хоровая музыка за период без малого тысячу лет прошла огромный исторический путь развития. Она знала эпохи монодии, органума, дисканта, разнотемной полифонии, имитационной полифонии, гетерофонии, супермногоголосия, сонорики, микрохроматики, алеаторики и даже серийности. От века к веку средства выразительности хоровых сочинений претерпевали эволюционные сдвиги, революционные скачки и откаты к более ранним традициям. Поэтому анализ хоровой фактуры не есть универсальный и методологически типизированный процесс. Скорее это сложный творческий акт, предполагающий постижение многих взаимоувязанных тайн исторически складывающихся феноменов.

Тем не менее рассмотрев широкое поле хоровых сочинений конца XIX и XX столетий, обобщивших всю эволюцию хорового искусства, можно сказать, что хоровая фактура (ткань) универсально членится на несколько автономных плоскостей: мелодико-интонационную, мелодико-

тематическую сферу (горизонталь); интервальную или аккордово-гармоническую сферу (вертикаль); полифоническое сопряжение интонационно-тематических линий (диагональ); текстово-поэтическую структуру. Строительным материалом всех сфер выступает ряд параметров: звук (тоновый или шумовой); ритм (соотношение длительностей); тембр; фонема (речевая).

Не менее важными являются и другие средства музыкальной выразительности: темп, агогика, громкостная динамика (нюансировка), область штрихов, фразировка. Однако в хоре, как и в оркестре, весьма существенным оказывается еще один компонент, о котором обычно редко говорят, но который, на наш взгляд, определяет львиную долю всех прочих выбираемых композитором и исполнителями средств. Это *функции* и *содержательно-драматургическая роль голосов* хоровой фактуры.

Чтобы подчеркнуть важность проблемы, прибегнем к ассоциации с театральным искусством, с которым музыку (в том числе и хоровую) традиционно роднит многое.

В спектакле (исключая монопесны) действуют несколько (иногда весьма много) персонажей, каждый из которых олицетворяет собой некий индивидуализированный мир чувств, мыслей, идей, характеров. Пьеса развивается и поддерживает зрительский интерес только благодаря тому, что автор, режиссер, постановочный коллектив построили напряженную, мотивированную, тонко продуманную систему *логических и эмоционально окрашенных взаимоотношений* между персонажами. В их основе лежат несколько важных типов сопряжения: *конфликт* — неустрашимое противоречие интересов, принципов, идей и проч.; *контраст* — внешняя непохожесть; *тождественность* — внешнее сходство; *перипетия* — событие, коренным образом изменяющее отношения персонажей; *интрига* — игра на недостаточном или заведомо ложном ин-

формировании персонажей; *прозрение* — обретение недостающей части информации; *коллизия* — неожиданный поворот событий; *катарсис* — очищение через страдание; *хэппи-энд* — счастливая развязка драмы или мелодрамы, кульминационная веселая точка в комедии, порождающая особо приятное впечатление от пьесы, — и многие другие.

Активно работая с этими драматургическими инструментами, автор, режиссер, актеры добиваются максимального эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию. Но разве исполнение хорового произведения в концерте не может воспользоваться хотя бы некоторыми из перечисленных хорошо проверенных творческой практикой средств? Конечно, может, но для того, чтобы перенести идеи театральной постановки на концертную сцену, необходимо решить целый комплекс специальных вопросов, создав параллельный текст — сугубо *хоровой содержательно-исполнительский сценарий*.

Необходимую базу подобной «трансплантации» может дать вполне законная аналогия: хоровые исполнители в некотором смысле — особые персонажи художественного музыкального повествования. Задача лишь в том, чтобы постичь сущность их ролей в целостном хоровом сочинении и сделать эти персонажи полноценными участниками «хорового спектакля».

КОЛИЧЕСТВО ПЕРСОНАЖЕЙ И ИХ МАТЕМАТИЧЕСКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ

Количество персонажей является важнейшим содержательным и жанрово-организующим условием существования пьесы. В реальной театральной практике сцена может быть отдана как одному артисту (моноспектакль), так и десяткам, а то и сотням исполнителей (массовые народные сцены в опере).

Используя только одного артиста, автор рассчитывает детальнейшим образом раскрыть духовный мир неповторимой человеческой личности. Это наиболее глубокое, совершенное, чрезвычайно ответственное искусство, не допускающее малейшей фальши или творческих просчетов. Соответственно, моноспектакли обычно берутся играть крупные, весьма талантливые артисты.

Множество актеров на сцене — еще не обязательно множество действующих лиц. Стоит различать *массовку* и реальный *персонажный* состав. Вообще театральная практика подсказывает, что слишком большой круг персонажей невыгоден пьесе. И дело не только в «экономии»

финансовых затрат (жалованье актерам, костюмы). Широкий круг персонажей позволяет отобразить буйство и многообразие жизни, но труден для зрительского восприятия.

Есть общие, достаточно устойчивые психологические нормы, типичные для подавляющего большинства зрителей. Средний человек *не умеет* оперативно справляться с большим числом входящих обстоятельств. При количестве свыше пяти-семи люди с высокой интеллектуально-логической организацией стараются рассортировать их по значимости и скоротечности, пытаются отреагировать с минимальными потерями. Большинство прочих просто теряются, входят в психологический ступор или предпринимают панические действия, явно ухудшающие ситуацию. Иными словами, среднестатистический человек интуитивно недолюбливает слишком многоходовые и многоперсонажные фабулы, предпочитая более простые (нередко даже примитивно упрощенные) сюжетные комбинации. Кроме того, в незнакомой пьесе трудно запоминать и идентифицировать персонажи, вникать в подробности их взаимоотношений. Это уже проблемы цепкости и емкости памяти, которая также имеет физиологические границы.

С точки зрения автора, наоборот, нет пределов для усложнения сюжетных ходов и драматургических линий, что активно используется в сагах, эпопеях, телесериалах. Вопрос лишь во временной концентрации событий, позволяющей читателю или зрителю *постепенно* войти в круг большого числа действующих лиц, привыкнуть к ним и устойчиво тянуть нити всех сюжетных и психологических линий или интриг.

Можно выразить число возможных *внутренних* и *межперсонажных* отношений математической формулой, где N — общее количество отношений (коллизий, интриг, перипетий и др.); n — число персонажей; k — «коэффициент многомерности», среднее число различных отношений между конкретными персонажами:

$$N_n = k (n^2 + n) / 2$$

Еще раз повторим, что формула включает в себя как межперсонажные оппозиции, так и конфликтные, контрастные или самоидентифицируемые отношения во внутреннем мире каждого из рассматриваемых персонажей.

Приведенное уравнение выводит на достаточно большие числа. Например, при $k=2$ и $n=7$ оно выглядит так:

$$N_7 = 2 (7^2 + 7) / 2 = 56$$

а при $k = 3$ и $n = 10$ может быть представлено таким образом:

$$N_{10} = 3 (10^2 + 10) / 2 = 165!$$

Теперь становится понятным, почему в пьесах с большим количеством действующих лиц (скажем, «Ревизор» Гоголя или шекспировские трагедии) автор выделяет *основных* героев и *основные* события, разворачивая действия и поступки второстепенных персонажей к основным. Это резко сокращает число N , делая его обозримым для восприятия зрителей. Кроме того, активно используются «массовки» (группы персонажей, наделенные общей идеей).

Что же в музыке? Хор насчитывает до 40—60 человек и теоретически каждого исполнителя автор и хормейстер могли бы наделить качествами отдельного музыкального персонажа. Собственно говоря, эта идея порой используется в сонорно-алеаторических фрагментах (К. Пендеревский). Однако уследить за каждой линией этого суперноголосия рядовому слушателю не под силу. Такие места вызывают ощущение некоторого хаоса, бурной звуковой «магмы» (В. Лютославский), живописующей кипение какого-то неуправляемого процесса.

В большинстве других случаев композитор делит хор на несколько (не очень много) достаточно стабильных групп, и именно их становится возможным рассматривать в качестве персонифицированных участников музыкально-драматургического повествования. Наиболее типичное и естественное деление ведется по линии темброво-тесситурной дифференциации голосов: басы, тенора, альты, сопрано. В некоторых случаях используется разделение на два, а то и три разных хора; выделяются солисты.

Таким образом, в собственно хоровой музыке есть возможность использовать *многоперсонажные* конструкции. Однако наиболее распространенным видом хоровой фактуры (от XIII до XX века) является трех-, шестиголосие, и это отнюдь неслучайно, так как дает возможность полноценно и без перегрузок донести до массового слушателя подлинное психологическое богатство сложных человеческих отношений.

При «коэффициенте многомерности» $k=2$ максимально возможное число музыкально-драматургических взаимоотношений в трехголосии:

$$N_3 = 2 (3^2 + 3) / 2 = 12$$

в четырехголосии:

$$N_4 = 2 (4^2 + 4) / 2 = 20$$

в пятиголосии:

$$N_5 = 2 (5^2 + 5) / 2 = 30$$

На этом фоне шестиголосие подводит к слишком большому значению:

$$N_6 = 2 (6^2 + 6) / 2 = 42$$

а двухголосие и одноголосие дают, наоборот, слишком ограниченный круг музыкальных событий:

$$N_2 = 2 (2^2 + 2) / 2 = 6$$

$$N_1 = 2 (1^2 + 1) / 2 = 2$$

Проиллюстрируем некоторые из приведенных расчетов конкретными примерами.

Одноголосный хор (детский, мужской, женский) предоставляет композитору или хормейстеру минимум средств выразительности. Если исполняется народная песня (в традиционной куплетной форме), то число значимых музыкальных событий будет всецело определяться количеством внутрикуплетных «колен». Одноголосный напев русской протяжной песни дает «абсолютный минимум» ожидаемых музыкальных событий:

$$N_1 = 1 (1^2 + 1) / 2 = 1$$

Если куплет содержит запев и припев, N , естественно, возрастает до двух.

Хорошо это или плохо? Многовековая практика бытования одноголосной народной песни подсказывает, что массовому слушателю этот минимум вполне достаточен, тем более что в песне ценится не только мелодия, но и слова. И именно словесный текст здесь выступает как гарант слушательско-исполнительского интереса, позволяющий песне жить весьма долго и быть нужной обществу.

Для современного хормейстера исполнение одноголосного варианта народной песни часто представляется занятием слишком примитивным, хотя с «геополитической» точки зрения данный проект весьма актуален. Вспомним о признанном статусе искусства *минимализма*, когда автор сознательно идет на максимальное самоограничение средств выразительности. Вспомним также практику исполнения современных массовых песен, тяготеющую к высокой степени стабильности выбранного стиля звучания. Современный «высокоурбанизированный» человек не терпит ни каких-либо существенных вариантов куплетов, ни даже каких-либо различимых изменений в изначально явленной ему исполнительской трактовке. Попытки петь популярные шлягеры по-иному или силами других исполнителей встречают, как правило, дружное неприятие и даже явный отпор.

Видимо мы имеем здесь дело с особым качеством традиционных обществ — тяготением к стабильности и «порядку». Оно позволяло сохранять многовековые обычаи, верования, культурное наследие предков.

Интересно, что в полупрофессиональной среде этот «естественный» народный минимализм редко сохранялся во всей своей ипостаси. Например, в григорианском хорале принцип простейшей куплетности дополняется принципом *линейной* (бесповторной) композиции. И дело не только в том, что распеваемый литургический текст, как правило, нерифмован и неметризован. Тексты народных песен также далеки от профессиональной поэтической метризации, тем не менее, народные исполнители искусно сохраняют куплетность за счет вариантной трактовки отдельных куплетов. Сходную ситуацию сейчас можно наблюдать в православном храме, при пении культового текста на гласы. Тексты здесь, в основном, чисто прозаические, нерифмованные, но певчие и прихожане, ведомые регентом или дяконом, мерно укладывают его в четко организованные «куплеты», разнящиеся лишь количеством псалмодируемых слогов в каждом колене.

Тем не менее в монашеской среде VIII—X веков возникает специфический интерес к чисто музыкальному развитию, к сопряжению непохожих — а именно *контрастных* — фаз музыкального повествования.

Таким образом, одногласный григорианский хорал увеличивает число музыкальных событий пропорционально введению *разных* сегментов музыкального изложения.

Сходную тенденцию можно наблюдать в искусстве мугама, кюя, шрути, гамелана, гагаку и других профессиональных и полупрофессиональных музыкальных жанрах.

Современный хормейстер, взявшись за одногласное исполнение народной песни, редко находит в себе смелость изложить ее в исконно народном духе. Его профессиональные побуждения скорее всего заставят искать возможность «оживления» песни — то есть, введения новых контрастных фаз музыкального повествования. Это достигается громкостными, темповыми, артикуляционными, тембральными и другими нюансами, активно способствующими увеличению числа N .

Когда на рубеже двух тысячелетий в отдельных монастырях зарождается новая манера пения — органум, профессиональная европейская музыка получает звуковое открытие непреходя-

щего значения. Звучание словно обретает перспективу, объемность, а затем и цвет.

Самый первый органум, по-видимому, родился случайно, и возможно, долгое время его просто не замечали: некоторым из монахов тесситура хорала оказывалась слишком низкой и они пели октавой выше. Если руководитель монашеского хора имеет уши — он заставит «октависта» замолкнуть. Если нет — октавные унисоны войдут в обиход. Суть проблемы — в *осознании* эффекта, а затем в его осознанном творческом претворении. Октавная дублировка вносит минимальную различительную краску и все-таки — это *новая* краска. Впервые в музыкальном звучании возникают *два* персонажа — пусть пока почти тождественных, но это сразу ведет к трем новым отношениям:

$$N_2 = (2^2 + 2) / 2 = 3$$

Основной голос обретает различительный статус — он теперь *основной*. Верхняя октава получает смысл автономного пласта. Наконец, сочетание «кантуса» и «дискантуса» переживается как *ансамбль*, порождающий или гармонию, или «дискорданс».

Переход к квинто-квартовому органуму, а затем к практике индивидуализированного дисканта лишь углубляет черты, присущие первоначальному октавному органуму. И теперь уже европейское музыкальное развитие не остановить! Искусство импровизации двух дискантов, разнотемный мотет *Quodlibet*, мензурально-модальное пение неминуемо ведут к имитационной технике, а далее к высокоорганизованной аккордово-гармонической ткани.

Трех-, четырех-, пятиголосие доводят количество действующих лиц хора до границ воспринимаемого сознанием максимума. В имитационной полифонии (даже с $k = 1$) пяти- и шестиголосие дают реальную возможность показать драматургическое сопряжение достаточно большого числа музыкальных событий:

$$N_5 = (5^2 + 5) / 2 = 15$$

$$N_6 = (6^2 + 6) / 2 = 21$$

Однако далеко не каждый композитор использует это богатство, да и редкий хормейстер сможет выявить *все* ситуационные сопряжения хоровых голосов.

ШЕСТИГОЛОСНАЯ ОППОЗИЦИОННАЯ СИСТЕМА В ХОРЕ С. И. ТАНЕЕВА «ЗВЁЗДЫ» ОР. 27

Для примера исследуем работу с шестиголосием в известном хоре «Звёзды» С. И. Танеева

ор. 27. Философски окрашенный лирический контекст стихов Я. Полонского позволяет композитору воплощать их в широком обобщенном ключе, ставя на первое место именно свойства музыкальной драматургии. Композиция хора распадается на пять взаимообусловленных разделов, второй из которых выполняет функцию побочной партии, третий создает резкий образный контраст первым, четвертый этот контраст углубляет, а пятый возвращает образность двух первых в виде репризы побочной партии и осуществляет финальное философское обобщение.

Внутри разделов имеются по несколько внутренних фаз развития, каждая из которых — тоже событие в общей музыкальной фабуле, но уже меньшего масштаба.

Сразу зададимся вопросом: зачем композитору понадобилось шесть голосов? Можно ли все их рассматривать как шесть самостоятельных музыкальных персонажей? Выходит ли Танеев на число: $N_6 = (6^2 + 6) / 2 = 21$?

Оказывается задача композитора выглядит скромнее. В большинстве ситуаций оппозиции вовсе не нужны. И шесть голосов трактуются в основном как *тождественные* (своеобразные музыкальные «массовки»). Например, начало хора, использующее имитацию, можно рассмотреть как оппозицию только двух персонажей (женский и мужской составы) (пример № 1).

Естественно, что возникают три содержательных взаимоотношения: внутренний монолог женской группы; ответный отзвук мужской группы; выраженный контраст женского и мужского начал.

Разумеется, работа хормейстера над данным фрагментом будет протекать под знаком трех идей: 1) найти верный, убедительный характер для «женской» пропосты; 2) заставить мужскую группу *имитировать* звучание женской; 3) достичь эффекта *динамического сопряжения* (Ю. Н. Тюлин) пропосты и респосты.

В реальной практике даже столь скромная задача таит в себе огромные художественные трудности. Во-первых, когда мы говорим «имитация», это отнюдь не значит — «слепое копирование». Это именно подражание, если угодно даже *передразнивание, переименование, пересуд, пересмеивание, эхо, отзвук, отражение* и десятки других определений.

Лишь в простейшем (наиболее примитивном) случае хормейстер станет добиваться полного тождества имитационных проведений. Зрелый музыкант попытается обнаружить в имитации

изюминку многоплановости и многоуровневости, своеобразную «тайну межличностных отношений».

Композитор здесь приходит на помощь хормейстеру. Звучание женской и мужской групп акустически очень разное. Поэтому даже при подробном копировании эффект полной тождественности недостижим. Но хотел ли подобного тождества Танеев? Едва ли. Хоровое сочинение — чаще всего миниатюра и в нем нельзя просто топтаться на месте. Во всякий миг необходимо продвижение и развитие идей. Это хорошо понимали полифонисты XV—XVI веков. Поэтому в их сочинениях имитации непрестанно обновляются, развиваются, переименоваются. Лишь в баховской фуге имитирование достигает строгости канона, но об этом необходимо говорить специально.

Итак, для мужской группы необходимо найти способ имитирования — переименования — так, чтобы все три диспозиции персонажей обрели жизненность, перспективу, красочную палитру.

В качестве «персонажей второго плана» можно попытаться выделить из фона «массовки» партии первых сопрано и первых теноров, концентрирующие в себе мелодико-тематическое содержание. Эта задача решается почти автоматически, поскольку в реальном хоре первые сопрано и первые тенора укомплектованы заведомо более яркими и более крепкими голосами.

Сходно задумана многоголосная имитация четвертого раздела (пример № 2).

Но здесь композитор попарно смешивает мужские и женские тембры, создавая три микроансамбля: *бас — альт; второй тенор — второе сопрано; первый тенор — первое сопрано*, причем, оба последних проходят по две стадии становления. Следовательно, необходимо исследовать $N = (3^2 + 3) / 2 + (2^2 + 2) / 2 = 9$ оппозиций. Данное место озвучивает наиболее сумрачный отрывок стихов Полонского:

Так и вы над нашими темными могилами
(Загоритесь некогда яркими светилами).

В свете грядущей кульминации и финального апофеоза — просветления, связанного с последней строчкой стихотворения (приведена в скобках) необходимо создать образ трагедийного погружения, внутреннего напряжения и душевного дискомфорта. Танеев создает для этого идеальные условия: *фа-диез минор*, холодные и пустые октавные дублировки, напряженные теснитурные взлеты голосов.

РОЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ ОППОЗИЦИЙ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СЦЕНАРИЙ)

1. *Ансамбль басов и альтов*: начинает имитацию и должен задать ей верный тон. Партия басов поддерживает альтов снизу, но в то же время создает дискомфортное звуковое пространство. В обеих фазах этот ансамбль дословно повторяет исходный музыкальный текст.
2. *Ансамбль вторые тенора — вторые сопрано* имитирует фразу басов и альтов, но в октавном унисоне, звучащем как бы издали, настороженно и обреченно.
3. *Ансамбль первые тенора — первые сопрано* создает оттеняющий гармонический подголосок к имитации вторых теноров и вторых сопрано. Роль их пока второстепенна.
4. *Оппозиция басы — альты / вторые тенора — вторые сопрано* — типичная оппозиция имитирования: с одной стороны, стремление к некоторой тождественности, с другой же, — явное психологическое противоречие, даже конфликт.
5. *Оппозиция басы — альты / первые тенора — первые сопрано* более сглажена, так как имитирование мало выражено. Однако есть заметное лицедейство в том, что эта пара берет на вооружение тот же прием: сочетание взаимобратимых линий.
6. *Оппозиция вторые тенора — вторые сопрано / первые тенора — первые сопрано* состоит в степени активности первых и глубокой сосредоточенности вторых.
7. *Оппозиция первой и второй фаз имитационного изложения для ансамбля вторые тенора — вторые сопрано* заключается в том, что во второй фазе этот ансамбль копирует фразы первых теноров и первых сопрано, но с некоторыми изменениями: второе сопрано быстрее смолкает, в то время как у второго тенора — новый более активный поворот подголоска.
8. *Оппозиция первой и второй фаз имитационного изложения для ансамбля первые тенора — первые сопрано* начинает копировать имитации вторых теноров и сопрано: так же в октавном унисоне, но с достижением значительной звуковысотной кульминации, обнажающей всю глубину душевной боли.
9. *Оппозиция двух ансамблей в двух своих фазах* создают эффект того, что ансамбли просто меняются местами, повторяя партии друг друга. На самом деле в этом двойном имитировании заключена вся мощь эмоционального продвижения. Более сильные в голосовом и тембровом отношении первые партии создают на фоне вторых своеобразные ударные волны огромной выразительной силы.

Умелый хормейстер помимо рассмотренных оппозиций выделит также новые ролевые функции второстепенных персонажей: басов и альтов во второй фазе (при полном повторении текста их звучание вряд ли останется прежним — оно

должно обрести большую яркость и смысловую значимость).

Обратим внимание на зону генеральной кульминации и на окончание сочинения. В обоих случаях решающую роль начинает выполнять партия первых теноров. В генеральной кульминации именно первые тенора достигают самой высокой по относительной тесситуре ноты хора — a^1 . В этом месте три голоса — первое сопрано, первый тенор и бас — делают широкие восходящие скачки, создавая зону высокого психологического напряжения. Вторые сопрано и альты тоже участвуют в восходящих мелодических ходах, но более скромных — терцовых. И лишь вторые тенора дают контрапунктическую линию с опеваниями и томительным романтическим задержанием к терции уменьшенного септаккорда.

Финальные такты произведения Танеева обнаруживают четыре важных действующих лица: партию первых сопрано, достигающих последней кульминационной точки; кульминирующую теноровую партию; басовое завершение и остальной ансамбль (пример № 3). Отсюда вытекают следующие оппозиции:

1. Задача *ансамблевого трехголосия*, ведущее место в котором принадлежит второму тенору, состоит в создании красивой плавной линии, резко зывающей к общей кульминационной точке gis^2 , а затем плавно опускающейся к завершающему gis^1 .
2. Задача *первого тенора* в общем та же, но он действует в одиночку, противопоставляя себя остальному ансамблю и достигая своей личной кульминации двумя тактами позднее.
3. Задача *первого сопрано* — резкий изломанный ход к кульминации на ноте gis^2 . В этот момент оно сильно отрывается от остальных голосов, хотя при столь же резком изломанном спуске другие голоса хоть и с опозданием, но его настигают.
4. Задача *баса* — в создании предельно весомого окончания хора, что достигается доминантой H и взятием глубокой и трудноисполнимой ноты E .
5. Оппозиция *бас — ансамбль верхних голосов* базируется на противовесе порыва и сдерживания, открытого чувства и уготованного успокоения. Последнее E дает заключительному аккорду гармоничное, акустически совершенное звуковое основание.
6. Оппозиция *басы — первые тенора*, как это чаще всего и бывает, находится в состоянии конкурентного противоборства. Тенора вначале резким жестом опрокидывают тяжеловесное и неповоротливое басовое H , своей удалью они как бы глумятся над противником, но потеряв после достижения кульминационной точки свою энергию, они испытывают разочарование. Потрясающее басовое E не

только ставит финальную точку, но и является апофеозом в партии басов.

7. Оппозиция *первые тенора* — *первые сопрано* наиболее яркая и слышимая. С одной стороны, тенора свободно имитируют линию сопрано, но их версия более пылкая, резкая, взрывная. У хормейстера здесь два варианта трактовки тенорового взлета: один — создать своеобразное эхо, ответ сопрановой кульминации; второй — перекрыть кульминацию сопрано именно за счет бурного порыва теноров. Не будем решать за конкретного хормейстера, но вторая версия, конечно, гораздо богаче эмоциональными идеями. То, что мы редко слышим ее на сцене — результат двух предрасположений: 1) дирижеры оказывают не слишком большое внимание жизни «второстепенных» голосов; 2) теноровая группа часто не готова создать нужный взрывной эффект. Однако на остаточном принципе большого искусства не создашь!
8. Оппозиция *первые сопрано* — ансамбль *верхних голосов* заключается в большей активности сопрано. В начале пассажа оно даже отстает в развитии от остального хора, но весьма быстро вырывается вверх и взлетает над массой.
9. Оппозиция *басы* — *первые сопрано* хорошо выражена тесситурно: сопрано достигают наивысшей, басы — своей наинизшей ноты. Однако вместе с тем у них наиболее близкий профиль интонационных линий: резко вверх и резко вниз, что неожиданно вскрывает некоторое существенное родство между этими полярными персонажами.
10. Оппозиция *первые тенора* — ансамбль *верхних голосов* заключается в неожиданности кульминационного рывка теноров. В начале фрагмента партия первых теноров ничем себя не выдает и никак не выделяется из фона, но в последних четырех тактах становится единоличным лидером. Только басам удастся погасить их безусловное господство.

Во многих оппозициях приходится выделять две стадии в развитии процесса. Поэтому в строгом соответствии с формулой $N_4 = 2(4^2 + 4)/2$ следует рассматривать 20 частных музыкальных событий и отношений. Тогда содержательно-драматургический анализ финального фрагмента хора «Звёзды» будет по-настоящему полон.

Итак, несмотря на шестиголосный состав, Танеев практически не выходит на уровень сложности $N_6 = 21$, так как реально значимых музыкальных персонажей оказывается обычно меньше. Найти случаи активного взаимодействия героев в области N_6 очень трудно. Скорее обнаружатся случаи с $N_5 = 15$, например, в квинтетах.

РОЛЕВОЙ АНАЛИЗ КВИНТЕТА «МНЕ СТРАШНО» («ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО)

Рассмотрим знаменитый квинтет «Мне страшно» из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Здесь реально участвуют и поют пять оперных персонажей, причем композитор, видимо, придавал этой сцене *знаковый* характер — с этого момента развитие сюжета в опере приобретает демоническую заданность и трагическое направление.

Нужно признать, что в этом небольшом по масштабам оперном ансамбле Чайковский находит возможность ярко выявить практически все оппозиции, следующие из нашей формулы.

Индивидуальные линии каждого персонажа заявлены прежде всего текстовой формулой «Мне страшно...», хотя природа этого чувства у всех разная.

1. *Лиза*. Ее душу разрывают два чувства: долг перед бабушкой и Елецким и вспыхнувший интерес к таинственному сумрачному незнакомцу.
2. *Герман*. У него не одна, а две конфликтных ситуации: он увлечен Лизой, но чувствует, что объект его чувств недостижим; он беден, но втайне мечтает разбогатеть, сорвав куш.
3. *Елецкий*. Он счастлив и уверен в себе, но реакция Германа на появление Лизы для него неожиданна и в душу закрадывается недоброе предчувствие.
4. *Графиня*. Испугана демоническим видом Германа и его безысходной тоской.
5. *Томский*. Это единственный «посторонний» человек в квинтете, но именно он уже приготовился завести тугую пружину сценической интриги.
6. *Оппозиция Томский — Елецкий*. Томский знает о будущей родственнице Елецкого что-то компрометирующее. Елецкий чувствует его интригующие взгляды и намеки.
7. *Оппозиция Томский — Графиня*. Томский обескуражен неожиданным появлением графини, о которой он уже приготовился рассказать пикантную и несколько мистическую историю. Графине Томский явно неприятен.
8. *Оппозиция Томский — Герман*. Томский поражен реакцией Германа на явление Лизы и Графини. Герман предчувствует в Томском злого гения.
9. *Оппозиция Томский — Лиза*. Томский видит Лизу новыми глазами. Она — объект неравного соперничества между Германом и Елецким. И ему страшно за Лизу.
10. *Оппозиция Графиня — Герман*. Обоюдный мистический ужас.
11. *Оппозиция Графиня — Елецкий*. Для Графини Елецкий — оплот уверенности, для Елецкого Графиня — призрак другого мира.

12. *Оппозиция Графиня — Лиза*. Графиня внезапно пугается за судьбу Лизы, ею овладевает недоброе предчувствие беды.
13. *Оппозиция Елецкий — Герман*. Два соперника, между которыми вспыхивает непримиримая вражда.
14. *Оппозиция Елецкий — Лиза*. Со стороны Елецкого видна нежность и неожиданный укол ревности. Со стороны Лизы — угрызения совести, раскаяние.
15. *Оппозиция Герман — Лиза*. Со стороны Германа — пламенная страсть и ревность. Со стороны Лизы — страх свидания, но одновременно и пылкий интерес.

Конечно, закономерен вопрос, каким же образом режиссеру и артистам одновременно отразить все эти сложные и многомерные чувства? Пытается ли сам Чайковский передать хотя бы некоторые из описанных здесь драматургических коллизий?

Анализ показывает, что композитор работает еще интереснее. Он дает не только парные, но и особым образом организованные групповые оппозиции. Так, в самом начале квинтета осуществлены сразу три новые (групповые) оппозиции. Дуэту Лизы и Графини имитационно отвечает дуэт Германа и Елецкого. В свою очередь этому квартету главных действующих лиц противопоставлена линия Томского.

В начальной стадии ансамбля отражаются несколько внешние коллизии: Лиза и Графиня — две женщины, охваченные родственными узами и экспонированные в восприятии Германа как нечто символически *единое*. На вопрос Германа: «Князь, кто твоя невеста?» — Елецкий отвечает: «Вот она!» — и одновременно на сцене появляются Лиза и Графиня, причем в оркестре начинает мощно звучать зловещий лейтмотив именно Графини!

Дуэт Германа и Елецкого — это сопоставление соперников. Внезапно нахлынувшие эмоции женщин усиливаются, обостряются в имитации мужчин: поднимается тесситура, малая терция заменяется более терпкой большой секундой. Передача чувства страха, таким образом, претерпевает повышение эмоционального тонуса. В самих дуэтах, несмотря на однородность ритмики, выражены интонационно-фразировочные различия. У Лизы и Германа даются трагически заостренные полутоновые интонации с риторической фигурой «вздоха» (стона, мучительного вопроса); у Графини и Елецкого идет речитация на одной ноте (пример № 4).

Тем самым происходит первая дифференциация героев по эмоциональному родству: Лиза и Герман попадают в единое эмоциональное поле, оставляя Графиню и Елецкого за гранью своих надвигающихся отношений.

Партия Томского вначале резко отделяется от квартета. Он по инерции еще продолжает свои психологические наблюдения, предшествующие событию: «Так вот кто безымянная красавица твоя! Вот о ком он говорил. Как он смущен неожиданной вестью!» Тема страха возникнет у него позже, уже под впечатлением чужих страданий: «В его глазах я вижу страх... Ах, мне страшно за нее!» Поэтому линия Томского составляет контрапункт к остальным, выделяясь не только речитацией, но и фразировочным оформлением (хореическое интонирование взамен амфибрахического в имитационных фразах квартета).

Интересно, что имитации двух дуэтов чередуются с обращенными по отношению друг к другу расходящимися фигурами (см. пример № 4). Здесь четыре персонажа обнаруживают и единство (ритм), и контраст переживаний: у дам амфибрахическая волна выгнута вверх, у мужчин — вниз.

В следующем фрагменте партия Лизы начинает отрываться от остального квартета, приобретающего некоторое единство. Этот отрыв сохраняется до конца ансамбля, словно символизируя трагическую обреченность героини, становящейся жертвой человеческих страстей.

С линией Лизы поочередно вступают в оппозиции все остальные персонажи, имитирующие ее фразы. Причем Герман — позже всех. И не случайно: он поражен встречей с Графиней, в «ужасных» глазах которой он словно прочел свой «немой приговор». Появление Лизы отходит для него в этот момент на второй план.

Ярко выражена оппозиция «Томский — Елецкий». Партия князя имитирует октавой ниже фразу Томского «В его глазах я вижу страх». Но Елецкий видит только свою невесту («В ее глазах какой-то страх немой» — пример № 5).

Не менее интересно решена четверная оппозиция: Елецкий — Герман — Томский — Лиза, в которой обыгрывается звук *cis*. Только Графиня исключена из серии имитаций, занятая собственными переживаниями.

Драматургически важными являются динамично развивающиеся оппозиции линий Графини и

Томского: он единственный, кто знает ее тайну и скоро поведает о ней приятелям (пример № 6).

Выделим также трио Графиня — Герман — Томский, складывающееся в конце ансамбля и противопоставленное разрозненным партиям Лизы и Елецкого. Это важный штрих в завязке и повороте драмы: именно с этого момента их объединит общая мистическая тайна (пример № 7).

Таким образом, музыкально-поэтическая драматургия Чайковского в этом квинтете оказывается даже более подробной и детально разработанной, нежели это представлено в наших схемах. Композитор интенсивно использует не только парные, но и тройные, четверные, пятерные оппозиции, создавая богатейшую картину эмоциональных движений своих персонажей.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРА

Для хормейстера и певцов ролевой анализ может помочь живо и заинтересованно погрузиться в тайную жизнь сочинения, обеспечив в дальнейшем полностью мотивированную, осмысленную исполнительскую интерпретацию авторского шедевра. Исследование и решение многочисленных проблем хоровой фактуры позволит исполнителям, композиторам, критикам, слушателям более точно сконцентрироваться на сложности и содержательном базисе хорового искусства.

Исследование многоуровневых драматургических функций хоровых и ансамблевых голосов пока еще не стало предметом пристального внимания музыковедов. Полагаем, что эта статья вызовет интерес к этой важной, на наш взгляд, теме.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

С. И. Танеев.
Хор «Звёзды» ор. 27

Adagio espressivo $\text{♩} = 92$

По - сре - ди све-тил ноч - ных, да - ле - ко мер - да - ле - ко мер -
По - сре - ди све-тил ноч - ных, да - ле - ко мер - ца -
По - сре - ди све-тил ноч - ных, да - ле - ко мер - ца -
По - сре - ди све-тил ноч - ных, да - ле - ко мер - ца -

Пример № 2

С. И. Танеев.
Хор «Звёзды» ор. 27

так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,
так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,
так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,
так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,
так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,
так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,

так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,
ги - ля-ми, так и вы,
так и вы, над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,
ги - ля-ми, так и вы, так и вы,
над на-ши-ми тем-ны-ми мо - ги - ля-ми,

Пример № 3

С. И. Танеев.
Хор «Звёзды» ор. 27

за - го - ри - тесь не - ко-гда яр - ки-ми све-ти - ла - ми,
го-ри - тесь не - ко - гда яр - ки - ми све - ти - ла - ми,
не-ко - гда яр - ки - ми, яр - ки - ми све - ти - ла - ми,
го-ри - тесь не - ко-гда яр-ки-ми све-ти - ла - ми,
не-ко - гда яр - ки - ми, яр - ки - ми све - ти - ла - ми,
ми све - ти - ла - ми.

Пример № 4

П. И. Чайковский.
Квintет «Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Adagio $\text{♩} = 60$

Лиза: Мне страш-но! Он о- пять пе- ре- до мной,
Графиня: Мне страш-но! Он о- пять пе- ре- до мной,
Герман: Мне страш-но! Здесь о- пять пе- ре- до мной, как
Томский: Вот, о ком он го- во-
Елецкий: Мне страш-но! Бо- же мой, как сму- ще- на

Л.: та- ин- ствен- ный и мрач- ный не- зна- ко- мец!
Гр.: та- ин- ствен- ный и страш- ный не- зна- ко- мец!
Г.: при- зрак ро- ко- вой, я - ви - лась мрач- на - я ста- ру - ха...
Т.: рил. Как он сму - шён
Е.: о - на! От- ку - да э - то стран- но - е вол- не - нье?

Пример № 5

П. И. Чайковский. Квintет
«Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Т.: В е- го гла-зах я ви- жу страх, страх не - мой сме - нил
Е.: ле - - - - нье, в е- ё гла-зах ка- кой- то страх не - мой!

Пример № 6

П. И. Чайковский. Квintет
«Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Гр.: стра - шно, буд - то я во вла - сти е- го о- чей зло- ве - ще - го ог -
Т.: на! Как блед - на! Ах, мне страшно за не -

Пример № 7

П. И. Чайковский. Квintет
«Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Гр.: ня! Мне стра-шно! Мне стра-шно! Страшно мне!
Г.: на? Мне стра-шно! Мне стра-шно! Страшно мне!
Т.: ё! Мне стра-шно! Мне стра-шно за не - ё!

Девуцкий Олег Владиславович —
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры хорового дирижирования
Воронежской государственной
академии искусств

