

## ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Гринченко И.В.

ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова»  
Министерства культуры Российской Федерации, Ростов-на-Дону, e-mail: rostcons@aaanet.ru

Статья посвящена эволюционным процессам в хоровой миниатюре, которые стали результатом трансформаций мировоззренческого, философско-этического и социокультурного порядка первой половины XX века. Панораму глубоких изменений общества дополняла тенденция к активизации художественной рефлексии на динамично развивающуюся картину мира. В данной работе ставится задача рассмотреть в данном контексте, каким образом миниатюра расширяет свой музыкально-ассоциативный, содержательный объем. В русле освещения проблемы привлекается понятие эволюции в искусстве. Раскрывая его сущность и отталкиваясь от неё, автор рассматривает миниатюру под углом зрения эволюционных процессов в искусстве. Автор отмечает существенно значимые направления развития музыкального искусства, повлиявшие на хоровую миниатюру, а именно: более детальную и тонкую передачу эмоционально-психологических градаций образа и развертывание ассоциативных слоев, обобщающих художественный контекст произведения. Ввиду этого внимание направлено на расширяющиеся возможности музыкального языка. В этой связи подчеркиваются разные параметры эволюционной гибкости хоровой ткани. В результате сравнительного анализа хоров В.Я. Шебалина и П.И. Чайковского делается вывод: широкий спектр новаций, отразивший усиление выразительности мелодико-вербальных структур, возникновение контрастной полифонии фактурных планов привели к новому уровню информативности в хоровой миниатюре.

**Ключевые слова:** эволюционный процесс, уровень информативности, музыкально-ассоциативный содержательный слой, музыкальный язык, структурно-языковые семантические образования, музыкальная строфа, мелодико-вербальные структуры

## GENRE OF CHORAL MINIATURE IN NATIONAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF XX CENTURY

Grinchenko I.V.

VPO «Rostov State Conservatory (Academy) im. S.V. Rachmaninoff's Ministry of Culture  
of the Russian Federation», Rostov-on-Don, e-mail: rostcons@aaanet.ru

The article discovers evolutionary processes in choral miniature, which were stipulated by transformation of outlook, ethical philosophy and social culture shape of the first half of the twentieth century. Panorama of deep societal change complements the tendencies of activation in artistic reflection of fast developing worldview. Author determines the scope to analyze among these processes how the choral miniature extends its musical associative informatory volume. In keeping with the concept of lighting problems involved in the evolution of art. Revealing its essence, and building on it, the author examines the thumbnail from the standpoint of evolutionary processes in art. The author notes materially significant directions of development of music that influenced choral miniatures, namely, a more detailed and subtle emotional and psychological transfer gradations and image deployment associative layers generalizing artistic context of the work. Because of this, attention is focused on increasing opportunities musical language. As a result of comparative analysis of choirs by V.Y. Shebalin and P.I. Tchaikovski the conclusion is made: the wide range of novation in musical language, strengthening of expression in verbal melodic structures by means of voice distinctness of choral sections, the appearance of contrast polyphony of textures schemes has led to the new informative level in choral miniature.

**Keywords:** evolutionary process, informative value level, musical associative informatory layer, musical language, structural language semantic formation, musical verse, musical verbal structures

Со второй половины XX века хоровое искусство вступает в новый период развития. Это связано с новыми настроениями в обществе периода 60-х годов и осознанной потребностью в возвращении к исконным формам музыкальной культуры и духовности. Интенсивное развитие хорового исполнительства, как профессионального, так и самодельного, повышение уровня исполнительской культуры стало стимулом для создания многих новаторских произведений. Стабилизация жанра хоровой миниатюры и её художественный потенциал требовали расширения круга выразительных возможностей. Свидетельством этому

стало образование хоровых циклов. Расцвет хоровой миниатюры, сформированность принципов единства стали «следствием общей интеллектуализации творческого мышления, усиливающей момент осмысленно-рационального начала» [4, 28].

Находясь в русле эволюционных процессов, индивидуальные стили характеризовались ростом интегративных качеств, обладали способностью «вовлекать в контекст художественного восприятия обширные области ассоциативных знаний и эмоционально-психологических переживаний» [6, 102]. А это, в свою очередь, позволило создать качественно новый уровень инфор-

мативности хорового произведения. В этой связи особенно примечательны слова великого художника современности Родиона Щедрина: «для того, чтобы сообщить ту или иную информацию, люди будущего будут обходиться значительно меньшим количеством слов и знаков. Ну, а если мы переведем это на музыку, то, видимо, это будет вести к краткости, концентрированности мысли, а следовательно, и к концентрации средств и какой-то большей насыщенности музыкальной информации...» [8, 47].

Критерием эволюционности в искусстве служит не только «зов к возвышению духа», но и, безусловно, «художественный уровень» [7], обеспечивающий возрастание прециозности и филигранности техники, детали которой образуют глубинную многомерность образа.

Рассмотрим сквозь призму этих критериев эволюционные процессы хоровой музыки а capella. История развития музыкального искусства свидетельствует о том, что процессы, направленные на расширение выразительных возможностей языка, идут в двух направлениях: «углубление контрастности и дальнейшей поляризации устойчивого и неустойчивого во всех выразительных системах музыки и сопряжены со все более детальным и тонким градуированием эмоционально-психологических переходов от полнота напряженности к расслабленности и наоборот» [6, 126]. Чувства человека не меняются, а обогащаются их переживания, значит, когда он становится объектом музыкального воплощения, «его изображение требует все более широкого обоснования – социального фона, исторической перспективы, сюжетно-бытовой конкретности, нравственно-этического обобщения» [6, 100]. В сущности, речь идет о развертывании широкой палитры новых музыкально-ассоциативных содержательных слоев – дополняющих, оттеняющих, углубляющих, расширяющих, обобщающих художественный контекст произведения, делающих его бесконечно емким, далеко выходящим за рамки «сюжетной образности» [6, 91].

Эти эволюционные процессы, тесно связанные с основной чертой миниатюры – её способностью корреспондировать с внешним миром, с другими системами, зарождались во внутренних структурах и элементах, образующих ткань хорового произведения. Органично сплетаясь, они обладают разной способностью к трансформации и к отражению внемузыкального, то есть подвижностью, а значит, эволюционной гибкостью. Совершенной устойчивостью обладает звуковой объем хоровых партий и хора в целом. Относительно устойчивы структурно-языковые образования – носи-

тели определенной семантики и соответствующих ассоциаций. И, наконец, подвижностью и способностью к созданию бесконечно новых внутренних структурных связей обладает музыкальный язык.

Многоголосная система хора обладает синтезом вербального и невербального компонентов внутри музыкального языка. Именно за счет их специфических свойств музыкальный язык характеризуется внутренней подвижностью и открывает для всей системы безграничные возможности реорганизации.

Обратимся к выразительным речевым элементам музыкального языка. Опираясь на концепцию Б. Асафьева о том, что интонация есть «осмысление звучания» [1, 198], заключим, что в её рамках формируются весь спектр характерных оттенков содержания. Добавим к этому, что характер воспроизведенного человеком звука обладает уникальной способностью интегрировать в себе выразительные возможности и качества разных инструментов. Сделаем вывод: подвижные элементы вербального компонента многоголосной хоровой системы: эмоциональная окраска и звукотворчество (артикуляция). То есть в интонации человеческого голоса мы фиксируем эмоционально-смысловую составляющую, а в артикуляционных особенностях создаваемого звука можем уловить дополнительные, органически слитые со смыслом глубинные краски содержания.

Во взаимодействии слова и музыки во второй половине XX в. возникли наиболее сложные соотношения, характеризующиеся возрастающим вниманием к произношению вербального текста наряду с его интонированием. Характер певческой дикции стал меняться со спецификой хорового письма. Звукотворчество, то есть артикуляция, стала включать в себя триединую задачу в донесении вербального смысла: ясная, точная по штриху подача слова, расширение способов произношения-интонирования, объединение словесных микроструктур в единое смысловое целое. «... Певец становится «мастером художественного слова», умеющим пользоваться «речью тембров», темброво-психологической краской слова» [2].

Развитие средств речевой персонификации, идущих в ногу с развитием выразительных средств музыки, стало одной из причин возникновения тенденции к контрастному расслоению фактурных слоев. Это было обусловлено, в частности, и обращением к новой тематике, к разным «историческим стилям» музыки, мелодике современного инструментализма, романсовой лирике и прочему.

Фактурные планы были призваны раскрыть колористические свойства вертикали в целях достижения тембровой характеристики хорового звучания. Сущность этих новаций заключалась в различных комбинациях приемов изложения материала, отражающих стремление к разнообразию и красочности. Спектр творческих экспериментов в этой области был достаточно широк: от «резкой контрастности, сопоставления типов хоровых фактур» к «подчеркнуто аскетичной черно-белой графике двухголосия» [3, 152].

Обратимся к музыкальной составляющей хорового звучания. Определим подвижность элементов в музыкальной составляющей многоголосной ткани. В разработках фундаментального исследования «Вопросы анализа музыки» Л.А. Мазель говорит о том, что средства выразительности, образуя комбинированные комплексы, обладают возможностью «большой переменчивости эмоционально-смысловых значений» [5].

Сделаем вывод. Усиление процессов взаимовлияния вербально-речевого и музыкального компонентов в свете расширения тематики, обращения к разным музыкальным стилям, новейшим композиторским техникам, привело к обновлению музыкальной семантики, активизации взаимодействия между различными структурно-семантическими планами и явилось определяющим в накоплении информативности художественного содержания, емкости, художественной многогранности хоровой миниатюры.

Обратимся в этой связи к творчеству русских композиторов-хоровиков второй половины XX века, в частности к произведениям В.Я. Шебалина (1902–1963). Композитор принадлежал к той ветви хоровых художников, которые создавали свои произведения в русле романтических традиций, бережно храня основы русской хоровой школы. В.Я. Шебалин обогатил хоровое искусство принципиально новым типом подголосочно-полифонического голосоведения, связанного с исполнительской традицией крестьянской протяжной песни. Для того, чтобы ярче обозначились новые композиторские приемы и их значимость для эволюционных процессов в целом для хоровой миниатюры, сделаем сравнительный аналитический набросок хоровых партитур П.И. Чайковского и В.Я. Шебалина, написанных на один текст – стихотворение М.Ю. Лермонтова «Утес».

Оттолкнемся от воплощения единого вербального текста. У Чайковского все произведение написано в строгой аккордовой фактуре. Композитор достигает выразительности поэтического текста путем четкой расчлененности музыкальной строфы на микроструктуры, в каждой из которых интонационно выделена вершина (см. пр. 1). Подчеркивание значимых слов (см. 3-й такт) происходит за счет особого расположения аккорда (секстаккорд с удвоенной квинтой в сопрановой и в альтовой партиях), интонационного скачка в верхнем ведущем голосе.

Пример 1. П.И. Чайковский «Ночевала тучка золотая», строфа № 1

Микро мелодико-вербальные структурные элементы у В.Я. Шебалина органически вписаны в музыкально-поэтическую

строфу (см. пр. 2), представляющую единый синтаксис, характерный для русской протяжной песни.

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

В умеренном движении, певуче

на гру - ди  
Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я  
- те - са - ве - ли - ка - на, у - тром в путь о - на у - мчалась ра

Пример 2. В.Я. Шебалин «Утес», строфа № 1

Рассматривая фактурно-функциональное взаимодействие голосов, проследим следующие отличия. Как было отмечено выше, произведение П.И. Чайковского написано в строгом аккордовом многоголосии с одноуровневым звучанием голосов. Это гомофонный склад колористического содержания с ведущим сопрано. В целом семантическая окраска фактуры связана с духовной музыкой российских культовых песнопений (см. пр. 1).

Жанрово-стилистическая окраска «Утеса» В.Я. Шебалина отражает особую традицию исполнения русских народных песен, в частности поочередного вступления голосов. Их фактурное взаимодействие не равно выражено в звучании: внимание переключается с одного голоса на другой (см. пр. 2). В хоровом сочинении композитор использует разные виды фактурного рисунка, что позволяет говорить о красочности фактурных решений в целом. Приведем примеры. Художник начинает произведение, оформляя музыкальную ткань в стиле подголосочной полифонии с характерными запевами, далее им используется аккордовая однородная фактура (см. т. 11), в последней фазе драматургического развития он создает контрастные фактурные

слои, используя тембровый колорит разных хоровых групп. Расслоение фактуры происходит за счет обособления партии альтов, наделенных основной информационной нагрузкой и группы басовой и теноровой партий, образующих фоновый слой. Композитор добивается художественного эффекта объемности эмоционального содержания путем обособления различных структурно-семантических планов звучания. Это достигается в фоновом слое единым ритмическим и динамическим нюансом, уплотнением хорового звучания за счет разделения партий на *divisi*, появлением остиной тоники в партии вторых басов, обладающих низким обертоновым рядом, применением сонорной техники звучания. Данные характеристики образуют сумрачную фоническую краску звучания. В этой же части произведения как элемент нагнетания экспрессии мы наблюдаем и прием имитационного подхвата ведущего голоса в сопрановой партии (т. 16).

Драматургия стихотворения М.Ю. Лермонтова построена на антитезе двух образов. Каким образом вырисовывает свои персонажи П.И. Чайковский? Пользуясь выразительностью хорально-аккордовой фактуры, композитор, выделяя ключевые

слова, усиливает звучность всех голосов, «уводит» их в высокую тесситуру, а также использует как прием нарастания звуковой энергии остановки на выдержанных звуках при подходе к кульминации. Узловые смысловые моменты, например, где происходит перефокусирование информационного содержания с изобразительного плана на план внутреннего психологического состояния героя, композитор выписывает длительные

паузы между словами, придающие им значительную смысловую нагрузку. Художник выделяет их яркими гармоническими сдвигами, динамическими нюансами, особым темпоритмом.

Например, в поэтической строке «... но остался влажный след в морщине старого утеса» Чайковским создается следующая синтаксическая конструкция с выделением опорных тонов интонационных ячеек.

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are written below the staves. The first system of lyrics is: «- стал - ся влаж - ный след в мор - щин - не ста - ро - го у - те - са.» The second system is: «Оди - мо - ко он сто - ит, за - думался глу - бо - ко,». The notation includes various dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *p*, and *pp*, and phrasing slurs. The music is in a minor key and 3/4 time.

Пример 3. П.И. Чайковский «Ночевала тучка золотая», строфа № 3

Композитор вносит неожиданную синкопу в последнюю микро мелодико-вербальную структуру, чем подчеркивает особенность ключевого слова как вершины музыкальной фразы.

Имея в своем арсенале различные фактурные типы, Шебалин «регулирует» изменчивость звукового содержания, активизируя его вертикальные или горизонтальные координаты. Композитор строит свою музыкальную строфу по-иному. Он начинает её, используя характерный жанрово-стилистический запев (вступление басовой партии, затем подхват альтов), несущий импульс горизонтальной мелодической энергии, но далее для выделения слова «в морщине» меняет фактурную позицию. Ав-

тор выстраивает многоголосную структуру в аккордовую вертикаль и в этой музыкальной статичности «всплывает» декламационная ясность и значительность ключевого слова. В статике музыкального развития проступают другие краски слова: артикуляционная подача, темброво-регистровый фон его звучания, гармоническая краска. Тем самым, меняя фактурный ракурс, композитор «высвечивает» мелкие детали образа, сохраняя общее звуковое движение.

В отличие от П.И. Чайковского, В.Я. Шебалин использует широкий темброво-регистровый диапазон хоровых партий, включение и выключение различных голосов, тембровую драматургию хоровых групп.



Пример 4. В.Я. Шебалин «Утес», строфа № 3

Резюмируем: путь от П.И. Чайковского к В.Я. Шебалину – это путь к конкретизации слова средствами музыки, нахождение все более тонкого паритетного взаимоотношения и взаимодействия с музыкальным компонентом, построенного на единстве и равновесности. Это нахождение баланса в многоголосном звуковом движении между динамическим развертыванием событий и статичностью, выделяющей основные вехи смыслового контекста. Это создание окутывающего фактурного фона, создающего эмоциональную глубину содержания, позволяющего воспринять слушателю красоту граней образа, градиацию чувственной палитры. Эволюционные процессы второй половины XX века все более утверждали в хоровой миниатюре ее ведущий корневой, жанровый признак – свертывание смысла в диффузном взаимодействии музыкально-го и поэтического текста.

#### Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. – 375 с., С. 198.
2. Батюк И.В. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 1999. – 47 с.
3. Белоненко А.С. Образы и черты стиля современной русской музыки 60–70-х годов для хора а capella // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 15. – Л.: Музыка, 1997. – 189 с., С. 152.
4. Крылова А.В. Вокальный цикл // Вопросы теории и истории жанра: лекции по курсу «Анализ музыкальных произведений» / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1988. – 48 с., С. 28.
5. См. подробнее: Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. – М.: Советский композитор, 1978. – 352 с.
6. Хакимова А.Х. Хор а capella (историко-стетические и теоретические вопросы жанра). – Ташкент, «Фан» академия наук республики Узбекистан, 1992 – 157 с., С. 126.

7. См. подробнее О. Чеглаков Эволюционное искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://culture-into-life.ru/evolucionnoe\\_iskusstvo/](http://culture-into-life.ru/evolucionnoe_iskusstvo/) (дата обращения 26.04. 2014).

8. Щедрин Р. Творчество // Вестник композитора. – Вып. 1. – М., 1973. – С. 47.

#### References

1. Asafev B.V. Muzyikalnaya forma kak protsess. 2-e izd. M.: Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1971. 375 p., pp.198.
2. Batyuk I.V. K probleme ispolneniya Novoy horovoy muzyki XX veka.: avtoref. dis. kand. isk.: 17.00.02. M., 1999. 47 p.
3. Belonenko A.S. Obrazy i cherty stilya sovremennoy russkoy muzyki 60–70-h godov dlya hora a capella V kn. Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyip. 15, L., Muzyka, 1997. 189 p., pp. 152.
4. Kryilova A.V. Vokalnyy tsikl. Voprosy teorii i istorii zhanra: Lektsii po kursu « Analiz muzykalnykh proizvedeniy » / GMPI im. Gnesinykh. M., 1988. 48 p., pp. 28.
5. См. подробнее: Mazel L.A. Voprosy analiza muzyki. Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaviya i estetiki. M.: Sovetskiy kompozitor, 1978 352 p.
6. Hakimova A.H. Hor a capella (istoriko –esteticheskie i teoreticheskie voprosy zhanra) Tashkent, «Fan» akademiya nauk respubliky Uzbekistan.: 1992 157 p., pp.126.
7. См. подробнее О. Cheglakov Evolyutsionnoe iskusstvo [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: [http://culture-into-life.ru/evolucionnoe\\_iskusstvo/](http://culture-into-life.ru/evolucionnoe_iskusstvo/) ( data obrascheniya 26.04. 2014).
8. Schedrin R. Tvorchestvo. Vestnik kompozitora. Vyip. 1. M., 1973, pp. 47.

#### Рецензенты:

Крылова А.В., доктор культурологии, профессор Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону;

Тараева Г.Р., доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону.

Работа поступила в редакцию 23.07.2014.