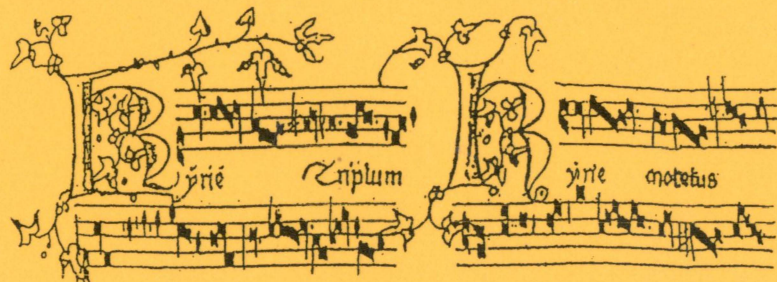


О. В. ДЕВУЦКИЙ

**ИСКУССТВО
ХОРОВОЙ
АРАНЖИРОВКИ**



Министерство культуры и массовых коммуникаций
Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Воронежская государственная академия искусств
Кафедра истории и теории музыки

О. В. ДЕВУЦКИЙ

ИСКУССТВО ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКИ

Учебное пособие

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением
по образованию в области музыкального искусства
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных
заведений, обучающихся по специальности 051100 (070105)
«Дирижирование (дирижирование академическим хором)»*

Москва * Moscow

**ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КОМПОЗИТОР»
KOMPOZITOR PUBLISHING HOUSE**

2005

Рецензент: доктор искусствоведения Н. А. Огаркова.

Девуцкий О. В.

Д 11 Искусство хоровой аранжировки:
Учебное пособие. – М.: Композитор, 2005. – 161 с.

В данном учебном пособии впервые дается подробное изложение *теоретических проблем* процесса хоровой аранжировки. Основное внимание уделено переложению инструментальных и сольных вокальных произведений, а также обработкам русских народных песен для академического хора или вокального ансамбля. Рассматриваются и анализируются обязательные *этапы* работы над аранжировкой. Приводятся примеры из конкретных авторских аранжировок. Даются практические советы и рекомендации для творческого применения методов хоровой аранжировки. Издание предназначено для педагогов и студентов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов и профессиональных аранжировщиков.

*Подготовка к изданию осуществлена при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии.*

Д 4905000000 Без объявл.
082(02)–2-05

ISBN 5 – 85285 – 840 – 4

©Девуцкий О. В.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА I	
Теоретические основы и принципы аранжировки инструментальных сочинений для хора и вокального ансамбля	7
ЖАНР	21
АНАЛИЗ ТОНАЛЬНОСТИ	25
ТЕМАТИЗМ	26
ТЕССИТУРА	30
ФРАЗИРОВКА, АРТИКУЛЯЦИЯ, ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА	33
ФАКТУРА	35
1.3. ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД АРАНЖИРОВКОЙ	60
1.4. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ	79
ГЛАВА II	
Хоровые обработки фольклорных источников	92
2.1. АРАНЖИРОВОЧНЫЙ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ АНАЛИЗ ФОЛЬКЛОРНОГО ОБРАЗЦА	95
ЖАНР ПЕСНИ	96
ФАКТУРА	97
ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ	101
МЕЛОДИКА	103
МЕТР. РИТМ. ТЕМП	105
ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА	106
ВОЗМОЖНОСТЬ ХОРОВОГО ИМИТИРОВАНИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	107
2.2. ПЛАН АРАНЖИРОВКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ	108
2.3. ХОД РАБОТЫ НАД АРАНЖИРОВКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ	110
2.4. ФОРМИРОВАНИЕ ПЕСЕННЫХ ЦИКЛОВ	123
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	131
ЛИТЕРАТУРА	132
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	142
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	144

Предисловие

Проблемы музыкальной аранжировки, которые стоят в центре внимания данного пособия, с каждым годом становятся актуальнее и значительнее, так как наступивший новый век дает нам основание говорить о постоянном повышении спроса на аранжировочную работу в самых различных жанрах и областях музыкального искусства. Динамика и направление культурного развития современного общества вполне определенно указывает на то, что в будущем удельный вес различных обработок и переложений авторской и традиционной фольклорной музыки будет неуклонно *возрастать*, равно как и роль аранжировщика среди прочих музыкальных профессий. В сфере хорового исполнительства последней трети истекшего столетия и вплоть до сегодняшних дней также отмечается несомненное возрастание потребности в самых различных ансамблево-хоровых аранжировках и всевозможных обработках.

Актуальность аранжировочной деятельности диктуется самой музыкальной жизнью, ее кипучей разносторонней практикой, потребностями постоянного обновления репертуара, необходимостью успешного обучения как начинающих аранжировщиков, так и совершенствования искусства зрелых мастеров.

Вполне очевидно, что сегодня необходима *научно-теоретическая база*, на которую могли бы опираться авторы аранжировок с целью повышения качества и эстетического уровня своего труда. Разработанные в пособии принципы специального *аранжировочного анализа* могут помочь при работе над любым типом аранжировочной работы, но прежде всего в таких разделах курса «Хоровой аранжировки», как *переложение инструментальных и сольных вокальных сочинений*, а также *обработки народных песен*. Другой крупный раздел этого курса – переложение авторской хоровой музыки с одного хорового состава на другой – не будет освещаться в данном пособии, так как эта область достаточно полно представлена в других пособиях по хоровой аранжировке.

ВВЕДЕНИЕ

В хоровых аранжировках нуждаются очень многие вокально-хоровые коллективы. Практически все они испытывают хронический дефицит репертуара. Хор *a'capella* даже в мировом масштабе практически лишен сочинений барочной и классической эпох, так как все великие полотна в этом направлении созданы в области кантатно-ораториальных жанров, где основная смысловая и эмоциональная нагрузка лежит на оркестре и солистах. Великие русские композиторы XIX и XX столетий писали для хора *a'capella* сравнительно мало. Более того, хоровое наследие *a'capella* Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, Мясковского, Шостаковича, Прокофьева не относится к лучшим и ценнейшим страницам их музыки. Исключения составляют лишь хоры Танеева, Рахманинова. Получилось так, что русскую хоровую музыку этого периода в большей степени пришлось развивать (кстати, весьма успешно) менее известным в мире композиторам: Архангельскому, Кастальскому, Гречанинову, Виктору Калинникову, Чеснокову и многим другим.

Пытаясь обогатить репертуар *хоровых* коллективов, аранжировщики в настоящий момент активно работают в нескольких направлениях, востребованных временем. Это:

- 1) переложение авторских хоровых сочинений для другого состава;
- 2) переложение для хора шедевров инструментальной музыки XVIII – XX веков;
- 3) переложение сольных вокальных сочинений;
- 4) обработки массовых и эстрадных песен, джазовых и поп-хитов, создание попури и сюит на их материале;
- 5) обработка и переосмысление фольклорных образцов (народных песен);
- 6) гармонизация и обработка духовных (церковных) песнопений.

В поле зрения аранжировщика, таким образом, попадает широчайший круг произведений весьма разных стилистических направлений, композиторских техник, манер письма, художественно-эстетических установок. Это ставит перед ним целый комплекс профессиональных, эстетических и этических проблем, которые мы намерены затронуть в данном пособии.

Из вышеперечисленных шести направлений мы намерены шире осветить два: переложение для хора шедевров инструментальной музыки XVIII – XX веков и обработку фольклорных образцов. Таким образом, наше методическое пособие естественным образом распадается на две главы, в первой из которых будут обсуждаться теоретические аспекты хоровой аранжировки инструментальных, вокальных, оркестровых сочинений, а во второй – обработки образцов фольклора, адресованные академическим хорам.

Оба направления имеют широкий профессиональный резонанс и будут интересны большому кругу аранжировщиков, хормейстеров, исследователей хорового творчества.

Наиболее традиционная область *переложения авторских хоровых сочинений для другого состава* достаточно подробно разработана во всех пособиях по хоровой аранжировке и требует от аранжировщика не столько мастерства, сколько известной доли внимательности и технологической находчивости. Потребность в подобных переложениях бывает вызвана причинами внутреннего рабочего порядка: недостатком отдельных вокальных групп в хоре или (реже) их избытком. (К большому сожалению, в последнее время, из-за нехватки мужского состава, в музыкальных училищах и даже вузах стали преобладать женские хоры.) Художественно-эстетическая планка такого рода аранжировок чаще всего снижена, так как руководитель конкретного хора подталкивает аранжировщика не к решению собственно музыкально-содержательных задач, но к некоторому «трюкачеству», ловкости в прилаживании и приспособлении сочинения к потребностям и исполнительским возможностям (как правило, невысоким) данного неполномасштабного коллектива.

В этих переложениях есть свои секреты, приемы, методы. Для их осуществления нужны профессиональные знания и способности. Однако здесь, как правило, творческое решение аранжировщика заменяется чисто технологическими инструкциями.

Вторая область – переложение инструментальных, вокальных, оркестровых сочинений для хора *a'capella*, наоборот, является творчески активной и в гораздо большей степени связана с решением множества художественно-эстетических задач. Ей будет уделено основное внимание автора пособия.

Третья область – переложение сольных вокальных сочинений – не будет нами освещаться отдельно, так как по типу работы данный вид аранжировки сочетает в себе принципы *переложения инструментальной музыки* (когда музыка фортепианного сопровождения переносится в хоровые партии) и *обработки народных песен* (выбор куплетов, подтекстовка вокальных партий).

Обработки популярных, эстрадных и джазовых песен на сегодняшний момент весьма востребованы слушателями, но их написание связано не столько с принципами хоровой аранжировки, сколько с эстрадной исполнительской спецификой, использованию «скэт-пения», вокальной имитации ударных и прочих эстрадных инструментов и т. д. Кроме того, этот вид обработки более всего ориентирован не на хоры, а на небольшие вокальные ансамбли из трех-десяти человек, где у каждого участника, как правило, своя самостоятельная вокальная партия. Огромную роль здесь играет знакомство с принципами джазовой гармонии, особенно в условиях пяти-, шести-, семи-голосия. Однако общие принципы обработки здесь родственны работе над любым вокальным сочинением, в том числе и над фольклорным образцом – по крайней мере, здесь могут быть сходные *этапы работы* над аранжировкой.

Пятая область – также весьма востребованная в хоровом искусстве – *обработка народных песен*, создание *свободных песенных композиций*. Это традиционно важная составная часть композиторского и хормейстерского труда, требующая научно-теоретического обоснования. Ее мы коснемся во второй главе.

Наконец, шестая область – не менее актуальная в среде композиторов, регентов, хормейстеров – *обработка церковных* (если шире – то *духовных*) *напевов*, пришедших из глубин веков. Эта тема слишком специфична, многокомпонентна и сложна. Ее разработка требует специального опыта и – прежде всего – глубокого проникновения в дух и смысл христианского вероучения. Мы не считаем себя вправе в настоящий момент прикасаться к богатейшему сонму вопросов, которые порождает такого рода обработка. Укажем, однако, что этим проблемам посвятили жизнь и талант такие крупные деятели отечественной музыки, как В. Одоевский, Д. Разумовский, С. Смоленский, А. Никольский, А. Кастальский, И. Вознесенский, В. Металлов и многие другие.

Многие специалисты различают в широком спектре аранжировочной деятельности несколько типов обработки, разнящихся

степенью преобразований исходного композиторского или фольклорного текста. Существует и некоторая градация терминов: *изложение, гармонизация, обработка, переложение, аранжировка, транскрипция, парафраз*, отражающая меру этих преобразований. На наш взгляд, применение данных градаций (за исключением транскрипций и парафразов) в большой степени *условно*, и связано, прежде всего, не с конкретными особенностями данного типа обработки, а с определенными русскими языковыми особенностями употребления этих терминов. Так, если обрабатывается фольклорный источник, это называют *обработкой* или *гармонизацией*, церковный напев – *гармонизацией, изложением* или *переложением*. Очень часто сами аранжировщики или композиторы затрудняются дать точное видовое определение своей конкретной аранжированной пьесе, так как эти грани весьма условны и размыты, а употребление разных терминов перекрывается. Одна и та же работа может быть озаглавлена разными аранжировщиками, как «хоровое изложение», «переложение», «аранжировка», или «обработка». Интересно, что во многих европейских языках все эти термины обозначаются одним словом – *arrangement*. В нашей работе, в дальнейшем, термины *переложение* и *аранжировка* будут связаны с переложением инструментальных сочинений для хора *a'capella*. Термин *обработка* будет, прежде всего, касаться работы с фольклорным материалом (нем. *Bearbeitung*), хотя в более широком смысле этот термин затрагивает *все* остальные типы.

Таким образом, требование «точного» определения жанра аранжировки *не может* являться *принципиальным условием работы* аранжировщика, а тем более никак не определяет *качество* его продукции. Мера, степень, количество и глубина изменений первоначального текста могут оцениваться не сами по себе, но только с позиций *художественно-эстетического результата* и *этического отношения* к имени аранжируемого композитора.

Есть здесь и свои имманентные зависимости. Чем крупнее и известнее автор, тем труднее «испортить» его сочинение. Во всяком случае, большинство слушателей сразу поймут огрехи работы и промахи именно аранжировщика. Однако если аранжировочной работе подвергается сочинение малоизвестное – плохая или неуклюжая обработка может стать предметом критических слушательских суждений в адрес «злосчастного» композитора. Таким образом, этический момент находится в обратной пропорции к степени известности композитора или первоисточника.

ГЛАВА I.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ПРИНЦИПЫ АРАНЖИРОВКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ХОРА И ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

Деятельность аранжировщика как специфический многогранный творческий феномен включает в себя аспекты композиторской, исследовательской, редакционной и частично исполнительской работы.

Многочисленность и сложность творческих задач профессионального аранжировщика предъявляют к нему ряд требований, без выполнения которых его труд теряет художественно-эстетический смысл – становится причудливой игрой его прихоти и случайных решений. Чтобы заранее исключить неблагоприятные обстоятельства и последствия его работы, позволим себе определить основные этапы этого процесса.

Первый этап – исследовательский – включает *историко-культурологический, стилистический, технологический, исполнительский анализ исходного сочинения.*

Второй этап – *план аранжировочной работы* и проекция комплекса музыкально-текстовых свойств исходного сочинения на условия конкретного исполнительского состава.

Третий этап – *техническое выполнение намеченной стратегии.*

Четвертый этап – *контрольный анализ выполненной аранжировки,* выявляющий потери и приобретения в сравнении с оригиналом.

Рассмотрим подробнее эти этапы.

1.1. ЦЕЛЕВОЙ АРАНЖИРОВОЧНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Остановимся на проблемах начального анализа аранжируемого произведения. Каким он должен быть? Сходен ли он с традиционным музыковедческим анализом? Или это должен быть специфический аранжировочный анализ? Скажем сразу, что теории музыки он еще не известен. Зато традиционный анализ, безусловно, необходим. Он позволяет увидеть в деталях строение сочинения, типовые или индивидуальные черты форм, жанров, исторических традиций, на которых базируется композиторский замысел. Он же позволяет увидеть, как элементы формы выражены всей совокупностью музыкальных средств.

Тем не менее, аранжировщику необходим и специальный срез анализа, без которого его работа обречена на шаткое мотивационное обоснование. Критики и оппоненты аранжировщика способны обескуражить его неразрешимыми вопросами: почему он избрал то или иное решение, чем вызваны те или иные изменения оригинального нотного текста, да и вообще – в чем смысл и необходимость данной работы? Конечно же при этом симпатии критиков всегда будут оставаться на стороне композитора и самое большее, на что может рассчитывать даже удачливый аранжировщик – молчаливое согласие не мешать в дальнейшем продвижению аранжировочного опуса в исполнительскую жизнь.

Искусно сделанный специальный аранжировочно-драматургический анализ должен дать всестороннюю оценку и мотивацию всех технологических шагов, совершенных аранжировщиком. В идеале такой анализ способен открыть музыкантам доселе скрытые от них грани сочинения, обогатить существующие его трактовки и осветить все многочисленные проблемы как исходного композиторского, так и нового аранжировочного замысла.

Какая же аналитическая база способна удовлетворить столь смелые ожидания? Вторая половина XX века наиболее полно развивала идеи структурного анализа, представленного работами К. Леви-Стросса, М. Фуко, Р. Барта, Р. Якобсона, Ю. Лотмана и других. В наиболее рельефной форме эта система применительно к музыкальному искусству обобщена М. Г. Арановским в его книге «Музыкальный текст: структура и свойства» [3].

Согласно концепции структуралистов художественный текст и его структура являются наиболее актуальными основаниями для понимания смысла и сущности произведения искусства. М. Г. Арановский прямо указывает, что «понимание музыкального текста как объекта, начинающегося с записи и теряющегося в беспредельности его истолкований, представляется естественно вытекающим из самой практики письменной традиции» [3, 8].

С точки зрения глобальных научных парадигм – тексто-структурный подход действительно универсален. Важно, что он находится в русле всех современных научных воззрений: информатики, кибернетики, компьютерного обеспечения человеческой цивилизации. Однако, законы искусства, слагавшиеся тысячи лет, далеко не всегда адекватны самым современным научным платформам. Структурный анализ слишком обобщен и декларативен, чтобы с его помощью осветить все укромные уголки художественного произведения. В его мощном свете детали теряются и гаснут.

По В. Медушевскому [99] средства музыкальной выразительности имеют три стороны: конструктивно-синтаксическую, семантическую, коммуникативную. Но структурный анализ исследует преимущественно первую из них, в то время как практического аранжировщика чаще всего интересуют параметры двух последних.

Суть противоречий здесь в том, что аранжировщик, осведомленный представлениями о тексте и структуре избранного им сочинения, будет адептом и заложником только механического способа переложения – наименее творческого и обычно неинтересного. Хороший же аранжировщик имеет дело не только (и даже не столько) с музыкальным текстом, но прежде всего с музыкальным произведением.

В принципе все исследователи различают понятия «текст» и «произведение», хотя у структуралистов феномен текста обычно поглощает «произведение». Например, Р. Барт считает, что «произведение есть шлейф некоего воображаемого, тянущегося за текстом» [13]. М. Г. Арановский дает весьма зримое и, казалось бы, методологически удобное разграничение этих понятий: «Произведение – это то, что уже есть; текст – то, что еще есть. Они находятся в разном времени: произведение, будучи уже созданным, – в прошлом, а текст, являясь только создающимся, – в настоящем и отчасти в будущем. Произведение разворачивается в текст – текст

свертывается в произведение» [3, 24 – 25]. Однако если в этом определении мысленно поменять местами эти два термина, высказывание М. Г. Арановского не потеряет смысла. Это значит, что дилемма «текст – произведение» не получила своего разрешения. По А. Ф. Лосеву «в музыкальном произведении нет прошлого – реально есть только настоящее и его жизнь, творящая в недрах этого настоящего его будущее» [88] – и отсюда видно, что не только текст, но и само произведение может разворачиваться в настоящем времени.

В силу высказанных сомнений мы примем далее компромиссную точку зрения по этой проблеме. Текст (в том числе художественный) – это материальный или виртуальный (мыслимый) объект, предназначенный для хранения и передачи информации (в том числе и художественной). Как всякий объект, его можно расчлнить, редуцировать, упростить, усложнить, укрупнить, уменьшить, сжать, фрагментировать без риска потери его функций.

Тексты можно изучать, работать с ними (в том числе и техническими средствами), Об этом говорит и Р. Барт: «Текст ощущается только в процессе работы, производства» [14].

Текст обладает набором текстовых элементов, имеет структурную организацию этих элементов, направляемую иерархической лестницей систем упорядочивания (язык). Тексты могут существовать как в свернутом (книги, списки, ноты, пластинки, диски, файлы), так и в развернутом (исполнение, воспроизведение) виде. В свернутом виде тексты хранятся; при передаче они разворачиваются во времени, образуя информационный поток. Дополнительные способы организации и материализации информационного потока в отдельных случаях можно назвать речью или речевыми актами (хорошо изучены сферы разговорной речи, сценической речи, музыкальной речи).

Произведение (искусства) – это материальный или виртуальный (мыслимый) объект, предназначенный в определенных условиях для акта художественной коммуникации, художественно-эстетического постижения, а также для эстетического наслаждения и любования.

Произведение также можно фрагментировать, редуцировать, деформировать, но с риском потери его функций. Работать с произведением техническими средствами, по-видимому, нельзя.

Произведение обладает формой и художественным содержанием (образно-смысловым значением). Оно включает в себя систему средств художественной выразительности, обладает внутренней мотивационной логикой, драматургическим процессом (при его развертывании).

Произведение, аналогично тексту, может существовать в свернутом (книга, партитура, звукозапись) и развернутом (исполнение, воспроизведение) виде.

Из сказанного хорошо видно, что произведение и текст – в сущности это один и тот же объект, но данный человеку как бы в «разных программах», ориентирующий его на разные сферы деятельности, задающий принципиально разные функции, способы работы и общения с собой.

Именно в такой трактовке прекрасно понимается и мысль М. Г. Арановского: «понятия произведение и текст не взаимозаменяемы, но взаимопереходны. Они «перетекают» друг в друга при смене точек зрения и постоянно предполагают друг друга» [3, 33]. Интересное наблюдение в этом же ключе делает Цветан Тодоров: «Отталкиваясь от литературного текста, читатель производит определенную работу, в результате которой в его сознании выстраивается мир, населенный художественными персонажами» [149, 63].

В своей практической работе аранжировщик постоянно должен иметь в виду обе точки зрения: он работает с текстом, всё время предполагая, что его конечная цель – создание произведения, но своим эстетическим достоинствам адекватного композиторскому.

Кстати, сугубо структурно-текстовый подход практически исключает из музыкальной деятельности фигуру аранжировщика, так как с точки зрения традиционного структурного анализа уже созданное произведение имеет единственный строго упорядоченный текст и единственную строго иерархическую и упорядоченную структурную систему. Всякое, даже малое изменение текста влечет за собой адекватное изменение структуры и произведение теряет свою первоначальную сущность.

В свете структурного анализа аранжировочная деятельность вообще невозможна. Она наносит непоправимый ущерб сочинениям и должна быть признана незаконной. По этой причине даже механическая аранжировка чужда структуралистам. Но тогда, по большому счету, и исполнительское творчество не вписывается в

систему структурного анализа. Во всяком случае, структурализм должен признавать лишь исполнения, предельно точно воплощающие композиторские штрихи и указания. Всякое индивидуальное отступление от них – есть нарушение текста и его структуры.

Здесь мы подходим к весьма деликатной проблеме – выяснению предела допустимости творческого осмысления и переосмысления исходного художественного текста. В разных искусствах он решается с различной степенью толерантности.

Наименее терпимы внешние воздействия в изобразительном искусстве. Невозможно без невосполнимой утраты для исторического шедевра подновить его краски, устранить следы его старения, «улучшить» детали картины. Как акт художественного вандализма воспринимаются попытки долепить руки Венере Милосской или голову Нике Самофракийской, хотя с точки зрения обыденного сознания это явное улучшение имеющихся образов.

Чреваты большими неприятностями редакторские вторжения в литературные тексты. Большая часть критиков допускает такие правки обратно-пропорционально степени известности и гениальности писателей и поэтов.

Однако, в литературном деле, как это ни странно, по умолчанию разрешены весьма смелые манипуляции с оригинальными текстами – это переводы. Чтобы оценить или подвергнуть сомнению качество перевода, нужно как минимум три условия: досконально знать язык первоисточника; досконально знать творчество переводимого литератора и историческую панораму его эпохи; самому быть высокообразованным и тонким литератором и стилистом. Вне этих условий никакие разговоры о качестве и точности перевода невозможны. По этой же причине большая часть человечества является заложницей переводчиков в контактах с иноязычной литературой (и особенно поэзией).

Для переводного текста по большому счету структуральный анализ также невозможен (как и для музыкальной аранжировки), так как здесь налицо стопроцентная утрата исходного текста и его структуры (конечно, в узком структуралистском понимании).

Весьма широк диапазон индивидуальной трактовки текста в театральном деле. Собственно говоря, текст здесь в большинстве случаев вроде бы сохраняется. Однако, для любителя сцены именно текст чаще всего наименее важная и интересная сторона представления. Если это было бы не так, вряд ли удалось собирать публику на грибоедовское *Горе от ума* или шекспировского *Гамлета*, где

широкому зрителю известны наизусть почти все реплики персонажей. К. С. Станиславский однажды заметил: «Смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтобы смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу» [145, т. 3, 85].

Ясно, что областью «текстов», «подтекстов» и «структур» в театре являются совсем другие атрибуты: состав актеров, их мимика, игра, интонация, темп действия, реквизит, оформление сцены, сценические эффекты, режиссерские находки и решения. Но тогда в театре исчезает стабильность его сценических текстов и структур, а фигура комедиографа или сценариста перестает быть отправной точкой для возможного структурального анализа.

Музыкальное искусство в этом ряду занимает весьма своеобразное место. С одной стороны, все написанные на протяжении X – вплоть до середины XX веков нотные тексты считаются «священными» и даже шадящей редактуре они поддаются в той же мере, что и литературные шедевры. С другой же стороны, произведения литературы «считываются» непосредственно пользователями, в то время как музыка по преимуществу должна быть озвучена – только тогда она становится фактом искусства.

Таким образом, в музыке мирно уживаются две полярные данности: жесткость композиторского текста, доступная точному структуральному анализу и многоликость индивидуальных исполнительских трактовок, обычно весьма ценимых любителями музыки в той же мере, что и спектакли – почитателями театра. Но для целей структурализма исполнительские интерпретации – объект расплывчатый и малоподходящий.

В музыкальном искусстве рядом со стабильными нотными текстами всегда бытовали многочисленные переложения, транскрипции, парафразы, свободные фантазии, вариации, импровизации, что прямо отображает описанную двойственность музыкальной природы. Они как бы вели своеобразный диалог с авторскими версиями, оттеняя и преломляя их в ином освещении. В. Шкловский полагал, что «произведение искусства воспринимается лишь на фоне других художественных произведений и в силу тех литературных ассоциаций, которые оно вызывает у читателей. Не только пародия, но и вообще всякое художественное произведение создается как параллель и как противопоставление некоторому образцу» [цит. по: 145, 59]. Но если уж корреспондируют между

собой подчас весьма далекие сочинения, то различные аранжировочные версии одного и того же музыкального произведения сопрягаются в гораздо более естественных для них связях.

Все эти рассуждения ведут к очевидному выводу: структурно-текстовый анализ в полной мере применим к оригинальному нотному тексту, в то время как область исполнительских трактовок, а тем более переложений требует другого анализа.

Еще раз повторим, что основы такого анализа еще не созданы. Но направление его уже хорошо определяется – это некая аналогия театрального, режиссерского анализа, учитывающая как факт наличия стабильного авторского текста, так и (что здесь важнее) возможность весьма широких художественно мотивированных трактовок огромного количества контекстных и подтекстных идей. Потрясающим мастером подобного анализа являлся, например, Анатолий Эфрос, изложивший свое творческое кредо в четырех книгах своего театрального эссе [169].

Назовем подобный анализ применительно к музыке *целевым аранжировочно-драматургическим*. Его ядро будут составлять не структурные признаки, но наблюдения над особым пространством *музыкальных событий*. По научному емко определил «событие» в литературном сочинении Ю. Лотман: «Событие – перемещение персонажа через границу семантического поля» [89]. О «музыкальных событиях» пишет Е. В. Назайкинский: «Можно назвать событием любой участок музыкальной композиции, который организован так, что способен вызывать ассоциации с жизненными событиями» [105]. Понятием «события» пользуется и М. Г. Арановский, правда, в более обобщенном «структуральном» плане: «Под событием будем понимать такое отношение между двумя избранными (по тем или иным признакам) структурами, при котором вторая представляет собой либо изменение предшествующей, либо новую структуру» [3, 90].

В свете анализа пространства музыкальных событий сочинение предстает как сложный организм, имеющий внутренний сюжет, особых музыкальных персонажей, роли, мотивации поступков «героев», их драматургические линии, индивидуальный характеристический колорит и т. д. Анализ исходного композиторского образца с такой точки зрения способен дать аранжировщику мощнейшие инструменты для его работы. Он же позволит профессионально говорить с критиками и оппонентами о сути конкретных

аранжировочных решений, их направленности, логике, объективных плюсах и минусах.

Детальное исследование вопроса неизбежно приводит нас к мысли о том, что наряду с пространством *музыкальных событий* целевой аранжировочно-драматургический анализ должен рассматривать и пространство (или поле) особых *музыкальных персонажей*, с которыми эти события, собственно говоря, и происходят. Однако в этом пункте музыкантов подстерегает значительная методологическая трудность. В отличие от звуковых конструкций разговорной речи, несущих на себе лексическую (а шире – семантическую) нагрузку, звуки музыки, музыкальные мотивы, фразы, предложения не являются знаками в традиционном значении этого термина то есть объектами, по Соссюру, составляющими единство означающего и означаемого.

«До – ре – ми» не означает «стол», а «ми – ре – до» – «стул», например. Поэтому для семиотика музыка должна представляться неким загадочным объектом с сильно размытым полем значений. Правда, подлинными семиотическими свойствами обладают монограммы, типа *BACH, DEsCH, ASCH*. Повышенно семиотичны лейтмотивы крупных оперно-балетных и симфонических сочинений (скажем, тема судьбы в *Пятой симфонии* Бетховена). М. Г. Арановский прослеживает «персонажные» качества некоторых распространенных в разные исторические эпохи звукоформул, идущих от теории и практики риторических фигур. Кстати, исследователь именует их героями и персонажами, хотя и в кавычках, и прослеживает исторический путь формирования этих широко распространенных формул в творчестве разных композиторов [3, 175 – 177 и др.].

Как часто бывает, сниженность некоторого свойства оборачивается мощными позитивными процессами вокруг него. Так и в музыке: сниженность семантической нагрузки ее звуков создает базу для невиданных в сравнении с другими искусствами обобщений, выходящих подчас на истинно духовный уровень. Буквально за считанные секунды музыка способна отобразить глубочайшую трагедию (*Вторая, Четвертая, Шестая, Двадцатая* прелюдии Шопена), творящуюся пред «взором» слушателя. Эта трагедия происходит с конкретными музыкальными персонажами, но никто и никогда не сможет сказать, происходит ли она с Гамлетом, Ромео и Джульеттой или с каким-то бедным безвестным

человеком. Это Вселенская трагедия и отсвет ее разлит в судьбе каждого из нас.

Сила музыкальных эмоций также стократно увеличивается за счет отсутствия в них точных лексических значений. Музыка пробуждает в людях самые всеобъемлющие, самые интимные и самые возвышенные чувства, ибо человек примеряет музыкальные события только на себя.

По словам Е. В. Назайкинского: «при такой установке художественный мир музыкального произведения воспринимается слушателем как становящийся, развертывающийся у него на глазах, насыщенный событиями и действиями, вовлекающими в сопереживание. Сам слушатель может отождествлять себя при этом с действующими силами, с теми, кто «живет» и «движется» в музыкальном космосе произведения, и даже моментами полностью растворяться в музыке. Но все-таки в целом он осознает себя зрителем, заинтересованным наблюдателем, перед взором которого чудесный мир произведения простирается в особом музыкальном пространстве и меняется в музыкальном времени. Слушатель чувствует себя в некоем музыкальном театре» [105, 60].

Понятие музыкального персонажа далеко не тождественно, скажем, персонажу литературного или театрального произведения. Статус музыкального персонажа можно присваивать большому кругу конкретных средств музыкальной выразительности, которые участвуют в развитии музыкальных событий. Слушатель может воспринимать их в виде ассоциативно-символического отображения некоторых жизненных, эмоциональных, психологических реалий и через этот процесс происходит восприятие и постижение художественного смысла музыкального сочинения.

Таким образом, аранжировочно-драматургический анализ должен самым детальным образом исследовать пространство музыкальных персонажей и музыкальных событий. Весьма важно и то, что семантически и драматургическими значимыми в подобном анализе могут оказаться самые различные средства выразительности, жанровые признаки, темпы, тональности, артикуляционные, фразировочные, динамические оттенки, тематические элементы (включая метроритмические свойства), фактурное, тесситурное и тембровое решение. Большая часть этих качеств и свойств заложена в нотном тексте композитором, и их нужно только аналитически выявить, представив их действие как целостную систему, направ-

ленную на отражение определенного музыкального содержания. Какая-то часть (подробности и оттенки агогики, артикуляции, фразировки, громкостной динамики) традиционно отдается для творческого преобразования исполнителям. В распоряжение аранжировщика может поступить практически весь арсенал композиторских средств, с помощью которого аранжировщик создаст новое уникальное прочтение сочинения, наподобие того, как режиссер и актеры создадут уникальный спектакль по хорошо известной пьесе.

В случае, когда переключается фортепианное сочинение (или ансамблевый состав или хор), аранжировщик получает в свои руки средство выразительности, отсутствовавшее у композитора – многотембральное решение. Введение в партитуру этого нового параметра может кардинально изменить исходное соотношение всех остальных средств выразительности, с чем вынуждены будут примиряться самые суровые критики.

Суть, смысл и необходимость подобных трансформаций становится ясна, если сравнить литературный первоисточник, скажем, с оперой, опереттой, балетом или мюзиклом, сочиненными на тот же сюжет. Даже в тех случаях, когда в новом жанровом решении сохраняется исходный текст (*Каменный гость* Даргомыжского, *Моцарт и Сальери* Римского-Корсакова, *Женитьба* Мусоргского) – резко меняется ориентация всех первоначальных литературных факторов. Но не редки и абсолютно радикальные изменения. Кто сейчас скажет, что *Ликовая дама* братьев Чайковских – жалкая пародия на пушкинскую новеллу? Но ведь долгие годы после создания этого оперного шедевра ревнители «литературной чистоты» уничтожали оперу и ее создателей, считая незачинными и недопустимыми кардинальные творческие преобразования в ней.

Практика показывает, что и в области аранжировочной деятельности идет постепенное привыкание к удачным и даже неудачным обработкам. Например, множеству российских слушателей *Грезы Шумана* известны только в хоровой аранжировке (В. Степанов, А. Свешников). *Похоронный марш* из *Второй фортепианной сонаты* Шопена – в аранжировке для духового оркестра. *Органная хоральная прелюдия* И. С. Баха *фа минор* получила широкую известность в синтезаторной обработке А. Артемьева после выхода на экран фильма А. Тарковского *Солярис*. Мировой аудитории многие сочинения Баха и Моцарта известны в вокальной версии ансамбля *Swingle singers*.

Попробуем наметить направления, по которым стоит вести целевой аранжировочно-драматургический анализ произведения, предназначенного для творческой обработки.

Особенностью деятельности аранжировщика (наподобие работы художественного реставратора) является *предельно тесный контакт с мельчайшими деталями* музыкальной ткани композитора. Фактически аранжировщик посвящен по роду своего труда во все таинства композиторской техники, во все подробности его звуковых замыслов, может даже неосознанные самим композитором (в том числе, и в его «узкие места», «неудачи», непреодоленные технические сложности). Поэтому аранжировочный анализ неминусом должен быть *микроанализом* с выходом на исследование непротиворечивости и максимально возможной *мотивированности* любого звука, паузы, знака артикуляции, любого интонационного хода или фактурной детали. Отсюда – тенденция рассматривать *линии развития* этих деталей в качестве особых внутренних *персонажей*, активно участвующих в локальных и проспективных *музыкальных событиях* (что, как было ранее показано, и составляет особенности *целевого аранжировочно-драматургического анализа*).

Большая наука в последние годы стремительно движется к изучению всё более мелких объектов и всё более мелких их деталей: нанотехнологии, геновая инженерия, микроэлектроника. Музыковедение также углубляется во всё более подробные детали текстов. И именно аранжировщик *обязан* их всемерно учитывать. Иначе, как же он примет то или иное ответственное решение, как выберет наиболее точный вариант, мотивирует то или иное предпочтение? К. Штокхаузену принадлежит мысль о том, что «...мы научились буквально слышать по-новому. По сравнению с прошлым нам определенно нужен *звуковой микроскоп*...». А. Шенберг в *Предисловии* к изданию *Багателей* А. Веберна пишет: «Здесь каждый вздох – как роман». Похожая позиция у Ж. Гризе, который, характеризуя конструкцию своего сочинения *Modulations*, говорит: «Формой этой пьесы является *история* тех звуков, которые ее, историю составляют». Весьма подробные аналитические выкладки дает, например, Э. Денисов в авторском анализе своей *Оды* для кларнета, фортепиано и ударных, где исследуется громкостная палитра отдельно интонируемых звуков. А. С. Соколов также находит нужным рассмотреть весьма подробные детали в анализе пьесы Чарльза Айвза *Вопрос, оставшийся без ответа* [140].

ЖАНР

Выявление жанровых особенностей и традиций – это своеобразный ключ и путеводная звезда ко всем последующим аналитическим и практическим действиям аранжировщика. Дело в том, что большая часть инструментальных пьес, романсов, хоров входит в состав тех или иных циклов, сборников, суперциклов, в которых данные самостоятельно организованные сочинения выполняют ту или иную роль. В свою очередь, эта роль накладывает отпечаток на характер образности и развития этих сочинений, их масштаб, выбор выразительной палитры и т. д. Отбирая для переложения только один номер цикла (или даже несколько), аранжировщик серьезно меняет жанровую направленность художественного объекта.

Одно дело – *Грезы Шумана* среди дюжины пьес его *Детских сцен*. Другое дело самостоятельное хоровое сочинение под тем же названием, выполненное, например, В. Степановым или А. Свешниковым. Оно приобретает огромный семантический вес, неповторимую глубину эмоционального воздействия, теплоту человеческих душ и – неожиданно – трагедийность, свойственную высочайшей красоте. Это трагедия неповторимости мгновения счастья и обреченности на его утрату. Уловить эти качества, имея знакомство лишь с фортепианным первоисточником в его обычной циклической последовательности, нельзя!

Такое же действие оказывает обработка органной прелюдии И. С. Баха *фа минор* в фильме *Солярис*. В самом сборнике баховских прелюдий этого всего лишь одна песчинка – по-своему красивая – среди десятков других, не менее красивых песчинок. На фоне баховских фантазий, токкат, фуг, поражающих своей мощью, грандиозностью, великолепием полифонической техники и мастерством формообразования эта прелюдия вряд ли способна поразить воображение слушателя. Но вот выбранная Тарковским – Артемьевым рядовая пьеса становится вдруг высочайшим космическим символом, воплощающим в себе концентрацию всего самого прекрасного и дорогого на Земле. Это чудо преображения, конечно же, происходит, благодаря контексту всех семантико-выразительных средств шедевра Тарковского. Но представим себе, что режиссер и аранжировщик решили пустить за кадром синтезаторные обработки всего цикла органных прелюдий Баха! Увы, сохранив цельность ба-

ховского сборника, кинематографисты напрочь утратили бы всё эмоционально-символическое воздействие музыки.

«Фокус» здесь – в жанровой трансформации пьесы. Из «члена ряда» она становится лейттемой фильма, знаком утраченного счастья, а в конце – символом робкой надежды на духовное возрождение героя.

Теперь ясно, что аранжировщик должен со всей ответственностью осознавать последствия жанровой мутации художественного объекта. С другой стороны – о феноменальном эффекте хорового варианта *Грез* или, например, оркестровой версии *Кармен – сюиты* Щедрина можно только мечтать!

Вообще, в аранжировочной деятельности есть некий стабильный «плюс» – выбирая для переложения какой-либо номер цикла, аранжировщик как бы приподнимает его, делает ярче, весомее, выразительнее. Это происходит автоматически, благодаря изменению и повышению жанрового статуса произведения.

Возможна и другая стратегия жанровых изменений. Аранжировщик вправе объединить пьесы разных циклов в новый – по сути другой – цикл. Или же – изменить порядок следования номеров, с частичной редукцией некоторых из них. Вспомним, какого громадного слушательского эффекта добился Глен Гульд, изменив порядок следования пятнадцати трехголосных инвенций И. С. Баха! Потрясающее воздействие *Кармен – сюиты* также в решающей мере зависит от совершенно нового порядка следования всем известных фрагментов.

С жанровыми характеристиками и свойствами связано название произведения, как оригинальное, так и данное аранжировщиком. Так, жанровая новация *Кармен-сюиты*, безусловно, весьма плодотворна. Она отсекает все дискуссионные вопросы, возникающие в связи с оппозициями «Бизе – Щедрин», «опера – балет – сюита», «оригинал – переложение».

Есть и другой аспект жанрового анализа обрабатываемого образца – его принадлежность именно *инструментальной* или *оркестровой* музыке. Решение о возможности или невозможности аранжировки должно приниматься и ввиду того обстоятельства, что, как отмечает Е. Ручьевская, «ресурсы голоса не безграничны, а периферия звучания, естественная для инструментальной музыки, голосу недоступна» [131, 75]. Эта исходно правильная мысль всё же *не должна* слишком довлеть над аранжировщиком – во-первых, технические ресурсы хоров постоянно растут, а во-вторых, опыт-

ный аранжировщик имеет в своем распоряжении достаточный арсенал приемов, с помощью которых можно преодолеть (без существенных эстетических потерь) ограничения, связанные с *периферией* инструментального звучания.

ТЕМП

Второй срез целевого аранжировочно-драматургического анализа – осмысление темповых указаний, тактового размера, тактового и долевого масштаба.

Темп – одна из важнейших характеристик пьесы. Со второй половины XVIII века темповые обозначения непременно выставляются композиторами, а с изобретением метронома – выставляются предельно точно. Однако на практике темпы и особенно колебания темпов всецело находятся во власти исполнителей, которые редко держат их в полном соответствии с метрономом. Пользуясь тем обстоятельством, что в конкретном исполнении темпы технически невозможно строго задать, артисты полагаются здесь только на свою личную интуицию.

В то же время, темп определяет степень жизненной наполненности сочинения, уровень встроенности субъекта музыкального повествования в течение астрономического или исторического времени. «Тот или иной темп, – пишет Е. В. Назайкинский, – это определенная сфера образов, жанров, эмоций. «Главный характер *Allegro* заключается в веселости, живости, тогда как для *Adagio*, напротив, – в нежности и печальности, – писал во времена Баха флейтист И. И. Кванц. «У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм», – говорил К. С. Станиславский» [см.: 106, 14]. Евгений Мравинский не раз подчеркивал, что для него главное в трактовке сочинения – найти верный темп исполнения.

В настоящее время считается (О. Агарков, Б. М. Теплов и др.), что ощущение темпа и темповых колебаний не может иметь некоей абсолютной шкалы градаций. Оно сложным образом связано с громкостными, артикуляционными, фразировочными и другими факторами. «Представления о темпе, – читаем у Е. В. Назайкинского, – всегда являются качественными, а не количественными. Выраженное числом метрономических единиц абсолютное значение того или иного темпа всегда оценивается относительно и воспринимается как некоторое качество быстроты, умеренности или медленности движения. Именно по этой причине

музыканты предпочитают словесные обозначения темпа, выражающие характер движения, качественные характеристики музыкального темпа, хотя и обращаются к метрономическим обозначениям, когда возникает необходимость указать или определить точный темп» [106, 15]. Поэтому и у аранжировщика есть некоторые права на изменение оригинальных темпов, особенно если это сопряжено с решением целостной креативной задачи.

Всё-таки, всегда уместен вопрос: почему композитор избрал именно этот темп. В некоторых случаях это может быть дань жанровым традициям (практически обязательное *Allegro* в первых частях и финалах сонатно-симфонических циклов, хотя уровень этого *Allegro* может весьма широко варьировать. В этих случаях возможны и корректировки темпа: *Allegro moderato*, *Presto*, *Vivo* и т. д., связанные с техническими возможностями конкретного исполнительского состава, с видоизменениями жанровых черт сочинения, с певческим дыханием, орфоэпией метрической артикуляцией.

Анализ тактового размера, масштаба тактов и тактовых долей обычно мало отражается на исполнительском результате – здесь важны скорее те или иные удобства по восприятию ритмического узора и понятности дирижерского жеста, а также по точности отображения сложных ритмических фигур оркестрантами или ансамблистами. В практической аранжировке вполне допустимо разбиение сложного такта на два (или более) простых, увеличение или уменьшение мензуры длительностей в два (три, четыре) раза. Порой эта операция является и способом существенного изменения темпа (или его необходимой стабилизации). Например, баховский оригинал *Adagio* из органной *Токкаты и фуги До мажор* выписан с обилием мелких мелизматических длительностей, которые органист нормально разберет и выучит. При переложении же этого великолепного сочинения для хора столь мелкая мелизматическая нотация будет весьма неудобной. Поэтому здесь желательно увеличить мензуру длительностей в два раза, сделав нотный текст более просто читаемым. Второй выигрыш – стабилизация очень медленного темпа, столь необходимого для верной передачи состояния философской величественности, свойственной этому фрагменту. Оригинальная нотация в предельно медленных четвертях затруднительна для ансамблистов.

АНАЛИЗ ТОНАЛЬНОСТИ

Для людей с абсолютным слухом звучание всех двенадцати транспозиций мажорной или минорной музыки имеет строго дифференциальное значение. Человек с абсолютным звуковысотным слухом, привыкший слышать первую прелюдию первого тома *ХТК* И. С. Баха в *До мажоре* будет долго и весьма недовольно морщиться при столкновении с транскрипциями этого сочинения в виде популярнейшего «хита» *Ave Maria* Шарля Гуно, транспонированного (видимо, в связи с тесситурными особенностями новой локальной мелодии) в *Фа мажор* или *Ми-бемоль мажор*.

Для большей же части слушателей транспонирование пьес (в том числе и этой) никаких ощутимых последствий не имеет. Тормозом на этом пути могут являться лишь косые взгляды адептов творческого пера того или иного композитора. Что касается Баха, да и всей старинной музыки, будем помнить, что в его время тональности звучали явно иначе, чем сейчас, а клавиесин могли многократно перенастраивать, приравниваясь к некоторым целям (скажем, конкретным голосам или строям духовых).

Поучительно в этом отношении сравнить две записанные в разное время аранжировки знаменитой *Арии* И. С. Баха из оркестровой сюиты *Ре мажор*, сделанные вокальным ансамблем *Свинг-стичс*. В первой из них аранжировщик сохранил тональность оригинала, но так как человеческий голос не в силах конкурировать со скрипками по охвату высокого регистра, — он перенес всё звучание на октаву вниз! Нельзя сказать, что эта операция (кстати, весьма ответственная и щекотливая в художественном смысле) наносит баховской музыке некий непоправимый ущерб. Нет, красота *Арии* не теряется, особенно в искусном исполнении ансамбля. И все-таки *Ария* приобретает некую сумрачную краску, разительно отличающуюся от небесного сияния оригинала.

Вторая версия этого сочинения через много лет была сделана тем же ансамблем с транспозицией на малую терцию вниз — в *Си мажор* — и в ней баховский замысел полностью воскресился! (Кстати, историки полагают, что в первой половине XVIII века *Ре мажор* мог звучать именно как современный *Си мажор*.)

Наиболее ответственный случай, если тональность имеет строгий семантический смысл или отражена в названии сочинения. Например, несколько карикатурно может выглядеть исполнение в *Ми мажоре* рондо *Соль мажор* («Ярость по поводу потерянного

гроша») Бетховена. Впрочем, это лишь дело завышенной пунктуальности критиков. Например, *Свингл Сингера* исполняют в *ре миноре* полную версию знаменитой моцартовской симфонии, известной всему миру, включая неквалифицированных слушателей, под именем *Симфония соль минор*.

Во всех подобных случаях альтернатива «выполнять транспорт или отказаться от переложения» целиком лежит на совести аранжировщика.

ТЕМАТИЗМ

Бесспорно, наиболее важная часть целевого аранжировочно-драматургического анализа – выявление драматургии тематических линий. Поведение тематических элементов в определенной степени направляется формой – схемой произведения. Например, концепция трехчастной формы предписывает начальному тематизму появиться еще раз в виде репризы. Традиции рондо требуют многократного появления начального тематизма. Идеи сонатной формы связаны с почти неизменным транспортом побочной партии в репризе и т. д. Однако характер проведения и возвращения тематических элементов в каждом конкретном случае может сильно варьировать, что сопряжено с уникальностью замысла каждого конкретного сочинения. Аранжировщик должен обратить внимание не на типовое, а на специфическое поведение тематических элементов, ибо от этого зависит удача или неудача его работы.

Вспомним строение периода двадцатой *до минорной* прелюдии из *оп. 28* Шопена. Здесь фактически три предложения, первое и второе из которых неповторного строения, а третье почти дословно повторяет второе. Но именно *почти*. Вообще говоря, повторения вида **a b b** весьма распространены, например, в песенно-вокальной литературе, где повторы припевов (порой многократные) носят позитивно-созидательный характер. Они укрепляют и укрупняют достигнутый в припеве высокий эмоциональный уровень, позволяют певцу и его слушателям вдоволь насладиться красотой и зажигательностью припева. Если аранжировщик прелюдии Шопена оттолкнется от этой широкораспространенной и понятной идеи – он в прямом смысле уничтожит шопеновский шедевр.

Дело в том, что **a b b** этого сочинения не имеет ничего общего с идеями позитивного припева. Зная драматически-трагические тона многих прелюдий этого цикла (*№2, №4, №6, №18*), вниматель-

ный аналитик не пройдет мимо того факта, что два первых предложения прелюдии символизируют две резко контрастные фазы жизни человека: триумфальное шествие к вершине и траурное шествие за гробом. Причем, обе фазы принадлежат судьбе одного и того же субъекта музыкального повествования, на что указывает тонко выполненный тематический повтор (знак идентификации):



Тогда возникает законный вопрос: зачем же нужно повторение второго предложения, столь явно нарушающее симметрию и равноположенность обеих фаз? Шопен обозначил свою художественную позицию только тем, что добавил к знаку пиано в начале второго предложения знак пианиссимо в начале третьего. Но это мощная семантическая подсказка! Третье предложение этого периода вовсе не повторение второго. Это самостоятельная третья фаза – отражение образа героя уже за пределами его жизненного пути. Это передача чувства безмерного сожаления о безвозвратно ушедшей жизни, цель которой – ожидаемый апофеоз – столь трагически оборвалась.

Даже исходное фортепианное звучание третьего предложения должно разительно отличаться от второго – стать некоей тенью, ретушью, негативом. Если же делается оркестровая или хоровая версия прелюдии, у аранжировщика появятся десятки приемов конкретного воплощения именно третьей фазы прелюдии – фазы несбытия.

Составим небольшой реестр (видимо, далеко не полный) возможных драматургических функций тематических элементов и соответствующих им музыкальных событий:

- 1.1. Изложение главной темы.
 - 1.2. Развитие главной темы.
 - 1.3. Преобразование главной темы.
 - 1.4. Увод главной темы.
 - 1.5. Возвращение главной темы.
 - 1.6. Преображение главной темы.
 - 1.7. Триумф главной темы.
 - 1.8. Утрата главной темы.
 - 1.9. Поражение главной темы.
 - 1.10. Реминисценция главной темы.
 - 1.11. Мемориал главной темы.
 - 1.12. Символизация главной темы.
 - 1.13. Аксиологическая (ценностная) переориентация главной темы под воздействием других тем и образов.
 - 1.14. Вытеснение главной темы.
-
- 2.1. Введение новой темы (контртемы, побочной партии, контрастного тематического материала).
 - 2.2. Преобразование новой темы.
 - 2.3. Кульминирование новой темы.
 - 2.4. Вытеснение образа первой темы.
 - 2.5. Создание прочной оппозиции к главной теме
 - 2.6. Утверждение и «насаждение» новых ценностей.
 - 2.7. Конфликтное столкновение главной и побочной тем.
 - 2.8. Ценностная переориентация новой темы под давлением главной.
 - 2.9. Триумф новой темы.
 - 2.10. Утрата новой темы.
 - 2.11. «Мемориал» новой темы.
 - 2.12. Символизация новой темы.
 - 2.13. Реминисценция новой темы.
 - 2.14. Вытеснение новой темы.
-
- 3.1. Ввод фонового тематического материала.
 - 3.2. Развитие фонового материала.
 - 3.3. Кульминирование фонового материала.
 - 3.4. Увод (исчерпание) фонового материала.
 - 3.5. Реминисценция фонового материала.
 - 3.6. Контрапунктическое соединение фонового материала с главной темой.

- 3.7. Контрапунктическое соединение фонового материала с побочной темой.
- 3.8. Вытеснение фонового материала.

- 4.1. Введение эпитафия.
- 4.2. Ситуационное напоминание эпитафия.
- 4.3. Триумф эпитафия.
- 4.4. Реминисценция эпитафия.
- 4.5. Символизация эпитафия.
- 4.6. Преображение эпитафия.
- 4.7. Финальное возвращение к эпитафию.

- 5.1. Введение постскриптума.
- 5.2. Возвращение постскриптума в других частях.
- 5.3. Триумф постскриптума.

- 6.1. Введение отстраняющего эпизода.
- 6.2. Преображение отстраняющего эпизода.
- 6.3. Триумф отстраняющего эпизода.
- 6.4. Реминисценция отстраняющего эпизода.
- 6.5. Вытеснение эпизода главной или побочной темами.

Весьма важный параметр анализа – выявление ролевых функций тематического материала. В спектакле отдельные персонажи нам нравятся, другие не нравятся. Нравятся или не нравятся отдельные актеры, их роли, амплуа. Некоторые персонажи, актеры, роли нацелены на комедийное восприятие, другие – на трагедийное, третьи – на драматическое, четвертые – на лирическое и т. д.

Сходные ролевые функции обнаруживаются и у музыкально-тематических элементов. Аранжировщик имеет возможность разделить их по оси симпатия – антипатия, а также по осям комедийное – трагедийное; драматическое – лирическое – эпическое; саркастическое – ироническое – иносказательное; возвышенное – низменное и др.

Подобная дифференциация может пригодиться в дальнейшем при назначении инструментов, партий, артикуляционных приемов, гесситур в практической аранжировочной работе.

В большей массе любимой нами музыки, правда, антипатийные страницы встречаются редко. Зато комбинации других ролевых функций вполне вероятны. Например, при переложении для хора *Музыкального момента* Ф. Шуберта *фа минор* важно учесть не-

сколько шуточный (юмористический) характер этой миниатюры. В оригинальной композиторской версии преобладает простое четырехголосие и при механическом способе переложения, кажется, проблем не возникнет: всё укладывается в рамки нормативной тесситуры смешанного хора. Но за этой очевидностью легко потерять подлинного Шуберта. Юмористический оттенок пьесы побуждает искать неявные и нетривиальные решения. Скажем, в начальной фигуре сопровождения невыигрышно задействовать альты, хотя по тесситуре это очень удобно. Альты дадут здесь ничем не примечательное обыденно гармоничное звучание, в то время как высокие напряженно стаккатирующие тенора как раз и создадут нужный шуточный аспект!

ТЕССИТУРА

Особое внимание необходимо уделить анализу тесситуры сочинения. И не только потому, что при конкретной аранжировке могут возникнуть тесситурно неудобные и даже неисполнимые фрагменты. Дело в том, что тесситура, как и тональность, является важнейшей семантической приметой среды обитания музыкальных персонажей. Если мелодика, гармония, ритм, артикуляция, громкостная динамика – есть символы «лица» персонажа, его «одежды», «осанки», то тесситура и тональность – это жизненный тонус и «сценический» антураж. Произвольное изменение тесситуры, как и тональности означает решительное изменение образа жизни, фактически разрыв со своим «я».

Динамика тесситурных событий обычно тщательно продумывается композитором, а ее недоучет аналитиком может привести к неправильному пониманию смысла произведения. При гармоничном, стройном течении музыкальных событий тесситурные условия начала и конца темы сходятся. Наоборот, резкое расхождение начальных и конечных параметров свидетельствует о неблагополучии в жизни героя или о каких-то, порой катастрофических изменениях его судьбы.

Показательно в этом смысле тесситурное строение *До мажорной* прелюдии из I тома ХТК И. С. Баха. Ее начальные мелодические звуки расположены в красивом светлом регистре, говорящем о счастье, покое и самоудовлетворенности. Первые четыре такта фиксируют это состояние. Но дальше начинаются крутые изломы тесситуры, которые, конечно же, являются неминуемым

результатом развития исходного тематизма, но они же определяют направление этого развития, а в конечном счете и судьбу героя.

Резкий прорыв к высоким нотам a^2 , g^2 , казалось бы, еще ярче высветляющий праздничные краски начала, сменяются уходом в более низкие c^2 , h^1 . Причем, это сопровождается отклонением в более светлую (!) доминантовую тональность $G - dur$. Далее начинается настоящая борьба за сохранение тесситуры. Пытаясь ее отстоять, Бах прибегает к экстраординарным средствам: дает отклонение в $d-moll$, вводит в мелодический голос экзальтированную интонацию $cis^2 - d^2$, но это уже не может спасти от рокового хода событий. Прямо противоположно авторским усилиям, мелодия падает к f^1 , пытается стабилизироваться там, но сползает далее к e^1 , es^1 , d^1 . Последняя попытка противостоять катастрофическому падению предпринимается композитором на фоне доминантового органичного пункта. О душевном смятении свидетельствуют теперь резкие диссонансы $d - g - c^1 - f^1$, $G - a - fis^1$. Ценой огромного волевого усилия удается пройти четыре хроматические ноты: e^1 , f^1 , fis^1 , g^1 , но удержать достигнутое композитор уже не может. Наступает полное обрушение, в котором фатальное введение эллипсиса доминантсептаккордов *До мажора* и *Фа мажора* и кратковременное появление интонационного хода $e^1 - f^1$ только усиливает размах падения, которое достигает здесь запредельной для тесситуры верхнего голоса ноты H .

Конечно же, Бах чувствует, что изобразил процесс, совершенно не вписывающийся в принятую тогда систему музыкального мироздания (не будем забывать, что это первая прелюдия огромного цикла, к тому же написанная в «белоснежном» *До мажоре!*). И он, словно фокусник, быстро опускает завесу над открывшейся бездной, поглотившей своих чад и тут же демонстрирует, что «всё, мол, в порядке, все живы и здоровы», – исходная тесситура вернулась! Увы, слишком поспешно и слишком поверхностно... Возмущенный вверх мелодический пассаж демонстрирует напряженные ноты f^2 и d^2 , но ведь символа красоты – звука e^2 нет! (словно понимая алогичность и бессмысленность этой тирады, Бах уводит ее сразу резко вниз, неожиданно завершая прелюдию долгим *До мажорным* аккордом, взятым «напрокат» не из «своей оперы»).

Этот искусственный и весьма натянутый прием, усугубленный «корявым» разрешением мелодической линии $d^1 - c^2$, спасти положения уже не может. Судьба героя решена помимо воли ком-

позитора. (Вспомним похожую ситуацию, произошедшую с А. С. Пушкиным, когда Татьяна Ларина, вопреки воле поэта «вышла замуж».)

Таким образом, только последовательный тесситурный анализ способен обнаружить предельно драматичные и «вышедшие из под авторского контроля» события этого сочинения.

Показательный в этом плане пример: феноменальный американский певец Бобби Макферрин, исполняя эту пьесу, в определенный момент переносит звучание на октаву вверх, оказываясь в конце *выше*, чем начинал. Конечно, это вызвано непреодолимыми тесситурно-голосовыми трудностями, но ведь смысл шедевра Баха, действительно, радикальным образом трансформируется. Не известно, проводил ли Макферрин целевой аранжировочный анализ, но Баха он *исказил*. Не сделав микроанализ исходного баховского текста, невозможно грамотно прокомментировать аранжировку Макферрина, как невозможно и обнаружить в ней никакого художественно-эстетического просчета.

Приведем пример обратного процесса – неподконтрольного повышения тесситуры. В качестве характерного образца рассмотрим тему вариаций из второй части *Десятой сонаты* Бетховена. Она написана в типичной для строгих венских вариаций простой двухчастной форме по схеме: $\alpha \alpha_1 \beta \alpha_2$.

Тема имеет четкие масштабные характеристики $4 + 4 \mid 4 + 4$ полную совершенную каденцию в основной тональности и могла бы стать образцом для классического стиля формообразования. Тем не менее, Бетховен неожиданно вводит сюда коду (хвост), которая своим резко контрастным и акустически агрессивным звучанием нарушает все сложившиеся к этому историческому моменту нормы.

Разгадка подобного экстравагантного решения композитора коренится именно в тесситурных обстоятельствах!

Обратим внимание на то, что хотя применяется период повторного строения, говорящий о цельности и гармоничности исходного образа, в шестом такте этого периода происходит не вполне ожидаемое отклонение в доминантовую тональность *Соль мажор*, причем с терпким разрешением септими доминантового терцквартаккорда вверх, в V ступень. Этот эффект тут же получает достойное продолжение -- мощную модулирующую каденцию в *G-dur*.

Середина простой двухчастной формы, развивающая исходный материал, пытается вернуть утраченный тональный уровень. Через *Фа мажор* и *ре минор* ей удается стабилизировать положение: исходный тематизм не только возвращается, но и получает хорошее крепкое замыкание полной совершенной каденцией в основной тональности (здесь одновременно промелькнул принцип сонатности, проявляющий себя во всех формах венских классиков). Драматургический цикл вроде бы благополучно замкнулся, но обрывает внимание на то, что всё репризное предложение звучит теперь октавой выше. Героя вроде бы вернули домой в физическом смысле, но сердце его и душевные помыслы остались в ином измерении. Теперь становится ясна важнейшая драматургическая роль коды, которая в присущем ей драматичном, сурово-напряженном звучании отстаивает исходные духовные ценности и возвращает героя в его мир в полном значении этого слова. Вернулась и исходная tessitura, круг по-настоящему замкнулся.

Интересно, что в коде продолжается борьба идей: в трех секвенциальных звеньях Бетховен дает жесткое «неправильное» разрешение септимального доминантсептаккорда, аналогичное отклонению шестого такта, столь сильно подействовавшему в свое время на сознание и поведение героя. Зато последняя каденция, как и разрешение кульминационного терцквартаккорда, сделана теперь по всем канонам классической гармонии!

Представим на мгновение, что аранжировщик, пытаясь «ослабить» в tessiture) опустит репризное предложение на октаву вниз, сразу возвратив исходное звучание, – замысел Бетховена будет разрушен самым безжалостным образом.

ФРАЗИРОВКА, АРТИКУЛЯЦИЯ, ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА

Объектом пристального внимания должны служить артикуляционные, громкостные, фразировочные факторы анализируемого сочинения. Их роль в непосредственном и детальном отображении эмоционального развития пьесы первостепенна. Обычно автор скрупулезно продумывает эти параметры и аранжировщику остается лишь несколько подкорректировать их под эгидой своей общей задачи или попросту их полностью сохранить. Особый случай – работа с редакциями старинных произведений, авторы которых еще

не проставляли сами артикуляционные, громкостные и фразировочные обозначения. Удачные находки редакторов, конечно, желательно не потерять, но, вообще говоря, аранжировщик не обязан точно следовать за концепцией конкретного редактора. (Это же касается и выбора редакционных темповых указаний.)

Стоит лишь иметь в виду, что не все хоровые исполнители достаточно искусны в отражении штрихов *staccato*, *marcato*, акцентов и «клинышков». Это, конечно, вовсе не значит, что данные штрихи не стоит употреблять, но следует быть готовым к тому, что ожидаемый эффект может и не состояться.

Несколько слов о фразировке. Дирижеры-хоровики привыкают к тому, что фразировочную динамику определяет литературный текст партитуры. Сталкиваясь с переложением инструментальной фактуры, они порой находятся в затруднении и это может стать причиной огромных содержательных потерь.

Собственно говоря, даже наличие текста не дает полной гарантии правильной (событийно, эмоционально и драматургически точной) фразировки. Для иллюстрации обратимся к двойной фуге *Kyrie eleison* из *Реквиема* Моцарта. Необычность ее композиторского решения в том, что фразы *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, которые обычно распевались в мессах по отдельности, здесь озвучиваются в едином лексическом комплексе. *Господь* и *Христос* как бы слиты в единый символ. У Моцарта это торжественный, священный акт, которому прилично мощное фресковое решение. Обе фразы можно произнести двумя способами: с подчеркиванием либо вторых слов (с образующимся мягким амфибрахическим акцентом), либо первых слов – в торжественной хорейческой фразировке. Сам Моцарт для первой фразы предусмотрел как раз второй вариант, более точно воплощающий эмоциональную задачу. Но фраза *Christe eleison* открывается затактом, перемещающим главный акцент на слово *eleison* (амфибрахическая фразировка).

Как полифонист, Моцарт совершенно прав, создавая для каждой линии своей двойной фуги самостоятельный и резко контрастный ритмический узор. Но как музыкант он рискует проиграть, ибо амфибрахическая интонация разрушает мощь задуманной композитором молитвы.

Вот случай, когда артисты могут прийти на помощь гению! Неминуемую, казалось бы, амфибрахическую фразировку можно устранить, заменив ее спондеической (где все слоги одинаково весомы). При этом нужно иметь в виду, что спондей не менее

интетичен, чем хорей первой фразы. Очевидный путь к этой спондической фразировке – произносить слоги *Chris-te e...* с резким маркатируемым *staccato*, не забывая при этом маркатировать и последнее *...son* в *eleison*. Этот прием даст еще один важный эффект: усиливая полифоническую идею сочинения, он добавит новую контрастную краску для принципиального тематического разграничения обоих элементов фуги.

При *отсутствии словесного текста* особый вес в хоровой аранжировке приобретет отточенное выполнение штриховой и нюансировочной палитры. В этом случае выбор фонических огласовок пойдет в русле *усиления* штрихов и обнаружения неявных внутренних фразировочных замыслов. Например, акцентируемые элементы будут выражены слогами с взрывными согласными: *да, та, па, ба*. Более спокойные места целесообразнее озвучивать гласными *у, о* или сонорными согласными *м, н*. Эффекты *staccato* или *pizzicato* можно озвучить слогами с замыканием: *нам, там, нум, тм* и т. д. Аранжировщик может заранее предусмотреть все эти варианты.

ФАКТУРА

Хоровая фактура имеет некоторые специфические черты, отличающие ее от фактуры фортепианных, органичных, оркестровых или иных сочинений. «Хоровая фактура, – пишет Н. Васильева, – тканевый феномен, образованный посредством объединения нескольких вокальных линий, каждая из которых представляет собой слитный многоголосный унисонный ансамбль» [27, 11]. В сравнении с инструментальными жанрами фактурные возможности хора представляются несколько более скромными, но главное – как результат стойкой исполнительской традиции – они подчас искусственно занижаются. Аранжировщик обязан, тем не менее, точно представлять границы возможного и невозможного в хоре вообще или в конкретном хоровом коллективе, в частности.

Анализ фактурного решения произведения имеет целью несколько аспектов. Во-первых, необходимо сразу выяснить, можно ли в дальнейшем воплотить данные фактурные элементы в рамках намечаемых инструментальных или вокальных ресурсов. Малопригодными для хора (да и для оркестра) являются многоэтажные и многооктавные арпеджированные фигурации в духе Брамса – Листа. Зато фигурации, типа «альбертиевых басов» обычно

исполнительских трудностей не представляют. Известны вокалисты (например, Бобби Макферрин), которые способны в одиночку исполнять сложные многооктавные фактурные рисунки. Они в состоянии целиком спеть, как мы уже упоминали, полный текст баховской *До мажорной* прелюдии. Кстати, эту прелюдию весьма искусно поют *Swingle singers*, придавая ей удивительно тонкую звучность нежных колокольчиков. Задача здесь – только удержать как бы на педали все фигурационные звуки. Это достигается, например следующим путем:



Вторая задача фактурного анализа – выявить скрытые голоса, подголоски, тематически значимые элементы. В условиях многотембрового многоголосия будущей аранжировки это станет основой интересных творческих решений. В запутанной и витиеватой фортепианной фактуре необходимо вскрыть хорошо воспринимаемые элементы, разгадать направление их эволюции. Сюда же относится анализ деталей голосоведения при многозвучных аккордовых комплексах.

Наконец, третья задача – уловить, насколько данный тип фактуры определяет образный строй и содержание произведения, ибо фактура может иметь первостепенное темообразующее значение, но может быть лишь «внешними» одеждами образа. Во втором случае аранжировщик может пожертвовать некоторыми фактурными «излишествами», но для первого случая – сохранение исходной фактуры становится принципиальным условием переложения.

Например, существует переложение для смешанного хора баховской *Прелюдии b-moll* из I тома ХТК, где аранжировщик снял нульсирующие восьмые в нижнем голосе. Мелодическая ткань в этой обработке развивается на фоне долгих выдержанных аккордов и переосмысленном широком расположении. Вообще говоря, получается довольно красивое, гармоничное, по-настоящему хоровое звучание. Однако образный замысел Баха безвозвратно теряется!

Даже при беглом взгляде на оригинальную баховскую фактуру видно, что верхним голосам приходится мучительно преодолевать инерцию нижнего трехголосия. Отсюда – жесткие диссонансы и полигармонии на сильных долях, явное несовпадение физ и эмоциональных «иктов». Красивое, полнозвучное оформление аккордов нижнего пласта, предпринятое автором этой аранжировки, не способно отразить страдание и смертельную тоску, разлитые по этому баховскому шедевр. А устранение нервного пульса восьмых на тоне *си-бемоль* лишает музыку «э трагической саморазрушительной динамики. Красиво, да и только!

К слову, аранжировщик при таком решении вынужден приравнивать тесситуру последнего созвучия к тесситуре первого, что, как мы видели, является свидетельством самодостаточности и благополучия. И это делается, несмотря на то, что Бах в мучительной борьбе за сохранение своей исходной тесситуры, всё-таки ее теряет, погружая звучание на сумрачное и безысходное дно.

При переложении оркестрового или камерно-инструментального произведения может возникнуть проблема его *тембрового анализа*. Как правило, тембровое решение композитора напрямую связано с глубинной трактовкой функций инструментальных голосов, которые нередко выступают в качестве особых музыкальных персонажей. В таком случае аранжировщик обязан распознать тембровую «программу» композитора и постараться воплотить ее в условиях хорового или ансамблевого звучания. Так поступают, например, певцы ансамбля *Swingle singers* в фантастически смелой обработке *Торжественной увертюры 1812 год* Чайковского. Они имитируют не только звучание отдельных оркестровых инструментов: труб, валторн, тромбонов, но и полет и разрывы снарядов, звуки праздничного салюта.

Итак, целевой аранжировочно-драматургический анализ способен вооружить музыканта всеми многообразными идеями,

которые ни в коем случае нельзя в дальнейшем потерять при выполнении конкретно задуманного переложения.

1.2. СОЗДАНИЕ ПЛАНА ПРЕДПОЛАГАЕМОЙ АРАНЖИРОВКИ

Уподобляя звучащее музыкальное произведение спектаклю, сравним план аранжировки с режиссерским сценарием. Они в одинаковой степени ответственны и красноречивы. Составленный режиссерский план может сказать о постановщике гораздо больше, чем результат, ибо план – его личное творение, в то время как спектакль является симбиозом личных намерений режиссера с плохоконтролируемыми актерскими версиями. По словам Анатолия Эфроса: «То, что более или менее легко в теории, чрезвычайно трудно достижимо на практике, потому что требуется мощное мастерство. Впрочем, сам замысел тоже почему-то перестает укладываться в одну формулу, и спектакль, почти помимо твоего желания, становится сложнее и сложнее» [169, 258]. «Впрочем, – пишет далее постановщик, – в нашем деле сказать что-нибудь даже вроде бы умное – еще ничего не значит, надо всё это сценически разработать и доказать» [там же, 261].

Аналогично, и озвученная аранжировка – еще не полный показатель творческих потенций ее автора.

Великолепной подготовительной работой в театре славились многие великие режиссеры – Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов. В многотомной серии А. Эфроса как раз во всей глубине показана эта подспудная работа над сценическими планами будущих спектаклей.

Перспективные планы будущих сочинений создают и композиторы. Берлиоз облекал их в развернутые литературные программы. Чайковский излагал в письмах к Н. Ф. фон Мекк. Малер набрасывал их в виде литературно-философских эссе. Бетховен называл их идеями.

Аранжировочный план отличается от композиторского тем, что он должен быть предельно точным. Композиторы сплошь и рядом нарушали по ходу работы над сочинениями свои первоначальные намерения – иначе и быть не может, ибо музыка живет вообще говоря в ином художественном пространстве, нежели ее мыслит творец. Желательно, однако, чтобы пространство мысли

аранжировщика по возможности совпадало с пространственными характеристиками воссоздаваемой им музыки.

Важный новый элемент режиссерского плана – распределение актеров, ролей, создание мизансцен и различных постановочных эффектов. Сходная задача стоит перед аранжировщиком. Его «актерами» являются конкретные музыкальные инструменты, хоровые или ансамблевые партии. Для них необходимо продумать их будущие роли и драматургические функции.

В случае хоровой аранжировки возникают специфические проблемы, уходящие корнями в некоторые традиции, технологические подробности, а порой и стойкие широко бытующие предрассудки. Наиболее удобной, типичной и всегда хорошо звучащей в хоре считается аккордовая, так называемая *хоральная* фактура (наиболее яркие ее образцы находим, например, в хорах И. С. Баха, а также в православном богослужебном пении). Вот как поэтично воспевают традиционный многоголосный хорал П. Чесноков: «...тихие, но широкие и полнозвучные аккорды, как волны катятся на нас; нас чарует ровная, полноценная звучность и удивительное *слияние* всех голосов в едином *аккорде*: мы не слышим в этой объединенной звучности не только отдельных певцов, но и отдельных партий хора. Всё слилось и уравновесилось, чтобы образовать прекрасную звучность аккорда. Поражает цельность, монолитность этой звучности» [163, 21].

Согласна с ним Г. Григорьева, отмечающая, что спаянность, «гармония» голосов в хоровой фактуре сыграла роль «одного из самых стабильных жанровых признаков, сохраненных на протяжении многих веков» [44, 14]. Подобные эффекты действительно бывают нужны для достижения описанной П. Чесноковым *особой* образно-эмоциональной сферы, но при этом нельзя забывать, что мужские и женские голоса, тембры басов и теноров *нельзя* полностью слить по акустико-физиологическим причинам и огромные затраты хормейстерского труда на тембровое нивелирование партий могут оказаться напрасными. Поэтому не следует недооценивать усилия по *дифференцированию* качеств хоровых партий и тембров – акустический уровень аккордов при этом не страдает, как не страдает он в оркестровом тутти, зато звучание обретет объемность и когерентическую полноту.

Мысль Г. Григорьевой не вполне понятна лишь с исторической точки зрения: о каких *многих* веках может идти речь, если вплоть до XVIII столетия в хоровых сочинениях абсолютно преоб-

лада имитационная техника, и чистый хорал находился на обочине разветвленной системы хоровых и кантатно-ораториальных жанров! Только в XIX веке (и особенно в русской национальной церковной традиции) хоральное слияние голосов обретает некий «стабильный жанровый признак», но, видимо, не собственно хорового звучания, а его некоторых специфических форм (скажем, церковного отпевания). По наблюдениям А. Хакимовой «в музыке для хора *a'capella* аккордовая фактура появляется в раннеромантической хоровой миниатюре, в четырехголосных гармонизациях бытовой песни. Именно с этого непритязательного жанра начиналось возрождение музыки для хора *a'capella* на рубеже XVIII – XIX веков после полуторавекового доминирования вокально-инструментальных хоровых жанров» [158, 66].

Н. Васильева добавляет, что «гармонизации в гомофонно-аккордовой фактуре имеют место и в русской хоровой музыке. Так, достаточно устойчивый фактурно-гармонический стереотип сложился в обработках песнопений православного обихода» [27, 22]. И всё же, исследуя, например, «слиянную» моноритмическую фактуру хоров М. Глинки, О. Коловский делает вывод о том, что их «внутренняя интонационная структура многоголосия определяется не гармоническими, а, в первую очередь, – гомофонно-подголосочными (то есть *полифоническими*) закономерностями» [69, 124]. Исследователь призывает отличать «действительно монолитную вертикаль от аккордовой ткани, наполненной интенсивным током интонационно-мелодического процесса, в котором отдельные голоса либо объединяются в единый пласт, либо образуют эпизодические контрапунктические структуры внутри четырехголосия» [там же, с. 129].

Обобщая эти серьезные эстетические расхождения, Н. Васильева пишет, что «фактура в хоровой музыке сложилась в «догармонические» времена как результат интонационного движения каждого из составляющих ее голосов-линий. Именно этим качеством хоровой музыки и определяется требование мелодической логики, интонационной осмысленности каждого голоса, которые предъявляли к хоровому произведению и И. С. Бах, и Н. Римский-Корсаков, и П. Чайковский, считавшие хоральную фактуру по природе *полифонической*» [27, 15].

Итак, с другой стороны, хору доступны любые виды сложной полифонии и контрапунктических приемов. Менее типичны, пожа-

луй, так называемые инструментальные виды фактуры: арпеджио, гармонические фигурации, гитарные блоки «бас-аккорд», мелодия с сопровождением. Вокальные голоса, тем не менее, после некоторого преодоления исполнительской инерции справляются с этими дополнительными трудностями. В таких случаях хор или ансамбль имитируют типично инструментальное звучание.

При переложении мастерски сделанных инструментальных пьес аранжировщик, обычно, сталкивается с сочетанием сразу нескольких типов фактур и ему необходимо четко продумать план распределения на различные роли своих не столь многочисленных «актеров». Причем, для каждой партии желательно создать логичную, цельную, хорошо мотивированную линию.

Природа дала музыканту не только уникальные выразительные возможности человеческого голоса. Она дала разные по тембровым и колористическим свойствам голоса. Таким образом, у аранжировщика минимум четыре, а максимум двадцать или даже более «актеров». Минимум составляет традиционное хоровое четырехголосие: бас – тенор – альт – сопрано. Максимум возможен при разделении каждой хоровой партии на два пласта (два хора) плюс два состава солистов: сопрано – меццо-сопрано – контральто – тенор – баритон – бас. На практике большая часть технических и художественных задач выполняется в условиях восьмидесятиголосного хора или ансамбля.

В эпоху Возрождения хоровые голоса сравнивали с четырьмя аристотелевыми стихиями: бас – земля; тенор – вода; альт – воздух; сопрано – огонь. По теперешним временам это сравнение нуждается в корректировке, ибо старинные меломаны исходили в нем только из абсолютной высотной шкалы голосов, не принимая во внимания особенности их психологической и пространственно-образительной окраски. Бас, действительно, и земля, и фундамент любого хорового строя, но вот вода – скорее альт с его прохладным и несколько статичным звучанием. Воздух – это, конечно же, сопрано с их прозрачными, нежными красками, зато огонь – тенора – активные импульсивные тембры, насыщенные «металлом» и напряженным тоном.

Существующая ныне традиция реальной трактовки теноров далека от приведенной дефиниции. Все хоры (и наши, и зарубежные) испытывают постоянный дефицит хороших теноров. Они, видимо, давно смирились с тем, что тенора – определенный вид мужчин, поющих относительно высокие ноты. Но подлинный тенор

– это ведь Герман, Отелло, Хозе, Канио. Тенор – это Карузо, Нэ-лепп, Доминго, Паваротти. Тенор – это энергия, буйство, страсть. Тем не менее, многие, даже крупные хормейстеры рассматривают теноров как «третьих сопрано». К сожалению, тенора в большинстве хоров и уподоблены третьим сопрано, хотя их подлинная функция близка по крайней мере роли *трубы* в симфоническом оркестре – это оплот силы, блеска и экзальтации. «Характер величия, бурного напора, подъема сил, проявление мужественной энергии – это особая сфера тенора» – пишет Т. Ливанова в книге «Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи» [84, 64].

Тембровое и образно-смысловое *разделение* функций хоро-вых голосов уместно даже в условиях хоральной фактуры. Как пишет В. О. Семенюк, «жизнь средних голосов, интонационное вы-явление их взаимоотношений (проявления «ростков» мелодичности в аккордовых последованиях и т. п.) является наиболее существен-ной и одной из главных сторон работы над многоголосной фактурой» [136, 60]. Посмотрим внимательно хоралы И. С. Баха. Разве это простые цепи аккордовых последований? Сразу бросается в глаза активность всех партий. И между прочим, наиболее разви-той в интонационно-ритмическом и тесситурном плане является, обычно, партия тенора! Если хормейстер поставит своей задачей добиться просто аккордовой ровности и тембральной однородности звучания – он уничтожит замысел Баха, ибо тот даже в хоралах мыслил многопластовыми и многотембровыми комплексами линий. Как указывает М. Друскин, «все четыре голоса Бах трактовал как мелодические» и следил, «чтобы каждый из голосов писался на от-дельном нотном стане» [50, 136]. Таким образом, чуткий хормейстер обязан найти мощные *дифференцирующие* элементы в звучании всех голосов – тогда возникнет живое, трепетное испол-нение, полное красок, внутренний противоречий, затейливых споров и взаимоблагодарных примирений.

Конечно, задача создания абсолютно однородного, индиффе-рентного хорала, о котором говорит П. Чесноков, не снимается – без него не обойтись, например, в финальном *а'капельном* хоре игроков в *Пиковой даме*, во многих литургических сочинениях, но подобная трактовка должна быть скорее исключением, вытекаю-щим из специфических образно-эмоциональных задач!

При распределении «ролей» два голоса находятся в «приви-легированном» положении: бас обычно отвечает за нижние участки

фигуры; сопрано – за верхние. Это, конечно, нормальное положение вещей. Тем не менее, желательно продумать более активное участие всех голосов в эпизодическом осуществлении более важных и тематически значимых функций. Вообще говоря, в хорошей прижизненной не должно быть чисто служебных, вспомогательных, «инкомпанирующих» партий. Голоса музыкальной ткани – это круг беседующих или даже дискутирующих людей. Всем должно быть предоставлено право высказаться. Все примерно на одном уровне интеллекта. И если даже кто-то берет на себя явно лидирующую роль (скажем, первое сопрано), остальное пространство событий и персонажей не должно быть заполнено некими статистами или бессловесными «слугами» (если, конечно, не ставятся специфические шпачи комического или саркастического характера).

Добиться подобного паритета партий не всегда легко, так как исходный материал может содержать для этого слишком мало идей. Есть и два утешения: 1) подлинные шедевры музыкального искусства всегда внутренне емки и многомерны; 2) слишком скромно написанные вещи чаще всего не относятся к области шедевров и братья за их переложение не обязательно.

Проследим ролевые функции голосов в первом разделе хора Мендельсона под русским названием *Новогодняя песня* (op. 88, №1):

Sopran
 Alto
 Tenor
 Bass

Mit der Freu - de zicht derSchmerz trau - lich durch die Zei - ten.
 p

Mit der Freu - de zicht derSchmerz trau - lich durch die Zei - ten,
 sf

schwe - re Stür - me, mil - de Wes - te. ban - ge Sor - gen. fro - he l'e - ste
 sf

schwe - re Stür me, mil - de Wes - te. ban - ge

9

S
A
wan-deln sich zur Sei - ten, wan-deln sich zur Sei - - ten.
cresc. dim. p

T
B
Sor-gen, fro - he l'e - ste wan-deln sich zur Sei - ten.

Даже без анализа поэтического текста видно, что четыре хоровых голоса ведут довольно сложную игру, направленную на завоевание и отстаивание своего места в общем контексте. Узловым пунктом завязывающихся конфликтов является партия тенора – наиболее активного здесь персонажа, склонного к «авантюрам» и способного увлечь за собой другие персонажи – голоса.

Именно «магистральный проход» тенора от исходного g к неожиданно быстро для начальной стадии появившемуся des^1 создает особые эмоциональные токи, увлекающие за собой сначала альтов ($es^1 - f^1 - g^1$), а затем и сопрано ($g^1 - as^1 - b^1$). Мощь тенорового взлета такова, что сопрано, до этого ведущее свою собственную яркую линию (первый такт), обрывает ее и следует далее в фарватере тенора (второй такт). Но уже в третьем такте сопрано возвращает свое лидирующее положение и, заинтригованное тенором, достигает мощной кульминации (скачок $c^2 - f^2$, напоминающий его же квартный ход $b^1 - es^2$ из первого такта). Сопрано не хочет выглядеть бледнее тенора и в ответ на его экстравагантное des^1 открывают в своей партии гораздо более яркую ноту h^1 . Эта неожиданная реакция вначале смущает тенора и он гасит свое мощное des^1 разрешением в c^1 , но тут же осознает, что не должен спасовать и хоть и с опозданием, но имитирует квартный взлет сопрано $c^1 - f^1$ (такты 3–4).

Тем временем альт, «обескураженный» вторжением неожиданной соперницы, робеет и отступает на первоначальную позицию (es^1). Но развитие событий идет столь бурно, что заставляет его тоже выйти на активный квартный скачок $es^1 - as^1$ (словно тень квартного «выброса» сопрано). Это становится кульминационной точкой партии альта. Неожиданно в четвертом такте альт и тенор снова заодно в их выдержанной терции $f^1 - as^1$ – они словно держат «форс», в то время как возбужденное сопрано устало снижается ($f^2 - es^2 - d^2$).

Бас в первых тактах действует как персонаж отстраненный от внешних событий. Он словно ничего не замечает вокруг и только блестящее сопрановое h' выводит его из замороженного состояния. Из глубины его дремлющей памяти возникает образ начального квартového хода сопрано $b' - es^2$ и он имитирует этот ход в своем квартovém скачке $es - as$, выходя далее к напряженному b . Кстати, именно бас, случайно вспомнивший мелодическую линию первого такта, порождает серию квартových взлетов во всех остальных головах: $c^2 - f^2$; $es' - as'$; $c' - f'$!

Последующие четыре такта второго предложения периода представляются ареной прямого противоборства (своеобразной музыкальной ссоры) действующих лиц. Сопрано и альт по очереди «заклинают» друг друга резкими вводными ступенями к минорным тональностям (сопрано: $es^2 - c^2 - h' - g'$; альт: $e' - f' - e' - c'$). Бас имитациями «передразнивает» тенора, как бы высмеивая его или пытаясь снизить его психологический вес.

В третьем предложении периода (такты 9 – 13) дается развязка конфликта. Но путь к ней достаточно драматичен. Сначала женские и мужские голоса, увлеченные своими распрями, следуют парами, но в противоположных направлениях (такт 9). Однако, тенор, увлекаемый вниз басом, делает мощный квартový бросок вверх $c' - f'$ и дальнейшим ярким ходом достигает своей генеральной кульминации – ноты g' . Он вырвал победу и в упоении несслезно и удовлетворенно спускается к начальной ноте g .

Зато бас, обманутый собственной силой и ускользнувшим от него тенором, по инерции катится вниз, достигая нижнего этажа своей тесситуры – нот As , A и B .

Интересна роль альтя. В десятом такте альт также ускользает от опеки сопрано, еще раз достигая кульминантной для него ноты as' и неожиданно (как драгоценный подарок) *сливается в унисон с тенором*, после чего с удовлетворением возвращается к своей начальной ноте es' .

Сопрано обмануто. Как и бас, увлеченное ссорой с альтом, оно сначала теряет импульс – в решающий момент, когда тенор выходит скачком к f' , а альт достигает кульминантного as' , сопрано топчется на своем изначальном b' . И только когда до него доходит, что игра проиграна, следует его запоздалый ход к es^2 и тут же паническое обрушение к es' . В этот момент альт оказывается из-за перекрещивания *выше* сопрано (g'), словно символизируя свое достигнутое превосходство.

Итог: три персонажа вернулись на свои исходные точки. Тенор и альт как победители, обогащенные возникшими между ними прочными нитями. Бас «остался при своих интересах» – его запоздалые активные действия не дали ему ничего кроме суетных хлопот. Но сопрано в этой истории всё потеряло. Вспомним, как горделиво начинало оно свой путь – с квартového взлета $b^1 - es^2$, прекрасно и полно выражавшего его красивый облик. И теперь – полное растерянности и замешательства падение $es^2 - es^1$ с последующим безвольным разрешением $g^1 - f^1 - es^1$.

Вот такую драматичную историю рисует Мендельсон в начальном периоде своего хора.

Для тех, кто заинтересуется дальнейшими музыкальными событиями, происходящими во второй части этого сочинения (написанном в простой двухчастной репризной форме), скажем, что окончание хора еще раз подтверждает истинность всего случившего (довольно точное репризное предложение). Но в начале второй части показано некоторое замешательство – всем как бы неловко. Бас и сопрано ушли в самые низы своей тесситуры, беспорядочно снуг по одним и тем же нотам. Альт примеряет на себя des^1 , столь мощно заявленный тенором в начале произведения. Сам тенор также находится в некоторой прострации и растерянности.

И всё-таки сопрано делает отчаянную попытку восстановить свое лидирующее положение. Два квартových хода $g^1 - c^2$ и $c^2 - f^2$ выводят его снова в кульминационную зону, но она резко обрушивается от стонущего e^2 (словно воспоминание о e^1 более удачливого альта в тактах 7 – 8) к f^1 и последующему дословному повторению развязки тактов 9 – 13.

Приведенный хор Мендельсона показывает весьма важную для аранжировщика идею – в удачном и красиво написанном сочинении не может быть партий, имеющих только служебные, вспомогательные функции, партий – балластов, цель которых определялась бы только заполнением аккордовой ткани.

Бывают случаи, когда рисунок переложения напрашивается сам собой и никаких альтернативных идей не требует. Например, в уже упоминавшемся *Adagio* из органной *Токкаты и фуги До мажор* И. С. Баха, оригинальная фактура композитора естественным образом распадается на три самостоятельных пласта: фигурированный бас, внутренняя аккордовая ткань, бесконечно вьющаяся мелодия с чертами глубокой душевной тоски. Аранжировщику здесь остается

лишь перетранспонировать по тесситурным соображениям звучание на терцию вниз (из *ля минора*, скорее всего, в *фа минор*), а остальное хорошо укладывается в диапазон обычного смешанно-хорового четырехголосия: сопрано целиком озвучивает мелодию, бас – всю нижнюю фигурацию, а тенор и альт обеспечивают аккордовое наполнение:

Adagio

The image shows a musical score for a piece titled "Adagio". It consists of four staves, likely representing different vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Adagio". Dynamics markings include "mp" (mezzo-piano) and "simile" (simile). The notation includes various rhythmic values and rests.

Ни один голос при этом не будет «обижен», так как у каждого возникнет своя собственная мера ответственности за принятую на себя изначально (и очень важную в общем контексте) роль.

В других случаях для теноров и альтов нужно искать возможные сферы их «актерских» приложений, так как недоиспользовать тембральный и персонажный состав хора (а тем более ансамбля) аранжировщик не имеет права. Лучше не включать какую-либо партию в партитуру, чем нагружать ее нелогичными и куцыми обрывками, оторванными от фактурных комплексов оригинала.

Хоровая музыка XV – XVI веков особенно ясно показывает, что в ее фактуре нет ни лидеров, ни «слуг» – все партии практически одинаково насыщены и развиты. Еще Н. А. Римский-Корсаков полагал, что «хорошая хоровая фактура будет считаться такой, в которой наличествует в первую очередь певучесть, пронизывающая как главные, так и *второстепенные* голоса» [125, 549]. А. Егоров писал, что хоровая ткань «основана прежде всего на развитии *мелодических линий* голосовых партий» [56, 107]. Это как бы беседа умных, тактичных, галантных и духовно интересных людей. По-

этому и аранжировщик не может выводить «на сцену» серую плохооформленную фактурную массу. Лучше сразу отказаться от заранее бессмысленной работы. Даже в линиях аккордово-гармонического голосоведения желательно найти интонационно насыщенные, целеустремленные варианты. Наверное, все музыканты, наблюдавшие в партитуре *Шестой симфонии* П. И. Чайковского запись начальной темы финала поразились тому, как сложно и витиевато распределил он между партиями струнных казалось бы элементарные гаммообразные пассажи интонационных линий:

Adagio lamentoso $\text{♩} = 54$

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Adagio lamentoso' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of four staves. Each staff has a melodic line with dynamic markings: *f* *largo* *mf* *p* *f* *mf*. The dynamics are indicated by slanted lines above the notes. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The overall mood is somber and expressive.

Конечно же, это не просто изощренное комбинирование звуков, это блестящая творческая находка гения, которая заставляет оркестровые инструменты завоевывать общее звуковое пространство мучительными интонационными изломами. Отсюда и небывалая экспрессия тематизма, которую прямыми нисходящими ходами, следующими из очевидной последовательности аккордов, не достичь. Показательно, что в репризе, когда эмоциональный тонус постепенно движется в сторону трагической обреченности, Чайковский дает это место в своем «прямом» виде:

Изломы голосоведения Чайковского по-своему уникальны, но ведь и Бах в своих хоралах, с их *типично аккордовой* фактурой регулярно перекрещивает линии альтов и теноров, теноров и басов, даже сопрано и альтов – это дает ему возможность достичь потрясающей динамики партий в рамках вроде бы безыскусной хоральной ткани! Аранжировщику не стоит упускать из виду этот прием в поисках тематически сильных и эмоционально ярких линий.

Конечно, есть и другие эстетические позиции в отношении хоровой ткани.

Весьма желательно заранее продумать и наметить целесообразные места кульминирования отдельных партий. Конечно, точка кульминации может быть общей, но весьма вероятно, что зона кульминации обретет веерообразный вид, что музыкантски гораздо более интересно. Здесь снова сталкиваются две глобальные идеи: или партитура «работает» как единый тематический персонаж, когда голоса лишь обслуживают общее течение событий, или же персонажируются изначально все партии и изложение строится полифункциональным способом. Всю палитру своего мастерства аранжировщик сможет использовать только во втором случае.

К слову, театральные режиссеры тоже подразделяются внутри своего цеха на «полифонистов», каким был, например, Анатолий Фрос и «монодистов», ставящих на решение какой-либо одной задачи (Юрий Любимов). Разумеется, и тот и другой достигали в своем деле великолепных результатов.

Попробуем реконструировать аранжировочно-драматургический план известного хорового переложения В. Степановым шумановских *Грез*, исходя из достигнутого результата. Тесситура фортепианного оригинала в авторском *Фа мажоре* хорошо укладывается в диапазон смешанного хора ($F - b^2$). Аккордово-хоральная фактура, медленный темп, небольшой масштаб также весьма удобны для хорового исполнения. Поэтому аналитические показания предсказывают стопроцентно удачную обработку – пьеса словно просится в хор и даже жаль, что сам Шуман не осуществил ее хоровой вариант.

Переложение *Грез* В. Степанова, выполненное для смешанного восьмиголосного хора, в целом сделано на высоком техническом уровне. Почувствовав «хоровой» характер пьесы, аранжировщик решает весьма точно держаться композиторского текста. По принятой здесь терминологии это грамотное механическое переложение, но в некоторых фрагментах аранжировщик ощущает, что шумановский оригинал не вполне точно вписывается в хоровую модель и в этих случаях делается ряд «косметических» изменений. Увы, они же дают повод для критических замечаний. Обратим внимание на два места этой партитуры, где, на наш взгляд, видятся просчеты «режиссерского плана».

В первом из них сказывается недостаток аналитической фазы: такты 10 – 11 и 14 – 15 являются довольно точными звеньями секвенции, но у В. Степанова в них наблюдаются некоторые расхождения, к которым, конечно, можно отнестись и очень спокойно. Но, тем не менее, в такте 10 альтовая партия нарушает логику хорошо слышимой у Шумана четырехголосной имитации:



The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 4/4 time and has a key signature of one flat. The Soprano part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a melodic line with a slur and an accent (>) over the final note. The Alto, Tenor, and Bass parts begin with a piano (*p*) dynamic. The Bass part includes a piano (*p*) dynamic marking and a slur over the first two notes.

В такте 14, наоборот, эта логика восстановлена. Если бы аранжировщик счел нужным учесть секвентное подобие этих фрагментов, он выполнил бы их однородно, что сразу придало бы этим местам эстетическое взаимоусиление. Причем, на наш взгляд, решение 14 – 15-го тактов весьма удачное, творчески активное. Аранжировщик позволил себе отсутствующее в оригинале октавное удвоение в альтях мелодического звука b^2 – звуковысотной кульминации пьесы, чем заполнил некоторый тесситурный разрыв, имеющийся в фортепианной версии Шумана. Не будем забывать, что у фортепиано есть педаль, акустически нейтрализующая подобные разрывы, а у хора ее нет – здесь вставленная нота b^1 выполняет и важнейшую акустическую функцию и не менее важную мелодико-имитационную (альты интонационным ходом $f^1 - b^1 - a^1 - cis^2 - c^2$ предваряют линию кульминирующего сопрано $f^2 - b^2 - a^2 - g^2 - f^2$). Конечно же, этот весьма удачный вариант не лишним было бы продублировать в такте 10 (!):

Такты 14 – 16

Musical score for measures 14-16, featuring four staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A downward-pointing arrow is located below the first staff of this section.

Такты 10 – 12

Musical score for measures 10-12, featuring four staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Второй фрагмент, нуждающийся, на наш взгляд, в более удачном решении – тихая кульминация за три такта до конца (аккорд с фермой). Здесь, как нам думается, аранжировщику изменила акустическая чуткость. В. Степанов верно почувствовал, что оригинальный аккорд Шумана, рассчитанный на эффект фортепианной педали, создающей глубокие и тонкие звуковые перспективы, в хоре красиво не прозвучит. Аранжировщик смело идет на переделку нижней части аккорда и, хотя поступает теоретически верно, допускает два очевидных промаха. Первый – это функциональная разбалансировка хоровых тесситур: сопрано в момент кульминации оказывается без необходимой поддержки в остальных голосах, которые расположены в весьма невыгодных для них регистрах:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Soprano part is a melodic line with a fermata over the final note, marked 'rit.'. The other three voices provide harmonic accompaniment, with the Bass line showing a dominant seventh chord with a lowered fifth (F major with a lowered fifth). The dynamic marking is 'ppp' (pianississimo) throughout. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

Сам полный доминантсептаккорд у мужской группы звучит при этом грубовато, а продублированные в октаву звуки *d* и *f*, которых нет у Шумана, нарушают нежную акустику этой тихой кульминации. Второй прием, кажущийся нам не совсем удачным – введенное В. Степановым параллельное движение квинтами *F – c*; *G – d*. Хотя сам Шуман в этом сочинении допускает ряд квинтовых и октавных параллелизмов (см. такты 1 – 2, 4 и им аналогичные), но они идут в скачках и замаскированы свободной фортепианной фак-

турой. «Классические» квинты В. Степанова, к тому же усиленные дублировкой вторых сопрано, явно внесистемны, в особенности на фоне точного в этом месте шумановского голосоведения:

a ↑ h
c ↓ H
F ↑ G

(Именно из-за логики движения голосов возникает нетрадиционное и несколько «шероховатое» удвоение терцового тона в этом нонаккорде!)

Попробуем предложить вариант решения этого действительно трудного места:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2. The score is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor). The Soprano part starts with a melodic line that includes a double-clef note (C4). The Alto part has a similar melodic line. The Tenor 1 part has a more active line with a double-clef note (C4). The Tenor 2 part has a more active line with a double-clef note (C4). The bass part has a more active line with a double-clef note (C4). The score includes a 'rit.' marking and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Комбинация нижних голосов стала много прозрачней. Выход вторых теноров $f^1 - f^2$ к нежному фальцету соразмерна и кульминационной тесситуре первых сопрано и их секстовому интонационному взлету $c^2 - a^2$. Более интенсивным стал сам ход $f^1 - f^2 - a^1$ у вторых теноров (он теперь хорошо «рифмуется» с противходом первых басов $c - G - c$). Упростилась роль альтов, освобожденных от секунды $f^1 - g^1$. Более раннее раздвоение сопрано сделает более прозрачным выход к тихой кульминации,

заполнит акустическую брешь, имеющуюся в начале такта и, накопец, устранил параллелизм квинт $F - c^2$; $G - d^2$.

Методы решения многих технических и художественных задач обеспечиваются точным и продуманным «сценарным планом». Приведем в качестве примера обработку для смешанного хора романса С. И. Танеева *В дымке – невидимке*, выполненную мастером хоровой обработки И. Г. Лицвенко. В целом это очень яркое, хорошо звучащее переложение, далекое от механического способа аранжировки, демонстрирующее творческий подход аранжировщика. И всё-таки, как это видится с позиций нашего подхода, здесь есть места, которые можно было бы решить ближе к замыслу Танеева, если точно спланировать цели.

Музыкальная красота романса заключается не только в пластичной мелодике, но и в насыщенной имитациями фортепианной ткани сопровождения. С точки зрения выбора хоровой фактуры это настоящий что называется счастливый случай, ибо имитация – самое мощное орудие композиторов, пишущих для смешанного хора, начиная с XV века. Некоторая трудность лишь в том, что танеевские имитации свободно разбросаны по диапазону фортепиано и порой написаны в неисполнимых для хора регистрах. Ясно, что аранжировщик имеет возможность делать удобные для него октавные передвижки, но изымать из текста отдельные имитации, видимо, нецелесообразно – это не идет на пользу сохранению замысла Танеева и логики фактурной композиции. Тем не менее, И. Г. Лицвенко убирает одну из имитаций, напрашивающуюся в партии альтов:

Andante con moto *p teneramente*

В дым-ке - не - ви - дим - ке вып-лыл ме-сяц веш-ний.

p *teneramente*



В дым - ке - не - ви - дим ке вып - лыл ме - сцл веш - ний.

В дым - ке - не - ви - дим - ке вып - лыл

В дым - ке - не - ви - дим - ке вып - лыл

Это приводит сразу к нескольким эстетическим потерям. Во-первых, с выключением альтовой имитации нарушается логика ансамбля: все хоровые партии заинтересованно участвуют в беседе и только альты можно сказать «пренебрежительно смотрят в другую сторону». Во-вторых, исчезает единая перспективная мелодическая линия, напоминающая здесь тонко струящиеся потоки (воды, тумана, дымки): $fis^2 - e^2 - d^2 - a^1 - d^2 - cis^2 - h^1 - fis^1 - g^1 - fis^1 - e^1 - a - fis^1 - e^1 - d^1 - a$. В-третьих, теряется репризно-замыкающая роль четвертой имитации, которая с помощью точного октавного повторения первой дает всей ткани красивую симметрию рисунка.

Вникая в проблемы аранжировщика, мы видим, что альтовый голос его партитуры не успевает включиться в имитацию, потому что он всё время «трудится» на ниве подголоска к сопрано! Это и есть очевидный просчет аранжировочного плана. При столь богатой имитационной ткани было возможно воспользоваться константным восьмиголосным составом (тем более что и И. Г. Лицвенко довольно часто ветвит все голоса). Тогда все технические проблемы легко решаются: альты вводятся только на заключительную имитацию, а подголоски к верхнему сопрано отдаются вторым (и местами третьим) сопрано. Логично войдут и дополнительные микстурные имитации, прекрасно выписанные Танеевым, но, к сожалению, не нашедшие реализации в этой работе.

Деление каждой партии на две контрапунктирующих линии позволит добиться, кроме того, максимального разнообразия красок в имитируемых фигурах:

В дым-ке - не-ви-дим - ке вып-лыл ме-сяц веш-ний.
 ме-сяц веш-ний.
 В дым-ке - не-ви-дим - ке веш-ний.
 ме-сяц веш-ний.
 вып-лыл ме-сяц веш-ний.

В этом романсе есть и другая, во много раз более сложная художественно-эстетическая проблема. Это «высшая математика» иранжировщика. Решить ее однозначно, видимо, нельзя, но сказать о ней и проанализировать необходимо. Речь идет об оформлении кульминации и окончания произведения. Стратегический «сценарный план» Танеева связан с тем, что у него два участника эмоциональной коммуникации: солирующий голос передает поэтический текст, а фортепиано – нежный и интимно-трепетный подтекст, хорошо выраженный и в стихах А. Фета:

*В дымке – невидимке
 Выплыл месяц вешний.
 Цвет садовый дышит
 Яблоней, черешней.*

*Так и льнет, целуя
 Тайно и не скромно.
 И тебе не больно?
 И тебе не томно?*

*Истомился в песнях
 Соловей без розы.
 Плачет старьей камень,
 В пруд роняя слезы.*

*Уронила косы
 Голова невольной
 И тебе не томно?
 И тебе не больно?*

Начнем с того, что стихотворение построено идеально с точки зрения музыкальной формы. В нем различимы два куплета, последние строки которых образуют рефрен (припев), но рефрен не точный, а с переменной расположения строк. Здесь же хорошо просматривается внутренняя психологическая динамика: чудесный природный пейзаж вызывает у героя тайные желания и ему хочется, чтобы и любимая им девушка поделила с ним его страстное чувство. Отсюда эти пламенные вопросы, отсюда их настойчивость. Еще важнее напряженность чувства, переданное через образы боли, томления. Весьма тонки градации ощущений: в первый раз некоторое ослабление (*не больно... не томно*), во второй – явное усиление (*не томно... не больно*). Эта симметричная семантическая фигура развернута на достижение конечной смысловой кульминации. Причем, некоторое ослабление эмоции в первом куплете поэт компенсирует удачной связкой с началом второго: *Не томно? Истомился...* Зато финитный образ боли, «выходящий из кадра», обнажает всю силу и драматичность любовного чувства. В нем следы огромного жизненного опыта, страданий неразделенной любви, следы незаживающих ран поэтической души.

Итак, центральным звеном как «сценарного плана» композитора, так и аранжировочного плана переложения является отражение «зеркальной» рифмы рефрена. Чувствуя, что напрямую взаимоотношения текста и подтекста ему не передать, Танеев идет на верный стратегический шаг – расслаивает вторые разделы куплетов на два пласта: фортепиано продолжает внешнюю имитационно-тематическую линию, а голос переходит на свободную декламацию, цель которой – сохранить и усилить поэтическую мысль. Усиление достигается повторами рефренных фраз, сопровождающихся колебаниями «тесситурной энергии». В первом куплете эта энергия растет (в то время как в поэтическом решении она падает):

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий динамику и тематическую линию. Видны ноты для голоса и фортепиано. Динамика варьируется от *pp* до *ff*. Текст под нотами: И те-бе не боль-но. и те-бе не том-но. не том-но?

Зато во втором куплете, достигнув генеральной кульминации, «тесситурная энергия» падает (в тексте, как мы помним, она, наоборот, растет):

и те - бе не том - но, и те - бе не боль - но?

rit.

espr.

Конечно, композитор серьезно изменил музыкальным решением направленность поэтических движений. С. И. Танеев мог поступить только так, ибо этому композитору не свойственна открытая чувственность. Зато уводом голоса в самый низ диапазона и последующей развернутой фортепианной постлюдией в духе Шумана (например, *Вы злые, злые песни* из *Любви поэта*) Танеев великолепно отображает *многообразие* стихотворения: с одной стороны здесь впервые возникает басовая тоническая квинта $D - A$, передающая одновременно и устойчивость, и внутреннее напряжение, с другой стороны начальные интонации звучат в заоблачной дали третьей октавы, символизируя хрупкость и призрачность надежд.

Таким образом, перед аранжировщиком стоят теперь две задачи: отобразить замысел поэта и замысел полемизирующего с ним композитора.

Мы не вправе давать здесь какие-либо рекомендации – слишком щепетильны грани музыкально-поэтических взаимоотношений. Аранжировочное решение И. Г. Лишвенко, безусловно, интересно и смело. Спрессовывая и расширяя кульминационную зону за счет вокализации фортепианных отыгрышей и за счет образовавшихся повторов, аранжировщик достигает мощи и открытости эмоционального пульса, однако, стилю Танеева, на наш взгляд, наносится серьезный удар.

Прямое озвучивание фортепианной постлюдии Танеева с использованием начальных фраз поэтического текста также идет вразрез с замыслом композитора. Конечно, Г. И. Лищвенко достигает неплохого эффекта – обрамления своей хоровой обработки и замыкания музыкального пространства. Вне контекста это выглядит как надежный и привычный прием. Однако, как видится из анализа, исчезла прямая аналогия с утонченными постлюдиями Шумана, исчезли «закадровость», многоточие, «хрупкие надежды» и скрытая боль. А осталось некоторое интимное чувство, облаченное во вполне зримые плотские очертания и вставленное в рамку достаточно мастерски выписанного весеннего Ре мажорного пейзажа.

Этот пример показывает, сколь ответственны задачи аранжировщика и как важен выполняемый им целевой драматургический анализ и намечаемый «сценарный план».

Приблизить к замыслу Танеева, в принципе, могли бы две существенные операции: 1) снятие предкульминационного отыгрыша, как не вписывающегося в хоровое прочтение, отягощающее его; 2) снятие поэтического текста в кодовых фрагментах хора (фортепианная постлюдия), возможно исполнение закрытым ртом, возможно даже введение сопрано-соло на «а» или закрытым ртом.

1.3. ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД АРАНЖИРОВКОЙ

Большинство конкретных приемов хоровой аранжировки исчерпывающе описаны, как уже говорилось, в многочисленных пособиях, учебниках, методических разработках, посвященных этому виду деятельности. Мы не будем повторять данные рекомендации. Укажем лишь на то, что в стремительно движущемся мире музыкального искусства аранжировщик не должен слишком сильно отставать от творческих завоеваний крупных композиторов, работающих как в хоровой области, так и в других музыкальных жанрах.

Приступая к обработке *инструментальных* или *симфонических* произведений, нельзя упускать из виду то обстоятельство, что XX век сам шел навстречу хору, активно расширяя его ресурсы. «В XX веке хоровое изложение, – пишет Н. Васильева, – ассимилирует «традиционную» гомофонную фактуру – стабильно дифференцированную на рельеф и фон. Ведь в хоре наблюдается воспроизведение

типовых формул «первичных» инструментальных жанров. Не случайны при этом как большая длительность фактурных фаз, так и использование несвойственных хоровому изложению приемов ритмической и гармонической фигурации аккорда (М. Коваль, *Листья*), а также – на их основе – остинатных ритмо-гармонических пластов, наряду со специфически-невокальной артикуляцией, штрихом, мелодико-ритмическим рисунком, дублировками и т. д. («жанровые хоры» К. Дебюсси, М. Равеля, В. Рубина, Ю. Фалика, В. Гаврилина и др.). Уникальный пример сохранения певческого характера голосоведения и интонирования при имитации «ударной» (колокольной) звучности – №7, *Шестопсалмие* из *Всенощной* С. Рахманинова [27, 25].

«Инструментализация» приемов хорового письма, наблюдаемая в XX столетии, делает обращение аранжировщиков к обработкам инструментальных и оркестровых сочинений вполне оправданным и естественным. Она же задает новую планку высоты при выборе конкретных исполнительских средств для более полноценного воплощения ранее казавшихся невыполнимыми композиторских замыслов.

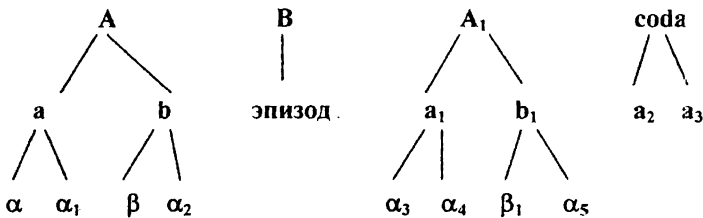
«Взаимодействием хорового начала с инструментальным и речевым обусловлены особенности *мелодико-ритмической и тесситурно-регистровой* организации современных хоровых партитур: хроматизация, сложная ладовость (нередко – додекафонная); нарушение традиционных тесситурно-регистровых рамок партий; увлечение крайними, «экзальтированными» регистрами; ритмическая изощренность; свобода вокального интонирования вплоть до недифференцированной высоты звуков (шепот, глассандо, *sprechstimme*) и т. п. В сочетании с новыми для хора принципами тканевого сложения, все эти особенности чрезвычайно усложняют как исполнение, так и восприятие хоровых произведений. Композитору приходится учитывать еще один важнейший аспект хоровой фактуры XX века – аспект *сохранения специфики вокально-хорового многоголосия* в условиях радикальности происходящих преобразований» [27, 50].

Покажем суть обсуждаемых проблем на примере конкретной аранжировки двух известных сочинений. Одно из них – величайшая вершина классической музыки – *Largo appassionato* из *Второй фортепианной сонаты* Бетховена. Это одна из трех сонат *op. 2*, посвященных Йозефу Гайдну. Несмотря на мажорный строй всех четырех частей сонаты, Бетховен ведет здесь линии скрытого про-

тивоборства, весьма типичные для лучших творений его предшественников – Гайдна и Моцарта.

Вторая часть *Второй сонаты* написана в сложной трехчастной форме с эпизодом, почти точной общей репризой и пространной кодой. Казалось бы, такая предельно архитектурная форма не в силах передать сколько-нибудь драматичное содержание, ибо эта форма наиболее типична для менуэтов. Однако Бетховен добивается здесь небывалой степени драматизации.

Вот схема этого сочинения:



Первый раздел (А) написан в простой двухчастной репризной форме, которая, как известно, обычно является символом наиболее уравновешенного, устойчивого, позитивного повествования. И на первый взгляд композитор вроде бы следует избранному им канону. Начальный период – квадратный, из двух предложений повторного строения, однотональный – является оплотом полнокровного, сияющего мира *Ре мажора* (основной тональности этой части). Единственное, что несколькостораживает внимательного слушателя – изменения во втором предложении (в сравнении с первым), которые всегда есть в классической форме периода, так как они направлены к разным видам каденций – наступают здесь слишком рано, буквально в конце первого такта, считая от начала повтора!



Это ведет к мгновенному изменению всей фактуры и характера тематизма. Торжественный и несколько отрешенный хорал после «выстрела» пунктированных восходящих кварт, дающих неожиданную кульминацию, превращается в широкую патетическую волну, плавно ниспадающую к полной совершенной каденции.

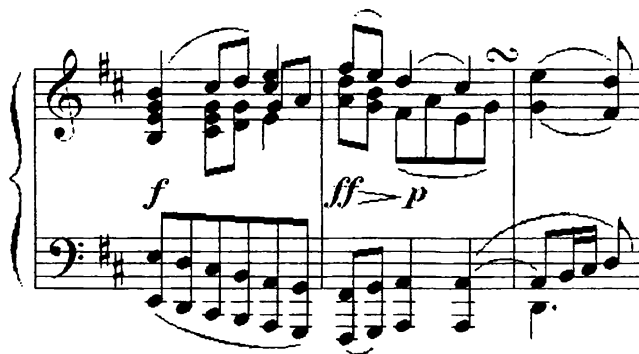
Все внешние нормы для структуры классического периода соблюдены: дана красивая каденция, возвращен начальный тесситурный уровень, не нарушена квадратность. И всё-таки, квартный импульс был столь интенсивным, а последующий за ним подъем баса столь мощным, что полтора такта каденции, гасящие возникшее драматургическое напряжение, кажутся слишком «декоративными», чтобы по-настоящему его погасить.

Понимая это, Бетховен пытается «перевести разговор на другую тему» и вводит четырехтактную середину в доминантовом *Ля мажоре* и с резко контрастным тематическим материалом:



Однако это выравнивает ситуацию ненадолго. Последующее репризное предложение вроде бы возвращает первоначальный образ. Но теперь маскируемое до сих пор перенапряжение

прорывается в резких *sforzando* гармонических разрешениях (акцентуация «неправильных» удвоений терцовых тонов направлена против факта разрешения), в восходящих секвенциях по тональностям субдоминантового наклонения: *e – moll*, *G – dur* (в противоположность отвлекающему *Ля мажору* середины!) и в расширении масштабов предложения до семи тактов. Все эти новации вызывают к жизни мощную кульминацию, охватывающую весь акустически значимый диапазон инструмента:



Отметим еще две черты, чреватые будущими драматическими коллизиями. Первая – несмотря на тщательно прописанную полную совершенную каденцию в основной тональности, свертывание этой грандиозной кульминации снова происходит слишком поспешно – напряженность не успевает рассредоточиться. Вторая – разрешение в тонику в верхнем этаже фактуры напоминает аналогичное разрешение в конце начального периода, но звучит октавой выше последнего. Таким образом, герой повествования оказывается как бы выброшенным из привычной для него среды обитания – для него эта мощная каденция – лишь иллюзия разрешения.

Вводя эпизод сложной трехчастной формы (В), Бетховен во второй раз пытается «перевести разговор в другую плоскость», «сгладить острые углы», погасить возникший внутренний конфликт. Но теперь композитор не столь прямолинеен. По контрасту с не к месту торжественным *Ля мажором* звучит более интимный и ностальгический *си минор*, который к тому же довольно скоро уходит в таинственный *фа-диез минор*. Однако, и вторая попытка маскировки сложного душевного конфликта проваливается: неожиданно из-под примиряющего нейтрального *фа-диез минора*

вырывается уже использованный в подходе к кульминации репризного предложения (α_2) «упруго-коварный». *Соль мажор* (напряженная неаполитанская гармония *фа-диез минора* и что еще «хуже» – субдоминанта исходного *Ре мажора*) и далее ничто уже не может препятствовать скатыванию музыкального повествования к общей репризе (A_1).

Реприза этой сложной трехчастной формы могла бы быть *da capo*, так как видимых изменений в ней достаточно мало. Но всё-таки динамизация репризы есть. Введены три затактные восьмые к началу второго предложения (желание «скрасить» некоторую пустоту, незамеченную при первом изложении, но теперь явно пугающую!). Изменен порядок и тесситурные условия имитаций в середине β_2 (наивная попытка «усилить» меры «психологического воздействия» на главного героя). Но самое непредвиденное и роковое изменение – окончание общей репризы. До сих пор три полные совершенные каденции, размещенные в α_1 , α_2 и α_4 общей репризы имели сходные амфибрахические (так называемые, женские) окончания. И вдруг под занавес событий каденция α_5 дается Бетховеном в жестком ямбическом ключе (мужская рифма).

На всем пространстве сложной трехчастной формы сохраняется смутное ощущение, что «не всё ладно в датском королевстве» и реприза отнюдь не снимает груз проблем: генеральная кульминация снова слишком резко затухает, тесситура заключительной каденции снова попадает «не в свою тарелку». Однако герой повествования решает, тем не менее, поставить здесь твердую точку и волевым решением снять нависающий *Дамоклов меч*.

Задача коды – закрепить этот волевой шаг. Настойчиво во всех голосах проводятся каденционные пассажи, единственной идеей которых становятся жесткие ямбические окончания. Каденция четвертого такта коды почти полностью восстанавливает исходный тесситурный уровень – не хватает лишь глубокого баса *D*. Последующие четыре такта, казалось бы, неминуемо ведут к полному и безраздельному торжеству столь мучительно завоевываемой гармонии. Но видимо, гармонию завоевать нельзя. Между победителями и побежденными устанавливаются отношения, не вполне похожие на гармонию. Вот и здесь, в предчувствии близких торжеств «счастливого окончания» в мотивы коды вплетаются нелепые для подобных торжественных моментов игривые акценты, бравадные потоки шестнадцатых, стилистически снижающие те лапидарные и благородные черты исходного тематизма, без которых его сущест-

вание делается бессмысленным, инородные в общем контексте штрихи *staccato*:



Последующих событий коды не мог бы себе представить ни один композитор и ни один слушатель добетховенской эпохи. Вместо логически безупречного, очень красивого и столь настойчиво навязываемого завершения части неожиданно врывается оминоренное проведение исходного тематического материала. Сумрачный, по сути драматический, *ре минор*, звучащий на грозном фортиссимо, грузные дисгармоничные, ненормативно удвоенные аккорды, гармонические соединения с параллельными октавами – всё вместе образует фантасмагорическую звуковую среду, где на смену возвышенному облику начала приходят ярость, гнев, страх и боль. Жуткие дискордансные звучания серией взрывов вырываются в абсолютно чужеродное пространство *Си-бемоль мажора*. Это подлинная жизненная катастрофа, которая неминуемо подстерегает людей, пытающихся спрятаться от назревших и неразрешенных в их жизни конфликтов:



Ряд предыктовых мотивов возвращает к начальному тематизму, воспринимаемому сперва как еще одна реприза (скажем, в рамках сложной трех-пятичастной формы). Но поднятое на октаву

вверх звучание теперь полностью видоизменяет облик главной темы. Вместо горделивой уверенности – робкие и зыбкие, словно вырванные из почвы контуры фраз. Фигуры мерцающих шестнадцатых на внутреннем остиноматном *ля*¹ символизируют призрачность и ирреальность этого изложения. Потрясающе выполнено второе предложение периода: вместо ставших привычными кульминационных взлетов – наоборот, ниспадение и долгожданное подлинное успокоение. Цель, к которой безуспешно стремился герой – восстановить внутреннюю гармонию – достигнута. Но ... ценой жизни. Ведь последнее проведение темы с его отрешенностью и необычными бликами яркого света – это отображение трагической человеческой судьбы на космическом небесном своде. Здесь только становится возможным достижение желанной гармонии:



Последние такты части словно убаюкивают героя, погружая его в счастливое небытие.

Такова, на наш взгляд, драматургическая концепция бетховенского шедевра.

Приступая к аранжировке *Largo appassionato*, отдадим себе отчет в том, что в собственно хоровой музыке сочинений со столь сложным и содержательным замыслом, выраженным чисто музыкальными средствами, практически нет. Значит, удачное переложение позволит включить в репертуар хоров или вокальных ансамблей уникальное сочинение.

Предварительный экспертный анализ показывает, что все элементы бетховенской ткани могут быть вокально воспроизведены без потерь в образной сфере. Но механическое переложение этого текста невозможно. Так, хотя главная тема фактурно близка хоралу и весьма удобна для хорового пения, но tessitura всех голосов слишком низкая, а для басов и вовсе находится в «зоне риска» (*D. Cis*).

Поиск более высокой тональности приводит к *Фа мажору*, в котором становится исполним басовый голос и нормально располагаются тесситуры верхних голосов. Самый высокий сопрановый звук – a^2 . Конечно, при таком транспорте для абсолютников, возможно, потеряется торжественный и упругий в фортепианном изложении *Ре мажор*, но для хора *Фа мажор* – естественная, удобная и стабильная тональность и эти качества вовсе не искажают бетховенский образный строй. Несколько крикливой может выглядеть каденция в окончании двухчастной формы (А) – за счет высоких нот g^2, f^2 . Но и это можно увязать с бетховенской концепцией – ведь эта каденция не дает реального разрешения конфликта, а наоборот, она является знаком неблагополучия и дисгармонии!

Весьма удачно общий подъем тональности скажется на материале середины (В): здесь все голоса выйдут в удобные для них тесситуры:

The image displays a musical score for four voices and piano accompaniment in F major. The score is arranged in four staves. The top three staves represent the vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), and Tenor (Tenor). The bottom staff represents the piano accompaniment (Piano). The music is in 4/4 time. The vocal parts feature a melodic line with various ornaments and rests, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines. The overall texture is dense and characteristic of Beethoven's choral style.

Неудача подстерегает аранжировщика, пожалуй, только в кульминантном разделе репризного предложения (α_2). Женские голоса будут разделены на четыре партии в плотном аккордовом блоке, но нижний этаж изложен у Бетховена «простоватыми» на их фоне параллельными октавами. Для фортепиано, тем более в ори-

гинальном *Re мажоре*, в этом нет акустических просчетов (нельзя забывать и о педали, создающей дополнительные акустические уплотнения). Но в хоровом варианте обязательно возникнет дисбаланс функций женских и мужских голосов, ибо последние будут выглядеть весьма «жидко». В этой ситуации аранжировщику не остается ничего иного, как досочинить необходимый акустический компонент к бетховенской ткани. Приведем один из возможных вариантов:



Учитывая драматургическую роль этой кульминации, подобное уплотнение фактуры стоит рассматривать как вполне оправданное.

Некоторую сложность представляет переложение эпизода (В). При прямом транспорте следование бетховенскому тексту дает слишком высокую тесситуру в партии сопрано, да еще с назойливыми повторениями. Эти надрывные *ля* к тому же будут портить впечатление от рядом расположенной недавней генеральной кульминации. Выход – передать две первые фразы, опустив их на октаву и только третью провести у сопрано. Сразу возникнет несколько удачных содержательных идей. Во-первых, активизируется альто-

вая партия в наиболее характерном для нее регистре. Во-вторых, эпизод создаст гораздо больший контраст к экспозиционному разделу, в дополнение к контрасту тональному, ладовому, фактурному, тематическому. В-третьих, в последовании первых трех фраз эпизода появится ясная градация и сопрано включится уже в ходе внутреннего развития. Правда, такое контрапунктическое переизложение таит опасность параллельных квинт, которые обязательно нужно нейтрализовать:

The image shows a musical score for a voice and piano piece. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff is the piano accompaniment, also starting with a piano (*p*) dynamic marking. The third and fourth staves are empty, likely representing other instruments or parts. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Оставшаяся часть эпизода идеально перекладывается для хора. Нет никаких новых проблем в аранжировке общей репризы (A_1) – те вариантные изменения, которые вносит композитор, естественно ложатся на избранный состав.

Наиболее ответственный момент связан с переизложением минорного варианта основной темы в коде (a_2). Здесь желательно вслед за Бетховеном создать предельно плотное, хотя и несколько дисгармоничное звучание:

The image shows a musical score for four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. They feature chords and melodic lines. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics markings include 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando).

В генеральной кульминации коды аккорды верхнего этажа нуждаются в некотором переизложении, так как слишком высоки для хора, но эта задача решается вполне элементарно.

Мы подходим к самому ответственному моменту *Largo* – последнему проведению основной темы (a_3), кардинально преобразующему ее образно-символический строй. Прямо воспользоваться идеей Бетховена, поднявшего звучание всей фактуры ровно на октаву, в хоровой аранжировке невозможно – голоса выходят в неисполнимые регистры. Следует найти совсем другой принцип трансформации, сохранив при этом ее смысловую и символическую роль. Один из вариантов поиска вытекает из того факта, что композитор стремится сделать последнее проведение основной темы предельно светлым, как бы неземным, лишенным плоти. В хоре аналогом данной задачи может стать дуэт двух сопрановых линий с полным исключением альтов. Высокие тенора хорошо впишутся в исполнение фигурации шестнадцатых, а поднятый на октаву бас сохранит бетховенскую технологическую идею:

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a vocal line with a piano (*pp*) dynamic. The second staff is a vocal line with rests. The third staff is a piano accompaniment with a piano (*pp*) dynamic and the instruction *sempre staccato*. The bottom staff is a bass line with a piano (*pp*) dynamic. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and rhythmic patterns.

Перемена расположения с широкого на тесное, отключение альтов и возможный в хоре мистически отстраненный характер пения остальных голосов достигнут цели – эта модификация темы будет предельно далека как от первоначального образа, так и от ее минорного варианта в начале коды.

Подытоживая результаты конкретной аранжировочной работы, скажем, что мы попытались сохранить и не исказить содержательно-драматургический замысел Бетховена.

Голоса хоровой ткани, кроме своих обычных функций в общей фактурной массе, выполняют и специфические роли – каждый в весьма нужный момент формы. У басов сконцентрировано энергетическое наполнение основной темы – моторное стаккатное движение в низком регистре. Сопрано обеспечивает все высокотеснитурные кульминации. У альтов появляется важнейший сольный эпизод, создающий дополнительное и весьма яркое переключение в новую, отстраняющую образную сферу (у Бетховена такое тمبرово-тесситурное переключение отсутствует, есть только ладовое, тональное, фактурное, тематическое и громкостное). Наконец, у теноров появляется чрезвычайно ответственная линия стаккатируемых шестнадцатых в фактуре последнего проведения основной темы в коде, придающее их партии особый драматургический вес. В том, что это мерцающее стаккато попало именно к тенорам, осуществляется не только идея разграничения тембраль-

ных ролей, но происходит и своеобразное ритмическое преобразование идущих на стаккато начальных фрагментов басовой партии. Басы и тенора оказываются полярными точками семантического противостояния двух миров: реального и инфернального.

Покажем возможный ход работы над аранжировкой для смешанного хора *Вокализа* С. В. Рахманинова. Как известно, в оригинале это сочинение написано для высокого женского голоса в сопровождении фортепиано.

Интересна форма сочинения, близкая и простой трехчастной, и старинной двухчастной, и даже куплетной. Здесь единый тема-тизм, проходящий четыре стадии развития:

a	b	c	a₁
<i>cis</i>	<i>gis – dis – h – gis</i>	<i>cis – gis – D – fis – cis</i>	<i>cis</i>

Раздел **b** напоминает середину развивающего типа, а раздел **c** звучит одновременно и как припев куплетной формы и как вторая середина, в которой достигается главная кульминация. Противоречит функции середины лишь полная совершенная каденция в основной тональности *до-диез минор*, но, с другой стороны, это типично для окончания куплета куплетной формы.

Итак, трактовка композиции *Вокализа* может быть многослойной:

Простая трехчастная:	a	(b	c)	a₁
Старинная двухчастная:	(a	b)	(c	a₁)
Куплетная:	a	b	c	 a₁

Еще важнее оценить драматургический процесс этого произведения. Основной тематизм, изложенный в первых семи тактах, представляет из себя сквозное построение, ограниченное полной совершенной каденцией в *до-диез миноре*. Кажется, что образный мир темы гармоничен, замкнут и самодостаточен. В дальнейшем выяснится, что это далеко не так, но приметы внутреннего

неблагополучия основной темы глубоко спрятаны композитором. Возможно, одна из них – нерасчлененность на предложения, свидетельствующая о том, что персонаж всецело захвачен своей эмоцией, а логическая сторона высказывания отключена. Вторая – тесситурный уровень солирующего голоса не поднимается, как было бы естественно при нормальном становлении образа, а плавно падает: $e^2 - dis^2 - cis^2 - gis^1$, словно не в силах удержать груз своего накалившегося чувства. Единственная попытка остановить падение – пассаж $a^1 - cis^2 - e^2 - fis^2 - gis^2$ – быстро исчерпывает свою энергию и гаснет в затухающей фигуре полной совершенной каденции:



Используемый здесь неаполитанский секстаккорд – знак иной эпохи – своей обостренной хроматической интонацией лишь дополняет страдальческий оттенок образа.

В разделе **в** оживают голоса фортепианной партии, как бы поддерживая вошедшее в стопор сопрано. Однако, усилия по восстановлению утраченной тесситуры тщетны: кратковременные e^2 , eis^2 , fis^2 , завоевываемые с большим трудом, быстро откатываются вниз. Символом эмоционального кризиса является полная совершенная каденция в *соль-диез миноре*, выполненная с такой поспешностью и так угловато, что кажется досадным инородным включением:

p *rit.*

Раздел с продолжает линию предшествующего **в**. Нисходящие сопрановые интонации, подстегиваемые всё более активизирующимися подголосками фортепианной партии, идут, наконец, вверх: $dis^2 - cis^2 - his^1$; $e^2 - dis^2 - cis^2$; $fis^2 - e^2 - dis^2$, достигая мощной кульминации $gis^2 - fis^2 - eis^2$:

ff

mf p

Но запас сил исчерпан и вся звуковая масса обрушивается от этой кульминационной точки в нижний этаж тесситуры. Особенно стремительно падение сопрано, которое достигает нижнего предела – cis^1 (до сих пор ниже fis^1 оно не опускалось).

В репризном разделе a_1 Рахманинов находит гениальный драматургический ход. Основная тема практически в неизменном виде (и в той же октаве) звучит в фортепианной партии. У солирующего голоса проходит мелодизированный подголосок, слово символизируя, что мир остался столь же прекрасным и гармоничным, но в нем нет места для того единственного и неповторимого человека, который еще недавно жил в нем, украшая и одухотворяя его своим существованием. Теперь же другие воспевают красоту мироздания, а ушедший может лишь с затаенной грустью взирать на него из недостижимых космических далей. Именно в этом другом мире сопрано, наконец, преодолевая все препоны, взмывает вверх, достигая ослепительного *cis*³ и плавно опускаясь к начальным звукам *e*², *dis*², *cis*².

При столь сложном и насыщенном композиторском замысле аранжировщик не сможет выполнить механическое переложение, хотя фортепианные подголоски и аккордовые элементы фактуры свободно укладываются в диапазон хоровых голосов. Этот парадокс станет понятным, если углубиться в анализ наиболее ответственного момента произведения – тембрового перевоплощения основной темы в разделе a_1 . Здесь таится ключ к решению всех остальных задач.

У Рахманинова перевоплощение достигается наиболее простым и естественным для исходного состава исполнителей путем – передачей темы в неизменном виде предельно далекому от вокала тембру фортепиано. В хоре такое технологическое решение невозможно: скажем, передача этого проведения от солистки к партии хоровых сопрано никакого радикального преобразования не дает. Держать для этой цели сопровождающее фортепиано попросту неразумно. Выходом из тупиковой ситуации может стать только передача основной мелодии резко контрастному тембру, каким является в хоре тенор.

В свое время Альфред Шнитке указал три распространенных случая тембровой «модуляции», которые он выявил в анализе симфонических партитур Г. Малера: 1) передача мелодической линии другому инструменту по тесситурным соображениям; 2) передача мелодической линии другому инструменту или включение и выключение дублировок по динамическим соображениям; 3) введение или выключение инструментов для достижения в мелодии рельефной фразировки» [166]. Все они возможны и в практике хорового письма. Однако в нашем случае речь идет о не менее существенном

факторе – передаче мелодической линии другому голосу по *содержательно-драматургическим* соображениям!

Конечно, изложение основной мелодии у теноров создаст дополнительные проблемы контрапунктических перестановок, но в стиле Рахманинова внезапное появление параллельных квинт и октав не будет выглядеть экстраординарным (в хоровой музыке композитор использует их постоянно). Но выигрыш огромен – звучание главной темы у высоких теноров будет восприниматься не как искажение, а как настоящее преобразование.

Если данное решение будет принято аранжировщиком, необходимо позаботиться, чтобы тенора были освобождены от каких-либо мелодических функций в прочих местах формы. В партии теноров должны преобладать аккордово-сопровождающие элементы, так как их мелодический тембр необходимо тщательно сберечь вплоть до раздела *a*₁. В этом случае обильную мелодизационную нагрузку возьмут на себя баритоны, тем более, что оригинальная рахманиновская тесситура этому благоприятствует.

Принципиального решения ждет и другой вопрос: оставлять ли диспозицию солист – сопровождение или отдать сольную партию полностью группе хоровых сопрано. Дело в том, что голос и фортепиано – привычный дуэт. Голос и хор – гораздо менее привычное сочетание, особенно на протяжении всего произведения. Более того, – лирическое или колоратурное сопрано, способное спеть *до-диез* третьей октавы в условиях тихой (!) кульминации, почти наверняка не впишется в плотное и фактурно напряженное кульминантное звучание сопровождающего хора. Хуже всего то, что начнет исчезать и драматургическая цель – показать образ в минуту наивысшего смятения и напряжения всех сил, фактически в минуту роковой гибели. С этой задачей достойно справится, видимо, только вся группа хоровых сопрано с их плотным, эмоционально насыщенным звучанием. Принимая этот выбор, сразу обнаруживаем, что становится технически невозможным выход к кульминационному звуку *cis*³.

К большому сожалению, хоровые сопрано в своей основной массе не поют эту сверхвысокую ноту. Транспонировать же ради одного этого места (хотя и весьма важного) всю пьесу в более низкую тональность очень обидно – утратится естественность всех прочих фрагментов, да и в линии нижних басов образуются тогда сомнительные для реального исполнения места. Рождается мысль: провести это очень красивое (в особенности на фоне солирующих

теноров) место октавой ниже в партии альтов (транспонировано в *до минор*):

Конечно, при этом потеряется цельность гениальной рахманиновской мысли и весьма сильно пострадает описанный нами символический смысл этого свободного «звездного» полета к *cis*³. Но появятся и некоторые приобретения. Во-первых, исполнение *Вокализа* станет возможным в любом нормальном академическом хоре. Во-вторых, «звездный час» придет и к альтам, которые наряду с тенорами составят потрясающий контрапунктический ансамбль к партии сопрано. Одновременно это станет кульминацией всей альтовой партии, до этого весьма активно участвовавшей в подголосочно-мелодическом развитии разделов *b* и *c*. В-третьих, эта кульминация будет точнее вписываться в ткань хоровой фактуры, ибо попытка сохранения ноты *cis*³ привела бы к ее отрыву от остального хорового массива. В-четвертых, идея «звездного» подъема сопрановой линии в общем-то сохранит свой ярко выраженный характер, хотя и станет менее прямолинейной.

Так как кульминантная часть этой партии перейдет к альтам, у слушателей может зародиться новое эмоциональное переживание: чувство невозвратимой утраты, обреченности, несостоявшейся судьбы. То, что окончание линии сопрано совпадает с нисходящей затухающей фазой основной мелодии у теноров (октавное удвоение) тоже может рассматриваться как символ невозможности в достижении жизненных целей. Кроме того, возникающее в этом случае возвращение сопрановой линии к первоначальному варианту

каденции (такт 7), внесет дополнительный элемент структурной закругленности этого произведения.

Таким образом, грамотная работа аранжировщика основана на всестороннем осознании композиторского замысла и на стремлении этот замысел сохранить. Преодоление технических трудностей тогда будет носить творческий, эвристический характер. А большая часть неминуемых при любой аранжировке смысловых или акустических потерь будет с успехом обращена в осязаемую художественную пользу.

1.4. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ

Эта часть работы аранжировщика может показаться запоздалой или даже неприятной, так как необходимо подвергнуть тщательному критическому исследованию собственное творение. Тем не менее, анализ необходим прежде всего для успешной будущей творческой деятельности. Ведь не секрет, что любому человеку свойственно увлекаться течением своего труда, жертвуя при этом какими-то (подчас важными) деталями. В нашем случае это, как правило, существенные детали композиторского оригинала.

Итак, анализ совершенной работы включает в себя некий своеобразный реестр потерь и приобретений, которые (особенно потери) неминуемо будут присутствовать в переложении. Если число и значимость приобретений станут сравнимыми с числом и значимостью потерь – это хороший результат аранжировочной работы. Преобладание приобретений выведет аранжировщика в число крупных мастеров своего дела, ну а преобладание потерь – засвидетельствует «нормальный» рабочий вариант.

В подобном анализе наверняка будут пункты, практически неустранимые: они – следствие именно вторичности деятельности аранжировщика. Наиболее болезненная утрата – это серьезное изменение (подчас даже искажение) образно-семантической концепции сочинения. Оно автоматически вытекает из самого акта переложения. Утешением может явиться лишь то обстоятельство, что и любые другие творчески обусловленные отступления от авторского нотного текста, совершаемые, например, крупными исполнителями также ведут к внутренним образно-семантическим трансформациям композиторского сочинения.

В изобретательской деятельности есть интересный и далеко ведущий принцип: обрати вред в пользу. История талантливых изобретений наиболее гордится именно такими счастливыми случаями. Аранжировщик также может ставить своей целью подобные задачи. Например, хоровое переложение шумановских *Грез* конечно же потеряло присущие ему исходно свет, юношескую чистоту, романтический аромат. Однако этот вред обращен в безусловную пользу: произведение приобрело необыкновенную весомость, крупномасштабность, эмоциональную глубину и наполненность. Это уже не мягкая лирическая зарисовка, но символ вечности, космичности, трагедийности человеческой роли на Земле: любить и любоваться прекрасным, но неминуемо утрачивать то, что любишь.

Вокализ Рахманинова конечно же потеряет присущие ему в оригинале душевность и открытость чувства, но зато приобретет масштабность и драматизм острого психологического переживания. *Лунный свет* Дебюсси утратит хрустальную чистоту и импрессионистическую манеру звукописи, но обретет недостижимую на фортепиано теплоту исполнения и внутренний душевный трепет. И так далее. Приобретения здесь не ниже утрат, а нередко их превосходят, оправдывая тем самым творческие притязания аранжировщика.

Сходные мысли появляются в практике, например, режиссера-постановщика, который вынужден не просто озвучивать авторский текст пьесы, но и искать многочисленные чисто театральные приемы, помогающие актерам и зрителям погрузиться в театральное действие и извлечь из нег максимум содержательных и эстетических компонентов.

Вот как описывает известный режиссер театра имени Е. Вахтангова Б. Захава события генеральной репетиции пьесы Максима Горького *Егор Булычев и другие*, которую артисты показывали самому автору в 1932 году.

«Трудно описать то волнение, которое я и все актеры испытывали перед генеральной репетицией, на которой должен был присутствовать автор. Это волнение нетрудно понять. Если учесть, что мы сделали с пьесой: мы разбили акты на эпизоды, перемонтировали текст, в результате чего отдельные куски из одного акта попали в другой, сочинили пролог, вмонтировали в текст пьесы чтение газет, стихов и т. п., кое-где осмелились даже – страшно подумать! – вставить в горьковский текст реплики нашего собственного сочинения, не считая чисто театральных моментов.

всякого рода режиссерских и актерских красок..., которые не были предусмотрены авторскими ремарками и целиком являлись изобретением театра. Неизвестно было, как ко всему этому отнесется Горький. Не оскорбится ли он? Не вызовут ли наши вольности его негодование и гнев? Не потребует ли он изъятия из спектакля всех этих режиссерских «интерпретаций» и актерских приспособлений, как праздных домислов и ухищрений?

Правда, самим нам казалось, что все наши изобретения направлены к одной-единственной цели – возможно глубже, ярче и выразительней раскрыть смысл каждого куска, каждой сцены и всей пьесы в целом. Но вместе с тем бывали минуты, когда нами овладевали мучительные сомнения: может быть, нам только кажется, что мы при помощи наших театральных средств достигаем положительных результатов, а на самом деле мы только искажаем, извращаем, уродуем создание величайшего писателя нашей эпохи.

Дерзание или дерзость? Творческая смелость или наглость?».

Горькому спектакль нравился. Но когда дошло до сцены, где Булычев пускается с игуменьей в пляс... «Нельзя, нельзя, – взволнованно и сердито зашептал Горький: – этого нельзя, это вы уберите, – он же больной!». «Всё кончено!» – подумал я. Но в это время Щукин (артист, исполнявший роль Булычева – *О. Д.*), удерживая стон, схватился рукой за правый бок. Казалось, что Булычев напрягает всю свою волю, чтобы не закричать от боли. «Ах, так, – сказал Горький. – Ну, тогда ничего, тогда можно...» [169, 76].

Еще интереснее эпизод, где Горький согласился с театральной переделкой финала пьесы, в который режиссер ввел эпизод соборования Булычева, жестоко мучающегося от своей болезни. Будучи построен на противопоставлении этого акта, символизирующего по мысли режиссера отживающий век, и звучащей за сценой революционной *Марсельезой*, такой финал должен был ставить мощную идейно-содержательную точку спектакля. «В таком виде финал с огромным успехом был сыгран на премьере. Горький не протестовал. Казалось, вопрос разрешился к общему удовольствию. Но не тут-то было! Через некоторое время Горький снова пришел на спектакль, а на другой день мы получили его категорическое требование снять «сцену с попами». Все недоумевали, а я был в совершенном отчаянии. Однако не подчиниться было нельзя, и финал был перестроен точно по тексту.

Как я и предполагал, успех финала после этого резко снизился. Это можно было определить на основании простой арифметики.

До изъятия «сцены с попами» занавес по окончании спектакля открывали 16 – 20 раз, а после ее уничтожения всего 8 – 10 раз. Естественно, что я как режиссер чувствовал себя несправедливо обиженным. Нужны были годы, чтобы я понял в конце концов, что прав был Горький, а не я.

Для этого прежде всего необходимо было уяснить ту простую истину, что идейно-художественное качество спектакля не измеряется количеством аплодисментов и вызовов. Бывает успех внешний и успех по существу. Между тем и другим огромная разница» [169, 80].

Интересно, что Б. Захава, вернувшись к постановке *Егора Булычева* через двадцать лет, сам отменил некоторые существенные когда-то для него режиссерские находки, хотя Горький их тогда полностью одобрил. Это говорит о том, что творческий поиск – процесс бесконечный и в искусстве интерпретации никогда нельзя поставить заключительную точку.

В приведенном пространном эссе хорошо видно, что любое нововведение в авторский текст действительно таит в себе и сомнительные, серьезно деформирующие исходный авторский замысел, моменты, и новые положительные эмоции и идеи, с которыми, как видим, мог соглашаться даже такой маститый и глубинный драматург, как Максим Горький. Но видны и те творческие терзания, которые переживает добросовестный аранжировщик, мучаясь в противоречивости процесса, им инициированного: налицо *приобретения*, но страшно за возможные потери и просчеты!

Аналитические изыскания по результатам выполненной музыкальной аранжировки необходимо вести, имея в виду весь спектр затронутых выразительных ресурсов. Слабым местом как хоровой, так и вокально-ансамблевой аранжировки часто считают отсутствие литературного текста. Причем, наибольшие претензии будут здесь со стороны самих хоровиков – им петь на слоги (огласовки) непривычно. Со стороны же слушателей эта ситуация не столь уязвима. Во-первых, имеющийся традиционно текст хоровые исполнители, как правило, доносят невятно; во-вторых, они часто поют на иностранных языках и не всегда с хорошим литературным произношением.

Композитор, пишущий на конкретный литературный текст, вынужден решать сложные задачи орфоэпии: ему постоянно «мешают» шипящие звуки, обертонально закрытые слоги, дифтонги,

сложные конфигурации согласных. Эти объективные условия способны снизить чисто музыкальные эффекты – композиторы их боятся, и это может серьезно сковывать их фантазию. Хормейстеры, в свою очередь, пытаются найти способы более удобного прочтения сложных мест. Руководитель Воронежского камерного хора Олег Шепель, например, предлагал произносить вместо литературно правильного, но артикуляционно неудобного «*Посмотри, какая мгла*» – разговорный вариант: «*пasmари, какая гла*». Только это ухищрение (выполняемое частью хора) позволяло добиваться максимальной скорости и фантастической причудливости звучания этой музыки. Разумеется, Яков Полонский вряд ли смог бы примириться с такими редукциями своих утонченно-филигранных стихов. Но задачи музыки оказываются сильнее поэтических амбиций. В других случаях, например на высоких нотах сопрано, он просил и вовсе убирать все согласные – для достижения настоящей кантилены, красоты тембра и пластичности мелодической линии.

Этими примерами мы вовсе не хотим сказать, что литературные тексты не столь уж и важны в хоровых сочинениях – они, конечно же, мощно воздействуют на восприятие своей художественной и семантической системой. Но объективные трудности, исходящие от необходимости их озвучивать всё-таки существуют. Свободная огласовка аранжированных сочинений обладает некоторыми явными преимуществами – ее всегда можно подобрать уместно и сообразно точному характеру звучащей музыки.

Некоторые языки (латинский, итальянский) обладают имманентно удобными вокальными свойствами – в них преобладают акустически яркие гласные, мало двойных или тройных согласных. Из фонетического арсенала этих языков и нужно брать огласовки. Богатый опыт музыкально-фонетического «альянса» накоплен композиторами XV – XVI веков, которые писали как раз на латинские, итальянские, французские тексты.

Большой плюс переложениям дают красиво и логично сформированные хоровые партии. Поэтому хорошая аранжировка фортепианного сочинения не только вскрывает всё богатство заложенных в нем фактурных движений, но и предоставляет широкие возможности для детальной и тонкой хормейстерской работы над пьесой. Для музыканта или развитого любителя музыки огромное наслаждение от исполнения ансамбля *Swingle singers* связано не столько с блестящими вокальными качествами голосов (они, кстати, далеки от оперных или филармонических требований), сколько

от умения создавать многоголосные пласты контрапунктирующих линий. У Баха и Моцарта, переложения инструментальных пьес которых любят петь эти музыканты, почти нет проблем с рельефностью голосов-линий – она уже существует в оригинале. Но с Шубертом, Шопеном или, скажем, Скрябиным аранжировщик должен быть заранее настроен на филигранную фактурную работу.

Выдающиеся вокальные ансамбли современности накопили мощнейшие арсеналы огласовок, эффект от которых не уступает подчас эффекту удачно вписанных литературных текстов. Но, с другой стороны, хормейстеры и певцы должны смириться с утратой семантической поддержки своего пения, которую дают им хорошие тексты и на которые они могли бы переложить часть своих художественных задач.

Собственно говоря, на литературно-художественную или семантическую поддержку интуитивно рассчитывает и композитор, упрощающий в связи с этим хоровую фактуру и умеряющий интонационно-тематическую яркость мелодики. Не секрет, что в этом отношении оригинальные хоровые произведения многих композиторов (назовем Мендельсона, Шумана, Брамса, Чайковского) сильно уступают их же инструментальным пьесам. Кстати, подобного невыгодного для хорового искусства контраста не наблюдается ни в эпоху Возрождения, ни в XVII и XVIII веках, пока литературный текст, действительно, не становится «лучшей половиной» хорового сочинения.

Существует еще один выход из ситуации – заново подтекстовать выполненную аранжировку, но это чрезвычайно ответственная и рискованная акция. Поручить ее можно только музыканту, да еще хорошо знакомому со спецификой вокальной и хоровой акустики. Нужна очень большая смелость и свобода работы с текстами, чтобы подчинять их мощи музыкантских замыслов. Такими качествами обладали Танеев, Стравинский, Шостакович, Свиридов, на Западе – Пуленк, Онеггер, Орф, Бриттен. Самый неприятный эффект подтекстовки переложенного инструментального сочинения – это общеэстетический урон, несколько напоминающий попытки долепить руки Венере Милосской.

Довольно распространенный при переложениях прием – введение октавных удвоений для отдельных линий, а также транспонирование интонационных фрагментов на октаву вверх или вниз. Сочетаясь с общим транспортом, такое действие, грамотно выполненное, может не наносить сочинению какого-либо существ-

венного урона. Порой этим даже можно сделать ярче и сочнее изобразительную линию. Однако здесь могут крыться опасности возникновения параллельных квинт (типичных спутников вертикально подвижных контрапунктов): разрешенные параллельные кварты дают запрещенные в большинстве исторических музыкальных стилей от XV века до первой половины XIX столетия параллельные квинты. Будем помнить, что только Шопен, иногда Лист, а далее Мусоргский отваживаются вернуть параллельным квинтам статус яркого выразительного средства, каким оно являлось в эпоху органума и раннего контрапунктического многоголосия. Следовательно, параллельные квинты, навязанные аранжировщиком Баху, Моцарту, Гайдну, Шуману, будут серьезным искажением их акустической системы.

Изучение партитур Баха, Моцарта, Гайдна (и не только хороших) показывает, что эти композиторы искали специальные приемы голосоведения, чтобы избегать квинтовые параллелизмы. Среди них – довольно часто используемые удвоения терцовых тонов или особые скачковые движения голосов, ведущие к перекрещиваниям или захождениям голосов.

Опыт показывает, что большинство теперешних музыкантов (кроме разве что преподавателей гармонии) плохо видит (а тем более, слышит) параллельные квинты. Но аранжировщик не должен входить в их число! И при любых октавных переносах голосов – следует тщательно проверять стилистически допустимые нормы письма. Слух Баха или Моцарта на много порядков чувствительнее слуха любого другого музыканта и не стоит приписывать гениям свои ошибки.

При интенсивном мелодическом фигурировании сопровождающих голосов, что, как уже говорилось, является красивым творческим приемом, также могут возникнуть опасные стилистические «новации». Это, прежде всего, отсутствующие в оригинале разрешения четвертых ступеней вверх, в пятую ступень тональности. Даже если одновременно с этим не образовались параллельные квинты (что совершенно недопустимо), такое разрешение противоречит реальной композиторской норме вплоть до Бетховена (вспомним коду из ранее разбиравшейся основной темы медленной части *Десятой сонаты* этого композитора). В этой связи можно вспомнить известный пример: Шарль Гуно, сочиняя мелодию *Ave Maria* к баховской *До мажорной прелюдии*, в нескольких секвент-

ных звеньях «подарил» нам целый каскад подобных рискованных разрешений, звучащих, впрочем, весьма эмоционально:

«Опасный эффект» замаскирован арпеджированной фактурой баховского оригинала, но при переложении этого сочинения для сопрано и смешанного хора, арпеджио заменяется сугубо аккордовой тканью и запретное разрешение начинает выполнять свою «разрушительную» по отношению к стилю Баха работу:

(И. Г. Лицвенко)

Не вполне уместны в рамках типовой автентической гармонии голосоведенческие «плагализмы»: IV – I, VI – I ступени. Композиторы классического направления используют их весьма редко.

Если это не комические или сатирические парафразы, аранжировщик не должен, видимо, присочинять яркие развернутые подголоски или контртемы. В известной оркестровой версии Сергея Асламазяна генделевской *Пассакалии* из *соль минорной* клавирной сюиты «соавтор» придумал около десятка отсутствующих в ориги-

нале контртенором, многие из которых напоминают (по своему красивые) вольно льющиеся украинские песни. Но подобный прием хорош всё-таки только для капустника, но не может стать основой аранжировки всемирно известного шедевра! Это типичные руки Венеры Милосской, одетые притом в расшитые украинские наряды.

Порой контрольный анализ сделанной обработки может всколыхнуть целый ряд не только сложных этико-эстетических проблем, но и вывести на новый содержательно-жанровый уровень.

Откроем квартет П. И. Чайковского *Ночь* для сопрано, альты, тенора, баса и фортепиано, материалом для которого послужил фрагмент из фортепианной фантазии Моцарта *c-moll*. Если рассматривать его как традиционную аранжировку инструментального сочинения, то следует квалифицировать ее как крайне неудачную, наносящую замыслу Моцарта непоправимый урон. Начнем с того, что исходный моцартовский текст прекрасно ложится на нормальную вокальную тесситуру сам собой и практически не требует особого участия аранжировщика:

Andantino

The musical score is presented in two systems. The first system contains the piano accompaniment, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system contains the vocal parts, with staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano part includes dynamic markings *p* and *f*. The vocal parts are written in a way that suggests a simple, direct setting of the original material.

Чайковский в этом отношении поступает самым неблагоприятным образом. Контрапунктически переставляя партии альты и тенора, он погружает теноровую строчку в скучный и невыигрышный для этого голоса регистр, лишая первоисточник того света и воздуха, который мы так ценим в моцартовских партитурах. Приписанная сюда партия фортепиано еще более усугубляет потери стилистики Моцарта. Она изложена в грубоватом низком диапазоне и не помогает, а скорее мешает голосам:

p dolce *cresc.*

S О, что за ночь! Ка - кой про - стор!

A *p* Как ночь свет - ла!

T *p* Как ночь свет - ла!

B *p* Как ночь свет - ла!

p *poco cresc.*

Трудно сейчас установить, какую цель преследовал великий композитор, который, к тому же, очень любил музыку Моцарта, но изучая полученный результат, можно догадаться, что Чайковский и не пытался сделать аранжировку фрагмента моцартовской фантазии! Он создал на основе ее интонационно-тематического материала *совершенно новое* по жанру, эмоционально-образному

строю и акустическим качествам сочинение. Если учесть стихотворную подтекстовку, выполненную, скорее всего, им самим:

*О, что за ночь! Как ночь светла!
Какой простор! На небе звезды искры мечут.
Уже безмолвно всё, лишь вдалеке ручей
Таинственно лепечет...,*

то можно увидеть, что композитор задумал умиротворенный *лирический* вокально-ансамблевый *ноктюрн*, используя для этой цели достаточно драматические страницы моцартовской *Фантазии*. На лицо полная трансформация образной стороны. Достоинно удивления лишь то, что в сочинении Моцарта эти страницы звучат как светлый ностальгический эпизод, противопоставленный бурному потоку эмоций *Фантазии* (уже следующие проведения этого материала в других – весьма низких – tessituraх резко обостряют изложение), а в квартете Чайковского они выглядят как пасмурные и холодновато безликие.

Объективности ради отметим, что Чайковский (автор руководства по гармонии) «просмотрел» параллельные квинты в восходящих квартетных скачках. У Моцарта, разумеется, их нет – они возникают как результат свободной интерпретации исходного нотного текста, нивелирующей довольно драматичное отклонение в *c-moll* на сильном времени сильного такта, которое в образный замысел Чайковского не вписывается:

S
 гла - ле - ке ру - чей та -
 A
 бе звезд - ды иск - - - - ры
 T
 вда - ле - ке ру - чей та -
 B
 бе звезд - ды иск - ры ме - чут.

Piano accompaniment: *mf*

Здесь же Чайковский употребляет аккорд $es - as - c^2 - fis^2$, не вполне удачно расположенный ввиду кульминационной звуковой зоны и не вписывающийся в стилистическую систему гармонии Моцарта (в оригинале это место вообще не гармонизовано!). Зато это созвучие достаточно характерно для *плагальной* составляющей в гармонии самого Чайковского, так как является плагальным разрешением двойной доминанты *до минора* непосредственно в тонику этой тональности (достаточно редкий случай *плагального отклонения*). Данный факт является элементом *полистилистики*, видимо неизбежной при столь свободном переосмыслении звукового оригинала.

Весьма желательно провести акустический контроль переложения в сравнении с оригиналом. Уязвимым моментом для всех композиторов и аранжировщиков, выполняющих партитурные работы, исходя из фортепианной модели, является значительное расхождение акустических свойств фортепиано и оркестра, а тем более вокально-хорового ансамбля. Лишь немногие страницы фортепианного оригинала по законам акустики будут соответствовать партитурной записи.

Начнем с того, что у фортепианных звуков есть жесткий излом, отделяющий возникновение звука (атаку) от его дления. Вообще говоря, это сам по себе интересный эффект, сочетающий большую активность атаки с возможностью гармоничных сочетаний в акте дления. Многие инструменты и человеческие голоса могут при делении проимитировать этот прием, но по нашим наблюдениям ни хормейстеры, ни хоровые исполнители практически никогда им не пользуются, а нередко и не подозревают о его существовании, считая, что хоровое звучание должно напоминать ровное плато.

Введение знаков *staccato*, *tenuto*, акцентов, довольно редкое в хоровой музыке, как раз направлено на «фортепианизацию» атаки. Этому же служат огласовки с обилием «взрывных» согласных: *b*, *n*, *m*, *d*, причем не в русском их варианте, а скорее, в английском или итальянском – четче артикулировано и с большим акустическим перепадом между стадиями атаки и дления.

Иными словами, если ансамбль или хор берут в работу аранжировку фортепианного сочинения, но исполняют ее в обычной вокальной манере – произведение утрачивает свою первородную семантику, становясь вялым и неинтересным. Нужна специальная хормейстерская работа над атакой и режимом дления, когда тянется не сам звук, а как бы его «тень». Ну и, конечно, филигранное продумывание огласовок.

Вторая особенность акустики фортепиано – это педаль, действие которой не воспроизводимо ни на одном другом инструменте. Именно педаль позволяет роялю создавать богатейшие и весьма тонкие акустические эффекты: гармонические наложения, полузвучание, легкие и почти незаметные диссонансы при смене аккордов.

Аранжировщик, проверяющий переложение на фортепиано с педалью, будет впоследствии сильно разочарован реальным хоровым результатом, в котором может исчезнуть непередаваемая звуковая перспектива, создаваемая с помощью педали. Однако, некоторые эффекты можно попытаться заранее заложить, используя *divisi*, двуххорность или супермногоголосие в духе Пендерешского или Стравинского. Эти приемы производят обычно и выгодное слушательское впечатление.

Хорошую службу может оказать аранжировщику знакомство с современными техниками хорового и оркестрового письма, включающими многочисленные сонорные эффекты, о которых мы уже вели речь.

ГЛАВА II

ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Русские композиторы с конца XVIII века и до сего времени постоянно и плодотворно обращались к народной песне как щедрому источнику вдохновения и эстетического совершенствования. Обработки народных песен для академического хора также известны примерно с этого времени.

История творческой обработки русской народной песни довольно точно повторяет исторический путь русской национальной музыки, так как эстетические, стилистические и технологические свойства ее тесно связаны со стилем эпохи и творческими достижениями конкретных композиторов.

(Обработки Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Слонимского, Калистратова, Фалика, Гаврилина, Волкова, Ларина весьма сильно, а подчас и кардинально отличаются друг от друга.)

Двадцатое столетие внесло в собирание, изучение и обработку фольклора особенно значительные изменения. Стремительно расширялась география поиска, были разработаны новые способы систематизации и типологизации песен, вскрыты исторические и топографические инварианты и варианты напевов. Усилиями крупных фольклористов (В. В. Гиппиус, Ф. А. Рубцов, А. В. Руднева) и музыковедов-фольклористов (И. И. Земцовский, Б. Б. Ефименкова, М. А. Енговатова, В. Лапин) были апробированы способы аутентичного изучения и исполнения фольклора. Результатом стало появление новой музыкальной композиторской и исполнительской эстетики – «новой фольклорной волны», которая поставила своей целью отобразить в собственном творчестве не внешние, всем очевидные, но внутренние, *глубинные* закономерности и национальную самобытность народного музыкального искусства.

В контакте с усилиями этнографов и композиторов развивается и искусство обработки народной песни, в частности, для академического хора.

Нужно сказать, что сам жанр воплощения фольклорных источников в обработке для академического хора за последние сто лет пользовался в нашей стране большой популярностью. После хороших аранжировок Мусоргского, Бородина, Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, Кастальского, Лядова, Рахманинова эстафету подхватили постреволюционные композиторы и аранжировщики: Д. С. Васильев-Буглай, Г. Г. Лобачев, А. В. Александров, А. Ф. Пашенко, А. А. Давиденко, М. В. Коваль и другие. Ряд песен обработали С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович.

Значительный вклад в это движение внесли А. В. Никольский, Ф. А. Рубцов, О. П. Коловский, обработавшие для академического хора большое число русских народных песен, А. В. Свешников, настойчиво пропагандировавший русскую народную песню в репертуаре руководимого им Государственного академического русского хора Союза ССР, В. Г. Соколов – руководитель Государственного московского хора, А. А. Юрлов – руководитель Республиканской русской хоровой капеллы. Преобладают вплоть до середины XX века так называемые «гармонизации» народных мелодий, хотя встречаются порой и весьма свободные по композиции и трактовке фольклорных источников образцы. Например, *Песня про татарский полон* Римского-Корсакова, представляющая собой многожанровую хоровую фантазию.

Ныне обработки фольклорного материала делаются практически во всех хоровых коллективах, выступающих в России и за рубежом. Они являются важнейшим вкладом в формирование и стабилизацию репертуара хоров. Невозможно охватить десятки тысяч подобных обработок, среди которых встречаются подлинные удаи, но есть и весьма много не вполне качественных работ.

В последние десятилетия композиторы «новой фольклорной волны» активно вводят в обработку народной песни современные сложные профессиональные средства, включая *алеаторику*, *сонористику*, другие композиторские техники, органично сплавливая их с традиционными народно-бытовыми жанрами. Это работы Свиридова, Гаврилина, Ельчевой, Слонимского, Калистратова, Новикова, Флярковского, Екимовского, Фалика, Леденева, Ларина и других композиторов. Сюда пришли антифоны, хлопки, добавление раз-

личных инструментов, шумовые эффекты. Под влиянием камерных хоров формируется новая исполнительская эстетика. Возрастает технический уровень и степень индивидуализации каждого певца, появляются элементы сценографии (В. Минин, Б. Певзнер, В. Судаков).

Обработка народной песни резко отличается от аранжировки композиторского сочинения. Есть здесь внутренние парадоксы. Кажется, что аранжировать уже созданное сочинение технически гораздо легче, хотя при этом возникает весьма большая ответственность за результат труда. Обработки же народных песен почти никогда не обсуждаются в серьезном эстетическом ключе, при этом степень работы аранжировщика с песней может быть очень кропотливой.

На самом деле, конечно, сделать талантливую аранжировку композиторского произведения и талантливую обработку народной песни одинаково трудно. Вернее, легко, если к этому имеется большой талант.

Основное и весьма серьезное препятствие в подобной деятельности заключается в том, что «попадая к композитору, народная мелодия оказывается знаком другой системы отношений «текст – контекст» [60, 19]. Отсюда – специфика самой фигуры аранжировщика народной песни. «Разумеется, – пишет И. И. Земцовский, – композитор имеет полное право использовать народную музыку как самостоятельную интонационную ценность, оставляя в стороне ее бытовое применение и поэтический текст. Но если он хочет быть подлинно национальным, он должен стремиться проникнуть в само *народное мышление*» [59, 32].

Сходные проблемы вынуждены решать – конечно, по своему – профессиональные музыканты других стран. Они, например, типичны для исследователей традиционного музыкального фольклора острова Корсика [174] или жителей Северной Америки – выходцев из России, желающих сохранить живым песенное искусство своих предков в рамках особенностей окружающей их американской социокультурной среды [175, 176].

Целенаправленная работа аранжировщика народной песни, также как и переложение авторского произведения, ведется последовательно, в несколько важных (хотя и несколько иных) этапов.

Первый – это *специальный аранжировочный образно-смысловой анализ* фольклорного образца.

Второй – *план аранжировочной работы* и проекция его на исполнительские возможности конкретного коллектива.

Третий – *технологическое обеспечение аранжировки*.

Покажем подробнее сущность творческих проблем, с которыми сталкивается аранжировщик в создании хоровых обработок фольклорных образцов.

2.1. АРАНЖИРОВОЧНЫЙ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ АНАЛИЗ ФОЛЬКЛОРНОГО ОБРАЗЦА

При кажущейся, на первый взгляд, идентичности этого этапа с *драматургическим аранжировочным анализом композиторского сочинения* здесь существуют весьма глубокие отличия.

Дело в том, что по отношению к фольклорному первоисточнику русской народной песни с ее куплетным строением обычно трудно говорить о ее явственном внутреннем драматургическом замысле. Песня поется от начала и до конца всеми участниками певческого собрания с исполнительскими вариантами, вызванными метрической нестрогостью народно-поэтического текста и некоторыми образно-эмоциональными нюансами (часто присутствующие запевы одного или двух солистов также постоянно повторяются из куплета в куплет). Аутентичное исполнение народной песни, которым активно пользуются многие фольклорные коллективы, также показывает сниженность собственно *драматургических* идей. Однако в практике академических хоров, исполняющих обработки народных песен, как правило, появляется некоторый более сложный и эмоционально насыщенный *содержательный план*, которым «подплетывается» фольклорный образец и который стилистически более естественно подходит к исторически обусловленной практике академического хорового творчества. Если исключить идею аутентичного исполнения песни, принципиально невозможного в академическом или детском хоре, то аранжировщик обычно сталкивается перед несколькими специфическими дилеммами, решить которые *правильно* подчас весьма сложно.

ЖАНР ПЕСНИ

Итак, получая заказ на обработку народной песни, аранжировщик должен выявить ее жанр, примерное время возникновения, добыть сведения о специфике местной исполнительской или иной традиции, соответствующей географическому району записи песни. Это отнюдь не значит, что аранжировщик обязан применять в обработке, например, старинного причета только средства, типичные для исторического времени рождения этого причета. Любые сколь угодно древние мелодии могут быть обработаны с применением всех новейших музыкальных технологий. Это хорошо показал уже Стравинский, давший интереснейшие образцы аранжировки древних песенных пластов в своей *Свадебке*.

Вообще говоря, для концертных программ академического хора выгоднее делать небольшие песенные циклы (две – четыре песни). В этом случае возникают вопросы *драматургического сопряжения* песен в цикле, вопросы тонального плана, темповых соотношений, определенного чередования фактур и хоровых рисунков в сочетании партий. Можно вспомнить в этой связи известные обработки, наподобие *Камаринской* Глинки, *Увертюры на три русские народные песни* Балакирева или *Восемь русских народных песен* оп. 58 Лядова, где композиторы решали интересные профессиональные проблемы формы и музыкальной драматургии.

Песни должны быть подобраны по какому-то внутреннему принципу: месту сбора (*Курские песни* Свиридова), или жанру (свадебные, жнивные, посевные, колядки и др.). Впрочем, эти рекомендации имеют скорее научно-системный, нежели эстетический характер. В реальной практике аранжировщику часто уже дают некоторый подготовленный набор песен, имеющих достаточно широкий жанровый или географический разброс.

Основная работа аранжировщика начинается тогда, когда круг песен определился. Первым шагом является анализ стихового текста песни. Исконная крестьянская песня имеет обычно много куплетов. Действие ее развивается достаточно медленно и «пересыпано» многими «несущественными» подробностями, а нередко и повторами. Поэтому для современного концертного применения текст песни необходимо проредуцировать, иногда отредактировать (разумеется, очень деликатно, помня, что хотя в академическом хоре идея аутентичного исполнения лишена каких-либо жанровых оснований, но существенное изменение ее текста этически нежела-

тельно). В отборе куплетов аранжировщик должен ярче высветить сюжет песни и предусмотреть наиболее выгодное расположение кульминационных строк – как можно ближе к концу, оставив небольшое место для «развязки» или «резюме».

Следующий этап чисто творческий – необходимо внутренне почувствовать ожидаемую степень авторского участия. Она может простирается от создания небольших фактурных узоров до полной переработки интонационного материала и свободного становления формы. И если первое вполне по силам среднему аранжировщику, то второе требует серьезного композиторского образования и, вообще говоря, большого творческого таланта.

В современной композиторской среде, кроме того, общепринято введение в ткань обрабатываемых источников приемов *сонористики, алеаторики, политональности, микрохроматизации, микрополифонии, супермногоголосия*, идей *минимализма, атональности, новой модальности, идеофонности, сугубо ритмического развертывания, даже додекафонии, сериальности и пуантилизма*. Таким образом, *современный* аранжировщик песенного фольклора, вообще говоря, должен владеть хотя бы минимальными познаниями и творческими навыками в этих областях, тем более что развертывание сюжета или образно-эмоционального плана песни может потребовать использования этих новых и ныне широко распространенных композиторских средств.

ФАКТУРА

Крестьянская русская народная песня веками оттачивала особый тип многоголосия, который мы сейчас называем *подголосочным*. Он возникает в результате разветвления основного напева на варианты-подголоски. Чаще всего отдельные элементы напева удваиваются подголосками терцией ниже или терцией выше, но, вообще говоря, подголосок может приводить к параллельным квартам, квинтам и даже секундам. Нередко интервальный состав подголосков по отношению к основному напеву меняется. Очень часты не только звуковысотные, но и ритмические изменения:

["Уж ты ноченька" обр. И. Корчмарского]

Moderato

Дл. НОЧ - - - КА

Т. Соло

Б. Соло

Уж ты - - - - - чень - ка, да, НОЧ - - - - - ка

5. **meno mosso**

Хор

А. ТЕМ - - - на - я, да, НОЧ - ка ТЕМ - на - я,

Т. ТЕМ - - - на - я, да, НОЧ - ка ТЕМ - на - я,

Б. ТЕМ - - - на - я, да, НОЧ - ка ТЕМ - на - я,

10. С. НОЧЬ О - сень - - - - ня - я.

А. НОЧЬ О - сень - - - - ня - я.

Т. НОЧЬ О - сень - - - - ня - я.

Б. НОЧЬ О - сень - - - - ня - я.

Разумеется, аранжировщик народной песни также будет активно использовать прежде всего подголосочную технику, несмотря на то, что получаемое большинством из выпускников консерваторий образование мало ориентировано на этот особый вид многоголосия. Практику подголосков каждому аранжировщику приходится осваивать на личном опыте.

Конкретное наполнение подголосков на сегодняшний день мало поддается какой-либо критической оценке. Считается, что если уж «неграмотные» народные исполнители импровизируют свои украшения в весьма сложных для теоретического осознания формах, то обученный музыкант вполне приемлемо сможет придумать подголосочную ткань в обрабатываемых им образцах. По всей видимости, это далеко не так. А. Кастальский, Н. Гарбузов, позднее И. Дубовский [51] показали, что подголосочные варианты возникают отнюдь не произвольно, а в строго систематических формулах. По большому счету нужен был бы специальный учебный курс сочинения подголосков. Пока же практические музыканты вынуждены идти каждый своим путем и в меру своего вкуса и понимания.

Анализ конкретных обработок выявляет весьма пестрый и разрозненный спектр приемов подголосочной техники. К ним неприменимы категории обычной традиционной гармонии с ее четким упорядоченным голосоведением и функциональной логикой в последовании созвучий и интервалов. И это справедливо, так как, во-первых, большинство обработок принадлежат двадцатому веку, который «разрешил» использовать всё, что только можно записать нотами (иногда композиторам прошедшего столетия даже нот «не хватает» – появляются фрагменты с нестрогофиксированной или вообще нефиксированной высотой). Во-вторых, законы подголосочной техники, действительно мало похожи на классическое голосоведение.

Импульсом к специфической хоровой работе «со стороны народного многоголосия, – считает Н. Васильева, – послужила неустойчивость состава интонационно различающихся голосов и их функций, связанная с импровизационностью самого многоголосия, рождением его в процессе исполнения. Для всех типов фольклорного многоголосия характерно сочетание унисонных узлов (начала, кадансы, ударные слоги) с «гетерофонными расслоениями» – спонтанным рождением и исчезновением новых голосов (новых функций)» [27, 26]. В самой народной песне при большом стечении поющих (например, на свадьбах) реальное многоголосие может достигать внушительных цифр – до двенадцати и более разных подголосочных партий. Об этом же упоминает и А. Кастальский: «Для народного многоголосия характерна частая смена количества самостоятельных партий – от унисона до пяти, шести и иногда более голосов» [65, 116]. Соответственно этому и аранжировщики могут варьировать количество голосов от двух – трех до восьми – десяти, что и наблюдается в конкретных обработках.

Практическому аранжировщику всё время приходится решать дилемму взаимоувязки принципов фольклорного и академического голосоведения, которые никогда не могут быть сближены по причине совершенно разного строя музыкального мышления и восприятия. В результате появляются отдельные паллиативы вроде бы типичного академического пения, но содержащие весьма далекие от академической строгости элементы гармонического интонирования, производящие впечатление «неряшливости», «ошибок», «неудачных мест», таких, например, как нетрадиционное разрешение септимы доминантсептаккорда вверх или скрытые октавы и квинты, весьма часто встречающиеся в обработках. Эти

экстраординарные приемы используются не только при сочинении типичных подголосков, но и в аккордовой ткани гармонизируемого образца народной песни:

["Из-под дуба, из-под вяза", обр. А. Свешникова]

А вот и ка - ли - на да вот и ма - ли - на.

А вот и ка - ли - на да вот и ма - ли - на.

да вот и ка - ли - на да вот и ма - ли - на.

да вот и ка - ли - на да вот и ма - ли - на.

Звучание академического хора не может и не должно ограничиваться только воссозданием народной традиции. Здесь не только допустимо, но и желательно применение всего спектра профессионального хорового исполнения: имитация, хоральная фактура, контрастная полифония, смешанный тип фактурных рисунков. В таком случае фактурные решения становятся важной драматургической стратегией в эмоционально-образном решении песни.

Развивая мысли Б. В. Асафьева, И. И. Земцовский уделяет большое внимание проблеме *переинтонирования* фольклорного текста. «Переинтонированием должно считаться, на мой взгляд, – пишет исследователь, – не всякое переключение контекста, а только закрепленное в самом музыкальном тексте нового для исходного элемента музыкального же контекста. Иначе говоря, переинтонирование – процесс *внутри*музыкальный, а не внешний по отношению к музыке» [60, 42].

Как правило, начало обработки будет изложено в типично народной манере: одноголосный запев с постепенным прибавлением подголосков. Важные в смысловом отношении фрагменты

скорее всего будут изложены хорально, а места с символически-ключевыми словами вызовут желание применить имитацию.

Кульминация достижима разными способами. Наиболее часто композиторы выходят к верхним точкам tessитуры голосов, вводят многозвучные аккорды. Другой способ заключается в мощном унисоне (вернее, октаве) мужских и женских голосов, озвучивающих кульминантную фазу.

Мелодика народной песни настолько естественна и пластична, что позволяет легко подставлять к ней многочисленные подголоски, выполнять имитации, развивать ее в свободном композиторском ключе.

Более ответственная задача – гармонизация фольклорного напева.

ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ

Еще А. Н. Серов в работе «Русская народная песня, как предмет науки» отмечал; что она (песня) «не знает ни мажора, ни минора, и никогда не модулирует». [137, 96]. Он же предупреждает о том, что «вечный *наклон* западноевропейской мелодики к тонике посредством последнего в гамме полутона (*Leiton, la note sensible*) придает мелодическому «тяготению» однообразие, которого *не было* в древнегреческой музыке, *нет* и в первобытной *русской* песне» [137, 84]. И действительно, даже современный учебный курс гармонии не дает никакой методической базы для гармонизации народного напева. Здесь нужны скорее приемы, открытые Мусоргским, но идущие совершенно вразрез с классической (традиционной) гармонией (об этом много пишет Е. Б. Трёмбовельский в своем капитальном труде о музыкальном языке Мусоргского – см.: 151). Ни одна норма, рекомендуемая курсом традиционной гармонии, не может рассматриваться правильной или сколько-нибудь полезной, так как даже при типичной аккордовой фактуре стиль аранжировки не имеет права в корне порывать с исходным фольклорным языком.

В технологическом плане это значит, что удвоения в аккордах должны быть более массивными, чем в классическом четырехголосии. Лучше брать пять – шесть и более голосов. Удваивать желательно чаще не приму, а терции или квинты. В голосоведении не следует опасаться параллелизмов квинт, прим, октав. Наоборот, параллельные движения этими интервалами как

нельзя лучше высвечивают народную систему многоголосия. (Этого нельзя с уверенностью сказать о скрытых октавах и квинтах, акустический эффект которых может быть как раз эстетически весьма спорным.)

Трезвучия, скорее всего, будут заметно преобладать над септаккордами и нонаккордами. Но в последовательностях этих трезвучий мало уместны строго функциональные отношения, типа $T - D$, $D - T$ и т. д. А. Кастальский, как мы уже упоминали, вполне допускает использование при гармонизации народных мелодий и септаккорды, и нонаккорды, и даже нетерцовые (квартовые) созвучия. Лучше использовать модальные связи созвучий с преобладанием секундовых и терцовых отношений. Хороши плагальные последования, отсылающие к русской классической школе гармонизации. Украшает аранжировку применение старинных ладов (наподобие лидийского в *Курских песнях* Свиридова), ладовой переменности.

Особенно внимательно следует отнестись к минорным эпизодам гармонизации с тем, чтобы не злоупотреблять западноевропейской «гармонической» доминантой и седьмой повышенной ступенью, совершенно не свойственных русскому многоголосию. Зато натуральная доминанта в миноре будет весьма уместной и стильной. Стилистически чужды народной традиции уменьшенный септаккорд, доминантовый нонаккорд с малой ноной, D_2 , $K_{6\#}$, DD и прочие атрибуты классического или учебного гармонических стилей.

Зато и эстетически и стилистически возможны для широкого применения мягкие нетерцовые созвучия и диатонические кластеры.

Следует избегать типовых каденций, повышенной хроматизации, хотя полностью хроматические ноты изымать из обработок не обязательно. А. Кастальский специально рассматривает возможности применения при гармонизации хроматизмов, целотонных и уменьшенных строев и даже модуляций в далекие тональности [65]. Некоторая доля терпкости не вредит свободно сделанной аранжировке. Важно, чтобы эта терпкость не явно напоминала классические или романтические страницы.

В целом, использование аккордовой фактуры при обработке народной песни требует большего вкуса и мастерства, нежели, скажем, применение имитаций и тем более подголосков. Неопытный аранжировщик именно гармонизацией рискует неоправданно иска-

зить стилистику фольклорного источника, придать ему черты банальности или безвкусицы.

МЕЛОДИКА

Большинство народных мелодий имеют неширокий диапазон (октава или менее). Поэтому многократные куплетные повторы основного напева будут серьезно сковывать выразительный спектр академического хора. Перед аранжировщиком неминуемо встанет проблема мелодического развития и расширения тесситуры голосов. В большинстве случаев стратегически выгодно начинать основной напев в средних голосах (альты, вторые сопрано) и подголоски развивать в верхних. «Для народного многоголосия, – пишет А. Кастальский, – характерна постоянная поддержка одних голосов другими унисонами и октавами и время от времени подхваты исполнения всей массой голосов, что несколько похоже на оркестровое изложение, Основной напев часто переносится в средние голоса, которые местами перекрещиваются с крайними» [65, 116].

Неплохим приемом тесситурного развития является подъем основного напева в кульминирующем куплете на октаву вверх.

Тональное транспонирование напева в целом несвойственно течению русской песни, хотя элегантно выполненные сопоставление и даже модуляция в обработке для академического хора вовсе не исключаются. Это один из способов не только тесситурного развития, но и образного обогащения песни [65, 141].

И всё-таки один из самых важных путей достижения музыкальной динамики обработки – авторское доразвитие напева. Аранжировщик имеет полное моральное право досочинять фрагменты мелодии, изменять их сообразно эмоционально-содержательному замыслу, вводить самостоятельный тематический материал!

Конечно, эти композиторские операции требуют творческого навыка, фантазии, смелости, но главное – вкуса. Самое неприятное следствие мелодических новаций – риск банальности, безвкусицы, бесконтрольного заимствования из других источников, компиляции, формализма и др. Не украшает обработку и своеобразная полистилистика, когда авторские фрагменты серьезно расходятся с

типичной фольклорной основой. По этой причине, видимо, рядовой аранжировщик предпочитает не вводить собственные фрагменты, зато композитор почти без них не обходится!

Следует тщательно отбирать сочиняемые фрагменты, постоянно сопоставляя их с основным напевом. В виде контроля стоит составить таблицу интонационных элементов народного источника (мелодические интервалы, интонационные фигуры, типовые ритмы, фразировочные узоры) и все вновь вводимые места сравнивать с уже имеющимся материалом, отсекая слишком далекие аналогии. Примеры именно таких таблиц и схем в изобилии имеются в упоминавшейся ранее работе Н. Гарбузова [37]. Более того, именно на основе подробных статистических выкладок, задаваемых таблицами, исследователь делает далеко идущие выводы об особенностях народного музыкального мышления и выражения.

Как и в области гармонии, стоит помнить, что стилистика мелодического развития русской песни весьма далека от западноевропейской профессиональной традиции. Здесь неуместны секвенции, многократные неизменные повторы, резкие мелодические изломы, прямолинейные гаммообразные нарастания и спады. Зато типичны интонационные «присоединения», «цепляемые» тематические элементы, искусное варьирование, повторы с изменениями и повторы больших фрагментов. Принцип варьирования, лежащий в основе развертывания народной песни, как нельзя лучше способствует искусной и разнообразной интонационно-тематической работе с исходным материалом.

Великолепную филигранную работу с исходно простой народной интонацией демонстрирует В. Калистратов в обработке песни *Таня-Танюша*:

Та-ня, Та-ню-ша. Та-ня бе-ла-я, о-лей, ля ли, ля ли. ле ле лей, ли ли.

Та-ня бе-ла-я, уж ру-мя-на-я, о-лей, ля ли, ля ли. ле ле лей, ля ли.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Текст: Да-ру-мя-на-я, чер-но-бро-ва-я, о-лей ля ли, лей ли, ля ли, ля ли.

Многочисленные варианты напева (напоминая технику композиторов – минималистов) столь плотно заполняют все ячейки в возможных изменениях интонационно-ритмической ткани, что кажется – В. Калистратов применил для их отыскания математический аппарат. Но именно это *национально русский тип развития*, (жанр хороводной) берущий импульсы движения из недр мелодического зерна первоисточника!

Необходимо помнить слова А. Н. Серова, писавшего, что «для сохранения прелести и всей интенсивной силы *зародышей* музыкального творчества надобно, чтобы разработка их шла *изнутри*, из внутренней органической потребности *в каждом данном случае*, а никак *не извне*, как нечто чужое, постороннее, как навязанный русскому простолюдину немецкий или полунемецкий костюм» [137, 97].

МЕТР. РИТМ. ТЕМП

Четкий стабильный метр, обычно имеют плясовые и хороводные народные песни. Протяжные, лирические, свадебные редко обладают выраженной метрикой. Акцентные музыкальные доли формируются словесно-фразовыми ударениями в тексте. Так как в народной песне отсутствует строгая метрическая организация текста, то отсутствует и музыкальный метр в традиционном понимании. При нотной фиксации песен расшифровщики всё-таки пользуются разбиением напевов на такты, при этом более точная нотация приводит к переменному размеру.

Первые собиратели русского песенного фольклора Н. А. Львов, И. Б. Прач, В. Ф. Трутовский и даже (позднее) Н. А. Римский-Корсаков пытались записать народные напевы со строгой метрической сеткой, что достигалось некоторыми достаточно произвольными изменениями в ритмике (добавлением или изъятием долей), а также синкопированной записью. Синкопа, впрочем, мало свойственна русской песне, тем более что словесно-

фразовые ударения в крестьянской речи не строго фиксированные, скользящие, свободно меняющиеся в зависимости от местного говора, языковой среды.

Современный аранжировщик может следовать любой традиции записи, хотя широкое использование переменного размера более типично для отражения метрики русской песни и ближе аутентичному прочтению.

Ритмика русской песни чаще всего очень проста. Типичные рисунки:



Но следует помнить, что в окончаниях куплетов, а порой и внутренних фраз часто применяются длинные октавные или унисонные ноты, фиксируемые обычно ферматами.

В отношении темпов аранжировщик вправе использовать все агогические градации, отражающие данные образно-эмоциональные качества. При этом стоит иметь в виду, что народные исполнители обычно придерживаются средних темпов, удобных для пения и произнесения слов. Темповые сдвиги на протяжении песни мало типичны, но в аранжировках для академического хора они, по-видимому, возможны.

Не нарушают эстетического чувства и исполнительские агогические оттенки: *accelerando*, *ritenuto* и другие. Так, многократные темповые колебания с обозначениями *meno mosso*; *a tempo* при общем темпе *Moderato* становятся заметным эмоционально-выразительным средством в обработке И. Корчмарского русской народной песни *Уж ты, ноченька*.

ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА

В народной среде громкостные оттенки не являются выразительным фактором: поют, как могут, практически «во весь голос». Однако при наличии запевалы автоматически включается дифференцирующий громкостной фактор: «тише – громче». Эта особенность позволяет аранжировщику с достаточной степенью обоснованности вводить исполнительские оттенки – как динамические (*diminuendo*, *crescendo*, все градации от *ppp* до *fff*), так и штриховые (*staccato*, *marcato*, *legato*, *non legato* и др.). Таким образом, палитра академического хора сохраняет все свои яркие выразительные краски. Громкостная динамика, равно как и фактура

будет служить важнейшим драматургическим приемом, создавая образные противопоставления, контрасты, кульминации, развязки и другие внутренние процессуальные эффекты.

ВОЗМОЖНОСТЬ ХОРОВОГО ИМИТИРОВАНИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В XIX веке в крестьянскую среду начинают активно входить инструменты: балалайка, гитара, позднее гармонь. Правда, и гитара, и гармонь в большей степени отличают бытование городской песни, а также городского романса, плясовых наигрышей, наподобие *Барыни* или *Матани*. Аранжировщики часто имеют дело с обработками подобных песен и тогда они получают возможность имитировать средствами академического хора инструментальное сопровождение.

Существуют достаточно опробованные стандартные приемы для хоровой имитации народных инструментов. Например, в обработке М. Климова песни *Ах вы, сени* сопрано удачно имитируют гармошечные «переборы»:

The image shows a musical score for the song "Ах вы, сени" (Ah, you, sennies). The score is arranged in five staves. The top staff is for the Soprano solo (Сопрано соло) and contains the vocal line with the lyrics: "вы - е кле - но - вы - с, за ре - шет - ча - ты - с." The second staff is for the Chorus (С.), the third for the Alto (А.), the fourth for the Tenor (Т.), and the fifth for the Bass (Б.). The instrumental parts (С., А., Т., Б.) are arranged to imitate the sound of a folk instrument, likely a balalaika or accordion, with rhythmic patterns and melodic lines that complement the vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

А. Свешников с помощью фонетической огласовки имитирует гитарный (а возможно и гармошечный) аккомпанемент:

C. *mf*
Как на э - том ру - че - еч - ке мы - ла де - вонь - ка пла - точ - ки

A. *p*
А, а, а, а, а, а, а, а.

T. *pp*
А, а, а, а, а, а, а, а.

Б. *pp*
Та, та, та, та, та, та, та.

Запоминаются прекрасные имитации балалайки в *Перезвонах* В. Гаврилина.

Великолепные образцы звучания гитары есть у ансамбля *Swingle singers*.

В других случаях аранжировщик вводит в партитуру сами народные инструменты: жалейку, свирель, балалайку, бубен, гармонь или их имитирующие: гобой, флейту, баян, домру. Трудновато применить с хором акустическую гитару – у нее слишком тихий и слишком специфический звукотембр, поэтому неминуемы большие звуковые проблемы, хотя гитару можно усилить микрофоном или применить электрогитару (правда, стилистика этого симбиоза будет сдвинута в сторону эстрадной музыки).

2.2. ПЛАН АРАНЖИРОВКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Замысел конкретной обработки определяется двумя основными обстоятельствами: смысловым содержанием песни (включая ее жанровую направленность, исторические и географические особенности) и техническими возможностями хорового коллектива, на который обработка рассчитывается. В целом, чем проще состав хора, тем проще, очевиднее, ближе к источнику должна быть

обработка. Особенной простотой музыкальных решений будут обладать аранжировки для детского хора. Не очень перегруженными деталями должны быть обработки для женских хоров.

Однако, даже в простейших случаях (особенно для детского хора) желательно предусмотреть некоторые интересные для исполнителей и их слушателей эффекты. Выдумку надо проявить в переложении шуточных песен – здесь нельзя обойти комические ситуации и смешные неожиданности. Например, в обработке А. Свешникова песни *Мой муженька работёшенька* удачно переданы заикания певцов, их неслаженное пение и смешные «подвывания» у сопрано $a^1 - e^2$:

The image shows a musical score for a women's choir, consisting of four staves. The top staff is for Soprano (C), the second for Alto (A), the third for Tenor (T), and the fourth for Bass (Б). The lyrics are:

C: ра - ба... а... а... ра - бо - те - шень - ка! ра - ба... а... а...

A: ра - бо - тал. ра - бо - тал ра - бо - те - шень - ка! ра - бо - тал. ра - бо - тал

T: ра - бо... бо... бо - тал ра - бо - те - шень - ка! ра - бо... бо... бо - тал

Б: ра - бо... бо... бо - тал ра - бо - те - шень - ка! ра - бо... бо... бо - тал

The score includes dynamic markings like 'p' and 'p' (piano) and various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Женский хор обычно привлекателен лирикой, нежностью, задушевностью. Ему чужды внешние иллюстративные приемы. Но женскому хору можно выгодно придать комедийное направление, используя бойкий говор, скороговорку, некоторые звукоподражания (*Скороговорки* В. Беляева).

Смешанному хору доступны любые оттенки любых человеческих эмоций. Распорядиться ими во всём блеске как раз и должен аранжировщик.

После того, как уровень технической сложности определен, наступает время отобрать необходимое для донесения смысла количество стиховых куплетов. Практика показывает, что лучше ориентироваться на возможный минимум текста и развивать музыкальные идеи за счет его повторов (это, кстати, удобнее при пении наизусть). Так поступает А. Свешников в своей знаменитой обработке песни *Ах ты, степь широкая* – для пяти реальных куплетов взяты только три текстовых строфы (!).

Сюжет песни теперь изложен лаконично и можно обдумать драматургические детали. При типичном течении событий в песне желательно иметь только одну смысловую вершину – кульминацию. Ее расположение скорее всего будет приходиться, как мы уже упоминали, на предпоследний куплет, с тем, чтобы в последнем куплете можно было подвести образно-эмоциональный «итог». В некоторых случаях кульминация может идти за два куплета до конца, а в иных даже в последнем куплете (особенно в шуточных и плясовых песнях). Этот последний вариант является весьма эффективным и в программах хора может использоваться как финальный или «бисовый» номер.

Заранее куплетно планируется распределение голосов, теситур, фактур. Нарастающая градация звучности может идти от начала до генеральной кульминации. Однако, вполне возможно продвижение материала в виде нескольких волн – тогда после каждой местной кульминации расположатся контрастные им «эмоциональные отливы», знаменующие начала новых «приливов».

2.3. ХОД РАБОТЫ НАД АРАНЖИРОВКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Обработка народной песни по характеру труда может быть очень сходна с композиторской работой. Недаром лучшими аранжировщиками всё-таки являются профессиональные композиторы.

Есть, конечно, и отличия. Мелодия уже существует, ее знают, ее любят и почитают. Это уже большой эстетический (и даже практический) плюс.

В простейшем случае аранжировщик «дорабатывает» исходный фольклорный куплет до уровня, приемлемого для академического хора и далее отдает всё на откуп дирижеру, который расцветивает многократно повторяющиеся куплеты громкостными, агогическими, артикуляционными оттенками, самостоятельно достигая генеральной кульминации с помощью максимальной громкости исполнения. Это наиболее частый вариант «хормейстерских» обработок, можно сказать, «нуль-вариант», воплощаемый в жизнь рядовыми аранжировщиками. В этом случае не возникает никаких композиционных, драматургических, эмоционально-образных проблем. Следовательно, композиторская работа в «нуль-варианте» отсутствует.

Некоторые аранжировщики чувствуют в подобных случаях заниженность своего творческого участия и пытаются внести оживление за счет чередования двух – трех разных вариантов куплета. Так поступил, например, Дм. Семеновский в обработке русской народной песни *Чернобровый, черноокий* для солиста с академическим хором. Решение здесь очень простое: солист поет четыре неизменных по музыке куплета из шести, взятых в эту аранжировку (1, 2, 3, 5) – в это время хор аккомпанирует на манер гитары. Слова четвертого и шестого куплетов отданы хору – солист в это время исполняет вариацию на «ля-ля-ля» в манере народных гармошечных наигрышей. Наконец, после второго, третьего и пятого куплетов предусмотрены чисто хоровые «отыгрыши», повторяющие слова вторых предложений этих куплетов.

Таким образом, диспозиция «солист – хор» в этой обработке оказывается достаточно полно выявленной и разработанной, несмотря на внешнюю примитивность приемов. Для полноты композиционной картины Дм. Семеновский предусмотрел четырехтактовое хоровое вступление, обыгрывающее фактуру будущего «гитарного» сопровождения, а также чисто сольные четыре такта перед браваурным окончанием песни.

Учитывая танцевальный характер напева, легкий народный юмор, неприязнительность поэтического содержания, можно сказать, что это аранжировочное решение – близкое по своим средствам «нуль – варианту» – оказывается художественно вполне оправданным и достаточным. Конструкция же песни предстает в весьма красочном и разнообразном виде:

Вступл. 1 куплет 2 куплет Отыгрыш 3 куплет Отыгрыш

хор	солист	солист	хор	солист	хор
—	хор	хор	—	хор	—

4 куплет 5 куплет Отыгрыш 6 куплет **кода**

хор	солист	хор	хор	солист	солист
солист	хор	—	солист	—	хор

Другой распространенный типаж обработок – варьированная куплетность (в духе народного варьирования). Аранжировщики и здесь не ставят каких-либо существенных композиторских задач. Их целью является расцветить народные куплеты по возможности акустическими интересными, выигрышными вариантами, тем самым, открывая хору пути для объемной подачи массива песни.

Третий тип обработок – самый интересный и притягательный для концертного репертуара именно академического хора – свободная авторская обработка. Но это и самая ответственная в творчестве аранжировщика сфера деятельности.

Мы не беремся давать рецепты или «практические советы» в этих сугубо творческих процессах. Они, кстати, и невозможны по причине безбрежного количества конкретных замыслов и решений. Обратим внимание только на одну деталь, имеющую, на наш взгляд, весьма большое значение. В каждой авторской обработке должна присутствовать «изюминка» – наиболее яркая, интересная, живая в музыкально-интонационном, фактурном, тембровом или каком-либо ином отношении деталь. Отсутствие «изюминки» делает обработку скучной, рутинной, а исполнителей ставит в весьма сложное положение, когда они сами (вернее, хормейстер) должны искать способы оживить или лучше сказать, одухотворить исполняемое ими сочинение.

«Изюминка» может явиться аранжировщику в процессе его последовательной работы над песней. Но может и не явиться. Риск создать вялое, скучное полотно в таком случае велик и приближается к ста процентам. Другое дело, если «изюминка» уже придумана, найдена, услышана, угадана, предопределена до начала систематической работы над музыкальным текстом. Выигрыш здесь двойной: 1) гарантируется достаточный успех, если даже многие страницы обработки будут сделаны без особого блеска и искусства (подразумевается, что аранжировщик – талантливый и опытный человек и сделать плохо, глупо, неряшливо и бездарно он не может в принципе, но может сделать работу обыденно); 2) сияющая вдали «изюминка» будет четко и планомерно направлять ход аранжировочной работы в ее сторону. Отбор выразительных средств и технологических идей обретет системный характер. В этом случае обработка может стать цельной, объемной, приобрести перспективу и стать единым органичным музыкальным потоком.

Технологические свойства, которые «должна» содержать «изюминка», трудно однозначно описать. Невозможно дать и ка-

кие-либо «рецептурные» указания по ее «изготовлению». Здесь мы пытаемся вступить в зону сокровенных тайн художественного творчества. Если бы наука смогла строго сформулировать отбор и оценку «изюминок», то все поэты могли быть рангом не ниже Марины Цветаевой или Осипа Мандельштама, а композиторы не уступали по прозорливости гению Шумана или Малера. В конкретной работе «рядового» талантливого и опытного аранжировщика «изюминками» не являются, конечно же, гениальные откровения баховского или вердиевского масштаба – для народной песни и не нужны слишком возвышенные, слишком масштабные, величественные, великолепно изысканные звучания. Народная песня изначально целомудренна, кротка, скромна, сдержанна. Ей претят любые проявления чрезмерности и стилистической «инаковости». Поэтому поиск «изюминок» должен вестись только в рамках, дозволяемых эстетикой народного творчества, а это работа по-своему ювелирная, сверхтонкая.

«Изюминкой» в обработке В. Лаптева русской народной песни *Березка* (выполненной в целом очень грамотно, но без особого изыска) является обрамляющее песню заключение, повторяющее первую строку текста: *У нашей березы, у нашей кудрявой, ой, люли кудрявой*. После громкой патетической кульминации, венчающей последний куплет, после свободно ниспадающего и долго затухающего каданса, который должен бы логично закончить сочинение, неожиданно, как из небытия, выплывает это красивое обрамление: остаются лишь женские голоса, альт ведет нисходящую контрапунктическую линию, неожиданными интервальными и аккордовыми сочетаниями подчеркивающую внутреннюю красоту народной мелодии. Позже присоединяются и мужские голоса, доводя изложение до окончательной остановки. Но главное даже не в изумительной тонкости гармонических и контрапунктических красок – поражает возникающее здесь чувство зыбкости и близкой утраты, разлитое внутри любования красотой природного пейзажа:

Оттенок глубокой печали фрагменту придает минор в сочетании с нисходящими гаммообразными ходами, имитационно проведенными во всех сопровождающих голосах:

С. *p* и *тестра*

p *rall.* *ppp*

У на-шей бе-ре-зы. у на-шей куд-ря-вой. ой, лю-ли, куд-ря-вой.

А.

(А) *p* *ppp*

Об. лю-ли, куд-ря-вой.

Т.

p *ppp*

Б.

Основная мелодия при этом поднимается вверх, застывая на квинте $g^1 - d^2$, что вносит оттенок недосказанности, многоточия.

Вообще говоря, аранжировщик может позволить себе любой тип обработки остальных куплетов песни, зная, что у него впереди «изюминка», которая сторицей окупит даже скучные, тяжеловесные страницы хоровой партитуры. Но В. Лаптев находит некоторые дополнительные средства, чтобы тематически и эмоционально подготовить коду. Например, в разных голосах последовательно имитируется выдержанная нота *соль*:

В последнем куплете готовится контрапунктирующая к развитым женским голосам долгая педаль теноров:

p

Рас- - - ты, не ло-май-ся, не гни-сь, не ка-чай-ся.

А

p

В окончании этого куплета в партии басов впервые проходит мощная нисходящая линия, за которую затем и «зацепляются» ниспадающие имитации «изюминки»:

C. *rall. e dim.*

А. то ю сво - - - ей мо - ло - до - - ю.

то - ю сво - - - ей мо - ло - до - - ю.

Т.

Б.

Таким образом, В. Лаптев связал свою многозначительную коду со всем ходом музыкального развития песни.

«Изыюминка» обработки Л. Гершковича песни *Волга* чем-то напоминает предыдущий пример, но сделана еще эффектнее (правда, только в своем начале). Здесь также от громкого предшествующего аккорда остается как след тихое теноровое *pe* (закрытым ртом), на фоне которого проходит последний куплет:

C. *Темпо I*

А. жи. От го - го, Вол - га - мать, ты гроз - на и шум - на...

(Закр. ртом) Вол - га - мать.

Т.

Б. не да

Особую гармоническую роль играет звук es' у альтов, создавая загадочную темную окраску неаполитанской гармонии. Терпкая секунда $d' - es'$ между партиями теноров и альтов (предполагается, что тенора здесь очень светлые, а альты, наоборот, очень сумрачные) создает огромный простор для образных ассоциаций и контрастирующих между собой слушательских ощущений. Эти пять тактов и составляют «изыюминку» этой довольно объемной обработки.

К сожалению, сам автор, по-видимому, не вполне понял всей глубины своей акустической находки и в дальнейшем уже никак не обыграл счастливо найденный им es' . Завершение пьесы вполне

приличное, довольно тонкое, образно точное, но оно намного ниже «изюминки», хотя последняя своей яркостью теперь освещает всю коду!

Что касается остального материала – он подан и развит весьма спорно. Во-первых, Л. Гершкович, возможно для оживления, вводит сложный тональный план, что мало свойственно, как уже говорилось, народной манере. Во-вторых, этот тональный план довольно странный и акустически мало обоснованный:

d – E – cis – A – fis – D – d.

Мало того, что соотношение тональностей *d – E* и сам гармонический переход *d – E* производят впечатление ходульности, какой-то акустической небрежности, но «омажоривание» напева именно в этой песне с ее фригийскими (по́ижженными) интонациями не кажется удачным:

Т. *pp* мне по - ет о бы - лом. *p* из кру - тых бе - ре - гов

Б. *pp* Как не - - га - дан - но истал

Длинное путешествие по классическому «инструктивному» тональному плану также неестественно для самого принципа народной песни, хотя это и свободная авторская работа. Видимо, аранжировщик должен приводить свои спонтанные идеи в определенное соответствие с требованиями жанра.

Конечно, наш пример еще не доказывает, что в обработках невозможны модуляционные процессы – они должны быть именно уместными и драматургически обоснованными.

Ярким образцом такого рода является обработка В. И. Володина русской народной песни *Во лугах*. Основная тональность – *G-dur* – стойко держится пять куплетов, на протяжении которых идут постоянные вариационные преобразования. Неожиданный резкий подъем тесситуры на малую терцию вверх (в *B-dur*) производит впечатление раскрытия освобожденной стальной пружины. Этому способствует остинаят восходящая фигура в имитирующих друг друга голосах:

С. *tr* зе-ле-ных лу-гах, да, зе-ле-ных Во лу-гах, лу-гах, да.

А. *tr* зе-ле-ных лу-гах, да, зе-ле-ных Во лу-гах, лу-гах, да.

Т. *p* Лу-гах, да, зе-ле-ных лу-гах, да, зе-ле-ных Во лу-гах, лу-гах, да.

Б. *p* Лу-гах, да, зе-ле-ных лу-гах, да, зе-ле-ных Во лу-гах, лу-гах, да.

В шуточную песню, которой является *Во лугах*, этот модуляционный сдвиг привносит молодецкую удаль и яркое обновление. Это мощный и эмоционально точный драматургический прием. Весьма интересно и дальнейшее изложение. Достигнув кульминационного по тесситуре и громкости *ми-бемоль мажорного* аккорда, В. Володин дает сначала диатоническую ниспадающую волну, а затем восходящую линию в септаккордах и энгармонических заменах, после чего следует остроумная и долго разворачивающаяся каденция в исходном *Соль мажоре*.

Таким образом, модуляция $G - E_s - G$ носит здесь эмоционально обоснованный характер и является в данном случае весьма яркой «изюминкой» этой обработки.

Одна из лучших обработок народных песен – *Ах ты, степь широкая* А. В. Свешникова. Хормейстер делает попытку максимально сохранить характер народного исполнения. Отсюда бережность в средствах выразительности и некоторые специфические ограничения, не типичные для практики академического хора. Так, сообразно южнорусской певческой традиции женские голоса поют в низкой тесситуре (и альты, и сопрано до b^1), а мужские в высокой (басы до d^1 , тенора до g^1). А. Свешников сохраняет также традиционную куплетную форму, обновляя каждый куплет новыми подголосочными вариантами.

В данном виде обработку могут одинаково успешно петь как академические, так и чисто фольклорные коллективы. В обоих случаях достигается эффект раздолжности, почти богатырского звучания, столь поразительно передающий русскую природу и русский национальный характер.

Аранжировщик берет из текста песни три куплета, которыми достаточно полно охватывает поэтический народный образ. Однако в музыкальном плане дается пять куплетов, чем мощно раздвигаются рамки этого грандиозного музыкального полотна:

*||: Ах ты, степь широкая, раздольная
Ах ты, Волга матушка, Волга вольная :||*

*Ой да не степной орел подымается,
То речной бурлак разгуляется.*

*Не летай орел низко ко земле,
Не гуляй бурлак близко к берегу.*

*Ах ты, степь широкая, широкая, раздольная,
Ах ты, Волга матушка, Волга вольная*

Троекратный повтор текста первого куплета отнюдь не делает словесную часть аранжировки назойливой. А. Свешников здесь следует распространенной народной традиции многочисленных повторов. При этом возникают дополнительные драматургические эффекты. Повтор первого куплета усиливает эмоциональный символ широты и раздолья. Повтор его в конце песни дает красивое аркообразное замыкание композиции, вообще-то мало свойственное народному пению, но зато воплощающее репризные идеи классического искусства. Народное и академическое в данном случае обогащают друг друга.

Творческой «изюминкой» в этой обработке является предельно тихое звучание хора (*ppp*) почти на протяжении всей пьесы. Лишь в третьем куплете, когда на звуке *d'* кульминирует басовая партия. Здесь выставлен знак *ff*.

Дополнительный оригинальный эффект состоит в том, что в этой генеральной кульминации все голоса сливаются в чистый унисон. И хотя основной вклад в фортиссимо идет за счет басов, у которых эта нота находится на верхней границе диапазона, но громкое звучание сопрано и альтов на заведомо невыигрышной для них ноте *d'* оттеняет и облагораживает этот звук и кроме того является прекрасным отображением уже упомянутой нами южнорусской традиции, славящейся мощными низами женщин и залихватской удалью мужчин.

Пианиссимо в сочетании с медленным темпом и указанием *Maestoso* производит неизгладимое художественное впечатление.

Основная конструктивная идея обработки А. Свешникова очень прозрачна. Мотив песни (путь) всё время идет у первых теноров – это также проявление народной традиции, когда путь поется от начала и до конца только одним певцом (или лидирующей группой певцов). Но это и внутренний формообразующий каркас песни, придающий ей единство стиля и однородность образно-эмоциональной сферы.

Роль женских голосов в оттеняющих подсветках теноровой партии, в постоянном подголосочном развитии. Роль басов, кроме того, в созидании гармонической основы и звукового фундамента музыкальной ткани.

Можно указать только на три небольших просчета, имеющих, на наш взгляд, в этом шедевре аранжировочного творчества. Один из них – это несколько грубоватое удвоение низкими басами тенорового двухголосия:

С.
ма - туш - ка...

А.
Вол - га воль - на - я!

Т.
ма - туш - ка Вол - га воль - на - я!

Б.
ма - туш - ка Вол - га воль - на - я!

Причем, если бы это место было помещено в конец куплета или в конец всей песни – можно было говорить о своеобразно найденном тесситурно-тембровом приеме. Но у А. Свешникова это сделано внутри строфы, что мешает точно воспринимать истинные грани построений и является «выстрелом в никуда».

Второй просчет в том, что аранжировщик несколько смазал намеченную им (и весьма плодотворную) идею имитации. Формально имитация в начале третьего куплета есть (она является и знаком текстово-поэтических подвижек):

С. *v* *v*

А. *v* э э эх о - рел *v*

Т. *v* Ой, да не степ - ной о - рел

Б. *v* Ой, да не степ - ной о - рел

Однако, то, что в обоих пластах имитирования участвуют басы, сразу снижает (и даже фактически устраняет) намечаемый художественный эффект: исчезает тембральное расслоение имитационных пластов, столь важное с точки зрения полифонической техники, нарушается баланс партий: мощная пропоста, удвоенная тремя четвертями состава мужского хора и хилая риспоста (1/4 состава) Конечно же, эта увлекательная композиционная идея должна приобрести «нормальный» фактурно-звуковой вид:

С. *v* *v*

А. *v* э э эх о - рел *v*

Т. *v* Ой, да не степ - ной о - рел

Б. *v* Ой, да не степ - ной о - рел

Третий просчет допущен в окончании песни, хотя о нашей точке зрения можно, разумеется, спорить:

С. *замирая*
Закр. ртом

А. *замирая*
Вол-га воль - на - я!

Т. *замирая*
Вол-га воль - на - я!

Б. *замирая*

Видно, что тенора допевают свой последний звук соль, являющийся логическим, ладовым, функциональным кадансом как пятого куплета, так и всего сочинения, и вдруг переводятся в плоскость чисто фактурного, фонового, оттеняющего подголоска. Это тем более нелогично, что во всех аналогичных куплетах, в том числе в первых двух, которые репризируются в последнем пятом, свой «путь» тенора проходили абсолютно точно, строго до финального продолжительного *соль*. Создается сразу два досадных впечатления: в партии теноров под конец что-то «сорвалось» и «полетело под откос» и второе – упущен момент для «уже закадрового» солирования альтов, которые символизируют в своем низком грудном регистре прощальные, уходящие за горизонт тени необъятных волжских просторов.

Таким образом, в двух последних случаях А. Свешниковым, возможно, нарушена важнейшая «заповедь» о разграничении функций хоровых голосов, что приводит к обеднению содержательной и драматургической сторон сделанной им обработки.

Конечно, данные замечания носят субъективный оттенок, но они подтверждают мысль о том, что грамотная аранжировка это большое искусство и большие знания. И даже выдающиеся мастера своего дела могут допускать в своих решениях просчеты.

Современный аранжировщик располагает в настоящее время гораздо большим арсеналом выразительных средств и приемов, техник письма, нежели это было до 80-х годов XX века. «Изыюмин-

ки» могут черпаться из идей *алеаторики, сонористики, супермногоголосия* и многих других композиторских техник. Большой простор для фантазии и творческих находок предоставляет искусная работа с народным поэтическим словом, в том числе, и с богатейшей фольклорной фонетикой и орфоэпией. Удачны в этом отношении опыты Владимира Беляева в его *Скороговорках*, сочетающих яркую композиторскую манеру с обыгрыванием отдельных слов и фонетических элементов.

Ларин в своей обработке русской народной песни *А трубушку трубят* применяет микрополифонию для создания интересного сонорного эффекта:

The musical score is for the Russian folk song "А трубушку трубят" (The Whistle Blows), arranged by Larin. It features a micropolyphonic texture with five vocal parts (C.1-C.5) and an accompaniment (A.). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and a tempo marking *senza rit.*

The vocal parts and accompaniment are as follows:

- C.1:** о - х(ы), ба - тюш - ка,
- C.2:** о - х(ы), ба - тюш - ка,
- C.3:** о - х(ы), ба - - - тюш - ка,
- C.4:** о - х(ы), ба - тюш -
- C.5:** о - х(ы),
- C.1:** ба - тюш - - - - ка.
- C.2:** ба - тюш - ка.
- C.3:** о - х(ы), ба - тюш - ка.
- C.4:** ка, о - х(ы), ба - тюш - ка.
- C.5:** ба - тюш - ка. о - х(ы), ба - тюш - ка.
- С. (ост.):** о - х(ы), ба - тюш - ка.
- A.:** да не но серд - цу.

В другой обработке – *Вдоль по Питерской*, в одном из фрагментов он применяет технику пуантилизма для создания юмористического эффекта:

The image shows a musical score for the song "Вдоль по Питерской". It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "...щит ко... не ...мар пи...". The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes that creates a punting effect.

2.4. ФОРМИРОВАНИЕ ПЕСЕННЫХ ЦИКЛОВ

Вернемся к весьма актуальному для хоровой практики вопросу о цикличности подборок песен или их обработок. Несмотря на огромную разницу между бытованием фольклора и академической традиции, существуют, видимо, вполне сходные принципы в циклической компоновке произведений той или другой стилистической направленности.

И. В. Способин указывает, что «основа образования циклических форм – контрастирование частей (особенно в отношении темпа), при общем их единстве, так или иначе выраженном» [144, 241]. В этом определении есть главное положение: обязательны факторы ярко выраженного различия (контраста) при одновременном единстве составляющих цикл частей. Это единство по отношению к циклу народных песен чаще всего будет носить характер образно-смысловой или даже сюжетной цельности созданной хоровой композиции. В созидании циклической цельности участвуют разные компоненты: жанрово-характерные, поэтико-

текстовые, содержательные, стилистические, тональные, тематические, темповые, тембрально-акустические и другие. Какие конкретно стороны будут воплощены создателем цикла – зависит от замысла и личного мироощущения того или иного аранжировщика.

Покажем структуру песенно-хорового цикла, сформированного одним из выдающихся мастеров этого жанра – композитором Г. В. Свиридовым в его *Курских песнях*.

Написанное почти сорок лет назад это сочинение до сих пор не устает удивлять свежестью композиторского языка, глубокой национально-почвенной самобытностью и мастерством музыкальной аранжировки. С тех пор написаны сотни (или тысячи) обработок народных песен, но подавляющее их большинство неизмеримо уступает этому свиридовскому шедевру. Об этом говорит и А. Руднева – известный фольклорист, собравшая в 1954 году с группой студентов Московской консерватории первоисточники: «После «Курских песен» Свиридова появилось много произведений других авторов, в которых интересно, талантливо выражено их отношение к народной песне. Однако не хочу каких-либо конкретных сравнений, сопоставлений, я уважаю и других композиторов, претворяющих народное искусство: каждый из них делает это по-своему, пользуясь своими художественными средствами. Но я бы всё же сказала, что Свиридов стоит особо. Он – более глубокий. Он – глубинный. Он – «интернационально-русский» [128, 151].

Попробуем разобраться, в чем секрет *Курских песен*. Это может быть весьма полезным тем, кто занимается практической аранжировкой фольклорных образцов.

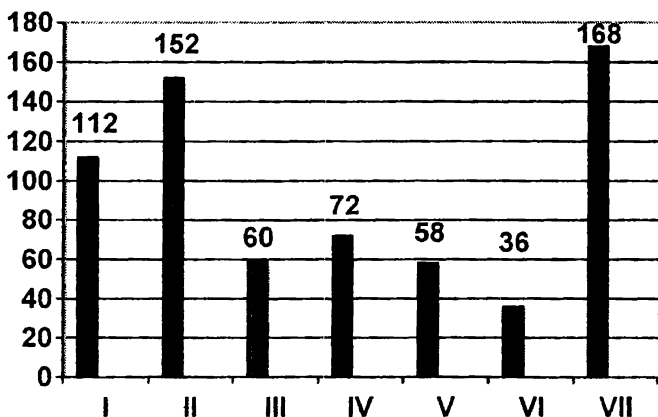
I. Наиболее сильной стороной является циклическое строение произведения. Здесь семь частей, соответствующих семи разным по характеру народным песням:

1. *Зеленый дубок, липа зеленее* – женская, [Des-dur].
2. *Ты воспой, воспой, жавороночек* – смешанная, [g-moll].
3. *В городе звоны звонят* – мужская, [C-dur].
4. *Ой, горе, горе, да, лебедоньку* – женская, d-moll.
5. *Да, кутил Ванька себе косу* – мужская, d-moll.
6. *Соловей мой смутный* – женская, [B-dur].
7. *За речкою за быстрою четыре двора* – мужская, [B-dur].

Цикл построен просто, но не примитивно. Песни принадлежат разным жанровым срезам (свадебные, покосные, лирические, календарные), но объединены географически (Курско-Белгородский регион). Г. Свиридов находит и еще одно средство объединения – ладовое: первая, третья и седьмая песни опираются на редкий для России лидийский тетрахорд.

Если изъять из сочинения второй номер, то возникло бы строгое чередование женских (1, 4, 6) и мужских (3, 5, 7) песен, что является мощным внутренним драматургическим стержнем формирования цикла. Введение второго номера с его туттийным звучанием несколько нарушает симметрию, но и является средством ухода от тривиальности замысла.

В области темповых соотношений частей Г. Свиридов также пытается уйти от каких бы то ни было клише. Сопоставление подвижных и медленных темпов – практически обязательное условие организации частей цикла. И оно у Г. Свиридова ярко выражено, хотя подано в более сложных комбинациях:



Из приведенной диаграммы видно, что все соседние номера разнятся темпами, но темповая шкала распадается на четыре зоны: быстро (1, 2); умеренно (3, 4, 5); медленно (6); и снова быстро (7), что напоминает темповые соотношения, типичные для многих сонатно-симфонических циклов XIX века. В то же время хорошо различимы и красивые внутренние градации. Так, внутри первой

зоны дается ускорение темпа (112 → 152), контрастирующее последующему падению к зоне умеренных темпов.

Резкий темповый взлет от шестого к седьмому номерам (36 → 168) образует зеркальное отражение этого падения, но с «перехлестом» (152 → 60: 36 → 168). В то же время градация 112 → 152 как бы в усилении отзывается последующей «суперградацией» 36 → 168. Темповые колебания, выраженные в двух первых и двух последних частях, живо напоминают циклические принципы старинной танцевальной сюиты:

Аллеманда	Куранта	Сарабанда	Жига
[Умеренно]	[Подвижно]	[Медленно]	[Скоро]

Сходство усиливается даже тем, что вставные части танцевальной сюиты (*Буррэ, Пасье, Англеэ, Менуэт* и др.) имели средние темпы, то есть вели себя так же, как третий, четвертый и пятый номера *Курских песен!*

Весьма красивую темповую линию имеет блок «2 – 6» песни: легкое повышение темпа 60 → 72, сменяется симметричным понижением 72 → 58 и только затем идет ход к кульминантно низкому темпу 36. Сам резкий контраст последних номеров 36 → 168 – это мощнейшая активизация слушательского восприятия, вносящая в цикл огромную энергетику и оптимистический пафос.

Нетривиальны и тональные связи частей цикла. На первый взгляд кажется нелогичным то, что первый номер резко выбивается своим *Ре-бемоль мажором* из довольно однородного тонального поля, объединяющего второй, четвертый, пятый, шестой и седьмой номера (*d-moll, g-moll, B-dur*). Действительно, тональная арка целостного цикла оказывается разрушенной. Что же заставило композитора, обычно весьма строго относящегося к внутренним драматургическим сопряжениям, поставить первый номер цикла «вне цикла»? Опасно отвечать за автора, но попробуем хотя бы поставить это «узкое место» на службу его циклической драматургии.

Нельзя забывать, что три номера (1, 3, 7) опираются на целотонный тетрахорд, вообще говоря, далеко уводящий от привычного восприятия и привычной трактовки тональностей. Это уже модальная система, где нет привычных тяготений и звуковых сопряжений. Логика Г. Свиридова может быть очень простой – он вводит оригинальные целотонно-модальные краски, но дает их сна-

чала в концентрированном виде (первый, третий номера), чтобы они запомнились и лишь в конце цикла их «оживляет».

Ясно, что в непосредственной близости первого и третьего номеров автор не хочет «назойливо повторяться» и строит их на разных транспозициях целотонного тетрахорда (у целотонного звукоряда, как известно, вообще только две транспозиции: $des - es - f - g - a - h$ и $b - c - d - e - fis - as$). Остается выбрать – возвращаться в седьмом номере к первой или второй транспозиции, или поменять местами транспозиции первой и третьей пьес. Решение Г. Свиридова, видимо, связано с тем, что, во-первых, образный строй первой песни, ее сонорное тембрально-оркестровое оформление и первое (наиболее экзотично воспринимаемое) появление целотонного тетрахорда более логично отсылается к «экзотическому» *Ре-бемоль мажору*. Зато шесть следующих номеров образуют устойчивое тональное единство.

Кроме того, между первыми двумя номерами вводится резкий тритоновый тональный контраст ($Des - g$). Но тритон в то же время – самый убедительный интервал целотонного тетрахорда, где нота g – просто его крайняя нота от des ! Таким образом, если g^1 – кульминанта первого номера, то во втором она – его наиболее низкая точка. Это ведь тоже логика, хотя и не столь очевидная!

Новую, но типичную для XX столетия модальную логику необходимо учитывать при анализе тональных отношений. Например, С. Ильина спорит с В. Цендровским [62, 186-187] о главном тональном центре цикла (у С. Ильиной это $d-moll$; у В. Цендровского – $B-dur$). Причем, исходный *Ре-бемоль мажор* С. Ильина рассматривает как вводнотоновую тональность к этому центральному $d-moll$ (если энгармонически заменить его на $Cis-dur$). Подобные споры обнаруживают слишком традиционные, но далекие от народного творчества подходы. А Г. Свиридов тем и силен, что работает не в конкретных тональностях, а в модусах, в которых постоянно действует принцип ладовой переменности. Таким образом, указание на конкретные тональности – часто лишь дань старой традиции.

Очень интересно модальное развитие цикла – использование различных звукорядов-модусов. Здесь прослеживается единая и неуклонная линия постепенного расширения звукоряда. Так, в №1 используются всего четыре ноты: $Des - Es - F - G$, т. е. так называемый лидийский тетрахорд. В №2 уже шесть звуков: $B - C - D - F - G - A$, т. е. пентатоника, расширенная до гексахорда (звук A). В №3 поначалу используется четыре звука: $B - C - D - E$ – опять ли-

дийский тетрахорд, только от другой ноты, а позже, в заключительной фразе сопрано и альтов добавляются еще два звука: *F* и *A*, готовые к тональности следующего номера. Четвертый номер построен на семи диатонических звуках натурального *ре-минора*: *D – E – F – G – A – B – C*. Те же семь звуков используются в следующем №5, где позже появляется восьмой, внеמודусный звук *H*, причем в наиболее драматически оживленном месте (речитативная реплика басов: «ругает»). В №6 восемь звуков, являющиеся результатом сочетания двух тональностей: *B-dur* и *d-moll*: *B – C – D – Es – E – F – G – A*. И наконец в последнем, седьмом номере используются одиннадцать звуков – все, кроме *Fis*. При этом начинается номер с того же модуса, что и №3: *B – C – D – E*, и лишь в кульминации, на хоровых выкриках: «ой, ой, ...» появляется другой модус, знакомый по №1: *Des – Es – F – G*, чем, кстати, достигается модальное обрамление всего цикла. В оркестровых же партиях в это время звучат еще два звука: *As* и *Ces*, а в самом конце произведения появляется одиннадцатый звук – *A*, которого еще не было в этой части. Таким образом, выстраивается числовой ряд, показывающий количество использованных нот звукоряда: 4 – 6 – 6 – 7 – 8 – 8 – 11.

Специфически русской национальной чертой гармонии Свиридова в этом цикле (как и во многих других) является «антиавтентичность», т. е. практически полное отсутствие доминантовой сферы в ее типичном виде, а тем более ее «классического» разрешения в тонику (в *Курских песнях* доминанта используется всего один раз, да и то с секстой вместо квинты!).

II. Г. Свиридов указывает, что он пользуется в цикле народными текстами. По поводу использованных мелодий он ничего не говорит, хотя сочинению *Курских песен* предшествовала длительная работа по штудированию композитором оригинальных записей, собранных группой А. Рудневой. Сочетание цитируемых фрагментов и фрагментов, сочиненных композитором подробно прослежено Л. Поляковой [118]. Смелость обращения автора с первоисточниками, свобода переинтонирования народных напевов поначалу обескураживает, но затем мы понимаем, что, словами С. Ильиной «синтез народного и индивидуально-авторского не является для Свиридова случайным, лишь вдруг возникшим в данном сочинении, он – следствие того, что народность есть коренное свойство стиля композитора» [62, 199]. В этом смысле аранжировки Г. Свиридова являются образцом наиболее смелого, творческого, композиторского подхода к народной песне.

Анализ интонационно-ритмической стороны Курских песен показывает, что композитор идет по пути воссоздания народного мелоса его порождения. Он проникся народной традицией в такой степени, что мыслит строго по-народному. Все детали ритмики, метрики, интонирования, тесситуры живо воплощают фольклорные образцы. Поражает изобретательностью ювелирная вариантная работа с простыми мотивными элементами песен. В этом отношении Г. Свиридов предвосхищает приемы будущего композиторского направления минимализма.

Очень бережно развивает композитор подголоски – их немало, но они органичны и не перегружают фактуру. В тесситурных решениях он также близок народной традиции – мужские голоса звучат в напряженных верхних регистрах, тогда как у женских преобладает средний грудной регистр, что свойственно южно-русскому многоголосному пению.

Автор сохраняет верность народному принципу формообразования. Все песни написаны в куплетной форме, правда, включающей динамизацию.

Таким образом, характерные черты народной традиции воссоздаются очень точно. Но одновременно возникает законный вопрос – зачем нужно было досочинять народные мелодии, если можно воспользоваться полным текстом первоисточников? Ответ видится в двух плоскостях. Во-первых, Г. Свиридов практически не занимался обычной обработкой народных песен – ему, видимо, интересен был только полный композиторский процесс. Во-вторых, сочинение своего собственного мелодизма создало композитору идеальные условия для циклического единения тематического материала. Наконец, развитие и «формование» собственного тематического материала своего индивидуального мироощущения к объективно сложившейся фольклорной традиции.

III. Все части *Курских песен* являются подлинно художественными произведениями. В каждой из них имеются яркие «изюминки», позволяющие сквозь их призму воспринимать песни в их гармоничной и полнокровной сути.

Весьма украшает весь цикл оркестрово-инструментальное сопровождение, выполненное весьма оригинально и стилистически уместно. Обилие ударных инструментов, челеста, рояль, арфа создают богатую красками звуковую перспективу хоровому звучанию.

«Изюминками» первой, третьей и седьмой песен, как уже говорилось, является использование лидийского тетрахорда,

придающее им архаический и одновременно экзотический колорит. Хотя собиратели народных песен в Белгородской и Курской областях, действительно, сталкиваются с необычными ладовыми структурами местных напевов, но претворенная Г. Свиридовым темперированная целотонность в народной среде невозможна! (Три «фольклорных» тона не могут быть спеты как акустически равные.) Тем не менее, темперированная увеличенная кварта прекрасно имитирует необычные для слуха традиционно воспитанного музыканта (или любителя музыки) именно нетемперированные строи, свойственные подлинной народной (в том числе и курской) песне.

«Изыюминка» второй песни – в долгих унисонно-октавных звуках, оканчивающих каждый из многочисленных небольших куплетов. Бушующие на их фоне пассажи деревянных духовых также усиливают красочно-архаический строй песни.

В третьем номере две ярко запоминающиеся детали: 1) несовпадение глубокого остинатного баса *D* с *до-мажорной* краской напева и 2) введение в окончание песни, которую до того пели унисонные басы, причетов сопрано, оголенная кварта $a^1 - d^2$ которых также противоречит *Си-бемоль мажорному* строю оркестрового аккорда. Образуется асимметричная разомкнутая конструкция номера, позволяющая очень точно связать его со следующей песней.

В припеве шестого номера привлекает внимание красивая, чисто свиридовская гармонизация с использованием внесистемных побочных тонов (септим, секст).

Интересны динамические, артикуляционные, фразировочные, метроритмические, тембровые градации, обогащающие красочную палитру сочинения.

Курские песни Георгия Васильевича Свиридова – действительно, выдающийся образец творческого претворения фольклорных источников композитором, глубоко познавшим и впитавшем в себя законы народного музыкального искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хоровая аранжировка является разновидностью аранжировочной деятельности музыкантов, затрагивающей много конкретных областей музыкального творчества. В каждой такой области (скажем, аранжировки для симфонического оркестра, струнного оркестра, духового оркестра, оркестра русских народных инструментов, струнного квартета, фортепианного трио, инструментального ансамбля произвольного типа, фортепиано, органа, баяна и т. п.) существуют свои специфические особенности, обусловленные имманентной природой инструментов и коллективов, для которых аранжировка предназначена.

Однако существуют и некоторые общие принципы, знание которых позволяют одному и тому же мастеру делать переложения весьма разной жанровой направленности. В числе таких принципов, например, последовательно проводимые *этапы работы*, которые мы рассматривали в первой главе. Это дает основание рассматривать идеи нашего пособия не только как чисто «хоровые», но и применять многие положения и рекомендации к другим сферам аранжировочной деятельности.

В свою очередь, все области музыкальной аранжировки сближаются по характеру деятельности с такими явлениями, как *исполнительская интерпретация, актерское воплощение роли, режиссерское решение спектакля, перевод с одного языка на другой литературных и поэтических произведений, свободный пересказ литературных и исторических источников*.

Столь широкий контекст заставляет хорового аранжировщика работать с большой ответственностью и всесторонним пониманием стоящих перед ним задач.

Полноценное *научное* внедрение в этот широчайший контекст представляется для нас пока слишком трудной задачей, требующей огромного жизненного опыта, мастерства, эрудиции, наконец, таланта.

Скорее, это *многообещающая перспективная задача* для многих исследователей и практиков в разных областях красивого, могучего и захватывающего *искусства переложения*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М., 1995.
2. *Алексеев Э.* Раннефольклорное интонирование. – М., 1986.
3. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
4. *Арановский М. Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных представлений // Проблемы музыкального мышления. М., 1974, с. 252 – 271.
5. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии. – М., 1991. – 320 с.
6. *Аргун А. Х.* Дирижирует Вадим Судаков. – Согласие, 2000.
7. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
8. *Асафьев Б. В.* О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980. – 215 с.
9. *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. – М. – Л.: Музыка, 1965. – 136с.
10. *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века. – М., 1968.
11. *Баранов Б. В.* Курс хороведения. – М., 1991.
12. *Барсова И.* Специфика языка музыки в создании картины мира // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Л., 1986.
13. *Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975, с. 114 – 163.
14. *Барт Р.* От произведения к тексту // Избранные работы. – М., 1989.
15. *Батюк И. В.* К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века. Дисс... канд. искусствоведения. – М., 1999.
16. *Батюк И. В.* Современная хоровая музыка: теория и исполнение. – М., 1999.
17. *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

18. *Белоненко А.* Образы и черты стиля современной русской музыки 60-70-х годов для хора *a'capella* \\\ Вопросы теории и эстетики музыки. Сб. статей, вып. 15. – Л., 1977, с. 139 – 152.

19. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. – М., 1974.

20. *Берберов Р. Н.* Специфические структуры хорового произведения. – М., 1981.

21. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. – Л., 1985.

22. *Бершадская Т. С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. – Л., 1961.

23. *Бобровский В. П.* К вопросу о драматургии музыкальной формы \\\ Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971, с. 26 – 64.

24. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. – М., 1989.

25. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. – 322 с.

26. *Валькова В.* Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Н.Новгород, 1992.

27. *Васильева Н. Э.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке: Проблема фактуры. Дисс... канд. искусствоведения. – С-Пб, 2000.

28. *Вахняк Е. Д.* Хоровая аранжировка: Пособие для высших специальных учебных заведений. – Киев, 1977.

29. *Визель З.* О классификации типов фактуры \\\ Проблемы музыкальной фактуры. Сб. статей. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 59. – М., 1982, с. 4 – 18.

30. *Волков А.* О целенаправляющей роли музыкального текста в процессе композиторского творчества \\\ Процессы музыкального творчества, вып. 5. Труды РАМ им. Гнесиных. – М., 2002, с. 188 – 196.

31. *Волошинов В. В.* Принципы гармонизации русской народной песни в связи с особенностями ее ладового строения, Дисс... канд. искусствоведения. – Л., 1946 – 47.

32. *Волькенштейн В. М.* Драматургия. – М., 1969.

33. *Выготский Л. С.* Психология искусства. – М., 1965. – 379 с.

34. *Вязкова Е. В.* К вопросу типологии творческих процессов \\\ Процессы музыкального творчества, вып. 3. Труды РАМ им. Гнесиных. – М., 1999, с. 156 – 182.

35. *Вязкова Е. В.* О природе творческого вдохновения и интертекстуальных взаимодействиях \\\ Процессы музыкального

творчества, вып. 5. Труды РАМ им. Гнесиных. – М., 2002, с. 197 – 232.

36. *Гальперин И.* О понятии «текст» // Лингвистика текста. Ч. 2. – М., 1974.

37. *Гирбузов Н. А.* Древнерусское народное многоголосие. – М., 1948.

38. *Гармаш Г. С.* Основы хорового изложения и аранжировки. Дисс... канд. искусствоведения. – М., 1949.

39. *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М., 1996.

40. *Гачев Г.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.

41. *Герасимова-Персидская Н.* Партеcный концерт в истории музыкальной культуры. – М., 1983.

42. *Гиттис Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. – М., 1980.

43. *Горохов П. Л., Загрецкий Л. В.* Хорове аранжування. – Київ: Музична Україна, 1982. – 126 с.

44. *Григорьева Г.* Русская хоровая музыка 1970-80-х годов. – М., 1991.

45. *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки 2-ой половины XX века. – М., 1989.

46. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. – М., 1984.

47. *Гуляницкая Н. С.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. I. – М., 1999, с. 117 – 149.

48. *Гуляницкая Н. С.* Русское «гармоническое пение» (XIX век). РАМ им. Гнесиных, М., 1995.

49. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002

50. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. – М., 1982.

51. *Дубовский И. И.* Имитационная обработка русской народной песни. – М., 1963.

52. *Дьячкова Л.* Гармония XX века. М., 1989.

53. *Евсеев С. В.* Народные песни в обработке П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1973.

54. *Евсеев С. В.* Русская народная полифония. – М., 1960.

55. *Евсеев С. В.* Русские народные песни в обработке А. Лядова. – М.: Музыка, 1965.

56. *Егоров А.* Основы хорового письма. – Л., 1939.

57. *Егоров В.* Хоровая аранжировка. Хоровая обработка \\\ Молодежная эстрада, 2001, №4 – 5., с. 21 – 146.

58. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. – Москва.: Владос, 2003.

59. *Захава Б.* «Егор Булычев и другие». Пьеса М. Горького в постановке театра им. Вахтангова \\\ Работа режиссера над советской пьесой. – М., 1952, с. 50 – 115.

60. *Земцовский И.* Фольклор и композитор. М. – Л., 1978.

61. *Ивакин М.* Хоровая аранжировка. – М.: Музыка, 1980. – 215 с.

62. *Ильина С.* «Курские песни» Свиридова и некоторые особенности его стиля \\\ Вопросы теории музыки, вып. 3. – М., 1975, с. 176 – 212.

63. *Кандинский А. И.* Хоровые циклы Рахманинова \\\ Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. – М., 1999, с. 66 – 116.

64. *Кастальский А.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций А. Кастальского. – М., 1909.

65. *Кастальский А. Д.* Основы народного многоголосия. – М., 1948.

66. *Кац Б.* Сюжет в баховской фуге \\\ Советская музыка, 1981, № 10, с. 100 – 110.

67. *Кирнарская Д. К.* Музыкальное восприятие. Монография. – М.: Кимос-Ард, 1997. – 160 с.

68. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.

69. *Коловский О.* О мелодической сущности хорового многоголосия Глинки \\\ Критика и музыковедение. Вып. 2. – Л., 1982, с. 124 – 140.

70. *Коловский О.* Русская хоровая музыка (Вопросы голосоведения и фактуры): Дисс... канд. искусствоведения. – Л., 1973.

71. *Коловский О. П.* Анализ вокальных произведений. – Л., 1988.

72. *Коловский О. П.* Русская советская хоровая музыка (Вопросы голосоведения и фактуры). – Л., 1973.

73. *Колшанский Г. В.* Контекстная семантика. – М., 1980.

74. *Кон Ю. Г.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность, вып. 7. - М., 1971. с. 294 – 318.
75. *Копытман М.* Хоровое письмо. – М.: Советский композитор, 1971. – 199 с.
76. *Краснощечков В.* Вопросы хороведения. – М., 1969.
77. *Кулаковский Л.* Строеение куплетной песни. На материале народной и массовой песни. – М., 1939.
78. *Левандо П. П.* К характеристике фактуры хоровых циклов С. Танеева и С. Рахманинова // Национальные традиции русского хорового искусства. Сб. статей. - Л., 1988, с. 13 – 24.
79. *Левандо П. П.* Русская революционная песня в обработке для хора. Дисс... канд. искусствоведения. – Л., 1965.
80. *Левандо П. П.* Хоровая фактура. – Л.: Музыка, 1984. – 123 с.
81. *Леваишѳв Е. М.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. – М., 1999, с. 6 – 40.
82. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991.
83. *Ленский А. С.* Искусство хоровой аранжировки. – М.: Музыка, 1980. – 344 с.
84. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. – М., 1980.
85. *Лихачев Д. С.* Текстология. – М., 1983.
86. *Лицвенко И. Г.* Практическое руководство по хоровой аранжировке. – М., 1962.
87. *Лицвенко И. Г.* Техника переложения сольных вокальных произведений для разных хоровых составов. – М.: Музыка, 1964. - 96 с.
88. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. – М., 1977.
89. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
90. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 15. – Тарту, 1981.
91. *Любовский Н.* О соотношении понятий «хоральная фактура» - «аккордовая фактура». Метод. разработка. ЛОЛГК. – Л., 1988.
92. *Любовский Н.* Хорал в творчестве Шопена. Метод. разработка. ЛОЛГК. – Л., 1988.

93. *Магницкая Т.* Музыкальная фактура: теория, история, практика. – М., 1993.
94. *Мазель Л. А.* О мелодии. – М., 1952.
95. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. – М.: Музгиз, 1960. – 466 с.
96. *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки \\\ Laudamus: К 60-летию Ю. Н. Холопова. – М., 1992, с. 129 – 137.
97. *Маркарян Н.* Портреты современных дирижеров. – М., 2003. – 302 с.
98. *Медведева М. В.* Педагогические условия творческого развития студентов на занятиях хоровой аранжировкой. Дисс... канд. педагог. наук. – М., 1988.
99. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
100. *Медушевский В. В.* К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) \\\ СМ, 1973, № 8.
101. *Металлов В.* Строгий стиль гармонии: опыт изложения строгого и строго-церковного стиля гармонии. – М., 1898.
102. *Милка А.* Теоретические основы функциональности в музыке. – М., 1982.
103. *Мусин С. К.* Практический курс хоровой аранжировки: пособие для руководителей хоровой самодеятельности и учащихся средних и высших учебных заведений. – Новосибирск, 1966.
104. *Набоков В.* Искусство перевода \\\ Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996.
105. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
106. *Назайкинский Е. В.* О музыкальном темпе. – М.: Музыка, 1965. – 95 с.
107. *Назаров А. В.* Обработка народных песен для детских хоровых составов. – Казань, 1982.
108. *Назаров А. В.* Хоровая аранжировка: учебное пособие для музыкально-педагогических факультетов педагогических институтов. – Казань, 1974.
109. *Нахимов В. В.* Вероятностная модель языка. – М., 1974.
110. *Никольский А.* Звукоряды народной песни. – М., 1926.
111. *Нозль М.* Современный структурализм. – М., 1973.
112. *Одоевский В.* Опыт в пределах погласицы древнерусских тетрахордов. – М., 1869.

113. *Паисов Ю. И.* Возрождение духовной традиции. Литургические мотивы в современной русской советской музыке \\
Советская музыка, 1989, № 12, с. 32 – 38.

114. *Паисов Ю. И.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России \\
Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. – М., 1999, с. 150 – 189.

115. *Паисов Ю. И.* Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): Очерки истории и теории жанра. – М., 1991.

116. Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи. Воспоминания. – М.: Музыка, 1998. – 328 с.

117. *Плотниченко Г. М.* Практические советы по хоровой аранжировке. – М., ч. 1 – 1967, ч. 2 – 1971.

118. *Полякова Л. В.* Курские песни Свиридова. – М., 1970.

119. *Попова Т.* Основы русской народной музыки. – М., 1977.

120. *Протопопов В.* Музыка русской литургии \\
Музыкальная академия, 1996, № 3 – 4, с. 99 – 105.

121. *Пяртлас Ж.* Гетерофонное многоголосие русской народной песни. Дисс... канд. искусствоведения. – С-Пб., 1992.

122. *Рахманова М.* «Величит душа моя Господа...» \\
Музыкальная академия, 1992, № 2, с. 14 – 49.

123. *Рахманова М.* «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» \\
Советская музыка, 1990, № 6, с. 67 – 74.

124. *Рахманова М. П.* Страстная седмица в духовном творчестве Гречанинова \\
Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. – М., 1999, с. 41 – 65.

125. *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка \\
Полн. собр. соч., т. 3. – М., 1959.

126. *Ровдо В. В.* Русская народная песня в исполнении академического хора. Дисс... канд. искусствоведения, – М., 1955.

127. *Романовский Н. В.* Хоровой словарь.

128. *Руднева А.* «Курские песни» \\
Книга о Свиридове. – М., 1983, с. 148 – 151.

129. *Русанова Т. М.* К проблеме создания творческой интерпретации \\
Процессы музыкального творчества, вып. 3. Труды РАМ им. Гнесиных. – М., 1999, с. 217 – 235.

130. Русская мысль о музыкальном фольклоре. Сб. статей. – М., 1979.

131. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. – Л., 1977.

132. *Рязанцева Л.* Об особенностях современного функционирования древнерусских хоровых жанров в советской музыке // История и современность. Сб. статей. – М., 1990, с. 16 – 31.

133. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002.

134. *Светозарова Е.* К вопросу о жанровой классификации русской хоровой музыки *a'capella* // Национальные традиции русского хорового искусства. Сб. статей. – Л., 1988, с. 99 – 111.

135. *Светозарова Е.* Темброво-регистровые особенности хорового письма *a capella* русских композиторов XIX – начала XX века. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. – Л., 1986.

136. *Семенюк В. О.* Заметки о хоровой фактуре. – М., 2000.

137. *Серов А. Н.* Русская народная песня, как предмет науки // А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1, с. 81 – 108. – М.,

138. *Слонимский С.* «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. – Л., 1963, с. 179 – 202.

139. *Смоленский С.* О древнерусских певческих нотациях. – СПб., 1901.

140. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004.

141. *Соколов В.* Работа с хором. – М., 1983.

142. *Соловьева Л. А.* Совершенствование подготовки по хоровой аранжировке руководителей детских коллективов в вузах культуры. Дисс... канд. педагогическ. наук. – М., 1996.

143. *Соскюр Ф.* Курс общей лингвистики. – М., 1933.

144. *Способин И. В.* Музыкальная форма. Четвертое издание. – М., 1967.

145. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. Соч. Т. 1. – М., 1962.

146. *Степанов Ю. С.* Язык и метод. – М., 1998.

147. *Тевосян А. Т.* Современные проблемы хорового искусства, 1965 – 1995 гг. Дисс... канд. искусствоведения. – М., 1995.

148. *Титова Е.* О системах организации звуковой ткани: К проблеме репрезентации музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей. – Киев, 1989, с. 120 – 126.

149. *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975, с. 37 – 113.

150. *Торсуева И. Г.* Интонация и смысл высказывания. – М., 1979.
151. *Трембовельский Е. Б.* Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад. – М., 1999.
152. *Ушкарёв А.* Основы хорового письма. – М., 1982.
153. *Федосова Э. П.* Парадигма творческого процесса в аспекте типизации музыкального языка // Процессы музыкального творчества, вып. 3. Труды РАМ им. Гнесиных. – М., 1999, с. 206 – 216.
154. *Флоренский П.* О пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1992.
155. *Франтова Т.* Некоторые вопросы методики анализа современной полифонической фактуры // Современная музыка в теоретических курсах ВУЗа: Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 51. – М., 1981, с. 27 – 44.
156. *Франтова Т.* О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки, вып. 5. – М., 1983, с. 65 – 88.
157. *Франтова Т.* Полифония в русской советской музыке 60-70-х годов. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. – М., 1986.
158. *Хакимова А.* Хор *a'capella*: Историко-эстетические и теоретические вопросы жанра. – Ташкент, 1992.
159. *Холопова В. Н.* Фактура: Очерк. – М., 1979.
160. *Цуккерман В.* Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. – М., 1975, с. 341 – 458.
161. *Цуккерман В. А.* О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Музыкально-теоретические очерки и этюды – М., 1970.
162. *Чернова Т. Ю.* Теоретические проблемы музыкальной драматургии. Дисс.. канд. иск. – М., 1978.
163. *Чесноков П.* Хор и управление им. – М., 1961.
164. *Широкова В. П.* О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме. Дисс... канд. искусствоведения. – Л., 1980.
165. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. – М., 1929.
166. *Шнитке А.* Стерефонические тенденции в современном оркестровом мышлении. Рукопись, МГК.
167. *Шнитке А.* Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала. Рукопись, МГК.

168. *Шнитке А.* Функциональная переменность голосов фактуры. Рукопись. МГК.
169. *Эфрос А. В.* Репетиция – любовь моя. – М.: Панас, 1993.
170. *Юрлов А.* Хоровые переложения. – М., 1960.
171. *Якобсон К.* Новаторство музыкального языка в советском хоровом творчестве. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1989.
172. *Якобсон К.* Сонористические средства выразительности в хоровой музыке советских композиторов \\\ Выразительные средства музыки: Межв. сб. статей. – Красноярск, 1988.
173. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика \\\ Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975, с. 193 – 230.
174. *Andreani Eveline.* Tavagna A Capella. – Montreuil: Silex Mosaique, 1992.
175. *Christ-Janer, Albert; Hughes, Charles W; Smith, Carleton Sprague;* eds. American Hymns Old and New. New York: Columbia University Press, 1980.
176. *Lomax Alan.* Harp of a thousand strings. – New York, 1977.

ПРИМЕРНЫЙ СПИСОК ВОПРОСОВ К ТЕМАМ СЕМИНАРОВ, К ПРОВЕДЕНИЮ ЗАЧЕТОВ ИЛИ ЭКЗАМЕНОВ

1. Цели и задачи музыкально-аранжировочной деятельности.
2. Специфические особенности аранжировки инструментальных сочинений для хора или вокального ансамбля.
3. Анализ структуры и содержания аранжируемого сочинения.
4. Изменение жанрового статуса произведения при аранжировке.
5. Вопросы трактовки темпов в аранжируемом образце.
6. Выбор тональности, зависимость от тесситуры.
7. Усиление музыкальных идей средствами артикуляции, динамики, агогики.
8. Роль средних голосов в хоровой аранжировке.
9. Роль правильного голосоведения в аранжируемом образце.
10. Способы работы с фактурой (ее упрощение, усложнение, снятие или введение дублировок и т. д.).
11. Создание плана предполагаемой аранжировки (на конкретных примерах).
12. Сравнительный анализ оригинала и переложения (на примере собственной обработки).
13. Особенности работы с фольклорными образцами.
14. Применение подголосочной техники в обработке народной песни.
15. Способы гармонизации народной мелодии (диатоническая модальность, плагальные обороты).
16. Методы работы с фольклорной мелодикой. Досочинение мелодических фрагментов.

17. Приемы имитации народных инструментов в хоровом звучании.
18. Составление плана аранжировки народной песни.
19. Работа над аранжировкой конкретной песни. Поиск «изюминки».
20. Принципы циклической организации при концертном объединении аранжированных песен.

Чтение теоретического курса рекомендуется совмещать с постоянными *самостоятельными* работами студентов по выполнению практических аранжировок для различных хоровых составов. В качестве художественного материала хорошо подходят фортепианные миниатюры Мендельсона, Шопена, Шумана, Брамса, Грига, Чайковского, Лядова, русские народные песни, песни других народов (например, американские *спиричуэлс*).

**ОБРАЗЦЫ АРАНЖИРОВОК
ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА**

Largo appassionato

Соната Ля мажор, II часть

Л. ван Бетховен

Оп. 2, №2

Оригинал в Ре мажоре

Largo appassionato

p

S

p

A

p

T

p

B

staccato sempre

⁴

S

A

T

B

8

S
A
T
B

Detailed description: This musical system contains measures 8 through 12. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). Measure 8 starts with a soprano line containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The alto line has a quarter rest. The tenor line has a half note G3. The bass line has a half note G2. Measure 9: Soprano has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 beamed together. Alto has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tenor has a half rest. Bass has a half note G2. Measure 10: Soprano has a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Alto has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tenor has a half note G3. Bass has a half note G2. Measure 11: Soprano has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 beamed together. Alto has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tenor has a half note G3. Bass has a half note G2. Measure 12: Soprano has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 beamed together. Alto has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tenor has a half note G3. Bass has a half note G2.

13

S
A
T
B

Detailed description: This musical system contains measures 13 through 15. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). Measure 13: Soprano has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 beamed together. Alto has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tenor has a half note G3. Bass has a half note G2. Measure 14: Soprano has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 beamed together. Alto has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tenor has a half note G3. Bass has a half note G2. Measure 15: Soprano has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 beamed together. Alto has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Tenor has a half note G3. Bass has a half note G2.

Musical score for measures 16-20, featuring four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 4/4 time and includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The Soprano part begins with a fermata over a whole note chord at measure 16. The Alto part has a similar fermata. The Tenor and Bass parts enter with rhythmic patterns. The Tenor part has a fermata at the end of measure 20. The Bass part has a fermata at the end of measure 20.

Musical score for measures 21-25, featuring four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 4/4 time and includes dynamic markings *mp* (mezzo-piano). The Soprano part begins with a fermata over a whole note chord at measure 21. The Alto part has a similar fermata. The Tenor and Bass parts enter with rhythmic patterns. The Tenor part has a fermata at the end of measure 25. The Bass part has a fermata at the end of measure 25.

25

S

A

T

B

mf

29

S

A

T

B

f *p*

33

S
A
T
B

This system contains measures 33, 34, and 35. The Soprano (S) part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes, with a slur over the final two notes of measure 35. The Alto (A) part uses a treble clef and features a similar melodic line with some rests. The Tenor (T) part also uses a treble clef and follows a similar pattern. The Bass (B) part uses a bass clef and provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.

36

S
A
T
B

This system contains measures 36, 37, 38, and 39. The Soprano (S) part continues with a treble clef, featuring a melodic line with a slur over measures 36-37 and a final quarter note in measure 39. The Alto (A) part uses a treble clef and has a melodic line with a slur over measures 36-37. The Tenor (T) part uses a treble clef and has a melodic line with a slur over measures 36-37. The Bass (B) part uses a bass clef and provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.

40

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. Measure 40: Soprano has a whole rest, Alto has a quarter note G4, Tenor has a quarter note G3, Bass has a whole rest. Measure 41: Soprano has a quarter note A4, Alto has a quarter note G4, Tenor has a quarter note G3, Bass has a quarter note G2. Measure 42: Soprano has a quarter note B4, Alto has a quarter note A4, Tenor has a quarter note A3, Bass has a quarter note A2. Measure 43: Soprano has a quarter note C5, Alto has a quarter note B4, Tenor has a quarter note B3, Bass has a quarter note B2. Measure 44: Soprano has a quarter note D5, Alto has a quarter note C5, Tenor has a quarter note C4, Bass has a quarter note C3. A fermata is placed over the Soprano staff in measure 44. A '2' is written above the Bass staff in measure 44.

45

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. Measure 45: Soprano has a quarter note E5, Alto has a quarter note D5, Tenor has a quarter note D4, Bass has a quarter note D3. Measure 46: Soprano has a quarter note F5, Alto has a quarter note E5, Tenor has a quarter note E4, Bass has a quarter note E3. Measure 47: Soprano has a quarter note G5, Alto has a quarter note F5, Tenor has a quarter note F4, Bass has a quarter note F3. Measure 48: Soprano has a quarter note A5, Alto has a quarter note G5, Tenor has a quarter note G4, Bass has a quarter note G3. Measure 49: Soprano has a quarter note B5, Alto has a quarter note A5, Tenor has a quarter note A4, Bass has a quarter note A3. A fermata is placed over the Soprano staff in measure 49. A '2' is written above the Bass staff in measure 49.

49

S

A

T

B

f *mp* *f* *mp* *f*

Detailed description: This system of music covers measures 49 to 53. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Soprano part begins with a melodic line marked *f*, followed by a phrase marked *mp*. The Alto part has a similar melodic line, also marked *f* and *mp*. The Tenor part has a more active line with a *f* marking. The Bass part provides a steady accompaniment with *f* and *mp* markings. Measure numbers 49, 50, 51, 52, and 53 are indicated at the beginning of their respective staves.

54

S

A

T

B

sf

Detailed description: This system of music covers measures 54 to 58. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one flat. The Soprano part has a melodic line with a *sf* marking. The Alto part has a melodic line with a *sf* marking. The Tenor part has a melodic line with a *sf* marking. The Bass part has a melodic line with a *sf* marking. Measure numbers 54, 55, 56, 57, and 58 are indicated at the beginning of their respective staves.

57 *ff*

S

A

T

B

60 *sf sf sf*

S

A

T

B

64

S *pp*

A *sf p*

T *sf p* *pp*

B *sf p* *pp*

69

S

A

T *sempre staccato*

B

72

S

A

T

B

sempre staccato

76

S

A

T

B

ppp

ppp

ppp

ppp

ВОКАЛИЗ

Lentamente. Molto cantabile

С. В. Рахманинов

p

S
A
T
B

4

S
A
T
B

7

mf

poco piu animato

mf

S

A

T

B

9

f

f, *p*

f, *p*

mf

f

S

A

T

B

12 *mf* *p* *f*

S
A
T
B

14 *mf* *f*

S
A
T
B

17 *> p rit. poco piu mosso mf cresc.*

Soprano (S): *> p rit. poco piu mosso mf cresc.*

Alto (A): *> p rit. mf*

Tenore (T): *> p rit. mf*

Basso (B): *> p rit. mf*

20 *f un poco ritenuto p mf a tempo*

Soprano (S): *f un poco ritenuto p mf a tempo*

Alto (A): *p mf*

Tenore (T): *p*

Basso (B): *p mf*

23 *mf*

S
A
T
B

This musical system covers measures 23 to 25. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte), featuring a crescendo hairpin. The Alto part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Tenor part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part provides a rhythmic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes.

26 *f* *ff*

S
A
T
B

This musical system covers measures 26 to 28. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4. The Soprano part starts with a melodic line marked *f* (forte), which then crescendos to *ff* (fortissimo) in measure 28. The Alto part has a melodic line that also increases in intensity from *f* to *ff*. The Tenor part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, mirroring the intensity of the vocal parts.

28

S *mp*

A *mp*

T *mp*

B *mp*

31

S *p*

A *p*

T *p* *mf* *espressivo*

B *p*

34

S

A

T

B

rit.

37

S

A

T

B

mf *p*

Учебное издание

Девуцкий Олег Владиславович

ИСКУССТВО ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Подписано в печать 29.11.2005 г. Формат 60x84 1/6. Печать трафаретная.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 10,1. Уч.-изд. л. 9,4. Заказ 393. Тираж 200 экз.

Воронежский госпедуниверситет.
Отпечатано с готового оригинала-макета в типографии университета.
394043, г. Воронеж, ул. Ленина, 86.