

8. Польская И. И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : монография / И. И. Польская. — Харьков : Харьк. гос. акад. культуры, 2001. — 396 с.*

9. Шуман Р. *Письма [Текст] : [в 2 т.] / Роберт Шуман ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. — Т. 2. (1840–1856). — М. : Музыка, 1977. — 455 с.*

УДК 784.5

Максим Сидоров

**ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПЛАНА
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(на материале кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин»)**

Исполнительский анализ музыкального произведения – задача непростая и одновременно увлекательная. Однако при её решении нередко возникает опасность отрыва от нужд исполнительской практики. Так, с оформлением результатов анализа связана одна из весьма существенных для дирижера-хормейстера проблем, которая, на первый взгляд, относится исключительно к методике преподавания хорового дирижирования, то есть к учебной деятельности. Студент-хормейстер должен предварить исполнение произведений на академических концертах аннотацией, написанной по определённом плану. Составление аннотаций подробно рассматривается как в учебно-методической, так и в научной литературе – например, в «Методике преподавания хорового дирижирования» Л. М. Андреевой [1, с. 7–10] и «Теоретических основах дирижерской техники» К. А. Ольхова [3, с. 144–156].

При анализе названных источников и целого ряда других, где с незначительными изменениями и дополнениями воспроизводятся рекомендации авторитетных специалистов, обнаруживается, что план составления аннотации может быть воспринят как своего рода модель музыкально-исполнительской деятельности. Это происходит, если последовательность изложения материала в аннотации считать тождественной последовательности этапов подготовки дирижера-хормейстера к исполнению произведения.

Цель настоящей статьи – охарактеризовать различия между аннотацией как формой учебной работы и исполнительским планом как обязательной составляющей практической деятельности, представив материалы исполнительского анализа вокально-симфонического произведения в качестве смысловых блоков, входящих в динамическую структуру исполнительского плана.

Обращение к кантате С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» позволяет выявить весь комплекс проблем, возникающих в практической и научной деятельности дирижера-хормейстера, что обусловлено особенностями музыкального языка Танеева, его композиторской техники, широко использующей сложные полифонические приёмы изложения и развития музыкального материала.

Аннотация – одна из основных форм музыкально-теоретической деятельности студента-хормейстера – как правило, реализует устоявшийся план изложения материала с определённой последовательностью пунктов: (1) историко-стилистические сведения, (2) результаты музыкально-теоретического анализа структуры произведения, (3) результаты исполнительского анализа вокально-хоровых трудностей. В качестве вывода, обобщающего изложенный материал, учащемуся предлагается сформулировать своё видение исполнительского плана.

В действительности последовательно и подробно изложить то, что дирижер намерен делать в процессе исполнения, очень трудно даже тогда, когда речь идет о небольших произведениях – хоровых миниатюрах. В случае же развёрнутого вокально-симфонического произведения, каким является кантата С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин», сформулировать и изложить такой подробный план не представляется возможным. Во-первых, неясно, насколько детально должны быть зафиксированы намерения исполнителя. Учебно-методическая литература этот вопрос не освещает, но совершенно очевидно, что невозможно описать действия, которые дирижер собирается предпринять при переходе к каждой следующей доле или каждому следующему такту. Во-вторых, очевидно, что исполнительский план должен отдавать предпочтение линейному, временному аспекту музыкальной формы перед структурным, пространственным, поскольку исполнение будет разворачиваться во времени. Вместе с тем, именно представления о пространственной – «кристаллической», по

Б. В. Асафьеву, – структуре целого организуют выбор и изменение выразительных средств в каждый момент исполнения. В-третьих, исполнительский план, излагаемый в аннотации, отражает виртуальный образ произведения, который складывается в сознании хормейстера. Работа с реальным коллективом не может не вносить коррективы, иногда довольно существенные, в первоначальный план.

Хотя процесс подготовки дирижера к исполнению музыкального произведения представляет собой цепь неразрывно связанных эмоциональных, интеллектуальных и физических усилий, он, как и всякий процесс, происходящий во времени, имеет темпоральную структуру, то есть состоит из начала, середины и окончания. Если спроецировать на эту структуру общепринятый план составления аннотации, то три этапа работы над произведением можно представить себе следующим образом: (1) знакомство с музыкальным материалом, включая историко-стилистические и биографические сведения (а также, возможно, ознакомление с доступными в звукозаписях интерпретациями); (2) освоение музыкального материала как единого целого, то есть углубление в аналитическую работу с партитурой; (3) заключительная стадия, на которой должна происходить шлифовка отдельных деталей.

Умение упорядочить и письменно оформить результаты аналитической работы над партитурой при составлении аннотаций к исполняемым произведениям свидетельствует о достижении определенного уровня зрелости мышления. Отрицать важность такой работы было бы неправильно, но также неправильно было бы утверждать, что она отражает специфику исполнительской деятельности. Собственно говоря, ощущение дискомфорта и нередко даже бесполезности письменного оформления аналитических материалов и возникает из-за того, что исполнителю не всегда удаётся увидеть связь между этими двумя видами деятельности – научной (а составление аннотаций приобщает начинающего специалиста именно к мышлению в категориях музыкальной науки) и практической. Между тем, такая связь существует, и её необходимо осветить более подробно, чем это делается в учебно-методической литературе.

Рассмотрим вначале материал, который содержится в каждом из разделов аннотации, с точки зрения его использования в процессе работы над музыкальным произведением.

Собирая и осмысливая сведения о личности композитора, об эпохе, в которую он жил, и о том, что могло побудить его сочинить данное произведение, исполнитель, как принято считать, стремимся понять то, что «хотел выразить автор». На пути к такому пониманию может возникнуть ряд непреодолимых трудностей, особенно, если речь идёт о музыке Средневековья и Возрождения. Наши знания о композиторе могут ограничиваться только его именем (даже оно не всегда известно точно) и приблизительным временем жизни. О композиторах, живших в XVIII–XX вв., известно намного больше. Но и эта информация никогда не бывает настолько полной, чтобы можно было уверенно утверждать, будто наши представления об авторском замысле полностью или частично совпадают с тем, что на самом деле предполагал «выразить» композитор, если только он действительно ставил перед собой задачу с помощью музыки «выразить» что-то такое, о чём можно сказать словами.

В случае с кантатой «Иоанн Дамаскин» знакомство с перепиской С. И. Танеева показывает, что первоначальный замысел кантаты заметно отличался от окончательного – зафиксированного в партитуре – результата даже по количеству частей. Следы первоначального замысла можно видеть в партитуре «Дамаскина», но едва ли мы можем до конца понять, как и почему он менялся.

Кроме того, при реконструкции намерений композитора возникает ещё одна сложнейшая проблема, над которой бьются современные философы и психологи. Это проблема отношений с Другим (с большой буквы). Вопрос о границах понимания одним человеком другого человека является едва ли не самым сложным в современном гуманитарном знании. Ответов на него на сегодняшний день имеется великое множество. Неспециалист не может участвовать в обсуждении, а может лишь выбрать тот вариант ответа, который кажется ему наиболее убедительным.

Мы будем исходить из того, что никто другой никогда не сможет почувствовать то же самое, что чувствовал Танеев в процессе работы над кантатой «Иоанн Дамаскин», никто и никогда не сможет полностью проникнуть во внутренний мир композитора. Но в распоряжении дирижера, кроме партитуры кантаты «Иоанн Дамаскин», находятся дневники и письма Танеева, воспоминания современников и даже

фотографии. Все эти вспомогательные материалы позволяют дирижеру создать в своём сознании образ композитора и, что самое главное, сформировать определённое эмоциональное отношение к этому образу. Из дневников, писем и воспоминаний известно, что Танеев был человеком скромным и даже застенчивым, что он стремился умерять силу своих переживаний и осмысливать их, что он был очень привязан к Н. Г. Рубинштейну и тяжело переживал смерть своего учителя. Известно также, что Танеев очень любил музыку Моцарта. На первый взгляд, эти сведения не имеют никакого отношения к работе исполнителя над кантатой «Иоанн Дамаскин». Действительно, очень сложно связать эмоциональные миры музыки Танеева и Моцарта. И всё же, нельзя забывать о том, что Танеев был исследователем контрапункта и в этом качестве постоянно обращался к партитуре «Реквиема». Следовательно, возможны эмоциональные параллели, поскольку «Иоанн Дамаскин», будучи произведением, освящённым памятью Н. Г. Рубинштейна, может рассматриваться как ориентированное на заупокойную мессу. Однако Е. В. Вязкова [2] обнаруживает и непосредственное влияние двухчастной структуры *Recordare* из «Реквиема» Моцарта на строение первой части кантаты Танеева, что помогает увидеть в основном разделе этой части «Иоанна Дамаскина» отчётливые черты старинной двухчастной формы.

Таким образом, биографические сведения позволяют сформировать определённый эмоциональный фон при работе над произведением, а также тем или иным образом сориентировать аналитические исследования партитуры. Ещё одним ярким примером связи между изучением биографических материалов и аналитической работой с музыкальным текстом является обращение к сведениям о первоначальном замысле композитора. В данном случае – о том, что Танеев намеревался сочинить многочастную кантату по образцу протестантской. Внимательно изучая партитуру «Дамаскина», мы обнаруживаем внутри каждой части следы этого первоначального замысла. Первую часть можно представить как составную форму, складывающуюся из инструментального вступления, подобного таковому в первых частях многих кантат Баха, и большого раздела, форма которого, как указывает Е. В. Вязкова [2, с. 99–100], аналогична старинной двухчастной. Во второй части кантаты четырехголосный хорал соединяется

с аккомпанированным хоровым речитативом. В третьей части между фугой и кодой кантаты помещается ещё один хоровой речитатив, построенный на материале предыдущего.

Понятно, тем не менее, что анализ структуры произведения не вытекает только из изучения биографических материалов. Последние могут служить лишь своего рода подсказками, позволяющими адекватно оценивать отдельные элементы сочинения, но не его структуру в целом. Основная функция этих материалов заключается всё же в формировании эмоционального отношения исполнителя к партитуре, присутствующего в его работе постоянно – её трудно представить себе без непосредственного чувственного переживания музыки.

Размышления о том, как складываются представления о произведении в целом, высвечивают ещё одну важную проблему – соотношение целого и его частей, деталей. Это не только исполнительская или музыковедческая, но и философская проблема. В философии её называют «герменевтическим кругом»: с одной стороны, целое складывается из отдельных частей, а с другой стороны, каждая деталь находит своё место в уже имеющемся целом. Любому исполнителю известно, как неожиданно найденная яркая деталь заставляет по-новому взглянуть на всё произведение. Бывает и наоборот: необходимость удерживать единую линию развития заставляет жертвовать яркостью деталей. Решая эту проблему, исполнитель опирается скорее на интуицию и опыт, чем на точное научное знание. Специфика деятельности музыканта-исполнителя такова, что даже самое тщательное и научно обоснованное планирование репетиционного процесса не гарантирует определённого результата.

Как и в предыдущем случае, теоретические – или, скорее, историко-теоретические – знания могут быть полезными: в разные исторические эпохи композиторы пользовались разными способами формообразования и разными типовыми композиционными схемами. Например, формообразование у композиторов-классиков и романтиков в целом более динамично, чем у представителей эпохи барокко. Помогают и биографические сведения: композитора можно отнести, например, к новаторам или консерваторам. Танеев был скорее консервативен и стремился воплотить динамический принцип формообразования в том виде, в котором он проявился

в произведениях Моцарта и Бетховена. В зрелый период творчества в его музыке ощущается сильное влияние Вагнера, особенно заметное в кантате «По прочтении псалма», но в ранний период, к которому относится кантата «Иоанн Дамаскин», влияния классического и даже барочного стилей преобладают. Поэтому можно, анализируя кантату в целом, выделять в ней крупные разделы формы, каждый из которых, подобно отдельной части в кантате Баха или Генделя, выдержан в одном настроении и относительно независим. Связи между разделами, образующие динамичное целое, обеспечиваются тематическим единством произведения. В этом можно увидеть уже и некоторое влияние Вагнера, но скорее – симфоний и балетов Чайковского, учителя и друга Танеева.

Наиболее сложный и ответственный этап анализа наступает, когда дирижер переходит к детальному изучению мелодических и гармонических структур. Если границы крупных разделов помогала установить преимущественно визуальная информация, содержащаяся в партитуре (изменение фактурного рисунка, ключевых знаков, двойные тактовые черты и т. п.), то на этом этапе с необходимостью в работу включается внутренний слух. При этом формируются представления о тех усилиях, которые потребуются от исполнителей в процессе озвучивания ими своих партий, и о том, каким образом дирижеру нужно будет сбалансировать их звучание. Танеев снабдил партитуру «Иоанна Дамаскина» достаточно подробными темповыми и агогическими указаниями, однако сами по себе они могут служить только общими ориентирами. Дирижер обязан учитывать в первую очередь возможности тех конкретных исполнителей, с которыми он работает на репетициях. Исполнительские возможности хора и оркестра всегда вынуждают дирижера идти на компромисс между реальностью и тем идеальным образом звучания, который возникает в его сознании в процессе самостоятельных занятий.

Можно утверждать, что темпоральная структура процесса работы музыканта над произведением существенно отличается от последовательности изложения материала в исполнительской аннотации к нему. Исполнительская работа над партитурой, как и предполагается в аннотации, тоже складывается из трёх этапов, однако эти этапы наполнены существенно иным смыслом. Это (1) самостоятельная ра-

бота дирижера с партитурой, когда формируется виртуальный образ произведения; (2) репетиционная работа с хором, в процессе которой виртуальный образ не только реализуется, но и уточняется, иногда весьма существенно; (3) подготовка к выступлению, завершающий этап формирования реального звучания. Репетиционная работа начинается обычно с деталей. Иногда, особенно, если произведение мало-знакомое (например, современное, для которого ещё не сложились традиции исполнения), в начале репетиций целесообразно познакомить коллектив с тем, как, с точки зрения дирижёра, должно выглядеть целое, однако возможность сразу прочесть с листа незнакомую партитуру зависит от уровня подготовки хора. Поэтому, как правило, процесс репетиционной работы всё-таки организуется как движение от деталей к целому, а не наоборот. Целое, представляемое дирижером как виртуальный образ ещё до начала репетиций, обязательно корректируется в ходе репетиционных занятий.

Важным источником формирования виртуального образа, которым дирижер-хормейстер делится с коллективом, являются аудиозаписи произведения, если они имеются. В современных условиях знакомство со звукозаписями исполняемого произведения является привычной и почти неотъемлемой составляющей работы любого музыканта-исполнителя, а сами звукозаписи зачастую оказываются не менее важным фактором музыкальной коммуникации, чем концертное исполнение. Например, исполнить вторую кантату Танеева – чрезвычайно трудоёмкое дело. Долгое время она оставалась практически неизвестной не только слушателям, но и профессиональным музыкантам. Несмотря на высочайшие оценки, которые давались этому произведению в музыковедческой литературе, знакомство с самой музыкой ограничивалось только примерами двойной фуги и четверного контрапункта, которые присутствовали в большинстве учебников музыкальной литературы и полифонии. Только с появлением записей этого произведения, выполненных под управлением Е. Светланова и М. Плетнёва, ситуация начала меняться.

Кантата «Иоанн Дамаскин» существует во множестве записей. Среди них наиболее известны записи под управлением Н. Голованова, В. Федосеева, Е. Колобова, А. Чистякова, М. Плетнева. Имеются также достаточно любопытные любительские записи в Интернете.

Обилие аудиоматериалов даёт возможность расширить представления о произведении. В то же время, чересчур пристальное внимание к этим материалам таит в себе опасность, о которой выдающиеся музыканты-педагоги предупреждали ещё во второй половине прошлого века, когда аудиозаписи только начинали входить в широкое употребление. В процессе слухового освоения чужих интерпретаций исполнитель может утратить – и часто действительно утрачивает – собственное отношение к произведению. Подготовка к исполнению может превратиться в более или менее сознательное копирование уже имеющихся образцов. Нельзя не признать, что записи музыкальных произведений, выполненные выдающимися музыкантами, часто являются источниками глубоких идей и оригинальных решений, но всё же их специальное изучение – область сугубо теоретической работы. На выполнение таковой нацелен курс интерпретологии, её результаты могут учитываться при формировании исполнительского плана произведения, но, подобно биографическим сведениям, служат лишь подсказками, а не основными ориентирами.

Выводы. Итак, исполнительский план произведения складывается во взаимодействии трёх основных составляющих: историко-стилистических сведений, представлений о структуре целого и о развёртывании этой структуры во времени. Ещё раз подчеркнём, что восстановить ход мысли композитора в процессе работы над произведением принципиально невозможно, но это не делает словосочетание «авторский замысел» бессмысленным. Интересы исполнительской деятельности требуют лишь изменить отношение к этому понятию. Изучая в процессе работы над партитурой сведения об исторической эпохе и биографию композитора, мы не проникаем в сознание другого человека, но организуем собственный внутренний мир таким образом, чтобы в нём возникли эмоциональный отклик на произведение, определённая эмоциональная настройка, передаваемая от дирижера к исполнителю. Кроме того, детали биографии композитора могут содержать подсказки или даже прямые указания на то, как следует рассматривать структуру произведения в целом.

При анализе партитуры важно учитывать два аспекта. Нет необходимости ещё раз подробно говорить о выдвинутой Асафьевым концепции «формы-кристалла» и «формы-процесса», но следует вся-

чески подчеркнуть, что последняя неотделима от исполнительских усилий, эмоциональных и физических. Если композиционная схема целого существует в воображаемом пространстве, то элементы, из которых она складывается, разворачиваются в реальном времени. Поэтому детальный анализ того, как развёртываются мелодические линии и фактурные пласты, требует и чёткого осознания степени и качества исполнительских усилий, благодаря которым это развёртывание осуществляется в процессе звучания.

Записи произведения помогают представить, какого рода исполнительские ресурсы могут потребоваться в принципе, и какие варианты решения исполнительских проблем существовали ранее. Анализ звукозаписей необходимо соотносить с собственными представлениями о структуре и эмоциональных характеристиках произведения. Если такие представления ещё не сложились, то углубление в чужие интерпретации оказывает не стимулирующее, а разрушающее воздействие.

Материалы теоретического анализа, сгруппированные в исполнительской аннотации как последовательность трёх смысловых блоков, на практике становятся неотъемлемой частью исполнительского плана произведения, в динамической системе которого постоянно взаимодействуют три компонента:

- (1) эмоциональный фон (формируется в процессе изучения исторических и биографических материалов);
- (2) пространственно ориентированная структура целого (корректируется историко-стилистическими сведениями);
- (3) исполнительское развертывание структуры во времени (поддерживается синтаксическим анализом частей целого).

И этот смысловой момент является наиболее существенным для понимания того, как формируется исполнительский план произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Л. М. *Методика преподавания хорового дирижирования [Текст] / Л. М. Андреева. — М. : Музыка, 1969. — 120 с.*
2. Вязкова Е. В. *О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат) [Текст] / Е. В. Вязкова // Процессы музыкального*

творчества : сб. тр. — М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. — Вып. 130. — С. 90—111.

3. *Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники [Текст] / К. А. Ольхов. — Л. : Музыка, 1984. — 160 с.*

УДК 784 : 78.071 (477)

Наталья Шмелева

**СОВРЕМЕННЫЙ ПЕВЕЦ В ОБЩЕНИИ
С КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКОЙ
(на примере творчества Александра Вострякова)**

Общепризнанная величина в мире европейского вокального искусства, Александр Востряков, певец с огромным опытом работы на театральной сцене и большим педагогическим стажем, своим творчеством полноправно демонстрирует авторский подход к музыкальному исполнительству. Востряков – яркий интерпретатор классического оперного наследия, обладающий самобытным художественным видением и тонким музыкальным вкусом. Владение полным арсеналом технических приемов, острота слышания композиторского стиля и уникальный актёрский почерк составляют контур творческого портрета певца.

Исполнительская ипостась Вострякова – явление целостное и одновременно динамичное. С одной стороны, вне зависимости от сценического амплуа, певец всегда узнаваем в спектаклях. Все его театральные работы отмечены единством исполнительского стиля, обнаруживающим художественную индивидуальность солиста. С другой – Востряков – мыслитель, певец-интеллектуал, для которого содержательный потенциал исполняемой роли априори бесконечен. От спектакля к спектаклю он сознательно ищет пути обновления образа. Поэтому каждое выступление артиста уникально и заключает в себе смысловую перспективу. Певцу крайне важно охватить роль в её максимальном объёме, понять глубинную мотивацию своего персонажа, более того, если это необходимо, оправдать героя настолько, чтобы стать им на какое-то время. Это требует огромной душевной