

А.В. НИКОЛЬСКИЙ

**МЕТОДИКА АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ОБРАБОТОК НАРОДНОЙ ПЕСНИ.**

(ГЦММК, е.х. 228, 243).

Введение.

Метод по существу, есть ответ на два вопроса: «что» и «как»? Отвечать на второй вопрос, не определив первого, невозможно. Поэтому первой задачей Методики является установка объекта –«Что?» в самых точных рамках его содержания, при распределении всех частных моментов последнего по строгой системе, относительно их последовательности одного за другим, и с той детализацией их собственного содержания, которая обеспечивала бы полную исчерпанность его, совершенную ясность и определенность объема и границ.

Ответ на вопрос «как?» в весьма значительной степени обуславливается всей совокупностью такой установки объекта, следуя за постепенным строго-логическим раскрытием его основных сторон и частных моментов шаг за шагом. Малейшее упущение в установке, ее недостаточная системность или неполнота в освящении сторон и требований объекта приведут к такой же бессистемности и неудовлетворительности ответа на вопрос -"как"?

Подробное и точное описание сущности объекта составляет задачу Методики теоретической, которая должна при этом всякое «что» принципиально обосновать, исходя из определенных методологических предпосылок, которые, в свою очередь окажутся не без влияния на характер и содержание – «как». Этот ответ, служа переходом к Методике практической, сам, однако, остаётся по своей природе, «теоретическим» же. Забывать этого никак не следует, чтобы не впасть в ошибку, требуя от «как?» свойств и качеств «практики» во всей ее конкретности. Методическое «как?», в той же мере, как и методическое «что?», составляют ничто иное, как общую теоретическую предпосылку для руководства в моменты подлинных методических «действий» при данной обстановке.

Методика вооружает знанием: что нужно проводить, и как нужно проводить, но то и другое лишь так сказать «в принципе», «ориентировочно». «Конкретное» создается всецело обстановкой, то есть живой аудиторией, ее развитием, восприимчивостью, большей или меньшей толковостью и т.п. Методика может добавить к своим теоретическим установкам "практически-показательные, примерно-опытные занятия", но исключительно для известной конкретизации этих установок в целях наглядности их; но претендовать на полную адекватность таких «опытов» с действительной практикой она не может.

Изучать Методику - значит освоить «что» со стороны его содержания, а «как» - со стороны возможных путей к воплощению этого «что» для того, чтобы выйти на практическую работу с ясным представлением "плана действий". Иметь в голове точный и ясный «план», значат быть хорошо ориентированным для начатия действий; вопрос самих «действий» - это вопрос личной находчивости, то-есть умения приложить к условиям реальной обстановки багаж знаний, целей и способов к проведению того, что требуется задачей действий. Считать методику способной дать большее, чем основу и почву для проектации в работе, значит слишком переоценивать её, предъявлять к ней требования несоответствующие её возможностям и природе, как научной дисциплины.

А.Никольский (подпись)
33/34 учебный год МГК.

К МЕТОДУ АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ОБРАБОТОК НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Имея ввиду нуждаемость всех хоровых спец-дисциплин в образцах из Хоровой Литературы, а также принципиальную необходимость постоянной внутренней связи и взаимопроникновения всех их, одна другую, - следует каздый образец - будь это из общехудожественной литературы, или из хоровых обработок народной песни - использовать по трем направлениям: 1) собственно Хоровой Литературы, 2) Педработы, 3) Хоровой аранжировки. Это значит: при анализе, для отчета в нем по Хорлитературе, выделить и указать только те черты и особенности данного сочинения, которые являются наиболее ценными по своей показательности с точки зрения задач и требований этой именно дисциплины; для отчета по Педработе в том же сочинении отметить все относящиеся к требованиям многочисленных методик, входящих в курс этой сложной дисциплины; и наконец - в отношении Хор-аранжировки подчеркнуть моменты, интересные в смысле хоровой партитуры, то-есть наиболее яркие, редко применяемые способы расположения голосовых партий, использования регистров, тесситуры, вокальных тембров и тому подобное.

Для Хоровой Литературы существенно: 1) тематика хора по текстовому его содержанию; 2) музыкальная тема сочинения (одна или 2-х, 3-х и более в нем имеющих), заслуживающих внимания либо по мелодике или гармонии или же по особенностям полифонического изложения её, либо со стороны структуры ее ритмоформы и в частности тактового или долевого метроритма, либо по оригинальности, значительности и характерности содержания темы (тем) в целом; 3) форма всего сочинения (пан-форма)- применительная либо по строгой выдержанности своего структурного типа (по "образцовости" его в формально-теоретическом отношении) или, наоборот, по исключительности и некоторой беспримерности отклонений ее от этого типа (т.е. от «классического» норматива его); 4) свойства и особенности вокально-хоровых условий и требований; 5) технически-дирижерские моменты, вызывающие внимание либо своими внешне-техническими трудностями, либо своими трудностями, связанными с внутренне-художественной интерпретацией данного сочинения; 6) стиль фактуры (мелодический, гармонический, полифонный), стиль эпохи и стиль индивидуально-авторский, сказывающийся либо в применении оригинальных ладов, гармоний (аккордики, разрешений, последований, секвенций, модуляционных приемов и плана в целом) и так далее, либо по линии полифонических форм и форм структурных; 7) аналоги с произведениями на сходные темы (текстовую и музыкальную) разных других эпох формальных стилей и авторов.

Анализ в аспекте Педработы требует точного и подробного отмечания различных моментов и деталей (в том же сочинении) в порядке специального «вопросника» на предмет использования его в работе с учащимися техникума или рабфака или даже в хоре... Наконец, анализ с точки зрения задач и требований Хор-аранжировки должен дать материал, с одной стороны, для изучения партитур разных видов, и степени сложности, (в плане ВУЗ-овском или техникумовском отдельно), с другой - для чтения партитур за фортепиано, (при педработе в техникуме).

РИТМ

Как фундамент движения в музыке

Анализ формы и определение ее вида есть только первый шаг, нужный для более важного второго шага, который состоит в определении ритма во всех элементах формы

до мельчайшего (мотив) включительно. Важность установки ритма - в том, что он является фундаментом движения в музыке, - его пульсации, как показателя жизни в музыке. Подобно тому, как пульс кровообращения при известной частоте своих биений свидетельствует о состоянии здоровья вообще, и о том или ином фазисе болезненного состояния организма, так и простая или сложная 2-х и 3-х дольность ритма определяет основной характер музыки данного произведения, его "тонус движения" (= жизни), и как неустойчивый или слабый пульс указывает на кризис, а прекращение пульса на полное исчезновение жизни в организме, так и неопределенный или блуждающий ритм, а тем более ритм совершенно невыявленный исполнением, говорит в первом случае о слабости жизни в данной музыке, во втором – приводит к полной безжизненности, мертвенности этой музыки. Звуки без четкого ритма (того или иного типа), остаются показателями одной только высотности их, которая лишается полноты музыкальной жизни, если она не слита органически с их длительными взаимоотношениями. Как слово без ударного слога бессмысленно и мертво, так же бессмысленен и мертв каждый малейший элемент в музыке (в музречи), если он лишен свойственной ему акцентуации.

«Дождь идет; Дождь идет. Дождь идет сильный; Дождь идет сильный; Дождь идет сильный.»

Таким образом, как в словесной фразе безразличное и "ровное" акцентирование подлежащего, сказуемого, разных дополнительных и определятельных слов делает речь человека тупой, невыразительной, убийственно тяжелой, даже лишенной самой мысли, точно также безакцентность музыкальных мотивов, предложений и прочих способна «убить» всякую музыку, всякую «доходчивость» её до слушателя. Эти к подобные аналогии показывают, насколько существенен для музыки принцип акцентуации, являющийся природным свойством Ритма («метроритма») Поэтому уточнение моментов ритма есть исходная точка для "осмысления" музыки в целом. Наоборот, без надлежащей установки этих моментов, а также и "характера" их, невозможно достичь ни «понятности», ни даже, тем более, должной "выразительности" музыки. Таким образом, ясным становится, что ритм есть действительный «фундамент» музыки, без выявления которого немислимо и разумное исполнение её.

В этом именно смысле определение ритмического построения, муз. речи и муз. сочинений было названо "важнейшим шагом" в вопросе музыкального анализа. Определение же самой формы целых произведений является лишь как начальный или "первый" шаг, который не исчерпывает задач анализа, без «второго» шага - это явствует из последующих соображений.

В дальнейшем будет сказано, что форма муз. сочинений есть «выражение ритма в самом высшем его проявлении». Чтобы понять эту "высшую" ступень Ритма, необходимо взять форму сначала только со стороны внешних признаков ее "структуры", притом самых общих, дающих представление "плана" (схемы), в рамках которого заложен ритм, «слагающих» данную форму частей и элементов. Далее наступает 2-й момент: определение ритма простых формообразований, чтобы опираясь и отталкиваясь от них, подняться на высоту уже высших ступеней его в той же «форме».

Таким образом, установка схемы данной формы, с одной стороны, необходима, как предварительный момент для ритмического анализа вне которого (момента) нет и самого объекта для анализа; с другой - такая схема на первых порах аналитического процесса, явно, не исчерпывает всей задачи анализа, так как не дает материала для определения формы в качестве "высшего выражения Ритма" в ней самой. От формы (схемы) к анализу ее частей, и от этих последних снова к форме, как высшему синтезу их ритмической сущности в целом, таков путь к диалектической методичности и завершенности процесса анализа.

От Ритма необходимо отличать Метр. Тот и другой имеют общую природу, а с нею и общую цель: указывать, выявлять движение звуков во времени. Это движение - двояко: оно выражается во 1-х соотношением одной временной единицы к другой, либо одной к двум другим единицам (а также и вдвое или втрое-кратным: 2:2, .3:3), образуя собою понятие «муз. такт».

Отношение основных и полных «счетных» единиц данного произведения проходит в своем неизменном типе – (двух и трех дольном) чрез все произведение с начала до конца, а выражается регулярным последованием равномерных временных комплексов из двух или трех временных единиц простых и кратных, при некоторой акцентности первой из них. Это метр.

С другой стороны, 2-х или 3-х дольное соотношение имеют и дробные части основной метрической единицы как между собою, так и относительно самой единицы. Из долевых частиц, вместе с рядом полных единиц, образуется сверх метрического – движение параллельное и другого уже порядка, более разнообразное и сложное, в котором характерно уже не «равномерность» основного движения, а соотношение длительности каждого отдельного звука к длительности другого, проявляющееся в формах крайне различных. Это Ритм. Для определения соотношений длительности отдельных звуков нужен известный, твердо выраженный «измеритель». Таковым служит метрическая единица «счетная». Ритм, таким образом, опирается на Метр, и без него не может быть проявлен иначе, как лишь в виде изолированно взятой «суммы таких-то длительностей», тогда как свое настоящее значение и подлинный смысл Ритм может получить только на основе определенного метра. Равным образом и Метр, взятый как голый комплекс 2-х, 3-х (и более) «счетных» единиц, сам по себе безжизненен, отвлеченно формален, если этот комплекс не заполнен определенными видами Ритма, т.е. как сопоставление звуков различных длительностей.

Примечание: На этом основании вполне законным является термин: «Метроритм» как выражение органической взаимообусловленности собственно метра и собственно ритма. В обычном словоупотреблении в таком же смысле пользуются термином «Ритм», объединяя в нем понятие собственно ритма и метра. Однако, при анализе музпроизведений необходимо точное определение области каждого отдельно, чтобы не создавать некоторой спутанности и неясности обоих понятий.

Возвращаясь к задачам анализа музыкальных произведений, необходимо подчеркнуть, что одной из целей этого анализа должно быть точное уяснение ритмической сущности того или иного элемента музыкальной речи и муз. сочинений, равно как и формы их в целом.

Выше было указано, что определение формы есть первый шаг, ведущий ко второму, важнейшему: к установке ритма, причем ритму придано значение фундамента в движении музыки, а следовательно и показателя «жизни» в ней.

Сказано также об основных типах этого движения – 2-х дольном и 3-х дольном. Остановимся несколько далее на внутреннем значении муз.форм, как выразителей Ритма и о видах Ритма.

Форма как таковая. Форма есть выражение Ритма с его 2-х и 3-х частным началом, и в этом смысле имеет чрезвычайно глубокое значение как для понимания, так и для исполнения музыки. Закон 2-х и 3-х частности ритма - общий закон Космоса; Ритм музыкальный является частным видом ритма общего.

При 2-х частности ритма мы имеем дело с двумя дольностями, из которых одна относится к другой, как «сильная» и «слабая», или как единица акцентуемая к безакцентной.

В 3-х частном ритме объединяются три момента в порядке соподчиненности двух безакцентных к одному акцентуемому.

При подобном соотношений долей какой либо звуковой длительности Ритм проявляется в самой первичной своей форме и называется «долевой»; в соотношении метрических единиц такта - ритм вторичной ступени - «тактовый». Из соотношений 2-х или 3-х смежных тактов и дальнейших более и более крупных формообразований возникает 3-я (высшая) форма ритма, имеющая ряд градаций, это – ритм, ритм «формовой».

При соотношении 2-х и 3-х тактовых построений – одного к другому, двух или трех к паре, или тройке следующих – это ритм «периодный»; при соотношении одного периода или т.н. сложного предложения к другому или двум другим – это ритм «конструктивно-песенный»; и наконец, при соотношении частей целого, сложных по собственной структуре, к единой форме всего сочинения - ритм «Панформовой».

Для правильного выражения ритма существенна не простая чисто теоретическая или умозрительная констатация «голой» 2-х и 3-х частности его видов, а точное определение акцентного момента, который падает далеко не всегда на головную часть той или иной ритмо-формы, а нередко находится на 2-й и 3-й частях последней, как это общеизвестно относительно, например, мотивов при т.н. анакрустическом их построении («затактное начало»), о сильных и слабых тактах, главном и придаточном предложениях в периоде, о главной и побочной «партиях» или «темах», о «разработках» и «средних частях» в песенных или сонатных формах, и т.п.

Во 1-х, ритмический акцент нельзя смешивать с метрическим, который всегда присущ только одной 1-й (и поэтому «сильной» доле такта, не исключая даже случаев синкопы из полных единиц тактового метра, т.к. перенос акцента с слабой доли на сильную в этих случаях не упраздняет полностью акцента 1-й доли, но порой производится или другими голосами или «мысленным актом исполнителя»); во 2-х – «акцентный момент» в данном месте понимает не «долевой» или «тактовый» вид ритма формового и касается, следовательно, вопроса о динамическом соотношении элементов формы, а не тактовых времен и долей к.н. метрической единицы.

Установить акцентный момент - значит, найти высшую "опорную" точку, главный «нерв» данного построения, и вместе с этим основу правильной фразировки, как относительно того или иного элемента этой формы, так и всех других образований из него. А что основу правильной фразировки, прежде всего остального, надо искать в ритмо-форме всякого построения, это вытекает само собой из принципа, который необходимо исполнителю принимать всегда за исходный «тезис». Ритмо-форма есть и вместилище и, одновременно, самое выражение художественного содержания всякого произведения, со стороны музыкального фундамента его.

Что касается того, каким может и должен быть характер самого акцентного момента, то этот характер (точнее «оттенки» в способе подачи ритмически - "сильного" в отношении к ритмически «слабому» элементу формы), не является только «акцентом, в собственном и узком смысле слова», он складывается из совокупности, с одной стороны, средств и приемов чисто-динамического порядка, с другой - ресурсов темпо-агогических, включая сюда и понятие акцента, как такового. Но служа выявлению ритмо-формы, акцентный момент в то же время приобретает и известное самостоятельное значение, как

момент, сосредотачивающий в себе: большую или меньшую интенсивность общего звучания, все виды динамической красочности, нарастания и спада частичных скоростных изменений, и проч. Средства «экспрессии» в фразировке. Двухсторонняя роль акцентного момента еще более усугубляет его значимость, вследствие чего он в праве считаться объектом, на определение которого должно быть направлено усиленное внимание хоровика при анализе хоровых сочинений.

ФОРМЫ ХОРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Формы музсочинений, хоровых в частности, - имея теснейшую связь с содержанием, а с другой стороны, раскрывая многое в отношении самого исполнения их - должны стать объектом особого внимания хоровика - исполнителя в процессе анализа изучаемой им хоровой литературы.

Формы хоровых сочинений разделяются на две большие группы: 1) формы полифонные и 2) – классические (созданные классиками конца XVIII в.). Каждая из групп имеет ряд подразделений на видовые формы музсочинений, куда относятся: мотет, имитация, канон, fuga – по линии полифонии; и классические – песня 2-х и 3-х частная, песня с трио, рондо 1-й, 2-й и 3-й формы, т.е. с одной, двумя и тремя темами; сонатное Аллегро и его разновидности, называемые 4-й или 5-й формой Рондо. В свою очередь, каждая из этих форм имеет свои частные виды, как известное отклонение или вариант указанных основных, таковы: Рондо старинной «старой» формы, «вариации на тему», различные виды «смешанных форм. Несколько особняком стоят куплетная форма, протестанский хорал, а также формы народно-песенные и речитативные для хора.

От «форм сочинений» следует отличать «формы муз-речи». К последним принадлежат: мотив, фраза, предложение, в народно-песенной мелодике – «колени» или «колон» и, как высшее их завершение, период и «сложное предложение» (а также «строфа» в народных песнях).

Что надо знать исполнителю о каждой из указанных выше форм?

а) Начнем с понятия «темы» в сочинениях имитационно-полифонического стиля. По объему и форме такая тема бывает одномотивной, 2-х и 3-х мотивной и протяженностью от полутакта до 3-х тактов или (сравнительно реже) особенно в канонах – несколько более сложной.

Осознание исполнителем «мотивного строения» темы важно для того, чтобы видеть и понимать развитие ее в данном сочинении по тем разнообразным видам форм и способов, какие это развитие имеет, без чего как самое уразумение пьесы, так и исполнение ее рискует оставаться только механическим, а следовательно и нехудожественным (по существу даже «малограмотным»).

б) Мотетная форма состоит из ряда коротких в имитационном стиле или сравнительно протяженных фраз и предложений в стиле цветистого контрапункта, сменяющих одна другую соответственно расчленению словесного текста на такие же «фразы», - общим количеством от 2-3 до 5-6 и иногда более.

Эта форма образовалась в эпоху вокальной полифонии (XIV – XV вв.) и применялась одинаково в светской и культовой хоровой музыке. Анализ мотета должен установить: 1) границы, содержание и форму каждой отдельной темы. 2) их различие и характер по признакам подобности или контрастности, и 3) их взаимоотношение в смысле раскрытия содержания равно как и формы целого. «Тематический материал», с одной стороны, и «структурный план», с другой – помогут исполнителю создать художественный образ данного сочинения, как руководящий стимул и вместе и путь (метод) к его воплощению хором.

С точки зрения ритмо-формы в целом, всякий мотет, даже при «многочленности» его тем или отделов, неминусом должен быть 2-х или 3-х частным. «Одночастные» мотеты кажутся таковыми только потому, что имеют лишь одну, четко выявленную «тему», тогда как контуры 2-й, а часто и 3-й, бывают смягчены и затешеваны настолько, что различие их становится довольно затруднительным. Однако, это обстоятельство не дает права не признавать в таких случаях 2-х или 3-х частности целого, хотя бы это и было выражено неявно.

Как уже было сказано, установить тип общей формы (2-х или 3-х частной) – сверх и в дополнение к вышеуказанному анализу «тематическому» – безусловно необходимо для того, чтобы в типе ритмо-формы целого получить указание на то, каким должно быть динамическое соотношение одной и другой части, или первой к средней и заключительной в схеме общей формы данного сочинения, без чего эта схема утрачивает весь смысл и значение, меж тем как оно является завершающим выражением первоосновы музыки – законов Ритма, при том в самом высшем его проявлении – в форме целого через призму 2-х или 3-х частности основных ее линий, сведенных к некоему единству.

в) Имитация. Термин этот имеет двоякий смысл: 1) имитация как определенный способ изложения и развития мелодической темы, и 2) как самостоятельная форма целого сочинения.

Всякая мелодия может быть изложена либо абсолютно гомофонно, для исполнения сольного, а также унисонного (однородными голосами) или в октавах (смешанным хором); либо гармонически – в аккордах, с фигурацией или без нее. Другой способ изложения – полифонный состоит в том, что данную мелодию излагают голоса хора, последовательно проводя ее один за другим, и вступая в ансамбль с любого интервала, а также на любом тактовом времени. Такая «имитация темы» называется «простой», когда каждый голос вступает, давши предшествующему изложить мелодию полностью до конца; или же «стреттной» (*stretta*), если имитация проводится более сжато, и голоса вступают не дожидаясь окончания темы другим голосом, и тем самым как-бы нанизывая одно изложение ее на другое, иногда при этом несколько видоизменяя конец или вовсе прекращая тему на ее середине, не доводя до окончания полного. Частные виды имитации, как технического приема композиции, весьма многочисленны и разнообразны; сюда входят: имитация строгая (при точном изложении темы), свободная (при частичном изменении интервалов или ритмических оборотов), в увеличении или, наоборот, в уменьшении (величины длительностей вдвое, втрое, вчетверо), и обращении или противодвижении («направления» интервалов) и т.п. - при наличии разницы вступлениями голосов в различные интервалы. Имитация, как самостоятельная форма сочинения или целого отдела его, может быть написана и на одну тему, и на две, три, даже иногда на 4-5 (напр. № 1-й в "Страстях по Иоанну" или № 19 Мессы h-moll (Баха).

Структура имитации на одну тему, в общем такая: тема проводится по всем голосам, иногда с повторными («дополнительными») вступлениями их, образуя 1-ю часть формы, за которой далее следует, более или менее широко развитая, интермедия, построенная либо на мотивных отрывках той же темы, либо на новом материале. При сравнительно большом протяжении интермедия непосредственно вливается - нередко при этом после ряда модуляционных отклонений - в новые проведения темы, часто в новых же тональностях, которые (проведения) заканчиваются возвращением в главную тональность и дополняются заключительной кодеттой или достаточно развитой кодой, образуя вместе с интермедией 2-ю часть сочинения. Ввиду слабо выраженной "разработки темы" и наличия только одной интермедии, квалифицировать общую форму, как 3-х чейтную, нет оснований: они по существу недостаточны или, по меньшей мере, являются спорными. Во многих 2-х частных имитациях интермедия либо имеет весьма

короткое протяжение, либо вовсе отсутствует; в таких случаях проведения темы в новых тональностях с возвращением в главную и заключительным дополнением, составляют ясно выраженную 2-ю часть (см. №№ 34-й из «Страсти по Иоанну» Баха; средняя часть финального хора к-ты «Спор Феба с Паном»). 3-х частная имитация с одной темой имеет кроме экспозиции темы, особую "разработку" либо в виде неоднократных и полных проведений темы в новых строях (мажорных и минорных), отделяемых одно от другого короткими интермедиями, или в виде такой же разработки только отдельных мотивов темы, после чего следует короткое проведение полной темы (часто при этом "стреттное") в главном тоне, с дополнением.

В имитациях на две темы 2-х частная форма выражается: проведением 1-й темы в 1-й части, и 2-й темы - вполне самостоятельно или совместно с 1-й темой - во 2-й части. (См. напр. № 23 в "Страсти по Иоанну" Баха).

Форма 3-х частная имеет особые в экспозиции как для 1-й, так и для 2-й темы, после чего следует заключительная часть с совместным проведением обеих тем (см. № 3 в оратории Генделя "Торжество Александра").

При наличии трех тем, 2-х частная форма может быть построена следующим образом: в 1-й части совместное проведение всех трех тем, во 2-й части - после короткой интермедии все темы вновь повторяются, при этом в новых перестановках, на основе так наз. "тройного к-пункта" (См. № 36-й "Страсти по Иоанну" - Баха). 3-х частная форма при 3-х же темах, в качестве средней части имеет либо совместное проведение 2-й и 3-й тем, и в этих случаях 3-ю часть образует проведение всех 3-х тем, либо - отдельные проведения для 1-й и для 2-й темы, с вводом 3-й темы в 3-й части при проведении ее то с одной, то с другой из первых двух, а также и одновременно всех трех вместе. (См. №...) Следует отметить, что насколько в имитациях на одну тему модуляционный план бывает достаточно широко развит, настолько он при 2-х и 3-х темах, наоборот, ограничивается только легкими отклонениями в ближайшие строи, при бесспорном преобладании основной тональности сочинения.

г). Канон. Подобно имитации, от канона-формы целого сочинения (или отдела его) необходимо отличать так наз. "каноническую" имитацию, проводимую в качестве «эпизода» на положении особого вида эпизодических же имитаций других видов.

Каноническая имитация технически создается таким приемом: короткая мелодия, в 1-2 такта простого размера (2/4, 3/4, 4/4), будучи в моменты имитации ее другим голосом продолжена как "противосложение" к начальному мотиву темы, получает ответную имитацию также и этого "противосложения", в качестве второго мотива темы; новое противосложение к этому второму мотиву в свою очередь имитируется, вызывая далее в противосложении третий мотив, и т.д. пока такая передача последовательных звеньев мелодий ведущего голоса, для непрерывной имитации их другим голосом (или другими) не вызовет потребности слуха к заключению к.н. какой-нибудь каденцией. В итоге получается ряд «стретты», с нанизыванием имитируемой мелодии, такт за тактом, постепенно вступающими голосами. Внешнее (кажущееся) сходство со стреттной имитацией, однако, должно быть отвергнуто - не по форме, а по самому существу явления: в стретте «сжато» имитируется мелодия, созданная в своем вполне законченном виде, совершенно независимо от процесса ее будущей обработки, и взятая как уже готовый объект для имитаций ее любым способом, тогда как тема-мелодия канонической имитации создается постепенно, частями и притом, именно, в самом процессе ее обработки данным способом, и при этих условиях она может столько же продлена, сколько и в любой точке, перейти в положение т.наз. «свободного» (не подлежащего имитации) к.-пункта.

Взятая изолированно от прочих голосов, с начала до того звука, где имитация другими голосами уже не продолжена, мелодия, образованная указанным путем, при

любом протяжении ее, рассматривается как единая, логически развитая и органически – цельная "тема". От «канонической имитации» (с залучительным дополнением для завершения эпизода) канон-форма различна тем, что после первого «тура» темы по всем голосам (или только двум) начинается – непосредственно или же после короткой интермедии – 2-й тур с изменением (при написании канона в двойном, тройном и четвертном к-пункте) лишь порядка вступлений темы по голосам, вслед за чем сочинение и оканчивается, обнаружив свою 2-х частность. Но возможно также и проведение 3-го тура с новым порядком вступлений; или же предпосылка 2-му туру достаточно длительной интермедии, образующей собою как бы среднюю часть. В обоих этих случаях форма должна определяться как 3-х частная (См. №№ 38 и 54 «Страсти по Иоанну», № 8 и начиная с 21-го такта № 4 Мессы h-moll Баха).

Каноны бывают: 1) «двойные» – при наличии двух тем, попарно проводимых в голосах, разнообразно комбинируемых посредством разных перестановок их; 2) «тройные» – при трех темах, с многократными перестановками их из голоса в голос; 3) «четверной» с перестановками всех 4-х тем.

Для исполнения все виды канонических форм гораздо труднее просто имитационных, по следующим причинам. Исполнителю важно донести до сознания слушателей тему, четко и сразу подать ее для того, чтобы они всегда могли улавливая ее, следить за дальнейшим ее развитием, и так или иначе усваивать последнее в интересах понимания всего сочинения (части или эпизода его). Нет никаких сомнений в том, что здесь огромную роль играет объем или протяженность темы, при относительной краткости которого тема легко схватывается, чего нельзя сказать о темах большого протяжения. Короткая и яркая тема, даже при стреттных проведениях, поданных хотя бы и сразу, без предварительного сольного изложения, незатруднительна для своего уразумения. Но в канонических Формах темы чаще всего бывают очень значительными по своему протяжению (в № 38 "Стрстей по Иоанну") Начиная со вступления 3-го голоса, следить за наслаиванием новых и новых звеньев темы становится, такт от такта, труднее и труднее, особенно в канонах 4-х голосных. Насколько «выделенные темы» с одновременным ослаблением контрапунктирующих голосов в просто-имитационных формах легко и доступно, настолько в канонических это не только крайне трудно, но и –на первый взгляд - даже невозможно, так как здесь каждый голос ведет тему, и совсем не имеет моментов лишь «сопроводительного» характера. Выход из положения, однако, можно найти, это: с самого начала канона удерживать «ведущее» значение за первым голосом, маркируя в нем тему неослабно до ее конца, и в то же время относительно «смягчая» все прочие голоса, за исключением однако самого момента их вступлений с изложением начального мотива темы. Этой «линии» необходимо следовать только в экспозиции канона; но в ней нет особой надобности в дальнейшем ходе его когда тема станет более или менее известной и «понятной» слушателю, и когда, следовательно, «нарочитая маркировка» ее уже утратит свой резон. Грузность длинной «стретты» в каноне, помимо указанного затруднения, представляет собою трудность и сама по себе, ввиду значения каждого голоса как «носителя» и «проводника» темы, и где нет «вторых по удельному весу» голосов. Чтобы хоть несколько и отчасти разрядить сложность и «густоту» общего голосоведения, нужно внести в него известное распределение светотени тщательно продумав и строго потом проводя моменты нарастаний и падений динамических и ритмических "волн" при фразировке темы,—при этом не только в границах самой темы, но и в объеме фантуры всего ансамбля. Как это сделать? Ответ на это исполнитель должен найти в своем художественном чувстве, поставив его под контроль анализа темы со стороны ее структурной формы и внутреннего содержания.

Разумеется, распределение светотени нужно в равной мере везде, особенно в имитационных формах, и не только лишь относительно канонической их разновидности, но

именно здесь светотень требуется гораздо в большей мере и детализации, чем где-либо еще, поскольку – повторяем - канон является среди прочих видов имитационного стиля, наиболее сложным по ткани голосоведения и в этом смысле представляется труднейшей для исполнения формой.

д) Фуга, фугетта, фугато. Во всех трех указанных формах общим служит имитация темы в верхнюю квинту, но не в какой-либо иной интервал. Единственное отступление от этого, применение иногда имитации в кварту вниз, рассматриваемую однако ее более как «обращением» той же квинты. Существенным также является и то, что «ответ» на тему привносит с собой обязательно перемену тонального строя - квинтового по отношению к строю с самой темы («С» и «G», «а» «е» и т.п.) меж тем как в других имитационных формах такая перестройка не имеет места даже когда тема проводится частично и в квинту, (исключения встречаются) не говоря уж о других интервалах. «Ответ» или или т.н. «Спутник» темы («вождя») именуется «реальным» когда все интервалы темы переданы им вполне точно (чистой квинтой выше); и «тональным», когда начальный скачок на квинту заменяется в ответе квартой и наоборот, квартовый – квинтовым, с точной транспозиции всех прочих интервалов на квинту вверх. Частичное видоизменение интервалов в «Ответе» вызывается требованием строгой замены (в начале темы) тоники - доминантой главного строя, а доминанты - тоникой его; иначе Ответ может привести к строю двояко – квинтовому (С – D, а – е), что в тональном отношении совершенно не допустимо. После проведения "темы" и «ответа» в двух первых голосах, 3-му голосу поручается снова Тема, для чего необходимо возвращение в главную тональность, а следовательно и ввод особого (обычно короткого) момента модуляции в него (из «квинтового» в «ответе»), каковой называется «ходом». 4-й голос исполняет "ответ", с вторичной модуляцией в его тональность. Проведение темы по всем голосам данного ансамбля (до 5-ти голосов включительно) называется «экспозицией темы». (Применение того же термина к др. формам имитационного стиля допускается и делается лишь в силу аналогии.)

Фугато, как особая форма сочинения или его отдела, состоит из экспозиции темы, с заключительным дополнением, а также и без него (в «отделах» сочинений). (Образец: «Осанна» из Реквиема Моцарта.)

Фугетта имеет форму, как 2-х частную, так и 3-х частную. Структура 2-х частной фугетты: экспозиция в качестве 1-й части, и интермедия с дополнительным проведением темы в 1-2 голосах (но не всех) – в качестве 2-й части.

Остановился на структуре интермедии. Как уже было отмечено, интермедия строится либо на материале из отдельных мотивов темы или противосложения к ней, либо (сравнительно реже) на материале вновь вводимом. Назначение интермедии – служить «водоразделом» между повторными проведениями темы, «освежая» содержание музыки, разнообразя и пополняя его деталями тематической разработки, а также выгодно оттеняя каждое возвращение «полной» темы, как ведущей «идеи» сочинения. Помимо того интермедия есть одно из средств вносить расширение в тональный план сочинения путем беглых отклонений и решительных модуляций в новые строи. Со стороны формы, для Интермедий характерно их секвентное построение, каковое в фуге (но не в имитациях и канонах) является преобладающим. Секвенции эти бывают как строго-тональные, так и модулирующие (в секундовом и квартово-квинтовом соотношении строев, наичаще др. видов) С интермедии, следующей за экспозицией, начинается 2-я часть фуги или фугетты. Развитая до объема экспозиции или несколько меньшего, интермедия (особенно при использовании материалов темы и противосложения ослабляет степень нужды в многократности новых проведений самой темы и приводит к тому, что последняя ограничивается появлением 1-2 раза и тем заканчивает все сочинение. Это и есть «фугетта» 2-х частной формы. Но интермедии с протяжением в 3-4, и не более 5-6 тактов,

обуславливают своей относительной краткостью, наоборот, проведение темы не менее как 2-3-4 раза, в разных голосах и тональностях. Каждое такое проведение обычно отделяется одно от другого интермедиями с новым – если не содержанием, то построением последних. Почти всегда числу проведений темы соответствует равное количество и интермедий. Если 2-я часть фуги или фугетты имеет именно описанную структуру или подобную ей, то эта «часть» может быть не, как самостоятельной «средней» частью сочинения, образуя то, что принято называть в собственном и специальном смысле – «разработкой темы». Такая часть естественно вызывает прямую необходимость не «простого» возвращения в главную тональность фуги (или фугетты), но и особого дополнительного проведения темы, хотя бы и однократного, в этой именно тональности, чтобы общее заключение сочинения было надлежаще обоснованным и покоилось на «двойном закреплении» строя тональности и темы, в ее первоначальном виде. 3-я часть называется репризой. Фугетта с наличием всех 3-х указанных частей (экспозиция, разработка, реприза), представленных в небольших по объему и протяжению, формах есть фугетта 3-х частная.

Фуга отличается от фугетты только сравнительно большими объемами протяженности своих составных элементов: темы интермедии и разработки. Что касается репризы, то ее объем и в фуге также невелик; различие здесь выражается лишь нередким в фугах присутствием Коды, иногда довольно значительной по объему (См. № 13-й из Мессы Н-моль Баха – «Кредо 2-е»: экспозиция 26, интермедия 13, с новым проведением 17 и реприза Коды 29 тактов).

Фуга, подобно имитациям может иметь от одной до 4-х тем. Фуга с одной темой называется «простой», с двумя – «двойной», с тремя и четырьмя – «тройной» и «четверной». (Образцы: № 30 «Торжество Александра» Генделя – простая фуга, № 32 – там же – четверная фуга, « 1 и 3 Мессы Н-моль Баха – простые фуги, № 6 – двойная, «По прочтении псалма» Танеева № 9 – тройная, № 26 и 49 из «Иуда Маккавей» – двойная, № 1 из Реквиема Моцарта – двойная фуга).

От двойной фуги необходимо отличать фугу с т.н. «удержанным» противосложением (См. № 23 из оратории «Мессия» Генделя) т.е. когда оно сопровождает тему при каждом ее проведении, без малейшего изменения своего первоначального вида, производя впечатление как бы второй темы. Подобное же явление иногда наблюдается и в двойных фугах, чрез удержание противосложения ко второй теме, впоследствии чего фуга кажется как бы тройной (№ 9 из оратории «Самсон» Генделя). Для разрешения вопроса о количестве тем в таких случаях служит следующее: показателем полноценности 2-й (или 3-й) темы является наличие самостоятельного проведения «действительной» темы без 1-й, хотя бы и весьма краткого (в одном-двух и даже только в одном голосе); или моменты стретного же проведения обеих тем, но при изменении точки их вступлений, напр. 2-я тема раньше 1-й или 1-я позже 2-й. Впечатление таких же псевдо тем производит иногда появление в интермедиях довольно длительного и яркого мотива, несвязанного с мотивом «настоящей» темы (См. 3-ю интермедию в № 3 Мессы Н-моль Баха). Решающим моментом в подобных случаях является интервал вступления такой квази-темы: в указанном примере из Баховской Мессы все голоса «стретты» вступают по восходящим квартам, т.е. не как «тема и ответ» фуги, а лишь как «имитация в кварту», не более.

Выяснение подлинного значения «тем» и отличия их от «удержанного противосложения» имеет значение в том смысле, что при исполнении фуги Тема требует некоторого маркирования с целью своего относительного выделения из других голосов, тогда как противосложение, хотя бы и «удержанное», необходимости подобного приема нисколько не обуславливает, будучи материалом не тематического значения, а только сопровождающего, и уступая в этом отношении (маркация) даже интермедиям, когда они построены на мотивах темы.

По вопросу о маркиции тех или иных моментов фуги (как и в сочинениях имитационного стиля вообще) следует заметить, что здесь необходима строгая градация, как в интенсивности самих «выделений», так и по отношению к объему маркируемого объекта. Именно: тема в экспозиции, по мере ее появления в новых и новых голосах, естественно, вызывает нужду в нарастающем крещендировании общей звучности, при ведущей роли самой темы во всем ее объеме в акте такого нарастания динамики.

При стреттных проведениях, не в экспозиции, маркатный момент - опять по соображениям роста звучности - должен падать уже только на отрезок до вступлений новых голосов, и лишь последний из них проводит тему полностью, с максимальной выпуклостью ее на фоне других голосов. Но в стреттах обратного построения, т.е. когда тема во всем ее объеме проходит только в 1-м вступившем голосе, а в остальных она представлена лишь своим началом, устойчивая маркиция может принадлежать только голосу ведущему тему сполна, при оттенке в прочих голосах как «сопровождающих», за вычетом начальных моментов их вступлений. При повторных появлениях темы в разработке, интенсивность выделения обусловлена всецело требованиями ритмо-формы данной фуги, к вопросу которой мы и перейдем, попутно касаясь там же об исполнении и других моментов Фуги, кроме темы.

Структура простой, двойной и др. видов фуги в основных своих чертах вполне аналогична подобным же видам Имитации (как формы), они выше уже нами описаны, и потому останавливаться здесь на этом вопросе мы не будем. Но выскажемся о принципиальном, внутреннем значении 2-х и 3-х дольности в ритмо-формах вообще, а в приложении к фуге в частности, подойдя к вопросу главным образом с исполнительской точки зрения.

В простом 2-х частном периоде, как известно первое предложение (главное) излагает ту или иную музыкальную мысль, а второе (придаточное), слегка дополнив и развив, завершает эту мысль. Таким образом, часть «Б» служа «придатком» к части «А», вместе с этим как бы «досказывает» тезис всего периода, приобретая через то и относительно большую «весомость», чем часть «А», несмотря на свое «придаточное» положение к ней. Различие "весомости" выражается в характере каденций обеих частей: половинной или несовершенной в «А», и сложной полной в «Б». В периоде 3-х частном; либо части А и Б являются общим главным предложением, - и тогда часть В – придаточным (кратко "завершающим" сложную мысль начала), либо главное предложение ограничивается частью А, а придаточное принимает всю полноту, а с нею и тяжесть "досказывания" целиком на себя, объединяя части Б и В. Такое соотношение частей - в смысле выражения идем сочинения через Ритмическую «весомость» частей формы (или («ритмо-формы») – неизменно проходит по всем разновидностям музформ) начиная с самых малых до крупнейших включительно. Этого принципа исполнитель никак не может упускать из вида; наоборот, должен учитывать его, всюду и всегда, во всей силе его огромной значимости.

На этом основании, общая схема исполнения 2-х частной фуги (как и других таких же построений всякого рода и вида) представляется так: поскольку экспозиция (ч. А) - это «декларация» темы, а дальнейшее изложение фуги (ч.Б) - развитие темы, путем «разработки» ее разными способами и приемами, с полна или в виде отдельных мотивов, с соответствующим заключением в конце фуги; постольку центр тяжести всего сочинения неминуемо переходит именно на часть Б, которая требует поэтому и большего сосредоточения на себе максимума выразительности при исполнении данной фуги. Какие средства для того? Не считая возможным говорить о деталях, укажем в основных чертах на важнейшие: это полнота и широкость общей звучности, несколько большей, чем в экспозиции; смена темпового движения в сторону некоторого ускорения или замедления (смотря по характеру темы и фактуры), но легких, не-контрастных по отношению к темпу

экспозиции; динамическое разнообразие и красочность, особенно в моментах проведения темы или разработки тематически существенных мотивов; общая, красной нитью проходящая через всю 2-ю часть фуги, тенденция к крещендо, с одновременным едва уловимым и крайне выдержанным в своей постепенности - замедлением темпа по мере приближения к концу и "крепким" ритенуто в заключительной каденции. Совокупностью таких, и подобных тому, приемов 2-я часть (Б) приобретает для слушателя присущее ей положение: быть "главным тезисом" в развитии темы и более весомой в ритмо-форме целого.

В 3-х частной фуге (простой) средняя часть, сохраняя за собой все указанные приемы исполнения, требует также еще особого учета того момента, где она оканчивается и переходит в "репризу". В большинстве фуг этот момент выражается довольно длительной задержкой на доминанте главной тональности, иногда в форме настоящего органного пункта в басу, чем и подчеркивается пограничный знак или линия водораздела между частями Б и В. Этот момент должен быть отмечен исполнителем, как зенитная точка в развитии не только части Б, но и всей фуги - приемами, аналогичными указанным выше для финала 2-х частных фуг. Реприза (часть В), внося слуховое удовлетворение возвращением в главный тон, и будучи по существу «аналогом» экспозиции (только сокращенной или сжатой нередко до минимума), требует - в общем и целом - во 1-х, возвращения в т.н. «темпо-примо», во 2-х - покойно- умеренного, хотя и наиболее "маркатного" исполнения, если только композитор не приберег нарочито для Репризы какой-нибудь исключительно сложной «стретты» и вообще не сообщил этому моменту такого изложения, который нуждается в особливом выделении его, как своеобразно-кульминационного. После проведения темы, реприза часто имеет достаточно широкое дополнение, если не прямо в коду, в полном смысле этого понятия. Такие завершения фуг, отнюдь не являясь чем то, что принято называть «взгляд в нечто» и как бы досказывают не нашедшее себе выражения в прочих отделах фуги, и потому требуют "новых подъемов" звуковых и тематических волн, их нажиму, тем самым несколько осложняя схему простой 2-х частности формы и ее исполнения.

В фугах двойных и тройных полных экспозиций обычно бывает две, а в четверных (как это, напр., видим в финале оратории "Торжество Александра" Генделя) каждая тема декларируется, одна за другой, 1-голосно, образуя одну общую экспозицию. Характер исполнения экспозиций во всех случаях остается тот же самый, какой был описан ранее.

е) Бассо-остинато (Basso-ostinato) есть такая форма, когда басовый голос проводит через все сочинение одну и ту же тему, непрерывно повторяя ее без малейшего изменения или ввода какого-нибудь нового материала. (См. начало № 18 в оратории "Торжество Александра" Генделя, а также № 16 «Круцификсус» в мессе Н-моль Баха). Надстройка в прочих голосах при этом не имеет ровно ничего тематически-общего с басом, а развивает свой собственный мелодико-ритмический материал. Так Гендель, в указанном номере дал 12 проведений, крайне различных по стилю фактуры и содержанию, коротких тем, сменяющих одна другую независимо от начала и конца остиной (басовой) темы. Бах «надстроил»: а) в инструментальной части № 16 секвенцию из нисходящих 2-х голосов мотива в две полуноты и имитационного ответа им - другой пары полуноты, но в форме восходящего 3-х голосного мотива; б) в хоровой части проводится 4-х Голосный мотет с имитацией на совершенно новую тему - по счету уже третью.

Если в примере из Генделя для исполнителя даны два плана (хоровой ансамбль с 12-ю «вариантами» и остиной бас в оркестровом сопровождении хора), то у Баха таких планов уже три (секвентное построение, в имитационном стиле в верхних голосах, 4-х голосный вокальный мотет с имитацией особой темы и остиной в оркестровом басу). Задача исполнения - не дать затеряться ни одному из "планов" и спаять их в

органическое единство, оперируя то двумя (как у Генделя), то тремя (у Баха) темами, причем темы «надстройки» не только не одноголосны (как в фуге, каноне и имитациях), но даже не гомофонны, а имеют структуру сложно-полифоническую. Совокупность таких условий делает исполнение остигатных сочинений задачей очень нелегкого порядка.

ж). Хорал. Имеет двоякую форму хорового изложения: гомофонную и полифоническую. Как сочинение гомофонического стиля, - пишется для хора «а капелла» с мелодией в верхнем голосе (иногда в теноре) и гармонией в прочих голосах, представленной либо в строго-диатонических аккордах, но часто с применением мелодической фигурации. Состоит из ряда фраз различного протяжения - от 3-х, до 5-6 тактов, в однообразном ритме из длительностей, равных единице тактового метра. Каждая фраза с каденциями разных видов, заканчивается обязательной фермой. Хорал-мелодия может быть использована также и как Кантус фирмус, с полифонической обработкой ее в хоре (или оркестре), в имитационном и фугообразном стиле, на тему (темы) независимую по своему содержанию от самого хорала. (см. в финальной части № 1 «Страсти по Матфею» Баха, а также № 60 из «Страстей по Иоанну», его же.)

КЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ (второй половины XVIII в.)

Если в основе полифонических форм сочинений по линии фактуры изложения - лежит принцип имитации (за весьма небольшим исключением в пользу простого и цветистого к-пунктов), а в архитектонике самих форм закон 2-х и 3-х частности простирается только на более сложные формообразования, совершенно почти минуя «слагаемые» последних, т.е. минуя самые темы и первые проведения от них («проведения» и интермедии), то в классических формах, наоборот, - архитектурный же принцип 2-х и 3-х дольности пронизывает решительно все виды форм, от мельчайших до крупнейших, {в фактуре преобладает начало гомофонии, т.е. гармонизированная мелодия или последование аккордов в плане более или менее сложных отклонений и модуляций в близкие и далекие строи}. Поэтому в отношении классических форм со стороны исполнителя необходимо пристальное внимание прежде всего к структуре элементарных форм музречи: мотива, фразы, предложения и периода; потом - к производным конструкциям из них, образующим форму темы сочинения, и только в дальнейшем - определению ритмо-формы целого. Таким образом, анализ должен проходить здесь через 3 ступени, при этом все без исключения - под знаком принципов ритмической 2-х и 3-х дольности.

Чрезвычайно характерным для стиля классических форм является также еще их строгая симметричность, почти незнающая отступлений от самой точной выдержанной прогрессии формообразований, а именно: двухчастный мотив + двутактовая фраза + 4-х тактное предложение + 8-митакт – период и т.д., или: трехчастный мотив + тритакт + 6 - титакт, а 12-титактовый период - как 6 + 6 или 4 + 4 + 4 и далее в том же плане.

Объединение 2-х периодов образует 2-х частную песню; такое же объединение 3-х периодов - песню 3-х частную, которая называется – «малой» при ограниченности объема средней части (8 - 10 тактов), и «большой» – при значительном развитии средней части, части вдвое - втрое большей, чем начальный период. Следующие более крупные формообразования, это: сочинение на две или три «темы», взятых каждая в форме «песен», реже, - в форме сложных предложений или периодов, расширенных внутренними и внешними дополнениями до размера 16-20 и более тактов; это - три вида формы «рондо».

Общий признак или свойство всех форм музречи («элементарных» и части «песенных»), составляют так наз. «квадратность» их, т.е.: 2+2+2... тех или иных

элементов формы. Количество тактов в частях "песен" нередко также строго пропорционально одно другому: 16 + 16, или 16 + 20, или же 16 + 16 + 24 и т.п. При наличии таких формовых структур задача исполнителя - найти должное расположение "ритмической светотени" в трактовке каждого элемента каждой формы, также - их строгой симметрии во взаимоотношениях и связи одного с другим, и в этой, чисто-звуковой стороне, отыскать средства и пути к выражению содержания как "предпосылок", так и "итоговой" музыкальной идеи всего сочинения. Для "мысли" полифонического сочинения имеются одни формы, для гомофонно-классического – другие; уловить их различие по структуре - значит, стать на верную дорогу к установке стиля исполнения, поскольку - форма есть метод мышления». Формою же обуславливается и характер или «тонус» всей фразировки, в смысле экспрессии деталей и целого. Разумеется, брать форму изолированно от музыкального содержания и словесной тематики не следует, а по существу, это даже едва ли и возможно (хотя так наз. «звукопоклонники» встречаются далеко не редко). Проработкой формально-звуковой стороны сочинения нельзя пренебрегать, так как в этой стороне заложен один из сильнейших признаков стиля, а следовательно и могучий фактор исполнения.

Не касаясь более подробного описания структуры классических форм в ее частностях (это составляет задачу дисциплины «Анализ форм»), нужно однако сказать, что 1) при своеобразии их архитектоники и резком отличии во многом от форм полифонических, основной принцип тех и других – 2-х и 3-х частность ритмо-формы остается незыблемым тут и там, и что 2) необходимость выявления его в обоих случаях столь же неизменна, как и одинаково обязательна. Весь вопрос в том: различны-ли так самые пути к такому выявлению? Пути одинаковы. Показать отношение сильного момента к одному или двум слабым - будь то «мотив» или целая часть сочинения - возможно в сочинениях обоих стилей только одними и теми же способами, но разумеется при всемерном сохранении всех особенностей "стиля" в приемах его фактуры вообще. Хорошо осознавая формальные "показатели" стиля и чувствуя его «характер в целом», исполнитель, при оформлении структурной схемы сочинения, в них-то, именно, и найдет границу «должного» или обратно «недопустимого». «Знать», «чувствовать», «найти» - вот те 3 ступени и их главные точки, чрез которые исполнитель проходит свой путь в проработке вопросов «интерпретации» всякого сочинения. Помимо вопроса о кульминации в частных темах, и высшей, всего сочинения, важно давать себе отчет: из каких моментов слагается развитие темы и всего сочинения; идет ли оно в прямом или волнообразном направлении к вершине своего подъема и спада? Насколько динамически и агогически интенсивен должен быть этот подъем или спад? Контрастны-ли темы не только по содержанию, но и по форме? И в зависимости от того – какого исполнения требует та и другая? Как слить в единство различную их фразировку средствами формово-ритмической светотени? Ошибка исполнителя классических форм – ориентироваться только на одно мелодико-гармоническое содержание музыки и смысловое содержание текста, упуская при этом совсем из вида форму как таковую.

В сочинениях классического стиля содержание и форма равноценны, и перевес на сторону первого искажает целое, как искажала бы его и звукопоклонническое предпочтение формы содержанию. В природе этих сочинений – полное равновесие обоих факторов, каковое должно быть исполнением ясно и четко показано. Если в произведениях романтического стиля содержание в значительной степени подчинило себе форму, внеся в него всякого рода расплывчатость и неустойчивость типа формы; осли, наоборот, резко «формалистический уклон» в музыке конца XIX-го и начала XX вв. едва ли не на второй план отодвинул вообще строго-смысловое содержание словесного текста, то классический стиль совсем не знает крайностей; в нем форма, при том строго определенная, повторяем, столь же значима, как и содержание. Этого исполнитель

никогда не должен забывать. Обнаруживая анализом наличие в данном сочинении известной классической формы, исполнитель обязан продумать те требования, какие данная форма налагает на «стиль исполнения». И обратно: при столкновении с аморфной структурой или такой, которая не вполне отвечает формовым требованиям классического стиля, исполнитель получает свободу для ориентации главным образом на содержание, а не на него и форму вместе. Как определенный, несколько «условный» метод музыкального мышления, классическая форма противостоит иным (видоизмененным и даже всецело новым) формам в музыке второй половины XIX и нач. XX вв., которые хотя, в свою очередь, и имеют известное свое значение, но это значение получает цену более в их контрастности, если не полном отрицании ими традиционных форм классики, и только потом, - «само по себе». Их принцип – неограниченная свобода формовых очертаний, тогда как принцип классических форм – определенность и полная законченность их.

Разумеется подход к тем и другим может быть только разный, а, следовательно, разным же и самый «стиль исполнения».

Различие по «удельному весу» формы как таковой (он одинаков везде), но в типе и характере формы, требующих в одном случае отмечения и подчеркнутости их внешней структуры, и какой именно; в другом – не требующих этого, по трудноуловимости линий и крайней индивидуализации внутреннего характера форм.

СТРОГО-КЛАССИЧЕСКИЕ И ВИДОИЗМЕНЕННЫЕ ФОРМЫ В РУССКОЙ ОПЕРНО-ХОРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.

Переходя к образцам русской оперно-хоровой литературы, остановимся исключительно только на хорах сложных крупных форм, а также и на вариационных формах, оставляя в стороне образцы песенных форм всех видов, поскольку такие формы чрезвычайно часто применяются в общеизвестны настолько, что в особых объяснениях на конкретных примерах они едва-ли имеют какую-либо надобность.

Опера «Царь Салтан».

1. Хор «С крепкий дуб тебе повырасти» – в вариационной форме.

Анализ: Тема 5/8 – дважды – двутакт в a-moll с припевом 5/8: «дай-то Боже». Ее варианты: 1-й не резко видоизмененный мотив темы a-moll – дважды – двутакт в A-dur, с ответным таким же двутактом в fis-moll и тем же припевом (как и дальнейшие варианты); 2-й двутакт также в A-Dur с ответом в fis-moll, но с новым изменением ведущего мотива; 3-й двутакт в D-Dur с ответом в a-moll; 4-й – то же, но уже в b-moll и B-Ddur, с непосредственным переходом в тему первоначальной ее редакции и заключением на повторенном 1-м варианте. Это – часть А. 2-я часть (Б) представляет собою новый (5-й) вариант – в виде секвенции ритмического мотива темы при гармонии: септаккорд IV-й ступени, проведенной (секвенции) по тональностям: a-moll, c-moll и es-moll и заканчивающейся на Des-dur, откуда идет широко развитый каданс всего хора, с модуляционными отклонениями из Des-dur в одноименный cis-moll, затем в секундакорд II ступени C-dur и септаккорд E-dur, и наконец чрез квинтсектаккорд II-й ступени с повышенной секстой – в A-dur.

2. Хор «Ой ты месяц – месяц ласковый» – большая трехчастная вариационная (же) форма на 4-х тактовую тему $\frac{3}{4}$, Andante, со вставной арией (Милитрисы–царицы) и кодой.

3. Хор «Вознесите хвалу».

Анализ: Тема B-dur 2/2, 12-ти тактовая по формуле: 3+3=6 тактов + другие 6-ть (довольно редкий пример фразы-триакта). Та же тема, но в уменьшении и с измененной концовкой, проведенная одногласно, в характере реплик Тенора, Альта и Сопрано. Затем снова тема (в обоих видах), в тональности D-dur, с дополнением. Форма в целом – 3-х частная малая песня, и образует часть А. Следующая часть (Б) построена в форме имитации на тему – речитатив взятый в ритме уменьшенной главной темы, и заканчивается полукаденцией в A-dur. После короткого мелодического речитатива Милитрисы и Гвидона, части А и Б полностью повторяются (в других тональностях), вслед за чем следует кода («много лет тебе»), сначала в 5/2, а к концу с возвращением в 2/2. В общем и целом форма хора – Рондо 1-го вида, т.е. с одной полной и широкой темой и с т.н. «эпизодом», как эмбрионом второй темы (неразвернутой сполна).

Опера «Сказание о граде Китеже» («Китеж»)
Хор «Ой, беда идет люди».

Анализ: Тема – большой 3-х коленный период, производящий с первого взгляда ложное впечатление «малой 3-х частной песни». Структура периода-темы чрезвычайно оригинальна и интересна: 1-е колено в гармоническом Ля-мажоре – 2+2 такта в размере 9/8 как 3+3+3; 2-е – 6-ти тактовое (2+2+2) в ладе фа-диез минор с повышенной IV ступ. В размерах 4+5/9 и 3/4. Далее тема повторяется, с сохранением всех деталей метроритмической структуры, но в тональностях: Ля-минор и до-минор, с полукаденцией в последнем, как и в 1-м каноне.

Затем тема проводится третий раз в тональностях до-минор и До-мажор, также без всяких структурных изменений, и прерывается на уменьшенном септ-аккорде их IV-й повышенной ступени (от фа-диез). Удерживая во всех 3-х проведениях начальный органнй пункт на «фа», тема мелодически проходит, повышаясь: в первом колене исходя от ступ. «фа», во 2-м – соль-диез, и в 3-м си (т.о. по интервалам в 1 1/2 тона). Форма хора в целом -вариационно-секвентная.

Образцом классически-выдержанной вариационной формы может служить хор "Лель таинственный" из оп. «Руслан и Людмила» Глинки.

Как образец большой 3-х частной формы сочинения с одной темой и объемом своим выходящей далеко за пределы "песни" может быть указан хор "Светлому князю" (из Интродукции «из Интродукции «Руслана», где частью А служит 12-тактовый период (4+4+4), частью Б – широчайшая (62 такта) «разработка», сначала мотива, лишь отдаленно напоминающего тему («с супругой милой»), а затем - ее точного начального мотива, в виде имитаций с увеличением в 6-ть (раз); и часть В, заключительная - с репризой заглавного периода, но во 1-х, с заменой его 4-х тактовых фраз – трехтактовыми (3+3=6) и во 2-х, с построением его придаточного предложения на начальном мотиве с увеличением его втрое. Хор заканчивается 16-ти тактовым дополнением, переходя затем в колоссальных размеров коду (62 такта у хора + 40 у оркестра - соло).

Хор «Погибнет, погибнет» (IV-е действие оп. «Руслан») может служить одним из образцов формы с одной полной темой и эпизодом взамен второй, т.е. Рондо 1-го вида.

Схема хора: Тема, в форме большой трехчастной песни (18+26+18 и 12 на дополнение, всего 74 такта), ход (12 част.) тема «эпизод» (12 т.) и снова главная тема, в несколько сокращенном объеме, с коротким (8 т.) дополнением.

Структура частей: 1-я часть «темы» (6-ти тонная гамма от «Е» и от «Н» (проводится оркестром, на фоне которого в хоре – резко-ритмованный речитатив; средняя часть темы - 2-х тактовый мотив с имитационным проведением его по всем голосам в восходящем

порядке на б. секунду (до-ре-ми-фа диез) и довольно широким развитием (до объема в 36 тактов) после того затем снова 1-я часть с дополнением (на мотиве средней части). Вторая тема (тоже «эпизод») представлена 4-х голосным канонем, вслед за которым непосредственно вступает тема главная. Протяжение хода второй темы и повторения 1-й с ее дополнением составляет в общей сложности 66-ть тактов, т.е. сумму метрических единиц почти равную сумме их в главной теме. Таким образом, форма в целом – двухчастная по метроритмическому соотношению своих «половин» формы, оставаясь трехчастной по их тематическому содержанию и структуре.

«Ах, ты свет Людмила» и «Не проснется птичка» - двойной хор сценически мотивированный, но остающийся результатом механического сцепления двух различных тем, которые никакой из известных классике сложных форм не образуют (отнесение данного хора к типу «Песня с трио» отпадает, поскольку в нем нет повторения 1-й части после темы: «квази-трио»). Структура а) 1-го хора: 16-ти тактовый период, 3-х коленный (4+4+8), повторяющийся в хоре дважды и переходящий в хоровой речитатив на фоне 3-го проведения в оркестре. После 4-го и 5-го оркестровых же проведений (каждый раз по разному инструментованных) – 8-митактовый ход из ре-минор в тональность 2-го хора ля-минор.

б) 2-й хор по форме – 2-х частная песня, дважды повторяемая без всякого изменения с дополнительным проведением ее 1-го периода, что в целом создает аналогию с большой 3-х частной формой: АБ+АБ+А.

Финальный хор: «Слава великим богам» интересен по участию хорового ансамбля, на положении дополнительного «голоса» - к другим партиям оркестра, в одной из самых крупных музыкальных форм – «сонатном Аллегро». Правда, с выпущением 2-й или т.н. побочной темы, которая имеется в полном Аллегро увертюры «Руслана», точного сходства с сонатной формой здесь нет, но тип ее, все же достаточно выдержан. Схема: 20-ти тактовое вступление; главная тема Аллегро; короткая разработка начального мотива темы со вставкой сольного ансамбля, в котором хор не участвует; после повторения всего указанного построения следует реприза и заключительная кода (Всего в данном номере более 660-ти двухдольных тактов, при счетной единице: 152 М.М. в темпе «престиссимо»).

Опера «Царская невеста». 1) - Мужской хор 4-х гол. «Слаще меду ласковое слово» (2-я сц. 1-го действия).

Анализ: 2-х голосная имитация темы (Бас 1-2) с ответом в квинту (Тен. 1-2), экспозиция, а далее 4-х кратное имитационное же проведение темы в разн. Др. интервалах. Форма на 3 голоса двухчастная, без дополнения. По автору – фугетта.

2). Пляска с хором «Яр-хмель» (3-я сц. 1-го действ.)

Анализ: 1-й отдел составляют: песня «Как за реченькой яр-хмель» (типа «протяжных») в тональн. Фа-мажор с модуляцией в параллельный ре-минор; непосредственно за ней 2-я песня (плясовая) «Я пойду младенька» - в тональности си бемоль мажор, но с заключением на 1/2 кад. того же ре-минор; (см. оркестр), где вводится новая (3-я) песенная мелодия с текстом «батюшка будет, горя не убудет». Весь отдел производит впечатление сонатной экспозиции с проведением двух тем – главной и побочной, с дополнением «2-й побочной». Далее песни. «Как за реченькой» и – «Я пойду младенька» проводятся: первая – в F-dur и D-dur, а вторая в С _____, на 5-й ст. которого проходит песня 3-я, заканчивая 2-й отдел; последний носит все признаки сонатной «разработки», - на этот раз материалов из всех 3-х тем «экспозиции». Засим следует широко развернутое изложение «Как за реченькой» снова в главной тональности (F-dur), с коротким отклонением в ля-мин., и наоборот, весьма продолжительным (28 тактов), органичным пунктом на доминанте фа – «минора-мажора», где проходит также и тема «2-я побочная», со словами «мой миленький будет - горяшка убудет», после чего на

те же слова и в той же тональности (фа-маж.), проводится «1-я побочная», составляющая уже полный финал всего номера. В этом отделе также на лицо все признаки сонатной репризы.

Данный номер должен быть отмечен как редчайший в хоровой литературе пример использования самой крупной и сложной из музформ – сонатной, (точнее: сонатины) с мастерством, остроумием, простотой и естественностью, поистине, изумительными.

Опера «Снегурочка». Хор: «Проводы масленицы» (из Пролога).

Музыкальное содержание хора образует 8 тем, построенных из повторения – 2 или чаще 4 раза коротких дву или четверо тактов (при 2/4, 3/3 и 3/4 идущих на раз) и потому всегда «квадратных» - именно каждая по 8 тактов, в свою очередь нередко повторяющихся (8+8). Основной характер этих тем – т.н. «прибауточный» или «частушечный» – глубоко народный, т.к. их мотивы взяты из подлинников. Вместе с этим, общая форма хора, при чрезвычайной сложности своей конструкции, крайне оригинальна и интересна.

Хору предшествует своеобразный лейтмотив Масленицы в форме дважды повторенного, на выдержанном тоне вверх, 4 такта на слова «ой, честная масленица», который повторяется также и сам. За ним начинается отдел 1-й или «хор А», на текст: «Раным рано куры запели», с припевом: «Прощай масленица», с гармонией в ладе As (т.н. «ионийском»).

За вторичным проведением с другими словами, причем припев, отклонившись в параллельный лад фа, заканчивается 5-й ступ. Основного лада – As. Тема проводится еще раз уже без всяких отклонений, после чего вступает вторая тема: «Мы тебя за то обрядили», с припевом 1-й темы в ладе Es. Повторенная в ладе As заканчивается вышеуказанным лейтмотивом, который вместе с тем служит и предварением следующего 2-го отдела («Хор – Б»). В нем так же две темы: «Веселенько тебя встречать – привечать», 3/8 в минорном ладу до (дважды четырехтакт), и «Воротись к нам на три денечка», - той же структуры, - в ладу Es с переходом в лад «до», 2/4. Однократно проведенный лейтмотив, завершая этот отдел, сигнализирует вместе и переход к новому, 3-му отделу («Хор В»). Этот хор состоит: во 1-х из очень типичной «церковной» попевки, примененной к словам: «Масленица-мокрохвостка, поезжай домой со двора» (4-хтакт, 3/4, «на раз») в виде имитации «антифона», т.е. с пропеванием темы тремя голосами, по-одиночке, одного за другим, от «до», «соль» (квинта) и снова «до» (верхнее). Тема и ее антифонное проведение отзывают явной пародией на «молебное пение» (хотя попевка и взята с мотивов «панихидных»). Вторая тема отдела – «У нас с гор потоки», с припевом «Весна-красна, наша ладушка пришла», который при своем повторении в параллельном к Es ладу с («до») и приводит к известному уже лейтмотиву Масленицы, Обе темы со словами: «Телега с повети, улья из клетки» проходят полностью еще раз, вслед за чем лейтмотив вводит новый – 4-й по счету – отдел, оказывающийся последним («хор-кода»). В нем, на слова: «Ой, прощай честная масленица» используется тема «Веселенько тебя встречать – привечать» (сн. Отдел 2-й); для припева: «Прощай, масленица» вводится особая тема (8-я), переходящая в лейтмотив, после чего две первые темы проходят вторично, в качестве полного заключения всего хора проводов масленицы.

Описанные 4 отдела, чрезвычайно искусно слитые в одно целое, создают форму, которую можно схематически представить так: лейтмотив – прелюд + отделы А, Б и В + кода. Присматриваясь к структуре каждого отдела в частности, приходится сказать, что их собственная 3-х частность (в 1-й: две темы + сжатое проведение снова 1-й темы; в остальных: две темы + лейтмотив) не дает оснований определять ее как «песню», так как все три части суть самостоятельные темы (за исключением 1-го отд.). Темы 2-го, 3-го и 4-го отделов по форме скорее суть: тема с неким прелюдом и заключением на лейтмотиве, который является одновременно и – «формулой перехода» к следующему

отделу, т.е.: что то весьма своеобразное и непохожее по конструкции своей на «песенную форму». Поэтому общую форму «Проводов Масленицы», повидимому, следует трактовать как оригинальную разновидность формы в 3-х слитных разделах с прелюдом и кодой, при использовании 8-ми тем, близких и почти однотипных по содержанию и структуре.

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ХОРА: ОРАТОРИИ, КАНТАТЫ, МЕССЫ, ОПЕРЫ И СЮИТЫ.

Отдельные, самостоятельные хоры на тексты стихотворений разных поэтов, сточки зрения объема и формы, можно приравнять песне, романсу, большим и малым ариям и т.п. По этому признаку все такие хоры составляют литературу «средних и малых форм», рядом с которой имеется огромная литература более крупных форм, образуемая объединением в некое целое не просто «частей», но ряда или «цикла» хоровых номеров в форму мессы, оратории, кантаты, сюиты и отчасти оперы.

«Объединение» превращает всякий данный цикл в сложный художественный организм, предназначенный к исполнению не по частям или с изъятиями «на выбор», а не иначе как в полном его виде, где каждый номер внутренне слит с предыдущим и последующим, и освещая часть общей идеи или картины, в комплексе с другими номерами логически, без перерыва, развивает его до конца. Таким образом, циклические формы диктуют исполнителю требование: подходить к каждому данному произведению с точки зрения единства его идеи, а равно и полной неразрывности формы в ее целом, а также считать исполнение отрывков без собственного знания всего сочинения абсолютно недопустимым, а самое такое исполнение – не более как «компромиссом» и печальной неизбежностью ввиду физической невозможности исполнения сочинения сполна.

Остановимся кратко на каждой из форм.

Месса – сочинение для нужд культового ритуала католической церкви, состоящее из 5-ти главных номеров: Кирие, Глория, Кредо, Санктус и Агнус Деи. В громадном большинстве месс каждый из них подразделяется на ряд отдельных номеров, при использовании более полного текста соответствующего «гимна». Так например, Бах в Мессе H-moll в «Глория» присоединил 5-ть хоровых и 4 сольных номера, а «Кредо», помимо двух редакций его, разбил на 5 же дополнительных номеров (4 хора и 1 сольный), придав последнему из них (№ 19 «Конфитеор») колоссальный объем, в виде ряда имитаций на 6 разных тем. Номера месс эпохи вокальной полифонии имеют исключительно форму мотета с цепью имитаций на отдельные фразы текста, которые не были оставлены и в последствии (напр. №№ 8,15 и никем еще не превзойденный «Круцификсус» у Баха). Начиная с XVIII в., едва ли не преобладающей формой сделалась fuga и, отчасти, канон; кроме того, в мессу были введены сольные номера: арии, дуэты, трио. Месса зауспокойная наз. «Реквием» («Вечный покой дай...») от начального слова особого первого номера, предшествующего обычному для мессы № 1-му на текст «Кирие».

Среди месс выделяются две, написанные необычайно сложно и широко, - не для практического применения, а исключительно во имя грандиозности самой идеи мессы, истолкованной отнюдь не узко-ритуально, а во всей глубине общечеловеческого восприятия этой идеи, как поэмы о «жертвенной смерти на кресте за вину всех людей». Таковы: Месса Ха-моль Баха и «Содемнис» т.е. «Торжественная месса» D-dur Бетховена, к которым полностью должен быть отнесен и Гениальный «Реквием» Моцарта.

Изучение литературы Месс для современного музыканта, в частности хоровика-руководителя, вызываются необычайной высотой художественности, композиционного

мастерства и как средства выразительности (хорового в особенности), где «есть что взять», критически претворив его для целей музыкальной культуры современности. Лучшие образцы месс стоят на самой вершинной точке хорового искусства и исполнительских его задач, подобных и равных которым найти где-либо не легко. Важно заметить и учесть: какими приемами должно было достигаться выражение тех или иных эмоций в условиях использования исключительно-вокальных средств хора и такого же стиля письма для него («а капелла»); а в свою очередь - что заменило и чем усилило эти средства в стиле вокально-инструментальном более поздних эпох? Уловить «техническую» сущность обоих этих стилей, понять природу самого «материала», каким располагало и орудовало хоровое искусство, находясь на зените своего развития в прошлом - значит действительно «овладевать» искусством прошлого и найти точку для отталкивания, чтобы смочь двинуть его дальше и вперед.

2. Оратория в моменты появления своего (XVII в.),развилась как некоторый аналог к опере, с ее речитативами, ариями и вокальными ансамблями, но при значительном расширении участия в ней хора, которому предоставлено место главного исполнителя.

Сюжетом оратории в первое время служили только события и лица библейской истории. Впоследствии (XVIII в.) Оратория, не отходя от них совсем, раздвинула эти рамки в пользу сюжетики обще-исторического характера, а иногда - поэтического («Времена года» напр.). Это различие не могло не отразиться на музыкальном содержании ораторий, принадлежащих разным эпохам, и поэтому должно быть соответствующим образом - учтено при изучении образцов.

У Генделя и Баха оратория предвтавлена в той совершенно зрелой форме, которая в дальнейшем осталась неизменной при всех видах ее сюжетного содержания. В ораторию входят: оркестровое вступление, затем речитативы, сольные номера и ансамбли в качестве ведущих нить повествования, и - как главный фактор исполнения - хор. Преобладающий стиль хоровых номеров - полифонический, за исключением «хоралов» в ораториях Баха, и довольно редких, вообще, эпизодов в стиле более или менее сложной гармонии. Полифонические формы – имитации, каноны, фуги и остинато – использованы (особенно у Баха) все, в самых разнообразных объемах и структурных видах. Лучшими ораториями у Генделя являются: «Израиль в Египте» (изобилующая хоровыми номерами), «Иуда Маккавей», «Иисус Навин» и «Самсон» - на сюжеты древне-библейские, «Мессия» на евангельский сюжет и светская – «Торжество Александра» («Александрфест»). Ораторий у Баха две: «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею» - обе на тему о последних днях жизни Христа-Иисуса. У Гайдна также две: «Времена года» и «Сотворение мира». У Бетховена – «Христос на Масляной Горе» (уступает другим его произведениям). Из эпохи раннего романтизма укажем: «Илия» и «Павел» Мендельсона, «Рай и Пери» Шумана. В творчестве русских композиторов имеются оратории «Минин и Пожарский» Дехтярева (начало XIX в.) «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение» и «Христос и Моисей» Рубинштейна - строго классической формы.

Оратория, равно как и месса, принадлежит к тому роду литературы, где хоровое искусство - и по технике композиции и по требованиям предъявляемым к хору, - занимает чрезвычайно высокое положение, выше которого оно никогда и нигде еще не поднималось. Действительно: длинный ряд номеров, в формах самых равнообразных по объему и структуре, но чаще всего предвваленных наиболее крупными и сложными видами всевозможных имитаций, канонов, фуг двойных, тройных и т. д. - создает в целом ни с чем несравнимую и богатейшую художественную галерею звуковых образов, картин, эмоциональных переживаний, коллизий воли, борений чувств и проч. Подобн. Более широких, насыщенных формами и содержанием творений, а потому и требующих более высокого исполнительского мастерства - хоровая музыка не знает.

3. Кантата, как и оратория, пережила ту же эволюцию – от культово-библейской тематики до общехудожественной светской, в силу аналогичных же гричин, т.к. обе эти формы развивались одновременно, при одних и тех же условиях окружающей обстановки внешней и внутренней. По схеме своих форм они не только близки, но и почти тождественны: в состав обоих входят оркестровое вступление, речитативы, сольные номера и ряд хоров, из коих начальный и заключительный – особенно в кантате – как общее правило. Самые формы хоров со стороны структуры – те же имитации, каноны и фуги, реже хоралы или мотеты с гармонической фактурой; но преобладающий объем их – средний, часто малый, и лишь иногда из серии крупных. Таким образом, кантата по типу формы – та же оратория, только меньшего размера и по количеству и по технической сложности своих хоровых номеров. Это, однако, не значит, будто кантата лишена самостоятельной художественной ценности в ряду других циклических форм: уступая объемом большой, она вполне равноценна средней и малой оратории, и таким же видам мессы. Но то, что наиболее отличает Кантату от оратории и мессы – это ее содержание. С этой стороны в литературе кантат резко разграничиваются два главных вида: кантата с тематикой из псалмов или церковных текстов, и кантата – «светская». Бахом написаны свыше 200 кантат на воскресные и праздничные дни для круга в 3 ½ церковных года, а также отдельная серия из 13 номеров «светских» кантат, среди которых имеются: чисто-бытовая «Кофейная» и особенно «Спор Феба с Поном» – по основной мысли, нелишенная значения даже для нашей современности. У Моцарта есть также немало количество кантат, но лишь одного 1-го вида. Из других классиков кантаты писал только Бетховен, причем он явился создателем кантаты особого типа: строго хоровой, без сольных речитативных номеров; такова его «Морская тишь и счастливое плавание». Некоторую аналогию с этим типом можно усматривать в «Прометее» Лиспа и отчасти в «Братской трапезе апостолов» Вагнера. Из русских композиторов кантаты имеются: 1) – у Р-Корсакова «Песня о вещем Олеге» для мужского хора и солистов, и «Свитезянка» для смешанных голосов с двумя солистами; 2) – у Чайковского – «Москва» для хора и солистов, подобно 11-ти «светских» кантат Баха, посвященных празднествам либо в честь коронованных особ, либо уважаемых бюргеров Лейпцига (значение «Москвы» снижено, благодаря такой же связи с коронацией Александра III). Подлинной гордостью русской кантатной литературы являются «хоровые» кантаты Танеева: «Иоанн Дамаскин» и грандиозное «По прочтении псалма».

Общее, что роднит все рассмотренные циклические формы (месса, оратория, кантата) это – их огромная трудность для хорового исполнения, вследствие чрезвычайно сложной фактуры голосоведения, исключительной широты структурных форм и большого количества самих номеров для хора. Являясь типом крупнейших видов, какие только существуют в хоровой литературе наследия, эти три формы, по справедливости, служат показателем уровня, на котором может подняться исполнительское мастерство хора, и дальше которого (уровня) идти нелегко (хотя и должно).

4. Оперные хоры примыкают к «циклическим формам», когда они образуют части большой массовой или ансамблевой сцены. В русской литературе таковы, напр.: хоры Интродукции и финальной сцены из оп. «Руслан и Людмила», хоры сцен: «у Новодевичьего монастыря», «на площади Василия Блаженного» и «Под Кромами» в «Борисе Годунове»; сцена «пришлых людей» с подъячим, сцена с князем Хованским («Большой идет» и далее), сцена хора стрельцов и стрелецких жен с Кузькой и все 5-е действие из «Хованщины»; пролог, сцена у кн. Галицкого, «Половецкие пляски» и др. из оп. «Князь Игорь»; все массовые сцены в «Псковитянке», «Садко», «Царе Салтане» и «Китеже» и мн. др.. Исполненные хором и солистами вне сценического оформления, такие «отрывки» из опер могут дать слушателям (на музыкальном вечере или каком-нибудь собрании) огромное впечатление исключительной художественностью музыки

этих номеров и поэтому они вполне заслуживают войти в репертуар самодеятельных хоровых коллективов.

Хоровые речитативы, с необычайным мастерством и силой выразительности развитые Мусоргским в его операх, смело могут быть отнесены к циклическим формам, как по неразрывной связи их с сольными номерами и хорами в данной сцене, так и по их художественной самоценности, нисколько не уступающим собственно хорам, в качестве особого вида последних. Чуткость хоровика-исполнителя должна подсказать ему, что хоровые речитативы (Мусоргского в частности) – не только «интермедийные» моменты, а «настоящие» номера, хотя и своеобразного типа, поднятые на такую высоту впервые русской школой кучкистов.

5. Сюита для хора, как объединение в определенный «цикл» ряда самостоятельных по тематике хоровых номеров, связанных общей идеей цикла, как такового. Допуская исполнение «на выбор», сюита однако создается автором ее не в виде «случайного», т.е. механического «набора» внутренне-разрозненных пьес, но с намерением слить их во едино под знаком некоего идейного «стержня». Пользуясь каждым отдельным номером как средством осветить или оттенить разные его стороны стержневой идеи. Напр. «5 характерных картинок» Ипполитова-Иванова, где различные «хоровые картинки» подлинно «характерны», которые, ярко друг друга различаясь, оттого тем более выигрывают, именно: «Русалки», «Крестьянская пирушка», «Арабская мелодия», «Ноктюрн», «Приближение весны». В подобном же взаимоотношении находим песенные хоры в «Черкесской сюите» Давиденко, или в сюите «Праздничный день в русской деревне» Никольского и др.

Классическим образцом сюитной формы могут служить «Половецкие пляски» с хором из оперы «Князь Игорь».

6. Массовая сцена в 1-м действии «Хованщины» носит в себе все характерные черты сюитной формы. Хоровых номеров в ней три: «Белому лебедю путь просторен», хоры в сцене с князем Хованским и «Слава лебедю». Их тональности (естественно): До-маж., си-мин. И Ми бемоль маж.. По тематике все различны: повторений и перестановок никаких нет, а следовательно нет ни внутренней, ни ритмо-формовой связи, в смысле их единства в целом. Структура: а) введение (прелюд) – в форме коротких речитативных реплик со стороны групп женщин, мальчиков, стрельцов и пришлых людей (12 + 16 тактов).

б) 1-й хоровой номер на слова «Белому лебедю» – состоит из 10-ти тактового периода, 8-ми тактовой средней части (реплики разных групп) и 24-х тактовой заключительной части на текст: «Слава Лебедю, слава белому!»... Здесь явно форма песенная, 3-х частная, с довольно длинным дополнением.

в). 2-й хор - двойной для мужских голосов (стрельцы) и смешанный (народ). Они разделены лейтмотивом князя Хованского и фразами его полуречитатива. Мужской хор стрельцов «Люди православные» по форме своей -18-тактовый период, довольно оригинальной структуры, образующейся из повторения двутакта в главном предложении и из двух пар однотоковых мотивов повторенных же, с дополнительным новым двутактом - в придаточном. Лейтмотив и соло Хованского составляют средний момент всего номера; к нему непосредственно примыкает ответная 4-х тактовая (на фоне лейтмотива) реплика смешанного хора, образуя род заключительной 3-й части, причем как бы дополнением к этой части служит короткая (10 тактов при 2/4) фраза Хованского с повторением за ней той же самой реплики. Номер в отношении к форме сюиты является как бы за средней частью.

г). Хор «Слава Лебедю» – малая 3-х частная песня: 1-я ч. – период 10 тактов; 2-я ч. – 6-ти тактовая фраза хора стрельцов («Большой идет»...»Слава батьке...») и 3-я ч. – 6-ти

тактовое же общее «Слава», с таким же (6 тактов) дополнением – (реплики группы стрельцов и «Слава» смешанного хора).

д). После сцены с Эммой, главная тема «Слжавы» (11 тактов) повторяется смешанным хором за сценой.

В характере сюитной же формы – «Песни и хор стрельцов» в 3-м действии «Хованщины», куда входят: а) после вступительных речитативных фраз басовой и теноровой групп («Поднимайся молодцы!... Аль на подъем вы тяжелы» и т.д.) – протяжная песня «Ах, не было печали» (басы) и вторая шуточная «Ах, не вине-то быть виной» (тенора), проведенные сначала порознь, а к концу в совместном (басы и тенора) исполнении общим хором только одной шуточной; б) хор стрелецких жен («Ах, окоянные пропойцы»), к которому во втором куплете присоединяется хор стрельцов («Будто бабы осерчали»); в) хоровой речитатив с ариэеттой Кузьки в конце, и г) Песня Кузьки с хором «О сплетне».

Рамки «сюиты» можно на последней песне столько же завершить, сколько и продолжить, чтобы «лицо» стрелецкой массы обрисовать полностью и до конца. В таком случае следует присоединить к указанным номерам еще и след.: д) хор-речитатив в сцене с подъячим, е) «Батя-батя, выйди к нам» и заключительный «Господи, не дай врагам в обиду» (из сцены у дома князя Хованского – финальный).

Сюитный характер имеет также «Сцена у Новодевичьего монастыря» из оп. «Борис Годунов» с хорами: «На кого ты нас покидаешь, отец наш», «Слава тебе всевышнему», речитативный «Митюх, а Митюх! Чего орем» и проч., хором «вопля» и повторением начального.

Исполнение, в смысле фразировки частей и целого, слагается – особенно в произведениях классического стиля – из акцентуации всех элементов данной формы разной интенсивности, разных по объему охватываемых ими отрезков муз-речи и муз-форм сочинений или иными словами – по их высоте и широкости объема наростаний и спадов, в целом создающих богатую по разнообразию акцентов весьма сложную по переплету моментов то растущих в сторону напряжения до какой-то точки и в какой-то степени, то обратно спадающих, но лишь для того, чтоб снова подняться на новые вершины и опять ослабнуть в своей напряженности, снизив ее до известного предела. В общем получается сниженная сеть звуковых волн из ряда двухсторонних градаций: подъемом, наростаний и расширений; и временных отходов от них, но обоюдно устремленных в направлении к восходящим по своей силе вершинным точкам, пока не будет достигнута кульминация всего сочинения, всего звукового потока к центру его общего развития и целеустремленности, потенциально скрытой в муз-теме данного сочинения.

Ступени и градация такого развития темы – чрез акцентацию элементов тех форм, в каких тема отливается в процессе своей постепенной разработки, - имеет своей базой чисто-ритмическую сторону сочинения, выраженную его структурной формой, а орудием - градации динамики и ее оттенки, - в чем проявляется жизнь звука, его движение в формах его природных свойств, как известного «феномена материи». Здесь хотя и возможен скат к «звукопоклонству», к самодавлеемости звуковой стихии, но здесь же и та «форма», которая выражает самое содержание, а следовательно исполнителем неминуемо должно быть выявлено. Нельзя упускать из виду, что использование градаций акцентации предполагает предварительное уяснение исполнителем как общей схемы, так и всех деталей ее, а это возможно не только чрез абстрагирование чисто-звуковой стороны формы от внутреннего содержания самой музыки сочинения, но исключительно лишь в тесной связи и обусловленности Форш содержанием. Таким образом, ясно, что «звукопоклонничества в смысле самодавлеемости звуковой стихии в действительности можно полностью избежать и вместе с выявлением форм чрез акцентацию – столь же

полно охватить и выявить само содержание. Для выявления формы надо исходить из содержания, чтоб из того как оно выражено, еще глубже уяснить это содержание и следовательно вернуться к нему же. Отрицать же ритмическую акцентуацию, как орудие фразировки частей и целого, значит отрицать самый ритм в его существовании, отрицать его примат в музыке, вообще отрицать форму как выражение Ритма, и напротив - утверждать отсутствие какой либо связи содержания с формой, его полную автономность, его самодовлеющую «единственность» и бытие вне какого-либо формового воплощения. То, что данное содержание выражено автором данной именно, а не в иной форме, должно быть учтено как *conditio sine qua non* (непременное условие), игнорировать которое поэтому - чистейший абсурд.

Учащемуся не следует ставить вопрос о вокально-хоровых особенностях и трудностях разбираемых сочинений на первый план, видеть в этом главную задачу анализа. Это - явное заблуждение: методы или способы исполнения, т.е. орудие для выявления чего-то невозможно брать в отрыве от самого объекта исполнения, что и до уяснения его «лица», в расчете обойтись одним «содержанием», произвольно, интуитивно и поэтому недостаточно устанавливая его выражение так-то и так-то, т.е. обдумываются средства исполнения ранее и без точного изучения цели и предъявляемых к исполнению самого сочинения данных условий и форм, в каких оно отображено, отлито.

Ритмическое оттенение сильного и слабого в элементах и деталях более и более сложных формообразований указывает на то взаимоотношение одних частей (частиц муз.-речи) музформы к другим, главных к второстепенным, централизирующих на себе содержание к поясняющим и дополняющим таковое, - разве это не есть сама сущность исполнения, долженствующего реализовать то, что хотел автор? В письме мы «подчеркиваем», в словесной речи, «повышаем голос» или прибегаем контрастным сменам интонации и их интенсивности, что бы выделить существенное из побочного или только поясняющего первое. В музыкальном исполнении «выразительность» главных объектов в отличии их от прочих может быть достигнута единственно лишь теми же методами акцентуации, а не иными. А «главное» и побочное музыки выражено в структурных формах, которым поэтому должно принадлежать первоочередность внимания и отталкивание от них внимания.

Вокалистическая трудность любой ритмической или интервальной ситуации целиком зависит от того, что должна данная фраза выразить, - откуда и как в вокальном смысле.

Легкая по tessiture и голосоведению фраза легко может оказаться главной частью данного отрезка сочинения и потребовать сосредоточения очень многих вокалистических приемов выражения, часто в своей совокупности весьма «трудных» и обратно: фразы технически не-простые требуют по своему значению в ритмоформе целого известной завуалированности, тем самым усугубляя степень трудности. Все дело сводится к определению значимости удельного веса той или иной фразы (отдела) в ритмо-форме целого, чтобы последнее не оказалось искривлено в перспективном соотношении всех других частей сочинения, от чего неизбежно пострадала бы и «мысль» сочинения, его содержание. Форма распланировывает одни части как существенно-главные, другие - как стоящие в относительной затененности. А от этого в свою очередь меняется и степень трудности для выразительного исполнения как тех, так и других частей сочинения.

ОБЪЕКТЫ, ПРИНЦИПЫ И ПЛАН АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

(Каких сторон произведения касаться и что именно о них говорить).

I. А) Объекты и принципы музыкально-теоретического анализа.

1. Содержание, т.е. тематика и сюжетика произведений: краткое изложение содержания произведения в целом и данного номера в частности, с оценкой идеологической качественности.

2. Жанр (Оратория, Кантата, Месса, Реквием, Симфонические, оперные и др. хоры): характеристика типа по форме и содержанию, время возникновения, этапы развития, высшая степень развития, современное состояние, - с общим указанием, условий роста и упадка.

3. Стили «формальные» или фактура письма (музыкально-технологические): гомофонно-мелодический (одноголосный), гармонический (хорально-строгий или аккордовый с мелодико-ритмической обработкой голосов), полифонный (строгий и свободный) и смешанный (полифонно-гармонический).

4. Стили школ и направлений («исторические»)! народно-песенный, стиль вокальной полифонии, гомофонно-гармонический, классический, романтический «ранний» и «поздний», реалистический, неоромантический и неоклассический, экс- и импрессионистический, урбанистический и др.

5. Стили индивидуально-авторские: принадлежность композитора к известному историческому стилю, отличительные особенности его выявления в мелодике, гармонии, полифонии, формах структуры и тематике. Специфику данного композитора.

ПРИМЕЧАНИЕ: О каждом виде стилей (3, 4, 5) указать радиус его действительности от момента возникновения к моменту кульминации и по начало упадка, а также современную роль.

6. Что отметить

а) в мелодике: ладовую основу, характерные формы и особенности метроритма, диапазон, протяженность, архитектуру (четкая расчлененность, непрерывность, тип линейности).

б) в гармонии: ладовую основу, тип аккордики, наличие или отсутствие фигурации, строгую диатоничность или наоборот, значительное применение хроматизма (гл. образом в аккордике).

в) в модуляции: использование общей гармонии, непосредственное сопоставление тональности, иногда далекого родства, применение хроматизма и энгармонизма.

г) в полифонии: тип контрапункта (строгий, свободный, смешанный), тип формы (фуга, канон, имитация, остинатный бас, мотет).

7. Тема: объем (граница начала и окончания), фактура изложения (гомофонно-мелодическая в полифонии, мелодико-гармоническая в других сочинениях), количество тем во всем сочинении (главная, побочная, эпизодическая) тип разработки (полифонно-цветистый, имитационный, гармонический с применением модуляции или без нее, секвенциобразный, ритмический и др.)

8. Архитектоника: - а) фуги: тема, противосложение (удержанное или свободное), интермедии (материал, структура, количество, отношение к объему всей фуги). Б) стретты, - разработка темы (модуляционный план, применение стретт, обращений, увеличение и уменьшение темы).

Реприза, дополнение, кода. Двойная фуга: контрастность тем (мелодическая и ритмическая), экспозиция тем (раздельная или одновременная), разработка (обоих тем совместно или каждой порознь). Образцы фуг тройной и четверной, в) Каноны: длина темы, интервал имитации, количество голосов, наличие или отсутствие вне-тематического материала, степень "строгости" (выдержанность темы в голосах).

г) Имитация: основания для непризнания пьесы фугой или каноном (интервал имитации, структура экспозиции и проч. элементов указанной формы). д) Сложных классических форм - типа Песни с Трио, Рондо с одной, двумя и тремя темами, Сонатного Аллегро и аналогичных ему: главная и побочная темы, ходы повторения темы, схема формы в целом.

9. Общий принцип Ритмоформы: 2-х ж 3-х частность, как таковая, акцент (кульминация), прямое или восходящее или волнообразное нарастание кульминационных напряжений, и их разрешений. Ямбизм и хореизм ритмоформы.

Б. Вокально-хоровые свойства и особенности произведения:

1. Тип хора, количество и виды голосовых партий, обще-хоровой диапазон.
2. Степень вокалистической культуры голосов, требуемой для исполнения произведения.
3. Диапазон динамических требований, темповых и агогических.
4. Дивизи: простое октавное удвоение голосов, наложение тембров, перекрещивание голосов, добавочные голоса. Дивизи а-2, а-3, а-4.
5. Инструментализм хоровой фактуры: 1) как диалог смычковых инструментов (гаммообразные и фигуральные пассажи, «хоровое «пиччатато», у мастеров итало-французской школы и т.п.), 2) или аналог духовых деревянных и медных (ходы по интервалам натуральной гаммы, фанфарообразные, сигнальные и т. п.), 3) «органный» (нарочитая густота, связность и полнота звучности), 4) ритмический (воспроизведение резких ударов, шума, грохота, дисгармонии и т. п.).
6. Звучность с расчетом: 1) на многочисленность голосов в хоре, 2) на колористичность тембровых качеств голосов - натуральную или искусственную («тембризация» приемами наложения, удвоения и перекрещивания партий), 3) на контрастность темповых и агогических смен, 4) на прямую эффективность темпа данного типа, 5) на динамику со сменами ее степени и 6) на ритмику и т.п.
7. Значение и роль: структуры форм, стилей (формально-технологических), специфики стиля, школы и направления (исторического), а также индивидуально-авторского, жанра эпохи - связи их с тематикой произведения.
8. Стиль («тонус»): эпический, лирический, драматический, образно-описательный – сценически-програмный - этнический и т.п.
9. Моменты исключительной трудности: тесситурного порядка, дикционнного, ритмического, вступлений, окончаний фразы, интонации, строя, ансамбля и пр.
10. Требования технически-дарижерские: темп, метры, фразировка, интерпретация в целом и проч.

II. ПЛАН ДОКЛАДА НА ЗАЧЕТЕ.

Вопрос: Стиль, его главные представители и образцы?

Кратко (лаконично): эпоха возникновения, высший момент развития, преобладающий вид стиля формального, специфика стиля по жанровым видам сочинения, тематике и проч. (§§ 4 и 6). Перечень композиторов и их произведений для хора.

Детально: - при анализе конкретного образца (-ов): 1) содержанию, тема (§§ 1,7), жанровый вид формы (§8) и 2) все пункты раздела «Б».

Вопрос 2-й: Литература данного тематического жанра (Оратории, кантаты и т.п.)

Кратко - как при 1-м вопросе.

Детально: 1) видовые и стилевые особенности каждого отдельного образца в целом - по тематике, формальным стилям, архитектонике структурных форм (§§ 2 – 4, 6 – 8),

2) особенности индивидуального стиля композиторов данного жанра (§ 5).

3) все пункты раздела «Б».

Вопрос 3-й: Данное произведение данного композитора.

Кратко: Дата жизни и дата творчества композитора данного сочинения. Жанровые виды творчества и перечень произведений. Общая характеристика пьесы (§ 5). Стиль школы и направления (§ 4 и 6). Содержание сочинения (§ I).

Детально: 1) Анализ темы (тем) и архитектоника структурных форм (§ 7 и 8), 2) специфику данного произведения по тематике и технологическим приемам фактуры, и 3) все пункты раздела «Б»

Вопрос 4-й: Литература и хоровой стиль данного композитора во всей совокупности его произведений для хора.

1. Дата жизни и место творческой деятельности.
2. Жанровые виды творчества композитора, с указанием произведений каждого из этих видов.
3. Индивидуальные отличия от стиля эпохи и современной композитору школы или направления.
4. Выдающиеся произведения и их детальный музтехнологический анализ.
5. «Хоровой стиль» композитора.

Вопрос 5-й:

а) Хоровая литература	XIV - XVI вв.
б) “ “	XVII в.
в) “ “	XVIII в.
г) Западная и русская хор.лит-ра	в 1-й пол. XIX в.
д) “ “	во 2-й пол. XIX в.

Общая характеристика жанровых видов, тематики, формальных стилей, структурных форм. Перечень выдающихся композиторов и их произведений. Характерные черты хорового стиля произведений эпохи в целом, и каждого из крупнейших композиторов в частности. Жанры продолжающие развиваться, видоизменившиеся, отмершие.

Вопрос 6-й: Современная хоровая литература Запада и СССР.

Отличительные черты в мелодике, ритмике, гармонии, полифонии и структуре форм по сравнению с литературой прежних стилей. Композиторы. Образцы.

Примечание: При всех ответах – музыкальная иллюстрация в виде цитат и небольших отрывков из данного хорового сочинения.

А.В.Никольский