

О. В. Шеншелёва

О СПЕЦИФИКЕ VIBRATO В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева

В статье рассмотрены выразительные свойства vibrato. Современные отечественные композиторы воспринимают vibrato не только как техническое средство, способствующее «оживлению» звука, но и как особое свойство, значимое для художественного образа и становления драматургии в макромире звука.

Expressive qualities of vibrato are under consideration in the article. Contemporary Russian composers interpret vibrato not only as technical means, promoting sound «enlivening», but also as a peculiar quality, which is important for the artistic matter and formation of dramatic composition in the macrocosm of sound.

В современной композиторской практике сложились два метода работы со звуком. Один из них – погружение в его внутреннее пространство. Здесь открывается микромир звука и выявляется выразительность его внутренних свойств. Другой – создание материи, где главным «действующим лицом» становится звук как целостность, с присущими ему в этом статусе свойствами. Среди них выделяются vibrato, объем и «форма», шумовые призвуки.

Довольно своеобразно современные авторы трактуют такое характерное для звука свойство, как *vibrato*. Периодическая пульсация высоты – vibrato – воспринимается как трепетание звука и представляет собой «образно-эстетический аспект процессуальности тона»¹. Vibrato сообщает звуку большую выразительность, делает его насыщенным, тембрально окрашенным, экспрессивным, наполняет энергией. Ценно замечание исследователя М. С. Старчеус о том, что vibrato в певческом голосе выражает чувство как таковое, т. е. оно «выступает средством усиления эмоциональной выразительности в целом»².

Интересно трактует vibrato современный композитор, тонко слышащий окраску звука, С. Губайдулина. Обратимся к первой части ее цикла «Посвящение Марине Цветаевой» – хору «Пало прениже волн». Авторский текст М. Цветаевой поначалу экспрессивен и трагичен (что так свойственно поэту). Тем не менее появляющиеся впоследствии призывы («Отче», «Сыне») постепенно обнаруживают в нем черты молитвы. Способствуют кристаллизации признаков молитвы и скрытые параллели. Например, строка текста «Змия мудрей стоят, голубя кротче» прямо согласуется с евангельской легендой, в которой Христос обратился к апостолам со словами: «Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби». Благодаря смысловому подтексту поэтической строки мы можем понять, что «вечные двое» (герои стихотворения) – своего рода одинокие, непонятые, взывающие проповедники, возвышающиеся над «стадом людским».

В музыкальном тематизме изначально определяется тот статус интонации, который формируется в стихе постепенно. Как

отмечает Холопова, это и есть та музыка читаемой молитвы, которая сложилась в творчестве Губайдулиной³. С другой стороны, композитор, детально работая над выразительностью тембра, включая и отключая *vibrato*, на протяжении *opus'a* изменяет пространство звучащей молитвы от общего, массового до личного, интимного.

Проследим это на примере. Примечательен уже сам «шумоватый» звук «с призвуком дыхания», лишенный *vibrato*. Однако с каждой новой фразой, увеличивающейся соразмерно пропорциям числового ряда Фибоначчи, звук все больше «овеществляется» (повышается тесситура, нарастает динамика, расширяется объем мелодической интонации) и, по указанию автора, переходит в «чистое пение».

Именно в этот переломный момент прорывается другое молитвенное состояние – контрастно, с эффектом неожиданности начинается наполненный «живым» *vibrato* кантиленный вокализ в солирующих голосах. Теперь звук стал по-земному экспрессивным, объемным, вибрирующим и (что вполне логично) наполнил этими качествами напевную выразительную мелодию. В результате начальная «вневременная» молитва зазвучала лично, интимно, переходя из обобщенно-философской плоскости в область сокровенного, во внутреннее пространство человека с его переживаниями и размышлениями.

Но и это состояние преходяще. После достигнутой вершины в концентрации эмоций звучание возвращается к тому, на чем было прервано неожиданным выплеском индивидуального, субъективного. Теперь движение ретроспективно. Возбужденная речь постепенно сменяется разрозненными фразами, и все исчезает так же, как и возникло, в шумовой невибрирующей среде.

В «Посвящении Марине Цветаевой» композитор переводит звучание молитвы из обобщенной плоскости в иную – интимную сферу с помощью процессов, протекающих в звуке. Периодически повторяемые

призывы «Отче», «Сыне» помимо «живого», вибрирующего звука, подчеркнуты изменениями музыкальной фактуры. Думается, здесь приоткрываются личностные свойства «автора художественного» (Л. П. Казанцева), за которым стоят эмоции и чувства самой Губайдулиной. Индивидуальное авторское сопереживание выплескивается в «драматургии звука»: в постепенном оживлении последнего и «истощении». Все вышесказанное станет еще более убедительным, если вспомнить, что автор сочинения – Губайдулина, для которой «как целостность музыкального звука (тона), так и его отдельные параметры... наполнены ценностными смыслами»⁴.

Отношение Губайдулиной к выразительному потенциалу хора вызвано особым внутренним чувствованием акустических свойств звука, который инициирует у автора определенные смыслы. Здесь напрашивается параллель с тем, как композитор понимает звук скрипки. Так, для Губайдулиной обычный, «тривиальный» звук по своему значению принципиально отличается от звука-флажолета. Как замечает сама Губайдулина, стоит только «по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны... и мы переносимся с земли на небо»⁵. Эти слова могут быть адресованы и к человеческому голосу, который для Губайдулиной наполнен емкими смыслами, необычайными выразительными возможностями.

Знаменательно, что современные композиторы в хоровой музыке обращаются не только к естественному *vibrato* голоса, но даже осуществляют попытки создать (посредством наложения разных по ритмике, но одинаковых по высоте «трепещущих» мелодических линий) своеобразный эффект вибрации. В. Калистратов в хоре «Говорят погибшие», первом из диптиха «Два хора на стихи Л. Озерова», разделяет хоровую ткань на три пласта. Один из них – монолог в партии альтов, два других – разноплановые эмоциональные отклики. Начинается хор первым эмоциональным плас-

том, который нас и интересует. В партии I теноров на фоне выдержанного звука у II теноров звучит повторяющаяся скорбная малосекундовая интонация, в покачивающемся триольном ритме. Во втором такте вместе с первыми голосами начинают движение вторые тенора, повторяя ту же интонацию, но уже с ровным «пульсом» дуолей. Звуча на одной высоте, но не сливаясь из-за разной ритмики в единую мелодическую линию, голоса непрерывно «трепещут». В этом процессе интонация малой секунды (хорошо слышимая в медленном темпе *addolorando*) с течением времени теряется в постоянной вибрации звука, зона высотности которого не превышает объема м.2. Искусно сотворенное vibrato и создает наполненный скорбной семантикой м.2 эмоциональный пласт, созвучный повествованию: «Говорят погибшие... почти без слов». Полученное таким необычным способом – наложением мелодий в разных голосах – качество звука назовем «хоровым vibrato», поскольку данный эффект невозможен при участии лишь одного голоса или инструмента.

Важно также, что «искусственное» vibrato здесь заменяет естественное пульсирование тембра теноров, так как композитор с самого начала произведения ставит ремарку *falsetto*. Известно, что при пении фальцетом используется лишь головной резонатор, и обедненный обертонами голос звучит «ложно», «ненастояще» (перевод слова с итальянского языка). Думается, именно такой – «безликий» – тембр как нельзя лучше соответствует звуковому облику «голосов погибших».

В. Калистратов не единожды обращается к найденному им приему «хорового

vibrato». В № 4 «Смерть и жизнь» из оратории «Плач земли» композитор также по-разному организует повествование и эмоциональный пласт. Собственно рассказ о смерти представлен двойственно: с одной стороны, обобщенным философским рассуждением в голосах мужского хора, с другой – личностным, бытовым плачем-причетом в партии солирующего сопрано. Эмоциональный пласт образован «хоровым vibrato», несколько иным по составу, чем в анализируемом ранее хоре «Говорят погибшие». Здесь в двух партиях сопрано звучит опевание тона малыми секундами. Свободно, «в произвольном темпе, вне ритма, без соблюдения вертикали» (ремарка Калистратова) все микрочастицы сливаются в один «живой» вибрирующий звук, необходимый композитору для создания смятенной, тревожной эмоции.

Как мы убедились, современные отечественные композиторы воспринимают vibrato не только как техническое средство, способствующее «оживлению» звука, его насыщению и обогащению, но и как особое свойство, значимое для художественного образа и становления драматургии на ином уровне – в макром мире звука. Так, Э. Курт, еще в начале XX в. заметил, что благодаря vibrato «тон... пробуждается из состояния, лишённого энергии; в чисто звуковом (акустико-физиологическом) впечатлении начинает трепетать музыкальная жизнь...»⁶. Созвучно этому высказыванию уже современные авторы осмысливают vibrato как значимый элемент выразительности, способствующий порождению интонирования на уровне свойств звука.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Старчеус М. С.* Слух музыканта. М., 2003. С. 126.

² Там же.

³ *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 266.

⁴ Там же. С. 291.

⁵ Там же. С. 38.

⁶ *Курт Э.* Основы линейного контрапункта / Пер. с нем. З. Эвальд; Ред. Б. В. Асафьев. М., 1931. С. 53.