

ВНУТРЕННИЕ СВОЙСТВА ЗВУКА: СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Работа представлена кафедрой теории и истории музыки

Астраханской государственной консерватории.

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

В статье раскрыты выразительные возможности внутренних свойств звука в хоровой музыке современных композиторов. Отходя от восприятия звука как неизменной данности, композиторы погружаются в смысловое пространство его внутренних процессов, возводя их на уровень значимости в становлении идеи художественного произведения.

Expressive opportunities of inner properties of sound in choral music of modern composers are revealed in the article. Digressing from perception of sound as a permanent prescription, composers plunge into the semantic space of its inner process, raising it to the meaningful level in formation of an artistic work's idea.

XX век ознаменован возникновением различных творческих методов, новаторских замыслов, нетрадиционных техник композиции. Как отмечено ранее, одной из передовых идей этого времени стало погружение во внутреннее пространство звука.

Творцы и исследователи открыли внутри звука целый мир, многообразный, наполненный множествами смыслов. Звук теперь становится предметом художественного «рассмотрения». Раскрывая потенциал внутреннего содержания звука, композито-

ры «изучают» в творчестве смысловые возможности его свойств. Поскольку звук существует в пространственной и временной координатах, его внутренние свойства распределяются соответственно названным категориям.

Остановимся подробнее на временном существовании звука. Звук как целостность, динамическая система имеет свою структуру, строение, находится в постоянном движении. Ему свойственно возникать, длиться и исчезать в пространстве. При этом исследователями установлено, что его индивидуальность зависит не только от состава акустического спектра (о чем шел разговор до этого), но и от уникальности его временной структуры. Так, смыслообразующими качествами обладает не только суммарное вибрирование звука, но и каждая из фаз звука как процесса – его атака, дление и затухание.

Обратимся к выразительным качествам возникновения звука – *атаке*. В пении различаются следующие виды атаки: мягкая, твердая и придыхательная. Первые два вида атаки (мягкая и твердая) освоены творческой практикой давно. С их помощью певец может воспроизвести целый комплекс разного рода штрихов. Придыхательный же вид атаки долгое время не был востребован, поскольку призвук дыхания в голосе исполнителя считался приметой нездорового состояния голосового аппарата. Современные композиторы «реабilitируют» этот вид атаки и прибегают к его выразительности, создавая специфические образы.

В основу пятой части кантаты для смешанного хора а саррелла «Панта Рей» В. Кобекин берет одно из изречений Гераклита Эфесского. В нем говорится о презрении к тому счастью, которое «заключается лишь в телесных удовольствиях». Композитор стремится нарочито выделить в звуке «животное» начало и поручает хору звучание, напоминающее чукотское обрядовое пение. Хотя указание автора «в манере чукотских хрипов» появляется гораздо позже

(на нелогичных звуках), размеренный ритм, несложные попевки и особенно слоги «э-хэ-у хэ-у хэ-э хэй» вызывают ассоциации с пением северных народов.

Немаловажную роль в исполнении «варварской» музыки играет придыхательная атака. Каждый слог, особенно начинающийся с согласного «х», приходится на *f* и усилен акцентом, поэтому его необходимо произносить «шумно», с «хрипом». Иначе не только теряется предписанная автором «манера горловых звучаний», но и не доносится смысл всего интонируемого, заключающийся в создании звуковой среды, свойственной не элитарному искусству, а обыденной жизни человека как биологического существа.

Художественно осмысленное *дление* звука четко прослеживается в миниатюре для хора и вибратона «Голоса природы» из музыки к кинофильму «Я верю» А. Шнитке. Композитор представляет хор как инструментальный ансамбль: в хоре нет словесного текста (вокализ), партии сопрано и альтов разделены на десятиголосие, причем все голоса интонационно, фактурно, динамически равноправны. Одиннадцатый голос – вибратон – также не выделен ни тематически, ни каким-либо другим параметром (за исключением тембра).

Известно, что для естественного развертывания любого музыкального звука во времени типичны кратковременная стадия появления звука и длительное угасание. Несмотря на незыблемые физические законы, в этом хоре несколько иначе представлены временные процессы «жизни» звука. Звучание как бы рождается из тишины («белого пространства»). В медленном темпе (*Lento*), с закрытым ртом на *ppp* все 11 голосов поочередно (канонически) вливаются в унисон. При этом реально еле слышимый звук динамически не увеличивается, а, напротив, как бы продолжает «звучание тишины», но хоровое *crescendo* (прибавление голосов) волнообразно охватывает все большее пространство. В результате уже

появившийся звук еще долго набирает силу, плотность, энергию и, достигнув определенной концентрации, проходит обратный путь угасания. Таким образом композитор меняет природный ход процессуальности звука. Теперь в самом звуке, внутри его целостности происходит длительный внутренний «неслышимый» рост и такое же исчезновение.

Появление каждого нового звука на тон выше предыдущего, также из тишины, воспринимается как событие. Он, как и первый звук, постепенно уплотняется, увеличивает пространство своего звучания и затем растворяется, вырисовывая звуковую «волну». Постепенно звучание с помощью увеличения динамики становится более ярким, и «белое пространство» сжимается (средством сокращения временного промежутка между возникновением звуков). Интонационная ячейка в каждом случае разрастается от унисона до м. 6 в кульминации и также постепенно сжимается к концу произведения.

В конце сочинения звук исчезает так же, как и зарождался, незаметно растворяясь в атмосфере, в «белом пространстве», в результате чего все небольшие волны объединяются в одну общую «классическую» волну (с вершиной в точке «золотого сечения»), образующую рельеф всего произведения. В миниатюре нет иллюстративности. Природа понимается композитором как контекст бытия, как живое вообще, поэтому звук становится предельно обобщен. Звук – это все, и, как все вокруг, он естественно рождается из тишины и в ней же растворяется. Так этапы жизни звука олицетворяют собою общие законы существования, а сам звук (обобщенно трактуя заголовки произведения) – бытие.

Тонко работает в области процессуальности звука Р. Щедрин. Так, молитва «Покаяние отвержи ми» в VI части «Запечатленного ангела» изложена в гармонической фактуре, где каждый аккорд соответствует слогу текста. В то же время все «стенающие

возгласы» (Ю. Паисов) пульсируют, что выписано в партитуре с помощью заливанных нот, причем первая доля пульсации исполняется *f*, а вторая – *p*. Мастерски созданный композитором эффект очень тонко передает сплав страха, трепета православного человека перед судом Божиим и надежды на спасение души.

Наименее рассмотренным в музыковедении остается вопрос об особенностях *окончания* звука, на наш взгляд, также немаловажный. Несомненно, характер окончания (мягкий, твердый, затухающий, акцентированный) оказывает существенное влияние на выразительность звука. При этом в хоровой практике этому моменту обычно придается гораздо меньшее значение. Зачастую используется такой прием, как «перетягивание» окончания на следующую, более сильную долю. Он способствует укреплению ритмического ансамбля в хоре, но не всегда художественно оправдан.

Своеобразное, выразительное выявление последней фазы звука присуще исполнению хоровой музыки по Н. С. Лескову «Запечатленный ангел» Р. Щедрина Московским камерным хором и Государственным академическим русским хором под управлением В. Минина¹. Оригинален и показателен в этом плане фрагмент *Con moto* «Конец приближается» из VII части цикла. Композитор выписывает здесь необычный ритмический рисунок, сохраняющийся на протяжении всего фрагмента. В трехдольном такте два слога (и соответствующие им два аккорда) распределены таким образом, что один из них приходится на первую (сильную) долю такта, а другой – на последнюю восьмую второй (слабой) доли. Автор нарочито синкопирует и, кроме того, делает первый аккорд более весомым, а второй облегченным. Хор же исполняет первый слог в такте спокойно, внутренне пульсируя все 4 шестнадцатые в четверти без сокращения ее дления (что не соответствует авторскому штриху *staccato*). Благодаря этому звук первой доли как бы стремится к

следующему аккорду (чего не произошло бы при ее стаккатировании – сокращении до 3 шестнадцатых). Второй аккорд исполняется импульсивно, укорачивая звучания до одной шестнадцатой. В результате сквозь спокойное моление прорываются внезапные нервные всплески, которые точно характеризуют состояние страха и смятения перед приближающимся концом, о котором говорится в молитве.

Подводя итог рассмотрению выразительности внутренних свойств звука, отметим, что современные композиторы отхо-

дят от восприятия звука как неизменной данности. Творчески постигая особенности его существования, композиторы погружаются в смысловое пространство его внутренних процессов, нередко возводя их на высокие уровни значимости в становлении идеи художественного произведения. Наряду с этим очевидно, что творческое освоение свойств звука открывает многоликую область новых выразительных средств. В их разнообразии кроется причина множества специфических музыкальных образов, которые вовлекают в богатый мир музыки.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Запись на Всесоюзной студии грамзаписи. 1989 г.