

О. В. Шеншелёва

МУЗЫКАЛЬНОЕ И СЛОВЕСНОЕ НАЧАЛА В «СОЛЬФЕДЖИО» ДЛЯ ХОРА

Работа представлена кафедрой теории и истории музыки

Астраханской государственной консерватории.

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

В статье рассмотрены хоровые произведения современных композиторов с названием «Сольфеджио». В таких сочинениях в качестве литературной основы музыканты используют слоговые названия нот. Как оказалось, эти служебные частицы открывают потенциал выразительности, столь своеобразный и незаменимый в процессе поиска нового художественного образа.

The article examines works for chorus with the title «Solfeggio» written by modern composers. Musicians use syllabic names of notes as a literary basis in these compositions. This reveals an expression potential, which is original and indispensable in the process of search for a new artistic image.

Поскольку в XX в. современные музыканты с особым интересом «испытывают» возможности музыкального звука, в словесном материале синтетических произведений также неизбежны значительные преобразования. Внемузыкальные компоненты становятся все более многообразными. Иногда композиторы находят для своих произведений соответствующие музыкальному образу элементы литературного текста, наделяя их в контексте целого новым художественным смыслом. Благодатной почвой для появления подобных творений стал хоровой жанр. В нем рождается такой своеобразный феномен, как использование отдельных букв, слогов и непоэтических слов в качестве текста. Несомненно, в такого рода произведениях для композитора особенно важна фоника текста.

Нередко в качестве литературной основы сочинения музыканты используют слоговые названия нот. Как известно, в музыке эта практика не нова. Так, еще в эпоху средневековья итальянский музыкант-теоретик Гвидо д'Ареццо вычленил начальные слоги (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) строк гимна «Ut queant laxis», каждая из которых звучала на определенной высоте, и выстроил их в звукоряд. В дальнейшем названия ступеней звукоряда стали традиционными, но при этом первоначальный смысл слов был утерян, и слоги лишились словесно-понятийного значения, приобретя утилитарное. До наших дней дошли несколько произведений с названием «Ut-re-mi-fa-sol-la» (мессы И. Брумеля, О. Лассо, Дж. Палестрины, Фантазия С. Шейдта, а также сочинения на тему-звукоряд у ряда других композиторов), в которых текстовую основу составляют канонические молитвы, но музыкальные темы строятся необычно – по звукоряду.

Иначе обстоит дело со слогами, обозначающими названия ступеней, в произведениях с наименованием «Сольфеджио». В этих *opus'ax* сольфеджирование становится своего рода специальной художественной задачей, и в пении со слоговыми назва-

ниями нот композиторы находят новый мир выразительности.

Сольфеджио в широком смысле слова – это метод пения мелодий со слоговым названием звуков. Попытку эстетизировать такое упражнение предпринял еще Ф. Э. Бах, создав пьесу для клавира под названием «Сольфеджио». Позже Моцарт пишет вокальное произведение «Сольфеджио» для сопрано.

Особое значение «сольфеджио» приобретает в XX в., причем как в вокальной, так и в хоровой областях. Среди хоровых «сольфеджио» последних десятилетий назовем «Полифонические хоры» Т. Корганова, «Концерт-сольфеджио» А. Лемана, «Концертино-сольфеджио» для детского хора Е. Подгайца, «Сольфеджио» А. Пярта, «Полторы минуты сольфеджио» М. Ройтерштейна, «Два сольфеджио» Ю. Фалика.

Дважды обращался к идее написания «Сольфеджио» Р. Щедрин – в III части Концерта для хора и в вокальном цикле «Три сольфеджио для высокого голоса с фортепиано». Любопытно, что композитор не только сочиняет отдельные произведения-сольфеджио, но и помимо них неординарно, новаторски употребляет прием пения звуков со слоговыми названиями. Так, в предкульминационной зоне поэмы для хора *a cappella* «Казнь Пугачева» композитор необычайно накаляет атмосферу, концентрируя смыслы посредством «симультанной драматургии» (Л. П. Казанцева) – «соединения двух или нескольких образно-художественных пластов»¹. Здесь композитор мастерски выстраивает звуково многоплановую сцену ожидания казни. Людская масса участников расслаивается, и одновременно в звуковом потоке слышны чьи-то возбужденные реплики (в партиях сопрано и альтов), отрешенное «описание» действия (басы и III тенора), а также гул толпы, для воссоздания которого Щедрин применяет прием сольфеджирования (в партии I и II теноров). Заметно, что композитор по-особому интерпретирует словесные смыслы в

музыке, не только конкретизируя, но и домысливая детали ситуации. Щедрин добивается появления стереофонического эффекта и тем самым еще раз убеждает в широте выразительных возможностей пения со слоговым названием нот.

В ряду сольфеджио последней трети XX в. стоит «Испанское сольфеджио» для хора а cappella А. Ларина. Здесь в качестве текста использованы названия нот и слоги из испанских народных песен. Автор сосредотачивает внимание на фонизме звучания. На протяжении всего произведения, переходя из одной партии в другую, а иногда охватывая все голоса, в ритмическом *ostinato* воспроизводится слог «*la*». С одной стороны, он обозначает высоту звука (*a*), что подтверждает появление других слогов при соответствующем изменении ступени лада («*re*», «*si*», «*do*»). С другой стороны, остается неизменным даже в тех фрагментах партитуры, когда все хоровые голоса объединяются общим ритмическим рисунком и уже многозвучно (каждый голос на своей высоте) «*la*» интонируется как припевка или некий условный слог, на который удобно вокализировать. Замеченная особенность наводит на мысль о том, что автор намеренно выбирает смыслово неоднозначный слог, лишаящийся первоначальной связи с абсолютной высотой звука и легко превращающийся в звукокрайний элемент художественного целого.

Необычна запись слога в начале произведения. Композитор сводит вокальность к минимуму с помощью аллитерации – в альтовом голосе повторяющиеся слоги выписаны как «*lal*» с авторской ремаркой, предписывающей гласную петь кратко, быстро замыкая на звук «*l*», который, напротив, тянется. Вследствие этого звучание хоровой партии напоминает переборы гитары (тембра, знакового для испанской культуры) со свойственными ей ударами по струнам и их последующим звоном. Еще более слышны характерные признаки гитарного «боя» в припеве, когда ударный слог «*la*» исполня-

ют все голоса, объединяясь в созвучия. Вплетенные в музыкальную ткань щелчки пальцами, удары ногами об пол, пение «без дыхания» в комплексе образуют звукокрайний «ансамбль ударных инструментов». Так композитор неожиданно высвечивает богатый фонизм слога, обычно предназначенного для обозначения высотного положения звука либо приспособленного для распевания. Ларин нашел в его «звоне» оптимальный способ создания специфического тембрового колорита, необходимого в «Испанском сольфеджио».

В работе Ларина над текстовой основой сочинения явно прослеживается игровая закономерность. Эта позиция обозначена уже на титульном листе в авторском комментарии: «В качестве текста использованы названия нот (сольфеджио) и слоги из испанских народных песен». Так, композитор берет за основу слоги из лексики испанского языка, которые по-своему комбинирует, переставляет, тем самым высвечивая их фонизм. Признаки игры видны и в обращении композитора со слогом «*la*» (вспомним, как мастерски автор превращает понятийный слог-обозначение тона в фонически яркий элемент звукоподражания и даже в «бессмысленную» припевку, подходящую для напевания мелодии).

В итоге в миниатюре «Испанское сольфеджио» Ларину удалось создать интересное, неординарное, художественно привлекательное целое. Чувственно (музыкально) воспринимая словесный текст, композитор добивается яркого фонического результата. Обогащая музыкальную ткань, помимо того, звукоподражательными элементами, острыми, прихотливыми ритмо-интонационными фигурами, он умело «вырисовывает» многоцветный, пестрый звуковой облик Испании.

Заметим, что название «Сольфеджио» мы встречаем в произведениях разных жанров: миниатюре (у А. Ларина, А. Пярта, М. Ройтерштейна), традиционном полифоническом диптихе (у Т. Корганова, Ю. Фа-

лика), концерте (у А. Лемана, Е. Подгайца). Однако и в самом «сольфеджио» можно видеть признаки самостоятельного жанра, учитывая, что под «сольфеджио» теперь понимается пьеса со стойко выдерживаемой сферой содержания (виртуозное пение) и способом его выражения (интонационное «произнесение» слогов, обозначающих музыкальные звуки), а также определенными условиями бытования (концертное исполнение).

Итак, наблюдая творческое обращение композиторов с элементами слова, убеж-

даешься, что даже в этих служебных частях сокрыт потенциал выразительности, столь своеобразный и незаменимый в процессе поиска нового художественного образа. При этом слоги сохраняют изначальный смысл, который можно нивелировать (как это сделал Р. Щедрин в «Казни Пугачева»), усиливать (подобно Ю. Фалику в прелюдии из цикла «Два сольфеджио») и даже добиваться его «мерцания» (что мастерски удалось А. Ларину в «Испанском сольфеджио»).

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ *Казанцева Л. П.* Основы теории музыкального содержания: Учеб. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел», 2001. С. 223.