

и и

Портрет коллектива и «автопортрет» его художественного руководителя — так можно определить публикуемые ниже материалы, посвященные Московскому камерному хору, чью памятную дату — десятилетие со дня основания — отметила художественная общественность. Добавим лишь, что высказывания В. Минина возникли первоначально, как ответы на проводимую журналом «анкету». Этим объясняется и некоторая фрагментарность, и подчеркнуто личный тон высказывания, ориентированного на творческую дискуссию.

А. Тевосян

ВСТУПАЯ ВО ВТОРОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Десять лет назад 23 апреля 1972 года в зале московского Дома ученых состоялся концерт, во втором отделении которого выступил никому тогда не известный коллектив — Камерный хор Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных под управлением В. Минина. И подготовленная всего за полгода программа, и ее исполнение свидетельствовали о высоком профессиональном уровне и значительных потенциальных возможностях нового коллектива. Но, кроме того, было в этом выступлении нечто, не укладывавшееся в привычные каноны, не позволявшее использовать в его оценке уже известные критерии. Для многих слушателей так, по-видимому, и осталось тогда загадкой — что это за хор? С одной стороны, прозвучали современные обработки народных песен, манера исполнения которых приближалась к народной. Некоторые из них даже разыгрывались на сцене подобно тому, как это делается в фольклорных ансамблях. С другой — исполнение обнаруживало солидный академический уровень коллектива. А произведение, исполненное им на «бис» («Радость — ритм» Дж. Гершвина на английском языке), не только не подтвердило возникших было жанровых

классификаций, но еще более усилило вопросительно-недоуменную интонацию по этому поводу. Но вопросы вопросами, а успех у дебютантов был настоящий. Впрочем, вряд ли кто-то из находившихся в тот вечер в зале предполагал, что присутствует при рождении яркого, самобытного и многогранного хорового коллектива, приобретшего вскоре широкую популярность и известного ныне как Московский камерный хор.

Естественно, за прошедшие годы изменилось не только название — изменился и расширился состав хора, значительно выросло профессиональное мастерство; но осталось главное, что покоряло в студенческом ансамбле, — общительность и одухотворенность его искусства, артистизм, живое, неравнодушное отношение к исполняемой музыке.

Сегодня Московский камерный хор — образец высокопрофессионализма, творческой многогранности. Это коллектив, мастерство которого, согретое глубоким и искренним чувством, неизменно одаривает слушателей бесценными мгновениями душевного волнения и радостного обретения высокой духовности и красоты. Название хора можно встретить на афишах лучших филармонических залов и Большого театра, в титрах кинофильмов и телеспектаклей, на конвертах более десяти грампластинок. Коллектив известен у нас в стране и далеко за ее пределами — в Польше, Чехословакии, Болгарии, Австрии, Турции, Франции, Швейцарии, США, Канаде, Мексике и Испании, где с огромным успехом проходили его гастролы. С ним накрепко связаны многие выдающиеся явления художественной культуры последних лет: премьеры сочинений Г. Свиридова и Р. Щедрина, вечера старинной русской музыки в Знаменском соборе и Святогорском монастыре, возрождение на концертной эстраде прекрасных творений Моцарта, Вивальди, Россини.

Яркое и постоянно развивающееся искусство коллектива дает массу интересного материала для размышлений и давно уже ждет своего осознания и оценки, одновременно выдвигая перед автором подобного исследования ряд чрезвычайно сложных проблем. Первая связана с изменчивостью облика хора. Существуют, как известно, два типа актеров. Первый узнается в любой роли. Исполнительское *credo* другого заключается в максимальном перевоплощении, в стремлении полнее вжиться в образ. «Портретировать» такого актера гораздо сложнее. Именно к этому типу тяготеет искусство Московского камерного хора: стилистическая гибкость, многообразие репертуара и исполнительских манер — пожалуй, самые отличительные его черты. Свидетельство тому — наиболее значительные работы нескольких последних сезонов: «Пушкинский венок», «Ночные облака», «Песни безвременья», «Ладога» Г. Свиридова, «Мертвые души» Р. Щедрина, Десять хоровых поэм Д. Шостаковича, хоры А. Давиденко, «Вечерние песни», «Сны революции», «Сказание про бабу Катерину и сына ее Георгия» В. Рубина, музыка к спектаклю «Преступление и наказание» Э. Денисова, «Фархад и Ширин» М. Кажлаева, «Свадебка» И. Стравинского, Семь хоров из «Литургии Иоанна Златоуста» Рахманинова, «Литания» Моцарта, Gloria Вивальди, «Маленькая торжественная месса» Россини, цикл хоров Л. Бернштейна из музыки к пьесе Ж. Ануя «Жаворонок».



А ведь коллектив еще много и плодотворно работает на телевидении и на радио, в павильонах киностудии и грамзаписи.

В каждой из названных сфер (и это уже вторая проблема для исследования) он как бы «не равен самому себе»: на его грампластинках представлены не только концертный репертуар, но и радиопремьеры, кино-, театральная и даже эстрадная музыка; на телеэкране — многие программы, не звучавшие с концертной эстрады. Тем не менее, подспудно все это взаимодействует друг с другом. Вот почему говорить о Московском камерном хоре, о динамике его развития, не учитывая сделанного им в каждой из указанных областей, — попросту невозможно.

Третья проблема, которую обойти нельзя: искусство «мининцев» тесно связано с явлениями и процессами, возникшими в хоровом искусстве последнего десятилетия¹. Соответственно творческое лицо коллектива определялось, да и сегодня в значительной мере определяется неповторимым разнообразием этих явлений и процессов.

Наконец, для автора данной статьи существует субъективная сложность, вытекающая из его непосредственной причастности к коллективу. Четыре года работы в нем (начиная с памятного выступления в Доме ученых) стали великолепными «хоровыми университетами». Сотрудничество с хором хотя и меняло свои формы, но не прерывалось и впоследствии. Поэтому предлагаемый рассказ о Московском камерном хоре никак не мог вестись с позиций стороннего наблюдателя. Вместе с тем, именно стремлением избежать какого бы то ни было субъективизма объясняется возникающее порой желание взгля-

нуть на коллектив глазами других — композиторов, критиков, исследователей, исполнителей.

Итак, после невольно затянувшейся экспозиции — портрет Московского камерного хора в год его десятилетия. Начать такой портрет хотелось бы с воспоминания о первой «программной» программе хора, ставшей затем ядром его репертуара. Ее составили произведения советских композиторов, основанные на народной песенности. Именно они предопределили ярко национальный исполнительский стиль коллектива, стали материалом для новаторских поисков в области сценической жизни народной песни на современной концертной эстраде. Когда звучала рождественская колядка «Шел-прошел месяц» в обработке В. Калистратова, артисты словно переносили нас в атмосферу морозной зимней ночи с ряжеными за окнами и веселыми огоньками свечей в руках поющих. Пропала условность сценической рампы — все погрузилось в чудесный мир поэзии, в котором зажженные свечи — и атрибут былого бытования песни, и емкий символ негасимого огня национальной традиции и высокого предназначения искусства...

Современный русский хор — так кратко и предельно точно были сформулированы жанровое амплуа коллектива, его творческая платформа. Конечно, это не предполагало ни национальной ограниченности репертуара, ни какой бы то ни было этнографичности. Вместе с тем стояла вполне определенная задача — создание коллектива с определенным национальным лицом, что было чрезвычайно существенно в пору возникновения множества камерных хоров, похожих друг на друга в своей преимущественной ориентации на западноевропейский репертуар. Отсюда естественное обращение к опирающимся на национальный фольклор произведениям Г. Свиридова, С. Слонимского, Р. Щедрина, И. Ельчевой, В. Калистратова. Именно через эти сочинения возникала живая связь с богатейшими традициями народного ис-

¹ Некоторые из них рассмотрены в наших работах: «Хоровое искусство России 70-х годов». М., 1982; Из живых родников (хоровые премьеры). В сб.: «Музыка России». Вып. 4. М., 1982.

полнительства. Значительно обогащало исполнительскую палитру хора и творческое усвоение традиций национального камерно-вокального и инструментального музицирования. Именно на пересечении этих «силовых линий» рождалось искусство коллектива, именно их сложное взаимодействие (при доминировании «фольклорного начала») обусловило самобытность его творческого лица.

Не только сама песня, но и ее жизнь в народе, в частности прорастание из народного говора песенной интонации, — вот что сразу же стало объектом внимания Московского камерного хора. «Я чувствую корни своей нации именно там — в деревне, в пашне, в хлебе насущном», — писал С. Залыгин². Эти слова хочется привести, характеризуя направленность творчества «мининцев». Ведь и «деревенская проза» нашей советской литературы 70-х годов привлекает прежде всего духовным аспектом, вбирающим «представления о связи человека с землей и природой, о народных нравственных нормах, складывающихся и освященных веками»³.

Основой новой образности и новой поэтики стало в советском искусстве 70-х годов стремление приблизиться к человеку, показать его личностные и душевные свойства крупным планом. Отсюда и соответствующие специфике Московского камерного хора лирические формы и типы высказывания, и поистине камерная тонкость в прорисовке деталей, в свою очередь определившие качественно новый, современный этап развития русского хорового искусства. В то же время, в программах коллектива сквозь сложное переплетение личного и общего, сквозь множество индивидуальных судеб вырисовывалась судьба народа, богатые цветением живых красок хоровые сценки складывались в многоцветную и многоплановую картину Родины⁴.

На этой основе формировалась новая исполнительская эстетика, рождались интересные и разнообразные решения: нетрадиционная расстановка хора и игровое противопоставление его групп, театрализация исполнения и отказ от условности сценической рампы, вплоть до включения зрительного зала в художественное «пространство сотворчества». Так ставились Маленькая кантата из оперы «Не только любовь» Р. Щедрина, «По буквари» В. Рубина, хоры «Груняша» и «Скажу маменьке» И. Ельчевой. Порой достаточно было одной-единственной неакадемической детали — скрещенных на груди рук в «Тане-Танюше» В. Калистратова, противопоставления групп с использованием хороводного принципа «стена на стену» в «Языческой песне» Т. Мынбаева или пения без дирижера, чтобы преодолеть условность концертной формы, установить более тесный контакт с новым, подчас не приобщенным к академической традиции слушателем. Все это вело к возникновению элементов хорового театра.

Важную роль в его формировании играло и развитие принципа персонификации тембров, сменившего казавшиеся незыблемыми для хора принципы равновесия групп и нивелирования исполнительской индивидуальности. Вместо абстрактной красоты и «благоле-

пия» — соответствующая образу интонационно-тембровая характеристика, вместо «среднестатистического» хориста — живой, полнокровный народный характер. Черты театральности обрели и, казалось бы, внешне традиционные произведения. Так, в хоре С. Слонимского «Люби жену, да не бей!» благодаря ярким тембровым характеристикам зажили на сцене своей особенной жизнью и захмелевший Хозяин (бас), вольготно произносящий фразу «Пей пиво, да не лей!», и суетливый с жиденькой бороденкой Старикашка (тенорочек), передразнивающий и подначивающий его. Для каждого были найдены точные и конкретные вокальные краски: бас пел сочным звуком, вкусно смакуя каждое слово, тенор — тараторил ехидным полупальцем.

Эти выработанные в фольклорных программах принципы предъявляли к каждому артисту хора качественно новые требования: он должен обладать ярко выраженной индивидуальностью (и одновременно в нужных случаях уметь сливаться со своей группой, становиться «инструментальной краской»), высоким профессионализмом, должен владеть различными вокальными манерами и сложным ансамблевым мастерством, причем, не только в условиях слитной и единой голосовой партии, но и в условиях ее значительной дифференциации и пространственного рассредоточения, поскольку в интерпретации этих сочинений существенную роль стали играть вопросы сценической драматургии.

Ставка на индивидуальное развитие, на самостоятельный труд артистов хора — в большинстве своем дирижеров-хоровиков и вокалистов с высшим образованием — повлекла за собой и перестройку репетиционной работы, привнесла новые черты в концертное исполнительство. Она дала возможность приблизиться еще к одной особенности народного пения — к импровизационности, к такому уровню исполнения, когда создается ощущение рождения песни при слушателе.

Все это было достигнуто уже на первых этапах становления исполнительского стиля коллектива. Все это было ново для академических хоров и в то время воспринималось как главное направление творчества молодого коллектива. Если же обратиться к концертам хора, состоявшимся в последние годы, то может сложиться впечатление, что поиски в области сценической жизни народной песни, да и весь упомянутый пласт в целом отошли на задний план, уступив место более традиционному репертуару и издавна сложившимся формам хорового концерта. Что это — отказ по зрелому размышлению от «ошибок юности»? Ни в коей мере. Во всем, что коллектив делал на первых порах, заключены были одновременно и корень и стебель, из которых развивалось могучее дерево со множеством мощных ветвей. В качестве свидетелей обратимся к этапным работам коллектива.

Участие Московского камерного хора в постановке «Мертвых душ» на сцене Большого театра (1976—1977) стало для него одновременно и демонстрацией уже достигнутого, и экзаменом на творческую зрелость. Показательны сам факт использования концертного хора в оперном спектакле и необычность его амплуа (хор в оркестре). Напомним, что в опере характер мелоса очень близок народной песенности в ее исконном звучании. Существенна и та звуковая перспектива, в которой это

² «Литературная Россия», 1976, 22 октября.

³ В. Лавров. Человек. Время. Литература. Л., 1981, с. 114.

⁴ Подробнее об этом см. в нашей статье «Коллектив самобытный и новаторский (замечки о Московском камерном хоре)». В сб.: «Музыка России». Вып. 3. М., 1980.

прослушивается. Очевидно, что именно плодотворные опыты хора в таком направлении позволили ему в чрезвычайном коротком (за две недели) и на высоком профессиональном уровне одолеть труднейшую партию и столь органично включить в свой состав солисток с ярко выраженной народной манерой пения. Весьма примечательно и место камерного хора на линии конфронтации «разных музык». Именно стилистическая гибкость и владение широкой амплитудой выразительных средств — от характерной народной манеры пения до манеры, приближающейся к инструментальной, — позволили ему стать тем необходимым стержнем, тем стилистически подвижным звеном, которое органично соединило речевую выразительность русской песенной интонации в сценических (хоровой и сольной) партиях со сложнейшей оркестровой тканью. И поэтому вполне заслуженно критика отмечала, что «в сценическом воплощении гоголевской темы России постановщики и художники должны разделить свой успех с Московским камерным хором под руководством В. Минина, с певцами-солистами Л. Никольской, Л. Кузьмичевой, Л. Муравьевой, раскрывшими неподражаемое очарование исконно русской интонации»⁵.

Еще более определенно в интервью с автором статьи сказал сам композитор: «Я оцениваю Московский камерный хор в превосходных степенях. Это — один из самых профессиональных (в высоком понимании этого слова), гибких, тонких и многогранных коллективов в нашей стране. На моих глазах он рождался и рос, стал гордостью советской музыкальной культуры. Каждая встреча с коллективом доставляет композитору истинное творческое наслаждение. Все «мелочи» партитуры, которые так любил ее творцу, никогда не проходят незамеченными в репетиционной работе и в конечном результате. Я имею в виду нюансировку, темповую и ритмическую детализацию, агогику — все те «оттенки», которые дают полнокровную жизнь музыкальному произведению. Трудно переоценить заслугу художественного руководителя хора Владимира Николаевича Минина, вложившего всю душу, весь свой талант в создание этого замечательного коллектива. Музыкант высокой эрудиции и большой культуры, истинный знаток тайнств хорового дела, Минин замечательно репетирует и превосходно демонстрирует произведение на концерте. И в будни, и в праздники он трудится с полной отдачей, фанатизмом, без которого невозможно соприкоснуться с высоким искусством.

Работа над «Мертвыми душами» вместе с Мининым и его питомцами незабываема для меня. Сложнейшую партию хор исполнял с таким артистизмом, свободой, точностью, что в моих интонациях главенствовали лишь знаки восхитительные».

К сказанному вряд ли что можно добавить. Обратим лишь внимание на то обстоятельство, что хоровая партия оперы Щедрина вот уже шесть лет находится в исполнительском активе Московского камерного хора.

В сфере традиционного хорового концерта подход к сценической реализации произведений, в том числе глубокими корнями связанных с народной основой, конечно, не мог быть однозначным. Пример тому — «Сказание

про бабу Катерину и сына ее Георгия» В. Рубина и «Свадебка» И. Стравинского.

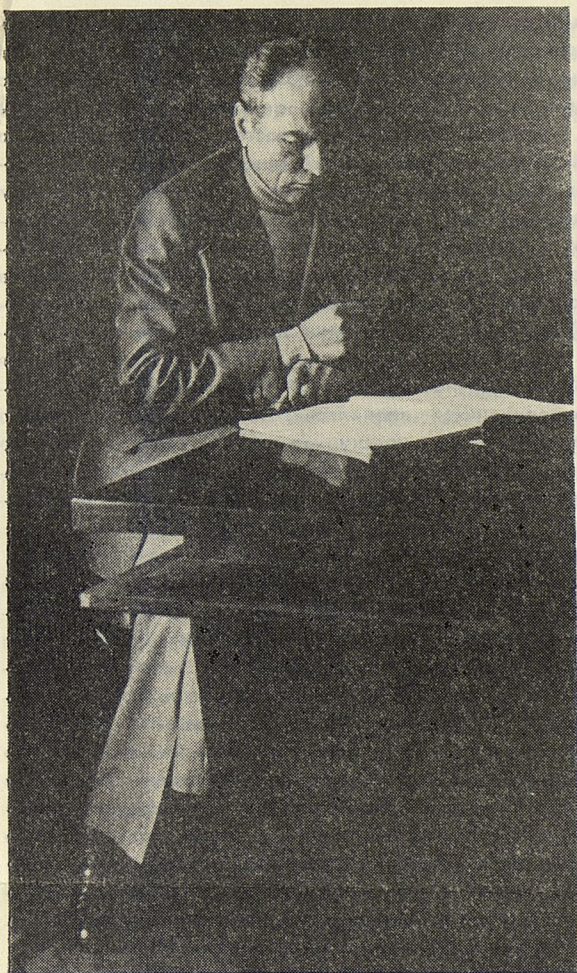
«Сказание...» В. Рубина — оратория, причем не только по названию, но и по существу — по характеру обобщений, по серьезности поставленных автором проблем. Поэтому, несмотря на погруженность музыки в народно-песенную стихию, она попросту не нуждается в какой бы то ни было театрализации. «Свадебка» — наоборот, изначально предполагает сценическое действие с участием хореографического ансамбля⁶.

С другой стороны, не все, что поется хором, не все сценические решения его репертуара соответствуют специфике академической концертной эстрады, в частности Большого зала консерватории. И здесь на помощь пришло такое могучее средство, как телевидение. В телефильме «Русские народные песни» «мининцы» весьма органично используют в своей программе, в которой звучат современные обработки народных песен и созданные по их мотивам авторские сочинения, элементы актерской игры, выработанные уже на сцене, демонстрируют умение общаться друг с другом и действовать без оглядки на дирижера. Так, разыгрывая «Подблюдные» И. Стравинского, девушки ведут хоровод, по окончании которого одна из них, выйдя в круг, получает свое кольцо вместе с адресуемым ей предсказанием. Все это как бы возвращает песни к их фольклорному прообразу. Столь же живо было представлено ярмарочное гуляние в инсценировке хора В. Рубина «По буквари». Но возникли находки и другого плана. Хор С. Слонимского «Печальное сердце мое» — рассказ о любви, светло и неистребимо живущей в душе героя. Солирующее сопрано олицетворяет «далекую возлюбленную». В фильме этот поэтический образ получил зрительное воплощение: в отдалении появляется и вновь тает лицо девушки, поющей грустную фразу о печальном сердце.

Заявленная в первых концертных программах хора ориентация на новые формы сценической жизни народной песни получила благодаря телевидению свое естественное продолжение. Таким образом, одна из главных репертуарных линий коллектива не исчезла — она трансформировалась, углубилась, найдя иные условия реализации⁷. В то же время эта линия не была единственной. Уже в первых концертах звучали произведения Лассо, Монтеверди, Дебюсси, Пуленка, Мессиана. Лишь слегка затронутые вначале пласты западноевропейской музыки — классической и современной — постепенно занимали в программах все более заметное место. Свидетельство тому — грамзаписи. Так, уже на второй своей пластинке хор записал фрагмент из «Покаянного псалма»

⁶ В связи с этим хочется обратить внимание на известную негибкость в планировании филармонических концертов. Несмотря на то, что в настоящее время существует множество балетных ансамблей и есть хоровой коллектив, в репертуаре которого уже многие годы значится «Свадебка», реализация ее в оригинальной авторской редакции на концертной эстраде по-прежнему остается проблематичной. Помехой здесь служит возможное расхождение концертных графиков двух исполнительских коллективов.

⁷ Коль скоро речь зашла о выступлениях хора по телевидению, назовем такие крупные его работы, как участие в фильмах «Песни революции и гражданской войны», «Тайна Эдвина Друда», фильмах-концертах «Музыка Петровской эпохи», «Пушкинский венок», в тележурнале «Ваше мнение», в передачах «Бенефис». В 1980 году творческое объединение «Экран» создало фильм-концерт «Московский камерный хор» — своего рода телепортрет коллектива. Автор сценария В. Рубин, режиссер С. Чекин.



Лассо, очаровательную мадригальную сценку из «Амфипарнаса» Векки, два мадригала Монтеверди и впервые исполненную в СССР «Торжественную вечерню» Моцарта. На третьем диске запечатлены, в частности, особенно близкие коллективу миниатюры французских композиторов.

Грампластинки, как и концертные выступления хора, отразили своеобразные принципы построения программ. Уже в одной из первых рецензий, хранящихся в «досье» коллектива, принципы эти сопоставлялись (по богатству стиливых и образных ассоциаций) с принципами, легшими в основу экспозиции выставки «Европейский портрет». Тогда это явление по справедливости отмечалось как исключительное в нашей филармонической практике⁸. В нем можно было поначалу усмотреть и желание показать многообразие возможностей молодого коллектива, и концентрированное выражение его творческого credo. И лишь позднее, в контексте процессов, происходивших в исполнительском искусстве 70-х годов в целом, стало очевидным: Московский камерный хор оказался в числе тех немногих коллективов, которые верно уловили и утвердили своей практикой одну из примечательнейших осо-

бенностей развития всего исполнительского искусства 70-х годов. При необычном расширении репертуара областью интерпретации стало не отдельно взятое произведение и даже не творчество того или иного автора, но сам музыкально-исторический процесс. Соответственно, и программа перестала быть просто суммой произведений, позволяющей продемонстрировать различные грани мастерства. Она несла теперь в себе своеобразную исполнительскую концепцию, в которой сделались вполне закономерными далекие параллели и сложные ассоциации. Концерт же в целом превратился в некую форму познания и интерпретации историко-стилистического процесса, не уступающую по своей глубине теоретическим исследованиям, но значительно превосходящую их по силе художественного воздействия.

Грамзаписи хора одновременно и уже и шире его концертного репертуара. Уже, потому что многие работы — Introitus И. Стравинского и его же «Подблюдные» в оригинальной редакции для женского хора с валторнами, хоры Л. Бернштейна и ряд других сочинений — не были записаны и остались жить только в старых афишах и благодарной памяти слушателей. Шире, так как в грамзаписи можно познакомиться не только с произведениями, прозвучавшими в концертах, но и с исполнением «мининцами» кино-, театральной и эстрадной музыки, с рядом работ, сделанных на радио⁹.

Попутно отметим, что частое приглашение хора в кино и на телевидение — еще одно подтверждение плодотворности принципов его работы, его творческой гибкости и мобильности. Заметим, что в этих специфических областях большую роль играют инструментальная чистота пения, точность и «реактивность», столь необходимые при синхронной записи с оркестром по руке дирижера, а также умение «играть» в любых предлагаемых обстоятельствах. Но самое главное (не случайно современные кинорежиссеры предпочитают записывать поющих актеров, а не профессиональных вокалистов) — владение живым словом.

В грамзаписи осталось многое из того, что впоследствии ушло из репертуара. Московский камерный хор вел и ведет постоянную полемику-диалог с самим собой. В концертных программах сохраняется лишь то, что сегодня имеет ценность для сегодняшних слушателей, для самого коллектива.

В современном исполнительском искусстве репертуар многих артистов и художественных коллективов складывается не из одних только концертных программ, но являет собою сумму исполненного в концертных залах, зафиксированного в грамзаписи и видеозаписи, в кинофильмах и театральных спектаклях.

Многообразие хорового репертуара, заявленное в первых выступлениях Московского камерного хора, не было ни отброшено, ни забыто. Оно сохранялось и развивалось, находило свое место и необходимые пропорции в соответствующих сферах музыкальной жизни. В свою очередь, владение самыми различными стилями изнутри

⁸ См.: В. Юзефович. Камерный хор Росконцерта. «Советская музыка», 1975, № 5.

⁹ Среди них: оратория бразильского композитора Ж. Сикейры «Каномбле», музыка к кинофильмам «Романс о влюбленных», «Табора уходит в небо», «Мой ласковый и нежный зверь» (авторы, соответственно, А. Градский, Е. Дога) и, наконец, пластинка «Рей Конифф в Москве» с аранжировками популярных песен советских композиторов.

обогащало исполнительскую палитру коллектива, делало его более точным и строгим в построении концертных программ.

Безусловно, в повторении ряда уже исполнявшихся ранее сочинений есть своя логика, продиктованная необходимостью держать в постоянной готовности «золотой» репертуарный фонд. Не следует забывать и о выполняемой коллективом ответственной и почетной миссии проводника национальной музыкальной культуры за рубежом.

И все же ощутимо заметно, что по сравнению с прошлым годом коллектив стал реже давать премьеры. Например, в прошедшем сезоне москвичи услышали только две новые работы хора: Десять хоровых поэм Шостаковича и Кантату Баха, еще две были показаны в Ленинграде («Литания» Моцарта) и в Магнитогорске (оратория «Сны революции» В. Рубина). Естественно, один сезон не похож на другой. Но хочется, чтоб именно в столице, а в особенности в Большом зале консерватории, где у Московского камерного хора давно уже существует своя собственная аудитория, сохранилась первоначальная премьерная ориентация. Сказанное относится еще к одному обширному репертуарному пласту — к старинной русской музыке.

Обращение к ней представляется вполне логичным и в общем контексте развития современной художественной культуры, и в контексте развития самого коллектива. Это было осознание необходимого современному человеку постижения своей истории и своего искусства, законная гордость за великое наследие, наконец, потребность восстановить утраченную в живой исполнительской практике традицию национальной музыкальной культуры — продолжение процесса, у истоков которого стоял А. Юрлов.

На этом пути было много ярких запоминающихся событий: концерт в Софии Киевской и программа русского партесного концерта в Большом зале консерватории, выступления в Знаменском соборе и на фестивале в Быдгоще, ряд грампластинок и телефильм. В исполнении Московского камерного хора за прошедшие годы мы услышали многие шедевры неизвестных русских распевщиков, концерты Н. Дилецкого, Н. Бавыкина, В. Титова, Д. Бортнянского. Причем многие из них прозвучали впервые после долгого перерыва по специально составленным и расшифрованным партитурам, подготовленным для коллектива В. Протопоповым, Т. Владышевской, Н. Герасимовой-Персидской.

В этих, свидетельствующих о высочайшей певческой культуре того времени творениях русских мастеров исполнители, а вслед за ними и слушатели, постигали не просто звучащие страницы национальной художественной культуры, но величие и грандиозность замыслов, высокий строй чувств и силу их выражения, наконец, проступавшее сквозь жанровые каноны бесконечно земное чувство красоты и совершенства — постигали свою духовную историю. Такая точка отсчета требовала безукоризненного исполнительского мастерства. И хор не раз его демонстрировал. Во время гастролей «мининцев» в Австрии венская газета «Kurier» писала: «Древнерусские хоры а cappella с XVI по XVIII столетие исполняются так живо, пластично и виртуозно, что во время многоголосного

пения теряется всякое ощущение трудности исполнения». Высокая степень постижения коллективом духа и стиля старинных сочинений (число голосов в которых нередко достигает двенадцати) порой с лихвой компенсировала даже немногочисленность его состава. «Состоящий всего из 28 человек ансамбль звучал как стоголосый хор», — говорилось в одной из польских рецензий в 1975 году.

Правда, на мой взгляд, не все в интерпретации «мининцами» старинной русской музыки было одинаково успешно. Так, например, в удивительнейшей по красоте стихире «Веселитесь, праведники» (из новгородских рукописей) для пятиголосного мужского хора не удалось достичь равновесия всех голосов. В силу этого снизился общий празднично-приподнятый тонус стихир, а в имитациях-переключках возникло заметное «спотыкание» о новую тембровую краску и иную тесситуру третьего «тенора». Думается, что здесь сказалась прерванность исполнительской традиции этого пласта русской музыкальной культуры, а также осознанная необходимость поиска новых современных форм его бытования¹⁰.

Исполнение Московским камерным хором старинной русской музыки — тема, заслуживающая особого разговора. Хочу только коснуться высказывания В. Солоухина на эту тему в его книге «Продолжение времени». Солидаризируясь с автором в высокой оценке исполнительского мастерства хора, его заслуг в пропаганде старинной русской музыки, не могу, однако, согласиться с тем, что «хор Минина в первую очередь интересен старинными распевками, возрождением жемчужин древнерусского певческого искусства»¹¹. Вся логика развития коллектива убеждает нас в мысли, что названная линия, при всей ее важности, в творчестве коллектива не самая главная и тем более не единственная, что она интересна именно в сопоставлении с другими аспектами его работы.

Свидетельство тому — постоянное соседство в программах хора старинной русской музыки с музыкой более поздних эпох, соседство, высвечивающее в ней те или иные свойства, важные для современного человека. Один из примеров — звучание возрожденной в концертах Московского камерного хора Литургии Рахманинова. Не предназначавшееся для церкви, сочинение это при всей своей необычной красоте и высокой духовности, при всей национальной почвенности почти не исполнялось, к сожалению, и в концертном зале. Сегодня же всем нам оно открыло новую грань творчества великого русского композитора-лирика, более того, открыло целую главу национальной музыкальной культуры, прозвучавшую очень живо, эмоционально, глубоко волнующе.

Национальное своеобразие этой музыки, истовость самого русского хорового пения особенно явственно выступили в сопоставлении с современными Литургии Рахманинова хорами Дебюсси и Равеля.

В телефильме «Русские народные песни» о Московском камерном хоре многократно выступавший в концертах «мининцев» Е. Нестеренко назвал его ансамблем солистов. В этой характеристике — а она красной строкой

¹⁰ В этой связи вспоминается интересное решение «Степенны» (слова Федора Студита), где к традиционному мужскому унисону в третьей строфе едва заметно подключалась альтернативная партия — рождалось ощущение гулкости купольной акустики.

¹¹ «Наш современник», 1982, № 1, с. 33.

проходит через многие советские и зарубежные рецензии о гастрольях коллектива — нет преувеличения. Воспеваются, в частности, филигранная отточенность и стилистическая точность прочтения хоровых миниатюр французских авторов.

Богатство красок, вокальное и ансамблевое мастерство, а главное, глубокое проникновение в музыкальный образ — вот что особенно привлекает в исполняемых артистами хора сольных партиях. Не случайно, артистка хора Н. Герасимова получила вторую премию на Всесоюзном конкурсе вокалистов имени Глинки, а артист А. Пружанский успешно спел сложную программу в зале Всесоюзного Дома композиторов.

Показательно и то, что в последние годы с хором постоянно сотрудничают такие выдающиеся артисты, как А. Ведерников, Е. Образцова, Е. Нестеренко. Плодотворно развиваются творческие контакты Московского камерного хора с Литовским камерным оркестром под управлением С. Сондецкиса и, что особо примечательно, систематически проходят выступления с другими хоровыми коллективами: Новосибирским камерным хором, с камерным составом юрловской капеллы. В таких случаях Московский камерный, как правило, служит основой для объединения исполнительских сил. Сама по себе подобная тенденция не только закономерна, но и весьма привлекательна (хотя порой возникает опасение: не приведет ли это к некоторой нивелировке специфических жанровых черт коллектива). Все вышеизложенное преследовало цель раскрыть широту творческих возможностей коллектива, проявляющихся в различных, порой не пересекающихся плоскостях, показать многообразие его репертуара, познакомить с возможно не известными широкому слушателю разнообразными формами его деятельности.

И все же во всем этом многообразии есть нечто, объединяющее в себя все то главное, что определяет лицо коллектива. Речь идет о музыке Г. Свиридова.

Наследование национальных музыкальных традиций, постоянное обращение к чистым родникам народного творчества, отношение к слову как к символу духовности, идейно-нравственного начала, раскрытие в нем индивидуальных, исторических и национальных особенностей, наконец, совершенная техника, поставленная на службу музыкально-поэтическому образу, — вот что определяет внутренний смысл той творческой близости, которая связала коллектив с композитором.

Сближение это было постепенным. Каждое новое сочинение, порученное Г. Свиридовым хору, становилось важным этапом его творческого роста, а совершенствование исполнительского мастерства артистов давало возможность композитору использовать всё более тонкие оттенки, находить всё более глубокие тона для своей хоровой палитры. Естественно, вначале в репертуар камерного хора вошли небольшие пьесы, такие как «Ты запой мне ту песню...», «Хоровод», «Любовь святая». Помноженные на исполнительское искусство Московского камерного хора, они заиграли новыми гранями, наводя на мысль о возможности постановки гораздо более сложных и разнообразных задач. Постепенно сами границы камерного хорового музицирования раздвигались — и в сторону, казалось бы, значительно превосходящих его возможностей масштабных замыслов («Концерт памяти

А. А. Юрлова») и в сторону тончайшей филигранный камерно-инструментальных миниатюр («Три пьесы из Детского альбома»). Оба полюса оказались в равной степени доступными коллективу. Именно на их пересечении родился неповторимый замысел «Пушкинского венка», органично соединившего традицию масштабных эпических полотен с циклом камерных хоровых миниатюр, грандиозность концепции и философских обобщений с тончайшей прорисовкой (столь далекой от привычных представлений о хоровом жанре) движений человеческой души.

Концерт для хора — так обозначил композитор жанр этого сочинения. Доверенное коллективу, оно позволило ему продемонстрировать громадную амплитуду исполнительских возможностей. Но, главное, воплощающий существенные стороны личности и поэзии великого творца, его концепцию национальной культуры, «Пушкинский венок» как бы высветил истинный смысл определения «современный русский камерный хор», сфокусировал в едином художественном замысле все многообразие граней исполнительского стиля и репертуара коллектива¹². И вот почему.

В «Пушкинском венке» одним из главных становится мотив пира, который трактовался поэтом как пир единомышленников. Здесь рядом с лавром и миртом, культивировавшимися «в садах европейской литературы», вплетены скромные полевые цветы народного творчества, рядом с русской поэзией соседствует арабская, латинская, английская. Свиридов, всегда чуткий к поэтической интонации, с неповторимым мастерством обнаруживает в индивидуальной речи поэта приметы «скрытого диалога». Каждое стихотворение прочитывается как бы двойным зрением, для каждого находят тонкие стилистические оттенки, позволяющие нам ощутить в музыке (притом, что она остается русской и свиридовской) глубокие связи со всей мировой музыкальной культурой. Очевидно, сколь высокие и необычные требования к исполнительскому мастерству предъявляет сочинение, где хор трактован как личность Автора, Поэта, Человека, испытывающего и способного выразить разные душевные состояния. Пушкинский протезизм и его устремленность к внутренней гармонии, высота помыслов и эмоциональная наполненность высказывания, яркая индивидуальность и одновременно скрытая диалогичность речи поэта и композитора, наконец, задушевный, естественный в своем звучании и богатый внутренними переливами смысла живой русский язык — все это было передано Московским камерным хором.

Но, пожалуй, высшим достижением в этом творческом содружестве, его «лирической кульминацией» стала кантата «Ночные облака» на стихи А. Блока. Она открыла новые горизонты хорового письма, сблизила хоровое исполнение с камерно-вокальной глубиной раскрытия поэзии молодого Блока, многообразия оттенков в передаче психологических состояний человека. В работе над кантатой вновь со всей полнотой, всеми своими многоцветными красками засверкало мастерство Московского камерного хора. И вновь путь к интерпретации шел через раскрытие музыкально-поэтической интонации сочинения, через постижение ее глубинных и сокровенных начал.

¹² Это верно почувствовали авторы телефильма о хоре, начав и завершив ленту фрагментами из «Пушкинского венка».

Говоря с автором статьи о новом сочинении, Г. Свиридов сказал: «Это произведение именно для Московского камерного хора. Я посвятил его Владимиру Николаевичу Минину в знак восхищения его большим талантом. Такие люди, как Минин, двигают наше искусство вперед на основном направлении — равно далекий от застарелого академизма и от дешевых модернистских потуг, он принес в наше хоровое искусство свежую струю...»

На этом мы, пожалуй, и закончим портрет Московского камерного в год его десятилетия, предоставив возможность дорисовывать этот портрет слушателям, для которых встречи с коллективом, неизменно утверждающим высокую духовность, гуманистические и демократические идеалы национальной музыкальной традиции, стали насущной потребностью. И это закономерно, поскольку искусство Московского камерного хора — не только гарантия совершенной интерпретации, радости узнавания и открытия нового, но всегда размышление о главном — о мире и человеке, всегда глубокое духовное потрясение.

В. Минин

МОГУЧЕЕ СРЕДСТВО ЕДИНЕНИЯ ЛЮДЕЙ

В историческом плане роль подлинного хорового искусства огромна; огромна в силу его доступности и нравственно-этической высоты, в силу вызываемого им духовного единения людей и гигантского эмоционального воздействия, оказываемого им на слушателей.

Это очень хорошо понимали наши предки, рассматривая хор (с момента зарождения профессионального хорового искусства на Руси) как один из инструментов духовного совершенствования нации¹. Издревле на Руси хоровая музыка несла в себе определенные философско-этические идеи. Важно и то, что наши предки выражали их не в виде абстрактных догм, а в форме высокохудожественной, порой притчевой (напомним: «Степенна», известная сейчас в расшифровке М. Бразникова, не входила в обиход, а пелась именно как некое этическое наставление).

Философское содержание сосредоточивали в себе и партесные концерты, и, конечно же, уникальные по жанру многоголосные композиции Березовского, Бортнянского. Этой традиции придерживались и выдающиеся мастера последующих эпох — Чайковский, Рахманинов, Танеев, создавшие непреходящие художественные ценности в интересующей нас сфере национального искусства.

Уходя своими корнями в народный мелос, в народный

быт, музыка а cappella была не только глубоко почитаема и ценима, она была распространена повсеместно. И несмотря на развитие других жанров в конце XVIII — начале XIX столетия певческое исполнительство а cappella не утрачивало своего значения.

К сожалению, в определенные периоды развития нашей музыки, в силу ряда объективных и субъективных причин, это искусство отходило как бы на второй план. Само слово хор стало ассоциироваться в сознании людей (даже культурных!) с чем-то безликим, скорее имеющим отношение к доступному всем массовому пению, чем к подлинному искусству пения. И отдельные, даже самые выдающиеся достижения лишь подчеркивали это обстоятельство.

В настоящий момент, точнее — в последние десятилетия, в хоровом исполнительстве (если учитывать деятельность не только профессиональных, но и высокообразованных самодеятельных коллективов) наблюдается процесс заметного оживления. И вот что характерно: процесс этот активизируется не только в Москве и Ленинграде, но и на периферии — в Хабаровске и Петрозаводске, Челябинске и Магнитогорске, Горьком и Воронеже, Томске и Новосибирске, Ростове-на-Дону и Владими́ре...

Не берусь в полной мере судить обо всех причинах, породивших такой своеобразный «хоровой ренессанс», но, как видно, для него созрели необходимые условия. Это прежде всего новый репертуар — произведения советских композиторов. Это — образцы старинной русской музыки, составляющие сегодня значительную часть концертных программ. Это — деятельность молодого поколения хормейстеров, пришедших в последнее десятилетие к руководству коллективами. Это — новый слушатель, с его расширившимися духовными запросами. Это, наконец, реставрация используемых для певческих выступлений памятников архитектуры с их замечательными акустическими характеристиками.

Мне думается, что огромный вклад в подготовку процесса оживления нашего дела внесли детские хоровые студии и их руководители, которые четверть века назад развернули поистине неоценимо полезную работу.

Таким образом, есть все основания предполагать, что при определенных условиях роль хорового исполнительства в жизни нашего общества, возможности его воздействия на эстетическое воспитание людей будут постепенно возрастать и углубляться.

Слушая певческие коллективы, анализируя программы, звучащие последнее время в концертах, можно заметить, что хоровое исполнительство сегодня состоит из нескольких направлений или тенденций (кстати, стилистически несхожих между собой). Сразу скажу, что порой они смешиваются в рамках даже одного коллектива. И все-таки можно разделить их и рассматривать в отдельности, потому что, выражая определенную эстетическую сущность, тенденции эти выявляют не только чисто музыкальные привязанности хормейстеров, но и различное понимание последними своих задач, а — шире — функций этого искусства в обществе.

Такая «разность» отражает смены исполнительских концепций внутри жанра а cappella, является процессом, типичным для всей нашей музыкально-исполнительской

¹ В разговоре об этом и других вопросах речь пойдет об искусстве хора а cappella как жанре, имеющем принципиальное отличие от оратории и кантаты, от искусства оперного хора, ансамблей песни и т. д.

культуры
исполнит
нению
среди
сказати
но-инт
певче
Ит
нен
пре
ау
до
ту
п
к