

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 (напомню: «Степенна», известная сейчас в расшифровке М. Бражникова, 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 десятилетие, 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 Владимире...

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 огромнейший 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
ауд
до
ту
п
н

почи-
естно.
VIII—
сар-
ча-
их
н.

культуры последнего 25-летия. Столь поздняя эволюция исполнительской эстетики в хоровом искусстве, по сравнению с другими жанрами, объясняется рядом причин, среди которых не последнюю роль играет — не хочется сказать консервативность — скорее устойчивость вокально-интонационного мышления, связанного с природой певческого «инструмента».

Итак, направление первое, самое пока еще распространенное, рассматривает хор как организм, призванный по преимуществу удовлетворять эмоциональные запросы аудитории, ориентированной, если так можно сказать, гедонистически. Этим объясняется преобладание в репертуаре красиво, привычно звучащих миниатюр. Концертные программы в таком случае редко бывают сцементированы единой жанрово-содержательной или даже стилистической идеей. Такое требование представляется здесь как бы необязательным. Эстетика исполнительства таких хоров зиждется на абстрактной теории так называемого «красивого звучания». Сущность ее изложена в книге П. Чеснокова «Хор и управление им». Оговорю сразу: все мы эту книгу изучали и изучаем. В целом она сыграла положительную роль в смысле обобщения опыта хорового, прежде всего — церковного — пения конца XIX — начала XX века, и опыт этот не следует игнорировать (более того, знать его обязательно!). Но названная теория «красивого звучания» никоим образом не может питать исполнительское искусство во все эпохи и времена. Универсальна ли она? Конечно же нет: здесь возникают явные противоречия, и особенно резко проявляются они при исполнении музыки, требующей иных категорий мышления, иной эстетической платформы².

Направление второе — реальные творческие представители его, конкретные коллективы, пока еще очень немногочисленные — исходит из того, что хор как организм должен вернуть себе сегодня свое исходное, изначальное предназначение: раскрывая высокие гуманистические нравственные идеалы, через эмоциональное воздействие побуждать человека к размышлению. Репертуар таких коллективов складывается принципиально по-иному. В нем преобладают крупные циклические формы, обобщенные образы которых несут в себе глубокую проблематику, раскрывают серьезные и важные философские концепции, отражающие духовные устремления своего времени. Отсюда проистекает и принципиально иной подход к драматургии программы — каждого отделения и концерта в целом. Отсюда и стилистическое единство, и лежащая в основе программы общая руководящая идея. Исполнительская эстетика этого направления зиждется сегодня на теоретическом положении Асафьева о музыке как интонируемом смысле, об искусстве как процессе, где это и как находятся в диалектическом единстве.

Следует упомянуть также, что есть хоры, которые у-

² Нелишне будет напомнить, что еще в 1932 году именно эти стороны содержания книги подвергались острой критике: «Исполнительская идеология автора устанавливает фетишизацию хоровой звучности определенной исторической эпохи... Эта самодовлеющая хоровая звучность объявляется абсолютной ценностью без отношения к художественному произведению. За этой звучностью признается приоритет — сначала... звучность хора, а затем были сотворены музыкальные произведения, которые к этой готовой звучности прикладываются <...> Автор не может себе представить, что художественное произведение определяет хоровую звучность, и ансамбль, и строй, и нюансы». Б. Я в о р с к и й. Рецензия на книгу П. Г. Чеснокова «Хор и управление им». Рукопись. Рукописное собрание научно-музыкальной библиотеки имени Танеева, МОЛГК.

лекаются такими современными средствами музыкальной выразительности, как сонористика, алеаторика, пуантилизм и т. п. Не отрицая определенной пользы подобного рода поисков, тем не менее считаю, что «погружение» в них ведет хор к элитарности, к звукоподражательству и, будучи абсолютизировано, противоречит демократической природе жанра, а также природе певческого процесса, если, конечно, пение понимать как результат движения осмысленной эмоции, выраженной звуко-словом.

Коснусь еще одного положения, которое утверждается иными хормейстерами: «Только большой хор является ведущим в русском хоровом пении».

Мне думается, в этом утверждении следует остановиться на двух моментах. Первый. Различные жанры музыкального искусства в разные эпохи наиболее полно отвечали духовным запросам слушателей. В конце 50-х годов мы были, например, свидетелями мощного подъема оратории и кантаты (даже симфония не обошлась без слова!), что явилось отражением тех сдвигов, которые, как видно, происходили в сознании слушателей в тот период. А в конце 60-х годов появилось, наряду с этим, все более осязаемое стремление к камерности. И, кстати, не только в музыке, но и в литературе, театре, кино. Разумеется, одно не исключает (и не вытесняет полностью) другого. Таким образом, даже внутри одного жанра нет направления, которому изначально, раз и навсегда, отводится только флагманская роль.

Второй момент. Действительно, ни в 20-е годы, ни в последующие несколько десятилетий русских камерных певческих коллективов не существовало. Но вот лет десять-пятнадцать назад появилось новое направление — камерное хоровое исполнительство. Что же делать? Мне думается, не надо остро отрицательно реагировать на успехи этого направления, надо радоваться тому, что к единому большому хору всей нашей музыкальной культуры прибавился еще один голос.

Считаю, что до тех пор, пока в Российской Федерации не будут созданы традиции широчайшего музыкального воспитания при помощи хорового пения (в детском саду, школе, ПТУ, техникуме, училище, вузе, армии, в рабочей среде и среде колхозников), о серьезной перспективе развития этого вида исполнительства (не только вширь, но и вглубь!), а следовательно, и о должном развитии профессионального искусства говорить не приходится. Отсутствие хоровых коллективов во многих школах, Дворцах пионеров, детских не только снижает эстетическую образованность, кругозор нашего молодого поколения, но и обедняет души людей, отрицательно влияет, позволю себе сказать так, на развитие музыкального мышления нации в целом.

Сравнивая лучшие образцы симфонического, оперного, фортепианного, камерного и т. д. исполнительства, скажем, 30-х, а затем — 70-х годов нашего века, мы при всем естественном различии в эстетическом подходе к музыке можем заметить в соответствующих принципах интерпретации и определенную преемственность. Это, например, стремление добиться логически ясного развертывания музыкальной материи, скрупулезный отбор артистом именно тех выразительных средств, которые обусловлены стилевыми особенностями произведения

и т. д. При этом неизменно подразумевается совершенная техническая оснащенность интерпретатора.

Если с этих позиций взглянуть на исполнительскую культуру хоров *a cappella* (в те же периоды времени), то уровень ее в прошлом окажется, увы, не соответствующим уровню сегодняшнего хорового исполнительства в целом.

Вероятно, львиную долю ответственности за подобное положение дел должна нести наша школа (в широком смысле слова), не дающая, по-видимому, необходимой базы большинству исполнителей в сфере хорового искусства. Степень талантливости выпускников всегда будет различной, но степень их грамотности в избранной специальности может и должна в принципе быть одинаковой. Мне думается, что решение этой проблемы надо искать:

а) в обучении студентов логике развития музыкальной речи на лучших образцах музыки, созданной человечеством;

б) на путях воплощения художественных намерений студента в реальном (а не воображаемом!) звучании³;

в) в практическом овладении студентами техникой вокального исполнительства.

О подготовке артистов хора вряд ли надо много говорить. Она в сущности осуществляется пока что только *de jure*, но не *de facto*.

Если под критикой понимать не только рецензирование концертов, но глубокий и всесторонний анализ интерпретируемого, интерпретации и личности интерпретатора в соотношении с общим развитием современного исполнительства, то такой критики в хоровом искусстве не существует.

Мне кажется, к тому же, что распространенная ныне практика рецензирования хоровых концертов «действующими» хормейстерами сужает круг рассматриваемых в печати проблем, тормозит процесс развития жанра и становления серьезного исполнительского музыкознания, а подчас носит откровенно кастовый характер.

Проблем в области интерпретации русской классики немало. В первую очередь они касаются исполнения старинной русской музыки. Оно открывает нам огромный, дотеле почти неизвестный, пласт национальной культуры. Сочинения Н. Дилецкого, В. Титова, Н. Бавыкина, Ф. Калашникова, концерты М. Березовского и Д. Бортнянского по своей философской глубине, духовной мощи и подлинной красоте можно смело поставить в один ряд с творениями выдающихся русских зодчих и живописцев. Слушание прекрасных образцов гения русского народа имеет не только познавательное, но и огромное воспитательное значение — осознание себя частью этого народа.

Думается, исполняя старинную музыку, мы, во-первых, должны ясно отдавать себе отчет в том, что мы исполняем и во имя чего. Во-вторых, видимо, не следует делать рискованных шагов без консультаций с нашими

признанными учеными, бесспорными авторитетами в этой области.

Другая важная проблема — бережное отношение исполнителя к русской классической музыке. Это наследие не так уже велико, и тем выше мера нашей ответственности.

Достаточно распространенным явлением следует считать неуважительное, а порой просто пренебрежительное отношение к авторскому замыслу. Показ себя, собственных «чувствований» — такова наиболее часто встречающаяся болезнь. Ее признаки — несоблюдение метрономических указаний, внезапные ускорения и замедления, манерные люфт-паузы, нарочитая преувеличенность фразировки, нажимы на ударные слоги и т. п. В силу этого мы слышим не сочинение композитора, а «произведение» хормейстера. Ничего подобного, кажется, не происходит, как правило, в оркестровом исполнительстве.

Может быть, Министерству культуры РСФСР следовало бы подумать о периодическом проведении семинаров по проблемам исполнения русской классической музыки.

Следует посоветовать на то, что мы располагаем ничтожно малым числом хороших обработок крестьянских народных песен, в частности протяжных. То есть тех песен, которые, на мой взгляд, должны составлять основу народного репертуара наших хоров. Вобрав в себя веками отшлифованное, тонкое музыкальное и поэтическое мышление, эти внешне неброские песни всем своим этически-возвышенным строем чувств не только оставляют глубокое эмоциональное впечатление, но, родившись как результат глубоких раздумий о пережитом, побуждают слушателя к подобному рода размышлениям.

К сожалению, по ряду причин (в том числе и по указанной выше) на концертной эстраде господствует тенденция исполнения более броских, вызывающих мгновенную реакцию песен и бытовых романсов. Многие из них прежде, как мы знаем, исполнялись в обстановке камерной, нередко в атмосфере интимной. Теперь они перенесены в концертные залы. Не имеющие прямого отношения к подлинно хоровой культуре, рассчитанные на исполнение *solo* с хоровым ансамблем, который поет закрытым ртом гитарно-фортепианную фактуру аккомпанемента и затем припев (поэтому нет принципиальной разницы между ансамблем в 6—8 человек или большим хором!), эти обработки несут функцию по существу своему развлекательную. К тому же исполнение этих песен «обросло» таким числом штампов, что само их звучание стало символом не народного, а псевдонародного, символом вкусов старой городской окраины. И надо иметь большой художественный такт и вкус, чтобы найти им соответствующее решение в плане как обработки, так и исполнения.

³ С этой точки зрения, с благодарностью вспоминаю занятия в классе профессора В. Соколова.