

Учебники по анализу музыкальных произведений не могут полностью удовлетворить учащихся, работающих над партитурой в исполнительском плане, так как курс анализа является теоретической дисциплиной и не рассчитан на всесторонний охват музыкального произведения. Исполнитель же, в частности дирижер хора, должен максимально овладеть партитурой.

Данный очерк посвящается вопросам методики музыкального анализа хоровой партитуры в специальном классе дирижирования.

Вкратце, ход работы над партитурой представляется в следующем виде: первый этап - проигрывание, вслушивание в музыку; второй - историко-эстетический анализ (знакомство с творчеством композитора - автора изучаемой партитуры; чтение специальной литературы; размышления над текстом, общим содержанием произведений, его идеей); третий - теоретический анализ (строение, тематизм, процесс формообразования, функция кадансов, гармонические и контрапунктические элементы, вопросы хоровой оркестровки и т. д.).

Разумеется, предлагаемая последовательность имеет несколько условный характер. Все будет зависеть от конкретных обстоятельств: от степени сложности произведения, от одаренности учащегося. Если, например, талантливому и вдобавок еще эрудированному музыканту попадет легкая партитура, то ему может не понадобиться много времени на анализы - он овладеет ею, что называется, в один присест; но может сложиться и иная ситуация, когда сложная партитура окажется в руках незрелого и не слишком чуткого исполнителя - вот тогда уже не обойтись без методики.

К сожалению будущие хоровые дирижеры лишены возможности заниматься в классе композиции, хотя не секрет, что навыки в сочинении приносят огромную пользу при изучении музыки, позволяют глубже и органичнее вникнуть в процесс формообразования, овладеть логикой музыкального развития. Насколько упростилась бы "проблема" анализа, если бы им занимались люди, прошедшие композиторскую школу.

От содержания к форме

Итак, студент получил для разучивания новую партитуру. Это может быть несложная обработка народной песни, фрагмент из Оратории или мессы, новое произведение советского композитора. Независимо от степени сложности партитуры, прежде всего ее нужно проиграть на фортепиано. У студента, плохо владеющего роялем, задача, конечно, усложнится, но и в этом случае не следует отказываться от проигрывания и прибегать к помощи грамзаписи или концертмейстера. Разумеется, активность внутреннего слуха и отличная память могут в значительной степени восполнить отсутствие пианистических данных.

Проигрывание и, естественно, сопутствующее ему вслушивание и запоминание нужны не только для предварительного ознакомления с партитурой, а для того, чтобы как говорится, "раскусить" ее, понять в общих чертах смысл, идею произведения и его форму. Первое впечатление неизменно должно быть сильным и определенным; музыка должна увлечь, понравиться - это совершенно необходимое начало для дальнейшей работы над партитурой. Если этого контакта между музыкой и исполнителем с самого начала не

произошло, необходимо отложить партитуру в сторону - временно или навсегда. Причин, почему произведение "не понравилось" может быть несколько. Исключая крайние случаи (музыка плоха или студент бездарен) чаще всего это происходит от узкого культурного и музыкального кругозора учащегося, ограниченного круга художественных симпатий или, просто, плохого вкуса. Бывает, что отпугивает форма или новый музыкальный язык, иногда оказывается чуждой сама идея, замысел произведения. В исключительных случаях – это проявление принципиальной нетерпимости к определенному композитору или стилю. Однако, как бы то ни было, если произведение "не дошло", – значит оно осталось непонятым как по содержанию, так и по форме. Следовательно, дальнейший анализ совершенно бесполезен; ничего, кроме формальных результатов он не принесет. Приступать к анализу партитуры имеет смысл только в том случае, когда учащийся уже знает, понимает и чувствует музыку, когда она ему "по душе".

С чего же начинать? Прежде всего с историко-эстетического анализа, т. е. с установления связей данного произведения с близкими ему явлениями жизни, культуры и искусства. Таким образом предметом такого анализа будет не столько само произведение, сколько те явления, которые так или иначе связаны с ним. Это нужно для того, чтобы путем опосредствованных связей в конечном счете глубже проникнуть в содержание изучаемой партитуры и дальше - в ее форму. Не следует забывать о том, что каждое музыкальное произведение представляет собой не обособленное явление, а является как бы элементом или частицей целой интонационно-стилистической системы в художественной жизни определенной эпохи. В этой частице, как в микрокосмосе отражаются не только стилистические признаки соседних по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической культуры в целом. Таким образом, самый верный путь для познания этого "микрокосмоса" - от общего к частному. Однако в практике возникают самые различные ситуации. Представим себе, что учащийся получил для разучивания партитуру одного из старых мастеров XVI века, и что для него это первое столкновение с этим стилем. Навряд ли будет большой толк от того, что учащийся займется усердной долбежкой и теоретическим анализом этой единственной партитуры. Безусловно, потребуется колоссальная дополнительная работа; во-первых, придется переиграть не один десяток партитур того же самого автора и его современников для того, чтобы познакомиться со стилем в широком плане; во-вторых, надо будет, как говорится, войти в эту отдаленную эпоху всеми возможными путями - через литературу, живопись, поэзию, историю, философию.

Только после такой кропотливой подготовительной работы можно рассчитывать на то, что удастся найти верный "тон" интерпретации заданного произведения.

И наоборот, другой пример: учащийся должен подготовить для разучивания и исполнения партитуру известного русского композитора XIX века. Разумеется, и здесь потребуется анализ, но уже в значительно меньших масштабах, так как музыка этого композитора "на слуху", основные сочинения его учащийся знает (всегда ли это так?), что-то читал о его жизни и творчестве, наконец кое-что запомнил из лекций и т. д. Но и при таком, благоприятном положении вещей, придется все равно какие-то произведения (скорее всего симфонические и камерно-инструментальные) освежить в памяти, познакомиться с новыми биографическими материалами и т. д.

В практике могут возникнуть и другие варианты. Конечно чем выше культура и эрудиция музыканта, чем обширнее у него музыкальный "багаж", тем скорее он проходит этот этап анализа. Менее подготовленному в музыкальном и общекультурном отношении студенту придется немало положить труда для того, чтобы подняться до уровня соответствующего произведению, и иметь после этого право сосредоточиться на нем самом.

У музыкантов совсем пренебрегающих методом исторического анализа, считающих его излишней роскошью и выдумкой "немузыкантов", всегда в той или иной степени ощущаются недочеты в исполнении; от их трактовки всегда попахивает неприятной "отсебятиной", прекрасно уживающейся со стилистическим эклектизмом. Правда, иногда приходится встречаться с талантливой отсебятиной, но это не меняет существа дела.

Жалкое зрелище представляет собой способный студент, дирижирующий каким-либо сложным сочинением, которое он чувствует, но в сущности не понимает; он отдается во власть своих эмоций, своего темперамента, ему даже удается верно и талантливо передать отдельные детали, он горячится и переживает, - а музыка, подобно сфинксу, остается неразгаданной. И ведь это непонимание, которое может великолепно совмещаться со "знанием" партитуры, имеет почти всегда один источник - отсутствие широкого кругозора в области культуры и искусства. Особенно это обстоятельство дает себя знать, когда под горячую дирижерскую длань попадает что-нибудь из И.-С. Баха. Не обвиняя педагогов специального дирижирования, хочется все же сказать, что навряд ли есть польза от дирижирования произведений И.-С. Баха под фортепиано!

Перейдем к конкретным примерам. Предстоит, например, сделать историко-эстетический анализ одной из частей "Реквиема" Моцарта и поэмы Шостаковича "9-е января".

То обстоятельство, что оба произведения достаточно известны и нередко исполняются в учебных классах и на экзаменах, позволяет освободить анализ от некоторого информационного балласта, необходимого в тех случаях, когда речь идет о каком-нибудь редко исполняемом произведении малоизвестного автора.

Ранее уже говорилось, что для того, чтобы продирижировать одним произведением, надо по возможности ознакомиться с творчеством композитора в целом. Мало кто этого, собственно говоря, не знает, но и мало кто следует этому принципу. Подлинное значение музыки нередко подменяется поверхностной ориентировкой - написано столько-то симфоний, столько-то опер и т. д. А ведь главное в том, как звучит это написанное. Трудно представить, что может найти студент-хоровик, не знающий ничего из Моцарта, кроме "Реквиема". Какая-нибудь фортепианная пьеса, игранная в детстве уже наверное застряла в памяти; может быть запомнились одна-две симфонии или еще что-нибудь. Однако, можно смело сказать, что молодые дирижеры хора в подавляющем большинстве плохо знают музыку Моцарта. Приступать же к "Реквиему" без того ощущения, что голова и сердце уже полны музыкой гениального художника, такой же абсурд, как браться за партитуру 9-й симфонии Бетховена или 6-й Чайковского, не зная предшествующих. Все это не означает, что нужно проштудировать всего Моцарта. Напротив, можно обойтись на первый случай минимумом, но и этот минимум составит далеко не малое количество сочинений. Обязательно надо познакомиться со всеми основными жанрами в творчестве Моцарта, так как в каждом из них открывается какая-нибудь новая грань его музыки. Лучше начать с фортепианных сонат, затем перейти к фортепианным концертам, послушать камерные ансамбли (особенно квартеты и непременно квинтет соль минор) и может быть основательнее задержаться на симфоническом творчестве, начиная с трех последних симфоний. Не помешает и знакомство с очаровательными дивертисментами. И конечно, совершенно необходимым представляется ощущение оперного стиля Моцарта, хотя бы по 2-3 операм. Перечень можно продолжить, но и этого достаточно. В конечном счете успех анализа определится не количеством проигранного и прослушанного, а умением вникать в музыку. Главная задача заключается в том, чтобы проникнуться духом музыки Моцарта, увлечься ею, ощутить стиль, характер музыкального языка. Только тот, кто глубоко переживает и поймет "солнечную" сущность музыки Моцарта, найдет верный путь в драматический и мрачный мир "Реквиема". Но и в "Реквиеме" Моцарт остается

Моцартом, трагизм "Реквиема" – не вообще трагизм, но трагизм моцартовский, т. е. обусловленный общим стилем музыки композитора.

У нас очень часто, к сожалению, стараются прокладывать наикратчайшие пути между действительностью и музыкальным произведением, забывая о том, что правильный путь только один, более длинный, но зато верный - через стиль. Борьба за овладение стилем - вот, пожалуй, самая лаконичная формулировка смысла историко-эстетического анализа. А в отношении музыки Моцарта это особенно трудная задача, ибо Моцарта "подпирают" с двух сторон такие колоссы, как Бах и Бетховен. И нередко драматические страницы музыки Моцарта исполняются "под Бетховена", а контрапунктические – "под Баха".

Одновременно с музыкальной "экскурсией" целесообразно заняться чтением специальной литературы. Кроме учебников, полезно почитать первоисточники - письма Моцарта, воспоминания о нем - познакомиться с высказываниями крупных художников о Моцарте и т. д. Наконец, если позволят время и обстоятельства, не вредно углубиться в социально-политическую и художественную обстановку того времени. Что касается самого "Реквиема", то не говоря уже о музыке, представляется также крайне важным уяснить себе некоторые детали религиозного содержания заупокойного богослужения, ибо ориентируясь на гуманизм музыки, нельзя в то же время забывать о церковных атрибутах, формах и канонах, нашедших известное отражение и в музыке Моцарта. Вопрос влияния церковной идеологии на музыку тоже относится к проблеме стиля.

И еще: никак нельзя проходить мимо бессмертного искусства великих поэтов, музыкантов и художников эпохи Возрождения; фрески и картины Микеланджело и Рафаэля могут многое "подсказать" в трактовке некоторых номеров "Реквиема"; чуткий музыкант с большой пользой для себя проштудирует также наполненные какой-то особенной чистотой и "святостью" партитуры бессмертного Палестрины, а ведь "палестриновские" эпизоды есть и в партитуре "Реквиема"; Моцарт крепко усвоил итальянскую школу хорового голосоведения – легкую и прозрачную.

В целом как будто получается большой объем работы вокруг одного произведения, но, во-первых, не каждая партитура требует такого обширного анализа, а, во-вторых, студент, беря в руки новую партитуру, все-таки уже что-то знает и о композиторе и его творчестве, и о эпохе в целом. Поэтому, работа будет заключаться в пополнении знания, в дополнительном анализе, некоторая (большая или меньшая) часть которого была уже сделана ранее в процессе обучения.

Что касается изучения партитуры современного композитора, то тут перед исполнителем неизбежно встанут трудности иного характера, чем при анализе произведения классики, хотя круг вопросов в том и другом случае одинаков. Творчество даже самого великого классика, жившего, скажем, лет 100, а то и более тому назад по вполне естественному закону жизни теряет некоторую долю своего жизненного содержания – оно постепенно блекнет, теряет яркость своих красок.

И так обстоит дело со всем наследием: оно как бы "развернуто" по отношению к нам, современникам, со стороны своих прекрасных, классических форм. Вот почему дирижер должен прежде всего докопаться до жизненных пружин стиля классической партитуры; его "сверхзадача" заключается в том, чтобы старая музыка в его интерпретации воспринималась, как новое, современное произведение. В абсолютной форме такое превращение, разумеется невозможно, но стремиться к этому идеалу – удел настоящего художника.

Сила подлинного современного искусства, наоборот, заключается в том, что оно прежде всего покоряет и завоевывает сердце своей связью с жизнью. Зато форма новой музыки часто отпугивает консервативного и ленивого исполнителя.

Теперь вкратце о хоровой поэме Шостаковича "9-е января". Здесь также придется заняться вначале творчеством Шостаковича в целом, уделяя преимущественное внимание центральному жанру в его творчестве - симфоническому. Может быть, в первую очередь следует познакомиться с 5, 7, 8, 11 и 12-й симфониями, некоторыми квартетами, фортепианным квинтетом, ми-минорной и ре-минорной фугами для фортепиано, ораторией "Песнь о лесах" и вокальным циклом на тексты еврейской народной поэзии. Шостакович - великий симфонист современности; в его инструментальных фресках как в зеркале отражаются героика, драматизм и радости человека нашей бурной и противоречивой эпохи; по масштабам изображаемых событий, по мощи и последовательности развития идей он не знает себе равных среди композиторов современности; в его музыке всегда звучит нота горячей любви, сочувствия и борьбы за человека, за человеческое достоинство; трагические эпизоды музыки Шостаковича нередко являются вершинами его грандиозных концепций. Оригинальный стиль Шостаковича представляет собой сложнейшую амальгаму русско-европейского происхождения. Шостакович - вернейший наследник великого искусства прошлого, но он не прошел также мимо огромных завоеваний выдающихся композиторов XX века. Серьезность, благородство и величайшая целеустремленность его искусства позволяют поставить Шостаковича на генеральную линию развития европейского симфонизма, рядом с Бетховеном, Брамсом, Чайковским и Малером. Конструктивная четкость его музыкальных структур и форм, необычайная протяженность мелодических линий, разнообразие в ладовой основе, чистота гармоний, безупречная контрапунктическая техника - вот некоторые черты музыкального языка Шостаковича.

Одним словом, тому, кто рискнет взять себе для разучивания произведение Шостаковича, немало придется поразмышлять о его творчестве, тем более что хороших книг о нем еще очень мало.

Что же касается программы, то и здесь нельзя успокаиваться на том основании, что тема революции 1905 год - вещь известная. Нельзя забывать, что это уже история. Значит, надо постараться приблизиться самому к трагическому событию на Дворцовой площади, увидеть его в воображении, прочувствовать и пережить, оживить в своем сердце гражданское чувство гордости за тех, кто погиб за великое дело освобождения от царского ига. Нужно настроить себя, так сказать, на самый возвышенный лад. К услугам желающих немало путей: исторические документы, картины, поэмы, народные песни, наконец кино. В идеале, исполнитель всегда должен стремиться дотянуться до уровня композитора - автора произведения, - а в этом ему в значительной степени поможет собственная, а не усвоенная только с голоса композитора концепция и идея сочинения. Это обстоятельство даст ему право поспорить с автором и, может быть, внести некоторые коррективы в указанные темпы, динамику и т. д. Короче говоря, получая партитуру, скажем, той же поэмы Шостаковича дирижер (если он - творческая личность) должен не только анализировать и констатировать то, что в ней есть, но и постараться обнаружить то, что, с его точки зрения, должно там быть. Это один из путей к самостоятельной и оригинальной трактовке. По этой же причине полезнее иногда знакомиться сначала с текстом партитуры, а не с ее музыкой.

Окончательным результатом историко-эстетического анализа должна быть ясность в общей концепции, в идее, в масштабах содержания, в эмоциональном тоне произведения в целом; более того, предварительные выводы в отношении стилистики,

музыкального языка и формы, которые будут уточняться в процессе теоретического анализа.

И последнее, нужно ли оформлять анализ в письменную работу. Ни в коем случае. Гораздо полезнее взять за привычку весь материал по данному произведению в тезисной форме заносить в специальную тетрадь. Это могут быть: выводы анализа, собственные мысли и соображения, высказывания из специальной литературы и многое другое. В конце концов, в будущем, если понадобится, можно будет сделать на основании данных анализа (включая и результаты теоретического анализа) небольшую монографию о произведении. Но это уже после исполнения партитуры. До дебюта лучше не отвлекаться и приложить все усилия к тому, чтобы получше высказаться на языке музыки.

От формы к содержанию

Еще в музыкальном училище учащийся знакомится с элементами музыки (лад, интервал, ритм, метр, динамика и др.), изучение которых входит в курс элементарной теории музыки; затем переключается на гармонию, полифонию, оркестровку, чтение партитуры и, наконец, завершает свое теоретическое образование курсом анализа музыкальных произведений. Этот курс как будто имеет своей задачей целостный, всесторонний анализ - во всяком случае авторы учебников в своих вступительных главах декларируют такой профиль; на самом же деле практически все сводится к изучению музыкально-композиционных схем, к анализу архитектурного строения, то есть - к овладению правилами музыкальной "грамматики".

Вопросы тематического развития хотя и затрагиваются, но главным образом в ограниченной сфере приемов мотивной разработки, и то как-то "на глаз" - там, где это совершенно очевидно.

Это не означает, однако, что изучение строения музыкальных произведений потеряло свой смысл. Навряд ли целесообразность такой педагогической дисциплины нуждается в специальной аргументации. Речь может идти не об отмене (по крайней мере на первое время) архитектурного критерия в анализе, а лишь в дополнении его анализом иного плана, а именно, анализом процесса формообразования. Как это сделать, как разработать метод такового - дело теоретиков. Но музыканты-практики и, в частности, дирижеры хора, не могут ждать; они начинают терять веру в могущество теории, многие из них, в конечном счете, перестают серьезно относиться к аналитическому методу изучения музыки, чувствуя себя в какой-то степени обманутыми - так много было обещано, и так мало дано. Это, разумеется, несправедливо, но имеет и свое оправдание, ибо получается так: теория ведет, ведет за руку, учащегося, а потом, в самый решительный момент, на кульминационной вершине теоретического образования, когда до музыки, что называется, рукой подать - покидает его.

Этот интервал между наукой и живой музыкой (впрочем, в принципе вполне закономерный)-в настоящее время слишком велик, его необходимо в значительной степени сократить. Представляется, что можно идти двумя путями: либо решительно подвинуть теорию анализа к более творческой проблеме формообразования, либо подойти к существующей теории через самую высшую и сознательнейшую практику - через творчество-композицию, т. е. путем перемещения таким образом проблемы музыкального развития в сферу практики. Второй путь надежнее и, по-видимому, придет время, когда курс анализа музыкальных произведений (по крайней мере у дирижеров) из аналитического превратится в практический, но независимо от этого и теория должна шагнуть вперед, приблизиться к требованиям современной практики. Решить такую

задачу на научном уровне - дело трудное и долгое. Однако в таких случаях, когда теория несколько запаздывает, может прийти на помощь методика. Попытаемся помочь молодым дирижерам-хоровикам некоторыми практическими советами, которые, по нашему мнению, направят их внимание в нужном направлении.

Во-первых, о возможных типах теоретического анализа, направленного на изучение формы музыкального произведения. Их может быть несколько, например: гармонический, - когда сочинения просматриваются исключительно под углом зрения его гармонии; контрапунктический, - обязывающий к особому вниманию к вопросам голосоведения; наконец, под аналитический "прожектор" могут попасть особенности хоровой оркестровки, строения или закономерности тематического развития. Каждый из них (кроме последнего) имеет свои теоретические принципы и методику анализа, разработанную в соответствующих педагогических курсах. Так или иначе, студенты в основном подготовлены к гармоническому, контрапунктическому, структурному и, отчасти, к вокально-фактурному анализу. Но приступая к "исполнительскому" анализу, который в такой же степени относится к области мифологии, как и "целостный" - многие из них как-то теряют почву под ногами, стараясь говорить во чтобы то ни стало сразу обо всем.

Приходилось читать письменные работы учащихся, представляющие собой форменный винегрет; что-то об идейном содержании, пара слов о гармонии, о фактуре, о динамике и т. д. Разумеется такой "метод" носит описательный характер и имеет мало общего с подлинной наукой.

Методика анализа формы хоровой партитуры представляется нам в следующей последовательности. Учащийся приступает к теоретическому изучению произведения только после того, как он основательно поработал над ним в историко-эстетическом плане. Следовательно, партитура у него, что называется "в ушах" и "в сердце", а это надежнейшая профилактика от опасности в процессе анализа оторваться от содержания. Целесообразнее начинать с гармонии, и не отвлекаясь уже ни на что другое, просмотреть (и разумеется, прослушать), аккорд за аккордом, все сочинение. Нельзя гарантировать в каждом отдельном случае интересные результаты анализа гармонии (не каждое произведение может быть достаточно оригинальным в отношении гармонического языка), но "крупницы" наверняка будут обнаружены; иногда это какой-нибудь сложный гармонический оборот, или модуляция, неточно зафиксированные слухом - при ближайшем рассмотрении они оказываются очень важными элементами формы, а следовательно, уточняют кое-что и в содержании музыки; иногда это особенно выразительный, формообразующий каданс и т. д. Наконец, такой целенаправленный анализ поможет обнаружить наиболее "гармонические" эпизоды партитуры, где первое слово - за гармонией, и, наоборот, более нейтральные в гармоническом отношении разделы, где она лишь сопровождает мелодию или поддерживает контрапунктическое развитие.

Очень ценным является также умение обнаружить ладотональный план всего произведения, т. е. в пестрой картине отклонений и модуляций найти главные, опорные тональные функции и уловить их взаимосвязь.

Переходя к контрапунктическому анализу, надо исходить из того, к какому стилю относится данное сочинение - к полифоническому или к гомофонно-гармоническому. Если к полифоническому, то контрапунктический анализ может превратиться в главный аспект теоретического изучения музыки. В произведении же гомофонно-гармонического стиля следует обратить внимание не только на контрапунктические структуры (тема и

противосложение, канон, фугато), но и на элементы полифонии, не имеющие структурной определенности. Это могут быть различного вида подголоски, педали, мелодические ходы, фигурации, отдельные имитации и т. д. Очень важно обнаружить (а главное, услышать) также содержательные мелодические "прожилки" в аккордово-гармонической фактуре, определить их удельный вес и степень активности в формообразовании. Что касается контрапунктических эпизодов и структур, то анализ их не должен затруднить учащегося, владеющего техническими ресурсами полифонии. Трудность здесь другого рода; надо приучить свой слух не теряться в сложном сплетении голосов и всегда находить главный голос даже в полифонии. С этой целью полезно специально потренироваться за фортепиано: медленно и очень тихо наигрывать полифонические фрагменты, внимательно вслушиваться не "в каждый голос", как обычно рекомендуют, а в процесс взаимодействия голосов.

Следующий на очереди – анализ строения партитуры. К услугам учащегося имеется достаточное количество учебников (следует предложить учебник "Музыкальная форма" И. Способина и "Строение музыкальных произведений" Л. Мазеля) и поэтому можно ограничиться некоторыми общими замечаниями. К сожалению, приходится сталкиваться с фактами, когда учащиеся суживают задачи такого анализа, ограничиваясь лишь вопросом композиционных схем; схема найдена - цель достигнута. Это глубочайшее заблуждение, так как закономерности строения проявляются прежде всего во взаимосвязях и соподчиненности небольших по масштабу построений - мотивов, фраз, предложений. Овладеть конструктивной стороной произведений - значит разобраться в ритмических соотношениях между отдельными структурами, в логике структурных периодичностей и контрастов. Кстати, не один раз приходилось замечать, что музыканту-дирижеру, хорошо чувствующему и понимающему конструктивную, так сказать, "материальную" сторону музыки, никогда не грозит опасность подпасть под инерцию тактирования. В конце концов не так уж важно знать, трехчастная форма, например, в таком-то произведении или двухчастная с репризой; гораздо полезнее докопаться до его конструктивной идеи, до ритма, в широком смысле этого слова.

В итоге уже проделанной работы над партитурой можно сделать некоторые существенные выводы в отношении ее структурно-гармонических особенностей и тем самым продвинуться к проблеме стиля, так сказать, от формы. Однако впереди еще самая сложная проблема - формообразование в процессе. Заранее следует сказать, что и здесь, как и вообще в искусстве, первое слово за врожденным чувством музыкальной логики; никакая самая безупречная теория не в состоянии сделать музыканта. Но не следует забывать и другое: теоретическое осознание организует творческий процесс, придает ему ясность и уверенность. Иногда высказываются опасения - не слишком ли много мы анализируем, не погубим ли этим самым музыку. Напрасные страхи. При самом глубоком и обстоятельном анализе все равно на долю интуиции остается львиная доля; подлинный музыкант никогда не перестанет чувствовать в первую очередь. Теория только поможет ему умнее чувствовать.

Анализ в равной степени помогает и "сухому" и "эмоциональному" музыканту; первого он может "зажечь", второго – "охладить".

Еще в процессе структурно-гармонического и контрапунктического анализа обычно время от времени встают вопросы музыкального и тематического развития, но это бывает, как правило, в виде констатации отдельных фактов; так было, и так стало. Для того же, чтобы в какой-то степени осознать процесс формообразования, нельзя уже "перескакивать" через такты; придется пойти по трудному и долгому пути, примерно по тому, по которому двигается композитор, сочиняя произведение. Здесь отправным пунктом будет уже не

период, не гармоническая функция, а тема. Вот от темы, через все перипетии и закоулки ее развития добраться аналитической мыслью до заключительного каданса, не пропуская ни одного звена - задача процессуального изучения музыкального произведения. В полной мере это никогда не удастся. Где-то останутся "разрывы", куда интеллект не проникает и где придется положиться на интуицию. Однако, если даже основная, магистральная линия в развитии формы будет лишь намечена, значит цель достигнута.

Такой анализ лучше делать за инструментом, когда обстоятельства позволяют достаточным образом собраться и сосредоточиться. При высокой культуре внутреннего слуха можно, однако, обойтись и без фортепиано. Сколько раз придется проиграть и прослушать партитуру целиком и отдельные места - предсказать невозможно; во всяком случае множество раз. Анализ такого рода потребует огромного творческого напряжения, сосредоточенности и времени. И понятно - не легкая задача пробиться через эмоциональную и образную сущность музыки к скрытым пружинам ее логики и расчета.

В практическом отношении хочется дать учащемуся такой совет: обращайте внимание на цезуры (в том числе и паузы) между построениями, на то, как "цепляются" фраза за фразу, предложение за предложение; приучайтесь наблюдать за жизнью "атомов" музыкальной речи, – интонаций, за тем, как одни из них развиваются, варьируются, распеваются, другие образуют своеобразное *ostinato*, или "педаль" (выражение Асафьева); не удивляйтесь неожиданным и резким мелодическим, гармоническим и ритмическим поворотам - они оправданы художественно-образной логикой, держите в поле зрения всю музыкальную ткань, не отделяйте мелодию от гармонии, главные голоса от второстепенных - четко ощущайте структуру каждого построения во всех ее измерениях; всегда держите в памяти главную тему - идею произведения - она не даст вам свернуть с дороги; и еще очень важная деталь - никогда не теряйте связи с текстом.

Хорошо бы молодым дирижерам-хоровикам, повышая свою музыкальную культуру, выйти за пределы обязательных учебников и познакомиться с теоретическими первоисточниками, в которых нет, естественно, педагогической системы, но зато живет творческая мысль. Хочется порекомендовать в первую очередь прочесть некоторые работы Б. Асафьева, и может быть начать прямо с его труда "Музыкальная форма как процесс". Особую ценность этой книге придает то обстоятельство, что ее автор-композитор, обладает даром касаться самых тонких сторон творческого процесса.

Последний этап – анализ хоровой оркестровки. Как известно, всеобъемлющего трактата по этому вопросу, по крайней мере, на русском языке, нет, а в книгах П. Чеснокова, А. Егорова, Г. Дмитриевского, хотя и излагаются основы хороведения, но преимущественно в объеме элементарных сведений, без экскурсов в проблему хоровых стилей. Поэтому учащийся не всегда ясно представляет себе, на что следует обращать внимание при ознакомлении с хоровым "почерком" того или иного композитора. Оставляя в стороне общеизвестные нормативы в отношении расположения голосов в хоровом аккорде, звуковые и выразительные возможности регистров и диапазонов, коснемся некоторых вопросов стилистики хорового письма. Думается, что, раскрывая уже не в первый раз партитуру для анализа, учащийся обязан прежде всего ответить на основной вопрос: соответствует ли оркестровка стилю произведения в целом - не испортила ли она в чем-нибудь намерений автора, иначе говоря, будет ли звучать партитура именно так, как этого требует музыка (нет ли перегрузки в аккордике и голосах, не однообразна ли фактура, не слишком ли жидко наинструментованы туттийные места, не "мало ли воздуха" в партитуре и не мешают ли голоса друг другу, или наоборот – имеет ли фактура достаточную конструктивную прочность и т. д.). Такой "экзамен" надо устраивать не только молодому композитору, но и маститому автору, ибо даже у последнего могут

встретиться просчеты, недосмотры, или, в лучшем случае, менее удачно звучащие эпизоды. И главная задача здесь, разумеется, не в отыскании ошибок, а в том, чтобы критическая позиция пробудила необходимую чуткость к вокально-хоровым проблемам. После этого можно уже заняться другими вопросами, как например: какие хоровые ансамбли (мужской хор, женский хор, мужчины с альтами, женщины с тенорами и т. д.) предпочитает композитор; какое значение в партитуре имеет тембровая окраска; какова взаимосвязь между динамикой и оркестровкой; в каких партиях предпочтительнее излагается тематический материал; каковы особенности сольного и туттийного звучания, приемы полифонизации аккордовой фактуры и т. д. Сюда же примыкает вопрос о смысловом и фонетическом соответствии слов с музыкой.

На анализе хоровой оркестровки можно, в сущности, закончить теоретическое изучение партитуры. Дальше пойдут уже специальные вопросы повседневной работы и исполнительской концепции.

Нужно ли записывать анализ? Думается, что это практически просто невозможно. Отдельные выводы, соображения, даже некоторые детали не мешает записать для себя. Исполнителю нужны не теоретические идеи, как таковые, а то, чтобы осмысленное и извлеченное им из музыки вновь возвратилось в музыку. По этой причине в настоящем разделе очерка нет показательного анализа; настоящий анализ должен быть живым, – когда музыка дополняет слова, а слова дополняют музыку.

Заключение

Ограничиться одним теоретическим анализом было бы так же неверно, как и, наоборот, – вовсе отказаться от него. Исследованию формы произведения обязательно должна предшествовать или сопутствовать (смотря по обстоятельствам) вдумчивая работа вокруг него – знакомство с музыкой, литературой, историческими трудами и другими материалами. В противном случае анализ может не получиться и его более чем скромные результаты только разочаруют учащегося. Надо запомнить твердо и раз навсегда: только тогда, когда с музыкой партитуры уже связан целый мир чувств, мыслей и представлений – каждое открытие, каждая деталь в форме тотчас станет открытием или деталью в содержании. Окончательным результатом анализа должно быть в идеале такое усвоение партитуры, когда каждая нота "попадает" в содержание, и каждое движение мысли и чувства находит свою структуру в форме. Об исполнителе (все равно, солист он или дирижер) овладевшем тайной синтеза содержания и формы, обычно говорят, как о художнике и мастере в передаче стиля произведения.

Партитура должна быть перед изучающим ее всегда как бы в двух планах – в крупном и мелком; в первом случае она приближается для детального теоретического изучения, во втором – отстраняется для того, чтобы легче было связать ее с другими явлениями жизни и искусства, вернее и глубже проникнуть в ее содержание.

Заранее можно предвидеть, что молодой дирижер скажет: "Хорошо, все это понятно, но нужно ли анализировать, например, такую партитуру, как "Однозвучно гремит колокольчик" в обработке А. Свешникова?". Да, действительно, такая партитура не потребует специальной аналитической работы, но мастерство в ее интерпретации будет зависеть от многих причин: от знания дирижером русской народной песни, от его общей и музыкальной культуры и, не в последнюю очередь, от того, сколько и как было проанализировано больших и сложных партитур, прежде чем пришлось заняться этим незатейливым на вид произведением,

В былое время выдающийся деятель хорового искусства М. Климов с блеском исполнял небольшие хоровые миниатюры в своей обработке, но известно и другое: он был большим мастером в передаче "Страстей" И. Баха и первый в нашей стране продирижировал "Свадебкой" И. Стравинского.