

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ПИСЬМА КОМПОЗИТОРОВ АВАНГАРДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ХОРОВОЙ СЮИТЫ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ «ПОСВЯЩЕНИЕ МАРИНЕ ЦВЕТАЕВОЙ»

Н. В. Кошкарева,

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова,
Москва, Российская Федерация, 109147

Аннотация. Статья посвящена вопросам художественной интерпретации на примере хоровой сюиты «Посвящение Марине Цветаевой» С. Губайдулиной. Процесс работы исполнителя над музыкальным произведением в соответствии с диалектикой познания представляет собой постепенное проникновение в его содержание, в мир его художественных образов. Утверждается необходимость комплексного исследования музыкального сочинения, предусматривающего синтез различных общегуманитарных и музыкально-теоретических дисциплин. Ведущей парадигмой мультимодального анализа выступает полифония. В настоящем исследовании показано, что техника полифонического письма в хоровой музыке а'cappella раскрывается С. Губайдулиной в синтезе поэтического слова и музыкального текста; изучены жанровые прототипы каждой части сюиты; проанализированы виды полифонической техники с точки зрения традиции и новаторства, представлен контекстный анализ современной хоровой композиции. В полифоническом мышлении Софии Губайдулиной как представителя русского музыкального авангарда XX века переплелись традиции вокальной полифонии эпохи Возрождения и разнообразные техники письма XX века.

93

Ключевые слова: С. Губайдулина, хоровая сюита «Посвящение Марине Цветаевой», контекстный анализ, художественная интерпретация, хоровая полифония, жанровые прототипы, музыкальное образование.

Благодарности: Благодарю главного редактора журнала «Музыкальное искусство и образование», доктора педагогических наук, профессора Е. В. Николаеву и редакционную коллегию за ценные советы в процессе подготовки статьи

© Кошкарева Н. В., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

к публикации. Выражаю сердечную признательность моим учителям – доктору искусствоведения, профессору Е. Б. Долинской, доктору искусствоведения, профессору И. В. Степановой и доктору искусствоведения, профессору Н. А. Симановой за вдохновение и всестороннюю помощь в научно-исследовательской, творческой и педагогической работе.

Для цитирования: Кошкарёва Н. В. Художественно-педагогическая интерпретация полифонического письма композиторов авангардного направления на примере хоровой сюиты С. Губайдулиной «Посвящение Марине Цветаевой» // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 3. С. 93–106. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-93-106.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-93-106

ARTISTIC AND PEDAGOGICAL INTERPRETATION OF POLYPHONIC
LETTER OF AVANT-GARDE COMPOSERS ON THE EXAMPLE
OF THE CHORAL CYCLE “DEDICATION TO MARINA TSVETAEVA”
BY SOFIA GUBAIDULINA

Natalia V. Koshkareva,

State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov,
Moscow, Russian Federation, 109147

94

Abstract. The article discussed the issues of artistic interpretation on the example of the choral cycle “Dedication to Marina Tsvetaeva” by S. Gubaidulina. The process of a performer working on a piece of music is a gradual penetration into its content, into the world of his artistic images, in accordance with the dialectic of cognition. The need for a comprehensive study of musical composition, which provides for the synthesis of various general humanitarian and musical-theoretical disciplines, is affirmed. The leading paradigm of multimodal analysis is polyphony. This study shows that the technique of polyphonic writing in a’cappella choral music is revealed by S. Gubaidulina in the synthesis of poetic word and musical text; studies genre prototypes of each part of the cycle; analyzes the types of polyphonic technique from the point of view of tradition and innovation, presents a contextual analysis of modern choral composition. In the polyphonic thinking of Sofia Gubaidulina as a representative of the Russian musical avant-garde of the 20th century, the traditions of vocal polyphony of the Renaissance and various writing techniques of the 20th century were intertwined.

Keywords: Sofia Gubaidulina, choral cycle “Dedication to Marina Tsvetaeva”, context analysis, artistic interpretation, choral polyphony, genre prototypes, musical education.

Acknowledgements: I thank the Editor-in-chief of the journal “Musical Art and Education”, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor E. V. Nikolaeva and the Editorial Board for their valuable advice in the process of preparing the article for publication. I express my heartfelt gratitude to my teachers – Doctor of Art Criticism, Professor E. B. Dolinskaya, Doctor of Art Criticism, Professor I. V. Stepanova and Doctor of Art Criticism, Professor N. A. Simakova for inspiration and comprehensive assistance in research, creative and pedagogical work.

For citation: Koshkareva N. V. Artistic and Pedagogical Interpretation of Polyphonic Letter of Avant-garde Composers on the Example of the Choral Cycle “Dedication to Marina Tsvetaeva” by Sofia Gubaidulina // *Muzikal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 3, pp. 93–106 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-93-106.

Контекстный анализ как необходимый инструментальный дирижёра в процессе исполнительской интерпретации произведений русского авангарда

Профессия дирижёра относится, пожалуй, к самым молодым в музыкальном искусстве. Долгое время вообще не существовало специальной системы обучения искусству дирижирования. В XX веке формируется устойчивая база технических и музыкально-выразительных средств, на которой и сейчас зиждется отечественная дирижёрская музыкально-исполнительская культура.

Современный этап искусства дирижирования, как в области симфонической, так и хоровой музыки, характеризуется сложными процессами. В первую очередь это обусловлено тем, что к дирижёру как лидеру музыкального континуума повышаются требования не только в отношении его профессиональной подготовки, но и особых качеств, связанных с многогранным мышлением, то есть способностью постигать бытие, интегрируя как созвучные, так и противоречивые или парадоксальные аспекты. Дирижёрское мышление даёт возможность выхода за пределы привычного мировосприятия и мировоззрения, а также

постоянного расширения восприятия и «проживания» реальности.

Многопараметровое мышление – неотъемлемая парадигма личности музыканта в XXI веке. Современному дирижёру, включающему в репертуар сочинения различных исторических эпох и стилей, необходимо мыслить весьма широко, стремиться к интеграции в своей творческой деятельности всех сфер искусства, научных и духовных ценностей. При этом отличительной чертой его работы является постоянно углубляющийся контекстный анализ исполняемого произведения [1, с. 9]. Такой анализ имеет особое значение при обращении к современной музыке с ярко выраженными чертами новаторства.

В обширном репертуаре дирижёра XXI века музыка для хора представителей «тройки» русского авангарда (А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина) занимает одну из центральных позиций [2]. Наследие композиторов современности – интереснейшая почва для хорового исполнительства. Об этом неоднократно высказывались корифеи отечественного музыкального искусства. В частности профессор Б. Тевлин, первый интерпретатор многих сочинений, созданных на рубеже прошлого и нынешнего столетий,

рассуждал об этом так: «Хоровой авангард конца XX века – явление, для которого характерны новые звукозерцания, диссоциирующие созвучия, свободная хроматика, неровность пульса, обновлённый музыкальный язык, иногда сочетание резко контрастирующих певческих манер – академической и народной. К этому направлению относится не только додекафонная и сонорная музыка, но и новотональная, в которой идеи литературного текста выражены яркими музыкальными средствами. На мой взгляд, композиторская школа Московской консерватории находится во главе авангардного направления хоровой музыки второй половины XX века. Это феномен особого рода: в произведениях этих композиторов исполнителей привлекает то, что составляет духовную атмосферу времени» [3, с. 116].

Для обоснования интерпретации музыкального произведения дирижёр должен провести тщательное изучение не только самого музыкального текста, но и проникнуть в глубинные смыслы исполняемой музыки посредством мультимедального исследования.

Особенности реализации контекстного анализа применительно к современному хоровому письму на примере сюиты С. Губайдулиной «Посвящение Марине Цветаевой»

При рассмотрении проблемы мы ставили своей целью на примере сюиты «Посвящение Марине Цветаевой» Софии Губайдулиной высветить роль полифонии в процессе создания художественной интерпретации современной хоровой композиции. Исходя из указанной цели, были сформулированы следующие задачи:

- раскрыть художественные связи слова и музыки;
- определить жанровые архетипы;

- теоретически осмыслить технику полифонического письма;
- выявить техники композиции XX века;
- изучить новые исполнительские приёмы;
- представить контекстный исполнительский анализ хоровой композиции;
- выявить педагогические проблемы и предложить способы их решения при подготовке певцов к исполнению произведения.

Для рассмотрения столь широкой проблематики потребовались различные методы исследования. В качестве основополагающих методов музыкального анализа выступили: музыкально-теоретический, историко-стилевой, хороведческий. Кроме того, были задействованы методы эмпирического уровня – наблюдение и сравнение, а также методы экспериментально-теоретического уровня – экспериментальный, дедукционный и индукционный, гипотетический.

Представленная работа изначально задумывалась как многоаспектная. Её идея возникла в результате практической деятельности автора в системе высшего музыкального образования (ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, МГК имени П. И. Чайковского), в том числе и в качестве руководителя вокально-хорового ансамбля ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова. Анализ репертуара показал почти полное отсутствие в учебных и концертных программах сочинений Софии Губайдулиной.

В процессе изучения научно-методических трудов [4; 5; 6; 7; 8] в области хоровой полифонии было выявлено, что сочинение «Посвящение Марине Цветаевой» никогда ранее не выступало объектом специального анализа. Связанная с ним проблематика сводилась сугубо к рассмотрению стиля письма С. Губайдулиной и не

затрагивала вопросы изучения полифонического мастерства композитора в области хоровой музыки *a cappella*. Рассмотрение такого понятия, как хоровая полифония в творчестве С. Губайдулиной, потребовало опоры на исследования современной музыки, а также на труды, в которых анализируются аспекты исполнительской практики и проблемы интерпретации [2; 9; 10; 11].

Работа над темой убедительно показала, что проблематика не должна ограничиться лишь полифоническими техниками хорового письма. «Посвящение Марине Цветаевой» необходимо было изучить с позиции жанровых прототипов, что оказалось достаточно сложным, так как не все примеры «лежали» на поверхности. Пришлось проанализировать многие сочинения автора, чтобы понять смысл применения в них жанрового архетипа. Так возникли интереснейшие образцы: канон, псалмодия, мотет. Найденные музыкальные примеры были тщательно изучены, систематизированы и стали базой для аргументов и выводов. Разные векторы анализа хоровой полифонии продемонстрировали не только специфику её техник, жанровых и стилевых особенностей, но и подтвердили необходимость комплексного подхода к её изучению во взаимосвязи композиторской и исполнительской концепций.

Сюита «Посвящение М. Цветаевой» написана для смешанного хора *a cappella*. Сочинение состоит из пяти частей: № 1 «Пало прениже волн»; № 2 «Конь»; № 3 «Всё великолепии труб»; № 4 «Интерлюдия»; № 5 «Сад». С. Губайдулина использует в сюите четыре стихотворения Марины Цветаевой, одна из частей (№ 4 «Интерлюдия») составлена из отдельных строк двух предыдущих номеров цикла.

Художественный текст в хоровой сюите представлен как многослойная

структура, в сочетании внешней и глубинной конфликтности, фабульного и сюжетного начал. Фабульная роль композиции сюиты связана с информацией о выборе для пятичастного цикла четырёх поэтических текстов, относящихся к разным годам создания, а также необходимость мотивации выбора именно этих текстов сильнейшей выраженностью, проявленностью в них центральных мотивов творчества Цветаевой [12, с. 55].

Рассмотрение поэтического источника в синтезе с музыкальной тканью рождает аллюзии на старинные жанры канона, псалмодии и мотета, репрезентирующие себя в хоровой фактуре [6; 8]. Так в первой части жанровым прототипом выступает канон, символизирующий вечность духовного начала и бесконечность исторически-временных категорий. Основная мелодическая линия канона рождается в диалоге двух интервалов – малой секунды и уменьшённой кварты. Техника письма основана на проведении темы в основном виде и в обращении в сверхмногоголосии хоровых партий.

Жанровый прототип второй части – гокет, как известно, исчезнувший из музыкальной практики к середине XV столетия и возродившийся в творчестве композиторов Новой венской школы в связи с развитием пуантилизма. Губайдулина следует эстетическим законам Антона Веберна, перебрасывая звуковые точки в разные регистры и отделяя их пролонгированными паузами [13].

Третья часть – псалмодия антифонного типа. Музыкальный и текстовый материал проводится трижды между различными группами хора. В звучании возникает, с одной стороны, аллюзия на раннее Средневековье, с другой – на жёсткие ритмические конструкции, типичные для сочинений русского периода творчества И. Стравинского [12, с. 57].

Сквозное имитационное письмо положено в основу техники композиции четвёртой – кульминационной – части цикла «Интерлюдия». Именно в ней краткость тематического звена, сопровождающегося лишь двумя словами: «всё – великолепель», проходит все стадии эмоционально-психологического состояния: от нейтральной по психологической окраске интонации до параметра – «утвердительный до остервенения». Примечательно, что, следуя за эмоциональной окраской пропеваемого текста, она эволюционирует от имитаций через двойной канон к аккордово-гармоническому скандированию, завершающему данную часть сюиты.

Заключительная часть «Сад» основана на жанровом архетипе псалмодии. В отличие от третьей части здесь представлен респонсорный вид псалмодирования, где перекликаются реплики солиста и хора. В партии солиста синтезированы аллюзии на лирическую сексту композиторов-романтиков XIX века, а также наблюдается корреляция мотивов с темами предыдущих частей. В партии хора в ответ на реплики солиста возникают расходящиеся кластеры в объёме уменьшённой кварты, что косвенно отсылает к интервальной структуре первой части цикла.

Таким образом, все аллюзии на жанровые прототипы, а также элементы полифонической фактуры и техники письма, используемые композитором, позволяют утверждать, что перед нами «сюита в старинном стиле», где каждый из компонентов хоровой ткани предстаёт в рамках обновления канона за счёт применения техник композиции XX века: в первой и пятой частях – сонорная, во второй – пуантилистическая, в третьей – техника аллюзий, в четвёртой – сонорно-алеаторическая.

Обогащение хоровой палитры сюиты С. Губайдулиной новыми исполнительскими приёмами

В плане хорового исполнительства сюита С. Губайдулиной, безусловно, представляет большой интерес. Вокальные приёмы, которые композитор использует в данном сочинении, нестандартны и трудны для исполнения. Они берут своё начало в речи драматических артистов, где важна психология интонации произносимого текста.

Композитор использует четырнадцать различных способов вокально-хорового звукоизвлечения, что в сочетании с развитой мелодикой, сложной ритмикой, многообразием фактуры, интонационных связей и артикуляционной значимостью открывает ряд вокально-хоровых проблем, необходимость решения которых ведёт исполнителей к передаче художественного замысла композитора.

Приведём авторскую классификацию, зафиксированную в партитуре:

- 1) пение;
 - 2) пение с призывком дыхания;
 - 3) интонированная речь;
 - 4) интонированная речь с призывком дыхания;
 - 5) чистая речь;
 - 6) речь с призывком дыхания;
 - 7) шёпот;
 - 8) звук дыхания – вдох;
 - 9) звук дыхания – выдох.
- Звуки с приблизительной высотой и звуки с абсолютной высотой нотируются:
- 10) звуки с приблизительной высотой;
 - 11) звуки неопределённой высоты;
 - 12) глиссандированная речь;
 - 13) неритмизированная глиссандированная речь;
 - 14) последовательное повышение высоты при неопределённой нефиксированной звуковысотности.

Композитор рассматривает хоровые голоса как многогранное средство музыкальной выразительности. Богатство интонационных возможностей порождает разнообразные вокально-речевые приёмы. Рассмотрим их.

Пение с призвуком дыхания. Сам по себе приём не представляет особой исполнительской трудности. Тем не менее он может спровоцировать пение в низкой вокальной позиции, что повлечёт за собой интонационные неточности. Приём отличает ярко выраженная звукоизобразительность, которая рождает эффект затаённо-напряжённого повествования, состояния сдерживаемой импульсивности в пении. Впервые появляясь в самом начале цикла, он применяется впоследствии композитором во всех частях сюиты, за исключением № 2 «Конь».

Интонированная речь. Вызывает ассоциативную связь с приёмом «говорящего пения» (*Sprech-gesang*), впервые введённого А. Шёнбергом [14]. Примечательно, что в сюите данный приём использован автором лишь в «Интерлюдии». Композиторские ремарки: *восхищённо, радостно, восторженно, празднично, легкомысленно, задумчиво, с большим достоинством (хорошо поставленным голосом), утвердительно (с выкриком), устрашающе утвердительно* и т. д. – красноречиво говорят о постоянной смене эмоциональной окраски речи.

Интонированная речь с призвуком дыхания. Усложнённый вид предыдущего приёма. Также используется лишь в «Интерлюдии». При исполнении не столь ярок в динамическом отношении, но позволяет достичь большего эмоционального разнообразия. Заметим, что высота звука в этом и предыдущем случае нотируется специальными знаками – «крестиками», то есть имеет условный, вторичный характер.

Чистая речь и речь с призвуком дыхания. Данный приём основан на исполнении звуков без определённой звуковысотности. Призвук дыхания придаёт речи некоторую нечёткость и в целом динамический спад. Встречается в «Интерлюдии» и также имеет разные эмоционально-тембровые характеристики, отмеченные в нотном тексте ремарками автора.

Звуки дыхания – вдох и выдох. Заметим, что указанный способ вокально-хорового звукоизвлечения имеет одну специфическую особенность. В отличие от остальных он достигает максимального эффекта воздействия на аудиторию только в залах с чрезвычайно выразительными акустическими возможностями. Рассматриваемый приём применяется автором в последней части сюиты «Сад». Его использование в партитуре уподобляет звучание хорового коллектива протяжному стону, рождающему в сознании слушателей ассоциации с глубокими душевными переживаниями отдельного человека и человечества в целом.

Звуки с приблизительной и неопределённой высотой, а также неритмизованная и ритмизованная глissандированная речь и последовательное повышение высоты при неопределённой нефиксированной звуковысотности – приёмы, экспонируемые ещё в «Интерлюдии», связаны со спецификой интерпретации словесной пары: «Всё великолепие». Композитор всячески обыгрывает этот текст, выполняющий важную драматургическую функцию. На этой речевой конструкции, которая проходит сквозь череду ритмических, интонационных, динамических трансформаций, построена вся форма части.

Таким образом, мы видим, что, обращаясь к поэзии М. Цветаевой, С. Губайдулина использует различные современные исполнительские приёмы. Безусловно, тенденцию усложнения системы нотации

можно наблюдать и у других композиторов, интерпретирующих поэзию М. Цветаевой (например, в цикле Д. Смирнова «Бессонница» [15]). Однако лишь С. Губайдулина усложняет задачу и дирижёра, и певцов, которая заключается не только в «переводе» нотного текста в реальное звучание, но и в создании глубоко личной концепции интерпретации произведения, фактически наделяющих исполнителей композиторской функцией. Это связано и с тем, что большое количество *divisi*, в сущности, делает из хоровых партий хоровых певцов-солистов [16].

Стирание чётких граней между звуковысотностью, наличие нетрадиционных способов артикуляции позволяет говорить об использовании приёма хоровой сонорики. Музыкальная ткань сюиты изобилует звуковыми комплексами-сонорами, в некоторых из них неразличимы не только отдельные интервалы, но даже звуки. Кроме того, употребление частого *glissando* в различных видах ведёт к проявлению микрохроматики, а произвольное соединение звуков, связанное с одновременным вступлением хоровых партий, выполняющих одновременно различные вокально-речевые приёмы, – к алеаторике. В музыке второй половины XX века эти методы довольно ярко проявлены у таких композиторов, как Д. Лигети, К. Пендерецкий, А. Шнитке, Э. Денисов, Дж. Кейдж, В. Лютославский, К. Штокхаузен, П. Булез и многих других [17].

Направленность вокально-хоровой работы на освоение певцами новых средств хорового письма в сюите «Посвящение Марине Цветаевой»

Вокально-хоровая работа, осуществляемая на репетициях, есть процесс постоянный и кропотливый. Первоначальный исполнительский план, продуманный

дирижёром, достигается постепенно от общего к частному (и, наоборот) в каждом фрагменте музыкального произведения. Все задачи, касающиеся звуковедения, штрихов, тембровой окраски, динамики, невозможно решить, если хор поёт фальшиво. Строй – «краеугольный камень» хорового искусства. Он может трактоваться в зависимости от соотношения интонирования с отдельными компонентами процесса музыкального слышания и их воплощения при музыкальном исполнении.

Отдельного внимания заслуживают *мелодические фигурации* в голосоведении хоровых партий. Среди наиболее распространённых отметим следующие:

1) мелодика с применением широких интервалов (взятых, как правило, скачком), к примеру – широкие интервалы в части «Сад»;

2) хроматическая симметричная и асимметричная мелодика, оба вида которой встречаются во всех частях сюиты, кроме второй («Конь»).

В первом случае полезно включить в комплекс распеваний упражнения, связанные с интонированием b_7 и m_9 , возвращая их в октавный унисон, а также упражнения, содержащие в себе перекрещивание голосов – низкие голоса поют выше, чем высокие.

Во втором случае характерной особенностью современной хоровой музыки становится *асимметричный хроматизм* (термин М. Карасёвой [18]). Речь идёт о мелодическом ходе, основанном на асимметричном чередовании тона и полутона в прямом движении в объёме двух тонов.

Из асимметричных наибольшей сложностью интонирования обладает второй (1–1–2, при счёте интервалов в полутонах), так как начальная установка на движение по звукам хроматической

гаммы нарушается появлением тона, что и создаёт «камень преткновения» для интонирования. Для устранения барьера такого рода можно рекомендовать вокально-хоровые секвенции.

Залог успешной репетиционной работы – в преодолении слуховой пассивности и нетребовательности певцов к собственному интонированию. Причинами фальшивой интонации могут быть недостаточный слуховой самоконтроль, слабое развитие внутреннего слуха, пение без «опоры на вдох» и др.

Таким образом, хоровая репетиция включает в себя как вокальные приёмы (работа над достижением красоты тембра, произношением вербальной основы произведения, умением петь в различных штрихах – с различной атакой начала звука и его завершения, владением навыками кантиленного пения и «инструментальных» пассажей), так и адаптированные для коллективного исполнения сольфеджийные упражнения, направленные на развитие слуха и интонации (как правило, эти упражнения составляют начальный этап репетиционного процесса – распевание коллектива).

Нельзя отрицать *роль тембра* в чистоте интонирования и в восприятии гармонического плана сочинений. Не секрет, что довольно часто на начальных этапах разучивания даже у певца, прекрасно слышащего как отдельные тоны, так и гармоническую вертикаль в родственном или привычном для него тембре (мужских или женских голосов), может возникнуть затруднение при звучании чуждого, непривычного тембра. В хормейстерской практике в эпизодах с одновременным вступлением голосов закрепился метод мысленного пропевания предшествующей мелодической линии с целью нахождения нужного тона вступления. Однако чуждый тембр (как

более низких, так и более высоких голосов) «сбивает» слух, слуховая дифференциация звуков мелодии и аккорда значительно затрудняется по сравнению с восприятием этой же мелодии (или аккорда) в привычном для певца тембре. В этом случае ему необходимо мысленно перевести звучание в привычный для него тембр. Для тренировки мысленного перевода тембра можно применять следующие упражнения:

1) в предшествующей собственному вступлению мелодической линии подхватить последний (последние несколько) звук(ов) в своей тесситуре, в тихом нюансе для наиболее верного интонационного совпадения, а затем вступить на свой тон в более яркой динамике;

2) мысленно исполняя предшествующую мелодию, вступить на свой тон.

Свободное использование диссонанса, распространение аккордов нетерцового строения, усиление полифонизации музыкальной ткани, возникновение новых линейно-гармонических комплексов и различных видов полиструктур – всё это привело исполнителей к необходимости решения главной задачи – слуховому и интонационному освоению новой гармонии.

Основной проблемой представляется ясность слышания голосов аккорда нетерцового строения и его диссонантность, снижающая интонационную устойчивость в пении. Наиболее полно раскрыть трудности исполнения, на наш взгляд, поможет пример интонирования *кластеров* – гармонических созвучий, всё чаще встречающихся в современной хоровой музыке. Ю. Холопов подчёркивает, что звуковысотные отношения составляющих кластер интервалов (малых и больших секунд) представляют собой не гармоническую вертикаль, а мелодическую горизонталь (с точки

зрения дифференцированного восприятия звуков кластер суть вертикализация гаммы). Виды кластеров систематизируют по типам вертикализуемых ими звукорядов (хроматические, полутоновые, диатонические, миксодиатонические, целотоновые, смешанные) [19, с. 54]. Например, хроматические кластеры насыщают хоровую фактуру пятой части «Сад». В партитуре сюиты встречаются кластеры от трёхголосного до восемнадцатиголосного (ц. 8). Наряду с этим в тексте представлена запись кластера в виде крайних нот с заданным ритмом, с соединяющей их чёрной чертой, обозначающей остальные звуки гармонического созвучия (ц. 15, 16, 17, 28).

Трудность многоголосного интонирования кластеров вытекает из секундowego сопряжения их тонов, где каждый провоцирует «стирание» определённости рядом расположенных звуков. В хормейстерской практике закрепилось два подхода к данной проблеме:

- 1) с позиций интервальной структуры аккорда;
- 2) с позиций фонизма в целом.

В первом случае интонирование созвучия осуществляется преимущественно путём выделения в нём интервалов и их комбинаций. Для более ясного слышания всех звуков кластера в хоровой фактуре рекомендуется использовать приём его мелодического пропевания:

- а) без удержания тонов – в унисон всем хором или одной партией;
- б) с удержанием тонов.

Полутоновые канонические вступления голосов, характеризующиеся близковисотным расположением слоёв гармонического комплекса и образующие движущийся кластер, наиболее сложны для интонирования. Целесообразно ориентироваться на два основных способа пения:

- 1) с мысленным объединением пластов,
- 2) с мысленным отъединением пластов.

Первый способ основан на восприятии каждого голоса (второго, третьего и так далее) как части единого целого. Для этого в процессе пения полезно выстроить из звуков многоголосия одну мелодическую линию: например, при вступлении голосов хроматическим канонном полезно представить начальные звуки имитаций в виде одноголосной мелодической линии, что поможет певцам яснее предслышать тон своего вступления.

Средством координации пластов может служить установление в тексте гармонических интервалов – фиксаторов строя как в начальных и заключительных аккордах, так и в срединных фрагментах. В этом случае полезно пропеть парами голоса, при соединении которых возникает наибольшее количество консонансов (безусловно, учитывая необходимость энгармонической адаптации). Постепенно, по мере привыкания к звучанию диссонансов, они также могут служить точками контроля интонации.

Второй способ состоит в установлении фильтра внимания на какой-либо одной из двух (или более) линий. При таком способе необходимо усилить контраст близлежащих линий, например, исполняя их:

- 1) в разных регистрах (с «разносом» на одну октаву друг от друга);
- 2) с разной динамикой – одна линия поётся тише, другая громче;
- 3) с разной артикуляцией – один голос исполняется *staccato*, другой *legato*;
- 4) в разных тембрах – один голос исполняется хормейстером на рояле, другой поётся хористами.

К этому можно добавить приём психологической установки на внимание к своей мелодической линии (остальные голоса мысленно «исчезают»), а также закрепление (запоминание) мышечных ощущений исполнителей при воспроизведении высотных структур.

В процессе работы над сочинением (или его фрагментом) необходимо чередовать оба способа. На конечном этапе разучивания идеальным исполнением может считаться умение хористов, пропевая собственный мелодический материал, слышать два (или более) других полигармонических пласта одновременно. Таким образом, интонирование сложных мелодических и гармонических построений требует от певцов слухового предслышания нужного тона и технически точного воспроизведения.

Забота о технически верном исполнении сочинения не должна стать рутинной, дирижёру необходимо творчески подходить к каждой проводимой репетиции, применяя различные варианты и последовательности заданий. В целом вся подготовительная работа должна быть направлена на раскрытие художественного образа произведения и концертное исполнение с целью донесения авторского замысла до слушателя.

Заключение

Музыкальное искусство XX – начала XXI веков наполнено новаторскими идеями, техниками письма, возрастает роль символики, иррациональности в хоровой полифонии. В этом ракурсе «Посвящение Марине Цветаевой» – один из замечательных образцов современного хорового искусства. Это сочинение для хора без сопровождения интересно тем, что С. Губайдулина изобретает новые исполнительские техники.

В процессе исследования стало очевидно, что сюита С. Губайдулиной являет собой новаторский подход как в трактовке образов, так и в хоровых звукоизобразительных приёмах. Исследование её вокально-речевых приёмов, использование микрохроматики, алеаторики, сонорики и сонористики как средств выражения

композиторской техники и поэтической эмоции М. Цветаевой позволяют сделать вывод, что особенности поэзии могут стать источником творческой фантазии композитора, в том числе и в области самого звука.

Композиторское мышление С. Губайдулиной позволило найти особые краски, ставшие выражением нового хорового звучания. Удивительно, как С. Губайдулина, используя новаторские способы звукоизвлечения в рамках своей сюиты, обращаясь к стихотворным опусам М. Цветаевой, написанным в разные годы и не состоящим в одном поэтическом цикле, воплощает в своей музыке главный мотив творчества поэтессы – обречённость, чуждость художника миру. Развитие музыкальной темы в сюите заменено развитием музыкальной мысли поэзии. Именно в этом сочинении музыкальность стиха М. Цветаевой нашла своё отражение в композиторской интерпретации С. Губайдулиной. Ведь, действительно, многие её стихи уже являются музыкой. Поэтому на них так сложно сочинять, но ещё сложнее, сочиняя, не повредить тонкую музыку стиха, а напротив, подчеркнув её, дать импульс к наибольшему её раскрытию посредством применения полифонии во всём многообразии полифонических жанров, полифонической фактуры, полифонической техники.

Следуя за композиторской идеей, дирижёр XXI века должен уметь осмысливать несколько одновременно происходящих, но тесно взаимосвязанных между собой процессов, то есть обладать уникальной способностью распределять мыслительные процессы не только на реально происходящие музыкальные события, но и на трансцендентное течение музыкальной мысли [1]. Контроль реального и ирреального, их синергизм, становится механизмом осуществления дирижёрской деятельности в симфоническом и хоровом исполнительском искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Симонов Ю. И.* Школа дирижёрского мастерства. Мастер-курс для дирижёров. Изд. 2. М.: ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2019. 244 с.
2. *Батюк И. В.* Современная хоровая музыка: теория и исполнение. М.: Планета музыки, 2015. 216 с.
3. *Борис Тевлин.* Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2001. 379 с.
4. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.
5. *Ценова В. С.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: Московская консерватория, 2000. 200 с.
6. *Шириева Н. В.* Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной: монография. Казань: Астор и Я, 2016. 338 с.
7. *Шириева Н. В.* Хоровые сочинения Софии Губайдулиной в отечественных и зарубежных исследованиях // Человек и культура. 2019. № 6. С. 206–215.
8. *Duganova E. A., N. V. Shirieva, Z. M. Yavgildina.* Sofia Gubaidulina's "Dedication to Marina Tsvetaeva" as the Example of Staginess in Choral Performance // 4th International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts SGEM 2017: Conference Proceedings. Book 6. Science and Arts. Volume II. Sofia: СТЕФ92 Технолоджи, 2017, pp. 207–214.
9. *Goodman A.* Stylistic Trends in Late 20th-Century Russian Choral Music. / Andrea Goodman. Cincinnati, Ohio, USA University of Cincinnati, 2000. 106 p.
10. The Notation of Polyphonic Music, 900–1600 by Apel Willi. Cambridge, Massachusetts: Mediaeval Academy of America, 1953. URL: <https://archive.org/details/notationofpolyph00apel/page/n5/mode/2up> (дата обращения: 14.03.2021).
11. *Wei Ch.* A Conductor's Guide to Sofia Gubaidulina's St. John Passion. Cincinnati, Ohio, USA: University of Cincinnati, 2006. 103 p.
12. *Кошкарёва Н. В.* «Посвящение Марине Цветаевой» С. Губайдулиной: от поэтического слова к хоровой композиции // Из наследия композиторов XX века. Материалы творческих собраний молодых исследователей в Союзе московских композиторов. Сб. научных статей / ред.-сост. И. М. Ромашук. Вып. 6. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2007. С. 54–74.
13. *Sanders E. H.* The Medieval Hocket in Practice and Theory // Musical Quarterly (60) 1974, Vol. LX. No 2. Pp. 246–256.
14. *Griffiths P.* Sprechgesang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York; London, 2001, 583 p.
15. *Смирнов Д.* Пять стихотворений русских поэтов. Бессонница (на стихи Марины Цветаевой). Для смешанного хора а cappella. СПб.: Композитор, 2016. 44 с.
16. *Metz G.* Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung: Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths. Baden-Baden: V. Koerner, 1976. 525 p.
17. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М.; 2004. 462 с.
18. *Карасева М. В.* Современное сольфеджио. Учебник для средних и высших учебных музыкальных заведений (в трёх частях). Ч. I. М.: Московская консерватория Научно-творческий центр «Консерватория», 1996. 104 с.
19. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2 частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М.: Композитор, 2005. 624 с.

Поступила 04.06.2021; принята к публикации 03.09.2021.

Об авторе:

Кошкарёва Наталья Владимировна, заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором» Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова (ул. Марксистская, 36, Москва, Российская Федерация, 109147), кандидат искусствоведения, профессор, nkoshkarevav@gmail.com ORCID: 0000-0002-4578-6591

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Simonov Yu. I. *Shkola dirizhyorskogo masterstva. Master-kurs dlya dirizhyorov* [School of Conducting Skills. Master Course for Conductors]. 2nd ed. Moscow: GMPI imeni M. M. Ippolitova-Ivanova Publ., 2019. 244 p. (in Russian).
2. Batyuk I. V. *Sovremennaya horovaya muzyka: teoriya i ispolnenie* [Contemporary Choral Music: Theory and Performance]. Moscow: Planeta muzyki Publ., 2015. 216 p. (in Russian).
3. *Boris Tevlin. Khorovye puti: Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Boris Tevlin. Choral Ways: Articles. Memories. Materials]. Ed.-comp. V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka Publ., 2001. 379 p. (in Russian).
4. Kholopova V. N. *Sofia Gubaidulina*. Moscow: Direkt-Media Publ., 2014. 378 p. (in Russian).
5. Tsenova V. S. *Chislovye tajny muzyki Sofii Gubaidulinoy* [Numerical Secrets of Sofia Gubaidulina's Music]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya Publ., 2000. 200 p. (in Russian).
6. Shirieva N. V. *Printsipy strukturnoj organizatsii khorovykh sochinenij Sofii Gubaidulinoy* [Principles of the Structural Organization of the Choral Works of Sofia Gubaidulina]. Monograph. Kazan: Astor i Ya Publ., 2016. 338 p. (in Russian).
7. Shirieva N. V. Khorovye sochineniya Sofii Gubaidulinoy v otechestvennykh i zarubezhnykh issledovaniyakh [Choral Works by Sofia Gubaidulina in Domestic and Foreign Studies]. *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture]. 2019, no. 6, pp. 206–215 (in Russian).
8. Dyganova E. A., Shirieva N. V., Yavgil'dina Z. M. Sofia Gubaidulina's "Dedication to Marina Tsvetaeva" as the Example of Staginess in Choral Performance. *4th International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts SGEM 2017: Conference Proceedings. Book 6. Science and Arts. Volume II*. Sofia: STEF92 Tekhnolodzhi, 2017, pp. 207–214.
9. Goodman A. *Stylistic Trends in Late 20th Century Russian Choral Music*. University of Cincinnati, 2000. 106 p.
10. *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600 by Apel Willi*. Cambridge, Massachusetts: Mediaeval Academy of America, 1953. Available at: <https://archive.org/details/notationofpolyph00apel/page/n5/mode/2up> (accessed: 14.03.2021).
11. Wei Ch. *A Conductor's Guide to Sofia Gubaidulina's St. John Passion*. Cincinnati, Ohio, USA: University of Cincinnati, 2006. 103 p.
12. Koshkareva N. V. "Posvyashchenie Marine Tsvetaevoy" S. Gubajdulinoj: ot poeticheskogo slova k khorovoj kompozitsii ["Dedication to Marina Tsvetaeva" by S. Gubaidulina: from Poetic Word to Choral Composition]. *Iz naslediya kompozitorov XX veka* [From the Heritage of 20th Century Composers]. Materials of Creative Meetings of Young Researchers in the Union of Moscow

- Composers. Collection of scientific articles. Ed.-comp. I. M. Romashchuk. Iss. 6. Moscow: GMPI im. M. M. Ippolitova-Ivanova Publ., 2007, pp. 54–74 (in Russian).
13. Sanders E. H. The Medieval Hocket in Practice and Theory. *Musical Quarterly* (60) 1974, vol. LX, no. 2, pp. 246–256.
 14. Griffiths P. Sprechgesang. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York; London, 2001, 583 p.
 15. Smirnov D. *Pyat' stikhotvorenij russkikh poetov. Bessonmitsa (na stikhi Mariny Tsvetaevoj). Dlya smeshannogo khora a cappella* [Five Poems of Russian Poets. Insomnia (Lyrics by Marina Tsvetaeva). For Mixed Choir a cappella]. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2016. 44 p. (in Russian).
 16. Metz G. *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung: Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths*. Baden-Baden: V. Koerner, 1976. 525 p.
 17. Frantova T. V. *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroj poloviny XX veka* [Polyphony by A. Schnittke and New Trends in Music of the Second Half of the 20th Century]: Doctoral Thesis (Art Criticism). Moscow: 2004. 462 p. (in Russian).
 18. Karaseva M. V. *Sovremennoe sol'fedzhio. Uchebnik dlya srednikh i vysshikh uchebnykh muzykal'nykh zavedenij (v tryokh chastyakh)* [Modern Solfeggio. A textbook for higher and secondary musical institutions]. Part 1. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. Nauchno-tvorcheskij tsentr "Konservatoriya" Publ. 1996. 104 p. (in Russian).
 19. Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Prakticheskij kurs: Uchebnik dlya special'nyh kursov konservatorij (muzykovedcheskoe i kompozitorskoe otdeleniya). V 2 chastyakh. Chast' II: Garmoniya XX veka* [Harmony. Practical course: Textbook for special courses of conservatories (musicology and composer departments). In 2 parts. Part II: Harmony of the 20th Century]. 2nd ed., revised and supplemented. Moscow: Kompozitor Publ., 2005. 624 p. (in Russian).

Submitted 04.06.2021; revised 03.09.2021.

106

About the author:

Natalia V. Koshkareva, Head of the Department "Conducting Academic Choir" of the M. M. Ippolitov-Ivanov State Music and Pedagogical Institute (Marxistskaya str., 36, Moscow, Russian Federation, 109147), PhD of Art History, Professor, nkoshkarevav@gmail.com ORCID: 0000-0002-4578-6591

The author has read and approved the final manuscript.