

УДК 7.071.2

КОНЦЕПТ СОДЕРЖАНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СТИЛИСТИКЕ В. Н. МИНИНА

*Байкова Е. Н.*¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30/36, Москва, 121069, Россия.

В статье рассматривается вопрос о факторе содержания в исполнительской лексике Владимира Николаевича Минина. Этот компонент репрезентируется в качестве главного условия в построении дирижерской стратегии в направлении раскрытия авторского замысла. Доминирующим методом В. Н. Минина становится соотношение означаемого и означающего в системе средств исполнительской выразительности. Творческая инициатива дирижера в создании художественного образа произведения фокусируется на пересечении плана содержания и плана выражения, что определяет феномен певческого фонизма Московского камерного хора.

Ключевые слова: дирижер, содержание, трактовка, средства выразительности, партитура, художественный образ, хоровая музыка.

CONCEPT OF CONTENT IN MININ'S PERFORMING STYLE

*Baykova E. N.*¹

¹ Gnessins Russian Academy of Music, 30/36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

This article examines the issue of the content factor in the performing vocabulary of Vladimir Nikolaevich Minin. This component is presented as the main condition in constructing a conducting strategy in the direction of revealing the author's intention. The dominant method of V. N. Minin is the ratio of «meaning» and «meaning» in the system of means of performing expressiveness. The conductor's creative initiative in creating an artistic image of the work focuses on the intersection of the content plan and the expression plan, which determines the phenomenon of singing phonism of the Moscow Chamber Choir.

Keywords: conductor, content, interpretation, score, artistic image, means of expressiveness, choral music.

Исполнительский метод В. Минина в аспекте интерпретации того или иного музыкального текста заключается в понимании его смысла в целом, в той атмосфере, в которой существует сам текст. Это — та безусловная данность, формирующаяся в представлении В. Минина особым образом, как некое абсолютное таинство, разгадка которого в нем самом. Такого рода отношение к музыкальному материалу основано на ощущении глубинных слоев содержания исполняемого произведения, того подтекста, который и определяет полноту и глубину смыслового тонуса «исполнительского Я» дирижера. И каждая интерпретация В. Минина воспринимается как понимание, «как духовное присвоение смысла прочитанного» [1, с. 403]. Его взгляд на целое складывается из множества привнесенных им деталей, что позволяет раскрывать общую картину и каждый «поворот» драматургического сюжета.

Оценка исполнителем какого-либо момента в изложении музыкально-поэтического сюжета неразрывно связана с содержательной фабулой происходящего. Следуя логике развития композиторского замысла, В. Минин всегда ищет и находит в границах общего контекста то, что оказывает влияние на характер исполнительского решения.

Воспринимая всё целое в полной мере, В. Минин акцентирует внимание как на явном смысле, раскрывающем общий сценарий, так и на скрытых импульсах, ощущаемых во внутренне развивающейся канве текста: «Когда работаешь с партитурой, кажется, что еще немного, и ты поймешь смысл того, что кроется за этими значками, называемыми нотами. Ан, нет. Всегда чего-то не хватает для полного понимания. Хочется заглянуть “по ту сторону нот”» [2, с. 80].

Поэтому коннотативный подход, заложенный в глубинах подтекста произведения, составляет базовое начало, которому следует маэстро. Включая семиотический механизм оценки авторского текста, В. Минин сосредоточивается на знаковой стороне первоисточника. Решающую роль в этом процессе играет план содержания, влияющий на выбор средств исполнительской выразительности.

В понимании дирижера центральным объектом становится весь смысл произведения, раскрывающийся в многообразии его деталей. Поэтому очевидно, что в подходе В. Минина всегда превалирует тщательная проработка всех «нюансов», и это позволяет взглянуть на происходящее с разных точек зрения. Намеченный исполнителем путь всегда формируется на стыке предполагаемого варианта и акустически возникающей модели как его версии. Дирижер так рассуждает на эту тему: «...чем глубже чувствование и понимание того, *что* должно быть, тем более точным становится результат» [2, с. 66].

Постоянный поиск звукового аналога музыкального образа сочинения — процесс, перманентно существующий в репетиционной и концертной прак-

тике дирижера. Взгляд В. Минина на проблему воплощения содержательной составляющей есть движение от фазы предслышанья к этапу реализации. В этом соответствии проявляется стимулирующая инициатива дирижера, направленная на восприятие многообразия музыкального и художественного образа произведения. В. Минин придает этому фактору огромное значение, полагая, что уже: «самый первый звук ...начинается с *предслышанья* его не столько по высоте и динамике, сколько по качеству звучания, то есть по тому, *что* этот звук должен выражать...» [2, с. 66].

Поэтому каждый момент в процессе изучения сочинения сопряжен с возможностью корректировки звучащей формы с собственным представлением о характере функционирования данного текста. В этом действии В. Минин внимательно реагирует на ту или иную авторскую ретушь, проясняющую нюансы плана выражения. Его интересует не только факт фиксации встречающегося в партитуре знака (различного рода темповые и динамические указания, фермата, паузы), но, прежде всего, то значение, которое он выполняет в конкретной ситуации (какого-либо фрагмента, эпизода, крупной по масштабу структурной единицы или целого) для обнаружения скрытой пружины смысла. Речь идет о контексте, формирующем объем содержания исполняемого произведения, частью которого и является используемый знак.

Пространство смысла, существующее в границах исполнительского сознания В. Минина, рождается на пересечении означаемого и означающего. Органика сочетания этих двух составляющих поразительна, поскольку в каждом произведении всегда есть место для множественности означающих на фоне означаемого. Данное правило характеризует любой акт креативной деятельности В. Минина в аспекте трактовки дирижера, где серия означаемых, выступающих как критерий означаемого, вызывает постоянный интерес. Справедливо утверждение В. Ойвина, автора юбилейного буклета «Звук хора Минина — 45 лет»: «Вопрос, что движет музыкантом, который в который раз уже обращается к знакомому до последней восьмушки нотному тексту, остается навсегда необъяснимым для критиков, публики и даже для самого художника. Все даже самые искренние, даже многоговорящие слова не передадут божественного мгновения, когда, чуть увеличив паузу или замедлив движение, не меняя ни одной авторской интонации, произведение вдруг зазвучит по-новому» [3, с. 5].

Внимание дирижера адресовано той группе выразительных средств, которая в наибольшей степени раскрывает природу его творческой индивидуальности. Следует подчеркнуть, что каждый из них, будь то темп, динамика или фразировка, есть та необходимая дополнительная среда, где и рождается представление В. Минина об эмоционально-содержательном качестве звукового явления. Прежде всего, это — принцип интонирования, пронизывающий

голосоведение каждой хоровой партии и хоровой вертикали в целом, аккумулирующий тем самым действие того или иного комплекса средств выразительности. Данная позиция принципиально важна для оценки исполнительского стиля В. Минина. И в этом подходе в полной мере реализуется мысль, высказанная В. Семенюком: «В многоголосном пении голоса хора рождают взаимодействие интонационных выражений» [4, с. 4], что является априори характерной чертой каждой трактовки В. Минина.

Безусловно, не менее важным компонентом становится потенциал слова, ассимилирующийся с энергией звуковой линии — носителем темброво-мелодической персонифицированности. Несомненно, это и влияние фактуры как условия комбинационности в процессе взаимодействия всех групп певческих голосов, где фактор интонационно-тембровой выразительности, сочетаясь с эффектом постоянной диалогичности, воспринимается в аспекте стиливой манеры данного дирижера.

Возвращаясь к проблеме соотношения означаемого и означающего, необходимо отметить интерес В. Минина и к крупным единицам содержания (весь текст), и к отдельным его сегментам (локализация важных по смыслу слов). Такой подход организует слушательское внимание одновременно по двум направлениям, выявляет силу внутренней экспрессии того или иного вербального элемента (слово), сохраняя при этом напряжение от «присутствия» в структуре общего контекста исполняемого произведения. Для В. Минина чрезвычайно важно понимание значения слова, поскольку, как считает А. А. Потебня, «слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть, прежде всего, средство понимать говорящего, апперцепировать содержание его мысли» [5, с. 139].

Рассмотрим каждое из перечисленных явлений. Подтверждением сказанному может быть звуковая модель, ассоциируемая с музыкальным текстом С. В. Рахманинова «Литургия Св. Иоанна Златоуста», где воплощен концепт дирижера относительно восприятия содержания данного произведения в масштабе его значения. В изложении авторского материала В. Н. Минину удастся на всех этапах его интонирования сохранить внимание ко всему тому, что происходит в общем контуре драматургического развертывания каждого песнопения.

Что же становится доминирующим в охвате того или иного номера литургии? Вероятно, то, что связано с характером произнесения канонического текста, создающего определенную ауру в певческой манере его артикуляции. В. Минин предлагает в том или ином варианте исполнительского решения (разные песнопения) особый тип певческого интонирования, сублимирующий регламентирующие свойства самого текста с эмоционально-доверительным подходом к его преподнесению. В рождающихся звуковых контекстах

заметно влияние той внутренней тенденции, которая фокусирует объединяющее начало в пространстве всей музыкальной ткани, свидетельствуя о «повествовательной» инициативе самого дирижера.

Это — удивительный феномен следования за текстом, когда темброво-звуковая линия, подчиняясь внутреннему току процесса интонирования, неуклонно движется вперед, охватывая пределы каждой фразы в объеме всей формы песнопения в целом. Такого рода проникновение в вербальную составляющую канонического текста создает ощущение некоего прикосновения к тайному смыслу сакрального слова. При этой степени погруженности не исчезает «живое» участие в моменте интонирования, где эмоциональный компонент как форма отражения духовного состояния всегда является константой, определяющей меру включения в исполнительский процесс. Поэтому для В. Минина его опыт трактовки и произведения «Литургия Св. Иоанна Златоуста», в частности, детерминирована важной для него собственной позицией: «Надо найти только одну единственно правильную интонацию, выражающую суть внутреннего душевного движения» [6, с. 42]. Данная тенденция актуализирует певческий акт как творческое явление, что усиливает резонанс слушательской аудитории.

В построении общей формы какого-либо номера литургии В. Минин руководствуется и музыкальным принципом развертывания, что создает необходимые условия для распределения энергии звукового материала как в контексте всей гармонической вертикали, так и голосоведения отдельной хоровой партии. Важным элементом в организации певческого фони́зма является темпо-ритм движения в сочетании с эмоциональной составляющей в процессе интонирования. Характерной чертой решения дирижера становится и динамический фактор, влияющий на атмосферу исполнительского высказывания, что усиливает доверительный тон повествования («Во Царствии Твоем») или подчеркивает сферу гимничности («Милость мира» — «Свят, свят, свят Господь Саваоф»), а также состояние тихого созерцания («Тебе поём»).

В результате оба компонента — темпо-движение и динамика — всегда активно преломляются В. Мининым в процессе формообразования, что способствует более органичному соединению произносимого слова и певческой интонации в целом с характером развития музыкального материала. И тогда феномен «дышащей» ткани, объединяющей всё звуковое пространство литургического цикла, создает эффект «постоянного тока», благодаря которому ощущается внутренняя энергия повествования канонического текста в конструкции всей музыкальной композиции.

Интерпретация сочинения С. В. Рахманинова «Литургия Св. Иоанна Златоуста» есть обобщенный взгляд В. Минина на проблему исполнения литургических песнопений в аспекте жанрово-стилевых особенностей данного

сочинения, когда доминирует личностное начало в чертах восприятия ценностных смыслов человеческой жизни.

Рассмотрим другой аспект соотношения означаемого и означающего в пространстве певческого оформления отдельных фонических единиц. В контексте локализации важных сегментов звуковой речи (слово) следует обратить внимание на особенности исполнительского подхода дирижера к трактовке сочинений Г. В. Свиридова, а именно кантаты «Ночные облака». Здесь в полной мере заметна тенденция к выявлению смысловой энергии вербального материала. В сочетании композиционной лексики Г. В. Свиридова с символическими стихотворениями Александра Блока формируется стратегия исполнительского решения, построенная на пристальном внимании к движению музыкально-поэтического ряда. И в этом аспекте актуализируется мысль самого Г. В. Свиридова относительно того, что «...истина может быть заключена в синтезе слова и музыки» [7, с. 160].

Что же определяет направленность дирижерской инициативы в определенных ситуативных моментах? Безусловно, это содержательная наполненность словесного текста в характере его прочтения Г. В. Свиридовым. В. Н. Минин предельно точно выстраивает каждую фразу, ориентируясь на комплекс нюансов, окружающих тот или иной вербальный компонент. В орнаменте ритмомелодического рисунка, подчеркнутого определенной динамической составляющей, рождается и исполнительская лексика дирижера. Предельно выразительная артикуляция всего хора формирует образ наиболее важного в смысловом отношении слова, которое несет или обобщающую функцию, или, напротив, усиливает элемент детализации внутри контекстуального поля.

Главным в предлагаемом решении В. Минина становится всегда то, что обогащает произносимое «интонационное сообщение». И именно фактор содержания, моделирующий общий план дирижерской инициативы, обуславливает распределение энергии исполнительской воли на те «участки» звучащего пространства, где и фокусируется зона искомого смысла. В. Гаврилин, прослушавший в концертном исполнении мининского хора кантату Г. В. Свиридова «Ночные облака» на слова А. Блока, утверждает: «В одном длящемся звуке вы слышите нежность и силу, блаженство и угрозу, вы слышите немислимую игру оттенков, множество переливов тишины, вы слышите звучащую тишину. Это похоже на колдовство. Это задумано композитором и блестяще осуществляет хор» [8, с. 123].

Первый номер кантаты «Ночные облака», как и третья часть, «Любовь», являются яркой иллюстрацией к сказанному, где по-разному кристаллизуется идея соотношения означаемого и означающего в их взаимовлиянии. В одном варианте (№ 1 «Ночные облака») наиболее заметно внимание ди-

рижера к фонеме каждого слова в его внутренне напряженном качестве произношения: «скрипнула дверь»; «задрожала рука», что усиливает общий эмоциональный фон повествования. В этом контексте роль паузы, обозначенной Г. Свиридовым в партитуре, дополняет энергетический потенциал той или иной вербальной единицы в процессе ее локализации. Такого рода подход оказывает существенное воздействие на художественный план исполнения, увеличивая интонационно-смысловой ресурс певческой выразительности.

Третья часть кантаты («Любовь») — иной способ решения творческой задачи, когда вербализация звукового материала точно совпадает с границами всей фразы. Данное наблюдение относится, прежде всего, к возможности распределения темброво-мелодической инициативы певческих голосов в объеме общего звучания хора внутри определенного фрагмента. В этот момент создается ощущение рождающейся энергии музыкально-поэтической фразы в синтезе певческого фонизма и поэтического стиха (отрывок из Г. Гейне).

Минин предусматривает те или иные детали, способствующие кристаллизации возникающего симбиоза, что во многом связано с характером динамического развития композиционного материала. В условиях достаточно компактной по форме III части кантаты прослеживается ясная директива дирижера в плане управления «симметрией» движения звукового текста, раскрывающейся в интенсивности смен его наполнения (идея *crescendo* и *diminuendo*). Выполнение предписанных автором динамических указаний становится для дирижера предпосылкой к постоянному маркированию «образа» слова в формате всей поэтической строки («племена уходят в могилу» / «но только любовь не вырвать из сердца никогда»), благодаря ярко выраженной неравномерности происходящих изменений в силе хорового звучания. Уделяя внимание фактору *crescendo*, В. Минин использует его как возможность расширения смыслового пространства при «запаздывающей» функции *diminuendo*, воспринимающейся как некая рефлексия на произнесенное.

Такой подход к интонационной подаче слова определяет логику исполнительского поведения в направлении охвата содержательного потенциала какого-либо из «ярусов» музыкально-поэтического ряда. В результате подобного способа трактовки В. Н. Минин представляет характер излагаемого материала в условиях постоянного взаимодействия вербального компонента и певческого фонизма. Эта возникающая энергия слова в его полновесном звучании в масштабе каждой фразы создает монолит всей формы данного номера (III часть кантаты — «Любовь»), выдвигая идею обобщения на первый план и как фактор смыслового синтеза, и как принцип организации музыкального материала.

Интерпретация В. Н. Мининым музыки Г. В. Свиридова поражает силой воздействия на слушателя. Э. Н. Артемьев, один из современных отечествен-

ных композиторов, плодотворно работавший с Мининим в последнее время, так рассуждает об исполнительском стиле данного дирижера: «...я очень ценю его как исполнителя, в первую очередь, музыки Свиридова, которая звучит у него очень сильно и глубоко» [9, с. 4]. Справедливость сказанного подтверждается всей творческой практикой В. Минина, который в своем поиске креативного решения всегда руководствуется, прежде всего, идеей содержания произведения. И именно в этом подходе к прочтению замысла автора и заключается интерпретационный план В. Минина в освоении того или иного текста самим дирижером. Поэтому все трактовки В. Минина есть акт рождения целого, сформированного в «живой» среде интонационно-музыкальной ткани, который запечатлевается в сознании слушателя как значимое событие. Проникая в каждый эпизод развивающегося сюжета, В. Минин наполняет его энергией творческого созидания, активно участвующей в программе интонационного развертывания авторского текста. Поэтому очевидно, что какой-либо момент, высвечивающийся сквозь призму исполнительского внимания, находит адекватный отклик всех певцов хора, объединяя их в единое «Мы».

Так, концепт содержания в условиях трактовки произведения В. Гаврилина «Перезвоны» формируется В. Мининим с разных сторон. Это — народная тематика в широкой амплитуде ее проявлений. Имеются в виду: «народная вольница» (№ 1; 13), бытовой аспект — лирико-игровая среда («Посиделки», «Ти-ри-ри», «Ерунда»), фантастический элемент мифологического сознания («Страшенная баба»), глубокая связь с православной традицией («Молитва»), тема лирического героя с яркой психологической окраской состояния каждого персонажа (№ 2; 8). Поэтому жанровая многоаспектность становится для Минина мотивацией, определяющей количество решений в передаче каждой из жанровых составляющих. Здесь есть и точные «портреты» всех бытовых эпизодов («Ерунда», «Воскресенье»), имеющих игровой или праздничный характер. Интересен как мифологический («Страшенная баба»), так и трагический компонент содержания, к примеру, исполнение номеров «Молитва» и «Матка-река».

Мастерство Минина проявляется одновременно и в крупных по масштабу номерах (№ 1; 13), и через детализацию в более локальных по смыслу структурных единицах («Вечерняя музыка»). Используя этот метод, Минин добивается подробного описания или пейзажной зарисовки, или активных диалогических моментов в интерпретации таких номеров как «Посиделки», «Ти-ри-ри», «Ерунда». Так, «Ерунда» в трактовке дирижера — пример владения звуковысотным колоритом партитуры, когда при смене тоники B-dur-Ces-dur-C-dur и в условиях обратного движения (C-Ces-B) дирижер использует ритмический компонент, усиливая тем самым активность его подачи

при появлении нового интонационного звуковысотного звена. И, кроме того, дополнительным элементом в подготовке другой тональной сферы становится динамическая составляющая в виде интенсивного *crescendo*, точно совпадающего с метроритмической артикуляцией, существующей внутри самого такта. Адекватно этому выстраивается и певческая артикуляция с усилением фонемы каждого следующего «бом», что усиливает игровой характер в передаче настроения данного номера.

«Воскресенье» — подобное акустическое явление в трактовке Минина, где в большей степени акцентируется всё, что происходит в целой фактуре хорового звучания. Внимание дирижера сосредоточивается на многоликости фактурно-ритмических рисунков разных певческих групп, что создает эффект праздничности наряду с ярким нарративом в партиях первого сопрано и альты, ведущих основную мелодию. В результате захватывает эмоциональная сила в моменте корреляции всех звуковых линий, в их сочетании при изменяющихся вариантах характеристик самого метроритмического движения на фоне достаточно быстрого темпа (*Semplice*, четверть равна 96/100). Заметны и филигранное мастерство в мгновенной перестройке на измененную авторскую рекомендацию, иной динамический, артикуляционный и вокально-певческий план подачи музыкального материала (имеется в виду оперативность дирижерских решений в подходе к прочтению коротких фраз в условиях локальных указаний в партитуре при выполнении различного рода динамических оттенков в аспекте *dim.* и *cresc.*, а также творческая инициатива В. Минина в работе со словом — внимание к интонированию отдельной фонемы при гибком переходе на прием *portamento*).

В других номерах также прослеживается креативная инициатива дирижера в осмыслении фактуры хорового многоголосия и вариантов ее преподнесения. Ведь для В. Минина фактор многоголосного пения есть всегда «процесс, где функции звукоткани изменяются с каждым моментом интонирования» [10, с. 235]. К примеру, в «Посиделках» он не вводит соло первых сопрано, согласно авторской версии, а предлагает диалог двух альтов, причем это не хоровые партии, а солирующие голоса внутри одной альтовой группы. Такое решение создает эффект «посиделок» как факта общения разных персонажей, усиливающий коммуникационную среду в целом. Вместе с тем ощущается и живая фоническая ткань всего хорового многоголосия, где органично сосуществуют и соло, и фон. При этом фоническая составляющая есть не только аккомпанемент к основной мелодии, но и многоликое интонационно-фоническое поле, где возникает много тембровых и артикуляционных моментов в условиях фразировки музыкального материала. Речь идет о предельной гибкости интонирования в каждой темброво-мотивной ячейке, создающей иллюзию бесконечного повествования и атмосферу посиделок в ее

неспешности; внимании к каждой детали произносимого текста как в его содержательной словесной ткани, так и в инструментально-певческой составляющей. Поэтому В. Минин охватывает как бы несколько пластов повествования: и нарративную, и звукоизобразительную (подобие инструментальных наигрышей) части, и разность интонационно-артикуляционного рисунка отдельных мотивных построений.

«Ти-ри-ри» — пример хоровой театрализации, представленной многочисленными средствами исполнительской выразительности: ярким мимансом, артистизмом всех артистов хора, участвующих в создании этой сценки. Минин выстраивает стратегию управления, ориентируясь прежде всего на образное начало, воплощенное как в моменте индивидуализации характера той или иной певческой группы, так и в их активном сочетании между собой в процессе интонирования. Речь идет о постоянстве исполнительской инициативы в аспекте выразительной артикуляции, гибкой фразировки благодаря интонированию музыкального материала в сочетании с одухотворенно произнесенным словом, являющимся особым средством коммуникации внутри певческого состава, что усиливает эффект игрового начала. Такой подход дирижера к организации формы способствует ее событийной мобильности, раскрывает творческий потенциал коллективно-личностного общения в процессе исполнения, когда артистизм становится катализатором того, что происходит в музыкально-сценическом времени (синтез певческой составляющей и игрового сюжета).

Данная тенденция проявляется во внимании ко всем элементам нотно-музыкального текста, в малейших изменениях процесса его развития. Минин, следуя за автором, максимально конкретизирует каждую его рекомендацию, воспринимая каждый элемент в системе средств выразительности (письмо композитора), в аспекте уникальной возможности для ее собственного креативного прочтения (широкая интонационная и штриховая палитра).

Такое влияние дирижерской воли на коллективное сознание — подтверждение художественной инициативы В. Минина как руководителя процессом исполнения. Его отношение к системе означающих имеет решающее значение для осмысления категории «означаемого», когда любое совершаемое им действие обуславливается результатом, на который направлено «означающее». Все креативные предложения В. Минина, возникающие в творческом диалоге с коллективом, есть та естественная внутренняя среда, благодаря которой формируется взаимно обогащающее сочетание дирижерской и певческой инициатив, приближающее к заданной цели. Каждое такое решение является примером точного соответствия выбранного способа для конкретно заданной модели, поскольку предлагаемое означающее и становится необходимой возможностью в аспекте условия реализации намеченного плана содержа-

ния. Это происходит потому, что, по мнению швейцарского дирижера Э. Ансерме, «...интерпретатор должен исходить не от текста, а от чувства, скрытого в тексте, которое следует открыть путем изучения текста» [11, с. 84].

Хоровая миниатюра С. Танеева «Вечер» ярко иллюстрирует сказанное. Широкая палитра образного ряда предполагает многовариантность решений внутри одного и того же произведения. Так, при описании вечернего пейзажа в «рамочной части» повествования дирижер находит определенную возможность для реализации поставленной задачи, предлагая два способа интонирования музыкального материала. В начале («...зари догорающей пламя», т. 1–5) Минин фокусирует внимание на однородности звучания, темброво-фонической сбалансированности разных певческих групп, верхней пары голосов (альты + сопрано) на фоне выдержанной ноты си бемоль в басовой партии (мягкое трехголосие). В заключительном фрагменте всей композиции (ц. 11) та же самая поэтическая строка «...зари догорающей пламя» воспринимается Мининым по-другому, в аспекте четырехголосия, представленного в фактурно-тембровом соотношении двух пар певческих голосов: басов + альтов и теноров + сопрано. В условиях выдержанной ноты си бемоль, но уже в дуэте альтов и басов, при сочетании с мелодической линией в партиях сопрано и теноров дирижер устанавливает определенные темброво-динамические пропорции звучания внутри нюанса *pianissimo*. Тем самым он добивается эффекта двухорности на основе как бы темброво-акустического расслоения хорового многоголосия благодаря относительной самостоятельности двух певческих групп: Т-С и Б-А. Оба подхода позволяют дирижеру создать двупланной характер изобразительности. В результате поэтический образ, отраженный в строке «...зари догорающей пламя», приобретает варианты исполнительские нюансы в воплощении картины вечернего пейзажа.

Иная исполнительская инициатива В. Минина проявляется сквозь призму полифонического развития музыкальной ткани. Здесь дирижер акцентирует внимание на интонационно-мелодическом компоненте в условиях постоянно возрастающей энергии метроритмического движения, охватывающего всю хоровую фактуру. На этом фоне ярко вспыхивает и энергия *crescendo* во всех голосах поочередно как реакция на открывающуюся перспективу фактурно-тембрового развития в границах единого формообразовательного процесса (ц. 1 до ц. 3).

В средней части композиции произведения С. Танеева «Вечер» (ц. 5–8) используется вся гамма выразительных средств, продиктованных многообразностью поэтического ряда стихотворения Я. Полонского. Минин, искусно владеющий вокально-певческими возможностями голоса, максимально детализирует все рекомендации автора, связанные с характером динамических и штриховых изменений звукового материала. По мере раскрытия

музыкально-поэтического содержания дирижером формируется различная темброво-фоническая основа хорового звучания, где ассоциативно-образное начало, представленное в стихотворении Я. Полонского, органично сосуществует в единой канве темпо-движения. На этом фоне гибкого развертывания музыкальной ткани галерея «звуковых портретов» есть целая серия означаемых, возникающих как отражение смысловых вибраций музыкально-поэтического ряда. Это еще один пример проникновения творческой инициативы дирижера в содержательную часть произведения, в котором место каждого означаемого (зарисовки: «погонщиков звонкая песня, «крикливая чайка», «...качается белая пена», «...как перлы росы освежительной капли») структурированы в одно большое означаемое — картину вечернего пейзажа. Используя темброво-регистровые, фактурно-тембровые, темброво-динамические и артикуляционно-штриховые «детали», Минин добивается удивительного вокально-хорового результата, когда все партии настолько гибко ансамблируют друг с другом внутри всей певческой фактуры, что момент изменения их функциональной направленности происходит мгновенно и естественно. Это усиливает художественное впечатление по мере развертывания музыкально-поэтического содержания в целом. В данном случае применима характеристика С. Скребкова: «Понятие фактуры представляет собой огромное обобщение. Это конкретная художественная организация многоголосия. Это само многоголосие — т. е. сочетание голосов, где за каждым голосом стоит живая человеческая индивидуальность исполнителя — личность музыканта, исполняющего партию данного голоса». [12, с. 218]. И с учетом специфики исполнительского стиля мининского хора взгляд дирижера на проблему взаимодействия певческих голосов в звуковом пространстве является весьма аргументированным.

При рассмотрении кульминационного раздела формы произведения «Вечер» (ц. 8–9) нельзя не заметить, как по-особому Минин решает проблему композиционного развития. В полной мере исполнительская инициатива дирижера проявляется в характере темпо-движения, в стремительности достижения кульминационной вершины, что символизирует чувство восторга перед красотой природы. И в этом музыкально-содержательном контексте пауза (ц. 8) воспринимается дирижером как некий люфт в моменте прочтения всей поэтической фразы «...и в каждой росинке трепещет зари догорающей пламя» (ц. 8–9). Данное решение позволяет Минину сохранить энергию звучания хора после филировки звука на слове «трепещет» относительно предыдущего нюанса *forte* в условиях перехода в *mf* при сочетании с ремаркой *espressivo*. В результате форма произведения обретает большую цельность и динамику внутреннего развития, усиливая роль фактора «означаемого» как стимула процесса композиционного развертывания.

В хоровой миниатюре «Посмотри, какая мгла» дирижер обращает внимание на фактурно-тембровые и темброво-интонационные возможности в использовании певческих голосов. Их мобильность в решении общей фактурно-динамической задачи предполагает гибкий подход Минина в вопросе хорууправления. И, прежде всего, исполнительская инициатива дирижера направлена на реализацию художественной цели — раскрытие мимолетно возникающего и исчезающего образа мглы в стремительном потоке темпо-движения.

Динамическая ретушь, оформляющая звуковую ткань, максимально рассчитана дирижером в плане сохранения единой канвы темпо-движения в аспекте мимолетности пролетающих интонационно-мелодических мгновений. И каждое мгновение, с одной стороны, вносит обновление в характер интонирования музыкального материала, а с другой, — сохраняет общую атмосферу исполнительского высказывания, как бы на едином интонационно-смысловом дыхании.

В этом многокрасочном звуковом поле певческий фонизм проявляет себя в постоянном соприкосновении с динамическим фактором, штрихами и мобильной формой перераспределения темброво-мелодических линий. Искусно вплетая тематические элементы в поток певческо-звуковой речи, Минин добивается органичного интонирования поэтической строки Я. Полонского в границах каждой музыкальной фразы С. Танеева. Ему удается сохранить единство хорового звучания в разнообразии сочетания темброво-певческих групп, соотнося их вновь и вновь в измененном тоне восприятия. Такое мастерство в искусстве управления звучащей формой поражает направленностью на музыкально-поэтический образ в его цельности и одновременно многоплановости (мерцающие блики мглы), что во многом определяет реакцию всего хора в условиях подчинения флюидам дирижера.

Очевидно, что в палитре средств выразительности, используемых В. Мининым, функция означающего переходит от одного компонента исполнительской лексики к другому, не ослабевая в моменте соотношения с каждым из компонентов в границах звучащего музыкального материала. Поэтому всегда в трактовках данного дирижера ощущается то «поле» внутреннего напряжения, когда эмоциональное состояние и исполнителей, и слушателей включено в единый во времени процесс повествования. И всегда это — тонкая рефлексирующая работа дирижерского слуха в сочетании с яркой ассоциативностью исполнительского мышления, что позволяет воспринимать феномен музыкального произведения как акт глубокой внутренней процессуальности в создании художественного образа сочинения. Ведь как утверждает И. С. Стогний, анализируя понятие «текст», «...это понятие, с одной стороны, несет в себе энергию смысловой полноты (множественности), с другой — энергию неуловимых смыслов, подтекстов, коннотаций» [13, с. 18].

И в аспекте отношения дирижера к первоисточнику, безусловно, исполнительский стиль В. Минина, рассмотренный сквозь призму концепта содержания, отличается многообразием смысловых вибраций в процессе отражения музыкального текста произведения, что проявляется всегда в синтезе таких компонентов, как означаемое и означающее. Каждая интерпретация В. Минина раскрывает в полной мере творческую индивидуальность и глубину художественного решения дирижера в трактовке исполняемого сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 443 с.
2. Минин В. Н. Соло для дирижера. М.: Композитор, 2010. 146 с.
3. Звук хора Минина: буклет к 45-летию коллектива / Сост. В. Ойвин. М.: СД Labs, 2017. 47 с.
4. Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М.: Композитор, 2008. 328 с.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
6. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки. / Сост. А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. 261 с.
7. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., автор предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
8. Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. 453 с.
9. Артемьев Э. Н. Это был взрыв всего мира // Программа концерта Московского государственного академического камерного хора. Суббота, 13 октября 2018 года. Московская государственная филармония, сезон 2018 / 2019. Абонемент № 48. 10 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
11. Ансерме Э. Беседы о музыке / Пер. с франц. В. Александровой, Е. Бронфин. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 104 с.
12. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
13. Стогний И. С. Коннотативные свойства музыкального текста. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 224 с.

REFERENCES

1. Arnol'd I. V. Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost'. Izd. 2-e. M.: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2010. 443 s.
2. Minin V. N. Solo dlya dirizhera. M.: Kompozitor, 2010. 146 s.
3. Zvuk xora Minina: buklet k 45-letiyu kollektiva / Sost. V. Ojvin. M.: SD Labs, 2017. 47 s.
4. Semenyuk V. O. Xorovaya faktura. Problemy ispolnitel'stva. M.: Kompozitor, 2008. 328 s.
5. Potebnya A. A. Estetika i poetika. M.: Iskusstvo, 1976. 614 s.
6. Kniga o Sviridove. Razmyshleniya. Vyskazyvaniya. Stat'i. Zametki. / Sost. A. Zolotov. M.: Sovetskij kompozitor, 1983. 261 s.
7. Sviridov G. V. Muzyka kak sud'ba / Sost., avtor predisl. i komment. A. S. Belonenko. M.: Molodaya gvardiya, 2002. 798 s.
8. Gavrilin V. A. Slushaya serdce... Stat'i. Vystupleniya. Interv'y. SPb.: Kompozitor, 2005. 453 s.
9. Artem'ev E. N. E'to byl vzryv vsego mira // Programma koncerta Moskovskogo gosudarstvennogo akademicheskogo kamernogo xora. Subbota, 13 oktyabrya 2018 goda. Moskovskaya gosudarstvennaya filarmoniya, sezon 2018 / 2019. Abonement № 48. 10 s.
10. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. L.: Muzyka, 1971. 376 s.
11. Anserme E. Besedy o muzyke / Per. s francz. V. Aleksandrovoj, E. Bronfin. 2-e izd. L.: Muzyka, 1985. 104 s.
12. Skrebkov S. S. Xudozhestvennyye principy muzykal'nyx stilej. M.: Muzyka, 1973. 446 s.
13. Stognij I. S. Konnotativnye svoystva muzykal'nogo teksta. M.: RAM im. Gnesinyx, 2013. 224 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Байкова Е. Н. — проф., lena.baykova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Baykova E. N. — Prof., lena.baykova@yandex.ru