



*Библиотека  
музыканта-педагога*

**Г.В. ГРИГОРЬЕВА**

**РУССКАЯ  
ХОРОВАЯ  
МУЗЫКА  
1970-80-х ГОДОВ**

В работе затрагивается  
проблематика стиля и жанра  
применительно  
к хоровому творчеству  
русских советских композиторов  
последних десятилетий.



*Библиотека  
музыканта-педагога*

Г. В. ГРИГОРЬЕВА

РУССКАЯ  
ХОРОВАЯ  
МУЗЫКА  
1970—80-х ГОДОВ

МОСКВА  
«МУЗЫКА»  
1991

**ББК 85.314**  
**Г 83**

**Григорьева Г. В.**

**Г 83** Русская хоровая музыка 1970—80-х годов.— М.: Музыка, 1991.—80, с., нот.— (Библиотека музыканта-педагога).

ISBN 5—7140—0221—0

В книге затрагивается проблематика стиля и жанра применительно к хоровому творчеству русских советских композиторов последних десятилетий.  
Адресована преподавателям теоретических дисциплин музыкальных вузов и училищ, а также специалистам в области хоровой музыки.

4905000000—205

Г                                  82—90

026(01)—91

ISBN 5—7140—0221—0

**ББК 85.314**

© Г. В. Григорьева, 1991 г.

## ОТ АВТОРА

Эта книга о хоровой музыке русских советских композиторов ставит несколько задач; одна из основных — рассмотрение их творчества в аспекте современного стиля, жанровой системы, эволюции выразительных средств. В многочисленных трудах о советской музыке хоровое творчество, как правило, не освещается. Между тем встает ряд важных, как общих, так и частных, проблем, затрагивающих специфику жанра, развития отечественных и зарубежных традиций. Нами избрана музыка 70—80-х годов, составившая качественно новый этап в развитии хорового жанра. Рассмотрено лишь творчество русских авторов, преимущественно московской и ленинградской школ; объем книги не позволил обратиться к музыке других композиторов, в частности композиторов республик, где не менее значительны достижения в этой области.

Теоретическое освещение проблем стиля и жанра определило содержание последующих аналитических разделов, в которых представлены песенные, речитативные и «инструментальные» хоры. В них главенствует монографический принцип. К некоторым индивидуальным стилям по мере надобности автор счел необходимым обратиться в разных главах «рассредоточенно», ибо жанровый хоровой стиль целого ряда композиторов многогранен и неоднороден.

Книга совмещает учебно-методическую направленность с научной; это вызвано неразработанностью системы современных представлений о хоровой музыке, ее специфике, а также о соотношении с общим музыкальным «контекстом» нашей эпохи. Здесь введены новые понятия, касающиеся современного стиля, жанра, ряда терминов, характеризующих систему выразительных средств, некоторые определения, затрагивающие специфику музыки с текстом.

Книга обращена к специалистам, связанным с хоровым исполнительством, с теоретическими проблемами хоровой музыки, а также ко всем, кто сталкивается с исследованием современного музыкального искусства.

## 1. СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ 70—80-х ГОДОВ

Хоровая музыка — богатейший пласт советского музыкального творчества. В постоянном интересе к созданию все новых и новых сочинений, их мгновенном отклике на события дня, полноте образности, особенно лирической, она может соперничать лишь с песней. Демократичность основы, корнями связанная с массовым музыкальным исполнительством, отечественными традициями, вокальной природой в ее самых различных проявлениях, обеспечивает хоровому жанру особое положение среди других сфер композиторского творчества. Немаловажной причиной, стимулирующей его интенсивное развитие, является широчайшее развитие хорового исполнительства, как профессионального, так и самодеятельного. В последние годы наблюдается особенно яркий взлет хоровой музыки: заметно возросший уровень исполнительской культуры, смелое развитие приемов хорового письма стимулировали создание множества истинно новаторских произведений. Процесс этот представляется двуединым: появление сочинений с существенным обновлением выразительных средств, в свою очередь, стало причиной интенсивного «встречного» повышения исполнительской культуры.

Панорама советской хоровой музыки последних двух десятилетий сложна с разных точек зрения. Один из важнейших вопросов здесь касается стилистики. Весьма актуально сегодня выяснить, в какой мере хоровое творчество отражает общий путь эволюции стилевых направлений в советской музыке последних десятилетий. Сказалось ли в этой сфере обогащение интонационных средств, которое бурно заявило о себе в иных, в частности в инструментальных, жанрах в 60-е годы? Каково соотношение традиционного и новаторского аспектов в различных областях хоровой музыки — в жанровой и содержательной сферах, в драматургии, формообразовании и иных сторонах?

Стилевой критерий в хоровом жанре заключается в вокальной его природе, обусловленной жанровыми особенностями (мелодичностью, определенного рода направленностью формы на слушательское восприятие, необходимой «доносимостью» слов текста и т. д.) и сдерживающей радикальное обновление выразительных средств. По-

этому хоровая музыка представляется относительно традиционной и стабильной формой творчества в отношении к генетическим истокам жанра. Тем не менее и здесь сказались общие изменения в системе выразительных средств, естественно корректируемые изначальной хоровой природой.

Кратко обрисует наиболее важные вехи развития советского музыкального творчества предшествующего времени. Речь пойдет о послевоенных десятилетиях, существенно изменивших путь стилевых исканий и подготовивших явления, которыми характеризуются 70—80-е годы. В 50-е годы происходит смена поколений, выдвигаются новые имена, сегодня достойно представляющие советскую музыку во всех жанрах творчества: это Р. Щедрин, С. Слонимский, Л. Пригожин, Р. Леденёв, В. Рубин, А. Николаев и другие, внесшие яркий вклад в развитие хоровой музыки. В последнее время появились новые имена — О. Галахов, В. Кикта, А. Ларин, Т. Смирнова, В. Броннер, В. Рябов и многие другие.

Особое место занимает Г. Свиридов, представитель старшего поколения. Его творчество постоянно обогащается, составляя ярчайший индивидуальный стилиевой пласт, заметно воздействующий на современную советскую хоровую культуру.

В творчестве названных, а также многих других авторов сказались закономерный и обусловленный характер процессов, которые протекали в различных областях композиторской практики; они проявились в общей направленности сложных, порой противоречивых исканий, охвативших несколько этапов: первый из них совпал с 50-ми годами — временем, когда новое поколение только вступало на путь самостоятельного творчества и находилось в теснейшем контакте с отечественной классической традицией. Связи с симфонизмом Прокофьева, Мясковского, вершинными достижениями Шостаковича, с кантатно-ораториальным и оперным творчеством этих и других композиторов старшего поколения были естественными, определяющими путь становления многих молодых авторов. Напомним о многочисленных ораториях — «Поднявший меч» Н. Сидельникова, «Песни войны и мира» А. Шнитке, «Слово о полку Игореве» Леденёва, отразивших тягу к гражданственной теме, к классическим средствам ее воплощения; многие композиторы тогда начинали творческий путь с произведений данного жанра. В середине 50-х годов появляются яркие вокально-инструментальные сочинения Свиридова. Важную роль сыграла его поэма «Памяти Сергея Есенина», положившая начало новому пути в развитии вокально-хоровой музыки, фольклорных путей ее претворения. Молодые композиторы уже в конце 50-х годов остро ощутили потребность в расширении системы музыкально-выразительных средств: поиски в сфере фольклора наиболее явственно отразили возникновение новой, показательной тенденции — именно тогда начала формироваться «новая фольклорная волна»<sup>1</sup>. Так

---

<sup>1</sup> Термин Л. Л. Христиансен. См. ее статью: Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. Вып. 1. С. 199—200.

возник следующий этап, важнейший смысл которого в начале 60-х годов заключался в смелом развитии закономерностей фольклора, с одной стороны (обращение к ранее не использованным древним его пластам, архаическим ладовым и ритмическим особенностям и т. д.), а с другой — в устремлении молодых композиторов к радикальному обновлению системы музыкально-выразительных средств на основе новейших композиционных техник (додекафония, серийность, сонорика, алеаторика). Спада этой «волны», однако, не последовало; хоровой жанр стал едва ли не главным в дальнейшем развитии и обогащении фольклорных традиций. Хоровая музыка, как уже говорилось, «сопротивлялась» слишком активным новациям. Тем не менее и в сфере вокально-хорового творчества наблюдались их отдельные проявления: напомним о «Курских песнях» Свиридова (1964), в которых существенно изменился метод обращения композитора с фольклорным материалом. Острота ладогармонических средств приблизила их к методу Стравинского: в 60-е годы этот композитор наиболее сильно воздействовал на многих авторов, идущих по пути активных и смелых поисков в «фольклорном» направлении. Велико было постижение опыта и другого крупнейшего «фольклориста» XX столетия — Бартока. Новаторские открытия в области ритма, ладовых структур, микромотивных образований, особой техники вариантного развития, расширения жанровой природы фольклора, привнесение попевочно-речитативного начала в вокальный тематизм — эти и многие другие особенности стали устойчивой системой неофольклорных приемов, по-разному развиваемой композиторами нового поколения<sup>2</sup>. Примечательными были в те годы поиски С. Слонимского, для которого область вокально-хоровой музыки стала особенно притягательной. Напомним, что термин «новая фольклорная волна» возник, в частности, в связи с его творчеством (цикл «Песни вольницы» для меццо-сопрано, баритона и симфонического оркестра на народные тексты, вокальный цикл «Польские строфы» на стихи А. Слонимского, кантата «Голос из хора» на стихи А. Блока). Слонимский в сочинениях 60-х годов активно и интересно пытался синтезировать «фольклорные» принципы развития тематического материала с различными формами внетональной звуковысотной организации. Подобные опыты привлекали тогда Ю. Буцко, Б. Тищенко, частично Р. Щедрина и других композиторов.

Поиски новой образности остроэкспрессивного, истинно современного плана вели композиторов по пути создания множества жанровых «гибридов», где вокально-хоровой компонент играл едва ли не главенствующую роль. Таковы, например, Третья симфония с хором Н. Сидельникова «По прочтении „Диалектики природы“ Ф. Энгельса» (1968), использующая прозаический философский текст, Вторая симфония Б. Тищенко на стихи М. Цветаевой для хора и оркестра (1965). Признаки ораториальности были свойственны тогда многим симфоническим концепциям — слово конкретизировало, а порой и

---

<sup>2</sup> См. об этом: Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.

«расшифровывало» образный замысел, подобно тому как это осуществлялось в инструментальных произведениях программного типа. Закономерности текста служили добавочной конструктивной основой в этих случаях — «подорванные» классические (тональные) формообразующие закономерности настоятельно требовали дополнительных стимулов единства целого. Слово, вокальный жанр, в частности его хоровая разновидность, оставались дополнительными «охранителями» высокогражданственной тематики, подлинно гуманистической образности — напомним о Тринадцатой симфонии Д. Шостаковича на стихи Е. Евтушенко (1962), о вокальных симфониях М. Вайнберга (Восьмая — «Цветы Польши» на стихи Ю. Тувима, Девятая — «Уцелевшие строки» на стихи разных поэтов — 1964 и 1967).

В 60-е годы вместе с тенденцией интенсивного обновления музыкально-выразительных средств развивалась и иная, связанная с дальнейшим плодотворным углублением классических отечественных традиций. Хоровое творчество Свиридова именно тогда обогатилось рядом замечательных, самобытных по стилю произведений. Напомним о кантате «Снег идет» на стихи Б. Пастернака (1965), двух хорах на стихи С. Есенина (1967) и других опусах, в которых крепла лирико-философская образность, столь широко развившаяся затем в его более поздних хоровых произведениях.

Уже к концу 60-х годов явственно обозначились иные закономерности — синтезирование, сближение, взаимопроникновение классической и радикальной линий, разных типов «техник», систем мышления. Возникла своего рода «смешанная техника», позволившая одинаково свободно пользоваться — в рамках одного произведения — элементами тональности и додекафонии, контрастными ритмическими и фактурными компонентами. «Смешанность» интересно проявилась в области стилистики — в произведениях конца 60-х — начала 70-х годов вырисовывается принципиально новый метод мышления, оперирующий многообразными, по-особому взаимодействующими контрастными элементами. Так родился метод полистилистики, заключающийся в различных способах активных стилевых взаимодействий<sup>3</sup>.

«Цитатный» вариант полистилистики был широко развит в инструментальной музыке, вернее, в той ее ветви, где конкретизация семантического смысла в условиях тотальной хроматики, аклассических приемов формообразования настоятельно требовала введения «опознаваемых» музыкальных знаков прошлого (Пятнадцатая симфония Шостаковича — 1971, Вторая Б. Чайковского — 1969, «Анна Каренина» Щедрина — 1972, использующие «чужой» тематизм). В произведениях хорового жанра он проявился более опосредство-

---

<sup>3</sup> Полистилистика (многостильность) — термин, введенный А. Г. Шнитке (см.: Музыкальные культуры народов мира. Традиции и современность. М., 1973. С. 289—291). Полистилистика подразумевает различного рода операции с «чужим», а также стилистически контрастным музыкальным материалом в тексте сочинения. Подробнее об этом см. в упомянутой книге автора этих строк.



ванно, однако и в этой области обнаружались признаки полистили-  
лического метода. Можно говорить как об отдельных примерах ци-  
тирования, так и о полистилистических эффектах вне его. Такова  
оратория Щедрина «Ленин в сердце народном» (1970), в которой  
контрастируют черты особого «говорного» ламенто, бытовая прозаич-  
еская речь, вложенная в уста «народного голоса» (заключительная  
колыбельная). Так обнажается трагический смысл произведения. Ти-  
пы интонирования не просто контрастны, они — суть нового, совре-  
менного понимания их взаимодействия и сопоставления, произраста-  
ющего на почве активных стилевых взаимодействий. Пример «ци-  
татной» полистилистики — оратория Н. Сидельникова «Смерть по-  
эта» на стихи Лермонтова (1976), в которой использована тема  
траурного марша Шопена, квазицитата из Реквиема Моцарта.  
В «Балладе о скрипке» В. Агафонникова на стихи А. Баренбойма  
для детского (женского) хора и скрипки (1978) звучит тема «Сен-  
тиментального вальса» Чайковского.

Описанные процессы органично подвели к тому этапу, который  
составляет предмет рассмотрения в настоящей работе, — 70—80-м  
годам. От фронтального развития классических  
традиций — через «стилевое размежевание» — ко  
все более активному синтезированию «разного» —  
таков закономерный путь эволюции советского музыкального твор-  
чества, органической частью которого является хоровой жанр.

70—80-е годы — качественно новый этап развития этой  
области творчества. В ней прежде всего отметим непреходящее зна-  
чение гражданственно-патриотической тематики. Наиболее важные  
вехи истории нашего народа прошлых и современной эпох по тра-  
диции хорового жанра продолжают оставаться в центре внимания  
композиторов. Примечательная особенность этих произведений —  
расширение круга средств выразительности, их обогащение путем  
сближения с различными приемами современной техники. Выявление  
новых экспрессивных качеств пения, связанного с внетональными  
способами звуковысотной организации, плодотворно сказалось в этих  
произведениях.

80-е годы ознаменовались особенно активным взлетом хорового  
творчества в произведениях на патриотическую тему: сорокалетие  
победы в Великой Отечественной войне стало стимулом для создания  
сочинений как в творчестве «маститых» авторов, так и более молодых  
(оратория А. Николаева на стихи поэтов-фронтовиков, хоровая  
поэма В. Рубина «Сороковые фронтовые» на стихи Д. Самойлова,  
кантата А. Чайковского «От имени земного шара» на стихи И. Сель-  
винского, хоровой концерт М. Мильмана «Девятое мая» и ряд других  
произведений). Военная тема в ретроспекции времени явственно  
приобрела более лирическую, философскую окраску.

Особая углубленность, проникновенность лирики — специфичес-  
кое качество музыкальной образности музыки последних лет, связан-  
ное и с имманентно присущими ей чертами: фаза экспериментов,  
увлечение различными формами «новизны» естественно сменились  
временем возрождения исконно выразительного, кантабильного,

коммуникативно состоятельного в музыке. Не случайно сейчас все более широко развивается и «новый романтизм»: лирика, свойственная хоровому жанру, теперь заметно обновляет «генетические истоки» образно-стилистического плана, возрождает те их типы, которые в музыке 60-х годов не были столь существенны. Заметно активизируется элегическая образность, претворяемая в различных вариантах в вокализах (циклы хоров Леденёва, «Вокализы» В. Казенина, хоровой цикл «Осенние гармонии» Б. Гибалина), в специфических жанрах вокально-инструментального типа («Сычуаньские элегии» Н. Сидельникова в двух тетрадах на стихи Ду Фу), во множестве отдельных хоров и хоровых циклах. Упомянем и о такой стойкой образной разновидности, как «Времена года»: тема природы, «вечная» для классической хоровой музыки, живет в новом интонационном прочтении, разнообразном жанровом решении. Элегическая струя образности в хоровом творчестве отражает общую направленность содержательных поисков музыки 70—80-х годов. Это подтверждается рядом инструментальных сочинений композиторов, авторов хоровых опусов. Леденев, например, сочиняет в эти годы романтический Концерт-романс для фортепиано с оркестром, Концерт-элегию для виолончели с оркестром, Элегический секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей. Кантиленностью насыщено в последние годы симфоническое творчество Слонимского (Концерт для скрипки с оркестром — 1983). В триаде симфоний — Пятой, Шестой, Седьмой (1984), далее — в Восьмой (1985) Слонимский прибегает к своеобразному «мелодийно-хоровому» лейттематизму. Показателен все более стойкий интерес к произведениям хорового жанра тех композиторов, которые ранее или совсем не писали для хора, или обращались к нему крайне редко: Шнитке создает «Sonnen-gesang» («Солнечное пение») для хора и ансамбля (1976), Реквием (1975), кантату «История доктора Иоганна Фауста» для солистов, хора и оркестра (1982). Вторая и Четвертая его симфонии (1980, 1984) включают хор; в 1986 году им написан концерт для хора на стихи Г. Нарекаци, а также «Покаянный стих» (1988). В этом же ряду — Реквием Денисова, его хоры на стихи А. Фета.

Лирическая содержательность современной хоровой музыки ярко раскрывается и в «фольклорном» аспекте. Здесь наиболее явственны преемственные связи с классической традицией, лирическая протяжная песня бытует в огромном количестве разновидностей — от обработок до специально созданных в этом жанре произведений. Эта область творчества привлекает обилием интонационных находок, новых типов фактуры, многообразием и спецификой национальных проявлений. В фольклорном направлении возникают интересные образцы, связанные с инонациональной традицией. Таковы, например, «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсия Лорки Н. Сидельникова, к ним примыкают и его «китайский» двухчастный цикл «Сычуаньских элегий».

Лирико-философский образный пласт современной хоровой музыки связан с заметной активизацией старинных жанров: хорового концерта, канта с его разнообразием оттенков лиризма — от простодуш-

но-печальных до гимнических, «виватных». Именно эти жанры определили наиболее характерные явления в хоровом творчестве 70—80-х годов. Новое продолжение обретает и классическая линия русской хоровой музыки, восходящая к лирике Глинки, Чайковского, Танеева. Все более активизируется духовный пласт отечественной музыки («Литургический концерт» Сидельникова, «Шесть литургических песнопений» Рябова, «Запечатленный ангел» Щедрина, Восемь духовных песнопений Каретникова).

Образно-содержательная сфера современной хоровой музыки поистине неисчерпаема. Здесь были выделены лишь основные ее особенности, специфические для лирики как ведущей сферы в области хорового жанра, своеобразно эволюционирующей в 70—80-е годы и определяющей направленность сегодняшних стилевых процессов.

## 2. ХОРОВАЯ МУЗЫКА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННЫХ ЖАНРОВЫХ КРИТЕРИЕВ

Проблема жанра в современной хоровой музыке выдвигает ряд актуальных вопросов. Важнейший из них связан с бытовым предназначением хоровых жанров, условиями исполнения, избранным тембровым составом, образным содержанием. В современном хоровом творчестве наблюдаются две тенденции, дополняющие друг друга. С одной стороны, ведущее значение сохраняет классическая традиция с ее опорой на крупные вокально-оркестровые композиции (кантата, оратория), хоровую миниатюру и циклы хоров для разных составов с сопровождением и без такового. Другая тенденция развивается параллельно и отражает присущее современному этапу художественного мышления качество — синтетичность, «смешанность» жанровых и стилистических признаков. Так, жанр оратории представляет образцы, совершенно не похожие на его канонический прототип: например, упоминаемый ранее опус Н. Сидельникова «Смерть поэта» на стихи Лермонтова — это оратория-репортаж, где хор используется, казалось бы, в своей обычной функции комментатора (реакция толпы на скорбную весть о кончине Пушкина). Интонационное же решение партии хора необычно, формы интонирования стилистически контрастны. От этого рамки жанра оратории оказываются широко раздвинутыми, допускающими возможность почти оперного воплощения замысла. Столь же своеобразен и другой пример — кантата Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», внешне использующая привычные атрибуты жанра (хор-комментатор, солисты, рассказчик), но в музыкальном отношении опирающаяся на, казалось бы, несовместимые стилистические и драматургические приемы (например, построение сцены расправы Дьявола над Фаустом в виде банальнейшего «танго смерти»). Ярчайший пример смешанности жанровых признаков — «Перезвоны» В. Гаврилина, названные композитором «симфонией-действием».

В группе произведений кантатно-ораториального жанра выделяются опусы, напрямую ориентированные на определенную классическую модель. Таковы реквиемы, появившиеся в последние годы, демонстрирующие индивидуальное преломление одного из «вечных» музыкальных жанров. Это вызвано разными причинами; одна из

них связана с углублением лирико-философской образности через приобщение к тому слою выразительных средств, который издавна был связан с коренными проблемами человеческого бытия, другая причина — во все возрастающей духовности искусства.

Жанр реквиема в музыке XX века прошел интересный путь возрождения и развития, неся различную семантическую нагрузку. Сочинения этого рода стали непосредственным откликом на глобальные социальные потрясения эпохи («Военный реквием» Б. Бриттена — 1962, Реквием Д. Кабалевского — 1963). Опусы последних лет произрастают на иной почве, они более впитывают канонические особенности жанра (например, использование полного латинского текста католического богослужения). Назовем в этой связи созданный в 1975 году Реквием Шнитке, а также Реквием С. Беринского (1979).

Особое значение в 70—80-е годы приобретает жанр х о р о в о г о к о н ц е р т а. Среди произведений этого типа встречаются как специально названные таким образом («Концерт памяти А. Юрлова» Свиридова, Концерт для хора «Тихий Дон» Слонимского, полифонический концерт «Хвала мастеру» В. Кикты), так и иные, представляющие всевозможные развернутые хоровые формы одночастного или циклического строения. Хор без сопровождения — частый, но не обязательный яркий тембровый признак сочинений этой достаточно обширной жанровой группы; к ней можно отнести многочисленные поэмы, кантаты, хоровые циклы и прочие произведения, где хор а саррелла используется с широкими *divisi*, выделением солистов из общей массы, стереофонически контрастно, то есть дифференцирует фактурные пласты вплоть до их противопоставления. В этих сочинениях ярко выявились новые тенденции в развитии хоровой фактуры, с одной стороны, а с другой — отразился своеобразный «ретроспективно-моделирующий» подход к жанру концерта, столь развитому в предклассический период становления отечественного музыкального искусства.

В последние годы пишется множество хоровых циклов с различным инструментальным сопровождением, нередко — с эпизодическим, «подкрашивающим» звучанием одного или нескольких характерных тембров (например, хоровая поэма «Ладога» Свиридова на стихи А. Прокофьева, в которой используются баяны). Жанр хорового цикла с эпизодическим участием различных инструментов особенно активно развивает Н. Сидельников («Сокровенны разговоры» и другие сочинения).

Хоровая музыка представляет сегодня огромное разнообразие жанров миниатюры: песни для хора различного склада — лирические, шуточные, «припевки», «канты», хоры — вокализы, скерцо, «инструментальные» по звучанию, подражающие какому-либо тембру, и множество иных, охватить которые полностью не представляется возможным.

Менее разработан актуальный вопрос, который касается не столько хорового современного жанра и формы (кантата, миниатюра, цикл и другие), сколько жанра и стиля. На пересечении этих

понятий возникает явление жанрового стиля, которое требует специальных пояснений. Такой подход позволяет конкретизировать жанры хоровой музыки в связи со специфическими особенностями его образно-выразительных ресурсов. И если принятая типология хоровых жанров основана на самом крупном делении по принципу исполнительского состава<sup>4</sup>, то предлагаемая в данной работе система исходит из иных сторон хоровой музыки. Необходимо в связи с этим четко представить изначальную ее суть, специфические отличия от других жанров.

Оттолкнемся от привившегося в отечественном музыкознании понимания жанра как «первичного организма» с рядом устойчивых выразительно-конструктивных признаков; хоровое пение здесь относится к песенной сфере. Тесно связанное в генезисе с фольклорными истоками, оно детерминировалось в дальнейшем развитии различными причинами — социально-историческими, этнографическими и другими. Сложившаяся система «вторичных» (профессиональных) хоровых жанров была обусловлена общественной функцией музыкального искусства, развитием культовой и концертной практики, функционированием подвидов хоровой музыки в быту. Происходя из песенности (вокальности, кантиленности) как наиболее общей жанровой категории<sup>5</sup>, хоровая музыка обрела специфическую систему выразительных средств, имманентно присущих хоровому пению. Среди прочих особое значение возымел фактор, названный М. К. Михайловым «темброво-фоническим элементом». Он определяет круг выразительных средств, являясь «специфической музыкальной окраской... манерой вокально-хорового исполнения»<sup>6</sup>. Присущая хоровому звучанию темброфоничность порождает особые формы кантиленности, она трансформирует в нем иные типы вокального звучания (например, близость речевым формам интонирования). Темброфоничность в течение веков способствовала сохранению сущностной основы хоровой музыки, локализуя резкие новации в системе выразительных средств, в крутых сменах стилистических систем и «приспосабливая» их к звучанию хора.

Это качество возникает от особого сочетания двух его свойств — тембральности и фонизма; значение понятий сходно, ибо оба трактуются как краска. Если тембральность свойственна всякому звуку, то фонизм возникает лишь в связи с сочетанием звуков, созвучием

---

<sup>4</sup> См. классификацию, предложенную в «Истории музыки народов СССР»: здесь хоровая музыка делится на произведения без сопровождения и с сопровождением; кантатно-ораториальный жанр выделен в разряд вокально-симфонической музыки (М., 1974. Т. 5, ч. 1. С. 296).

<sup>5</sup> См.: Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. Здесь указывается на два основных первичных жанра — песню и танец (с. 62). «Песенное» в контексте данной работы трактуется как «вокальное», «кантиленное».

<sup>6</sup> Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л., 1981. С. 90.

Темброфоничность — свойство музыки любого жанра (например, квартетного); речь идет о ее специфике в хоре, о прикрепленности к возможностям человеческого голоса, его физическим свойствам.

(интервальное расположение тонов, их дублировка в тембрах, высотнo-регистровое соотношение). Типичен смешанный тембровый состав; наиболее часты случаи соединения мужского и женского хоров, существуют и иные комбинации — женского и детского, а также мужского, женского и детского. Однородные хоры обладают яркой специфичностью тембра и несколько более ограниченными в силу этого возможностями. Смешанный тембровый состав способен к более полнокровному звучанию, обладает богатыми фактурно-регистровыми потенциями.

Если тембровость возникает в хоре в зависимости от обертоновой шкалы (мужской, женский, детский голос), то фонизм — следствие тембровости, качество, определяемое конкретным звучанием хоровой массы, расположением голосов (тембров) относительно друг друга.

Различные типы этих расположений отразились в специфических видах хоровой фактуры, отражающих темброфонические свойства жанра. Так, равномерное (тесное или широкое) расположение четырехголосного смешанного хора а cappella создало яркий темброфонический эффект, который оказался наиболее точно соответствующим песенной звучности в хорале, едва ли не самом кантиленном хоровом жанре. Слиянность голосов, их гармония в аккордовом складе фактуры сыграли роль одного из самых стабильных жанровых признаков, сохранных на протяжении многих веков и обусловленных идеальным сочетанием тембровой и фонической сторон. Свои характерные темброфонические свойства обрела полифоническая фактура; спецификой обладал и древнейший по происхождению монодический склад.

Аккордовый, полифонический и монодический типы фактуры наиболее ярко воплотили темброфонические возможности хора. Они явились первоосновой, на которой в ходе исторического развития возникли те же фактурные системы в иных жанровых сферах — симфонической, камерной инструментальной. В хоровой музыке названные типы фактуры суть отражение ее изначальной вокальной природы. Лирическая образность наиболее специфична для песенных жанров: она составляет характерное жанровое содержание хоровой музыки. В нем преобладает особый, «общезначимый» характер лирического выражения.

Жанровое содержание, в свою очередь, отражается в жанровом стиле (термин А. Н. Сохора<sup>7</sup>), то есть в стиле хоровой музыки, где он обладает устойчивыми выразительно-конструктивными признаками. Автор понимает под жанровым стилем обстановку исполнения произведения (например, стиль симфонической музыки), связывая его с явлением «преподносимости» того или иного жанра. Возможно и более широкое толкование жанрового стиля, включающее также генетическую связь жанра (хорового концерта, кантаты) с первичными признаками, в данном случае — песенностью. Песенность, в

---

<sup>7</sup> См.: Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968. С. 59.

свою очередь, разветвляет имманентно-жанровые признаки (темброфонические, фактурные) на разные виды: собственно песенное (вокальное, кантиленное), речитативное и «инструментальное» (последний вид характерен для современного жанрового хорового стиля). Их основы были заложены еще в классической музыке.

Эта типология выявляет общие основы жанрового стиля хоровой музыки и позволяет оценить пути его дальнейшей эволюции, в частности на современном этапе, связанном с значительным усложнением, смешением признаков разных типов мышления, жанров, техник композиции.



### 3. ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

Песенность (вокальность) как исконное генетическое свойство жанрового хорового стиля более всего воплощает его темброфонические потенции, раскрывает вокальную природу интонирования. Она означает плавное движение мелодической линии, ее преимущественно поступенный тип развития. Способ воплощения текста связан с распетостью важных по смыслу слов, подчеркнутостью константных (постоянных по местоположению и главных по значению) ударений в строке, масштабным сходством музыкально-речевых тактов, то есть синтаксических единиц, соответствующих стиху (строке) в его соотнесении с музыкальной фразой. «Песенность» характеризуется волнообразным контуром мелодии, стабильной фактурой. Как специфическое, отличительное явление подчеркнем встречный ритм<sup>8</sup>, «оберегающий» мелодию от детального следования за текстом. Имманентно присущим данному жанровому стилю свойством следует считать напевность стиха — особый интонационно-ритмический тип его организации, обнаруживаемый при интонировании и реализуемый в мягком тембре, небыстром темпе, смягченной артикуляции<sup>9</sup>.

В хоровой музыке последних лет песенность развивается в формах, связанных с заметной активизацией жанровых признаков канта и хорового концерта. Кратко напомним о характерных особенностях этих жанров, которые стали наиболее актуальными в «возрожденческом» пути их современного освоения.

В предклассический период конца XVII — XVIII веков разновидности канта были чрезвычайно многочисленными (духовные, любовные, виватные и другие). На раннем этапе в их круг входили также

<sup>8</sup> Встречный музыкальный ритм — термин Е. А. Ручьевской. См. ее работу: О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX в. // Русская музыка на рубеже XX века. М., 1966. С. 79. Автор имеет в виду самостоятельность музыкального ритма относительно поэтического; он связан со смыслом стихотворения в целом и выражает обобщенное отношение к тексту. Его значение для анализа вокальной музыки чрезвычайно важно.

<sup>9</sup> Особенности типов лирической поэзии в ее связях с вокальной музыкой исследуются О. Ю. Лобановой. См. ее автореферат канд. дис.: Об отражении интонационной структуры стихотворной речи в вокальном произведении. М., 1984.

псалмы — песни религиозного содержания. Кант отразил характерные особенности народно-песенного творчества, впитав типичные интонационные и ритмические обороты некоторых фольклорных жанров; в них сказалось воздействие знаменной певческой традиции, некоторых инструментальных бытовых жанров, например танцевальных, а также гимнических, фанфарных. «Русский кант XVIII века имел свою поэтику, для которой были характерны... особый выбор текстов, смещение различных поэтических пластов (от высокого до вульгарного) и лексических рядов»<sup>10</sup>. Подчиненность мелодики синтаксису строки отражалась в определенном последовании гармоний, типах каданса, голосоведении. В свою очередь, здесь важную роль играла традиция параллельного ведения голосов в общем аккордовом складе (терцовые и секстовые вторы в мелодии; бас, подвижный и гибкий, очерчивающий гармонические функции). Отличительной особенностью кантов было отсутствие тактовых черт, стопность ощущалась как бы вне последних. В кантах подспудно складывались типично песенные структурные закономерности — повторность, пара периодичностей и другие. Они возникали тогда, когда стихотворная строфа содержала в себе потенции четкой метрической организации. Такие канты стали прообразом будущего бытового романса. Здесь же формировался тип куплетной (песенной) формы на основе точной повторности музыки, соответствующей новой строфе поэтического текста, а также важнейший признак песенного жанра — встречный музыкальный ритм<sup>11</sup>.

Песенная природа кантов ярко отпечатавалась во всей системе выразительных средств: кантабельности мелодической линии, изобилующей наиболее естественными вокальными интонациями с подчеркнутым терцовым тоном лада, его опеванием, устремленностью поступенного развития мелодии к кульминации со специфически вокальным последующим секундовым превышением. В ряду ярко жанровых средств — особые «кантовые» вторы, усиливающие экспрессию главного мелодического голоса мягкостью звучания несовершенного консонанса (чаще терции, реже — сексты). В канте на основе ости-

<sup>10</sup> Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века. М., 1952. С. 465.

<sup>11</sup> Термин «встречный ритм» требует существенного уточнения с помощью понятия остинатности; более целесообразно пользоваться термином «остинатно-встречный ритм».

Возникает необходимость также в понятии «остинатно-переменный встречный ритм»: имеется в виду непостоянство «встречности», например при периодическом возвращении к исходной ритмической формуле в чередовании со свободно-ритмическим прочтением текста.

Сопоставления многих типов встречно-устойчивых ритмических рисунков мелодии следует охарактеризовать как «полностинатный встречный ритм».

Во многих вокальных (хоровых) сочинениях наблюдается полное совпадение ритмических рисунков многих мелодий при совершенно разных стихах; оно возникает в тех случаях, когда композитор кладет в основу встречного ритма какую-либо жанровую ритмоформулу, например мазурочного или вальсового типа; аналогичный прием возникает при воспроизведении типичных ритмических фигур частушки, где устойчивость «формульного» типа велика в силу особой «элементарности» жанра. В таких случаях следует говорить о приеме «обобщения через жанр».

натного встречного ритма сложилось еще одно характерное свойство — стабильность фактурных ячеек, их повторяемость<sup>12</sup>.

Описанные особенности канта как песенного жанра, обладающего в пору расцвета характерными содержательно-конструктивными признаками, далее растворились в иных сферах профессиональной музыки, войдя составной частью в стилистику хоров русской классической оперы, в ансамблевые оперные сцены; кант дал жизнь бытовому романсу и песне, способствовал зарождению и развитию концертной хоровой лирики. В более позднее время он продолжил жизнь в жанре массовой песни, интересно преломившись, в частности, в революционном фольклоре XX века. Черты канта в сфере хоровой лирики более всего сказались в жанре х о р о в о й п е с н и<sup>13</sup>; современное хоровое творчество изобилует многочисленными примерами этого жанра. В нем продолжилась плодотворная традиция русской хоровой классики (хоры-миниатюры Чайковского, Даргомыжского, Кюи, Гречанинова и других композиторов), но сохранилась «кантовость» как стойкий генетический признак.

Другим важнейшим вокальным жанром предклассической поры русского искусства являлся х о р о в о й к о н ц е р т. Его особенности также заметно воздействовали на дальнейшее развитие отечественной хоровой музыки. Во многих отношениях барочный хоровой концерт, наследовавший признаки партесного концерта с его преимущественно культовой тематикой, был близок канту — например, в таких жанровых разновидностях, как приветственный («виватный»), а также связанный с обрядом отпевания<sup>14</sup>.

Одно из важных отличий концерта от канта — в составе исполнителей (мощное хоровое, нередко — двухорное и полистереофоническое звучание), в чередовании туттийных и ансамблевых, а также сольных эпизодов; значительное различие кроется и в образном содержании обоих жанров. Для хорового концерта XVIII века характерна тщательная полифоническая разработка развитой фактуры, основанная на «постоянном» и «переменном» многоголосии<sup>15</sup>. Трактовка соло связана с ведущей ролью тенора (традиция знаменного пения вкупе с традицией кантуса фирмуса, влияниями западноевропейского искусства). Теноровые соло стали далее наиболее частыми в ряду других солирующих голосов.

---

<sup>12</sup> Фактурная ячейка — термин Е. В. Назайкинского, предложенный в его кн.: *Логика музыкальной композиции*. М., 1982. С. 80.

<sup>13</sup> На связь жанров канта и хоровой песни указывал еще Б. В. Асафьев. См.: *Музыкальная форма как процесс*. М., 1971. Ч. 2. С. 268.

<sup>14</sup> Исследователи неоднократно отмечали проникновение черт канта в концерт. См.: *Асафьев Б. В.* Цит. раб. С. 268; *Келдыш Ю. В.* Ранний русский кант // *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. На промежуточную форму кант-концерт указывает В. Н. Холопова в ее кн.: *Русская музыкальная ритмика*. М., 1983. С. 90—91.

<sup>15</sup> Термины В. В. Протопопова. Н. А. Герасимова-Персидская также говорит о тенденции в историческом движении жанров к сохранению постоянного многоголосия в канте и переменного — в концерте. См. ее кн.: *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*. М., 1983. С. 72.

«Кантовость» и «концертность» ярко проявились в хоровой лирике Г. Свиридова. На протяжении 70—80-х годов композитор пишет ряд произведений для хора, развивая ранее сложившиеся его особенности и во многом обновляя круг выразительных средств<sup>16</sup>. Национальная основа его творчества в последние годы обогащается новыми гранями. Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», «Концерт памяти А. Юрлова», кантата «Ночные облака» на стихи Блока, четыре хора из цикла «Песни безвременья» на его же стихи, кантата «Светлый гость» на стихи Есенина, хоровой концерт «Пушкинский венок» — наиболее яркие сочинения последних лет, в которых композитор значительно обновляет образный строй, признаки жанрового стиля.

Меняется тематика стихотворений, оставаясь в то же время в кругу излюбленных композитором поэтов; Пушкин, Есенин и Блок предстают со стороны не просто лирической, но овеянной особым духовным озарением, подчас граничащим со светлым религиозным чувством. Для Свиридова этот поворот не случаен — уже в двух хорах на стихи Есенина (1967) явственно прозвучал сходный мотив (второй хор «Душа грустит о небесах»), слившийся с обычным для него мотивом любви к природе, через приобщение к нетленной красоте которой познается глубинный, тайный смысл бытия<sup>17</sup>.

В стиле Свиридова преломились, сфокусировались в характерных особенностях специфические черты русской классической музыки тех слоев, которые ранее не были столь заметными. Наклонение в сторону жанра хорового концерта способствует расширению, обогащению темброфонических возможностей хоровой музыки: речь идет о качественно новом развитии исконных вокальных основ, исходящих из традиций русской певческой культуры<sup>18</sup>.

Концертность как общий принцип мышления в XX веке, возрожденный в новых формах, сильнейшим образом воздействует на многие

<sup>16</sup> О хоровых произведениях Свиридова см. статью Ю. И. Паисова «Хоры а капелла Свиридова», в которой идет речь о произведениях 70-х годов // Георгий Свиридов. М., 1979.

<sup>17</sup> На возросшую роль старинных жанров в хоровом творчестве Свиридова последних лет указывают исследователи (А. С. Белоненко, Л. В. Полякова и другие). А. Н. Кручинина даже называет композитора русским распевщиком XX века, имея в виду творческое переосмысление традиционных черт канта и хорового концерта, отдельных приемов знаменного распева. Причину этого автор справедливо усматривает в главной теме его творчества, посвященной «духовной жизни русского народа» (Кручинина А. Н. Древнерусское в искусстве мастера // Сов. музыка, 1982, № 12. С. 33—35).

<sup>18</sup> Характерны определения стиля Свиридова: «Творчество Свиридова — песнь в прямом (преимущественный интерес к вокальным жанрам, внимание к слову) и переносном (неустанное воспевание Родины и творческого начала в человеке) значении слова». «Песенность в широком смысле слова, как принцип, определяющий специфику тематизма... становится одним из главных качеств, выявляющих национальное в его творчестве». См. об этом: Масловская Т. Ю. О стиле и национальной сущности произведений Свиридова // Георгий Свиридов. М., 1979. С. 35; Паисов Ю. И. Хоры а cappella Свиридова // Там же. С. 314.

жанры инструментальной музыки — известно, сколь существенно она повлияла на трансформацию признаков симфонии, сказалась в ее образности и драматургии.

Хоровые произведения Свиридова ставят некоторые общие вопросы, связанные с современным концертно-хоровым стилем. Здесь возникают разные проблемы, одна из которых — жанровая принадлежность того или иного произведения к концертному типу. У Свиридова таких сочинений всего лишь два («Концерт памяти А. Юрлова» и «Пушкинский венок»). В других хорах черты концертности проявляются не столь ярко; они широко развиты во множестве хоровых произведений других авторов.

Концерт для хора в современном значении этого слова — понятие далеко не однозначное; так может быть названо сочинение одночастное или циклическое, делящееся на части или имеющее контрастно-составную природу<sup>19</sup>. Образное содержание современных хоровых концертов — отнюдь не только философско-лирическое; если таковое более всего присуще концертам Свиридова и ряду произведений, стилистически близких ему, то другие образцы тяготеют к юмору (например, «Небывальщина», концерт для детского хора, фортепиано и ударных А. Ларина на народные тексты — 1983; «Гиперболы», концерт для хора и оркестра О. Хромушина на стихи Л. Мартынова — 1983), к звукописности (В. Кикта, «Хоровая живопись», двойной концерт для мужского хора — 1978), к воссозданию картин природы (Ан. Киселев, «Времена года», концерт-заклинание для хора и солистов на народные тексты, 1986). Многочисленные примеры говорят и о другом важнейшем свойстве современных хоровых концертов — необязательной принадлежности к жанру хорового пения без сопровождения. Исполнительский состав их чрезвычайно разнообразен, гибок и отражает присущую современной музыке тенденцию жанрового смешения<sup>20</sup>.

В связи с этим целесообразно введение понятия о б о б щ е н н о й к о н ц е р т н о с т и, фокусирующей существенные признаки жанрового хорового стиля и сказывающейся далеко за пределами жанра хорового концерта как такового. Принцип обобщенной концертности основан на развитой хоровой фактуре, включающей разветвленные *divisi* партий, выделения соло, контрасты групп; полифоническая техника здесь предстает в различных сочетаниях голосов (линий) или пластов, особенно рельефных при полихорном складе. Существенный фактор концертности — чередование постоянного и переменного многоголосия, частые смены типов фактуры. Важную роль играет динамический профиль формы, особый характер кульминаций-вспышек.

Обобщенная концертность в современном преломлении имеет прочные корни в отечественной хоровой классике — в творчестве Та-

<sup>19</sup> Термин В. В. Протопопова, предполагающий наличие нескольких разделов, контрастных по темпу, тональности, жанру, слитых воедино.

<sup>20</sup> Иная классификация современных хоровых концертов содержится в статье: Паисов Ю. И. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70-80-х годов) // Музыкальный современник. М., 1987. Вып. 6.

неева, Гречанинова, Рахманинова; хоровое творчество Шостаковича, Шебалина, Салманова, Прокофьева продолжило эти традиции. Теперь они предстают обогащенными всем предшествующим опытом русской и советской хоровой культуры, а также достижениями и художественными свершениями в сфере иных жанров.

В Свиридовской музыке едва ли не ярче всего развиваются разные стороны концертности, обогащая образность, вводя в арсенал художественной практики по-новому звучащие «старые» средства. Обобщенно-концертный современный хоровой стиль совмещает признаки канта и собственно концерта в его партесной форме, а также более поздней, свойственной профессиональной хоровой музыке конца XVIII века. Можно говорить о характерных свойствах мелодики, заключающей в себе отголоски старинных песнопений с их плавностью мелодических ходов, натурально-ладовой основой, типичных для запевных, сольных участков изложения в старинных образцах хорового жанра. Такова, например, тема хора «Восстань, боязливый» из концерта «Пушкинский венок» для хора *a cappella* с ее модальной двойственностью (C — d), характерной аметричностью.

1 Умеренное движение ♩ = 100

5/4 *p legato* 7/4 (4+3) 5/4

Б. Восстань, бо-яз-ли-вый: в пещерной свя-та-я лам-

Т. Восстань, бо-яз-ли-вый: в пе-

Б. -па-да до ут-ра го-рит.

Суровая лиричность, призывно-мужественный склад темы, отражающий смысл пушкинской строки, сполна воплощены в ее фугированном изложении, по-танеевски строгом и возвышенном. Таковы же приемы повторения строки, ее полифонической разработки, в которой постепенно активизируются обобщенно-концертные приемы: внедрение аккордового склада ведет к характерным ансамблевым вторам в партиях сопрано, переключкам регистров, выделению аккомпанирующих двухголосных педалей; в заключительной части яркое соло альты и сопрано усугубляют сходство с концертным жанром. Специфично и выделение в кульминации «ключевого слова» («Восстань!»).

Концерт включает хоры разного склада — «кант» («Зимнее утро»), протяжную лирическую песню («Колечушко, сердечушко») и иные. Важно подчеркнуть, что жанровые признаки в их современной

трактовке не обладают чистотой, «стерильностью» внутри данного произведения.

Проявлениями концертности отмечены и многие отдельные хоры Свиридова — «Горе» на стихи А. К. Толстого, «Наш север» на стихи Ф. Соллогуба и другие, написанные в последние годы. В его музыке возникают и произведения, в которых концертность целиком определяет образную и жанровую структуру; таковы хоры к трагедии «Царь Федор Иоаннович», где цельность избранных средств диктуется прикладным характером музыки с преднамеренно ассоциативным характером<sup>21</sup>.

Элемент «культовости», разумеется, не является новым для Свиридова в музыке последнего времени; в синтезе с другими элементами ее признаки можно встретить и в более ранних его хорах и песнях. Речь идет лишь об углублении лирико-философской образности, теперь соприкасающейся с этим архаическим пластом отечественной культуры, столь органичным для композитора. Семантику, связанную с духовными жанрами, никак нельзя представлять как усиливающую религиозный смысл произведения; подобно многим художникам XX века, Свиридов приобщает слушателя к одной из тех сфер образного мышления, которые апеллируют к самым сокровенным глубинам человеческого духа, заставляют сосредоточиться на таких аспектах бытия, которые в динамических коллизиях нашего столетия подчас оказываются заслоненными, «засоренными», порой попросту забытыми. Хоровой жанр более, чем какой-либо иной, стоит «на страже» истинной духовности, нравственной чистоты музыкального искусства. Здесь в полной мере проявляется основная, по определению А. Н. Кручининой, тема творчества Свиридова — раскрытие духовной жизни русского народа.

Классичность мышления композитора, почвенные связи с традициями отечественной песенной культуры проявляются и в других признаках. Отличительной чертой его вокального стиля является стойкая приверженность к использованию о с т и н а т н о - в с т р е ч н о г о ритма. В обилии простых «формульных» остинатных ритмов отражается важнейшая особенность мышления Свиридова, названная В. М. Цендровским «концентрацией-обнажением», где достигается особая, высшая простота, остается только самое существенное, типичное, жанрово однозначное<sup>22</sup>.

Описанные особенности наиболее характерны для жанра хоровой песни.

Роль мелодического развития при сохранении встречного ритма очень велика, особенно там, где оно подчиняется вариантным закономерностям (ладовые и гармонические изменения); важна также стабильность фактурных ячеек, вместе с ритмом выступающая в функции константного фактора. Особый демократический строй музыки

---

<sup>21</sup> Анализ обоих произведений см. в статье: Паисов Ю. И. Хоры а капелла Свиридова // Георгий Свиридов. М., 1979, а также в статье: Белоненко А. С. Метаморфоз традиций // Книга о Свиридове. М., 1983.

<sup>22</sup> Цендровский В. М. Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова // Георгий Свиридов. М., 1979. С. 153.

Свиридова, ее направленность к широкой аудитории во многом обусловлены опорой на типовые, иногда простейшие ритмоформулы. Таков мотив, лежащий в основе хора «Часовая стрелка близится к полночи...» (третья часть кантаты «Ночные облака» на стихи Блока), и другие многочисленные примеры.

2 Медленно ♩ = менее 40

6/8 *Все*  
*pp*

А. *Закр. ртом*

8/8 (3+5)  
*sempre pp*

А.

Т. *pp*

Хор I  
Часо-ва-я стрелка близится к полно-чи.

Б. *pp*

Т. *pp*

Хор II  
Часо-ва-я стрелка близится к полно-чи.

Б. *pp*

Предельны простота и естественность вокально-слового прочтения стихов: безударные, слабуударяемые и константные по тяжести слоги текста точно воплощены во временных соотношениях внутри мотива. Подчеркнута «синкопа» в строке (пятый слог — основной по тяжести), устойчивая ямбичность, возникающая в хоре из-за пиррихия (пропуска ударения) в начале строки. Избранный встречный ритм стал бы примитивным, если бы не существенная, идущая всецело от музыки деталь: шесть долей, заложенных в стихе, продлены еще на две доли, благодаря которым композитор расчленяет во времени повторяющиеся мотивы, усиливает синкопу, заставляет вслушаться в певучую педаль альтов. Столь же просты мелодические и гармонические приемы развития, в то же время они — типично свиридовские: мотив перемещается мелодически (основной тон, далее — терция и квинта лада), гармония варьирует его, вводя побоч-



ные тоны в аккорды голосов первого хора, сдвигая на тон вниз басы второго хора (от этого возникает излюбленный композитором эффект ладовой переменности h — D). Так взаимодействуют стабильный (ритмический, фактурный) и мобильный (мелодия, гармония) факторы, создавая безыскусный образ, в котором бьется трепетное пламя жизни («Светлою волною колыхнулись свечи, темною волною колыхнулись думы...»<sup>23</sup>).

Свиридов находит для повторяющейся фактурно-ритмической ячейки необычные жанровые варианты. Например, третья часть в кантате «Светлый гость» на стихи Есенина построена на мотиве в быстром темпе, в почти танцевальном движении воспроизводящем характерную мелодическую формулу знаменного распева. Отметим ее перемещение на доминанту тональности (ответ басов), то есть «простейшее» вариантное проведение (второе предложение периода или вторая периодичность в их паре, объединяющей куплет). В развертывании куплетно-вариантной формы композитор использует прием ритмического увеличения, «укрупнения» темы. Оно особенно впечатляет, так как и текст начальной строфы «Зреет час преображенья, он сойдет, наш светлый гость», повторяясь от куплета к куплету, нагнетает все более экстатический характер музыки.

3 Быстро, сильно ♩ = 120  
Тен. **ff**

Хор  
Басы

Зре-ет час пре-об-ра-же-нья, он сой-дет, наш свет-лый гость,

В хорах Свиридова развивается оригинальный специфический хоровой прием динамического «прочтения» формы. Речь идет о кульминации, называемой «кульминацией-вспышкой»<sup>24</sup>. Ее выразительно-конструктивный смысл заключается в неожиданности мелодического

<sup>23</sup> В кантате использованы и некоторые концертные принципы — двухорность, введение сольного зачина в начале и конце, расслоение фактуры на различные по звукоизвлечению пласты.

<sup>24</sup> См. об этом: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 85.

взлета, иногда взятии кульминационного звука скачком (особенно — в образцах инструментальной музыки) с последующим плавным заполнением. Местоположение такой кульминации обычно связано с заключительным разделом формы, где вводится неожиданно яркий подъем перед последним спадом мелодии, он действует в ряду других факторов завершения.

В хоровой музыке «кульминация-вспышка» имеет свою историю, достаточно устойчивые «жанровые» формы применения. Ее происхождение связано с партесным концертом; в связи с риторическими приемами, роль которых в русской музыке XVIII века была достаточно значительна, в ней возникла особая форма подчеркивания смысловой значимости слов<sup>25</sup>.

Культовая природа жанра лишь опосредованно повлияла на динамический профиль современных хоров как Свиридова, так и многих других авторов: сохранился прием неожиданного мелодического взлета, возникающего на «равнинной» звучности предыдущих разделов (куплетов). Он особенно впечатляет в тех случаях, когда в хоре используется оstinатно-встречный ритм: на фоне многократно повторяемого элемента внезапное нарушение инерции мелодического движения становится сильнейшим контрастом, изнутри «ломающим» обобщенный — по отношению к тексту — тип вокальной мелодии. Так концертность проявилась в сфере динамики, в темброфоническом «слое» жанра.

Кульминация-вспышка чаще всего помещается в последнем куплете, служа одним из средств так называемой замыкающей перемены<sup>26</sup>. Таков заключительный куплет хора «Осень» из цикла «Песни безвременья» на стихи Блока. В произведениях, непосредственно связанных с жанром хорового концерта, этот прием имеет и более обнаженную семантическую направленность; в «Молитве» из Трех хоров к трагедии «Царь Федор Иоаннович» повторение строки текста («Благословенна ты в женах и благословен плод чрева твоего. Яко Спаса родила еси душ наших») вызывает типичный для «модели» взлет с характерной свиридовской ремаркой «страст-

---

<sup>25</sup> Н. А. Герасимова-Персидская пишет: «... проповедь... активно повлияла на дифференциацию произнесения текста в партесных произведениях, на его драматизацию. Выделение смысловых узлов, патетика возгласий и значительная эмоциональная насыщенность — как следствие стремления поразить и убедить слушателя — присущи обоим жанрам» (имеется в виду ораторская речь и концерт.— Г. Г.). И далее: «Конкретными приемами музыкального воплощения становятся динамические пики, контрастные перепады на отдельных словах и их повторность. Это обычно слова, наиболее важные для данного текста, несущие на себе большую смысловую нагрузку» (с. 215, 216).

Ю. И. Паисов в статье «Хоры а капелла Свиридова» неоднократно говорит о неожиданных кульминационных взлетах в свиридовских хорах, связывая этот прием с косвенным воздействием храмовой акустики, условиями исполнения хоровой музыки старинных жанров (с. 363 и др.).

<sup>26</sup> Принцип завершающей перемены — один из важных в ряду прочих принципов завершения. Он заключается в кардинальной смене выразительных средств или какого-либо одного из них, действующей по закону нарушения инерции, «перемены в последний раз». См. об этом: *Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений*. С. 423.

но». Кульминационный взлет подчеркнут изменением фактуры. — двухорность дает мощную дублировку четырехголосного аккордового склада, повторяя в значительно усиленном варианте эту же строку молитвы из начального раздела.

Ярки и впечатляющи подобные взлеты в музыке без текста: таков «Плач» из «Концерта памяти А. Юрлова», в котором кульминационный «взрыв» падает на третью четверть формы, на расстоянии превышая начальный возглас в двух первых проведениях темы.

В произведениях Свиридова связана с динамикой и трактовка формы. В хорах преобладает куплетность, являющаяся прямым отражением их песенной основы, «охранителем» куплетности является и оstinатно-встречный ритм. Куплетность связана с особым типом вариантного развития — можно говорить о специфически «свиридовской» куплетно-вариантной форме<sup>27</sup>. Она опирается на песенный принцип вторы, мелодически и фактурно меняющий проведения темы в куплетах. Это особенно ярко проявляется в тех образцах, которые связаны с признаками канта: такова «Песня» из «Весенней кантаты» на стихи Некрасова, в которой аккордовый склад с сольным зачином обогащается мелодическими и гармоническими приемами (вторы, меняющие динамический уровень, новые гармонии, которые возникают из-за переменных дублировок голосов). Эти изменения особенно существенны, ибо ритм сохраняется в неизменности, однако данное впечатление обманчиво, ибо пятидольник, лежащий в основе стиха, постоянно изнутри меняется в условиях нестабильного метра; так вариантность охватывает и эту сторону, привнося в песенный жанр элемент речитации («Ты скажи, за что, молодой купец, полюбил меня, дочь крестьянскую?»). Близки данным приемы вариантного развития в хоре на стихи Есенина «Клен ты мой опавший», в «Молитве» из Трех хоров к трагедии «Царь Федор Иоаннович» и других, типично свиридовски образцах<sup>28</sup>. Они не являются новыми для творчества композитора, активно развивались им и ранее. Подчеркнем, что вариантность, имманентно присущая русскому фольклору, проявляется в тех жанрах, которым более свойственна точная куплетная повторность, — кант, хоровая песня не склонны к столь тонким изменениям мелодики и гармонии. Так реализуется в музыке Свиридова современное качество мышления — синтезирование и обо-

---

<sup>27</sup> Напомним: вариантной называется форма, основанная на последовании разделов (куплетов), содержащих равноправные основному проведению темы. Вариант предполагает прежде всего ее мелодические и гармонические изменения, частично — фактурные. Стабильным моментом, как правило, остается ритм, встречно-остинатный характер которого позволяет оценить другие изменения темы. О вариантной форме см.: Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. С. 90.

<sup>28</sup> В ряду других приемов вариантного развития — типичная для композитора транспозиция темы, часто в соотношении Т — D (отголосок фугированных форм прошлого): к активным вариантным преобразованиям относятся также различные способы уплотнения и разрежения звучности (внутренняя перегармонизация на основе смены типа дублировок — так называемые смешанные дублировки).

гашение «разного», черпаемого из традиций русского певческого искусства.

Примечательной особенностью хоров Свиридова является их цикличность. И этот прием построения формы имеет классическую предысторию — хоровой концерт, будучи одночастным (в нем сложился тип контрастно-составной формы на основе последования разных разделов богослужения), в дальнейшем синтезировался с многочастной кантатой. Контрастность темпа, лада, тональности, исполнительского состава используется в частях, написанных для соло с сопровождением, для хора *a cappella*. Это типичные черты многочастных произведений Свиридова, названных хоровыми поэмами, концертами или хоровыми циклами.

Смысл подобной цикличности — в новой возможности объединения хоров, не только образно контрастных, но и ориентированных на различные образно-стилистические истоки, иногда — и жанровые модели. Таким способом сопоставления частей отмечена, к примеру, кантата «Ночные облака» на стихи Блока, в которой контрастирует простое и сложное, «песенное» и речитативное пение, *a cappella* и звучание хора с развитым инструментальным сопровождением (в драматическом финале цикла — «Балаганчике»). Эпизодичность участия инструментов, как уже говорилось, типичная черта многих хоровых циклов последних лет.

Яркие специфические черты хоровой музыки Свиридова интенсивно воздействуют на многих композиторов, активно работающих в области этого жанра. Наиболее тесно связана с творчеством Свиридова музыка Николаева, Рубина, Леденёва, Гаврилина; каждый из этих авторов в то же время, в повороте к разным граням свиридовской стилистики, отличается самобытностью мышления.

Хоры А. Николаева ближе всего к той сфере песенности, которая коренится в ее бытовой разновидности. Композитор развивает присущую хоровой музыке последних лет циклическую форму, пишет и много отдельных хоров. Подобно Свиридову, он склонен к устойчивым типам встречного ритма, простоте мелодических очертаний, их естественности в связи с прочтением текста. Ему ближе всего сфера лирики.

Одно из лучших хоровых сочинений Николаева — цикл для хора *a cappella* на стихи А. Твардовского (1973). Семь частей выстраиваются в последование лирико-драматических хоровых песен, обрамленных репризами по музыке первой и последней («Некогда...» и «Жить бы мне век»). Николаев пользуется типично «свиридовским» вариантно-тональным переносом мелодии из куплета в куплет («Некогда...», «Перевозчик»); обильно представлен встречно-остинатный ритм в его «простейших» вариантах, как бы само собой разумеющихся в своей естественности. Композитор более склонен к остинатно-переменному встречному ритму, прибегая к метрической и фактурной изменчивости, внося тем самым черты декламационности в песенную мелодию.

4 Сдержанно

А.  
Т.

Пе - ре - воз - чик, во - до - греб - щик, па - рень мо - ло -

- дой, пе - ре - ве - зи меня на ту сто - ро - ну, сто - ро - ну до - мой.

Возникают здесь и «кульминации-вспышки», подчеркивающие смысл ключевых слов (см. конец хора «Я знаю...»). В хоре «В дружбе есть святая проба» проступают черты торжественного гимнического канта; отдельные штрихи фактуры (педали сопровождающих голосов на «mmm...», тяготение к простому аккордовому изложению) также связаны со «свиридовской» хоровой манерой.

Хоровое творчество В. Рубина весьма обширно; им созданы оратории, хоры, хоровые циклы. Композитор свободно владеет техникой хорового письма, одинаково успешно работает не только в области песенной разновидности жанра, но также речитативной и «инструментальной». Гибкое сочетание жанровых типов применяет он и внутри одного произведения.

Наиболее близкое Свиридову произведение Рубина — оратория «Вечерние песни» на стихи советских поэтов для баса, хора мальчиков, смешанного хора и камерного ансамбля (1974). Оно органично вписывается в общий путь развития советской музыки 70-х годов с ее углублением лиричности, философичности. «По-свиридовски» звучат обращенные к природе, ее тишине и свету слова поэтов, воспевающих вечную красоту мироздания. Сходны и выразительные средства, воплощающие возвышенный смысл стихов.

Композитор смыкает признаки оратории с признаками концерта для хора в современном, обобщенном его понимании; каждый из двух хоров — детский и смешанный — располагает сложными *divisi* партий. Оба хора используются в различных функциях — контрастного сопоставления, фоновой роли одного и основной — другого, по принципу взаимодополнительности. Многократно выделяются соло, сопоставляемые с хором, с инструментальным сопровождением (постоянное — переменное многоголосие). Вместе с тем это оратория, чередующая контрастные сольные и хоровые части, включающая инструментальный пласт, объединенная сквозной идеей; возникает смысловая репризность (крайние части едины по духу возвышенной просветленности). Жанровый облик сочинения исходит из той образности,

которую рождает текст; таков первый хор «Свет ты мой тихий» на стихи Н. Тряпкина, заключительный — на стихи Б. Пастернака с рефреном «Свеча горела на столе...». В этих частях наиболее явственно проступают признаки хорового концерта. Хор «Свет ты мой тихий» (см. пример 5) открывает цикл: тянущиеся звуки в партиях альтов *divisi* с секундовым «знаменным» оттенком (натуральный минор, характер распева, унисон), полутоновые наслоения в аккордах — эти признаки явственно «свиридовские»; сходно и сочетание хоровых тембров — бестекстовый фон на *a*, и *m*, солирующий яркий тембр тенора. Приемы вариантного развития, разные тональные «наклонения» темы, переменность устоев и другие приемы и здесь вызывают ассоциации с музыкой Свиридова.

5 [Misterioso, sostenuto ♩ = 48]

В других хорах тонко растворены иные приметы свиридовской лексики: таково употребление эолийского минора с излюбленной гармонией — септаккордом VII ступени, натурально-ладовые последования аккордов, близкая ладовая переменность, обилие простейших оstinatно-встречных ритмов, опора на константные ячейки в фактуре в многопланово регулярном соотношении («Плетемся по грибы» на стихи Пастернака). Возникают и «свиридовские» колокольчо-сонорные комплексы («Как грустна вечерняя заря» на прозаический текст М. Булгакова). Рубин пользуется песенными и речитативными приемами, достигая значительной контрастности внутри цикла (см.

динамичный хор «Перевозчик-водогребщик» на стихи Твардовского, развернутый в диалогическую, почти оперную сцену, в которой используется эффектный прием переключки соло баса и партий хора *divisi*, основанных на резких глиссандирующих возгласах).

Заключительный хор «Мело, мело по всей земле» (стихи Пастернака), как и первая часть, вырастает на основе ярких ассоциаций со стилистикой древнерусской музыки. Таковы речитация солирующего баса, ответ сопрано, хоральные остинатные аккорды, сгущенно-минорный, предельно низкий органнй пункт, его резкая смена в момент «кульминации-вспышки» (ц. 10); в этом же направлении действует плагальное соотношение  $h - e$ , заключительный распев соло сопрано (ц. 13), подключение детских голосов.

Камерное хоровое творчество Р. Леденёва стало складываться недавно; в последние годы композитор создал ряд хоров и циклов, отличающихся самобытностью, яркостью, образной глубиной. Это произведения для хора *a cappella* — два вокализа (1979), а также цикл «Времена года», включающий хоровые сюиты с программными названиями («Зимние этюды», «Летние ноктюрны», «Осенние элегии» — 1980/81).

Хоровые опусы Леденёва продолжают его творчество более ранних лет. В 60-х годах композитор создал ряд произведений для различных инструментальных составов («Десять эскизов», «Попевки для квартета», «Четыре зарисовки», «Семь настроений»). В них сполна проявились описанные стилевые закономерности — эти сочинения сфокусировали активные поиски в сфере сонорно-пуантилистской техники<sup>29</sup>, они во многом исходили из принципов свободной серийности, развивали «веберновский» тип микромотивных образований<sup>30</sup>. Их образный мир тонок, зыбок, жанрово «неуловим». Постепенно композитор все более склоняется к фольклорным истокам, тяготеет к музыке со словом. Процесс явственного изменения стилистики наметился в музыке Леденёва в середине 70-х годов, особенно ярко это заметно в вокальном цикле на стихи Некрасова (1973). Стремление к мелодичности, кантиленности как исконному свойству хорового жанра оказалось и для Леденёва более всего связанным со стилистикой Свиридова, творческим развитием его устойчивой хоровой манеры.

Два вокализа, открывшие череду хоровых опусов Леденёва, написаны для смешанного хора с *divisi* партий. Концертная трактовка хора очевидна; она проявляется в соотношении голосов фактуры (дифференцированный склад аккомпанирующих фоновых педалей, полнозвучность гармонической вертикали, выделение одnogолосных

<sup>29</sup> Сонорика (от лат. *sonorus* — звонкий, звучный, шумный) — тип современной техники, основанной на использовании красочности звучания как главного фактора. Пуантилизм (от франц. *pointe* — точка) — изложение музыкальной мысли в виде отрывистых, регистрово и темброво разобобщенных звуков (точек). Часто сопутствует сонорике, так как фактор разнотембровости играет здесь важнейшую роль.

<sup>30</sup> Микротематизм — специфическое качество музыки XX века, заключающееся в переосмыслении тематических единиц — их масштабов, значимости отдельных звуков, пауз и т. д. См.: Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 134, а также: Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. М., 1983. С. 36.

линий, развитая имитационность, чередование постоянного и переменного многоголосия).

Выразительные средства концентрируют лирическую природу жанра: таковы опевания в виде мотивов метрической волны, кантабильность, ощутимая простота мелодии, естественность остигатного ритма<sup>31</sup>.

6 Andante

C. *p* (Закр. ртом)

A. *p* (Закр. ртом)

T. *p* (Закр. ртом)

B. *p* (Закр. ртом)

(Закр. ртом)

Из хоровых циклов «Времен года» наиболее близок вокализам цикл «Осенние элегии»; их сходство — в названии, определяющем тот же образный настрой. Леденёв использует хор как «поющий инструмент», темброфоническая красота то прозрачной, то плотной гармонической звучности (*divisi* партий) умножена гибкостью смен диатонических и хроматических мотивов; каждый, даже самый сложный звуковысотный комплекс точно «прослушан», выверен и певуч в своем песенном генезисе: прием наложения трезвучий создает эффект легкости, прозрачности, сонорного «флера» благодаря образующимся секундовым сцеплениям. Развитость фактуры создает специфический пространственный эффект.

<sup>31</sup> Укажем на конкретное сходство с началом «Концерта памяти А. Юрлова» Свиридова — та же тональность *fis-moll*, сходная начальная тоническая гармония с прилегающими секундами. Все это преломляется в сходном эмоциональном оттенке элегичности, вообще свойственной последним опусам Леденева.



7 [Moderato]

Не менее интересны примеры, где песенность сопряжена с иными свойствами.

В хоровом жанре все более прочное место занимают произведения Р. Щедрина «Смешанность» жанрового стиля — их определяющее качество; она проявляется как внутри сочинений, так и «вне» — ряд созданных в последние годы хоровых произведений композитора связаны в одинаковой мере и с песенностью, и с речитативностью, и с «инструментальностью». «Строфы „Евгения Онегина“», шесть хоров а capella на стихи Пушкина из романа «Евгений Онегин» — едва ли не самое яркое среди таковых. Подчеркнутый лиризм, тонкие связи с русской хоровой лирикой — определяющие свойства музыки, в которой ощущается и характерный авторский «хоровой почерк». Такова прежде всего косвенная лиричность<sup>32</sup> — типично щедринская стилистическая особенность.

Щедрин строит цикл из тех частей строф, которые составляют ряд авторских лирических отступлений; здесь нет и следа фабульной стороны романа, психологических образных зарисовок или социальных мотивов. Пушкинскому роман в стихах предстает в интересно построенном композитором, как бы «изъятом» из него ассоциативно-образном ряду — чередой проходят бессмертные пушкинские строки («В тот год осенняя погода», «Вот по Тверской», «Теперь у нас дороги», «Мои богини», «Зачем же так неблагоклонно», «Бла-

<sup>32</sup> «Косвенная лирика» — меткое определение, данное В. А. Цуккерманом музыке Прокофьева. См.: Цуккерман В. А. Несколько мыслей об опере С. Прокофьева «Семен Котко» // Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962. С. 20.

жен, кто смолоду»), вызывающие у слушателя целый рой воспоминаний, смысловых связей, новых и неожиданных сопоставлений благодаря произвольной комбинации строк, их внезапным усечениям (некоторые хоры нарочито прерваны на полуслове). Так возникает оригинальное «прочтение» романа — композитор словно вспоминает отдельные фрагменты, внося в их звуковое воплощение современный интонационный смысл и обнажая подтекст. Русская классика прошлого века оказалась для Щедрина естественной основой интонационно-жанрового «переинтонирования» стихов Пушкина. Цикл включает разные по оттенкам лирики хоры; среди них наиболее песенны первый хор «В тот год осенняя погода» и четвертый «Мои богини», в которых можно говорить о непосредственных связях с лирикой Чайковского (мотивы в виде метрической волны, экспрессивные опевания и задержания, восходящая секвенция с элементом мелодического сопротивления, эффект превышения кульминации — сгусток общелирических свойств в них очевиден). Звуковысотный же облик хоров остается современным, это свободно-хроматическая система, тональный «остов» которой весьма условен (особенно в первом номере). В четвертой части («Мои богини») тонкий лирический нюанс создает тональная двойственность  $\dot{f}$  —  $e$  на основе общего звука конца первой фразы и начала второй (вариантность, свойственная повторениям мотивов, фраз, строк сказывается в целой системе признаков). «Щедринская» черта — в секундовых «прирастаниях» к терцовым аккордовым структурам внетонального характера.

8 Сдержанно

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем по четыре стaves. В первой системе: вокальные партии с текстом «Что вы? где вы?» и «Мо-и бо-ги-ни!», фортепиано с динамикой *pp* и *ppp*. Во второй системе: вокальные партии с текстом «Что вы? где вы?» и «Вне-мля-те мой пе-чаль-ный -ги-ни!», фортепиано с динамикой *pp*, *ppp* и *unis.* Встречается репетиционный знак 11.

Песенность как определяющий признак жанрового стиля хоров раскрывается и в иных деталях: контрастным по характеру представляется третий хор «Теперь у нас дороги», в котором ощутимы признаки торжественного канта. В прозаических словах сквозит авторская усмешка, музыка же оттеняет подтекст возвышенно-гимническим складом. Шедрин воспроизводит признаки канта, по-современному «смешивая» внутри хора различные типы вокальной партии — речитативный, диалогический, квазифугированный; отражением жанра канта становится и преувеличенно яркая «кульминация-вспышка» в конце на словах «...лет чрез пятьсот...»:

9 [Широко]

div. *f* unis. (allarg.)

лет чрез пять...

*mf* div. лет чрез пять сот, лет чрез пять сот, лет чрез пять сот, лет чрез пять...

*mp* лет чрез пять...

*p* лет чрез пять...

(a tempo) *ff*

unis. *ff*

- сот, до-ро-ги, вер-но, у нас из-ме-ня-ся без-мер-но

unis. *ff*

*ff*

В финальной части — «Блажен, кто смолоду» — проявляются черты обобщенной концертности. Здесь использованы интонационно-жанровые средства, восходящие к лирике Танеева: полифоническая разработка темы при повторении текста строфы с приемом ритмического уменьшения и свободного ее обращения, переменное многоголосие, чередование аккордового и полифонического изложения, характерное «парение» соло сопрано в конце хора. Музыка восходит к свойственному танеевской хоровой лирике этическому пафосу; тип мелодики с чеканной строгостью ритма, ее классическим духом произрастает на основе русского певческого искусства далекого прошлого.

Два быстрых хора — «Вот по Тверской» и «Зачем же так неблагосклонно» — оттеняют песенную лирику изящной «инструментальной» скерцозностью, характеристичностью образов, пролетая стремительно и легко<sup>33</sup>.

Хоровое творчество С. Слонимского составляет заметную, примечательную страницу советской музыки в данном жанре. Это едва ли не самый яркий пласт того ее стилистического слоя, который возник в связи с «новой фольклорной волной». Напомним, что Слонимский на рубеже 50—60-х годов был одним из зачинателей этого направления<sup>34</sup>. Самобытный стиль Слонимского ярко сказался в опере «Виринея», созданной в 1967 году; ее музыка отразила связь стилистики композитора с широким слоем явлений отечественной музыкальной культуры — Мусоргским, в отдельных моментах с Шостаковичем.

Хоры, созданные им в 70—80-е годы, по-своему отразили суть изменений, произошедших во всех жанрах советского музыкального творчества. Слонимский остался верен фольклорному направлению, но постепенно его вокально-хоровая музыка изменила способ воплощения фольклорной интонации (значительная демократизация интонационного строя, рожденная настоятельной потребностью усиления коммуникативной состоятельности музыкального языка). Углубление лирики — тот путь, по которому естественно шел процесс внутренней стилистической перестройки автора. Таков ряд хоров последних лет — «Тихий Дон», концерт для смешанного хора на слова старинных казачьих песен по роману Шолохова (1977)<sup>35</sup>, Четыре русские песни («Уж вы, ветры», «Уродилась я», «Поедем, поедем!», «Доля моя»); Четыре хоровых стасима из трагедии Софокла «Эдип в Колоне» (1984).

Концерт для хора «Тихий Дон» вписывается в ряд произведений этого жанра, проблему же обобщенной концертности он решает в несколько ином плане. Общая форма концерта — слитная цикличность (контрастно-составной принцип сопоставления *attacca* различных по характеру, жанру, темпу, фактуре разделов, обрамленных репризным возвратом темы) исходит из традиции русского хорового концерта. Написанные для драматического спектакля, отдельные хоры были таким путем слиты в единое целое. Свойственная народной хоровой манере традиция чередования сольных и хоровых эпизодов определила соотношение контрастных разделов, их масштабы, структуру.

Обобщенная концертность проявляется в фактуре, воспроизводящей особенности казачьих и лирических хоровых песен: унисонный зачин, постепенно разрастающийся хоровой подхват, наложение педали верхних голосов создают яркий, рельефный эпический образ;

---

<sup>33</sup> О цикле Щедрина см. в кн.: Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX в. С. 139—142.

<sup>34</sup> Л. Л. Христиансен рассматривает эти вопросы на примере творчества Слонимского, Гаврилина и Щедрина.

<sup>35</sup> Музыка хоров была создана Слонимским для спектакля «Тихий Дон», поставленного в ленинградском Большом драматическом театре им. Горького.

типична для Слонимского вариантность ступеней в миноре (натуральный — дорийский, натуральный — фригийский). На смену суровой мужской казачьей песне вступает лирическая женская; ее облик живо напоминает «Песни вольницы» — раннее сочинение композитора, где он впервые применил попевочный метод развития тематического материала, вариантность ладовых ступеней, выразительные эффекты вокального глissандо. Концертная двуплановость, объемность фактуры — в подключении мужских голосов (хоровой подхват). Рондообразное чередование сольных и хоровых эпизодов, гибкость темповых смен, логика тонального плана (преимущественно тональности минорного наклонения с обрамляющей ролью d-moll) создают ощущение цельности и контраста.

10 *Andante*  
Coro

Tenori  
Bassi

Как ты, ба- тьюш- ка, слав- ный  
ти- хай Дон! ты кор- ми- лец наш,  
Ти- хай Дон! Ой

Сходные приемы изложения и развития фольклорного материала наблюдаются и в «Русских песнях» Слонимского на народные тексты: черты обобщенной концертности — в фактуре, ее расслоенности по типу соло — хор, в переменном типе многоголосия, синтезирующем особенности протяжных лирических песен и признаки концерта как «вторичного» жанра.

Нами было представлено — с разной степенью подробности — хоровое творчество композиторов, активно работающих в этой сфере<sup>36</sup>. Оно анализировалось под углом зрения песенных жанровых

<sup>36</sup> О хоровом творчестве Н. Сидельникова см. в моей книге «Николай Сидельников» (М., 1986). Рамки работы позволяют выделить лишь самое существенное, многим композиторам могли бы быть уделены не только специальные страницы, но и отдельные исследования.

признаков, имеющих главенствующее значение для хоровой музыки.

Основные, наиболее показательные признаки песенного жанрового стиля сконцентрированы в двух ведущих типах хоровой песни: первый связан с традицией канта и представляет его устойчивую современную разновидность. «Кантовость» характеризуется простой, чаще аккордовой фактурой, постоянным многоголосием, естественностью вокальной линии, встречно-остинатным ритмом, повторяемостью фактурных ячеек. Куплетные структуры, применение характерной для хоровой миниатюры одночастной формы или простых двух-трехчастных — типичные признаки хоровой песни. Проста и лексика стихов, образный строй чаще всего лиричен, изобилует различными нюансами: элегической грусти, любования природой и т. д. Здесь наиболее явно прослеживается связь с традицией русской хоровой музыки. Образцом такого рода песен служат хоры М. Парцхаладзе (Семь хоров а саррелла на стихи разных поэтов, 1984), хоры Ф. Бойко (цикл хоров на стихи М. Лермонтова и Г. Гейне, 1986), «Осенние гармонии» Б. Гибалина — цикл хоров а саррелла на стихи Ф. Тютчева (1983) и множество других.

Другой, не менее распространенный тип данной разновидности жанра возникает на основе русской лирической протяжной песни. Здесь свои особенности, устойчивые приметы жанрового стиля. Наиболее важная среди них — фактурная, основанная на чередовании сольного запева и хорового подхвата; так культивируется переменный тип многоголосия, типичный для фольклорных образцов и активно развиваемый в авторских песнях, в многочисленных обработках. Характерен имитационный, а также подголосочный полифонический склад; переменность затрагивает не только фактурный, но и ритмический уровень — отсутствие встречного ритма диктуется прежде всего переменностью метра. Куплетная, куплетно-вариантная, куплетно-вариационная форма характеризуют этот жанр со стороны композиционной<sup>37</sup>.

Выделение самостоятельных типов кантовой и лирической протяжной песен вовсе не говорит о том, что между ними существует непроходимая грань. «Чистые» образцы постоянно соседствуют со смешанными, внутри одного хора возникают разные оттенки жанрового стиля, создавая внутреннюю динамику и образные контрасты. Сопоставление разных типов песенности характеризует многие цик-

<sup>37</sup> Образные оттенки хоровой песни не замыкаются только в сфере лирики — здесь встречаются юмор, скерцозная танцевальность, повествовательность и т. д. В песнях явно ощущается опора на фольклорный пласт, допускающий в то же время множество приемов его современного «переинтонирования» — мелодического, ладо-гармонического, фактурного, ритмического. Типичная особенность текстов — их народное происхождение. Примером могут служить хоры без сопровождения А. Мурова на народные слова, обработки русских народных песен О. Галахова, «Девичьи песни» для женского хора на народные тексты В. Тарнопольского, «Заклинание весны» — сюита для женского хора без сопровождения Т. Смирновой на стихи Блока, ее же три хора для женской группы народного хора на народные слова, «Русский концерт» В. Калистратова для хора без сопровождения на народные слова, хоровые песни Ж. Кузнецовой.

лы хоров. Таков, к примеру, цикл для детского хора Бойко «Ветер в зоопарке» (1978).

Проявлению «смешанности» способствует обобщенная концертность; она возникает тогда, когда фактура хора отличается развитостью, изменчивым общим контуром, свободно сопоставляет полифонический, аккордовый, монодический склады, вводит развитые тесситурные расслоения; обобщенность говорит о присутствии в жанровом стиле такого рода разных признаков, соединенных в развитой хоровой фактуре. Песенная (вокальная) сфера наиболее естественна для обобщенной концертности, ибо в ней ярче всего раскрываются генетическая основа хорового пения, темброфонические качества звукоизвлечения и звуковедения.

Черты обобщенной концертности своеобразно проявляются также и в двух других сферах жанрового хорового стиля — речитативной и «инструментальной».

#### 4. РЕЧИТАТИВНЫЕ ХОРЫ

Общим признаком, позволяющим отделить речитативный жанровый стиль от песенного, служит отсутствие ярко выраженной кантабильности как одного из основных свойств мелодики. Антитеза «песенное — речитативное», как известно, противопоставляет данные типы интонирования по разным, достаточно определенным признакам. И здесь первоосновой служит интонационно-ритмическая организация стиха — в речитативном складе, как правило, используются говорной и декламативный его типы<sup>38</sup>. Они изобилуют асимметрией, переносами строк, аperiodичностью в системе ударений, обращениями от первого лица, междометиями и т. д. Речитатив основан на фрагментарных мелодических построениях, несходных по высотному рисунку, фактуре, динамике. Ярче всего реализуется речитативность в ритмике, избегающей каких-либо закономерностей оstinатно-встречного характера. Имеет значение различная генетическая основа жанров; песенность в хорах предполагает опору на их массовое исполнение — гимн, хорал, кант и другие. Речитатив же жанр сольный, не связанный с «коллективным» выражением эмоций, его исток — монолог в виде различных типов монодии (заклинание, причет и т. д.).

В камерном вокальном, а также в хоровом творчестве речитатив приобрел самостоятельность лишь в XX веке — кантиленность как ведущий принцип постепенно и неуклонно вытеснялась декламационностью как в опере, так и в сфере камерной вокальной музыки. Кардинальные звуковысотные преобразования значительно ослабили исконно песенные потенции вокальной мелодики, усилив при этом возможности ее приближения к речи. Имели значение новые жанровые пласты, проникшие в музыку со стороны ранее не используемых фольклорных истоков, расширение сферы инструментария, постепенное упрочение сонорного фактора. Развитие речитативной мелодики свидетельствовало о поисках образности, созвучной напряженным эмоциональным проявлениям современного человека. Она вызвала к жизни новые формы вокального интонирования — *Sprechgesang*

---

<sup>38</sup> См. об этом автореферат О. Ю. Лобановой.



(«говорное пение»), мело- и ритмодекламационные приемы, введение в пение разговорной речи. Они отразились и на развитии хоровой музыки. В обиход поэтических текстов вошли такие, которые вряд ли были возможны в средствах прежней хоровой лирики, — поэзия В. Маяковского, И. Северянина, В. Хлебникова, Ф. Гарсиа Лорки и других. Яркая ассоциативность их поэтики, афористичность образного строя оказались близкими музыкальному творчеству нового времени. В этом ряду и народные тексты специфической «говорной» окраски.

Если в сольных вокальных жанрах эти поиски реализовались достаточно широко, то в хоровой музыке они шли не столь интенсивно: темброфоническая основа хорового многоголосия, его «сбалансированность» проявились в повышенной детализации фактуры, ритмики, нюансировки. Поэтому, скорее, можно говорить о возникшей тенденции речитативности, выраженной как более определенно, так и в смешении с признаками иных жанровых стилей — песенностью, «инструментальностью». Внутри одного произведения они часто сосуществуют.

Жанровый стиль хорового речитатива целесообразно представить в следующих разновидностях: первая отражает сольные генетические его особенности и связана с унисонным, «одноголосным» (монодийным) звучанием хора (с октавными дублировками и без таковых); вторая форма трансформирует песенные признаки жанрового стиля, «приспосабливая» их к хоровому звучанию особым способом аккордово-речитативного склада. Третья разновидность рождает смешанную форму и возникает в полифонической фактуре с диалогической «говорной» основой. Таким образом, типы речитативной хоровой фактуры суть те же, которые различаются в ее общих вариантах: монодийном, аккордовом и полифоническом. Конкретная реализация каждого типа диктуется множеством факторов — жанром хорового произведения, образной задачей, стилистикой, звуковысотными особенностями и другими, индивидуально выбираемыми автором.

Дробность построений — отличительное качество речитативных хором; однако в них возникают и тенденции к сравнительно целостному воспроизведению структурных единиц стихотворной речи: образуются последование крупных музыкально-речевых тактов, несходных мелодически, ритмически и фактурно «продолжающих» друг друга. Здесь часто сквозной тип изложения музыкального материала.

Речитативные хоры существуют в различных образных вариантах. Так, речитативность широко представлена в хорах, имеющих пафосно-провокационный, патетический характер (ораторский стих — их основа). Здесь возникают различные виды фактурного решения, в основном предпочитающие смешанные типы (монодия чередуется с аккордовостью, оба типа предстают в имитационном складе, что усиливает выразительность хоровой реплики, создает

разнообразие эмоциональных оттенков). Именно в таком складе чаще всего проступают и черты обобщенной концертности, тем более что не столь часто развернутое произведение целиком решается в речитативном хоровом стиле. Нередки подобные признаки в кантатно-ораториальном жанре, где склонность к декламативности диктуется особым характером используемых стихотворных текстов<sup>39</sup>.

Другой тип речитативных хоров связан с фольклорно-попевочной организацией тематизма — здесь часта шуточность (характер припевок, частушек), встречаются хоры с детской образностью (считалки, прибаутки); фактурные решения проще, однороднее, так же как и структурные варианты (куплетность). Однако строение куплетов нередко сквозное, менее обычное для песенного жанра.

Еще один заметный пласт речитативности связан с разными формами речитации, где собственно вокальный компонент ослаблен: здесь — «говорное пение», мелодекламация, безвысотное произнесение слов в заданном ритме (ритмодекламация), оттеняемые «сухим» чтением текста<sup>40</sup>. Сходные приемы применяются и в сольных жанрах вокальной музыки — в хорах аналогичные случаи связаны с особой темброфоникой (масса людских голосов, произносящих слова и звукосочетания в одновременности или имитационно). Так рождается «речитативная сонорность», красочность в ней довлеет над интонационностью, выразительностью и выявляется на ином уровне, нередко звукоизобразительном, шумовом.

Наиболее благодатную почву для рождения речитативных хоров создает поэзия Маяковского, многократно и разнообразно воплощенная в советской вокально-хоровой музыке.

Интересна и показательна хоровая речитативность в цикле А. Пирумова «Сквозь тысячи лет» для хора а cappella, по поэме Маяковского «Человек» (1977). Цикл включает и хоры песенного характера — те, в которых стихи подчеркнута лиричны («В бессвязный бред о демоне растет моя тоска...»). Приемы хорового речитатива достаточно типичны: это аккордовый тип фактуры, отмеченный чертами массовой песни; возгласы-реплики хора при диалогическом складе (повторы слов, в отличие от песенных хоров, в речитативных образцах, как правило, служат значительному усилению патетики возгласений); развитые имитационные формы, основанные на последовательном проведении в голосах хора краткой темы-тезиса (см. хор «Где до конца сердце тоску изноет?» — пример 11).

Органичность фугированного изложения в таких случаях опирается на традиции классической полифонии — тема, как известно, здесь всегда обладает изначальной характерностью, броскостью мелодики и ритма — качествами, принципиально свойственными и вокальному речитативу.

---

<sup>39</sup> «Патетическая оратория» Свиридова на стихи Маяковского — «модель» для многих аналогичных примеров, возникших на стихи поэта.

<sup>40</sup> См. об этом: Ментюков А. П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX в. М., 1986.

11 *Con moto* ♩ = 88

*f* *espr.*

Т. Где до кон\_ца серд\_це тос\_ку из\_но\_ет?

*f* *espr.*

Где до конца серд\_це тос\_ку из\_но\_ет?

Где до конца серд\_це тос\_ку из\_но\_ет?

Хоровой склад этого цикла отражает тенденцию обобщенной концертности. Регистровая дифференциация партий хора, стереофонические эффекты, выделение соло, устойчиво переменный тип многоголосия в речитативном складе имеют свои преимущества; это более свободные закономерности формообразования, идущие от сквозного прочтения текста. Гибкие переходы от речитативного склада к песенному, создающие интересные и неожиданные образные контрасты, специфичные для речитативного склада музыки.

Речитативные формы наиболее естественны в произведениях, посвященных гражданственно-патриотической теме. Наблюдается значительное раздвижение образных возможностей, снижение официозности.

Традиция эта развивается и в произведениях самого последнего времени. Такова оратория А. Чайковского «От имени земного шара» для смешанного хора, баса и оркестра на стихи И. Сельвинского (1984). Речитативная основа диктуется оригинальным складом стихов — среди них и так называемый верлибр (нерифмованный стих), и прозаизированный, «рубленный», сходный с манерой Маяковского. Композитор использует и лирические стихи (ч. II, «Романс»), но преобладают плакатные, броские тексты, обуславливающие ярко речитативный жанровый стиль оратории. Так создается впечатляющий контраст образных сфер.

Специфика жанра налагает отпечаток на формы сольного и хорового речитатива. Оратория начинается с монолога баса, постепенно переходящего от декламации к свободной речитации (нерифмованный стих прочитан как ритмический поток фраз солиста, «произносящего» их без поддержки оркестра). «Баллада о барабанщике» (ч. II) подхватывает в партии басов одноголосную форму речитатива, ломая ритмическую основу первой части введением четкого рисунка барабанной дроби; и далее аккордовое изложение в хоре а cappella исходит из данной ритмической формулы (строка текста многократно повторяется, обыгрывая фоническое сходство слов). Сказывается действие приема «обобщения через жанр».

## 12 [Allegretto]

S. *f* Бы - ли бо - бы - ли - то, бы - ли бо - бы - ли - то,  
 A. *f* Бы - ли бо - бы - ли - то, бы - ли бо - бы - ли - то,  
 T. *f* Бы - ли бо - бы - ли - то, бы - ли бо - бы - ли - то,  
 B. *f*

бы - ли бо - бы ли - то злы, как бес  
 бы - ли бо - бы - ли - то злы, как бес  
 бы - ли бо - бы - ли - то злы, как бес

В этой части роль инструментального сопровождения сведена к тембрам ударных; их звучание то оттеняет фоном хоровые реплики, то имитирует «барабанные» звучности хора. Так рождается специфический прием хорового изложения, диктуемый текстом: он тяготеет к хоровому воспроизведению типично инструментальных звучаний (фанфара, барабанная дробь). Этим еще раз подтверждается тезис о «смешанности» признаков современного хорового жанрового стиля: речитативность рождается от соприкосновения и с собственно инструментальной сферой. Возникает впечатляющая сцена с оттенком гротеска, пронизанная живой разговорной интонацией, сочным юмором; её основа — «говорной» сквозной склад, постоянное рассечение вокальной партии на остроумно обыгрываемые слова и фразы, гибкая смена типов речитатива (декламация, унисонные, аккордовые и диалогические формы). В финале смены речитатива особенно гибки; здесь оркестр выполняет обычную в таких случаях обобщающую роль, объединяя сквозную линию образного развития в сольном и хоровом пластах. Сочинение А. Чайковского — редкий пример речитативного решения жанра оратории.

Из интересных опытов речитативных композиций крупной формы следует выделить кантату-поэму Галахова «Двадцать шесть» на стихи Н. Асеева и прозаический текст «Воспоминаний» А. Микояна

(1977). Она возникла в русле того направления, которое ранее было определено как «радикальное». Здесь преобладает внетональный контекст — оркестровая партия трактована как фон для изложения драматического повествования о далеких событиях времен революции. Пульсирующие кластеры, алеаторические «вибрации» струнных, динамичные акценты аккордов духовых инструментов, тянущаяся педаль органа оттеняют разные, гибко сменяющие друг друга формы речитатива — от сухого чтения текста, унисонного псалмодирования «ключевых слов» («Преступление свершилось...») до аккордовой хоровой речитации. Интонационная сфера отличается жесткостью, резкостью интервальных ходов, избеганием каких-либо кантиленных признаков. Они проникают лишь в сольный фрагмент (сопрано), звучащий после трагической кульминации (расстрел комиссаров отражен в оркестровом эпизоде, построенном на сгущении алеаторических приемов). Именно здесь используются строки стихов поэмы Асеева, далее имитационно распеваемые в хоре (пример полифонической фактуры с «говорной» основой)<sup>41</sup>.

13 [Maestoso] *non f*

S. Кто по те-бе не

A.

T. *non f* Кто по те-бе не го-ре-вал,

B. *non f*

не го-ре-вал,

<sup>41</sup> Галахов в хоровом творчестве в целом склонен к речитативному стилю; интересен его хор «Летела гагара» на стихи Тряпкина, названный поэмой и содержащий яркие признаки обобщенной концертности.

В произведениях подобного типа речитативность выражается в плакатности, броскости интонаций, воплощающих их патетический склад: краткость, фрагментарность вокальной партии обязательно требует тех или иных форм компенсации в партии оркестра по принципу взаимодополнительности.

Рассмотрим образцы попевочно-речитативного типа; здесь более, чем где бы то ни было, обнаруживается связь с музыкой Стравинского, с его вокальными сочинениями русского периода («Свадебка», «Кошачьи колыбельные», «Прибаутки» и другие).

Как известно, Стравинский впервые использовал новые жанрово-интонационные типы интонирования, с одной стороны, внедрив фольклорный речевой элемент в инструментальную музыку (Пьесы для квартета, например), а с другой — значительно приблизив возможности пения к условиям инструментальности. Основа приема — попевочность, опора на краткие мотивные образования простейшего (бихордного, трихордного) строения, свойственные фольклорному языку и заостренные у Стравинского вариантным сцеплением попевок с подвижной ритмической структурой, изменчивым ладовым контуром (эффект полиладовости, проявляющийся как по вертикали, так и по горизонтали).

В современном хоровом творчестве воздействие Стравинского сказалось достаточно интенсивно; попевочный принцип дал новые выразительные возможности прежде всего речитативным хорам с их гибкостью, мобильной сменой типов вокальной партии.

Интересно развивает их Л. Пригожин в масштабных, оригинальных хоровых циклах — «Круговороте», поэме для хора *a cappella* (1973) и в «Симфонии в обрядах» для хора *a cappella* и гобоя (1978).

Введение в «Симфонию» гобоя, исполняющего квазиимпровизационные, «наигрышные» части (Вступление, Интерлюдия), задает тон сольному, одноголосному характеру множества хоровых тем — рождается речитативный склад монодийного типа, отражающий заложенную в народных текстах свадебного обряда игровую диалогичность, нередко имеющую риторический, театрализованно-ритуальный характер («Что в лузе шумело? Три древы ломело...»). В свою очередь, этот тип унисонного (одноголосного) речитатива соткан из кратких мотивов-попевок, аритмичных, импровизационных по способу претворения текста.

Куплетное строение использует вариантность проведения попевок, затрагивая все уровни — масштабный, фактурный (возникает аккордовый речитатив, далее — диалогический его тип), ладовый, динамический, ритмический. В основе жанра — принцип народной песни, сопоставляющий сольный запев и хоровой припев; композитор обнажает его импровизационно-игровую природу, подчеркивает неожиданность вторжений сольной фактуры в хоровую, использует далекие ладотональные сопоставления. Этому способствует краткость основного мелодического зерна (попевки), его мобильность, говорной характер (возгласы, повторы слов, алогичные рассечения фраз, прямая речь и т. д.). Традиции «русских» сочинений Стравинского явственно ощущаются во всем облике сочинения.

## 14 Allegro giocoso ♩ =160

The image shows a musical score for a piece titled '14 Allegro giocoso ♩ =160'. The score is written in 2/4 time and consists of three systems of staves. The first system shows a bass staff with lyrics 'А кто...' and 'А кто у нас...'. The second system shows a treble staff with lyrics 'А кто...' and 'А кто у нас'. The third system shows a treble staff with lyrics 'бе-ла-я?' and a bass staff with lyrics 'А кто?' and 'А кто у нас бе-ла-'. Dynamics markings include *p* and *mf*.

«Симфония в обрядах» пронизана речитативной попевочностью различного склада. Исполненный динамики характер более сказывается в подвижных хорах, лирические части ближе к песенному типу, но и здесь общий фактурный «срез» столь же нестабилен, как и в речитативных хорах (переменность многоголосия подчеркнута развитостью диалогических приемов, вторжением речитативных мотивов в характере возгласа и т. д.). Финал симфонии («А я не в пиру была») использует в качестве «закрывающей перемены» иной тип развития тематического материала: тема попевочного склада многократно повторяется по принципу вариаций на *soprano ostinato*, создавая неуклонное динамическое нагнетание; так ярко песенный принцип кладется в основу завершающей части. Фактура характеризуется стабильностью и единством.

Сходными речитативно-хоровыми (попевочными) приемами отличается и «Круговорот»; названный поэмой, этот опус претворяет типичные черты обобщенной концертности (они свойственны и «Симфонии в обрядах»). Тексты «Круговорота» посвящены сменам времен года; в некоторых частях текст заменен пением на гласной *a*, в «Осени» и «Весне» использованы стихи Блока. В текстах «Зимы» и «Лета» — названия частей, а также тянущаяся гласная *a*, возглас «Ах!». Принцип вокальной музыки, связанный с подчеркиванием важного по смыслу ключевого слова строки, здесь возведен в абсолют — оно становится единственным выразителем смысла, концентрируя суровый колорит в хоре «Зима», игриво-скерцозный — в «Лете». Контраст частей отражен и в выборе текстов: «блоковские» хоры изобилуют речитативными приемами, в то время как бестекстовые части тяготеют к сонорно-инструментальным приемам.

15 [Moderato molto pesante ♩ = 60]

Зи - ма. А -  
 - ма. Зи - ма. А -  
 А -  
 А -

16 [Allegro ma non troppo  
con spirito ♩ = 120]

Лес - ны - е про -  
 А -  
 - ли - ны,  
 А -

- та - ли - ны.  
 Снег поч - ти со -  
 Снег поч - ти со -

Попевочная форма речитатива с ее явственной проекцией на особенности стилистики Стравинского ярко воплощена в камерной кантате В. Рябова «Воинские причитания» на народные тексты (1985). Кантата написана для народного голоса, женского хора,



флейты, трех труб и ударных инструментов. Жанр причета (части кантаты названы «Причеть первая», «Причеть вторая» и т. д.) диктует особые формы интонационного строения попевок — нисходящих, ритмически заостренных, а потому экзальтированных; флейтовая лейтпопевка пронизывает и хоровую партию. Композитор использует типичный для Стравинского и развитый далее в неофольклорном направлении принцип «простого в сложном окружении» — элементарные мотивы (попевки) поставлены в условия полиладовых и политональных сочетаний по горизонтали и вертикали; используются разные формы речитации — говор как в сольной, так и в хоровой партиях (интонации крика, глиссандо в кульминациях). Обильны псалмодические хоровые речитативы, аккордовый склад которых восходит к опосредованно претворенным культовым формам. Отличительное свойство «Причитаний» — в гибкости переходов речитативности в песенность, в квазимпровизационной манере преподнесения текста, близкой народной и в то же время «остраненной» звуковысотными, фактурными и иными средствами современной композиторской техники.

The image shows a musical score for a section titled "17 Risoluto". It consists of three staves. The top staff is for a solo flute, marked "Solo" and "говорком" (spoken style). It features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *mp sub.* section. The lyrics "ла-душ-ки" are written below the notes. The middle staff is for a vocal part, marked "S." (Soprano), with a dynamic marking of *f*. The lyrics "Ой, ты мо-я ми-ла-я ла..." are written below. The bottom staff is for another vocal part, marked "A." (Alto), with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Примеров попевочной речитативности много, они разнообразны — таковы две части из «Закарпатского триптиха» для хора мальчиков и малой флейты Кикты (1972), Концерт для хора «Времена года» Ан. Киселева (1986), хор «На базаре» Ю. Фалика. Как уже говорилось, фольклорная попевочность определяет одну из самостоятельных ветвей в развитии речитативного жанрово-хорового стиля.

К ним примыкают многочисленные детские хоры, где попевочность — следствие простоты музыкального языка, доходчивости интонации, не слишком сложной фактурной организации. Тем не менее и в этой сфере в последнее время пишется немало музыки, в которой композиторы стремятся в детскую образность внести известную остроту, современную интонацию и тем самым приобщить детские хоровые коллективы к некоторым ритмическим и фактурным сложностям. Примечательно, что признаки концертности обнаруживаются и здесь — именно в данном жанре оказываются наиболее органичными различные возможности «усложнений».

Концерт для детского хора, ударных и фортепиано А. Ларина

«Небывальщина» (1983) — яркий пример подобного рода. И здесь — опосредствованные связи со Стравинским: инструментальный состав сопровождения напоминает «Свадебку» (его «несливаемость», декоративно-комплементарная основа в соотношении с хором). Вспоминаются и другие вокальные сочинения композитора, например «Прибаутки». Ларин использует приемы акцентного варьирования мотивов, достаточно сложны ладовая природа попевок, их наложения. Приемы речитации разнообразны, помимо «музыкальных», попевочных они включают и ритмодекламацию, алеаторическое использование говора. Концертность воплощается в развитости фактуры, частом расслоении партий, переменности многоголосия, имитационности, темброво-хоровой диалогичности.

18 [Allegro]

С.  
А.  
Б-цы  
Бар.  
Уд. I  
Уд. II  
Ф-п.

Не слыхальщи-на,  
Не-бы-валь-щи-на,  
Бубен  
Подв. тарелка  
М-ба

Черты попевочности «детского» типа проявляются в хорах Галахова «Золотой клубочек» (песни и хоры для детей на стихи Я. Райниса, 1982), Т. Попатенко, В. Герчик и многих других композиторов.

Уже говорилось о смешанных формах жанрового стиля, предполагающих совмещение признаков песенности и речитативности.

Признаком «смешанности» является четкое «песенное» членение,

основанное в то же время на последовании несходных музыкально-речевых тактов. Различие их предполагает обязательное обновление мелодии, ритма, иногда — фактуры в пределах вариантности, но не контраста (продолжающий тип развития). Форма тяготеет к сквозной по типу абс..., песенность сказывается в последовании достаточно крупных синтаксических единиц (предложений, полупредложений), в опоре на «рифменные» сходства кадансов, в тяготении к кантабильным интонационным оборотам (в речитативном складе они чаще имеют изрезанный интонационный профиль, менее обобщенный и склонный к прямому запечатлению контрастов речевой интонации). Избегание оstinатно-встречного ритма, постоянное обновление в соотношении временных единиц — основное отличительное качество песенно-речитативного жанра. Охотнее применяется здесь оstinатно-переменный встречный ритм, отражающий смешанную природу жанрового песенно-речитативного стиля.

Эти особенности часты в произведениях, содержательный мир которых исходит из образов природы, отличается особо тонкими нюансами чувств. Пейзажная лирика, как правило, не связана напрямую с отчетливо выраженными жанровыми признаками, она более опосредована в своем выражении, часто носит «косвенный» характер.

В хоровом цикле а cappella «Приход весны» Э. Денисова на стихи А. Фета (1984) представлены утонченные формы песенно-речитативного пения. Каждый музыкально-речевой такт подчеркнута весом, рельефен. Наряду с константным ударением, организующим фразу, скорее, по законам песенного жанра, возникают и другие, «побочные», основанные на заострении противоположного, говорного начала: таков прием спондея<sup>42</sup> в первой фразе (акцент на слове «как», аналогичный прием применен и в начале второго предложения периода — «какой истомой безотрадной»). Так заостряется экспрессия, содержащаяся в подтексте стихотворения Фета.

19 Спокойно

C. *p* Как груст-ны су-мрач-ны-е дни без-

A. *p* Как груст-ны су-мрач-ны-е дни без-

T. *p* Как груст-ны су-мрач-ны-е дни без-

B. *p* Как груст-ны су-мрач-ны-е дни без-

<sup>42</sup> Спондей — последование двух ударных слогов, разрушающих правильность силлаботонической акцентности.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is a bass line. The lyrics are: "-звуч- ной о - се - ни и хлад - ной!". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal lines are in a soprano, alto, and tenor range, while the bass line is in the bass range. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Форма хора основана на последовании трех куплетов сквозного характера со сменой типа речитативной фактуры: после аккордовой естественно вступает диалогическая (имитационная), подчеркивающая серединный характер второго куплета. Заключительный раздел восстанавливает аккордовость, но тематическая реприза не наступает — гибок и изменчив интонационно-ритмический контур, переменчив ладовый колорит; концовки куплетов на протянутых аккордах создают ощутимые сходные опорные моменты, концентрирующие песенную темброфонику. Мягкая триольная мотивная фигура, вносящая подчеркнутую кантабильность, лиричность, создает элемент «рассредоточенного» встречного ритма и повторяется во всех остальных хорах. Другой лейтэлемент ритма — пунктирная, типично речитативная ячейка в характере возгласа. Их постоянное сопоставление и создает тонкую игру песенного и речевого элементов, отражаясь в оstinатно-переменном характере ритмики.

Песенно-речитативные формы широко представлены в оратории А. Чайковского «К солнцу» для двух солистов, хора и оркестра на стихи Тютчева (1983). Это масштабное произведение, включающее развернутые сольные, оркестровые и хоровые номера; выбраны философские стихи, любовная лирика, стихотворения, обращенные к природе. Наиболее впечатляющ в оратории финальный хор (Эпилог), концентрирующий ее идею в словах: «...раздастся благовест всемирный победных солнечных лучей!» Он построен в контрастно-составной форме; разделы последовательно изложены в звучании хора *a cappella* (*Adagio*, «Молчит сомнительно восток...»), оркестра (*Allegro*) и всех исполнителей: оба солиста, хор, оркестр («Смотрите, полоса видна...»). В хоровых разделах применены разные средства, они основаны на контрастных формах речитатива. В первом эпизоде (*a cappella*) композитор использует песенно-речитативный склад, в котором каждая новая синтаксическая единица не повторяет предыдущую ни интонационно, ни ритмически, ни фактурно (переменный тип ее основан на чередовании диалогических речитативных форм, далее аккордовых, одноголосных в сопровождении аккордов). Окончания построений всюду содержат протянутый аккорд, компенсируя

недостающую тембромфоничность звучания. Унисонная речитативная фактура вводится с вступлением солистов (тенора и баса), далее она диалогически используется в сопоставлении солистов и хора: все более динамичны повторы слов, ярки восклицания — изменчивый характер вокальных партий восполняется непрерывной остинатностью оркестрового сопровождения. Так создается впечатляющая картина постепенно разгорающегося восхода солнца, светлая и торжественная.

20 [Andante. Più mosso]

The musical score consists of two systems. The first system (measures 20-23) features vocal staves with lyrics: "Раз- даст- ся бла- го- вест все- мир - ный по -". The piano accompaniment is marked *ff*. The second system (measures 24-27) continues the piano accompaniment with tremolos (*trem.*) and fortissimo dynamics (*ff*). The score includes dynamic markings like *ff* and *trem.*.

Примеры песенно-речитативного склада в изобилии содержат хоры Бойко, Флярковского, Кикты и многих других авторов, активно работающих в этом жанре.

Речитативные хоры занимают видное место в современной хоровой музыке. Они обладают богатством образных оттенков, по-разному сказываясь в жанровом стиле ораторий, камерных хоровых циклов, миниатюр, в сфере детской музыки. Важен вывод об их потенциально «смешанном» характере, песенно-речитативные формы широко представлены в них наряду с «инструментально-речитативными». Это смешение и дает возможности для развития иных по сравнению с «песенными» типов обобщенной концертности, основанных на большей образной контрастности, динамической трактовке формы.

## 5. «ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ» ХОРЫ

Интересные и новые выразительные возможности возникают в связи с проникновением в хоровую сферу черт инструментальности<sup>43</sup>; это явление — порождение музыки XX века, существенно расширяющей тембромфонические возможности хоровой музыки. Причины его возникновения — общие для эволюции выразительных средств нашего столетия. Одна из основных причин, усилившая тяготение к краске, — это возникновение сонорики как качественно нового свойства музыкального мышления. Сонорика предполагает выдвижение на первый план фактора красочности; фонические свойства звука — изолированного, в комплексе с другими (в напластовании звуковых линий и созвучий), в различных способах сгущения и разрежения звуковой плотности — обновляют выразительные потенции хорового жанра. Вступает в действие и другая важнейшая причина, во многом порождающая саму сонорикку: возникает значительное расширение звуковысотных параметров, новая трактовка тональных и функциональных связей, обеспечивающие свободу вокального интонирования по горизонтали и вертикали вплоть до недифференцированной высоты звуков. Расширение интонационных возможностей пения, возросшая регистровая изолированность голосов, непрacticуемые ранее тембровые переходы и сопоставления — почва для возникновения качественно новых признаков жанрового хорового стиля.

Сонорная трактовка хора приводит к его использованию в качестве своеобразного инструмента с новыми тембровыми возможностями и выразительными ресурсами. «Инструментальность» в хоре проявляется также в опоре на «непесенные» по своему происхождению жанровые признаки моторных жанров (танцев, маршей), а также вторичных жанров инструментального характера (прелюдий, токкаты, этюда и др.). Можно говорить далее о проекции на хоровую фактуру современных приемов изложения, свойственных усложненной симфонической фактуре, когда хоровые приемы выступают в слиянии с инструментальными, подчиняясь им и впитывая их особенности. Велика роль речитативности в произведениях этого рода, нередко в них проявляется и тенденция к песенности.

Показателен пример сонорного типа — хор а cappella Слонимского «Вечерняя музыка» (1973). Это одна из разновидностей современного вокализа, где пение без слов (используются лишь фонически трактованные слоги, созвучия типа «Хау!», «Нц» и др.) создает благодатные условия для возникновения хоровой сонорики. Красоч-

<sup>43</sup> Точнее было бы назвать данный жанровый стиль «инструментализированным». Оба определения достаточно метафоричны, первое же представляется более соответствующим сути явления в предложенной типологии.

ность — главная задача этого «современного ноктюрна». Композитор предполагает для исполнения стереофонические условия, они же включают элемент театрализации (голоса хора размещены в разных местах — за сценой, справа, слева, группы хора перемещаются во время исполнения, дирижер входит в хор и т. д.). Сонорные средства разнообразны: начало хора — это доносящееся из-за сцены пение сопрано, *divisi* которых создает кластерное малосекундное расщепление унисона. Прием сопоставления «вокального» и кластерного элементов становится одним из основных на протяжении хора, мелодический элемент в каком-либо из голосов (постоянно используется прием имитации, не тематической, но тембровой, регистровой, то есть сонорной) оказывается постоянно свертываемым в красочные кластерные созвучия, длящиеся, акцентированные в «растянутых» кадансах-остановках (специфически хоровой прием синтаксического расчленения, действующий вопреки отсутствию текста).

21 *Andantino a piacere*  
(за сценой справа)

Soprani (div.)  
*p cant.*

Bassi  
(за сценой слева) *mf cant.*

(сопрано и басы выходят на сцену)

(в центре сцены, сзади) *p*

(в центре сцены, позади) *fp* Дз *mf cresc.*

*f* *tr* *p* *fp* *fp*

(в центре, сзади)

(у левой стены сцены) *f*

*f cant.*

Фонические эффекты зависят не только от множества красочных наслоений преимущественно секундового строения; типично хоровые приемы имитации использованы с эффектом интервального обращения, особенно яркого в тех случаях, когда мотивы регистрово максимально удалены друг от друга. Контраст секундовым созвучиям и их горизонтальному мотивному виду создают наслоения кварт и иных интервалов; техника здесь близка той, которая носит название *Klangfarbenmelodie* и связывается с инструментальным типом фактуры<sup>44</sup>.

В «Вечерней музыке» «инструментальность» преломляется сквозь важнейшее качество современного мышления — микротематизм; тематические единицы словно оборваны, «недопеты», это отзвуки доносящейся музыки, то всплывающие на поверхность, то растворяющиеся в фоне. Переменчивость фактуры очень велика, столь же прихотлив и динамический профиль хора. В дальнейшем развитии тематического материала возникают другие невокальные сонорные приемы (например, щелчки языком; ремарка автора гласит, что возможно их поддерживать кастаньетами, то есть прямо указывает на аналогичную инструментальную краску). Секундовая основа тематизма превращается постепенно в триольно-фигурационный, чисто инструментальный фон низких голосов, где постепенно нивелируется точная интонационность (голоса сливаются в нерасчленимый поток шестнадцатых). Итог — экспрессивное унисонное, затем кластерное глиссандирование теноров, в других голосах фиксация высоты звука исчезает, за исключением секундовой педали альтов. Ярким контрастом вступает далее хоровое *tutti* с «песенной» фактурой, сопровождаемое колоколом и тамтамом; прием завершающей перемены действует сильно, заключая в себе кульминацию и осуществляя ее средствами классического хорового пения. В свою очередь, эти мотивы обобщают секундовую интонационность всего предшествующего сонорно-инструментального материала. «Вечерняя музыка» близка жанру обобщенно-концертного типа (развитые соло, смены типов фактуры, переменное многоголосие, стереофонические эффекты). Всеобъемлющий характер этого принципа подтверждается плодотворностью опытов на различной хоровой основе — как песенной и речитативной, так и «инструментальной».

Яркий пример сонорного концерта — «Хоровая живопись», двойной концерт для мужского хора Кикты (1978). Этот композитор активно и интересно работает в сфере хоровой музыки, ему принадлежат несколько хоровых концертов; мужской хор — излюбленный композитором состав. В этом — опосредствованные связи с культовой первоосновой жанра<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Значение слова *Klangfarbenmelodie* (нем.— «звучащая краска») указывает на фоническую природу явления. Это последовательное распределение звуков мелодии между отдельными инструментами разных тембров. Была применена А. Шёнбергом в его Пяти пьесах для оркестра, ор. 16, широко развивалась в музыке А. Веберна, А. Берга. В хоре тембр придает этому типу изложения специфическую вокальную окраску.

<sup>45</sup> См., например, его «Хоральную прелюдию» (памяти С. Людкевича) на народные слова для мужского хора — 1978.



«Хоровая живопись» — двухчастный контрастно-составной цикл, включающий своеобразную бестекстовую прелюдию и фугу. Первая часть — пример развитой фактуры, вводящей сложные расслоения партий. Интонационный материал «прелюдии» внешне прост: сходящиеся и расходящиеся мелодические линии, их сложения в аккорды терцовой структуры в чередовании, наложении, имитациях. Здесь нет какого-либо подражания инструментальным звучаниям, напротив, вся ткань пронизана ощущением вокальности, специфически хоровой темброфоникой. Инструментальное начало ощущается в трактовке хора как инструмента, обладающего новыми красочными возможностями, расширяющими обычные представления в этом плане. В фуге больше традиционного, имитационная фактура поначалу классична; постепенно она разрастается на основе двухорности, в кульминации превращая массу хоровых голосов в алеаторический сонорный комплекс (его сложно-терцовое строение возвращает звуковую основу «прелюдии»). Образный строй концерта при, казалось бы, внешней задаче звукописного характера ярок и впечатляющ; контраст нежных оттенков *piano*, контрастные динамические наложения аккордов создают пространственные ассоциации в музыке первой части, имеющей хоральный характер; мужественная, суровая в тембре мужских голосов, тема фуги вступает как естественное продолжение образности «прелюдии», воссоздавая черты модели старинного жанра, бытовавшего в сфере инструментальной музыки. Кикта точно ощущает признаки хорового концертного жанра, используя заложенные в его природе качества; при этом сама трактовка жанра оказывается оригинальной благодаря сонорной природе вокально-хоровых приемов.

Многочисленны примеры хоровой сонорности, связанные с воссозданием колокольности. Инструментальный по сути, колокольный тембр воспроизводится с помощью оригинальных хоровых средств. Так, Щедрин в «Казни Пугачева», поэме для хора *a cappella* на слова Пушкина из «Истории Пугачева», прибегает к имитации колокольного перезвона средствами хорового остинато; чередование интервалов в низком и высоком регистрах сопровождается ремаркой *quasi Campana*. Равномерность колокольных ударов, их красочная перегармонизация — важный выразительный компонент, придающий поэме жанрово-событийную достоверность.

В хоре «Русские звоны» из цикла «Концертино» для смешанного хора *a cappella* (1982) Щедрин не просто использует в качестве краски, в дополнение к другим средствам, эффект колокольного перезвона (подобно «Казни Пугачева»), но строит произведение, хотя и небольшое, целиком на колокольно-хоровых эффектах. Стилистически хор вырастает из традиционных колокольных перезвонов русских опер; кажется, что композитор поставил специальную задачу добиться средствами хорового звучания максимально сходного с инструментальным эффектом: связи с колокольными «ситуациями» опер Мусоргского, например, воспринимаются как преднамеренные. «Современное» в этой колокольности — гораздо более свободная звуковысотная природа аккордов и созвучий; сонорика «гудящих»,

22 Tempo I (Rubato, piu mosso)

The musical score consists of 16 staves, each representing a different instrument or voice part. The parts are labeled on the left as follows: T. I, T. II, I, I Бар., II, B. I, B. II, T. I, T. II, I, II Бар., B. I, B. II. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The dynamic marking *fff* is prominent throughout. Various musical ornaments such as slurs, accents, and numerical groupings (3, 4) are used to indicate phrasing and articulation. Asterisks (\*) are placed above certain notes, likely corresponding to the performance instruction at the bottom of the page.

\* Переход от созвучия к последующему созвучию, а также продолжительность их звучания осуществляется строго по указанию дирижера.



Пение с закрытым ртом — известный хоровой прием, широко употребляемый в современной сонорной хоровой музыке. Оно служит красочной педалью, «расслаиваясь» на многозвучные аккорды, «парит» в виде контрапункта над остальной массой голосов, создавая добавочную краску, разделяет крайние регистры, появляясь внутри вертикали и т. д. Часто используются тянущиеся гласные звуки (*a...*, *o...*), особенно впечатляющие при *divisi* партий, сложных созвучиях. Жанр плача, сольный по природе, преломляется в таком звучании хора как бы через увеличительное стекло: звуковая объемность мотивов в характере причитания становится уже не столько принадлежностью вокального характера звучания, сколько новой «инструментальной» краской.

Примеры такого рода часты и в пейзажных хорах, где возникает пространственный эффект.

«Инструментальность» в хоре, как уже говорилось, проявляется через воспроизведение особенностей моторных жанров; чаще всего — это танцевальность, где изложение связано с мелодией, регистрово отделенной от какой-либо оstinатной, преимущественно аккордовой формулы аккомпанемента. Непременно возникает оstinатно-встречный ритм, конкретизирующий образный характер принадлежностью к определенному жанру, но обобщенному темброфоническими закономерностями хоровой музыки.

Интересно представлены разнообразные инструментальные жанровые признаки в концерте для хора а cappella «Поэзы Игоря Северянина» Ю. Фалика (1979). Сочинение привлекательно разными сторонами: необычны стихи, положенные в его основу, — творчество Северянина не часто используется в вокальной сфере. Это связано со сложностью поэтики, метафоричностью, многозначностью образных смыслов, трудно раскрываемых в хоровом пении. Символичность поэтических образов, утонченный фонизм стихов потребовали необычного образного решения, привлечения специфически «инструментально-вокальных» выразительных средств.

Колье принцессы, аккорды лиры,  
Венки созвездий и ленты лье,  
А мы, эстеты, мы — ювелиры,  
Мы ювелиры таких колье.

Это стихи, положенные в основу Увертюры — первого хора концерта. Не случайно его название, подчеркивающее «инструментальный» характер хора. Тематизм здесь совершенно не вокален: унисонный склад воспроизводит типичную для «сильного элемента» классической темы императивность (*Risolto*), в то же время это характерный образец хорового речитатива. Второй, «слабый элемент» (*Grazioso*) изложен в инструментальной фактуре: аккомпанирующие, равномерно остинатные аккорды теноров и басов сопровождают тему, состоящую из «моцартовско-россиниевских», изящных лирических интонаций вдоха. Возникает парадоксальное явление: будучи по происхождению вокальным, связанным с сольным пением, приемом (вспоминается ряд классических женских оперных арий), он используется для воссоздания хором модели инструментального жанра (известно, что такого рода темы в изобилии представлены у венских классиков в темах побочных партий, в музыке медленных частей циклов<sup>46</sup>).

24 *Grazioso*

Колье принцессы небес палаццо, колье  
на -  
те - ты, мы, эс - те - ты, — ю - ве - ли - ры,

<sup>46</sup> Форма Увертюры отражает принцип старинных инструментальных жанров с их окаймлением контрастного тематизма по типу репризы *da capo*.

4/4

- е, гри-

- смеш\_ка и го\_речь, лю\_бовь, гре\_хи, коль\_

ю\_ ве\_ ли\_ ры. Мы, эс\_ те\_ ты, -

5/4

- ма\_ са бо\_ ли в ли\_ це па\_ я\_ ца... Коль\_

- е,

ю\_ ве\_ ли\_ ры, ю\_ ве\_ ли\_ ры. Коль\_.

5/4

- е... Мо\_ и сти\_ -

- е принцес\_сы\_ мо\_ и сти\_ хи. Мо\_ и сти\_

Мы, эс\_ те\_ ты, мы, эс\_ те\_ ты, - ю\_ ве\_ -

- хи - гри-ма- са бо-ли в ли-це па-я-ца... Коль-  
 - хи - гри-ма- са бо-ли в ли-це па-я-ца... Коль-  
 - ли-ры. Мы, эс-те-ты, ю-ве-ли-ры.

- е...  
 - е прин-цес-сы, коль-е прин-цес-сы...  
 Мы, эс-те-ты, эс-те-ты...

*sub. ff*

Но  
*sub. ff*

*sub. ff*

кто прин-цес-са, но кто же та-ко-му все

**Risoluto**

Фалик строит концерт, опираясь на легко узнаваемые жанровые признаки, стремясь таким образом «упростить» сложность поэтических образов, возникающий в них ряд смысловых ассоциаций, выявить и донести до слушателя далеко не однозначный подтекст.

Во втором хоре — «Серенаде» — фактура предельно проста, она отличается не столько хоровым, сколько «сольным» вокальным складом: тянущийся пласт нижних голосов аккомпанирует однополосной мелодии (альты, затем сопрано) с характерным мелодико-текстовым оstinatным ритмом. «Хабанера» — третий хор концер-

та — целиком построена на остигато-встречном ритме, стилизующем черты испанского танца с синкопированностью первой доли, четкой повторяемостью мотива и замыкающей переменной. «Интермеццо», «Романс», «Народная» — остальные хоры концерта, где выдержан сходный принцип. Жанр концерта — в контрастной цикличности целого, а также в последовательно выдержанном принципе соотношения сольной мелодии и аккомпанирующего склада остальных голосов. Такая трактовка лишний раз свидетельствует как о широком понимании принципа концертности в современной хоровой музыке, так и об условности авторского определения жанра.

Отражение особенностей моторных жанров в хоровой музыке связано с задачами изобразительного характера. Возникают хоры «балалаечного», «гармошечного» типа, в которых фактурные признаки прямо воспроизводят те или иные свойства инструментального звучания. В хоре Свиридова «Балалайка» из хоровой поэмы «Ладога» на стихи Прокофьева (1980) фактурные функции голосов разделены таким образом, что нижний пласт создает остигатный квинтовый органый пункт балалаечного характера (повторяются слова «тренди, бренди»), в то время как верхние голоса того же квинтового остова типично «балалаечным» приемом воспроизводят простенькие мотивы танцевального, шуточного склада. Простейший остигатный ритмический рисунок мелодии — жанровые признаки танцевальной музыки конкретного тембрового происхождения.

Хор нередко имитирует вальсовую фактурно-ритмическую ячейку (Гибалин, «Осенние гармонии»; А. Кнайфель, «Утро на Кавказе» на стихи Лермонтова). Подражание какому-либо танцевальному жанру используется обычно в хорах скерцозного типа (Фалик, «Незнакомка»).

В «Концертино» Щедрина привлекает оригинальный инструментально-хоровой прием: третий хор, названный «Сольфеджио»<sup>47</sup>, представляет собой тем не менее совершенно невокальную по характеру музыку. Это своего рода хоровая прелюдия или *Perpetuum mobile*, сотканное из инструментальных фигураций, проносящихся в предельно быстром темпе, в полиритмических и политональных комбинациях. Слоги текста — это названия нот, которые поют хористы; так музыке придается добавочная фоническая краска. Ранее Щедрин воспользовался этим приемом в «Казни Пугачева», прибегнув в тексте к названиям нот, произносимых в быстром темпе, в мотивах фигурационного типа, с целью передачи нарастающего возбуждения толпы, ждущей казни; сонорный фон — «бормотание» оттеняет речитативные реплики альтов («Везут, везут», ц. 5). В хоре из «Концертино» хоровое сольфеджирование имеет иной, шуточный характер — трудность интонирования этого скерцо-токкаты предельна, от исполнителей требуется не только максимальная интонационно-ритмическая точность, но и недюжинное мастерство артикуляции в быстром темпе.

---

<sup>47</sup> Вспоминается и более ранний его опус — «Три сольфеджио», соната для высокого голоса с фортепиано (1965).



25 Allegro ♩ = 132 — 144, sempre sotto voce

T. *pp, ma ben articolato (stacc.)*

B. *pp, ma ben articolato (stacc.)*

Ре, до, си, ре, до, си и т. д.

*pp, ma ben articolato (stacc.)*

Ми, фа, соль, ля, ми, фа, соль и т. д.

A. *pp, ma ben articolato (stacc.)*  
*sim.*

Ля, до, до, ми, до, ми и т. д.

T.

B.

Прием хорового «концертного» сольфеджирования рожден современной практикой сонорики, он предельно прост, музыкален по своей сути и в различных интонационных вариантах способен давать интересные выразительные эффекты. Одним из первых его применил итальянский композитор Л. Берно, создавший в 1968 году симфонию, в которой использован вокальный ансамбль; он поет и сольфеджирует в манере «Swingl singers».

Звучание хора, опирающееся на «инструментальные» приемы, может служить, как это ни парадоксально, усилению песенности, интенсификации вокальных мелодических свойств. Это происходит в тех случаях, когда хоровая фактура опирается на новые, развитые в симфонической музыке XX столетия свойства, в частности — полимелодический склад.

Как известно, этот принцип позднеромантической эпохи, возникший в музыке Вагнера, был широко развит Малером, Брукнером. Властное господство линейности, пришедшее на новом витке спирали в музыку начала нашего столетия на смену гомофонно-гармоническому складу, ярко проявилось в додекафонной системе с ее проекцией на технику старых мастеров. Оно выразилось далее в предельном сжатии тематизма вплоть до звука, отдельной «точки» — возник пуантилизм, специфическое свойство организации тематизма, гармонии и фактуры в инструментальной музыке XX века. Измельчение мелодических контуров, фрагментарность фактуры, проникновение речитативности в инструментальный тематизм, его попевоочный вариант — эти факторы ярко проявились в радикальном пути развития системы выразительных средств в музыке XX столетия. Инструментально-симфоническая сфера, как уже говорилось, оказалась более податливой в обновлении образно-интонационных возможностей. Хоровой жанр в силу стабильности темброфонических свойств стал подлинным хранителем мелодизма в его классическом варианте; в противоречивых стилевых исканиях второй половины XX века ему суждено было сыграть роль поистине возрожденческую — активное подключение хорового начала к системе симфонических средств означало естественное тяготение к изначально мелодическому. Неоромантические тенденции в музыке последнего времени поэтому ощутимы не только в симфоническом жанре, но и в полной мере — в хоровой; образное содержание ее естественно апеллирует сегодня к полимелодическому типу хоровой фактуры, в новых условиях возродившему полифоническое мышление старых мастеров, обогащенному сформировавшимися в инструментальной сфере специфическими приемами постромантической эпохи.

Полимелодизм в то же время следует считать и одним из органических признаков собственно хоровой фактуры: таков подголосочный склад, представляющий собой не что иное, как сочетание нескольких мелодий соподчиненного характера. Полимелодична фактура классического имитационного типа, где линейность становится ведущим принципом организации; полимелодичен тип изложения, который исходит из разветвленных *divisi* хоровых партий с вариантным ведением голосов, с разнообразными регистровыми дублировками. Такова же фактура, основанная на совмещении разных тем в одновременности (разнотемная, то есть «разномелодическая полифония») <sup>48</sup>.

Таким образом, современный тип хоровой полимелодической фактуры вырастает из ее прежних свойств, прежде всего — из тотально-канонической техники. Но теперешнее применение ее иное, оно отражает характерное перерождение системы выразительных средств, наступившее в музыке XX века во всех ее областях, в частности в симфоническом жанре. Именно здесь возникает м и к р о п о л и ф о

<sup>48</sup> Ю. К. Евдокимова справедливо называет полифонический склад хоровой музыки эпохи средневековья полимелодическим, имея в виду высоко развитую мотетную технику. См. ее кн.: История полифонии. Вып. 1. Многоголосие средневековья. X—XIV века. М., 1983. С. 74.

ния — явление, заключающееся в особо плотном, каноническом «дублировании» хроматических микромотивных образований, вплоть до отдельного звука. Такой прием был введен в обиход музыкальной практики Д. Лигети в его симфонических произведениях, а также в сочинениях с участием хора (Реквием, 1965). Возникающий при этом сонорный эффект отличается особой внутренней изменчивостью звучания;двигающийся «по диагонали» кластер способен создавать ощутимое динамическое напряжение, пульсацию, трепетную вибрацию тембров. Этот прием был развит К. Пендерецким как в симфонической, так и в хоровой фактуре, а также Л. Ноно, В. Лютославским и другими<sup>49</sup>.

В музыке советских композиторов сходные приемы применяются, служа разным выразительным целям, возникая в иных образных концепциях. Так, в оратории Щедрина «Ленин в сердце народном» успешно примененыдвигающиеся кластеры, создающие выразительный эффект хорового стенания (ц. 2, 7)<sup>50</sup>. Подобные фактурно-тематические комплексы обладают яркими красочными возможностями, но состоятельны лишь в контексте, ибо основаны на достаточно общих формах звучания — секундовых интонациях нисходящего типа, удачнее всего воспроизводящих характер стона. Приемдвигающегося хорового кластера Щедрин удачно применил и в опере «Мертвые души»; параллельный и самостоятельный драматургический пласт, оттеняющий по контрасту почти буффонный гоголевский сюжет, помещен в хор; расположенный в оркестре, он исполняет песню «Не белы снеги» в микрополифонической «кластерной» фактуре, в характере причитания (ц. 1, 30 и др.).

Весьма ярким может быть эффект, связанный с мотивами опевания в микрополифоническом складе. В Реквиеме Э. Денисова на стихи Ф. Танцера (1980) партия хора неоднократно использует выразительный эффект аритмичных, хроматически «наползающих» друг на друга трехзвучных мотивов, составляющих интонационный материал основной серии произведения (пример 26).

Инструментальный по природе, этот прием становится стимулом вокальности, служит плавности, непрерывности мелодического тока.

Ничем практически не ограниченное, количество голосов в таком их сочетании и движении приводит к возникновению явления, носящего название сверхмногоголосия<sup>51</sup>. Его признаки — обилие линий,

---

<sup>49</sup> Каноническая микромотивная полифония часто приобретает специфический диагональный рисунок (см. об этом в кн.: Холопова В. Н. Фактура. М., 1979. С. 9). Столь «тесный» способ изложения голосов способствует особой плотности ткани, заостряет сонорные качества звучания. Диагональная фактура используется обычно в однородных тембрах — чаще струнных, применение ее в хоровой музыке именно поэтому оправдано и целесообразно, но и достаточно редко. См. Вторую симфонию для солистов, хора и оркестра Д. Смирнова (1982), в симфонии использованы стихи Ф. Гёльдерлина (ч. II, «Ночь»).

<sup>50</sup> Близок данному часто употребляемый в современной хоровой музыке прием аккордового глиссандо.

<sup>51</sup> См. об этом в работе В. Н. Холоповой «Фактура» (с. 7, 8). Здесь указывается на применение сверхмногоголосия в хоровом концерте конца XVIII века на основе *divisi* партий.

канонически организованных в непрерывно движущийся хроматический поток, трудно расчленимый на слух и ощущаемый как единая, вибрирующая звуковая масса. Воспринимается отнюдь не множество различных голосов, но усиленное их тотальной имитационностью некое цельное сонорное «пятно».

Ярким образцом сверхмногоголосия является «Minnesang» («Песнь любви») Шнитке (1977). В ней использованы приемы

26 [Lento]

The musical score is for a piece titled "26 [Lento]". It is written in 5/4 time and features multiple voices: Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (p). The lyrics are in Russian and English. The Russian lyrics are: "res- pi- rer", "re- spi- rer", "at- men", "3<sub>a</sub>...", "breath". The English lyrics are: "breath". The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, pp3), articulation (espr.), and time signatures (5:4). The piano part features complex rhythmic patterns and triplets.

жанра Quodlibet, возникшего в эпоху средневековья и представляющего собой соединение многих мелодий по принципу «что угодно» (дословный перевод названия жанра с латыни). Цитатный способ композиции, положенный в основу Quodlibet в столь далекие време-

на, оказался неожиданно близок устремлениям композиторов в середине 70-х годов, когда полистилистические цитатно-коллажные приемы были распространены особенно широко.

В «Minnesang» нет музыкального материала, который не представлял бы собой цитаты; вместе с ними воспроизводится и текст каждой из заимствованных музыкальных тем<sup>52</sup>. Возникает сложное полифоническое целое, основанное на множественно-канонической технике: каждая тема представляет собой канон, по вертикали и горизонтали они комбинируются в постепенном и неуклонном усложнении фактуры. Это техника мотета, возведенная рукой мастера конца XX века в некий абсолют (конструктивно простой, но тотально примененный принцип вертикально-горизонтальной комбинаторики)<sup>53</sup>.

«Minnesang» — музыкальный памятник искусству старых мастеров, средневековой вокально-хоровой любовной лирике. Хор используется как поющий инструмент; извлекаемые звучности основаны, с одной стороны, на постепенном каноническом последовании, а с другой — на их «произвольном» объединении, что создает ярко сонорный эффект. Образный смысл — в воссоздании атмосферы старинных песнопений с их особой ладовой терпкостью (все темы, варианты относительно друг друга, обладают специфическими признаками средневековых ладов), умноженной современной техникой свободного вертикально-диагонального «сложения». В результате постоянно возникают сложные полиладовые комбинации, секундовые наложения, близкие кластерной технике, многоголосные полиаккорды, конечно же, невозможные в стилистике, являющейся исходным «строительным материалом» сочинения.

27

1 *ppp*  
Nun all- rêt leb ich mir

2 *ppp*  
Nun all- rêt leb ich mir

3 *ppp*  
Nun all- rêt leb ich

4 *ppp*  
Nun all- rêt leb ich

4 Alti I

<sup>52</sup> Техника Quodlibet предполагает не только соединение цитированных мелодий, но и текстов (текстовый Quodlibet). См. об этом: Евдокимова Ю. К. История полифонии. Многоголосие средневековья. X—XIV века. С. 444. Текст «Minnesang» взят из немецкой поэзии XII—XIII веков, тематизм — из песен миннезингеров.

<sup>53</sup> О музыке средневековья Ю. К. Евдокимова пишет: «...сложности скомбинированного многоголосия остаются внутренним секретом автора, чисто композиционно-технической работой. В мотете прослушиваются не линии, а их объединенное звучание, не горизонтально слагаемые формы, но суммарный результат (указ. раб. С. 94).

wer\_ de, nun all\_ rêst

wer\_ de, nun all\_ rêst

mir wer\_ de, nun all

mir wer\_ de, nun all\_

4 Altii II

5 *ppp* ...sit mfn sün\_ dic

6 *ppp* ...sit mfn. sün\_ dic

7 *ppp* ...sit mfn sün\_

8 *ppp* ...sit mfn sün\_

Гибко меняется тип многоголосия, то вводящего ансамблевую последовательность разнотемных канонов, то объединяющего их в многослойном вертикальном срезе (предельный вариант многоголосия — 48 партий, в кульминации — 85, где объединены все темы хора в каноническом изложении — своеобразный «поликанон»). Не случайно после кульминации ткань становится алеаторической: сонорный пласт естественно перетекает в хоровую импровизацию, своего рода «алеаторический Quodlibet», в котором голоса произвольно интонируют в заданном высотном диапазоне (ц. 87). Это переход к краткой репризе-коде (ц. 90).

«Minnesang» — яркий и оригинальный образец современного общенно-концертного жанра: фактура основана на «ультрапеременном» многоголосии, в котором расслоение хора на группы, внутреннее *divisi* партий (канонический принцип строго четырехголосного проведения темы в каждой группе), эффект групповых сопоставлений, «многохорности» представлены весьма широко. Песенная природа хорового звучания предельно обнажена — композитор опирается на исконно фонические свойства хоровой музыки, доводя вокальное интонирование до пределов возможного («тотальная» каноничность стилистически однородного материала — основа этой предельности). Она же рождает ярко сонорный, современный темброфонический эффект.

Гиперполифонический склад — достаточно редкое явление, требу-

ющее высочайшего полифонического мастерства от композитора и особых виртуозных навыков хорового пения — безупречной ориентации в хроматической звуковысотной системе (сложные вертикальные напластования здесь неизбежны), в аperiodической ритмике с вуалированием сильной доли такта, особой ровности тембра, ведения звука.

Контрастные интонационные слои в сверхмногоголосном складе могут привести к полифонии пластов<sup>54</sup>. Она возникает и при более простом принципе организации фактуры, например в контрастном соотношении всего лишь двух или трех разных тем, каждая из которых изложена полифонически. Часто применяясь в классической музыке, контрастная полифония используется и в современных хоровых произведениях, особенно в склонных к театрализации. В «Казни Пугачева» Щедрина приводимый ранее предкульминационный момент — ожидание толпой казни — построен на полифонии пластов, образующейся из повествовательного одноголосного речитатива сопрано, оstinатного возгласа альтов «Везут, везут», «сольфеджирования» в партиях теноров *divisi* и ритмической триольной фигурации басов с повторением совсем других фраз текста. Полиритмический контур целого, наложение разных текстов, контрастный тип мелодики в комплексе создают впечатляющий эффект действительности, событийности, воплощенный новыми выразительными средствами.

В опере «Мертвые души» Щедрин возводит принцип полифонии пластов до значения одного из основных в необычной «полидраматургии» целого<sup>55</sup>. Две линии действия — на сцене и просцениуме (сольно-ансамблевая, светская и хоровая, народная) противопоставлены не только стилистически, «событийно», но и по типу звучания (хор поет в народной манере). Развитая полифоническая ткань каждого из компонентов составляет суть описанного полидраматургического принципа.

Из образцов оперного жанра укажем также на сцену из оперы «Мария Стюарт» Слонимского (1980) — одновременное звучание хоров в 13-м эпизоде, ц. 408, осуществляемое полифонией пластов<sup>56</sup>.

Она возникает нередко в образцах современного концертно-хорового жанра в его обобщенном виде; например, комплементарность такого рода рождается в произведениях, где хор использован в купе с инструментальным сопровождением. Она усиливает функцию фона, краски в значении контрастного интонационного пласта и т. д. (концерт Ларина «Небывальщина», кантата Рубина «Весна в лесу»).

---

<sup>54</sup> Понятие, введенное В. В. Протопоповым в его кн.: История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. С. 66.

<sup>55</sup> См. об этом: Дьячкова Л. С. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) // Советская музыкальная культура. М., 1980. С. 68.

<sup>56</sup> Более ранний пример полифонии пластов в оперном творчестве Слонимского — «Виринея», ч. II, карт. 4, ц. 10.

Перенесение в хоровую сферу инструментальных симфонических приемов изложения специфично, но не распространено широко, ибо здесь заметно нивелируется темброфоническая сущность хорового пения. Не случайно описанные примеры часто связаны с отсутствием текста, с заменой его слогами и отдельными словами для создания фонического эффекта. Сонорные приемы инструментального происхождения служат выявлению новых выразительных потенций, заостряют и интенсифицируют вокальность звучания хора извлечением дополнительных, «непесенных» ресурсов. Полимелодические признаки современной хоровой фактуры, впитавшие особенности симфонической музыки, в то же время естественны и органичны в силу своей исконно вокально-хоровой природы, заложившей вековые основы полифонического мышления в целом.



## КРАТКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная русская хоровая музыка — это интересное сплетение стилевых тенденций, жанров, средств музыкальной выразительности. Ее образная сфера впечатляюще разнообразна и глубока. Всеохватна лирика с ее устремлением к философской проблематике, дальнейшее углубление, духовное обогащение образной сферы.

Эти особенности продиктованы общим характером развития советского музыкального творчества в целом, «новой романтизацией», углублением личностного, ярко эмоционального в содержательной сфере: таков же путь эволюции симфонического жанра, камерной инструментальной и вокальной музыки, сценических произведений последних лет.

В «песенной» сфере более всего смогли проявиться исконно жанровые свойства хоровой музыки, ее национальные особенности, темброфонические качества. Традиции отечественной хоровой культуры сфокусировались здесь в разных аспектах, в частности в заметно активизировавшемся жанре хорового концерта. Они предстали также в типе обобщенной концертности. Это принципиально важное завоевание хорового творчества, аккумулирующее множественные, разнохарактерные процессы, происходящие сегодня в музыкальном искусстве.

Обобщенная концертность впитала главное свойство современного художественного мышления — синтетичность, смешанность жанровых признаков (концертность отмечалась в ораториях, поэмах, кантатах, хоровых циклах, отдельных хорах) — наиболее существенный ее «показатель».

Ярко проявилась обобщенная концертность в фактуре; в хоровой музыке этот компонент всегда занимал ведущее положение, ибо в фактуре прежде всего реализовались темброфонические качества хорового пения, сказывалась вокальная природа жанра. В этой области отразились две основные линии стилового развития — классическая, «традиционно» песенная и радикальная, вводящая в типы хорового звучания новации, развитые в иных жанрах музыкального творчества XX века. Специфическим стало совмещение разных фактурных признаков в одном произведении.

Фактурный компонент послужил основой типологического разграничения хоров; песенные, речитативные и «инструментальные» хоры суть различные типы жанрового стиля, акцентирующие те или иные способы воплощения темброфонических свойств хора как такового. В каждом из них важны и промежуточные явления, произрастающие на почве синтезирования.

Смешанность затронула также область ладогармонических закономерностей: наряду с ярко выраженными тональными тенденциями активно развиваются различного рода усложненные звуковысотные системы — полиладовость (более всего в фольклорной стилевой ветви), политональность, различные проявления внетональности, свободной хроматики. Она проявилась в свободном совмещении тонального — внетонального, ладово определенного и «затемненного», в их гибких переходах, характеризующих сходные явления и в иных жанрах современной музыки.

Расширению звуковысотных параметров во многом способствовало перенесение на почву хорового жанра сонорных возможностей; это, в свою очередь, значительно расширило темброфонику современного хора, выявило новые ее возможности, с одной стороны, подсказанные инструментальной практикой, а с другой — активизирующие исконно вокальные потенции хора. Его трактовка как инструмента с новыми возможностями — завоевание творческой практики XX века, в последние десятилетия давшие яркие художественные результаты.

Различные новации в хоровом жанре выдвигают ряд специфически исполнительских трудностей; они касаются звуковысотной стороны с ее повышенной значимостью хроматики, отсутствием или малой выраженностью тонально-функциональных связей, невозможностью опереться на интонационно предсказуемые мелодико-гармонические обороты. Сложно исполнение кластеров, алеаторических фрагментов, регистрово разобренных пластов. Трудности затрагивают и фактуру — ее нестабильность, частая изменяемость, далекая от классических типов изложения, заставляют исполнителей включаться в новые, необычные типы связи голосов. Детализированная нюансировка, изрезанность динамического профиля, метроритмическая переменность — существенные трудности в исполнении современных хоровых произведений.

Очевидно, что их преодоление, как и в традиционном по лексике произведении, должно исходить из ясного осознания образно-концепционной задачи, композиторского замысла.

Завершим наше исследование анализом одного из интереснейших хоровых произведений последних лет; это «Перезвон» Гаврилина, где соединены наиболее характерные признаки современного хорового мышления. Они названы симфонией-действом, написаны для солистов, большого хора, гобоя и ударных инструментов. Отметим прежде всего синтетичность жанра как типологическое свойство хоровых композиций. Двадцать частей (тринадцать из них вокальны, семь исполняются гобоем соло) образуют развернутую циклическую форму, чередующую контрастные образы.

Правомерно ли определение «Перезвонов» как симфонии? В какой мере оно определяет суть концепции и драматургии произведения?

С точки зрения сформировавшейся в 60-х годах тенденции «альтернативы канону»<sup>57</sup> вокальная симфония как будто бы завоевала право на существование. Образцы ее представлены многочисленными примерами. Вокальный компонент стал привычной принадлежностью симфонических концепций. С этой точки зрения «Перезвоны» отвечают своему названию «симфония», трактуемому сегодня как циклическое целое, обладающее внутренним единством и контрастностью, масштабностью замысла, широтой образных градаций.

Не менее существенно слово «действие», парное с симфонией; оно имеет свою предысторию, ибо прецеденты театрализованных вокально-инструментальных жанров в музыке XX века существуют давно. Здесь сказываются опосредованные связи с музыкой Стравинского: «Байка», «Свадебка», «История солдата» — столь же далекие, сколь и очевидные аналоги «Перезвонов». Именно Стравинскому было суждено осуществить характерный синтез игрового начала с балетной, а также кантатно-ораториальной жанровой основой: фольклорная среда явилась для этого благодатной и естественной почвой.

Если жанровая сторона «Перезвонов» отталкивается от данных корней русской музыки, то ее языково-стилистическая основа апеллирует к другому истоку — музыка Гаврилина, обладающая своим проявлением простоты, ее концентрированно-обнаженным характером развивает традицию Свиридова. Переплав столь разных традиций создает принципиально новое качество, рождая неповторимый облик сочинения. Он основан на особом качестве интонационного материала, которое следует охарактеризовать с позиций минимализма — тенденции, во второй половине XX века развивающей в особых формах микротематизм. Эти формы могут приобретать различный вид — у Гаврилина развивается та, которая произрастает на почве попевок в ее наиболее элементарном виде — двузвучия, трихорда. Оstinато вытягивают повторения этих мотивов в протяженные варианты цепи: ритмико-фактурные ячейки перемещаются на разную высоту, создавая эффекты близких и далеких тональных сопоставлений. Многочисленны примеры полиостинатных встречных ритмов. С внешней стороны эти приемы выглядят почти примитивными, но элементарность способов развития суть отражения самой природы мотивов. Возникает особое качество стилистики, воплощающее образный замысел: симфония-действие раскрывает разные грани русской души — склонность к лиричности, к юмору, к сопереживанию трагическому. Они поданы в особой манере — подкупающе наивной, застенчивой простоты, доверительности, мягкого добродушия — качеств русского характера, ярко раскрытых В. Шукшиным (подзаголовок гласит, что «Перезвоны» созданы по прочтении этого писателя)<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Арановский М. Г. Симфонические искания. М., 1979. С. 81.

<sup>58</sup> Тексты подлинно народные, а также авторские.

Жанровый стиль представлен отнюдь не только попевочностью в описанном варианте; припевки, «страдания» проходят сквозной линией через многие части, определяющей едва ли не главный образный стержень. Он оттенен различными разновидностями — протяжной хоровой песней («Смерть разбойника»), молитвой, типами хорового скерцо («Ерунда») и другими, кажущимися несовместимыми друг с другом жанрами. Важно подчеркнуть соединение разного, казалось бы, исторически несовместимого.

И в этом — близость Свиридову, синтезирующему в циклических формах далекие, порой полярные жанровые сферы; прием этот значительно усилен Гаврилиным с позиций стилевых принципов 80-х годов.

«Перезвоны» — своеобразная энциклопедия современного жанрового хорового стиля с его многослойностью образных и жанровых компонентов, текстовых особенностей; здесь использованы многие характерные фактурные приемы, служащие воплощению образного замысла в противопоставлениях.

Хоровая песня представлена в разных вариантах: заключительный раздел первого номера «Весело на душе» — двухголосный запев с второй, подхватываемый хором. В нем использованы признаки канта, торжественный характер которого противоречит тексту с оттенком мрачного гротеска, вовсе не типичного для этой сферы песенности. Черты канта обнаруживаются и в следующем номере («Смерть разбойника»), однако постепенно мелодия солиста и подхват хора с второй обрастают «инструментальным» фоном (имитация колокольных звонов). Этот фон — важнейший самостоятельный жанровый пласт «Перезвонов»: название произведения отражено именно в нем, колокольность является почти остигнутым фактурно-ритмическим, шире — образным элементом произведения. Фон сопровождает вокальную партию в песне «Скажи, скажи, голубчик» — мелодия сопрано-соло воспроизводит признаки плача, соединенные с характером инструментального наигрыша (не случайно она столь сходна с рефреном целого — музыкой «Дудочки», вариантно повторяемой на протяжении цикла).

Иной тип песенности содержит номер «Страшенная баба» — «классическая» хоровая fuga с оттенком мрачного юмора и речитативным унисонным взлетом на словах «Тритатушки, три-та-та!» «Несовместимость совмещаемого» здесь особенно впечатляет.

В других частях представлены различные формы хорового речитатива; уже говорилось о попевочном строении ряда номеров, «минимасштабах» мотивов, средствах развития, использующих вариантность на основе ладотональной переокраски. Речитативность такого типа постоянно сочетается с ритмодекламацией, говором, специфичны авторские ремарки «с укором», «убедительно», относящиеся к бестекстовым ритмизованным повторениям «бессмысленных» слов. Речитативность поэтому предстает в сильно заостренной форме.

28 [Grazioso. Con umore ♩ = 84]

S. I - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри

S. II - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри

A. - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри

T. - ри... *pp*

B. ту - ды сю - ды, ту - ды

S. *ppp* *убедительно*  
ри - ри - ри. Ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри

A. *ppp*  
Ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри

T. *ppp*  
ри - ри - ри. Ти - ри - ри - ри, ти - ри - ри - ри

B. Ти - ри - ри...  
ту - ды сю - ды сю - ды от...

Хоровой речитатив используется здесь и в других смешениях с песенными признаками; наиболее ярко он представлен в «Молитве» — здесь пение хора основано на бестекстовом последовании фраз, воспроизводящих характер знаменного распева. Мелодия как бы подразумевает пропеваемые строки ритуального текста, в то время как чтец-солист декламирует его. Так возникает полифония пластов, раздваивающая жанровую основу молитвы.

29 ♩ = 72 [Misterioso. Lento]

Declamatore voce machile

Зачем печалишься, душа моя?

Зачем смущаешь

A. Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь

T. Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь

B. Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь

меня? Не соревнуйся с лукавым,

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are "меня? Не соревнуйся с лукавым,". The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The Soprano part starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Alto part starts with a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The Bass part starts with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The piece concludes with a whole note G in each part.

Игровые формы речитатива, включающие алеаторическое произнесение слов, использованы в номере «Матка-река» и в некоторых других.

Интересно и своеобразно развивает Гаврилин «инструментальные» возможности хора. Они связаны прежде всего с различными приемами хоровой колокольности — здесь на первый план выходит звукоподражание, имитация (см. части: «Ерунда», «Воскресение», «Вечерняя музыка»). Особенно впечатляет завершение «Перезвонов» — эффект нарастающего колокольного звона основан на остинатном повторении мотива, сопровождаемого добавочным фоническим эффектом-топотом. Колокол в оркестре, другие ударные подключаются к хору как реальные инструментальные краски, усиливающие сонорикую заключительной кульминации, невозможной в условиях лишь хоровой звучности.

Инструментальность «Перезвонов» связана и с другим свойством фактуры: в длительных остинатных проведениях «минимотивов», особенно с припевочно-«бессмысленным» текстом, возникает специфическое темброфоническое качество: собственно вокальное начало заметно теснится сонорно-фоновым, изобразительным («Ти-ри-ри», «Дорога»).

Важнейший вывод, связанный с особенностями тематизма, фактуры, жанровой основы «Перезвонов», затрагивает иной уровень: жанровый стиль произведения вырастает на почве обобщенной концертности. Ее признаки сказываются в многоплановости фактуры (сложные расслоения партий, выделение соло, чередования соло и хора, роль имитационных типов изложения, трактовка кульминаций как «вспышек» во внезапном звучании хорового тутти), в масштабной цикличности целого, в опоре на жанровые особенности канта (песенные хоры) и хорового концерта («Молитва», частично — fuga «Страшенная баба»). Признаки современной обобщенной концертности проявляются в смешанности исполнительского состава, они же заметны в частях для хора а cappella. Авторское жанровое определение «Перезвонов» требовало бы указания не только на театрализованность («действие»), но и на концертность — двухорность, многочисленные стереофонические эффекты (переключки групп, соло и хоровой массы, необходимые для элементов сценической игры).

«Перезвоны» Гаврилина — показательный, яркий пример современного хорового стиля. Очевидна глубокая связь произведения с традициями национального хорового искусства во всем его многообразии, историческом объеме.

Русская хоровая музыка на современном этапе — интересная, творчески развиваемая область советского музыкального искусства; она наследует и обогащает отечественные традиции хоровой культуры, органично впитывая наиболее перспективные достижения музыки XX века.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i> . . . . .	3
1. Стилиевые тенденции в русской советской хоровой музыке 70—80-х годов . . . . .	4
2. Хоровая музыка в системе современных жанровых кри- териев . . . . .	11
3. Песенные жанры современной хоровой музыки . . . . .	16
4. Речитативные хоры . . . . .	39
5. «Инструментальные» хоры . . . . .	53
<i>Краткое заключение</i> . . . . .	72



Монография  
ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА ГРИГОРЬЕВА  
РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА  
1970—80-х ГОДОВ

Редактор *С. Котомина*  
Худож. редактор *А. Головкина*  
Техн. редактор *Т. Сергеева*  
Корректор *Л. Герасимова*

ИБ № 3996

Подписано в набор 24.08.89. Подписано в печать 11.01.91.

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура  
литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 5,0  
Усл. п. л. 5,0. Усл. кр.-отт. 5,25. Уч.-изд. л. 6,25. Тираж  
5000 экз. Изд. № 14542. Зак. № 445. Цена 2 р. 50 к.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР  
109088, Москва, Южнопортовая ул., 24

2 р. 50 к.



*Библиотека  
музыканта-педагога*

В серии  
в 1991 году планируется  
выпустить в свет  
следующие издания:

**Биркенгоф А.  
ИНТОНИРУЕМЫЕ УПРАЖНЕНИЯ  
НА ЗАНЯТИЯХ СОЛЬФЕДЖИО**

**Макуренкова Е.  
О ПЕДАГОГИКЕ  
В. В. ЛИСТОВОЙ**

**Мальцев С.  
О ПСИХОЛОГИИ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ**

