

Министерство культуры
Харьковский государственный институт
культуры

Учебное пособие для институтов культуры



ХОРОВАЯ И. И. ГУЛЕСКО ЛИТЕРАТУРА

В пособии рассматриваются
сложнейшие и неоднозначные
процессы в современном хоровом
творчестве... Анализируются
новые стилистические тенденции
в хоровых жанрах...

г. Харьков, 1991 г.

Министерство культуры
ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

И. И. ГУЛЕСКО

ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Новые жанрово-стилевые процессы
в хоровой музыке 60—80-х гг.

Учебное пособие для студентов
института культуры

*дорогой Аризе Ходяковой -
музыкальный человек -
с автором. Х. В. 29.10.92.
Гулеско*

Харьков—1991

Печатается по решению Совета Харьковского государственного института культуры.

Рецензенты:

А. П. Лашенко, доктор искусствоведения, профессор.
А. М. Выханская, кандидат искусствоведения, доцент.
Л. П. Иванова, кандидат искусствоведения, доцент.

В пособии рассматриваются новые жанрово-стилевые процессы в творчестве композиторов 60—80-х гг. в контексте общих тенденций современной культуры, а также вопросы методологии курса «Хоровая литература» и методики фактурного анализа произведений для педагогов, студентов музыкальных вузов, руководителей самодеятельных коллективов.

Гулеско И. И., 1991

Харьковский государственный институт культуры
1991, Харьков.

ОТ АВТОРА

Пособие «Хоровая литература» адресовано преподавателям и студентам дирижерско-хоровых отделений факультета КХИР института культуры. Такой широкий адресат предполагает восполнить тот вакуум, какой существует сегодня вокруг проблемы современного хорового творчества и хорового стиля, как носителя этой системы. Существующее пособие И. Усовой «Хоровая литература» (адресованное «среднему» звену — музыкантам — М. 1976) не только не восполняет этого пробела, но даже вносит известную дисгармонию в проблему-процесс своим примитивизмом и описательностью.

В настоящем пособии рассматриваются вопросы, соответствующие программным требованиям вузовского курса «Хоровая литература» (Л. 1987).

В пособии предпринята попытка современной комплексной трактовки курса «Хоровая литература», разработаны концептуальный аппарат, категории — жанр, фактура, стиль; а также методика целостного интонационно-стилевого фактурного анализа произведений. В пособии рассматриваются сложные и неоднозначные процессы в современном хоровом творчестве в русле целостных процессов эволюции жанров, анализируются новые стилистические тенденции в хоровых жанрах в контексте процессов художественной культуры страны последних трех десятилетий.

В предлагаемом пособии делается попытка представить курс как систему, включающую как содержательную, так и проблемно-методологические уровни.

С позиций историзма в работе даются вопросы периодизации жанров хоровой музыки, характеристика образно-стилистических особен-

ностей произведений, определяются ведущие для того или иного исторического периода художественно-эстетические тенденции.

В первой главе «Введение в предмет» формулируются основные задачи и проблематика предмета. При этом акцентируются особенности познавательного аппарата, необходимость освоения терминологии и умение ею оперировать. Также дается четкое определение жанров хорового творчества, типологических форм фактуры музыки разных эпох и стилей.

Во второй и третьей главах рассмотрены жанрово-стилевые процессы в академичной и кантатно-ораториальной музыке.

В заключении сделана попытка сформулировать типологию стиливых направлений в хоровом творчестве советских композиторов современности.

В разделе «Приложение» предлагаются возможные формы работы с материалом — произведением, жанром, стилем.

В курсе «Хоровая литература» требует уточнения не только его содержательная часть (вопросы освещают развитие и эволюцию отдельных жанров, прежде всего), но и сама система основных категориальных понятий: хоровой жанр — хоровой стиль — хоровая фактура — хоровая «инструментовка» и т. п. Также требуют конкретизации сами методологические принципы, необходимые при чтении и изучении курса, остающиеся растительными. Это — принцип историзма — универсальный, макропринцип, принцип фундаментального, комплексного подхода к произведению, как феномену эпохи, асфальтовый динамический принцип подхода к произведению, форме, как интонации (в широком смысле). Также ряд принципов, включающих в себя конкретные аспекты формы, стили и жанра: принцип симфонизации, принцип стратификации организации материала, принцип вариативно-вариационного развития тематизма, стилиобразующие факторы произведения, принципы (приемы) фактурного развития и т. п.

В предлагаемом пособии обобщен более чем 20-летний опыт работы кафедры хорового дирижирования Харьковского государственного института культуры в курсе «Хоровая литература». Все положения работы внедрены в практику учебно-методического процесса.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

Некоторые вопросы теории хоровой литературы

Хоровая музыка из всех областей музыкального искусства является самой древней. Истоками ее служили, с одной стороны, богатые народно-исполнительские традиции и городское музицирование, с другой — высокоразвитая культура академического пения (исполнительская практика в сфере церковной музыки). И эти две разные стиливые системы в творчестве композиторов, как известно, всегда имели тенденцию к взаимодействию.

В хоровом творчестве в процессе историко-стилевой эволюции музыкального мышления сложились следующие эстетические системы: фольклорная, классическая, романтическая, импрессионистская, неоклассицистская полистилистика, Музыкальное искусство XX столетия демонстрирует тенденции «смешения» стилей: неоклассицизм, неоромантизм, постимпрессионизм, постэкспрессионизм, полистилистика, моностилистика.

При анализе и оценке произведений различных жанров и стиливых направлений важным является историко-стилевой принцип, позволяющий увидеть в «вертикальном срезе» эволюцию жанров, исторические перспективы и тенденции в их развитии. Так, например, принцип историзма, рассматриваемый широко, позволяет увидеть «историческое» в творчестве «современности»: исторические процессы в развитии средств выразительности, образований жанров и форм.

Для иллюстрации приведем две таблицы:

- 1) эволюция звуковой системы;
- 2) эволюция жанров и форм.

В типологии хоровых жанров в процессе их историко-стилевой эволюции необходимо учитывать постепенную эволюцию музыкального профессионализма. Приведем следующую синоптическую таблицу, в которой может быть использован принцип синхронного сопоставления типов профессионализма, типов и культур деятельности, жанров, форм и формобразующих принципов (по П. Стоянову).

Таблица № 1 иллюстрирует пример историко-эволюционного усложнения звуковой системы.

Звуковые системы	Внеструктурные элементы	Тон	Модальная	Тонально-функциональная	Сложно-ладовая (современная музыка)
Тип ладово-звучающей организации	Неопределенность, узкообъемность (трихорды, тетрахорды)	Интервал	Аккорд	12-ступенность	Интонационно-тематический комплекс

Таблица № 1

Таблица № 2

Отсутствие профессиональной сигнализации	Древняя культура монодийского и гетеродийского интонирования	Старинные напевы: трудовые, заклинные, плачи	Фразы, попевки, варианты
Профессионализация исполнителей. Становление профессии композитора	Хоровая многоголосная культура Инструментальная, вокальная, оперная, композиторская культура	Хоровые жанры средневековья и Возрождения Микроновая система барокко, кантата, оратории, месса Концертные, камерные, музыкально-театральные, симфонические жанры Нового времени	Синкретизм Периоды, простые, варианты-куплеты, вариационные формы Антифоны, речитации, запевно-припевные формы, полифонические формы Строфическая форма Рондальные, считные формы Циклические формы: сложные полифонические, сложная трехчастная, сонатная форма
Становление просвещенного слушателя	Режиссерская, монтажная, коллажная культура	Максимальная система XIX—XX веков	Синтез. Новые, циклические, контрастно-состатные, смешанные формы (принципы сочетания строфической и сонатной, строфической и вариационной, строфической и сонатной трехчастной форм)

1. Хоровые жанры

Классификация жанров в хоровом искусстве впервые, как известно, была предпринята И. Левантом (21, 76—84). Классификация И. Левантом (семь жанров и внутри них — т. н. три группы «чистых жанров», «снотетических» и «вспомогательных») получила широкое распространение в учебно-педагогической практике последних лет. Однако эта классификация не исчерпывает всего разнообразия существующих жанров. И. Пархоменко признает, что приоритет в данной классификации ботке жанровой типологии «хорового фонда». И. Пархоменко впервые вводит термин «хоровая пьеса», позволяющий систематизировать т. н. хоровые пьесы по типу образности, богатой теоретические основы подхода к жанру, к хоровому произведению (35, 15—28). Такой системный принцип подхода к хоровому произведению дает возможность комплексного подхода и к анализу хоровой фактуры, к выявлению образносемантической стороны произведения.

Для иллюстрации приведем примеры определения жанрового типа ряда хоровых произведений, получивших широкое распространение в учебно-педагогической практике.

Разработанная И. А. Пархоменко классификация распространяется на все стили (независимо от степени наивно-назальной принадлежности — школы эпохи — школы — направ-

1. Терново-эпические хоры:
 - хор гимн: — Вергилий «Ты прекрасна, о рождина наша» из оперы Навуходоносор»;
 - Т. Вигант «Анти-Ватиканская»;
 - В. Золотухин «Рождина высшего общества»;
 - Л. Свиридов — финал «Латвийской оперы» (финал «Восстания каниты»);
 - («Матушка Рыба»);
2. Эпические, лирико-эпические хоры:
 - хоры-баллады, хоры-расказы:
 - Л. Свиридов «Посвящение сны с отцом»;
 - В. Кравченко «Летучий»;
 - хор-картина (балладного типа):
 - Ю. Сахаров «Колыбель»;
 - С. Танеев «Вечер»;

хор-монолог

- Р. Шерин «Я убил под Рубежом»;
- В. Саломов «24.1.1924 года»;
- Г. Свиридов «Вечером синими»;
- Д. Сивинский «Неревергентного юрбого»;

3. Драматические хоры, сцены, хоровая сцена

- А. Давиденко «Улица возмущается» и «На десяти верстах»;
- К. Давыдов «Резонанс» (де);
- Л. Ревуцкий — хоровая сцена-монолог (сцена жанровый) — «(Ой, что ты похоронил!»);
- А. Мельник «Над Хатынью колокола»;
- К. Прохор «Буря морская»;
- 4. Жанровые сцены (сюжетные, характерные):
 - В. Кравченко «Восна в Сузале», «В одном вагоне четыре гармонки»;
 - Р. Шерин «Тонические баары»;
 - В. Фалик «На базаре»;
 - В. Саломов «Как живете-можете»;
 - А. Штогаренко «Ивения»;
 - А. Оловников «На Лодеске голуб-голуб»;
 - И. Воробкович «(Ой! гореть — сцена (сцена жанровый) в сочетании с хором-монологом, где в монолог «вторгается сцена» (принимает — от лирического — в «об» — к психологически-драматическому).

5. Лирические хоры

- хор-романс:
 - П. Кюм «Уснуло все», «Прощай, прощай весна», «Ночной»;
 - В. Казининков «Нам звезды родные сны»;
 - А. Штогаренко «Дар, Дар!»;
 - Г. Мандороз «Продолжай»;
 - К. Прохор «Преломил»;
 - Г. Свиридов «Не наша пора»;
- 6. Лирико-психологические хоры:
 - хоры-размышления:
 - В. Штогаренко «То небо красится луна»;
 - К. Стеценко «Сон»;
 - В. Штогаренко «Осенняя ночь»;
 - хоры — пейзажные ариетеры:
 - И. Шамо — цыпки «Времена года» («Осень», «Зима», «Весна», «Лето»);
 - Л. Мандороз «На блгу гречку снам рощи»;
 - В. Саломов «Вечером синими»;
 - И. Шамо «Вечером синими»;
 - Р. Шерин «Вечером синими»;

Для ведущих стилей-направлений в освоении приемов хорового пения — т. е. классический и свободный стили, их приемы в различных направлениях национальных школ (от эпохи Возрождения — до стилистики XX столетия) разработаны II. Леванко (указанное пособие «Проблемы хорового пения»).

2. Хоровая фактура

Изучение хорового творчества приводит к проблеме изучения хоровой фактуры и взаимосвязанных с ней понятий — хорового пения, хорового ансамбля, хоровой практики все разнотемпной и хорового стиля. В современной практике все более богатой становится роль фактуры среди музыкально-языковых средств. Фактура музыки XX века демонстрирует собой богатую стилистическую разнотемпность. В определении фактуры (особенно современного стиля) порой трудно обойтись теми классификационными видами, которые утвердились в хоровом пении. В связи с новым типом тематизма, новыми видами полифонии возникают и новые фактурные типы: фактура педально-кларнетного типа, комплементарно-сопраный тип, пунтилизм, алегаторика, сверхмногостопность, полифония педаль.

Приведем ряд примеров определения фактуры в произведении, различных по типу образности, жанру, стилю:

1. Фактура хорового склада: имеет монолитическую основу, специфический, хоральный тематизм, предполагающий хорал в основе, и как жанр.
2. Фактура аккордово-гармонического типа: при едином ритме всех голосов тематизм может быть песенного, несенно-декламационного типа.

- Чайковский «Ночевала тучка»;
- Свиридов «Русь просторов»;
- Губаревский «Помни меня» из оперы «Возвращенный май» (хорал).
- Мошарт «Вечерняя песня»;
- Шуберт «Какая ночь»;
- Бороквинч «Над Прутом, у луз!»;
- Счинский «Писне моя»;
- Фактура аккордово-гармонического типа — на подголосочной основе — при тематизме фольклорной основы

ш.б.

- Свиридов «Повстречался сын с отцом», «Хоровод», «Веселый»;
- Леонтович «Мая» (принес);
- Лядов «Во лузях»;
- Кравченко «Петухи»;

3. Гомофонно-гармоническая фактура предполагает расхождение фактуры на тематический рельеф и гармонический фон, в гомофонии господствует мелодия и соотношение ее с аккомпанементом подлито.

- Кюи «Хенуло все»;
- Фалик «Незнакомка», «Серенада» и «Хабанера» из концерта «Поэзия Игоря Северянина»;
- Щедрин «Русские звоны» из «Концертино»;
- Гречанинов «Нас веселит ручей»;
- Дж. Россини. Хор швейцарцев из оперы «Вильгельм Телль».

4. Фактура аккордового склада, типа «поющей гармонии» (термин наш):

- Калининков «Элегия»;
- Щедрин «Прошла война»;
- Шостакович «Казенный» (2-й раздел);

«Поющая гармония» — это гармоническое голосоведение с переменной плотностью вступающих и выходящих ритмически свободно движущихся хоровых голосов (явление русско-го «порядка»).

5. Фактура полифоническая:
 - а) контрастная полифония — предполагает линейную основу в голосоведении:

- Вах «Сердце, молчи»;
- Танеев «Вечер»;
- Стеценко «Сон» (1-я часть);
- Шостакович «Казенный» (1-я часть);
- Фалик «Два софеджико» — «Прелюдия»;

б) имитационная полифония, при которой ткань полифонического строения:

- Танеев «Посмотри, какая мила»;
- Лермонтовский «Заметишь, чтение» из оперы «Рыбка»;
- Кюи «Хенуло все»;
- Гречанинов «Над неприступной крутизной», «На за-ре»;
- Сатманов «21.1.1924 года» (гомофония на минеарной основе);
- Сидельников «Сокровенный разговор» — II, IV части;

в) народно-подголосочная полифония, где мелодии соотносятся как близкие варианты:

— Бородин «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь»;

— Александров «Горы»;

— Леонтович «Мать и дитя»;

— Орфеев «Он ушел жить»;

— Ревуцкий «Прилетела перепелонья»;

г) комбинированная полифония — принцип взаимоподчинения распределенности мелодического движения по голосам:

— Лятошинский «По небу крадется луна», «Осенняя ночь», «3-3а тако солнце сходило».

— Гаврилин «Припевки».

д) комбинированно-сопрано полифония:

— Баласанян «Хоровая симфония»;

— Щедрин «Казнь Пугачева», «Лестница вниз» (из «Концертно»);

— Тормис «Заклятие жезла», «Песни Янова дня»;

— Ламбис «Песни моря»;

е) пуантизм (в рамках гетерофонии): фактура, расплывчатая на широкие мелодические слои, расчленяющиеся на мелодию на отдельные «точки»:

— Щедрин «Поэтория», «Казнь Пугачева»;

— Шостакович. Ответ дворян из оперы «Нос»;

ж) полифония плстов, где контрапунктируют многозвучные фактурные слои (термин В. Протопопова):

— Лармоньевский «Ах, ты, сердце» из оперы «Русалка»;

— Таккинини «Хорум» из «Гудийских песен»;

— Чайковский «Лим» из оперы «Оприанская дева»;

з) свехмногоголосие:

— Пендерецкий «Трен памяти жертв Хиросимы»;

— Лигети «Вечный свет».

Требуется уточнение и термин «хоровая инструменталка». Она рассматривается нами в связи с типами образности, в плане воздействия образно-жанрового замысла на дифференцированность хоровой фактуры.

Под хоровой инструменталкой (термин наш) следует понимать хоровую колористику, определенную семантическую направленность приема хорового изложения в связи с драматургией развития. Тембово-речистное распределение звуковости в фактуре (вопросы «плотности» — «разреженности»), а именно — участие фактуры в образно-смысловых процессах.

* Название дано в переводе с латини.

3. Вопросы анализа хоровых произведений

Осмысление хоровой интерпретации различных эпох и народов невозможно без выяснения специфики творческого композиционного. Поэтому проблема анализа хорового произведения как художественного феномена к у л ь т у р ь я в л я е т с я с т е р ж н е й в к у р с е «Хоровая интерпретация». Хоровое произведение следует рассматривать комплексно, как «живую» систему, включающую различные соответствующие уровни:

— музыкальная образность,

— жанр,

— фактура,

— тип тематизма,

— авторский стиль.

Такой подход значительно активизирует интерес к истолковательскому слуху, к природе самого хорового стиля. В процессе анализа хоровых произведений главной представляется задача овладения навыками целостного интонационного стиля-левого анализа произведений различных жанров: хоровой миниатюры, хора крупной формы, «хоровой пьесы» (термин Л. Пархоменко), народной песни в хоровой обработке, кантаты или оратории. Стилевой фактурный анализ произведений позволяет выявить:

— жанровые истоки тематизма; интонационно-семантическую;

— манеру;

— специфику фактуры, ее типологические формы; драматургическую направленность приема хорового изложения в форме-содержании;

— специфику хоровой «инструменталки»;

— стилистику автора;

— стилевые тенденции в развитии жанра.

Приводим разработанный нами схему интонационно-стилевого анализа хорового произведения:

1. Хоровой жанр.

2. Тип тематизма.

3. Форма — содержание, приемы развития.

4. Типы фактуры, приемы фактурного оформления.

5. Приемы хорового изложения.

6. Черты стиля (индивидуального, авторского, стилевые).

При определении формы хоровых композиций часто сложное бывает выявить структуру хора, приемы развития мате-

пришла его форму. Так, например, для формы XX века стал характерен принцип ее разомкнутости, основанный на модификации принципов вариативности и строчности (это есть и в старинной хоровой музыке). Принцип строчности, состав- ляющий основу формообразования хоров с песенным, роман- совым, песенно-декламационным типом тематизма, помогает определить более богатую структуру хоров. Для иллюстрации названных положений приведем несколько образцов интона- ционно-стилевого фактурного анализа произведений различ- ных жанров.

1. Народная песня в хоровой обработке — Н. Леонтович «Пряля».

По жанру это — хоровая поэма, приближающаяся к типу т. н. свободной обработки. Леонтович создает утонченный, полный под- текста и обобщенный образ. Трансформация народного первоисточника произведение (такие же «жемчужины» в жанре обработки представ- ляют собой хоры «Плють пень!», «Мала мати одну дочку» и другие). Можно говорить о методе Леонтовича, сущность которого заключена в системном композиционном подходе к теме. Эта система у Леонтовича действует на уровнях:

- идея — содержание — образность — концепция — жанрово-стилевой уровень;
- композиционный (форма, строчность, интонация, выразитель- ные средства, принцип развития);
- тембовый.

Отсюда такая насыщенность образов обработок Леонтовича и их генетичность простота. Развитием подвигаются фактура, тембр, перистр. Не прибегая к тематическому контрасту, Леонтович за счет темброво- перистровых фактурных вариативных преобразований достигает такого обобщения. Тема «развивается» и «продвигается» в рамках куплетно- строчической вариативности, и структура хора выглядит так:

1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6
a	—	a ₁	—	a	—	a ₁	—	a	—	a ₂
Ib	—	Ib	—	Ib	—	Ib	—	Ib	—	IIIb

(таб.-ми-минор)

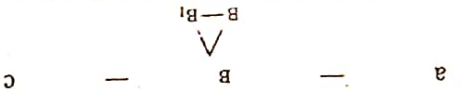
Шестая строфа-куплет является вершиной, смысловым итогом композиции, что как и в предыдущих строфах отмечено фактурно-пе- трическим решением:

в 1-м варианте — фактура на аккордово-подголосочной основе

во 2-м варианте — принцип «разрежения» фактуры — с общего звуча- ния «чужая» басовая партия.

Так, Леонтович, оставаясь верным формам народного песенно-ро- манса, вернул их народу значительно обогащенными. Любая сложность возникает и с определенным форм в произ- ведениях-миниятурах, небольших по масштабам. Типичным приме- ром могут служить хоры-миниятуры: «Зима» и «Проходит лето» В. Калининкова, «Утес» Шебагина. «По небу крадется луна» Б. Ти- тошинского и т. п.

2. Хор-песняж «Зима» Калининкова, сл. Е. Баратынского. При лаконочности масштабов здесь автор сумел так «ежко» вы- казаться. Структура хора следующая:



Это расширенный развернутый период на строчической основе, где 1-е предложение носит характер экспонированного типа с темой «вершинно-источником» (по Асафьеву) в начале (1-й такт). Хор начи- нается с кульминации. 2-е предложение — развивающего типа, цент- ральное в форме, имеющее смысловой «курсив» на словах: «все цен- неет», и 3-е предложение — резюмирующего типа — завершение — с динамической кульминацией на словах: «бушя вост»...

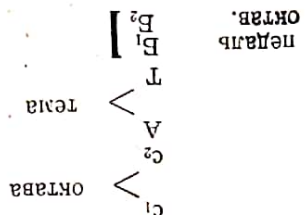
Своеобразие хора в его кульминациях, смысловых акцентах, в подтексте. Это — миниятура-песняж настроенный. Период расши- ренный — на строчической основе.

В хоре тембр и фактура (наряду с ладо-гармоническими параме- трами) выступают действенными факторами развития, типизации об- разов. В фактуре все праны в форме отмечены разным фактурно-пе- трическим оформлением.

Так, 1-е предложение — это общехоровое ритм типа «полющей гармонии» (аккордовый строй русского типа).

2-е предложение — с общего звучания снята сопрановая партия, тема звучит в октавном унисоне Т₂ и Б₂, общий колорит звучания — мраморный, центр этого предложения — подпериод — в: «под ледя- ной своей кодой...» — драматургический центр хора, своего рода фактурный «курсив», «акцент» — в форме. Фактура (такты 12—16) — смысловой-семантический центр (психологически тонко живопи- сует автор). В целом фактура отмечена тенденцией к полифонизации (как и эпизод — в:).

Расположение фактуры на три пласта, где тематический материал помещен в партии А и Т, движущихся параллельно секстантам, а «верх» и «низ» — выразительное остинатов октава C₂ и педаль C₁ и педаль B₁ и B₂. Приведем схему этого «курсива»:



[illegible][illegible]

Мыражен «(Трет на посещение Лыкина)» (хор-мандирует г- полю-настроителю-пiano):	формат: A — B — C
Иросна «Мор» (хор-капелла балетного типа):	формат: A — B — C — D
Красенно «Легких» (хор пасажа):	формат: A — B — A ₁ = (C)
Свирило «Иосифина» (хор с отголос.) (балетного типа):	формат: A — A ₁ — A ₂ — A ₃ /B

формат: 1) — A — B — C — A; 2) — A — B — C — A; — Салманов — из книги «...Но бегает серпене» (хорошее по-
милу: — «21.1.1924 года»)

формы: срезная стропильная — «Воробейник» («Григорья» (хоронотомия) — форма: А — В — С — Д — Е — Ф
5. Приведен пример взаимопроизведения стропильной куп-
лестности, трехпалестности и выпуклости:

Примерами взаимопонимания различных форм служат крупные произведения, части из пикнических произведений (кантат, ораторий, деяний). Не прибегая к простому фактурному анализу, приведем только ряд схем из отрывков из пиклов, полученных широкое распространение в учебно-педагогической практике.

Этот хор является примером интересного взаимодействия «лифтуэи» форм 3-частной, сонатной, куплетно-вариационной и строфической. Сярилов, при сохранении своих стилистических констант (принцип варьантно-вариационного развития, принципы оригинальности, педагогическая-настойчивость и т. п., создает динамический, устойчивую форму, ставшую лирическим центром ниса, его смысловой кучей-минацией — именно здесь провозглашается идея рождения нового, советского патриотизма. Подчеркнем при этом, что

основной тематизма автору служит песенный материал: в основном тема-песня, переложая ритм спорной работы: занав-припев: а — в

Пример иного жанрово-стилевого решения в рамках музыкального цикла можно привести с номером из «Реквиема» Д. Кабалевского «Черный камень» (2-я часть — хоровая сцена-фреска). Принципами динамизации формы этого номера-фрески выступает также жанрово-стилевый синтез. Форма сочетается в себе принципы строчности, 3-частности в рамках своеобразной сонатности.

А	—	В	—	С	—	Д	—	В ₁	—	А ₁
	фугато	1-е		фугато	2-е	вальс-прием-петро, кинонапыль-воспоминание				

Прибегая к форме развернутого фугато (эпизод—С), Кабалевский обогащает классические традиции (особенно традиции Г. Ф. Генделя) в создании героико-монументальных образов в новом интонационном, образно-тематическом контексте.

Приведем примеры интересного решения формы в хоровых произведениях Танеева, Сахновского.

Хор-картина (балладного типа):
— Танеев «Развалины башни-жигище ора». Это двойная трехчастная (трех-пятичастная форма) типа: а — в

Такого же типа форма хора «Не проснется птичка утром» из V действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки (т. н. трех-пятичастная).

Своеобразна форма хора-картины балладного типа Сахновского «Новый». Это сложная двухчастная форма (контрастно-составная) типа:

Р₁ — Р₂ — а — Р₃ — а₁ — Р₄ — в — в₁ — р₅ — С
I
II
где Р — основная тема, проходящая рефреном, как лейтмотив, через всю форму.
Таким образом, в осознании специфики драматургии, музыкальной образности, специфики хорового письма и языка важнейшим является интонационно-стилевой анализ хорового

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ СЛУШАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ

произведения. Комплексный подход к вопросам анализа хоровых произведений, умение разбираться в жанровой типологии, в фактурных типах, форме — вот важнейшие методологические ориентиры в освоении курса «Хоровая литература».

1. Вах «Серафим, молчи».
2. Вах «№ 15» из Мессы си минор.
3. Мессиян «Хорал».
4. Шостакович «Казненными».
5. Леонтович «Мак», «Правда», «Щедрик».
6. Кюн «Уснуло все».
7. Фалин «Два сольфеджио».
8. Щедрик «Песня вечерняя», «Прошла война».
9. Лятошинский «По небу крадется луна».
10. Салманов «Прячет месяц», «21.01.1924 года».
11. Свиридов «Повстречался сын с отцом», «Табу».
12. Парухаладзе «Озеро».
13. Кравченко «Петухи».



ГЛАВА II

Новые стилистические тенденции в современном академическом творчестве (60—80-е гг.)

Советская хоровая музыка 50—80-х годов развивается как разнообразная, многоуровневая жанрово-стилевая система. Так, в сложившейся системе жанров хоровой музыки можно выделить следующие subsystemы: хоровая песня, хоровая миниатюра, хоровая прелюдия (со своей системой жанров), форма хорового цикла, кантато-оперный жанр, оперно-хоровой жанр и т. д. Новая духовная музыка. Эстетика названных жанров определяется прежде всего их универсальностью в концепционном плане, дающей психологизацией, их симфонизацией, синтезом жанров.

В истоках трех последних десятилетий особое значение приобретает вопрос соотношения искусства и действительности, насущной проблемой культуры. В советской хоровой музыке на современном этапе ее развития выдвинулись новые художественные принципы творческого обобщения действительности, созданы крупные эстетические ценности. Процесс обобщения, охватывающий хоровую музыку, можно считать переходным, превратившим незначительные стилистические устоявшиеся, давний уже ряд ярких художественных явлений, он проходит под знаком возрождения утраченных традиций синтеза нового со старым. Современная хоровая музыка развивается в общем русле гуманизации отечественной культуры.

Сложилась новая система жанров хоровой музыки, современная философия, в сторону духовности.

Менное хоровое мышление, новая интонационная семантика и следовательно — новые типы художественных концепций. Хоровая музыка современности приобретает значение фактора общественного сознания. Современное хоровое творчество входит в число крупнейших завоеваний мирового искусства. Художественные свершения в сфере современного хорового творчества для хора и капеллы связаны с общими культурными процессами современного искусства.

Творчество таких композиторов, как Г. Свиридов, Р. Шнитке, В. Рубин, В. Салманов, В. Гаврилин, Н. Сидельников, А. Ринин, Ю. Фалик, О. Тахтакишвили, А. Пирюков, М. Парухадзе, С. Станиславский, В. Овчинников, В. Крайченко, В. Торник, П. Лавин, Л. Давыдов, В. Бибик, Н. Карабин, Ю. Ищенко, В. Ходос, Е. Станкович фактически сформировало современный стиль в 60—70-е годы, будучи отмеченным новыми поисками в области жанровых решений, интонационных строев, текстово-фактурной стороны, целостной драматургии, стилистических направлений, заданных Свиридовым, так как таковыми. Творчеством, оказавшимся устойчивым во многом определяющим тенденциями в хоровом творчестве 60-х годов.

Вопрос индивидуальности хорового стиля последних трех десятилетий переместился в плоскость концепций, выраженных в самом отборе «техничко-стилевых единиц» и способе работы с ними. Понятие хорового стиля как системы включает в себя все свойства музыки: жанр, тематизм, фактуру, темпово-количественные моменты в фактуре, авторские стилистические компоненты и т. д.

После известного кризиса в хоровом искусстве конца 40-х — начала 50-х годов, связанного с отсутствием настоящего пертурба, больших тем и интересных жанрово-стилевых находок, пришел в хоровую музыку Г. Свиридов. В 1956 году оказался повторным.

Свиридов привнес в хоровое искусство высокие тематические искания, гражданственность, яркий национальный дух, новые концепции и жанровые решения. Его «Пять хоров» на стихи русских и советских поэтов, «Покаянная молитва» (1956), а затем и «Платиническая опера» (1959) знаменовали поворот хоровой музыки в сторону нравственно-философскую, в сторону духовности.

Одна из примечательных тенденций в хоровом творчестве

расматриваемого периода — новый интерес к поэзии. С середины 50-х годов хоровая музыка, несущая в новую фазу своего развития, «подматывая» за несущий период такие характерные поэтические напевы, как симфония и опера. Хоровые жанры за последние 30 лет приобрели значение фактора общественного сознания в описях Г. Свиридова, В. Салманова, В. Лютенко, М. Нарухаладзе. Исследовательская практика, концерты, жизнь этих лет — свидетельство этого подъема. Именно через слово в современной хоровую музыку вошел образ времени во всей его многозначности.

При этом в советской музыке было создано еще в 1951 году произведение, которое стало в дальнейшем этапом для жанров хоровой музыки: «Десять хоровых поэм» Д. Шостаковича (соп. 88). Этот цикл занимает особое место в советском хоровом творчестве (24. 211—229). Новаторство его — в новизне жанра, его симфонизации, синтезе революционной песенности и народно-песенного начала, новых принципах трактовки слова, высокой концепционнойности. Трагизм, идущий от «Десяти поэм», найдет свое развитие в хоровых циклах, созданных в последующие годы Г. Свиридовым, В. Салмановым, Р. Шедриным, А. Пирюмовым, Б. Кравченко, Б. Лютенским, Н. Сидельниковым.

Если в 60-е годы были отмечены подъемом монументального кантато-оперного жанра, то с середины 70-х годов намечается иная тенденция — тенденция камерности, новая манера хорового исполнения характерна как перепутья. И с действительностью этих коллективов связан целый пласт современной хоровой литературы, отмененный, прежде всего, установлением хорового письма. Примером одной из сфер этого нового перепутья может служить то крыло произведений, в котором проявились тенденции неоклассицизма: «Преюда и фуга» Т. Корганова, «Преюда и фуга» А. Баркаускаса, «Два софеджии» Ю. Фалика, фуга-покалка «Мизаншюка» Р. Шедрина, Концерт для хора И. Карабинца 22

(на текстах Г. Скворцова), Концерт для хора Ю. Фалика «Поэзия Игоря Северянина», кантата В. Сидельникова «Десять музыка», кантата В. Мартынова «Лик России» (на словах М. Ломоносова). Эти произведения отмечены тенденцией инструментализации хорового письма, усилением роли бестекстового пения. В руске неоклассицистского направления созданы также «Реквием» А. Шнитке, его кантата «История доктора Моргана Фауста» и Концерт для хора на стихи Г. Леркеши, хоровой цикл Ю. Фалика «Осенние песни», «Литии» Л. Дычко на стихи японских поэтов Охара-То-Ко и Ба-Сю.

В целом переход советской музыки на определенном этапе к опосредованному усвоению неоклассицистских тенденций был и закономерным, и подготовленным, так как в хоровых произведениях этого направления динамизировалась традиция полифонизации мышления.

1. Типы хоровых циклов

Тенденция интереса к форме хорового цикла оказалась устойчивой: 60—70—80-е годы — это период появления самых разных по проблематике и драматургической основе произведений на тексты различных поэтов: современных советских, классиков (русских и зарубежных): современной поэзии республик народов СССР и пророссийской зарубежной поэзии XX столетия, наконец, на подлинных фольклорных текстах. Расширение круга поэтических (и литературных) источников, сферы тематики и проблематики, акцент на нравственно-но-философском аспекте, обновление тематико-интонационной сферы, жанровый синтез, новые принципы трактовки фольклора — вот отличительные черты циклических опытов этого периода. Циклы условно можно классифицировать по трем типам: т. н. авторские циклы (на тексты одного автора); тематические циклы; стилистические циклы (36. 203—242).

Авторские циклы представляют собой как бы целостную композицию-макроформу — на тексты одного поэта, с ярко выраженной концепцией, т. н. «репрезентацией поэта». При мером такого рода хоровых циклов могут быть названы циклы В. Салманова «...Ибо бьет сердце» (на стихи Н. Хикме-та), «Восмислущая» (на стихи Р. Рамзатова), «Три хора на стихи Ф. Тютчева», циклы Р. Шедрина «Четыре хора на стихи 23

2. Тенденции стилизового синтеза в хоровых циклах Г. Свиридова, В. Салманова, Р. Щедрина и Ю. Флика

Общезвестна заслуга Г. Свиридова в обновлении хоровых кантов и, особенно, кантато-оперных форм. Стремление к усложненному раскрытию внутреннего мира человека, его духовно-нравственного облика, таят в единности, к новым жанрово-стилевым решениям. Стилистическое напряжение, заложенное Свиридовым, во многом определяет тенденцию в хоровом творчестве последующих лет. Свиридов разрабатывает, будучи ярким интональным автором, фактически новые экспозиционно-семантические системы, типы мелодик, тембово-гармонические и ритмо-фактурные комплексы. При этом его стилистическими кантатами остаются отстоявшиеся принципы полноты, сопоставимости, разнотональности, гармоничности, вариативности, строгости и широкой трактуемости принципов песенности, оставаясь в рамках его влияния.

«Листие» свирдовского метода в рамках его индиги-
дального стиля можно рассмотреть на примере анализа хо-
ровой миниатюры а cappella «Веснянка» (на народный текст).
Хоры «Веснянка» и «Колыба» отмечены стиливой общностью
«решения» (они созданы в период 1973—1975 годов). Сама
семантика свирдовского «кляуча» в этих хорах — есенинская,
крестьянская (сам композитор отмечает влияние поэтики С.
Есенина на его стиль). Название хора «Веснянка» (как и хора
«Колыба») указывает на жанр календарных песен. Но семан-
тика этого хора — в большем, смысле ее у композитора — не
жанровая, а метафоричная. Чаше в «Поэме памяти Сергея
Есенина» (1956 год), во II части «Поет зима», Свиридов дал
свое, авторское видение есенинского образа прообразующейся
природы-весны. У него это — всеобщее обновление, которое
несет с собой весна, с одной стороны, и вера в вечные, безвре-
мя хранимые в народе нравственные ценности, — с другой. —
и это образ-символ Руси, России. И здесь эти мотивы до-
минируют в форме разомкнутой композиции, поэтическом хо-
рекартине, где все дышит, живет, стремится.

При сохранении стилистических норм письма (тазовая диктанта, подголосочность, вариативность, строчность, принцип остинато) Свиридов использует и другие современные приемы

А. Твардовского», икса хоров Т. Маннороза «Хоров престо-
ду» (на стихах В. Сосюра), икса А. Пиримова «Письмена» (на
стихх Р. Гамзатова), икыкы «Тимий Родине» Т. Смирнова,
Соловба и «Три стихотворения Пушкина», «Литический икса Хо-
икса А. Штотарско «Шевченкына», «Литический икса Хо-
ро» Т. Корганова на стихах А. Исаакяна, икса Р. Болко «Зим-
не» (на стихах А. Пушкина) и дрыне.

Т. е. тематические циклы — это строго подражанности на тексты разных поэтов, объединенных или по принципу или по тематической общности, или определенной подражатель. Назовем такого рода сочинения. Это — хоровые циклы Б. Краевичко «Русские деревни» и «Четыре хоровые поэмы», цикл М. Каматова «Росские песни» и «Осенние песни», Ю. Бушко — прощание, цикл Ф. Фалика «Осенние песни», Ю. Бушко — цикл «Женские песни» (на народные тексты), цикл хоровых поэм В. Рыбина «Первый снег» (на тексты русских и советских поэтов).

Т. и. стиркунные шиквы представляют собой соевои сочинения, «моделарю» которых является индустриальный шикл (с его признаками стиркунья, драматургии и т. п.). Например, «Колдерино» Р. Шерпина, «Тринтих» В. Бибика, «Динтих» Л. Дычко из цикла японских поэтов Ба-Сю и Охара-То-Ко, «Динтих» В. Кирейко (на стихи П. Тычинны), микроциклы «Лас солфеджжю» Ю. Фаласа, «Предюдия и фуга» Т. Корганова, «Предюдия и фуга» В. Баркаускаса. Промежуточным жанровым пластом между хоровым шиклом и современной ритмикой можно назвать жанр конферта для хора: размытость фразы здесь определяется и началом замысла, и объемом песни, и разнообразными средствами. Изавсем ряд произведений, стоящих как бы на стыке между хоровым шиклом и конфертом для хора: В. Салманов «Лобгелушка», Ю. Фалас «Поэмы Итоса Сэвараина», «О, природа», Н. Сидельников «Романско о любви и смерти», «О, природа», (на стихи Г. Лорки), В. Гуденко — Конферт для двух хоров, А. Ушакер — Конферт «Розмий край», конферт Б. Ахманьянтова «Патриотическая песнь» (на стихи А. Блока). Завязанный автором жанр подобен «конфертом», на чисто исполняющиеся драматические сцены: танцы, прыжки, жонгли, все, совершенно адекватное хорошему шиклу.

разомкнутой композиции (как, кстати, и первые части его кантат и оперы!). Здесь важным заключительным «подарком» является достигаемый «эпизмо» эффект разомкнутой, многоточия, смысловая кульминация здесь — «тихая» приходящаяся на вокализ — коду — I. the effect «сопрано пята» выполняет вокализ адухорного состава с сопрано-соло. Здесь как бы дан весь спектр пентатонических звуковых гармоний в их исходном качестве пентатонической октавы. Сам прием «выключенная» — «эхо» — принцип «некоторого хора эпии, театрален: не только оставшиеся пропущенный звучать паст как бы остается «стел» (та-корое впечатление из мажор и фа минор на фоне «направлен» напуган сопрано-соло).

Семантика этого приема у Свирidова многозначная: здесь

направлений (уже отмечалось) наглядными в «Полюсе» хор «[Полюс]

Второй вариант — на основании анализа результатов исследования, проведенного в 1990 г. на территории Республики Беларусь, в котором акцент на привлечение инвестиций был сделан на уровне государственной администрации.

30-й восточный сектор — C_{30} , не имеет

«Время» и «Всплеск» авторского

самым образом претерпел нильм, вечным.

26

форматна: — c — a₁ — b₁ — c — a ...

Она по-новому преломляет замечательное явление — перомантизм.

выс, скрытые возможности дальнейшего развития. В хоре В. Овчинникова на

СНХА и др. Она получает развитие в опытах

тире хора» (на стихах М. Лермонтова) и «Кандидат
статского советника» (на стихах М. Лермонтова), С. Баневича, М.

Хоры В. Овчинникова основаны на тембро-интонационном

тыра. Итүрөсөн жаап хоба «Бетер үрүнөс үзүлгөсүз».

...и здесь можно говорить о...

АНТИЧЕСКОМ ТЕМАТИЗМЕ СОПРОВОДИЛ ПЛАН (ТЕМАТИЗМ В СКАЗКАХ
КОТО) ЭТОГ ВСЕ ВЕЩАЕТ КРАСКА. ПСАМОДИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР

Трехкратностью прихотливо сменяемого метра

$$1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8 \quad 9 \quad 10 \quad 11 \quad 12 \quad 13 \quad 14 \quad 15 \quad 16 \quad 17 \quad 18 \quad 19 \quad 20 \quad 21 \quad 22 \quad 23 \quad 24 \quad 25 \quad 26 \quad 27 \quad 28 \quad 29 \quad 30 \quad 31 \quad 32$$

Новизна подходов к тексту, образности, к слову (порой

миренная сфера — выразительности, тип новой патологической

Временн и происшествя в соопштеном мѣстѣ

1) Хоры В. Овчинникова на стихи А. Блока опубликованы в 70-е гг. в журнале "Современный мир". Вып. 5. М. 1973. «Там неба свет».

Аналогичное явление неоромантизма происходит и в других жанрах — в балете Р. Щедрина «Чайка», в опере Л. Прокофьева «Ромео и Джульетта», в рок-опере Н. Рыбникова «Юнона и Авось», в Концерте для трубы Э. Тамбурга и других. Не бежали этой общей тенденции и произведения для хора Т. В. Свиридова, стиль которого в целом отмечен признаками лирической эпичности.

Провозвестница Т. В. Свиридова — кантата «Юные облака» (на стихи А. Барка) и цикл «Три стихотворения Пушкина» несут на себе явные признаки неоромантизма, даже постимпрессионизма. И это не противоречит стилю автора, цельному, не всета разному — в зависимости от избранного для «протектора» поэта. Свиридов прибегает здесь к расширенному арсеналу своих выразительных средств, а именно: применяет фетиристическую трактовку аккорда-вертикали, но в рамках традиционной эстетики, уделяет повышенное внимание тембровитонитам, как звукообразу, но в рамках тематизма, где синтез элемент речевой декламационности в синтезе с песенностью. Таким образом, при сохранении общих индигуально-стилистических констант композитор как бы изныл расширять «свою палитру», обогащая свой хоровой стиль приметами нового. Так, например, в хоре «Летняя роза» (из цикла «Три стихотворения Пушкина») все эти новые приметы воплотились впрок.

Этот хор несет на себе жанровые приметы хора-романса. Отдельные главы романтзма проявляются, прежде всего, в общем алого-романтском колорите, хроматике, выписанной в свирельную диатонику, в особом характере тематизма (это — тембровый тематизм). Заключенный в тембродифактуру образ хрипок, мелодика поражает совершенством красоты мелодического рисунка, в котором особый «шарм» — в невынужденной прихотливой интонации «новинского» вопроста. Это и составляет тонкий, хрипкий образ утреченного ягеля, красоти. Аккорды-вопросы ассоциируются (здесь сгущен в образе именно зрительно-ассоциативный ряд) как бы с раскрытием ширмца цветом (а образ выражает иное — в этом смысле лорская симфоника).

В таком контексте свирельские стилистические «константы» (табелев диатоника, полтодосочность, принцип стиропичности, остиантности и врантности) зречаны по-иному, распроявляясь и в своеобразно-организованной стируктуре, и в пав.

дах, в первичных фразмах-мотивах, и в фонетически трактованной вертикали (в рамках ла мажор). Форма хора: 3-частная (тематическая реприза) на стиропической основе тина:

а — 8 тактов
а₁ — 12 тактов
а₂ — 6 тактов

Приним черты своеобразной «рифмованности» проявляются в типе развития фактуры: сначала по 1 такта, а затем — по 2: разворот «контур» и «скачки его». Поэтому «образы разжения» здесь доминирует над «образом повествования», и это тоже говорит всею в пользу неоромантизма Свиридова, отмеченного оригинальной трактовкой пространства и времени в рамках симметрично-трактовой стиропичности. И здесь композитор по-новому продолжает тему «утреченной юности», прекрасно раскрытую в его ранних хорах («Об утреченной юности» и «Вечером сиנים») (хор того же названия входит в цикл «Летняя роза»).

Что касается драматургии самого цикла, то его можно определить как микроцикл, состоящий из трех самостоятельных миниатюр-номеров по принципу контрастно-составной формы. Не связанные никак между собой сюжетно, они, конечно, говорят о вечных проблемах бытия: об утреченной юности («Летняя роза»), о любви в «родине стороне» («Есть в России город...»), о философском принятии мира с его печалью и разлостями («Если жизнь тебя обманет»). В целом цикл воспринимается как единое интермеццо, в котором в современном виде как бы предстают и интонации пушкинской эпохи и их авторское, свирельское видение серо-лишним взглядом жанровые источники тем какого хора неопознанные в своих истоках.

романс — 1 часть
песня — 11 часть
танец — 11 часть
интермеццо — 11 часть

Затем трансформируются и «насыщаются» в развитии нотным, обогатившись казкой хор, «оборачиваясь» в итоге образном сиюмом.

Цикл Т. Свиридова на стихи Ф. Сологуба «Летняя Розина» примечателен в ряду произведений, созданных в 80-е годы. Он как бы стоит на стыке между двумя жанровыми ветвями — камерной кантатой и капеллы и хоровым циклом. Его основу составляет три хора: кантата «Летняя Розина», «Русская

сепаре и «Греть простором», где поэтические образы широко используются в значении негласных символов: доброты, совершенства. Сирену, будучи верен своему качеству, музыкально-поэтического синтаксиса, насыщает широкую стиховую синтаксическую обобщенность. Так патетические мотивы широта стихов Сологуба получают в музыкальном решении «стрессовое» звучание, обретая черты вечных символов-знаков, нетленной национальной мата. При этом музыкальные образы — типично сирену-сине, угадываемые в семантических знаках-символах его стиховых констант, взятых в конкретном контексте с учетом «принципа концентрации» (термин В. Боровского), лаконона и экономии средств выразительности. Это и опера на принцип вариативности, подоготовленности, остигнутости и строгости — в широком, системном плане на уровнях: тематическом, гармоническом, метро-ритмическом, фактурном и формальном. Проникнувшись действием этого принципа на тресте хора «Греть простором», здесь характер темы обобщен предельно: это — и песня, и гимн, и хорал в своем интонационном единстве — обобщении. В создании этого образа участвуют и остигнутый метроритм, остигнутая гармония, плагиатного коронита (в рамках ре-мажора), хоральная монофактурная форма хора представляется собой своеобразную строгую форму типа:

а — а — в — в — в₁ — в₂ — в₃ — в₄ — в₅ — в₆ — в₇ — в₈ — в₉ — в₁₀ — в₁₁ — в₁₂ — в₁₃ — в₁₄ — в₁₅ — в₁₆ — в₁₇ — в₁₈ — в₁₉ — в₂₀ — в₂₁ — в₂₂ — в₂₃ — в₂₄ — в₂₅ — в₂₆ — в₂₇ — в₂₈ — в₂₉ — в₃₀ — в₃₁ — в₃₂ — в₃₃ — в₃₄ — в₃₅ — в₃₆ — в₃₇ — в₃₈ — в₃₉ — в₄₀ — в₄₁ — в₄₂ — в₄₃ — в₄₄ — в₄₅ — в₄₆ — в₄₇ — в₄₈ — в₄₉ — в₅₀ — в₅₁ — в₅₂ — в₅₃ — в₅₄ — в₅₅ — в₅₆ — в₅₇ — в₅₈ — в₅₉ — в₆₀ — в₆₁ — в₆₂ — в₆₃ — в₆₄ — в₆₅ — в₆₆ — в₆₇ — в₆₈ — в₆₉ — в₇₀ — в₇₁ — в₇₂ — в₇₃ — в₇₄ — в₇₅ — в₇₆ — в₇₇ — в₇₈ — в₇₉ — в₈₀ — в₈₁ — в₈₂ — в₈₃ — в₈₄ — в₈₅ — в₈₆ — в₈₇ — в₈₈ — в₈₉ — в₉₀ — в₉₁ — в₉₂ — в₉₃ — в₉₄ — в₉₅ — в₉₆ — в₉₇ — в₉₈ — в₉₉ — в₁₀₀ — в₁₀₁ — в₁₀₂ — в₁₀₃ — в₁₀₄ — в₁₀₅ — в₁₀₆ — в₁₀₇ — в₁₀₈ — в₁₀₉ — в₁₁₀ — в₁₁₁ — в₁₁₂ — в₁₁₃ — в₁₁₄ — в₁₁₅ — в₁₁₆ — в₁₁₇ — в₁₁₈ — в₁₁₉ — в₁₂₀ — в₁₂₁ — в₁₂₂ — в₁₂₃ — в₁₂₄ — в₁₂₅ — в₁₂₆ — в₁₂₇ — в₁₂₈ — в₁₂₉ — в₁₃₀ — в₁₃₁ — в₁₃₂ — в₁₃₃ — в₁₃₄ — в₁₃₅ — в₁₃₆ — в₁₃₇ — в₁₃₈ — в₁₃₉ — в₁₄₀ — в₁₄₁ — в₁₄₂ — в₁₄₃ — в₁₄₄ — в₁₄₅ — в₁₄₆ — в₁₄₇ — в₁₄₈ — в₁₄₉ — в₁₅₀ — в₁₅₁ — в₁₅₂ — в₁₅₃ — в₁₅₄ — в₁₅₅ — в₁₅₆ — в₁₅₇ — в₁₅₈ — в₁₅₉ — в₁₆₀ — в₁₆₁ — в₁₆₂ — в₁₆₃ — в₁₆₄ — в₁₆₅ — в₁₆₆ — в₁₆₇ — в₁₆₈ — в₁₆₉ — в₁₇₀ — в₁₇₁ — в₁₇₂ — в₁₇₃ — в₁₇₄ — в₁₇₅ — в₁₇₆ — в₁₇₇ — в₁₇₈ — в₁₇₉ — в₁₈₀ — в₁₈₁ — в₁₈₂ — в₁₈₃ — в₁₈₄ — в₁₈₅ — в₁₈₆ — в₁₈₇ — в₁₈₈ — в₁₈₉ — в₁₉₀ — в₁₉₁ — в₁₉₂ — в₁₉₃ — в₁₉₄ — в₁₉₅ — в₁₉₆ — в₁₉₇ — в₁₉₈ — в₁₉₉ — в₂₀₀ — в₂₀₁ — в₂₀₂ — в₂₀₃ — в₂₀₄ — в₂₀₅ — в₂₀₆ — в₂₀₇ — в₂₀₈ — в₂₀₉ — в₂₁₀ — в₂₁₁ — в₂₁₂ — в₂₁₃ — в₂₁₄ — в₂₁₅ — в₂₁₆ — в₂₁₇ — в₂₁₈ — в₂₁₉ — в₂₂₀ — в₂₂₁ — в₂₂₂ — в₂₂₃ — в₂₂₄ — в₂₂₅ — в₂₂₆ — в₂₂₇ — в₂₂₈ — в₂₂₉ — в₂₃₀ — в₂₃₁ — в₂₃₂ — в₂₃₃ — в₂₃₄ — в₂₃₅ — в₂₃₆ — в₂₃₇ — в₂₃₈ — в₂₃₉ — в₂₄₀ — в₂₄₁ — в₂₄₂ — в₂₄₃ — в₂₄₄ — в₂₄₅ — в₂₄₆ — в₂₄₇ — в₂₄₈ — в₂₄₉ — в₂₅₀ — в₂₅₁ — в₂₅₂ — в₂₅₃ — в₂₅₄ — в₂₅₅ — в₂₅₆ — в₂₅₇ — в₂₅₈ — в₂₅₉ — в₂₆₀ — в₂₆₁ — в₂₆₂ — в₂₆₃ — в₂₆₄ — в₂₆₅ — в₂₆₆ — в₂₆₇ — в₂₆₈ — в₂₆₉ — в₂₇₀ — в₂₇₁ — в₂₇₂ — в₂₇₃ — в₂₇₄ — в₂₇₅ — в₂₇₆ — в₂₇₇ — в₂₇₈ — в₂₇₉ — в₂₈₀ — в₂₈₁ — в₂₈₂ — в₂₈₃ — в₂₈₄ — в₂₈₅ — в₂₈₆ — в₂₈₇ — в₂₈₈ — в₂₈₉ — в₂₉₀ — в₂₉₁ — в₂₉₂ — в₂₉₃ — в₂₉₄ — в₂₉₅ — в₂₉₆ — в₂₉₇ — в₂₉₈ — в₂₉₉ — в₃₀₀ — в₃₀₁ — в₃₀₂ — в₃₀₃ — в₃₀₄ — в₃₀₅ — в₃₀₆ — в₃₀₇ — в₃₀₈ — в₃₀₉ — в₃₁₀ — в₃₁₁ — в₃₁₂ — в₃₁₃ — в₃₁₄ — в₃₁₅ — в₃₁₆ — в₃₁₇ — в₃₁₈ — в₃₁₉ — в₃₂₀ — в₃₂₁ — в₃₂₂ — в₃₂₃ — в₃₂₄ — в₃₂₅ — в₃₂₆ — в₃₂₇ — в₃₂₈ — в₃₂₉ — в₃₃₀ — в₃₃₁ — в₃₃₂ — в₃₃₃ — в₃₃₄ — в₃₃₅ — в₃₃₆ — в₃₃₇ — в₃₃₈ — в₃₃₉ — в₃₄₀ — в₃₄₁ — в₃₄₂ — в₃₄₃ — в₃₄₄ — в₃₄₅ — в₃₄₆ — в₃₄₇ — в₃₄₈ — в₃₄₉ — в₃₅₀ — в₃₅₁ — в₃₅₂ — в₃₅₃ — в₃₅₄ — в₃₅₅ — в₃₅₆ — в₃₅₇ — в₃₅₈ — в₃₅₉ — в₃₆₀ — в₃₆₁ — в₃₆₂ — в₃₆₃ — в₃₆₄ — в₃₆₅ — в₃₆₆ — в₃₆₇ — в₃₆₈ — в₃₆₉ — в₃₇₀ — в₃₇₁ — в₃₇₂ — в₃₇₃ — в₃₇₄ — в₃₇₅ — в₃₇₆ — в₃₇₇ — в₃₇₈ — в₃₇₉ — в₃₈₀ — в₃₈₁ — в₃₈₂ — в₃₈₃ — в₃₈₄ — в₃₈₅ — в₃₈₆ — в₃₈₇ — в₃₈₈ — в₃₈₉ — в₃₉₀ — в₃₉₁ — в₃₉₂ — в₃₉₃ — в₃₉₄ — в₃₉₅ — в₃₉₆ — в₃₉₇ — в₃₉₈ — в₃₉₉ — в₄₀₀ — в₄₀₁ — в₄₀₂ — в₄₀₃ — в₄₀₄ — в₄₀₅ — в₄₀₆ — в₄₀₇ — в₄₀₈ — в₄₀₉ — в₄₁₀ — в₄₁₁ — в₄₁₂ — в₄₁₃ — в₄₁₄ — в₄₁₅ — в₄₁₆ — в₄₁₇ — в₄₁₈ — в₄₁₉ — в₄₂₀ — в₄₂₁ — в₄₂₂ — в₄₂₃ — в₄₂₄ — в₄₂₅ — в₄₂₆ — в₄₂₇ — в₄₂₈ — в₄₂₉ — в₄₃₀ — в₄₃₁ — в₄₃₂ — в₄₃₃ — в₄₃₄ — в₄₃₅ — в₄₃₆ — в₄₃₇ — в₄₃₈ — в₄₃₉ — в₄₄₀ — в₄₄₁ — в₄₄₂ — в₄₄₃ — в₄₄₄ — в₄₄₅ — в₄₄₆ — в₄₄₇ — в₄₄₈ — в₄₄₉ — в₄₅₀ — в₄₅₁ — в₄₅₂ — в₄₅₃ — в₄₅₄ — в₄₅₅ — в₄₅₆ — в₄₅₇ — в₄₅₈ — в₄₅₉ — в₄₆₀ — в₄₆₁ — в₄₆₂ — в₄₆₃ — в₄₆₄ — в₄₆₅ — в₄₆₆ — в₄₆₇ — в₄₆₈ — в₄₆₉ — в₄₇₀ — в₄₇₁ — в₄₇₂ — в₄₇₃ — в₄₇₄ — в₄₇₅ — в₄₇₆ — в₄₇₇ — в₄₇₈ — в₄₇₉ — в₄₈₀ — в₄₈₁ — в₄₈₂ — в₄₈₃ — в₄₈₄ — в₄₈₅ — в₄₈₆ — в₄₈₇ — в₄₈₈ — в₄₈₉ — в₄₉₀ — в₄₉₁ — в₄₉₂ — в₄₉₃ — в₄₉₄ — в₄₉₅ — в₄₉₆ — в₄₉₇ — в₄₉₈ — в₄₉₉ — в₅₀₀ — в₅₀₁ — в₅₀₂ — в₅₀₃ — в₅₀₄ — в₅₀₅ — в₅₀₆ — в₅₀₇ — в₅₀₈ — в₅₀₉ — в₅₁₀ — в₅₁₁ — в₅₁₂ — в₅₁₃ — в₅₁₄ — в₅₁₅ — в₅₁₆ — в₅₁₇ — в₅₁₈ — в₅₁₉ — в₅₂₀ — в₅₂₁ — в₅₂₂ — в₅₂₃ — в₅₂₄ — в₅₂₅ — в₅₂₆ — в₅₂₇ — в₅₂₈ — в₅₂₉ — в₅₃₀ — в₅₃₁ — в₅₃₂ — в₅₃₃ — в₅₃₄ — в₅₃₅ — в₅₃₆ — в₅₃₇ — в₅₃₈ — в₅₃₉ — в₅₄₀ — в₅₄₁ — в₅₄₂ — в₅₄₃ — в₅₄₄ — в₅₄₅ — в₅₄₆ — в₅₄₇ — в₅₄₈ — в₅₄₉ — в₅₅₀ — в₅₅₁ — в₅₅₂ — в₅₅₃ — в₅₅₄ — в₅₅₅ — в₅₅₆ — в₅₅₇ — в₅₅₈ — в₅₅₉ — в₅₆₀ — в₅₆₁ — в₅₆₂ — в₅₆₃ — в₅₆₄ — в₅₆₅ — в₅₆₆ — в₅₆₇ — в₅₆₈ — в₅₆₉ — в₅₇₀ — в₅₇₁ — в₅₇₂ — в₅₇₃ — в₅₇₄ — в₅₇₅ — в₅₇₆ — в₅₇₇ — в₅₇₈ — в₅₇₉ — в₅₈₀ — в₅₈₁ — в₅₈₂ — в₅₈₃ — в₅₈₄ — в₅₈₅ — в₅₈₆ — в₅₈₇ — в₅₈₈ — в₅₈₉ — в₅₉₀ — в₅₉₁ — в₅₉₂ — в₅₉₃ — в₅₉₄ — в₅₉₅ — в₅₉₆ — в₅₉₇ — в₅₉₈ — в₅₉₉ — в₆₀₀ — в₆₀₁ — в₆₀₂ — в₆₀₃ — в₆₀₄ — в₆₀₅ — в₆₀₆ — в₆₀₇ — в₆₀₈ — в₆₀₉ — в₆₁₀ — в₆₁₁ — в₆₁₂ — в₆₁₃ — в₆₁₄ — в₆₁₅ — в₆₁₆ — в₆₁₇ — в₆₁₈ — в₆₁₉ — в₆₂₀ — в₆₂₁ — в₆₂₂ — в₆₂₃ — в₆₂₄ — в₆₂₅ — в₆₂₆ — в₆₂₇ — в₆₂₈ — в₆₂₉ — в₆₃₀ — в₆₃₁ — в₆₃₂ — в₆₃₃ — в₆₃₄ — в₆₃₅ — в₆₃₆ — в₆₃₇ — в₆₃₈ — в₆₃₉ — в₆₄₀ — в₆₄₁ — в₆₄₂ — в₆₄₃ — в₆₄₄ — в₆₄₅ — в₆₄₆ — в₆₄₇ — в₆₄₈ — в₆₄₉ — в₆₅₀ — в₆₅₁ — в₆₅₂ — в₆₅₃ — в₆₅₄ — в₆₅₅ — в₆₅₆ — в₆₅₇ — в₆₅₈ — в₆₅₉ — в₆₆₀ — в₆₆₁ — в₆₆₂ — в₆₆₃ — в₆₆₄ — в₆₆₅ — в₆₆₆ — в₆₆₇ — в₆₆₈ — в₆₆₉ — в₆₇₀ — в₆₇₁ — в₆₇₂ — в₆₇₃ — в₆₇₄ — в₆₇₅ — в₆₇₆ — в₆₇₇ — в₆₇₈ — в₆₇₉ — в₆₈₀ — в₆₈₁ — в₆₈₂ — в₆₈₃ — в₆₈₄ — в₆₈₅ — в₆₈₆ — в₆₈₇ — в₆₈₈ — в₆₈₉ — в₆₉₀ — в₆₉₁ — в₆₉₂ — в₆₉₃ — в₆₉₄ — в₆₉₅ — в₆₉₆ — в₆₉₇ — в₆₉₈ — в₆₉₉ — в₇₀₀ — в₇₀₁ — в₇₀₂ — в₇₀₃ — в₇₀₄ — в₇₀₅ — в₇₀₆ — в₇₀₇ — в₇₀₈ — в₇₀₉ — в₇₁₀ — в₇₁₁ — в₇₁₂ — в₇₁₃ — в₇₁₄ — в₇₁₅ — в₇₁₆ — в₇₁₇ — в₇₁₈ — в₇₁₉ — в₇₂₀ — в₇₂₁ — в₇₂₂ — в₇₂₃ — в₇₂₄ — в₇₂₅ — в₇₂₆ — в₇₂₇ — в₇₂₈ — в₇₂₉ — в₇₃₀ — в₇₃₁ — в₇₃₂ — в₇₃₃ — в₇₃₄ — в₇₃₅ — в₇₃₆ — в₇₃₇ — в₇₃₈ — в₇₃₉ — в₇₄₀ — в₇₄₁ — в₇₄₂ — в₇₄₃ — в₇₄₄ — в₇₄₅ — в₇₄₆ — в₇₄₇ — в₇₄₈ — в₇₄₉ — в₇₅₀ — в₇₅₁ — в₇₅₂ — в₇₅₃ — в₇₅₄ — в₇₅₅ — в₇₅₆ — в₇₅₇ — в₇₅₈ — в₇₅₉ — в₇₆₀ — в₇₆₁ — в₇₆₂ — в₇₆₃ — в₇₆₄ — в₇₆₅ — в₇₆₆ — в₇₆₇ — в₇₆₈ — в₇₆₉ — в₇₇₀ — в₇₇₁ — в₇₇₂ — в₇₇₃ — в₇₇₄ — в₇₇₅ — в₇₇₆ — в₇₇₇ — в₇₇₈ — в₇₇₉ — в₇₈₀ — в₇₈₁ — в₇₈₂ — в₇₈₃ — в₇₈₄ — в₇₈₅ — в₇₈₆ — в₇₈₇ — в₇₈₈ — в₇₈₉ — в₇₉₀ — в₇₉₁ — в₇₉₂ — в₇₉₃ — в₇₉₄ — в₇₉₅ — в₇₉₆ — в₇₉₇ — в₇₉₈ — в₇₉₉ — в₈₀₀ — в₈₀₁ — в₈₀₂ — в₈₀₃ — в₈₀₄ — в₈₀₅ — в₈₀₆ — в₈₀₇ — в₈₀₈ — в₈₀₉ — в₈₁₀ — в₈₁₁ — в₈₁₂ — в₈₁₃ — в₈₁₄ — в₈₁₅ — в₈₁₆ — в₈₁₇ — в₈₁₈ — в₈₁₉ — в₈₂₀ — в₈₂₁ — в₈₂₂ — в₈₂₃ — в₈₂₄ — в₈₂₅ — в₈₂₆ — в₈₂₇ — в₈₂₈ — в₈₂₉ — в₈₃₀ — в₈₃₁ — в₈₃₂ — в₈₃₃ — в₈₃₄ — в₈₃₅ — в₈₃₆ — в₈₃₇ — в₈₃₈ — в₈₃₉ — в₈₄₀ — в₈₄₁ — в₈₄₂ — в₈₄₃ — в₈₄₄ — в₈₄₅ — в₈₄₆ — в₈₄₇ — в₈₄₈ — в₈₄₉ — в₈₅₀ — в₈₅₁ — в₈₅₂ — в₈₅₃ — в₈₅₄ — в₈₅₅ — в₈₅₆ — в₈₅₇ — в₈₅₈ — в₈₅₉ — в₈₆₀ — в₈₆₁ — в₈₆₂ — в₈₆₃ — в₈₆₄ — в₈₆₅ — в₈₆₆ — в₈₆₇ — в₈₆₈ — в₈₆₉ — в₈₇₀ — в₈₇₁ — в₈₇₂ — в₈₇₃ — в₈₇₄ — в₈₇₅ — в₈₇₆ — в₈₇₇ — в₈₇₈ — в₈₇₉ — в₈₈₀ — в₈₈₁ — в₈₈₂ — в₈₈₃ — в₈₈₄ — в₈₈₅ — в₈₈₆ — в₈₈₇ — в₈₈₈ — в₈₈₉ — в₈₉₀ — в₈₉₁ — в₈₉₂ — в₈₉₃ — в₈₉₄ — в₈₉₅ — в₈₉₆ — в₈₉₇ — в₈₉₈ — в₈₉₉ — в₉₀₀ — в₉₀₁ — в₉₀₂ — в₉₀₃ — в₉₀₄ — в₉₀₅ — в₉₀₆ — в₉₀₇ — в₉₀₈ — в₉₀₉ — в₉₁₀ — в₉₁₁ — в₉₁₂ — в₉₁₃ — в₉₁₄ — в₉₁₅ — в₉₁₆ — в₉₁₇ — в₉₁₈ — в₉₁₉ — в₉₂₀ — в₉₂₁ — в₉₂₂ — в₉₂₃ — в₉₂₄ — в₉₂₅ — в₉₂₆ — в₉₂₇ — в₉₂₈ — в₉₂₉ — в₉₃₀ — в₉₃₁ — в₉₃₂ — в₉₃₃ — в₉₃₄ — в₉₃₅ — в₉₃₆ — в₉₃₇ — в₉₃₈ — в₉₃₉ — в₉₄₀ — в₉₄₁ — в₉₄₂ — в₉₄₃ — в₉₄₄ — в₉₄₅ — в₉₄₆ — в₉₄₇ — в₉₄₈ — в₉₄₉ — в₉₅₀ — в₉₅₁ — в₉₅₂ — в₉₅₃ — в₉₅₄ — в₉₅₅ — в₉₅₆ — в₉₅₇ — в₉₅₈ — в₉₅₉ — в₉₆₀ — в₉₆₁ — в₉₆₂ — в₉₆₃ — в₉₆₄ — в₉₆₅ — в₉₆₆ — в₉₆₇ — в₉₆₈ — в₉₆₉ — в₉₇₀ — в₉₇₁ — в₉₇₂ — в₉₇₃ — в₉₇₄ — в₉₇₅ — в₉₇₆ — в₉₇₇ — в₉₇₈ — в₉₇₉ — в₉₈₀ — в₉₈₁ — в₉₈₂ — в₉₈₃ — в₉₈₄ — в₉₈₅ — в₉₈₆ — в₉₈₇ — в₉₈₈ — в₉₈₉ — в₉₉₀ — в₉₉₁ — в₉₉₂ — в₉₉₃ — в₉₉₄ — в₉₉₅ — в₉₉₆ — в₉₉₇ — в₉₉₈ — в₉₉₉ — в₁₀₀₀ — в₁₀₀₁ — в₁₀₀₂ — в₁₀₀₃ — в₁₀₀₄ — в₁₀₀₅ — в₁₀₀₆ — в₁₀₀₇ — в₁₀₀₈ — в₁₀₀₉ — в₁₀₁₀ — в₁₀₁₁ — в₁₀₁₂ — в₁₀₁₃ — в₁₀₁₄ — в₁₀₁₅ — в₁₀₁₆ — в₁₀₁₇ — в₁₀₁₈ — в₁₀₁₉ — в₁₀₂₀ — в₁₀₂₁ — в₁₀₂₂ — в₁₀₂₃ — в₁₀₂₄ — в₁₀₂₅ — в₁₀₂₆ — в₁₀₂₇ — в₁₀₂₈ — в₁₀₂₉ — в₁₀₃₀ — в₁₀₃₁ — в₁₀₃₂ — в₁₀₃₃ — в₁₀₃₄ — в₁₀₃₅ — в₁₀₃₆ — в₁₀₃₇ — в₁₀₃₈ — в₁₀₃₉ — в₁₀₄₀ — в₁₀₄₁ — в₁₀₄₂ — в₁₀₄₃ — в₁₀₄₄ — в₁₀₄₅ — в₁₀₄₆ — в₁₀₄₇ — в₁₀₄₈ — в₁₀₄₉ — в₁₀₅₀ — в₁₀₅₁ — в₁₀₅₂ — в₁₀₅₃ — в₁₀₅₄ — в₁₀₅₅ — в₁₀₅₆ — в₁₀₅₇ — в₁₀₅₈ — в₁₀₅₉ — в₁₀₆₀ — в₁₀₆₁ — в₁₀₆₂ — в₁₀₆₃ — в₁₀₆₄ — в₁₀₆₅ — в₁₀₆₆ — в₁₀₆₇ — в₁₀₆₈ — в₁₀₆₉ — в₁₀₇₀ — в₁₀₇₁ — в₁₀₇₂ — в₁₀₇₃ — в₁₀₇₄ — в₁₀₇₅ — в₁₀₇₆ — в₁₀₇₇ — в₁₀₇₈ — в₁₀₇₉ — в₁₀₈₀ — в₁₀₈₁ — в₁₀

Так, например, принцип остinato, используемый на уровне ладо-гармоническом, тембово-фактурном, метротомическом — позволяет Салманову по-своему переинтонировать поэта, раскрыть в его стихе свою интонацию, свою «завую» систему. Добавим к этому линейность тогосоведения, «холодную» графичность тембовых линий (в ленточном тогосоведении сопранов и басов — такты 1—4 в репризе — такты 23—33), которые тоже усиливают цветовую — «холодную» — корот этого хора. Эта архайка, в других циклах Салманова оборачивается совсем иной гранью — ориентальном интонации, что в прочтении т. н. восточной поэзии (и ориентальной) станет большой победой композитора (Н. Хикмет, Р. Тамазов, П. Неруд, Г. Лорка).

В поэмах на стихи Н. Хикмета, цикле «Но бьется сердце композитор нашел свой музыкальный адекват поэтическим образам революционной поэзии Н. Хикмета. О. Коловский спрavedливо назвал этот цикл редким образцом публицистики в хоровой музыке. Поэма «21.1.1924 года» — звучащая в цикле, это — один из лучших хоров в советской Лениниане. Смерть вождя человечества в поэме ассоциируется со скорбью, умиранием природы. Салманов «лепит» музыкальную форму, которая синтезирует в себе строфичность и репризность, т. н. концентрическую форму (с элементами симметрии): такты:

а	—	в	—	в	—	а	—	в
1—11	12—23	24—39	40—46	47—58				

тональность: ла-минор.

Три «блока» формы соответствуют трем граням в целостном образе, центрирующим началом которого выступает рефрен «снет идет»... (текстовое и музыкальное остinato). Те же строчно-композиционные принципы заложены автором и в основе формы поэмы «Лев в железной клетке», где дан аллегорический образ революционной негиблемости. И здесь есть своя «доминанта» в музыкальном решении: принцип остinato — в единстве ладогармонического, метротомического и фактурного решения.

Структура хора:

а	—	в	—	с	—	а	—	н
1—13	14—19	20—30	31—42	43—50				

тональность: ми мажор.

Для интерпретатора-дирижера знание закономерностей в рамках авторского стиля поможет верно раскрыть идею и образы, довести до слушателя всю контекстуальную и композиционную сущность фактуры.

А произведение Салманова в этом плане таит в себе много «скрытых» сложностей в выявлении текста и подтекста. Так же обращает на себя внимание т. н. «раскредованность» салмановского интерпрета, аккордовой вертикации — т. е. сам ладо-гармонический контекст, отмеченный удивительной связностью интонации, тембра, общего корота инструментовки. Но следует подчеркнуть важный аспект интонационной авторской интонации — в ее неслучайном симбиозе со стрункой самой хоровой ткани: лиричная природа тогосоведения порождает и типично салмановские (снова все решает контекст!) созвучия, лбухзвучия, аккорды, не укладывающиеся в «регламентированные рамки» функциональной гармонии. Например, в поэме «Лев в железной клетке» — аккорд, сопряженный из двух кварт. Или в поэме «Израцка» — это аккорд, состоящий из двух тритонов.

Константным салмановским является и прием т. н. похешения тематического материала по принципу диалогичности: хоровой тематический рельеф как бы «блуждает» из партии в партию, что делает фактуру более разнообразной, усиливающей неувядаемые оттенки граней, а материал — доходящим до демократичным («общительным»). Особенно любил Салманов помещать тематический материал в систему «двухголоса»: тенор-сопран-хор, тенор-сопран-тенорный х. р., женский хор — мужской. Источники этих приемов хорошего письма уходят в русский хоровой стиль — романсового направления — Кюи и Гречанинова, в хорах которых особенно ярко проявляется свободная имитационность в рамках томофонии.

Хоровой стиль В. Салманова с его камерно-пастельными тонами, арабеском мелодических линий тетрафонно-палаточной тканью, инструментальной подвижностью хоровых пар — типично замкнутое влияние на композицию, влияющее на музыкальный язык. Современная хоровая музыка выделяется пересмотром новыми требованиями к фактурно-стилистическому анализу в связи с новыми тембро-корреляционными категориями музыки — сопранисткой, альтеристкой, тенористкой и, соответственно, новым типом тематизма, т. н. тембровым.

последующим тематизмом (термин В. В. Заларанского). Уместно рассмотреть в новых выраженных средствах: анато- нальных образований: палео-капастерного типа; функцию, дающего тембральных наслоениях; ритмо-тембровых формаций, основанных на капастере, предельно определенных палеок- анализа. В современных нарративах широко используются: подладовость; анатомическая хроматика; модалность; усло- жненная вертикала. Здесь требуется т. н. «расширенная» трак- товка принципа кварио-квинтовых аккордов, аккордов терцо- на-секундовой стирктуры. В основе гармонических образова- ний в нарративах современных авторов лежат принципы ме- лодической активности голосов, использования, «нааккордо- ван» звуков.

В ряде этих тенденций находят свое произведение для хора Р. Шедрина, С. Слонимского, А. Пирюмова, Т. Корганова, А. Брагинского, В. Торнуса, В. Баркаускаса, П. Дамбуса, В. Овчинникова.

Ярким примером для интонационно-стилистического анализа служат хоры Р. Шедрина — «Четыре хора» (на стихи А. Барковского), цикл хоров (на стихи А. Вознесен- ского), и «Строфы из «Бывшая Онегина». Стилю Шедрина свойственна высокая степень художественно-образной обо- щенности, что особенно ярко проявляется как в форме его циклов, так и в музыкальном языке.

Шедрин тяготеет к контрастно-составной форме, наиболее «мобильной» в плане раскрытия общей концепции. Расмот- рим цикл на стихи Барковского — пример т. н. авторского цикла (1968).

Четыре части скомпонованы по принципу жанрово-тема- тического дополнения (и контраст, и дополнение в одновре- менности). Первый хор — «Как дождь дует» — хор-монолог (повествование). В целостной стирктуре цикла он выполняет функцию экспонирования, он как бы «открывает» цикл. Это хор разомкнутый композицией, стирктура его строфична, типа:

а — — а2

Мелодика — с определенной сдержанностью, в которой есть и известное напряжение (при дискурсивности мажор, где мелодия хора — на декламационной основе, соче- тает в себе интонации русских протяжных песен с речевыми — кварио-терцовою основой. Основным средством развития темы

становится приемом полифонический, но не определенной гармонической основой. Голоса «развиваются» свободно в рам- ках свободного интонирования по типу диалог: фактурно весь хор, певцы по дискурсивному принципу. «Вопрос—ответ» в темброво-речитивном «дуэте» напев, где вопрос звучит в «утопленном голосе» собрано и терца, а ответ в таком же «утопленном» басов и алтон.

И в этом плане можно говорить о претворении Шедрина в стилистическое принятие остигматности и вариативности на уровне «системы»:

— тематизм — фактура — ритм — форма — тембра
Обращает на себя внимание и прием параллельного дви- жения секстаккордами, кварио-секстаккордами, типичный для голосоведения народного многоголосия. Параллельность проявля- ется, кстати, и в кварио-терцовости, как в мелодии, так и в вертикали, а также в ладовой перемещенности устоя, но сложно — в рамках 12-ступенной системы (до, ре, фа, си, бе- моля — т. н.). Образные пункты, как пропелетные педа- ли, необычны — кварио-секстаккорды — аккорды-психоделический расказ-воспоминание о переезде (с чертами режиссуры). Это образ-символ скорбной материи. Стиртура хора — ладонично строга, основа ее — строфическая, типа:

а — — а2

Фактура — типа т. н. «поющей гармонии», где голосоведение пластично, свободно со значительной индигнацией мелодических линий. При этом вступающие голоса по прин- ципу «наслоения» строго включены в аккордовую вертикаль (это — линейно-мелодическое движение голосов). В сочета- нии с принципом аккордовой эквивалентности (термин А. Хакимо- вой) автор достигает лаконизма и концентрации высказыва- ния. Связь с народными нормами голосоведения проявляется и в «пунктах» созвучиях: кварио-секундовых, квинтовых (на словах «морозам неслыханной суровости...») (см. Т. 78). А пропелетные «кварио-пелетные» педали хора (фон теме со- прано-со-то) указывают на другой национальный источник — традицию церковного хорового исполнения и на «жанр- знак» — режиссуру. Восходящий скачок на сексту в основе ме- лодической линии — свидетельствует о связи с романсовой сфе- рой.

Третий хор — «Я убит подо Ржевом» — драматический центр цикла. По жанру — это хор-монолог полюбшего соста-

Интересен прием паразитизма языком млекопитающих на корпор-
ные мотивы, в фактиче аккордового типа порождающих чистый
инструментальности — это хоровое индикатор своего подра
(такжато) — в хоровой декламации. Такие приемы создают
стимулы, направленно-экриссизацию, локаментально досто-
верно. И гармония отливается островом петриковых созы-
ний кривоного и ссыкуловое строение; инсоплатность тоже
«наилега»; экриссизация, «блуждающая».

[illegible]

Эта действительность в фактуре хора; в основе ее фиду-
ционный принцип в фактуре, где использован принцип смени-
тельности фонов в интонировании, позволяет автору дать ту-
бный, многозначный содржания в смысле семантических уров-
ней: образ — повествование — образ, у Шеллиана —
образ осмысления (авторский вывод). Так, у Шеллиана «име-
ются три фактора: план содержания и план построения двух смыс-

A	—	A ₁	—	A ₂	—	A ₃	—	A
2-6	—	B ₁	—	B ₂	—	B ₃	—	B

Интересно отметить, что Шеррин принцип фидуциарного фонда в пользу принятия в вокализе — также несколько хоп-пасска.

та, обращенный к живым (из прошлого). Музыка мучествен-
на, «документальна» по интонациям: в ней слышатся со-
тканности типа (в партии «режис» — плане женского хора

Фактура при «восхождении» к кульминации укладывается (с 14 такта), в драматической кульминации голоса движутся в одном направлении. Лишь действительно воспринимается в контрапункте частей, и в ней, «выделяется» постепенно, от части — к части. Лишь нравственного покаяния, морально-этического, выраженная в сложном и многогранном образе человека и национальной памяти.

A — B — A₁

Формы хопра — Б-хастна, ТНА:

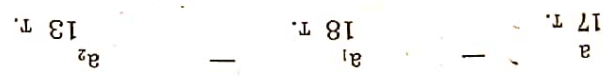
неотополнительность мышечных тканей состоит в восприимчивости хоп-звучности. Тонкость чепит неополнительности и репродуцирующей звучности. Тонкость и «высший принцип» введения в фактуру басов-гитаристов, немыслимых звуков. Мелодика хоп несет в себе чепитный эффект сопереживания и априорно-интерпретированной натуральности. Гармония сочетается чепит в классической нежности, и асимметричности (аккорды непереносимой стрессовости). Звучит напряженно и сродно. Часто входит в ритмический комплекс. Мелодия, представляющая звывание, безмерно-свободно-открыто.

интонационно афористический материал с современной интонационной сферой. На это справедливо указывает Г. Гутерберг (6, 138—141).

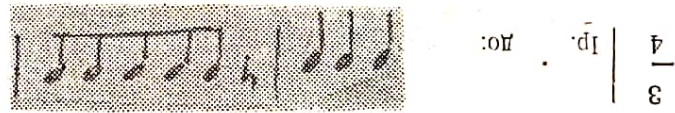
Примером «композиторского» инструментальной трактовки хора служит шик Р. Шерпина «Композитно», созданный по заказу Межвузовского фестиваля хоровой музыки в г. Копет (Иранский) в 1982 году. Это — совершенный образец интонационно «прелестно возможностей» трактовки голосов хора в условиях чисто инструментальной фактуры, стряпани.

Это — «инструментальный» шик, звучащий в современном хоре (бестекстовое пение в смешанном хоре, а cappella), где мужской хор в соединении с хором мальчиков, но мнению автора, дает «чистый», сбалансированный тембр хора.

1. — «Лестница вниз» — умеренно-номер, открывающий шик. Это интонационно-слуховой и образный материал всего шик. Боксизм хора на гласную «А» состоит как бы из трех фаз по типу:



Интонация «движущегося» по полутонам аккордового «пята» — исходящая — с кульминационной точки (аккордовый комплекс из звуков: си-фа-ля-фа) — до — «низ» — длится по фазам 17 тактов, затем 18 тактов и последняя «зона» — 13-тактовая с «уходящимися» ритмом от:



Изобразительный эффект достигается чисто зрительным рядом этой звучащей ткани тембового плана. Все четыре фазы используются аттаса.

II. — Колыбельная — жанровая основа колыбельной, сохраняющая в себе, в тексте хора использовано текстовое остинато — «баю-баю-бай». Это — тонкий образ фактуры, трактованый по принципу антифона (составление двух ярусов в фактур — мужского хора и женского (хора мальчиков). Тональность — в хоре — расщепленного типа, аккордовые комплексы — кварто-секундовой стряпани на фонической основе. Эта часть — лирический контраст прелылушней к последующим частям.

III — Софеджии — жанрово-тематический центр шик

на, пример яркого образно-тематического переклички на. Четыре ритмически остинатных «ячейки» групп хора интонационно-тематического типа движутся в одновременности. Это фактура ярко сольного типа с элементами т. н. заурпамаприванной атеаторики. Дополнительный эффект возникает и от приема фонетического сочетания артикулирующих четырех групп хора (в каждой группе свои звуки софеджии).

IV часть — Финал шикла — «Русские звоны». Жанровая основа образа колокольного звона сохраняется в хоре как тематическое (и текстовое) остинато на словах: Дон, бан, бан, бан (и та, та, та). Это — яркая сцена воссоздания чисто вокально-хоровыми средствами эффекта колокольного звона. Фактура хора — гомофонно-гармоническая — на сольно-комплексной тапной основе, ярко инструментальной плана. Кульминация (и. 18) — хоровое 16-голосие звучит на трионовой основе ба-сов, аккорд-кларнет — на расстоянии — в общем диапазоне хора в две октавы на фортепессимо. Колористический и акустический эффект достигается огромным. Завершается номер и шик мошным обихоровым гласило — вскриком всего хора (ремарка автора — возможно высокий звук).

При всей сложности хорового письма и его яркой современности в этом цикле подспудно ощущается «парадоксальное явление» — прекрасное знание Шерпина хора, возможно-стей каждой партии, тембра, человеческого голоса. Этот цикл послужит, видимо, отличной школой воспитания вокально-хоровой техники в учебниках хоровых коллективов музыкальных вузов страны, как технический «фонд» освоения в хоровой лаборатории новых приемов хорового письма, новой интонационной сферы и тем самым будет «стимулировать» форм и методы работы дирижеров-хормейстеров в освоении новых пластов хоровой интонации.

В т. н. стряпаных шиклах намечается тенденция интонационно-тематического приема хорового письма, яркого обновления приема хорового изложения — стремление к хоровой коло-ристик. В произведениях Л. Дьяченко «Лития» (на слова японских поэтов Охара-То-Ко и Ба-Сю, 1972), шиклах Ю. Ишенико (на стихи А. Венилова и Л. Тышны, 1979), «Триптих» В. Бибика (на русские народные тексты, 1970), цикле для хора а cappella Р. Шерпина «Композитно» (1982) намечаются новые приемы образной типизации. Обращение к стряпаным формам цикличности свидетельствует о поисках в

Если «вопрос» звучит в октавном унисоне альта и басов (краска яркая и холодноватая в одновременности), то ответы (краска в разных тембровых вариантах на фоне пеларью выдержанных (остинатных) пластов. II только третья строфа «на листе рабни» отмечена элементами полифонизации фактур. Интересен и прием описания в мелодике квинтового трихорда — в «запеве», а в припеве-ответе — уже — квинто-ноно, что указывает на народный источник — песенную традицию.

Второй хор — «Поспевает брусника» — представляет со-
бой «резкий сдвиг» в сферу драматизации общей атмосферы
пикта. Кутыминация происходит сразу же в первой строфе на
словах «и от пичеро крика» (взлет «ленточно» движущегося
унисона в октаву к его «расщеплению» — центаккорду би-
функциональному (наложение двух минорных центаккордов —
малый с минором). В тематизме угадываются жанровые при-
меты песни, ее стирктура: завет—соло—хоровой подхват. Ле-
матизм — лексатематического характера, фактура — аккордо-
вого типа, но в третьей строфе явно ошутима тенденция ее
линеаризации по принципу композематности. Здесь фактик
вводит прием расширения стирктуры за счет осинистого пов-
торения слова «и заматает спосонья». Поражает прихотли-
вость метра в этом хоре:

Но сама-прилическая оптимизация музыкального текста в рамках такого переменного метра тонко инвентаризует этот элемент несимметричности и вносит «шпиринх» провоза.

1 ретин хор — «Ildnyalast; шунит непотроушка» — центр в цикле — еще одно переключение — жанрово-образное. В основе остинатной попевки хора лежит стилизованная интонация припева, а образ, возникающий здесь, как бы метафоричен — это сценка, решенная в простративном-сценическом плане. Хор здесь трактован чисто инструментально и звучит как вокальный оркестр. «Блоки» фактуры: прямые, включающие — выключенная звучность, педально-кластерные выдержанные пласты, фактурные акценты — ритм — центрируют эту форму. Основные принципы развития тем — «рентини» — вариативность и остинатность — придают этой структуре фисской форме черты цельности и завершенности. Проработано многоголосие здесь — народнопопосочное на гетерофонной основе (в рамках «углаываемого» ф-л-изм миноры).

сфере считается формой хорового и инструментального пения, о новых оригинальных драматургических и композиционных, хинионов

В 80-е годы широко «звучающим» хорным композитором (особенно в учебно-методической практике) становится Ю. Фалик (здесь он может конкурировать, пожалуй, только с Г. В. Свиридовым). Хоровой стиль Юрия Фалика отмечен использованием образной семантики, активным поиском новых фактурных решений, самобытностью музыкальной речи. Автор многочисленных хоровых опусов Ю. Фалик — яркий представитель конкретного темпового мышления, темпового тематизма сопорного плана. Можно говорить и об определен- ных неоклассицистских тенденциях в стиле композитора в рамках моноистинности (стиль Стравинского оказал замет- ное влияние на музыкальное мышление Фалика).

Рассмотрим цикл «Вечные песни» (1970) на тексты Л. Кедрина, К. Вальмонта, А. Жигулина и М. Никитина, представляющий собой образцы тематического цикла. Это — четырехвостный цикл, т. е. композиционно-составная форма, где хвост объясняется по принципу жанрово-стилистического контраста: «Улетает птица за море» (стихи Л. Кедрина) — это

2. «Посвещает брусника» (стихи К. Бальмонта) — пейзажная картина повествовательного плана.
3. «Поднадеждь шмелит непотопляшка» (стихи И. Никитина) — жанровая картина, стилизованный пейзаж.
4. «Ржавые елки» (стихи А. Жигулина) — хореографическая картина.

Такая жанровая контрастность немцов в пикете обуслов-
ливает и специфическую поляризацию выразительных средств.
Так, немцы хоп «Хлестают пинки» в пикете выносятся
фигурно аккомпанирующе, вводя, темпово-драматиче-
ское «пешение» хоба во многом перекликается с немцами хо-
лом Р. Меллуис (из пикета «Четверо хоба» на сцене А. Трап-
доского). Хоп тоже носит порождающий характер, его
фактурное пение освещается по типу знаниях трех пинки
копат, ропко — ороет. Прямизна остринности и разнотинности
немцевпийот эти формы стропфического типа:

дествует о расширении сферы музыкально-выразительных средств, поисках новых фактурного и композиционного оформления материи и гибких форм воплощения эмоционального мира современного человека.

Этот период также характеризуется: — «возрождением характером содержания аспектов акцентного творчества с воплощением высокого гуманистических тем;

— усложнением жанровой природы и создании новых сложно-синтетических видов музыкальной драматургии;

— симфонизацией акцентных жанров (симфонизм как художественный принцип философско-обобщенного диалектического отражения жизни);

— разнообразием стилистических поисков, новых типов синтеза в сфере неоклассицизма, неоромантизма и неоромантизма;

— рождением нового типа мышления, изобилующего стилистических контрастов и стремления к внутреннему синтезу стилистических единиц, нового качества стиля, с ассоциативной направленностью — новой моноистилистики (как уровня стиля произведений).



ГЛАВА 3

Новые стилистические тенденции в современном кантато-операторном жанре (60—80-е гг.)

1. Жанровая типология современной вокально-симфонической музыки

Вокально-симфоническая музыка последних трех десятилетий — сложное, многосоставное и неоднородное явление в советском музыкальном искусстве. Творчество ведущих композиторов в кантато-операторных жанрах отмечено такими новаторскими достижениями, что они, в свою очередь, оказали существенное влияние и на другие жанры, например, на современную оперу и симфонию. Это творчество, в первую очередь, Г. Свиридова, Р. Щедрина, О. Тахтакишвили, Н. Сидельникова, А. Шнитке, Т. Лычко, Е. Станковича, И. Карабица, В. Бибика.

Как известно, с середины 50-х годов начинается период подъема кантато-операторного жанра. Вступив в новую фазу своего развития, хоровая музыка «поднята» за два-три десятилетия огромные пласты, прежде всего — литературно-поэтические, пласты огромного социально-гражданственного содержания.

В кантато-операторном творчестве середины 50—60-х годов со всей отчетливостью проявились новаторские поиски в области жанровых решений целостной драматургии, интона-

- симфонизация жанра;
- новых связей жанра с фольклором;
- расширения диапазона хоровой техники;

— расширение «глубь» и «высь» поэтических и интерпретативных источников;

«Безумие темь» в советской кантатно-оперной музыке — темь исторического прошлого Родины, тема подвига народа в Великой Отечественной войне, духовная тематика. Широкий диапазон тем, жанровых решений, новая интонационная семантика обусловили новые стилистические тенденции в общей направленности кантатно-оперного жанра последних трех десятилетий. Это тенденция:

Отдельные частные аспекты этой сложной проблемы освещены, почти никак не поставлена.

шного строя. Встретившись с его мировоззренческой направленностью, углубленностью в концепционном плане, усилением нравственно-философской стороны, поисками новых сложносинтетических видов драматургии, неправдоподобностью хорошего письма.

— операторское действие — «Патетическая опера» (по В. Маяковскому);
— вокально-симфоническая поэма (типа операторных «Лозья памяти Сергея Есенина»);

Н. Сидельникова.

Решая проблему жанра на новом эволюционном этапе в мировоззренческом плане, Свиридов привнес в образную систему кантаты и оператории особенности симфонического и оперного жанров (что обусловило и новое решение т. н. проблеммы хора). Композитор расширил семантику жанра, его выразительную сферу, создал по существу новые разновидности кантаты и оператории, которые можно классифицировать следующим типам:

симфония, концерт для хора, камерная кантата лирико-эпического типа.

Примерами таких жанровых разновидностей являются та-кие произведения, как опера-оперия В. Рубина «Нюльское воскресенье» («Севастополь», 1942), оперия-симфония Я. Вайсбурда «По Ленину», хоровые симфонии «Ветер дуето-пин» Л. Дычко и «Я утверждаюсь», и «Симфония-лирич» Е. Станковича, хоровой концерт «Лебедушка» В. Салманова ти-на кантаты-поэмы, опера-оперия-балет В. Рекашюса «Баллада света», балет-оперия Б. Тищенко «Яростная», поэма Р. Шедрина «Казнь Пугачева», оперия-поэма Л. Пи-гожина «Вьюга», концерт-действие В. Лаврилина «Перезвоны», фольк-опера Е. Станковича «Лвет папоротника», опера-канта-та И. Шамо «Ятранские илры», оперия И. Кабрица «Киев-ские фрески», рекеиом «Семь сезиом» В. Зубицкого и другие.

Трудно переоценить роль Г. Свиридова в этом процес-се творчества. Стилистическое направление, заданное в совет-ской вокально-симфонической музыке «Патетической орато-рией» (1959), «Поэмой памяти Сергея Есенина» (1956), а за-тем и «Курскими песнями» (1963), во многом стало програм-мным для таких произведений, как опера-оперия В. Рубина «Нюльское воскресенье» («Севастополь», 1942), кантата М. Скорика «Человек», Хоровая (третья) симфония Е. Стан-ковича «Я утверждаюсь», оперия О. Такакишвили «По-следам Русавели», опера М. Зарина «Опера на плошад», оперия В. Бесогова «Сын Земли», реомонтовские кантаты

сенная кантата» (по Н. Некрасову). «Ночные облака» (по А. Блок):

— концерт для хора — «Концерт памяти А. А. Юрлова» (типа вокальной симфонии), «Пятикинский венок» (типа хоровой симфонии-оперной).

«Свиридовская» линия в кантатно-оперной музыкальной хоровой симфонии (типа вокальной симфонии).

характеризуется стремлением к синтезу традиционных жанровых черт с новейшими приемами русской историко-эпической оперы, с особенностями многочастных вокальных циклов, чуждых композиции, с подражанием симфоническим принципам преимущественно в качестве внутренних, не выходящих за пределы «повторности» своей формообразующей.

Новизна свиридовского хора — в его образно-смысловой многозначности, контрастной ассоциативности образов, в расширении его семантических функций. Свиридовская трактовка хора в его вокально-симфонических циклах находится в русле современного искусства, основанного на диалектическом соотношении общего и частного, в русле общего процесса взаимобогащения жанров, ассимиляции форм, ломки жанровых перегородок, дающих новые по существу типы контраста, разные «плавы-пласты» действия, лаконизм и концентрацию приемов. В конечном итоге она связана с индивидуальными-стилевым претворением принципов симфонизма (7, 6—9).

В оперной кантате жанр конца 50—70-х годов Г. Свиридов вложил свежие идеи, создал новые жанровые разновидности. В центре его произведений — своего рода сепия музыкальных антологий — портретов выдающихся поэтов: Есенина, Маяковского, Пастернака, Некрасова: «Поэма памяти Сергея Есенина», «Пастернакская оперная», «Смерть ищет», «Весенняя кантата».

Проблеме «личности (поэт) — народ — история» Свиридов решает в эпическом ключе, через раскрытие в музыке диалектики личного и общественного. Остановившись более подробно на «Весенней кантате».

Проблема личности художника и Родины раскрывается в «Весенней кантате» (1972) своеобразно, что проявляется в лирико-эпической трактовке жанра камерной лирической кантаты. Если в монументальных фресках — «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956) и «Пастернакская оперная» (1959) были представлены два главных действующих лица — народ и поэт — в определенных исторических ситуациях, то в «Ма-

лесных кантатах» (и, в частности, в «Весенней кантате») нет сюжетной линии, конкретных персонажей. Здесь есть обобщенный образ художника, отсюда и такая, монолитная трактовка хора. Здесь при полном отсутствии элементов театрализации, моментов «эпического» протекания времени и пространных, есть своя внутренняя динамика в трактовке хора. Монолитная трактовка хора как авторского голоса дается в них, собственно, соотношениях: связанная свиридовская тема — идея раскрывается в самом сопряжении частей цикла.

Такой хор, как образ-символ, уже заключает в себе обобщенный: здесь единичное постигается во всеобщем. Основные мотивы «Весенней кантаты» — постоянные у Свиридова: Некрасова, композитор варьирует эти мотивы. В целом образно-тематическая направленность кантаты, общий ее колорит отмечены светлыми, мажорными тонами.

Интерпретацией первооснов кантаты послужили три отрывка из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Взятые из целостного контекста поэмы, они у Свиридова объединены единой, общей темой — темой Родины. При этом допущено контраста здесь использован в жанровом соотношении номеров, их темповом и тембровом контрасте: так, I часть — «Весенний зачин»: духовный стих (где хор трактован от «второго лица» — народа).

II часть — «Песня» — это песня-свадебный образ: с общими звуками снута оперетровая партия, это хор а капелла. III часть — «Колоса и пожни» — опереттовое интермеццо, здесь отказ от слова показателен (хор и оперетт здесь слились в одно — опереттовое начало).

IV часть — финал «Матушка Рубь» — эпический гимн Родине. Свиридов выявляет и подчеркивает в «Весенней кантате» русское начало поэзии Некрасова. Это находит свое воплощение в жанровой определенности номеров цикла, принятие ценности, тембово-речитовой драматургии кантаты.

Так, в I части, в интонациях духовного стиха Свиридов стремится выразить народное мироощущение, народное нравственное начало. При внешнем кажущемся статике музыкальные интонации. Здесь важнее стилизованной интонации автора — интонации остигнато, проявляющейся на уровнях: мет-

[illegible]

Как видно из этой схемы, в тембровой трактовке хора соул-тин элемент симметрии, проявляющийся в системе чередования нагнетаний подключающихся голосов и их разрежений. В каждом новом эпизоде в гармонии сохраняются звуки предыдущего аккорда, что можно рассматривать как принцип «подписывание» автором новых подголосков пологосочности. «Подписывание» гармонического дополнения основной мелодической структуры в рамках ладовых «близков»: си-бемоль мажор, соль минор, си-бемоль мажор.

Так, вырстая из одного зерна-тезиса, с каждым новым построением обобщаясь новыми гранями, свиндовский образ при всей своей цельности обрывает черты многомерности и вытесняет динамики.

Во II-й части, «Ллеене», дан образ крестьянской девушки (через диалог женского и мужского хоров). Обращает на себя внимание трактовка хора, отказ от партии оркестра, «чистое» звучание хора *a cappella* (тональность до минор) уже является сильным тембовым штрихом. Особый неповторимый колорит этой песни заключен в тембовом звучании II части. Строгая хоральность хоровой фактуры, полное слияние с ритмичкой стиха, характерные для народной песни (связанной), бескупымашионность развития — все эти средства направлены на выявление образа, его аллегорического содержания. Образ

В III части — «Колокола и розжки», посвященной А. Твардовскому, «мысль» Свиридова ясна: некрасовское начало и сегодня жизненно (оно — наше, современное). И посвящение Твардовскому не случайное: пост — продолжатель некрасовских традиций. В этой части в подтексте показаны негеленая красота души народной. И отказ Свиридова от хора, от слова — показателен, он свидетельствует как об усилении индивидуального начала, с одной стороны, и о слиянии личного с всенародным — с другой. Здесь хор и окрест «слились» в одно—окрестовое начало. Русский коротит заклячен в не-обычном составе инструментов: два гобоя, две арфы, виб-рафон, чешестя и колокола (образы: неконно русские — сти-хия звонности и колокольности) в рамках остинатного метро-пита.

В музыкальном финале, IV части, некрасовская концепция исторических судеб России дана броско, прямо, мощно. Если в предыдущих частях Свиридов эту гражданскую позицию полагал таковой косвенно, то здесь эта мысль выражена в хоре — прямо, монологически — п. 26—29.

Этот образ поэта и народа, кровно связанных друг с другом. Это — эпический гимн Родине (тональность — до-двез минор). Так в жанр камерной лирической кантаты входит эпическое начало: по сути это — ораторально-хоровой финал. В композиции финала можно отметить применение свирельского стиля левого принципа — динамизацию песенно-куплетной формы на строфической основе при ритмо-остинатном плетсе, вариантном развитии тематизма и фактуры. Выразит это в схеме:

u. 26	a
u. 27	a — b
u. 28	c — a ₁
u. 29	b ₁ — c ₁
u. 30	c ₁ — c ₂
u. 31	c ₂ — c ₃
u. 32	c ₃ — a ₂
u. 33	
u. 34	

Здесь девять строфам стиха соответствует девять в он-
редеченной поговаривательности повторыющихся эпизодов.
Главным фактором развития здесь становится тембово-фак-
торное развитие как в хоре, так и в окрестре в рамках под-
голосочности. И это лежит в русле русской, глинкинской тра-
диции. Поэтические смысловые контрасты в музыке в основ-
ном решаются в плане стилистического приема тембово-де-
творного контраста: черпыхоложного смешанного хора —

и. 26, 29 — и унисона женской партии хора — альтов-сопо — и. 27, 31.

Проблема личности художника и Родины раскрывается в «Всесильи кантате» в диалектичном единстве объективного и субъективного начал на всем протяжении кантаты. Такая монологическая трактовка хора лежит в русле современного искусства, диалектического соотношения общего и частного.

На рубеже 70—80-х годов Свиридов создает произведение «Пушкинский венок», «Лимны Родные». В этих циклах автор эволюционировал в своем строе своего художественного мышления, здесь духовные «реалии» выявляются на первый план. Характерной приметой образности свиридовской музыки этих лет становится состояние поруганного глубокого раздумья, созвучная статика. Свиридов здесь тяготеет к символу, к «мифологическому». Его духовные прозрения — в новой символической форме, «новой простоте» музыкального времени и пространства музыки.

Новые грани стиля и метода в рамках лирико-эпического стиля — элементы неоромантизма и постимпрессионизма — Г. Свиридова раскрылись в его хоровых композициях 80-х годов: канцерте «Пушкинский венок», кантате «Ночные облака», поэме «Ладора», кантате «Лимны Родные».

Концерт для хора «Пушкинский венок» (1979) синтезирует искания композитора в сфере кантато-оперных форм и является свидетельством индивидуального преломления традиций неоромантизма и постимпрессионизма в рамках лирико-эпического авторского стиля.

Музыкально-поэтическая кантата по глубине постижения и совершенству воплощения пушкинской темы представляет собой уникальное явление. Огромен круг тем, «вылетевших» в «Пушкинский венок». Здесь — и «колыбельная» жизни, и круговорот времен года, и константная свиридовская тема, предназначенная поэта-художника, и интимно-лирическая тема, и мотив воспоминаний, и мотив пира, и другие.

В цикле можно обнаружить несколько жанрово-тематических линий: эпическая — центром ее является хор «Зорю бьют»; драматическая — «Колечушко» и «Восстань, боязливый»;

выи; лирическая — «Мери», «Наташа»; жанрово-сатирическая — «Кафара и мускус»; народно-демократическое начало как бы «обрамляет» два хора — «Колечушко» и «Стрекоутыня-белобок».

При отсутствии сюжетного развития при жанровом разнообразии номеров цикла десятичастная композиция отличается единством и целостностью. Целность в цикле достигается благодаря сочетанию объективного и субъективного начал при интонационном единстве, образных реминисценциях и смысловых арках.

Приведем для наглядности таблицу т. н. сюжетно-образных переключек в цикле, расположенных симметрично и обнаруживающих своеобразную концентрическую композицию цикла:

Таблица № 4

«Зимнее утро» — 1				«Колечушко» — 2				«Мери» — 3				«Эхо» — 4				«Трещеский пир» — 5			
А	Образы природы, настроения приподнятое	А1	«Стрекоутыня белобок» — (пародия на)	В	Драматический рассказ, психологическая сфера	В1	«Восстань, боязливый» — (в подражание Корнелю)	С	Лирико-психологическая сфера	С1	«Наташа»	Д	Эпико-философская сфера	Д1	«Зорю бьют»	Е	Лирико-эпический пир	Е1	«Кафара и мускус»
			10				9								8				7
			на)				ну)												6
			ка» — (пародия на)				ну)												5
			на)				ну)												4
			на)				ну)												3
			на)				ну)												2
			на)				ну)												1
			на)				ну)												0

Форму хорового концерта композитор использовал скорее как внешнюю, с точки зрения исполнительских фактурных элементов в партитуре. По глубине же смысловых, концепционных прозрений концерт синтезирует в себе черты оперы и хоровой симфонии.

композитора (ранние два хора — «Гиха украинская ночь» и «Пора, мой друг, пора» и цикл «Строфы Евгения Онегина»). В «Поэме «Казнь Пугачева» (последнее произведение поэта «История Пугачевского бунта»). Тема раскрывается композитором в двух ракурсах: взглядом «со стороны» и взглядом нашего современника. Эта двуплановость и позволяет автору дать многомерную картину истории.

Поэма «Казнь Пугачева» для хора а капелла на слова А. Пушкина из «Истории Пугачева» создана в 1981 году. В 1983 году была исполнена на III Всесоюзном фестивале советской музыки в Таллине, в 1984 году — удостоена Ленинской премии. Композитор избрал для своей Поэмы лишь один фрагмент — из Восьмой главы — «Казнь Пугачева». Яркая публичность, художественная документальность пушкинского текста нашли удивительно точное психологически-обобщенное решение в образах Поэмы Шедрина.

Наличие двух планов в повествовании — единичное и всеобщее — постоянно находится во взаимодействии, и в этом заложено определенный симфонизм. Все средства выражены в носящих наравлены на воссоздание масштабной по содержанию и лаконичной по форме т. н. «копировой» сцены (трагическая на-родных драм Мусоргского претворена и переосмыслена экспрессивно, театрально зримо). Можно отметить и другие традиции, оказавшие воздействие на концепцию Поэмы (Десять хороших поэм Д. Шостаковича и вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», а также «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова).

Жанр поэмы существенно переосмыслен Шедриным. Это «масштабно-сжатая» народная драма для хора а капелла, отмеченная чертами театрализации, «наглядностью» подачи сю-жета благодаря новаторской трактовке хора. Оперное начало в Поэме преомлается через современную, кинематографиче-скую яркую динамику показа и развешивания событий, интен-сивность которых воплощена средствами речитативности и сквозного развития.

Своеобразна форма Поэмы, ее можно определить как кон-трастно-составную (термин В. Протопопова). Важным стик-турно-композиционным средством объединения является ре-приза, способствующая замкнутости, завершенности компо-

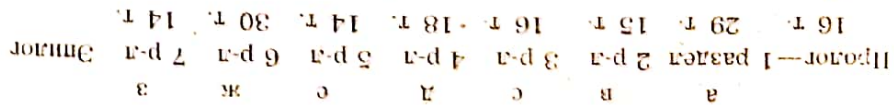
Анализ образно-музыкальной сферы и драматургии «Вен-ка» содержится в статье О. Сокуровой и А. Восточного «Раз-мышления о «Пушкинском венке» Г. Свиридова (10, 83—102), а также в статье И. Нестова «Венок Пушкину» (31, 24—31). В «Пушкинском венке», как и в кантате «Ночные облака», Г. Свиридов расширяет арсенал выразительных средств, фактур-но-тембровых ресурсов: здесь отчетливо видна ориентация на многозвучный, многотембровый хоровой аккорд, на интригую-щие приемы хорového изложения, приемы вокализации, табуемые сочно-клатерные пластики звукозаписи. При этом у Свиридова все всегда «решает» конкретный контекст: оставаясь верным своим стилевым «константам» (принципы песенности, паллологичности, концентрации и лаконизма, ре-зонансной гармонии; вариативности и оспинальности, концерт-ности, в конкретном контексте он всегда разный) (в зависимости от того, к поэтике какого автора он обращается).

Другая линия, в кантато-оперной музыке, идущая от симфонии, представлена в вокально-симфонических полот-нах Шостаковича (Тринадцатая симфония), Шедрина («Поэ-тория», «Сонетное» («Голос из хора»), К. Хачатуряна («Мит истории») и других. Иную, новую стилистическую ори-ентацию представляет собой кантато-оперное творче-ство Р. К. Шедрина, в котором ярко проявилась тенденция синтеза кантаты, оперы, вокальной симфонии, оперно-хо-рового действия. Стилю Шедрина, отмеченному чертами смело-го новаторства, свойственна высокая степень художественно-образной обобщенности, что и проявляется в новизне компо-зиционных решений его циклов, в их форме, в языке.

Оригинальные жанровые типы его вокально-симфонических произведений: — «Поэтория» (по А. Вознесенскому) — концерт для контральта, поэта, окрестра и хора; — «Ленин в сердце народном» (на документальные тексты) — оперная лирико-эпического типа (с элеме-тами сонатности); — «Казнь Пугачева» (документальная поэма А. Пуш-кина) — драматическая поэма с чертами оперной сцены.

Обращает на себя внимание высокая степень отбора Шед-риным текстов. В его творчестве все углубляется тенденция поиска, и отражения философского смысла бытия (излюблен-ные поэты — А. Твардовский, А. Вознесенский, А. Пушкин). Поэтический мир Пушкина нашел отражение в двух циклах

ини. Внутри же формы образуются т. н. микроструктуры пе-
риодического строения. Схематично форма выглядит так:



Принцип сквозного развития в Поэме сочетается со стрем-
лением к структурной четкости и оформленности целого и его

частей.

В самой трактовке хоровой ткани Шедрин обогатил мно-
гос, найдя в нем и в крупных вокально-симфонических фор-
мах, и в хоровых циклах. Законом речевого интонирования

объясняется и в Поэме характер тематизма, способ развития
материала, принятый строение хоровой ткани и тембовой
драматургии. Опираясь на 12-ступенный звукоряд, компози-

тор как бы «сталкивается» с логикой и хроматикой в их односте-
пенном развитии, тем самым добиваясь вытеснения напер-
вную тематизма. Опора на специфически инструментальную

типичность интонирования (моторный, инструментально-деклама-
ционный) характерна и для тематизма Поэмы; так называются
иные «клубящиеся» интервалы (секунда, кварта, тритон) компо-

зиции при формировании восприятия Поэмы.
Шедрин стремится «синхронизировать» слово и музыку,
используя в связи с этим при формировании фактуры «аккор-

довую эквивалентность» (термин А. Хачикова), что придает сло-
ву особую ритмическую ясность и весомость.

Шедрин представляет в фактурном оформлении различных
разделов «Поэмы» и фиду-фоно-фонический принцип в трактовке

фактуры. Композитор сочетает тематически дифференцирован-
ные пластины тканей, имеющие различную, образно-смысловую
нагрузку. Так, например, в I разделе четко выделяются два

латящиеся значение имеют «летящие интервалы» — тритон и секун-

да, лежащие в основе рельефа. Использование имитации
колокольного звона — здесь семантически многозначно —

это, с одной стороны, — конкретная образность (достовер-
ность), с другой — более глубокий — символический смысл.

Семантика драматически напряженного, трагического ка-
чества колокольности — постоянный «знак» у Шедрина: коло-
кольные тембры использованы им во втором концерте для

оркестра «Звон», в балете «Анна Каренина», во втором фор-
тепианном концерте (III часть).

Говоря о трактовке хора, следует подчеркнуть, что уже в
I-м разделе были заложены «элементы» трактовки хора как

оркестра (хор имитирует колокола), что получает дальнейшее
развитие во 2-м разделе.

Так, например, на словах «всезыт, всезыт» предельно наст-
рументально трактован хор: быстрый темп, широк стакато,
триольный ритмический рисунок, нарастающее чувство

от трех piano до двух forte передают динамику движения.
В качестве рельефа выступают алыты, скандирующие на слове «всезыт»
(а затем — сопрано). Характер мелодических фраз сопрано

точно передан и в «кодебании» тоны, и в возрастающем нап-
ряжении. Вторая фраза начинается на полтора тона выше, а
третья — на тон выше предыдущей. Интонационная стрелка

ра «строится» на интервале секунды, а в фоновом материале
ле — на сопряжении секунды и тритона в нижнем регистре и
параллельных терциях — в верхнем. Предельно напряжено
звучание (хор трактован инструментально).

Следует отметить позитивное противопоставление двух об-
разно-эмоциональных сфер в Поэме: первая — образ народа и
Пугачева, вторая — коллективный образ палачей. Первую
композицию представляет канаровый стилизованный, псаломни-

В аспекте хоровой техники Шедрина — самые разнообразные вокально-хоровые свойства. Шедрин упаковывает хоровое стакато — остинато, вариации — пение на тасовый звук и закрытым ритм, сонно-попугальное пение — тиссанто, пение — крик, диалогаль-обращая. Для хорового письма Шедрина характерен новый взгляд на проблеме лиризма. Как и в хоровых пьесах, в Пое-не используется прием стигматов — расхождение одного звука на его составляющие, брызжащие, «утошающие» этот звук. Звук становится более насыщенным и многогранным.

[illegible]

В числе лучших достижений украинской кантатно-оперной музыкальной культуры этого периода исследователи (наряду с произведениями Л. Дзяко, И. Карабиды, Е. Станковича) единогласно отмечают произведение харьковского композитора В. Бигика — кантату «Дума о Лавренте» и оперу «Любовный тег». Ю. Гондарава («Гораций черт»), Ю. Бондарева («Гораций черт»),

обновления кантиго-оперного жанра, его взаимодействие с другими музыкальными жанрами. Как отмечал Л. Козлов, обогащение жанров происходило на двух уровнях: т. н. макро- и микро-контактах. В первом случае признаки жанра как бы «всасываются» в нарастающий коллективный процесс и форма одного жанрового типа здесь стирается (ранее мы уже наблюдались тенденции своего рода диффузии разных жанров — кантаты, поэмы, симфонии, оперы и даже пьесы). Однако жанровые взаимосвязи действуют и на разных уровнях, и в результате могут возникнуть просветленные «полижанровые в своей основе».

Выявлено-синтетических видов музыкальной культуры.
выразительных средств, непонятных и непонятно
используемых.

В украинской музыке 60—70-х годов нет никаких примет

сложения кантиго-оперного жанра или жанров.

Одной из ярких тенденций хоровой музыки 60—70-х годов являлась тенденция нового интереса к фольклору, новые приемы его трактовки. И эта тенденция стала характерной и для некоторых постали «нового» в самом фольклоре (как системы), открывая малоизвестные пласты, стили, содержание народного мышления осознавалась не в традиционном («орна-

2. Развитие неофольклорного направления в творчестве композиторов союзных республик

ремennую хоровую стилистику весом и бесспорен. украинской музыки эталым. И врал В. С. Бибика в сов-платов, — явление примечательное, ставшее для современной «мобильности» в плане смены драматургически-семантических рамок фактуры, отмеченной тенденцией линеаризации и Все это в конкретном контексте целостной драматургии, в (связь с народными плясками — отделенно жанровая).

рамках фактуры интрузивного плана; фолклор в хоре и 9): певчая декламационность — как основа тематизма в конструирующей и даже трансформирующей (у басов, оперных — элементы «автотрансформации»: хоровые пелал-пласты дис-тепаль, звукоподражание (гулки заволов, завывание ветра), и закрытым пром): хоровое гласное; вокализация (на гласный звук ровая методика тематизации: вокализация Бибиком: хо-ский элемент. Отметим приемы, использующие Бибиком: хо-вестно, самое разностороннее развитие получил соприкосне-особенно К. Пеллерецкого, в произведении которого, как из-пущах). В. Бибика привлекает опыт польских композиторов, а также фольклорных приемов (как и в интрузивных пла-Матера, в картине постоянного тонка автора и направ-

симфонизме Берднова, в фактурно-философском симфонизме «вечном» симфонизме позднего Шуберта, в программном дивизионных авторских стилях складывалась постепенно в драматургии не нова. Известно, что принцип монтажа и ин-ний ассиметричного монтажа. Сама идея т. н. «монтажной» чисто интрузивная). В. Бибика широко применяет при-натуре на интрузивную трактовку хорового письма, опу-м, отсюда — тенденция усложнения хорового письма, опу-

об усвоении опыта отечественной культуры в целом. Схожие манеры современных композиторов национального в музыке. И эта тенденция свидетельствует о более тесном и тесном

образцы В. Кутявичуса. Народном Р. Шеруна: оперный «Летние азаческие параворы» Н. Сидельникова, оперный «Летние в сердце минуют о себе как бы отдаленно — кантата «Скорбные музыкального мышления, а фольклорные жанры напо-ный текст трактуется, подчиняясь законам собственно — метод т. н. «сложно-синтетический», где народ-

го хорового пения — «Триптих» В. Бибика: манера, концепта «Торы мои» В. Звоникова, стриптизно-Г. Сидельникова, хорового концепта «Летняя» В. Са-ной кантаты индико-этнического типа «Курские песни-жанровых типов на основе фольклорных тонов: камер-

— метод синтезирования, т. е. моделирование новых жанровых типов на основе фольклорных тонов: камер-

Г. Берова):

та для смешанного хора а капелла «Летние сепаратные

Бибика, «Четыре украинские песни» Л. Грабовского, ест-

пин («Шесть хоров а капелла» для женского хора Ю.

— т. н. метод обработки, т. е. обработки-трансформа-

ции («Шесть хоров а капелла» для женского хора Ю.

трием группам:

торов с народным материалом можно классифицировать по

мостотельности его самих форм). Метод «работы» компози-

обновить эти средства (целостность народного мышления, са-

другой — и сам фольклорный материал оказался способным

средства на стилисты и жанровые особенности фольклора. С

сторон, авторы проецируют современные выразительные

нессе обогащения системы «композитор-фольклор» с одной

Следует отметить своеобразное двуединство связей в про-

ломление «пластов» сутаринне), Л. Дычко (дуэтный эпос).

Курземской провинции), В. Баркаускас и В. Монтига (ре-

Торнис (эпос «Калевалы» и русы), П. Дамбис (фольклор

О. Тактакишвили (грузинский и меретский фольклор), В.

республики страны: к древним пластам фольклора обращались

ко, В. Рубина и других. И этот процесс был типичен для всех

топов — Г. Сидельникова, С. Слонимского, Р. Шеруна, Ю. Бу-

нов проявились в произведении для хора русских композ-

фольклора, моделирование на его основе новых жанровых ти-

Понски новой образной семантики, перестроение

посей ее полноте.

металлоном») плане — типа мал. гармония, ритм и т. н. а во-

процессы происходили и в советской литературе (прозаики Ф. Абрамова, В. Астафьев, В. Распутин, В. Шукшин). «Курские песни» Т. Свиридова — один из шедевров советской музыки (1963), произведение, открывшее интереснейшие перспективы развития советской музыки, ставшее новой фольклорной традицией (т. н. «выжужкающая» традиция). В этом произведении Т. Свиридов выводит национально-фольклорное на уровень больших художественных обобщений. В проносе работы над народными песнями (собранными группой фольклористов под руководством А. Рудневой) композитор искал новые пути и способы обработки фольклорного материала. Облегченная сень несет различные жанровые элементы «сюжета» в композиционно-сюжетном плане. Свиридов создал кантату о судьбе женщины деревенского села, в которой степенно пересматривает первоначальную кантата, которая оказалась существовавшей. Подходя к фольклору как к системе, композитор в рамках своего метода «вызывает» принципы драматургии из самого фольклора. Т. Свиридовский, говоря о «фольклоризме» в советской музыке в начале 60-х годов, подчеркивал важнейший фактор единства и взаимосвязи «текста и контекста» (12, 3).

Преобразование фольклорного контекста в тематический элемент современного творчества. И это проявилось ярко в «Курских песнях» на всех уровнях системы произведения (уже в рамках индийского фольклора, свиридовского контекста).

— в жанрово-тематическом плане — камерная кантата лирико-эпического типа;

— в ладово-гармоническом — ладовым центром кантаты является си-бемоль (индийский); тетракорд — си-бемоль-до-ре-ми;

— в композиционном — 7 контрастных частей индийского и темпового контраста;

— в фактурном плане — фактура как система участвует в становлении образно-смыслового строя произведения, связана с образно-жанровой стороной, типом тематизма;

— в тембовой драматургии — противопоставление двух образных сфер (лирическая — I, IV и VI части и «сюжетная», обреченная — II, V и VII части);

— в принципах тематического развития — вариант по-вариантному, принцип контраста (ведь, в принципе формообразования — кулачное варьирование);

— в оркестровке из природы народного вокализма и оркестра, принцип выделения народнохарактерных предств, также обобщение народнохарактерных предств, профессиональностью (арфы, как гусли, деревянные, как сопилки, свирели, жалейки, струнные, как деревенский оркестр и т. п.).

В «Курских песнях» Свиридов выделяет символическую концепцию и композиционно-формообразующие решения. Развитие традиции, заложенной в «Курских песнях», прослеживается в кантатах-оперных произведениях композиторов республиканской кантаты: в «Свадебных песнях» Ю. Бушко, «Красной калине» и «Четырех временах года» Т. Дьяченко, «Грибных песнях» О. Такакишвили, «Курских» Т. Свиридова и «Голосах пастухов» П. Дамбиса, «Песнях Янова дня» В. Тормиса.

Синтезом фольклорной и профессиональной систем музыкального мышления отмечены произведения для хора украинских композиторов 60—70-х годов — вокально-симфоническая кантата Т. Дьяченко «Четыре украинских песни», кантата Т. Дьяченко «Червона калина» и «Четыре времена года», кантата В. Бидика «Дума об Олексе Ловбуше», кантата С. Жукова «Степановичи». Как яркий пример расширения сферы использования фольклора и эволюции методов работы с ним можно привести кантаты Т. Дьяченко «Червона калина» (1968) и «Киев зори» (1983). Исследователь отмечает новый уровень воздействия фольклора на жанровое решение произведения и его драматургию (14). Автор кантаты активно относится к народно-эпическим жанрам (дуны, героико-эпические и лирические песни, пляски), интригуя лишь сюжетный текст на родного первоисточника. Т. Дьяченко как бы заново воссоздает его жанровые и образно-интонационные особенности. Кантата построена как лирико-эпический интонационный цикл для хора, состоит из двух фольклорных, арфы и ударных, где «сюжеты» выстроены автором по-режиссерски. Это монтаж разных по своему контрасту текстов, из повеления «сопоставления» которых выстраивается общая идея кантаты — идея нравственно-философская — неокорреспондент свободоловского духа украинского

ранского народа и богатой народной о своих
 формах. В такой композиции (при-
 том уже были заложены предельные формы — принцип
 контраста, куплетно-строфический формы — принцип
 метрического размера). Каждая из частей этого цикла пред-
 ставляет собой самостоятельную (прямая речь,
 стихотворение, поэма, рассказ, лирическое, драматическое,
 диалогическое строение, сюжетность, конфликтное развитие).
 Т. Давыдов (принцип «вразумительности» отдаленные эфе-
 мерные формы, выходящие за пределы кантаты. Интерпретация сам синтез те-
 матического материала кантаты, выходящего за пределы
 кантаты, с современными средствами выразительности. Это про-
 являлось в симфонизации строфических куплетов стряпух,
 широком применении принципов вариативного развития и осе-
 ления. В темброво-контрастности трактовке хоровой тка-
 ности. В широком контрасте как динамический инструмент, рас-
 ни. Хор в широком контрасте. И здесь мы отмечаем влия-
 ние славянской традиции в полифоническом трактовке
 хора автором. Творчески наследуя славянские принципы
 трактовки хора, идущие от его кантатно-оперных про-
 изведений (прежде всего «Поэмы памяти Сергея Есенина» и
 «Курских песен»). Давыдов самобытно преобразовал их (скорее
 в общеславянском плане), в рамках своего интуитивного

Давыдовская тенденция инструментализации хора, тра-
 товка его как вокального оркестра широко развивается в ук-
 ранской хоровой музыке 70—80-х годов. Иными словами

Заметны тенденции, например, находят свое предом-
 ление в приеме персонификации хоровых зон звучания, в тон-
 ком «расчленении» хоровой ткани на динамично взаимодейст-
 вующие группы. Особо следует выделить хоровые пасты бес-
 текстового пения, широко представленные в кантате — пение
 на гласную «А» и с закрытым ртом. Функция приемов бесстек-
 стового пения многозначна: это и образы огазавания, и фон-
 повествования (слово или хор), и авторский комментарий. Чи-
 сто специфическую окраску получают у Давыдова сопрано дуэ-
 чания, сложные полиладовые сочетания в целостном контексте,
 воспринимавшиеся порой и как отражение фольклорной лек-
 сики. И такие приемы были прежде несвойственными хоровым
 жанрам, опирающимся на фольклор.

ции представлялись в произведениях В. Бибика, Т. Давыдова, Т.
 Станковича, И. Карабица, В. Сильвестрова, а также оперы Т. Давы-
 ко «И нарекоша имя Киев» (Легенда о Киеве), ее кантаты
 «Карпатская кантата» и «Чотири пори року», кантата на
 стихи Т. Шевченко, В. Сильвестрова, хоровая симфония-опа-
 тория Е. Станковича «Я стверджуюсь», концерт для хора И.
 Карабица «Сад божественных песней».

Творчество грузинского композитора Т. Такакишвили в
 сфере вокально-симфонической отмечено такими яркими про-
 изведениями, как оперы «По следам Руставели» (1966) и
 «Николоз Бараташвили» (1970), кантаты «Грузинские песни»
 (1971), «Посвящение» Шушаники (1983) и другие. Стигшая
 выверенность, основательность и совершенство хорошего пись-
 ма, новая система «контактов» с фольклором, умение «вклю-
 чить» его принципы в систему авторского стиля и современ-
 но в русло современных идей и образов — вот черты новатор-
 ства О. Такакишвили.

Заметным событием музыкальной жизни Украины стала
 премьера оперы «По следам Руставели» в Харьковском ан-
 ре 1979 года. Исполнителем стали: сводный хор Института
 культуры и Института искусств, оркестр областной филармо-
 нии (руководитель Ю. И. Кулик, хормейстеры В. П. Матю-
 хин и В. Ф. Кутяков). Практика исполнения подобных слож-
 ных композиций заслуживает дальнейшего развития этой тра-
 диции. Демократическая по языку, яркая и свежая музыка
 монументальной опоры и действительно воспитывает хорошее
 мышление, активно способствует к интонационному слуху му-
 зыки XX столетия (сложность партия в необычных нормах
 синтеза мажора-минора, кварта-секундовых аккордов, поди-
 ладовости с богатейшими традициями грузинского фолькло-
 ра).

Новые взгляды на народную музыку обусловили эволю-
 цию стиля эстонского композитора Вельо Тормиса. Его кан-
 тата «Заклятие жезла», «Интермедиальные вечера», «Муж-
 ские песни», «Женские песни», «Песни Яанова дня» стали
 этапным явлением для прибалтийских композиторов и всей
 современной музыки. Индивидуальный авторский стиль В.

1 Кантата «Грузинские песни» была впервые исполнена в 1971 году.

Тормиса считает, что древние традиции эстонского фольклора, традиции народного хорового творчества, с одной стороны, традиция народного хорового фольклора, с другой — это не только фольклор, но и «различные» фольклорные песни, замешанные на «Калевалы».

«Закатные жемчужины» (1972) — одно из ярких произведений советской музыки 70-х годов — написана на тексты старинных эстонских народных песен, воспроизводит образ древнего эстонского поэта. Хор не только здесь поет, но и «разыгрывает» его действия. Стиль хорового письма сопоставительский.

В кантате полностью воспроизводятся образы древнего эстонского поэта. Хор не только здесь поет, но и «разыгрывает» его действия. Стиль хорового письма сопоставительский.

Полностью воспроизводятся образы древнего эстонского поэта. Хор не только здесь поет, но и «разыгрывает» его действия. Стиль хорового письма сопоставительский.

Среди произведений кантато-оперного жанра на фольклорные тексты своего рода открытием стала кантата Н. Сидельникова «Сокровенный разговор» (1975). Кантата связана с фольклором (и перспективных) поисках автором деятельности о новых «вызов» драматургии, о более сложном синтезе нового с фольклором (причем обрывает на себя внимание сам порядок этого синтеза — **нового с традицией**, а не наоборот).

Тексты автор заимствовал из сборника П. Киреевского, являющиеся малословными в профессиональном композиционном «фонде» частей фольклора: т. е. разбросанный фольклор, матросский и городской лирический фольклор на чала XX века. «Смонтированная» такая, казалась бы, разнородный материал, не связанный сюжетной линией, Сидельников «тепит» пик хоров и capella, состоящий из семи контрастных

П. Сидельников — автор значительных произведений для хора: кантаты «Романсы о любви и смерти», оперы «Смерть поэта», «Сычужинские эстонцы», оперы «Поднявший меч», отмененных введением полипти-

В образно-тематическом и жанрово-интонационном плане ча-
сти.

И все-таки на протяжении всего цикла ощущается тенденция возрастания единства при общей тенденции углубления контраста, традиция народного хорового творчества, с одной стороны, традиция народного хорового творчества, с другой — это не только фольклор, но и «различные» фольклорные песни, замешанные на «Калевалы».

«Закатные жемчужины» (1972) — одно из ярких произведений советской музыки 70-х годов — написана на тексты старинных эстонских народных песен, воспроизводит образ древнего эстонского поэта. Хор не только здесь поет, но и «разыгрывает» его действия. Стиль хорового письма сопоставительский.

Полностью воспроизводятся образы древнего эстонского поэта. Хор не только здесь поет, но и «разыгрывает» его действия. Стиль хорового письма сопоставительский.

Среди произведений кантато-оперного жанра на фольклорные тексты своего рода открытием стала кантата Н. Сидельникова «Сокровенный разговор» (1975). Кантата связана с фольклором (и перспективных) поисках автором деятельности о новых «вызов» драматургии, о более сложном синтезе нового с фольклором (причем обрывает на себя внимание сам порядок этого синтеза — **нового с традицией**, а не наоборот).

Тексты автор заимствовал из сборника П. Киреевского, являющиеся малословными в профессиональном композиционном «фонде» частей фольклора: т. е. разбросанный фольклор, матросский и городской лирический фольклор на чала XX века. «Смонтированная» такая, казалась бы, разнородный материал, не связанный сюжетной линией, Сидельников «тепит» пик хоров и capella, состоящий из семи контрастных

Неожиданность «фактурного решения» (особенно во II и IV частях кантаты) заключена, на наш взгляд, в темброво-фонетическую активизацию голосов в рамках томофонной ткани. Автор часто (в зависимости от текста) выделяет в темброво-фактуре (термин В. Заремского) как бы аккомпанирующее «формулы», создавая контраст голосов различного тембра, ритма и звуковысотных линий в партиях. Как принцип образно-смыслового контраста Сидельников использует в фактуре и «обратный» прием — прием перекрещения из чисто

полнофонического комплекса готов — в томфонную фактуру. Разрешая «плотность» фактуры, автор создает как бы в паритете своего рода «күрсин» — резкое, смысловой нити сюжетной стороны номера. Истоки этого принципа складываются в богатой хоровой традиции (неисследованной!) стилистики хорового письма, Л. Кюн и А. Тречанинова. Фактура хоровая а cappella Л. Кюн («Звучало все», «Засветилась вдали», «Нокторн») и хоров А. Тречанинова («На заре») представляют собой чаще всего полнофоническое явление, в рамках томофонии. И хотя истоки тематизма хоров Кюн и Тречанинова восходят к романсу, а не к народной песне, общность механизма «действительная» в вопросах «плотности» фактуры у Сидельникова с «мастера» представляет перед нами сродня как процессуальная категория, собственно процесс, основной движущей силой которого становится сам принцип обновления.

3. Хоровая музыка 80-х годов — тенденция полистилистики

Советское хоровое творчество 80-х годов может быть охарактеризовано расширением сферы жанров и исторических стилей (включая и стиль духовной музыки), более высоким уровнем концептуального мышления, углублением этического начала. Возрождение отечественной хоровой классики в истинности привнесло и к постепенному «возвращению» стилистических и стилистических пластов (от знаменной монодии, кантов, партесных концертов — до духовного концерта, духовного стиха и литургии).

Обращение к архаическим слоям музыкального жанра, которые связаны с глубинами национального самосознания, характерно для Г. Свиридова. Выходом к основам национальной психологии, связанным с осмыслением времени, отмечены «Три хора к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973). Здесь автор превратил жанровые черты знаменного распева, заимствовал тексты из обихода православной церкви и духовного стиха. Здесь речь уже идет не только о работе над жанром, но и мотивах памяти, традиции, своеобразного истолкования культуры. Этот интерес «проснется» у композиторов позднее, в хоровом творчестве 80-х годов. Первый образец духовного концерта — Концерт для хора

а cappella А. Шнитке на стихи древнерусского поэта Г. Навесней кантаты Г. Свиридова — «Весенний зачин» (стихи рекаши. Жанр духовного стиха представлял в 1 части «Восенней кантаты», во втором хоре «Любовь святая» (музыка к драме А. Толстого «Царь Федор Иоаннович»). К духовному стилю обращается Ю. Бушко в «Бытине о Борисе и Глебе» и в камерной симфонии № 2 для хора «Духовный стих». Жанр литургии и мистерии находит воплощение в «Литургии Иоанна Златоустова» Н. Сидельникова, в хоровом цикле А. Шнитке «Стихи покаянные» в «Шести литургических песнопениях» В. Рыбова, в «Восьми духовных песнопениях» Н. Каретникова, в «Реквиеме» В. Артемова. Так называемые «духовные хоры» представлялись в описях Н. Ведерникова. Е. Толубева, В. Мартынова, Вл. Соколова, В. Кикты, К. Волкова.

«Реквием» Э. Денисова (на стихотворный цикл Франциска Ташера «Реквием») синтезирует в себе жанровые признаки павионов, траурной мессы, псалма, молитвы. Соединение нескольких стилей, жанров, обращение к «памяти музыкального жанра» (термин М. Лозановой) создает сложный метафизический смысл символизирует индивидуальную драму и националистического смысла этого неслучайного произведения.

В этих произведениях «религиозная линия» связана с постановкой гуманистических проблем и исканий времени. «Вечные проблемы» вневременного характера — бытия Духа, Гармонии, Хаоса, Смерти, Человечка, Истории, Культуры — как бы находят свое воплощение в «зеркале» эпохи. Символическое истолкование религиозных мотивов в произведениях А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова, В. Артемова, А. Княйфеля, В. Зубицкого, В. Рыбова отмечено явлением полистилистики, с опорой на разветвленную систему «знаковых» символов, получающих роль психологических и культурных. В условиях «новой языковой системы» получает символическую многомерность музыкальная образность, при опоре автора на жанрово-стилевые пласты, позволяющие выявить многообразие подтекстов. Принцип «все во всем» (по Х. Фокс-непу) в знаково-семантической системе авторов-полистилистов позволяет им по-новому решать и проблему пространства — как выраженные «космогонии Духа». Феномен пространства в Шнитке, Артемова получает новое решение в тембово-ритмической драматургии, в выявлении пространственных возможностей фактуры, ее полифактурных качествах.

В рамках хорового творчества и исполнительства 80-х годов расширяется творчество в сфере движения за духовное возрождение — «религиозно-философский ренессанс» (А. Лурия). Наряду с этим продолжают существовать в хоровом творчестве тенденции подлинности, взаимодополнения, ставшего объективной данностью в творчестве Р. Шеллерна, А. Шнитке, Ю. Фалка, Н. Сидельникова, А. Кнайфеля, В. Сильвестрова, В. Радова, В. Зубинского. Главная примета музыки 80-х годов — апеллирование к разным пластам музыкального языка во всем ее историческом многообразии объема. Композиторы 80-х овладевают полнотой, активизированной проблемой выбора. Так, например, в одном произведении, в «Реквиеме» А. Шнитке «разное» совмещается с авторским, собственным интонационным миром: жанровыми источниками тематизма этого 14-частного цикла служат григорианский хорал, псалмодия, мелодекламация, элегия, вальсовость, колыбельность (знаки-символы). В контексте своего типа автор говорит на языке разных эпох. Сглаживание стилистических истоков составляет основу тематизма «Реквиема» украинского композитора В. Зубинского «Семь сезонов»: это и лемковская колыбельная, и современные бытовые интонации, и ритмы джазовой и рок-музыки, и парадраз на темы Баха и Шопена.

Печать символической прозрачности лежит на всех хоровых произведениях А. Шнитке: Первой симфонии с хором (1972), «Реквием» (1975), цикл хоров на тексты Франциска Ассизского (1976), цикл «Миннезанг» (1981) на тексты и мелодии миннезингеров XII—XIII столетий, Концерте для хора на стихи Г. Харекана (1985). К подлинноисторическому направлению можно отнести произведение «синтетической» драматургии — «Реквием» А. Шнитке (музыкальную трагедию). «Реквием» (1975), эссеистический вынаше автором как музыка к драме Ф. Шиллера «Дон Карлос», получил самостоятельную музыкальную жизнь. Произведение отменно чертами нововведений жанра заупокойной мессы (на латинский традиционный текст). Речные прообразы бытия А. Шнитке решает как художник XX века, обходя прошлое и настоящее в плане общечеловеческих истинности, в контексте своего индигенетического стилистического многообразия, в языке разных эпох (т. н. «двух эпох» по В. Медушевскому).

В основе драматургии цикла лежит принцип симфониз-

ма — сопоставление двух образно-тематических сфер: сферы добра и зла, образа мечты-идеи и образа активной, действенной музыки «Реквиема» отличается широким трактовке автором данности: она использует среднеевропейские лады, чистый мажор-минор, модальную тональность, политональность, при серийной широкой организации музыкального материала григорианский хорал, и псалмодия, и мелодекламация, в элегиях, и колыбельность, и вальсовость, и песенно-декламационное начало. На «Реквиеме» сказались влияние гегелевского операторного стиля.

Новая интонационно-образная семантика проявляется в тематизме, в драматургии, в фактуре, в тембровой организации материала. Партитура 14-частного цикла многообразна, образные «модуляции» ее тонки: здесь имеют место особые «переходы»: от внешнего — к внутреннему, от изобразительного — к выразительному, от созерцания — к действительности и т. п. В оркестре партитуры полностью отсутствуют струнные и деревянные, это — драматургический дуэт хора и ударных. «Реквием» как жанр исторической памяти в советской вокально-симфонической музыке имеет интересную традицию. Достаточно сослаться на самые яркие произведения этого жанрово-тематического направления: «Реквием» Л. Кабалевского, «Концерт-реквием» П. Давидса, «Ленинградскую поэмму» Г. Белова, «Аве Марию» А. Физрковского, «В память воина-брата» А. Пирюмова, «Реквием» Г. Башинскаса. В этом ряду «Реквием» А. Шнитке стал показателем произведений для нового этапа эволюции жанра, демонстрируя не только синтез различных стилистических эпох и течений (неоклассицизм, экстремизм, неосимволизм), но и определенный этап эволюции художественного сознания.

Влиянием барочной эстетики, чертами неосимволизма отмечена Вторая симфония А. Шнитке (1990) с Мессой внутри. Симфония-месса принадлежит к обобщенно-бессюжетному типу символической прозрачности, где главным информативным слоем является жанрово-стилевой пласт (обобщенные символы-знаки в интонационном плане).

новой типа «смены кара», «новорода страшилы», смены «пре-
мешных планов». И здесь перед автором стоит задача по-
иска единства смысловых связей.

Современный автор-хореограф должен свободно ори-
ентироваться в широком стилистическом контексте, обладать разви-
тым ассоциативным мышлением. Важна здесь и проблема от-
ношения автора к методическому началу, связанная с воп-
росами просоциальной эстетики ритма, с вопросами комму-
никативности искусства, и, значит, с проблемами народности.
Композиторы мощной амплитуды творческих возможностей,
Свиридов, Ткаченко, Гаврилин, Папухаладзе, Рубин, —
Станкович, Кажлаев — при общем стремлении к целостно-
му объединению музыкальной речи сохраняют за мелосом роль
ведущего компонента, понимая, что без этого в музыке не бу-
дут достигнуты ни смелость музыкальной образности, ни долж-
ный уровень коммуникативности. При этом можно в совре-
менной хоровой музыке выделить несколько стилистических
сфер, беря за точку отсчета своего рода «константу», тип те-
матизма, к которому больше тяготеет тот или иной автор.
Каждой из этих сфер характерен свой типический комплекс
выразительных средств с доминированием каких-либо компо-
нентов. Это:

— так называемое **эпико-лирическое направление**, у
источков которого стоит Г. Свиридов, Свиридов, будучи
архаично-наивным, русским автором, разрабатывает
новые эмоционально-семантические системы, типы ме-
лодики, гармонические комплексы, тембры, ритмы, фак-
турные комплексы. При этом его стилистическая константа
ми остаются: полетосочность, ладовая диатоника, стро-
фическая организация материала, вариативность, широко
трактуемые принципы песенности и остиности. К это-
му направлению примыкают В. Рубин, В. Гаврилин,
В. Кравченко, В. Бессонов, Л. Дычко, Ю. Бучко, И. Шамо,
М. Папухаладзе.

Второе — т. н. **экспрессивно-психологическое направление**
ини, эти стили, в основе которого лежит речевая лексикали-
зация, темброво-интонационные комплексы инстинктивно-сти-
листического характера. Этот тип стилизации сформирован в хоровой сти-
листике Р. Щедрина. Темброво-интонация, сконцентрированная
в темпе, исполняет в его хорах основную выразительную функ-

цию наряду с ритмо-фразовой артикуляцией при основопола-
гающем принципе мышления, сочетающем вариативность с
остиности. К этому направлению примыкают С. Станкович,
В. Салманов, В. Литвинский, Ю. Фалин, Л. Прутков,
Э. Денисов, В. Овчинников, М. Кажлаев, Т. Корпанов, М.
Папухаладзе, Ю. Ишенико.

Третье направление, условно которое можно назвать кодо-
ристически-сопраным. Здесь **тембродинамика** выступает осно-
вым фактором, носителем образности. В этом направлении
работают В. Торис, И. Дамбис, Н. Сидельников, В. Баркаус-
кас, А. Бражинская, В. Сильвестров, М. Галинзе. Эти авторы
оперируют жанровой системой народной музыки, синтезируя
ее с новейшими выразительными средствами (сопранистикой,
аллегорикой, пуантилизмом). Произведение этого направле-
ния отмечены полнотиллистической трактовкой народного ме-
лодоса.

Четвертое направление связано с полнотиллистикой, несом-
ненно-жанровой программностью, системным толкованием знаков-
символов. Здесь главным программно-информативным слоем
является жанрово-стилевой пласт, разветвленная система зна-
ков, легко узнаваемых (под влиянием коллажной культуры).
К этому направлению можно отнести А. Шнитке, Э. Денисова,
С. Губайдулину, В. Зубицкого, А. Кнайфеля, В. Аргентова,
В. Рахова, Т. Сергееву.

Современные процессы в хоровом творчестве проходят в
сфере дальнейшего освоения новых жанрово-композиционных
моделей, новых открытий в интонационно-образной семантике,
тембровой драматургии, усложнения концепционной, расши-
рения ассоциативных связей.

Литература

1. Беломенико А. (образы и черты стили современного русского языка 60—70-х годов для хора а капелла) // Вопросы теории и эстетики музыки: вып. 15. — Л., 1977. — С. 139—152.
2. Вязьский Е. Заслужившая музыкальная мови в хоре. — Липа, 1984.
3. Георгиевский Г. Статьи (сост. Р. Дегенев). — М., 1979.
4. Георгиевский Г. Композитор и фольклор. — М., 1981.
5. Горюхины Н. А. (вспомогательные музыкальные стили и формы). — Л., 1985, 112 с.
6. Григорьев Г. Статьи о русском советском музыканте второй половины XX века. — М., 1989.
7. Гусев Н. И. Хор и капиталистические произведения (интервью с композиторами). Автореф. канд. дисс. — Киев, 1980.
8. Гусев В. У. Работа студента-хормейстера над партитурой и кантиной по специальности/Методический материал. — Киев, 1973.
9. Гусев Н. Иосиф Б. Мавриковского в «Летучей мыши» Харту 1973.
10. Гусев Г. Хор и фольклор (вспомогательные музыкальные стили). — Харьков, 1970 (печатается).
11. Гусев Н. И. Методические указания к изучению курса «Хоровая литература». — Харьков, 1976, 32 с.
12. См.: Землинский Л. Фольклор и композитор // Музыка, 1976, № 5, с. 3.
13. Пропп Леонов. Книга о Странном. — М., 1929, с. 73.
14. Короткий А. Особенности современного этапа развития хорового искусства на современном этапе. — М., 1981, с. 101—142.

15. Колосский О. Мастер хоровой музыки а капелла // В. И. Салманов. — Л., 1982, с. 102—109.
16. Колосский О. Хоровые циклы В. Салманова // ВТМ, вып. 9—11, 1969, с. 167—189.
17. Колосский О. Пять хоров без сопрано // ВТМ, вып. 2. — Л., 1971.
18. Комиссарский В. О драматургических принципах творчества Р. Шедрина. — М., 1978.
19. Конькова Г. Некоторые тенденции развития советской музыки 60—70-х годов // Музыкальная культура братских республик СССР. — Киев, 1982, с. 3—29.
20. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М., 1976.
21. Левандо И. П. Проблемы хороведения. — Л., 1974.
22. Левандо И. П. Хоровая фактура. — М., 1984.
23. Левандо И. П. Десять поэм для хора Л. Д. Шостаковича // Черныш по теории музыкального мышления. — Л., 1958, с. 211—229.
24. Лобанова М. Музыкальные стили и жанры: история и современность. — М., 1990.
25. Маркова Е. М. Интонационная музыкальная структура. — М., 1990.
26. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976.
27. Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа (сост. И. А. Котляровская, Л. Г. Терентьев). — К., 1988.
28. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / Сост. А. Белоусов. — М., Сов. композитор, 1980.
29. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. ст. / Сост. Л. И. Лис. — К., 1989.
30. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М., 1982.
31. Нестен Н. Вектор Пунктир // Сов. музыка, 1978. — № 10, с. 24—31.
32. Очеретовская Н. Сопрекавание и форма в музыке. — Л., 1985.
33. Очеретовская Н. Харизматический композитор — личному делу. — // Музыка, 1980. — № 3, с. 2.
34. Писарев Ю. Возрождение русских традиций // Литературное и творческое движение русской советской музыки. — М., 1989, с. 32—38.
35. Писарев Ю. Украинская хоровая традиция: тематизм, композиция. — Киев, 1979.
36. Писарев Ю. Писарев Ю. Писарев Ю. Украинская хоровая традиция: тематизм, композиция. — Киев, 1979.
37. Ручьевская Е. Юридический очерк. — Л., 1981.

- 38 Скребок С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.
- 39 Скребова-Филатова М. Фактура в музыке. — М., 1985, с. 184—210.
- 40 Скребова О., Белоненко А. Сила гармонии. Размышления о «лишних» в музыке. — М., 1983, с. 83—102.
- 41 Современные проблемы советской музыки. Сб. ст./Сост. В. Смирнов. — Т. 1, 1983.
- 42 Сохр А. Некоторые извечно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. — Т. 1, 1977, с. 3—15.
- 43 Тараканов М. Творчество Р. Щедрина — М., 1980.
- 44 Тепешенко А. К. Украинская радянська кантата і опери — Київ, 1975.
- 45 Хасимова А. Новаторское прочтение жанра (хоры Р. Щедрина) // Сов. Музыка, 1980, № 11, с. 46—50.
- 46 Хасимова А. Особенности фактуры в произведениях для хора без сопровождения Р. Щедрина. Автореф. канд. дисс. — М., 1981.
- 47 Холцова В. Фактура. Очерк. — М., 1979.
- 48 Холцова Ю. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. — М., 1985, — вып. 6, с. 130—150.
- 49 Цукерман В. Анализ музыкальных произведений. Сюжетные формы. — М., 1984.
- 50 Шнитке А. Политистические тенденции современной музыки // Музыкальные куплеты народов. Традиции и современность. — М., 1973.

Нотография

1. Бибик В. Любимый тебя Ульянов. Партия и клавишная опера — Киев, Муз. Украины, 1979.
2. Буцко Ю. Свадебные песни. Клавишная кантата — М., Музыка, 1972.
3. Дамбис П. Цикл «Песни моря». — Т. 1 — М., Сов. композитор, 1973.
4. Дичко Л. Хоровая опера — Киев, Муз. Украины, 1980.
5. Дичко Л. Червона калина. Партия — Киев, Муз. України, 1977.
6. Кравченко В. Русские песни — Т. 1, Сов. композитор, 1973.
7. Кравченко В. Хоровые произведения — Т. 1, Сов. композитор, 1981.
8. Мир прекрасен. Произведения для хора на стихи А. Блока. — Т. 1, Сов. композитор, 1980.
9. Рубин В. Хоры без сопровождения — М., Сов. композитор, 1978.
10. Рубин В. Нью-Йоркское воскресенье (Сезастополь, 1942). Клавишная опера-оперетта — М., Музыка, 1975.
11. Салманов В. Избранные хоры без сопровождения. — Т. 1, Музыка, 1976.
12. Салманов В. Лебедушка. Хоровая кантата и капелла — Т. 1, Музыка, 1968.
13. Свиридов Л. Сочинения для хора — М., Музыка, 1986.
14. Свиридов Л. Пушкинский венок. Концерт для хора — М., Музыка, 1986.
15. Свиридов Л. Весенняя кантата — Клавиш. — М., Музыка, 1974.
16. Свиридов Л. Хоры без сопровождения — М., Музыка, 1978.
17. Свиридов Л. Сочинения для хора — М., Музыка, 1986.
18. Свиридов Н. Сокровенные разговоры. Кантата. Партия — М., Музыка, 1981.
19. Свиридов Н. Романсеро о любви и смерти. Партия — М., Сов. композитор, 1988.

20. Скорик М. Человек. — Кантата. — Киев, Муз. Украина, 1970.
21. Счастливейший день. Хоры советских композиторов. Вып. 5 — М. Музыка, 1973.
22. Тактакишвили О. Грузинские песни. — М., Сов. композитор, 1974.
23. Тактакишвили О. По следам Руставели. — М., Сов. композитор, 1969.
24. Там неба осветленный праг. — М. Музыка, 1976.
25. Тормис В. Вакхатие жезеза. Кантата. — М., Сов. композитор, 1979.
26. Тормис В. Эстонские календарные песни. — Л., Сов. композитор, 1983.
27. Шостакович Д. Назнь. Стенана Газина. — Л. Музыка, 1966.
28. Фалик Ю. Хоры без сопровождения. — Л. Музыка, 1976.
29. Фалик Ю. Хоровые произведения. — Л., Сов. композитор, 1979.
30. Фалик Ю. Концепты для смешанного хора без сопровождения. — Л., 1990.
31. Шнитке А. Реквием. Партитура. — Ленинград, 1977.
32. Шерин Р. Постороня. Партитура. — М. Музыка, 1975.
33. Шерин Р. Хоры разных лет. — М., Сов. композитор, 1982.
34. Шерин Р. Концертино. — М., Сов. композитор, 1984.

Приложение

Курс «Хоровая литература» рассчитан на постоянную углубленную работу студента над различными источниками: партитурой, клавиром, литературными источниками по проблеме (а также литературой по смежным областям знаний), грамзаписями; изучением хорового произведения на фортепиано. При этом основной центральной задачей остается задача интонационно-слухового освоения произведений различных стилей и жанров, накопление слуховых представлений «интонационного фонда» и на этой основе овладение методикой фактурного интонационно-стилевого анализа хорового произведения.

Предлагаемые варианты методических рекомендаций преподавателям и студентам по применению активных методов обучения дают возможность раздвинуть рамки семинарских занятий в вузе, внести элемент «деловой игры», активизировать не только деятельность студентов в рамках курса «Хоровая литература» (на уровне произведения), но и способствовать их личностно-творческой активности, развитию навыков и умений участия в дискуссионном анализе собственной деятельности и т. п.

Из предлагаемых форм работы с материалом нами отобраны те, которые уже апробированы в курсе «Хоровая литература» в течение 20 лет на кафедре хорового дирижирования Харьковского государственного института культуры.

1. Методические рекомендации преподавателям и студентам по применению активных методов обучения (на семинарских и практических занятиях)

1. Читательная подготовка преподавателя занятия на каком-либо этапе (по разработанным сценариям):

1. Курсовая работа в исполнении «Хорошая интерпретация» как важная форма самостоятельной работы студента;
- «Понес» интерпретации по теме;
- сбор и систематизация материала (интерпретация, нотация, графика, графика);
- неадекватный фактурно-стилевой анализ произведений по теме;
- постановка задачи исследования, методы, использование в исследовании;
- анализ, решение задачи, выводы и результаты исследования.

IV. Курсовая работа

1. Цели и задачи организации и проведения семинара.
2. Выбор темы семинара.
3. Определение названий организации семинара.
4. Подготовка семинара: план проведения (разработка, перечень целей и содержания основных функций).
5. Анализ эффективности проведения семинара.

III. Семинар как учебно-деловая игра

1. Цель конференции: обеспечение продуктивных вопросов науки, практики и выявления рекомендаций по их решению.
2. Разработка конкретных научных исследований: постановка вопросов, задачи, методы достижения цели, результаты и выводы.
3. Проведение темы докладов.
4. Создание семинара: конференция, опросник.

II. Научно-практическая (методическая) конференция как учебно-деловая игра

1. Цель конференции: обеспечение продуктивных вопросов науки, практики и выявления рекомендаций по их решению.
2. Разработка конкретных научных исследований: постановка вопросов, задачи, методы достижения цели, результаты и выводы.
3. Проведение темы докладов.
4. Создание семинара: конференция, опросник.
5. Анализ эффективности проведения семинара.

V. Тематика семинарских занятий

1. Тема: Вопросы теории хоровой интерпретации. Понятийный аппарат — (4 часа).
2. Анализ результатов защиты курсовых работ, вскрытие недостатков в решении задачи.
3. Дальнейшая корректировка и обновление тематики курсовых работ, разработка новых тем, связанных с комплексными темами кафедр.

Первое занятие (2 часа)

1. Жанры хорового творчества.
2. Типы хоровых фактур.
3. Приемы хорового изложения. Стороны и т. и свободный стиль хорового изложения.

Второе занятие (2 часа)

1. Вопросы специфики фактурного анализа хоровых произведений различных жанров.
2. Фактура и форма. Вариативность, вариационность и строфичность.
3. О взаимодействии форм хоровой музыки. Музыкально-поэтический синтез (художественная идея).

Произведения для анализа:

1. Вах — «Сердце, молчи».
2. Месенан — «Хорал».
3. Луно — «Ночь».
4. Леонтович — «Аля», «Щедрик».
5. Кюп — «Уснуло все».

- 6 Таня — «Посмотри, какая мила», «Серебряная».
- 7 Смирнов — «Мне море».
- 8 Свиридов — «Вечером синим», «Табу».
- 9 Фалк — «Незнайка».
- 10 Салманов — «Песня».
- 11 Румский-Корсаков — «Татарский мотив».
- 12 Стученко — «Чужим, брате мій».
- 13 Литвиненко — «По ноці крадеться дитина».
- 14 Шабалин — «Тес», «Зимняя дорога».
- 15 Кравченко — «Летухи».
- 16 Лавинский — «На лесной реке».
- 17 Козах — «Сказка».
- 18 Шостаквич — «Взвешенный».

2. Тема: Новые стилистические тенденции в академическом творчестве (60—80-е годы) — (6 часов).

Первое занятие (2 часа)

1. Роль Г. Свиридова в обновлении хоровых жанров советской музыки.
2. Общая характеристика хорового стиля Г. Свиридова.
3. Целостный фактурно-стилевой анализ хоровых циклов и хоров «Три стихотворения Пушкина» и «Лимы Родина».

Темы рефератов:

1. Свиридов и русские национальные традиции.
2. Особенности формы хорового цикла у Свиридова.
3. Свиридов и поэзия.

Второе занятие (2 часа)

1. Форма хорового цикла в творчестве Г. Свиридова.
2. Общая характеристика хорового стиля Г. Свиридова.
3. Фактурно-стилевой анализ циклов «Четыре хора на стихи Твардовского», «Хоры на стихи Вознесенского», и «Строфы из «Евгения Онегина».

Темы рефератов:

1. Специфика фактуры и произведений для хора а капелла.
2. Принципы современного хорового мышления (на примере творчества Р. Шедрина).
3. Р. Шедрин и поэзия.

Третье задание (2 часа)

1. Новые стилистические тенденции в академическом творчестве 60—80-х годов.
 2. Хоровые циклы Б. Кравченко и В. Салманова.
 3. Хоровые циклы Ю. Фалка и хоры В. Литвиненко.
- Дов
1. Типы хоровых циклов в творчестве композиторов 60—80-х годов.
 2. Тенденции неоклассицизма и неоромантизма как новая форма проявления стиливого синтеза.
 3. Творчество советских композиторов в системе «композитор-фольклор» (Г. Свиридов, Ю. Буцко, Р. Шедрин, Л. Дятко, В. Тописис, М. Парухаладзе).
 4. Русская, советская, украинская поэзия народов СССР в акапельных жанрах.

Темы рефератов:

1. Типы хоровых циклов в творчестве композиторов 60—80-х годов.
2. В. Салманов — хоры «21011924 года», «Лет в железной клетке», «Привет месяц», «Как жилось-море».
3. Р. Шедрин — хоры «Я убит под Ржевом», «К вам, пан шне», «Лесная вечерняя», цикл «Строфы из «Евгения Онегина» (ознакомительный).
4. Ю. Фалк — хоры: «Незнайка», «Лет в железной клетке», «Осенние песни» (ознакомительный).
5. Б. Кравченко — «Летухи», «В одном вагоне».
6. В. Овчинников — «Ветер принес издалека».
7. М. Парухаладзе — «Озеро», «Февраль или май».

Образцы для слушания и изучения:

1. Г. Свиридов — «Хоровод», «Веснянка», «Лет хоров», «Три стихотворения Пушкина», «Лимы Родина».
2. В. Салманов — «21011924 года» и «Кладовая» (цикл «...Но обрета сердце» и «Как жилось-море» (цикл «Воскресшие»).
3. Шедрин — Цикл хоров на ст. Твардовского, «Строфы из «Евгения Онегина», цикл хоров на ст. Вознесенского.
4. Фалк — цикл «Осенние песни», «Лет в железной клетке».
5. Кравченко — «Летухи» из цикла «Русские песни».
6. Сидельников — Цикл «Вознесение о любви и смерти».

3. Тема: Новые жанрово-стилистические тенденции в кантато-операторном жанре (сер. 50—80-х гг.) — (4 часа).

Первое занятие (2 часа)

1. Роль Г. Свиридова в обновлении кантато-оперного жанра
2. Жанровая типология кантат и опер (Свиридов, Памяти С. Есенина, «Курские песни», «По следам Руставели», «Лютневские песни», «Песни на стихи Некрасова»)
3. Роль хора в кантатно-оперных произведениях (Памяти С. Есенина, «Курские песни», «Песни на стихи Некрасова»)
4. Хор в произведениях 70-х — начала 80-х годов (Свиридов, Памяти С. Есенина, «Курские песни», «Песни на стихи Некрасова»)

Темы рефератов:

1. Новаторские черты хорового стиля Свиридова
2. Жанровая типология кантатно-оперных произведений Свиридова
3. Свиридов и фольклор (Творчество как направление)

Второе занятие (2 часа)

1. Кантато-оперное творчество Р. Шедрина, В. Рыбина, В. Савинова
2. Кантато-оперный жанр в творчестве О. Тахтакишвили, В. Тормиса, Л. Дьякова, В. Рыбина
3. Новые стилевые тенденции в творчестве для хора А. Шнитке, Н. Сидельникова, В. Зубинского, И. Карабаса

Темы для рефератов:

1. Фольклор как источник новаторства в кантато-оперном творчестве украинских композиторов
2. Современные тенденции развития жанров кантаты и хорового концерта в творчестве композиторов союзных республик
3. Ответственная история в советской вокально-симфонической музыке
4. Русская и советская поэзия в кантате, поеме, опере, хоровом концерте

Произведения для анализа:

1. Свиридов — «Патетическая оператория», «Поэма памяти С. Есенина», «Курские песни», «Бесенная кантата», «Лютневские песни», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова»
2. Шедрин — «Казнь Лютчева», «Лютневские песни», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова»
3. Тахтакишвили — «Лютневские песни», «По следам Руставели» (ознакомительно)
4. Тормис — «Заклятие железа», «Песни на стихи Некрасова» (ознакомительно)
5. Дьяков — «Червона калина», «Вітер революції»
6. Станкович — «Я стверджуюсь»
7. Сидельников — «Сокровенны разговори» (ознакомительно)
8. Шнитке — Концерт на стихи Напекаци (ознакомительно)
9. Савинов — «Двенадцать», «Ода Ленину», «Лебедушка»

Образцы для слушания и изучения:

1. Свиридов — «Патетическая оператория», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Курские песни», «Бесенная кантата», «Лютневские песни», «Песни на стихи Некрасова» (ч. I, II, VII, VIII, IX), «Лютневские песни», «Песни на стихи Некрасова»
2. Шедрин — «Казнь Лютчева», «Лютневские песни», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова»
3. Тахтакишвили — «Лютневские песни», «По следам Руставели»
4. Тормис — «Заклятие железа», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова»
5. Дьяков — «Вітер революції», «Червона калина», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова»
6. Станкович — «Я стверджуюсь»
7. Вибик — «Любави тебе Улянов»
8. Сидельников — «Сокровенны разговори», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова»
9. Шнитке — Концерт на стихи Напекаци, «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова», «Песни на стихи Некрасова»
10. Агатов — «Реквием»

VI. Примерная тематика курсовых работ (в курсе «Хоровая литература»)

1. Новые стилевые тенденции в современном творчестве для хора (духовная музыка 80-х годов)
2. Новые стилевые тенденции в современном кантато-оперном альбоме жанре (60—80-е гг.)
3. Новые стилевые тенденции в современном акапельном творчестве (60—80-е гг.)
4. Творчество композиторов для хора в системе «композитор — фольклор (60—80-е гг.)
5. Эволюция формы хорового концерта в творчестве советских композиторов (60—80-е гг.)
6. Стилизованные тенденции в современной рок-опере, фольклорно-оперной песне — исполнитель — слушатель (опыт социологического анализа)
7. Песня — исполнитель — слушатель (опыт социологического анализа)
8. Пути обновления операторного жанра в творчестве украинских композиторов (Л. Дьяков, Е. Станкович, Н. Карабас, В. Зубинский)
9. Классика и современность. Опыт сравнительно-исторического музыкального и хороведческого анализа в творчестве Шедрина, Тормиса, Дьякова, Станковича, Рыбина, Карабаса, Вибика, Сидельникова, Шнитке, Агатова, Завьялова)
10. Эволюция жанра хоровой миниатюры в творчестве зарубежных композиторов XX века (Лютнев, Хиндмит, Кодай)
11. Эволюция жанра хоровой миниатюры в творчестве зарубежных композиторов XX века (Лютнев, Хиндмит, Кодай)
12. Реквием в творчестве зарубежных композиторов
13. Опыт интерпретации стихотворения М. Лермонтова «Сосна» (Даргомыжский, Танеев, Шнитков, Лютнев, Карабас, Вибик, Сидельников, Шнитке, Агатов, Завьялов)
14. Стилизованные тенденции хоровой музыки 60—80-х годов (композитор — Придайткин)
15. Стилизованные тенденции хоровой музыки 60—80-х годов (композитор — Закавказья)

16	Стилистические принципы хорового творчества Б. Лятошского.	10
17	Стилистические принципы хорового творчества В. Торниса	
18	Стилистические черты хорового творчества М. Нардиктадзе.	
19	Стилистические принципы хорового творчества Р. Цедрина.	
20	Стилистические принципы хорового творчества Б. Кравченко.	
21	Стилистические черты хорового творчества В. Салманова.	
22	Стилистические черты хорового творчества В. Салманова.	
23	Черты нового в переложении фольклора в современной украин-	
24	Черты нового в переложении фольклора в развитии хоровых	
25	жанров в украинской музыке 60—80-х годов.	
26	Классические хоровые традиции и их переложение в развитии	
27	хоровых жанров в советской украинской музыке (Лысенко, Стеценко,	
28	Леонов, Степанов-Резуцкий, Лятошский, Шамо, Г. Майборода).	
29	Поэзия в опере, кантате, песне с хоровым концерте.	
30	Отечественная история в советской вокально-симфонической	
31	музыке	
32	Советская вокально-хоровая музыка и фольклор.	

VII. Приемная проблематика конференции

1	Украинская культура: история и современность.	
2	Хоровая культура в возрождении дхховой культуры.	
3	История и современность в развитии жанров хоровой музыки.	
4	Современные проблемы стиля хоровой музыки 60—80-х гг.	
5	Современные проблемы хорового творчества и исполнительства.	
6	Хоровая культура современности: аспекты изучения и развития.	
7	Некоторые вопросы теории и истории современного хорового	
8	стиля (XX век как «эпоха стилей»).	
9	Новые стилистические тенденции в современном хоровом творчестве	
10	(неоклассицизм, неоромантизм, неомодернизм, полистилистика) —	
11	исполнительство.	
12	Творчество советских композиторов для хора в системе «ком-	
13	позитор-фольклор».	

Содержание

3	От автора	
5	Глава 1.	
6	Некоторые вопросы теории хоровой литературы	
7	1. Хоровые жанры	
8	2. Хоровая фактура	
9	3. Вопросы анализа хоровых произведений	
10	Глава 2.	
11	Новые стилистические тенденции в современном	
12	аканпельном творчестве (60—80-е гг.)	
13	1. Типы хоровых циклов	
14	2. Тенденция стилистического синтеза в хоровых циклах	
15	Свиридова, Салманова, Цедрина, Фалика	
16	Глава 3.	
17	Новые стилистические тенденции в современном	
18	кантатно-операторном жанре (60—80-е гг.)	
19	1. Жанровая типология современной вокально-	
20	симфонической музыки	
21	2. Развитие неоромантистического направления в	
22	творчестве композиторов советских республик	
23	3. Хоровая музыка 80-х годов — тенденции поли-	
24	стилистики	
25	Краткое заключение. Типология стилистических направлений в	
26	литературе	
27	Нотации	
28	Приложение	
29		
30		
31		

ОПЕЧАТКИ

Страница	Напечатано	Следует читать
----------	------------	----------------

с. 8	гор-гимн	хор-гимн
с. 28	фонетическую	фоническую
с. 47	кабриля	карабона
с. 65	хорового	хорового
с. 69	Златоустова	Златоуста
с. 72	германского	германического

Ответственный за выпуск ВОЛОВИК А. Ф.

Адрес института: 310003, г. Харьков-3,
Бураский спуск, 4, ХЛН.



67-19-82 Мел
68-62-40 Мел

В пособии рассматриваются
сложнейшие и малоизвестные
процессы в современном хоровом
творчестве... Анализируются
новые стиллистические тенденции
в хоровых жанрах...

ЛИТЕРАТУРА

ХОРОВАЯ И. И. ГЛАВКО



Учебное пособие для инструментальной культуры

ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ

Музыкально-художественный институт

Музыкально-художественный институт