Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

На правах рукописи

КОШКАРЕВА Наталья Владимировна

СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА A CAPPELLA. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX — ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XXI ВЕКА

Том I

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант:
доктор искусствоведения,
профессор Е.Б. Долинская

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ I

ВВЕДЕНИЕ 17

ГЛАВА 1. Отечественное хоровое искусство a cappella второй половины XX — первой четверти XXI века 34

1.1. Русская хоровая музыка a cappella 1950–2025 годов. Введение в проблематику 34

1.2. Основные направления в композиторском творчестве 57

1.3. Актуальные тенденции в развитии академического хорового исполнительства 113

ГЛАВА 2. Фольклор и современная хоровая музыка a cappella 131

2.1. Принципы работы с фольклорным материалом в современной композиторской практике 131

2.2. Обработки народных песен 140

2.3. Произведения на народно-песенные и фольклоризированные литературные тексты 156

ГЛАВА 3. Жанры и формы старинной западноевропейской музыки в хоровом творчестве современных отечественных композиторов 162

3.1. Вокальные жанры и формы эпохи Ренессанса 163

3.2. Музыкальные жанры и формы эпохи барокко 204

ГЛАВА 4. Русская духовная музыка для хора a cappella 245

4.1. Жанры духовной музыки на современном этапе 245

4.2. Песнопения на тексты православного богослужения 252

4.3. Сочинения на литературно-художественные тексты 264

ГЛАВА 5. Русский хоровой концерт 275

5.1. Типология жанра 275

5.2. Композиционные особенности 281

ГЛАВА 6. Расширение жанрового диапазона хоровой музыки a cappella 300

6.1. Поэма, баллада 300

6.2. Кантата, оратория 309

6.3. Симфония 322

6.4. Сценические жанры 333

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 342

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 351

ТОМ II

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Таблицы 13

1. Внутренний путь отражения театрализации в хоровой композиции 13
2. Традиционные вокальные приемы 15
3. Авангардные вокальные приемы 15
4. Внешний путь отражения театрализации в хоровой композиции 15
5. Черты, синтезируемые в современной хоровой музыке a cappella 16
6. Современные хоровые исполнительские составы 17
7. Драницын Н.Н. «Psalm 103». Композиционные приемы 18
8. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой». Композиционные приемы 20
9. Историко-стилевая преемственность современного русского хорового концерта 21
10. Николаев А.А. Концерт «Русская сказка». «Мужичок». Принципы формообразования 26

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Иллюстрации 27

1. Сидельников Н.Н. «Сокровенны разговоры», часть 2. «Ходил, гулял Ванюшка» (начало) 27
2. Кухта В.А. Месса для женского хора, Credo (тт. 19–25) 28
3. Гаврилин В.А. «Перезвоны», «Страшенная баба» (окончание) 29
4. Драницын Н.Н. Psalm 103 (т. 10) 30
5. Шнитке А.Г. Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци, часть 3 (ц. 12) 31
6. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 2 «Ветры буйные» (окончание) 32
7. Смирнов Д.В. «Кипарисовый ларец», часть 1 «Мечтанье» (начало) 33
8. Киселёв А.И. «Русская свадьба», часть 3 «Просватанье» (тт. 24–29) 34

9. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 4 «Интерлюдия» (ц.1–2) 35
10. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 4 «Увели нашу подружку» (начало) 36
11. Сысоев А.Ю. «Реквием. Территория печали», Dies irae (начало) 37
12. Фалик Ю.А. «Элегии», часть 3 «Городок» (средний раздел) 38
13. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 3 «Всё великолепье» (ц. 2) 39
14. Сысоев А.Ю. Mecca, Credo (ц. 36) 40
15. Губайдулина С.А. «Теперь всегда снега», часть 1 «Ты моя тишина» (начало) 41
16. Чайковский А.В. «Монологи пьющего человека», «Не могу…» (тт. 24–32) 42
17. Тищенко Б.И. Фуга «Энергия» (развивающий раздел) 43
18. Щедрин Р.К. Фуга-вокализ «Ива, ивушка» (тт. 32–41) 44
19. Агафонников В.Г. «Концертино», Фуга (тт. 72–85) 45
20. Тормис В.Р. «Осенние пейзажи», часть 2 «Облака проносятся в небе» (начало) 46
21. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц. 10–11) 47
22. Смирнов Д.В. Концерт для женского хора a cappella «Тебе поем», «Благослови, душе моя, Господа» (начало) 48
23. Смирнов Д.В. «Молитвословия», часть «Благослови, душе моя, Господа» (Tempo primo) 49
24. Смирнов Д.В. «Молитва к Божией Матери» (начало) 50
25. Смирнов Д.В. «Молитвословия», часть 2 «Единородный сыне» (начало) 51
26. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц. 16) 52
27. Денисов Э.В. «Осень» на стихи Велимира Хлебникова, часть 3 (начало) 53
28. Екимов С.В. Мотет «Schönster Herr Jesu» (ц. 2) 54
29. Кикта В.Г. «Хоровая живопись» (кульминация) 55
30. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 1 «Плачи» 56
31. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 2 «Колыбельные» 57

32. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 1 «Плачи», авторский вариант алеаторического контрапункта (рукопись) 58
33. Денисов Э.В. «Осень» на слова Велимира Хлебникова, часть 1 (начало) 59
34. Тищенко Б.И. «Четыре хора на древние китайские юэфу», часть 4 «Холодная фуга» (реприза) 60
35. Евграфов Ю.А. «Осенний крик ястреба», часть 9 «В жёлтом зрачке возникает злой блеск» (начало) 61
36. Кухта В.А. Месса для женского хора, Kyrie (начало) 62
37. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 4 (тт. 105–119) 63
38. Воронцов Ю.В. «Откровение», часть «Смерти уже не будет» (ц. 12) 64
39. Свиридов Г.В. «Пушкинский венок», часть 9 «Восстань, боязливый» (начало) 65
40. Драницын Н.Н. «Psalm 103» (тт. 65–73) 66
41. Щедрин Р.К. «Казнь Пугачева» (ц. 5–6) 67
42. Слонимский С.М. «Видя разбойник» (начало) 68
43. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 3 «Заинька» (окончание) 69
44. Шостакович Д.Д. Две русские народные песни (op.104), «Венули ветры» (начало) 70
45. Шостакович Д.Д. Две русские народные песни (op.104), «Как меня младу-младешеньку» (начало) 71
46. Соколов Вл.Г. «Слава» (окончание) 72
47. Соколов Вл.Г. «Ты не стой, не стой, колодец» (вариация 4) 73
48. Калистратов В.Ю. «Трава моя, травушка» (тт. 40–58) 74
49. Гершкович Л.А. «Волга» (тт. 34–40) 75
50. Калистратов В.Ю. «Отдал меня батюшка» (начало) 76
51. Калистратов В.Ю. «Отдал меня батюшка» (piu mosso) 77
52. Коловский О.П. «Торил Ванюшка дорожку» (начало) 78
53. Коловский О.П. «Торил Ванюшка дорожку» (развивающий раздел) 79
54. Калистратов В.Ю. «Я не знала, не ведала» (начало) 80
55. Калистратов В.Ю. «Я не знала, не ведала» (poco piu mosso) 81
56. Екимов С.В. «Вечерний звон» (начало) 82
57. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 1 (начало) 83
58. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 2 (начало) 84
59. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 3 (начало) 85
60. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 3 (кульминация) 86
61. Екимов С.В. Четыре русские народные песни для женского хора a cappella, «Ты река ль, моя реченька» (окончание) 87

62. Калистратов В.Ю. Пять русских народных свадебных песен для женского хора, «Плач невесты-сироты на могиле родителей» (развивающий раздел) 88
63. Кухта В.А. «Как у нас на утрице» (начало) 89
64. Кухта В.А. «Как у нас на утрице» (средний раздел) 90
65. Буцко Ю.М. Шесть женских хоров, «Калёда-малёда» (начало) 91
66. Щедрин Р.К. Русские народные пословицы, часть 3 «Ворон ворону глаз не выклюет» (начало) 92
67. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 1 «Не бойтеся, куры» (тт. 14–16) 93
68. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 2 «Протяжная» (кульминация) 94
69. Слонимский С.М. Две русские песни, «Люби жену, да не бей!» (начало) 95
70. Слонимский С.М. Две русские песни, «Люби жену, да не бей!» (ц.12) 96
71. Рубин В.И. «Встань, батюшка, встань!» (начало) 97
72. Долганова Л.В. «На златом крыльце сидели» (тт. 49–55) 98
73. Смирнов Д.Н. Месса, часть 10 «Et incarnatus est» (окончание) 99
74. Смирнов Д.Н. Месса, часть 13 «Et ascendit» (начало) 99
75. Смирнов Д.Н. Месса, часть 8 «Credo» (начало) 100
76. Смирнов Д.Н. Месса, часть 6 «Domine Deus» 100
77. Смирнов Д.Н. Месса, часть 4 «Laudamus te» 101
78. Смирнов Д.Н. Месса, часть 1 «Kyrie eleison» 101
79. Смирнов Д.Н. Месса, часть 21 «Dona nobis pacem» (начало) 102
80. Дмитриев Г.П. Месса in D, Credo (фрагмент) 103
81. Шибанов Ю.И. Missa Potatorbis, Cantus firmus I 104
82. Шибанов Ю.И. Missa Potatorbis, Cantus firmus II 104
83. Королёв А.А. Ave Maria (начало) 105
84. Жоскен Депре. Ave Maria (начало) 106
85. Драницын Н.Н. Recordare, Jesu Pie (окончание) 107
86. Екимов С.В. Als du das Vögeln lerntest (ц.2) 108
87. Волконский А.М. Псалом 148 (начало) 110
88. Волконский А.М. Псалом 148 (тт. 56–65) 111
89. Драницын Н.Н. Psalm 103 (начало) 112
90. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 10–16) 113
91. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 65–73) 114
92. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 74–83) 115
93. Кугельман Й. Nun lob, mein Seel, den Herren 116
94. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 53–64) 117

95. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 84–89) 118
96. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 90–95) 119
97. Екимов С.В. Мотет «Schönster Herr Jesu» (ц. 2) 120
98. Королёв А.А. Памяти Мессиана (начало) 121
99. Королёв А.А. Памяти Мессиана (тт. 80–87) 122
100. Королёв А.А. Памяти Мессиана, Kyrie eleison 123
101. Королёв А.А. Памяти Мессиана (тт. 230–248) 124
102. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 4 (начало) 125
103. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 3 (начало) 126
104. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 2 (начало) 127
105. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 4 (кода) 128
106. Терентьев С.С. «Лиссабонский мадригал» (начало) 129
107. Королёв А.А. «Мадригал» (начало) 130
108. Слонимский С.М. «Замки Фата Морганы» (начало) 131
109. Бойко Р.Г. Три мадригала, «Ты ушла вместе с дождем» (начало) 132
110. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Разлуку во всем я вижу» (начало) 133
111. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Раненый трижды» (начало) 134
112. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Когда-то над этим полем плескала морская волна» (тт. 5-8) 135
113. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Вина!...» (начало) 136
114. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Когда песнь любви запоют соловьи» (тт. 9-28) 137
115. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Не ты один несчастлив» 138
116. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», Интерлюдия (начало) 139
117. Пономарёв В.В. Вторая тетрадь мадригалов для смешанного вокального ансамбля, «Осенний сад» (окончание) 140
118. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Завещание скряги» (окончание) 141
119. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Год урожайный» (тт. 52-57) 142
120. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Альба» (тт. 54–62) 143
121. Караев Ф.К. «Malheur me bat» (начало) 144
122. Корганов Т.И. «Утренний канон» 145
123. Гурьев Ю.Н. «Поэтический канон» (начало) 146

124. Гурьев Ю.Н. «Поэтический канон» (окончание) 147
125. Литовко Ю.А. «Бесконечный канон» 148
126. Холопов Ю.Н. «Канон на тему С. Прокофьева для женского хора» 149
127. Шебалин В.Я. «Эхо» (начало) 150
128. Пирумов А.И. Вокализ для смешанного хора «Эхо» (тт. 20-29) 151
129. Пирумов А.И. Четыре стихотворения, «Эхо» (начало) 152
130. Шнитке А.Г. «Голоса природы» (начало) 153
131. Степанович Д.А. «Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева», «Есть в осени первоначальной…» (начало) 154
132. Степанович Д.А. «Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева», «В небе тают облака…» 155
133. Карев Л.А. Ave Maria (антифон Ave Maria) 156
134. Карев Л.А. Ave Maria (начало) 157
135. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 112–121) 158
136. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 41–45) 159
137. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 106–111) 160
138. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 91–95) 161
139. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 96–105) 162
140. Гладков Г.И. «Тучка» 163
141. Бойко Р.Г. «Пять веселых канонов», «Деловой разговор» 164
142. Смольянинов С.С. «Дыханье года», «Зимний канон» 165
143. Смольянинов С.С. «Дыханье года», «Летний канон» 166
144. Шебалин В.Я. «Осень» (начало) 167
145. Фалик Ю.А. «Два сольфеджио», Фуга (начало) 168
146. Корганов Т.И. «Прелюдия и Фуга Es-dur», Фуга (начало) 169
147. Корганов Т.И. «Прелюдия и Фуга Es-dur», Фуга (окончание) 170
148. Жоскен Депере. Missa Hercules dux Ferrariae, Kyrie (начало) 171
149. Пирумов А.И. «Четыре стихотворения», «Послушайте!» (начало) 172
150. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?» (начало) 173
151. Тищенко Б.И. «Четыре хора на древние китайские юэфу», «Холодная фуга» (начало) 174
152. Тищенко Б.И. «Энергия» (начало) 175
153. Агафонников В.Г. «Концертино», «Фуга» (начало) 176
154. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Des-dur», Фуга (тт. 5–8) 177
155. Баркаускас В.П. «Прелюдия и фуга», Фуга (начало) 178
156. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою» (начало) 179
157. Фалик Ю.А. «Два сольфеджио», Фуга (тт. 36–47) 180

158. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет, Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою» (тт. 9–15) 181
159. Ушкарёв А.Ф. «Мадригал», Фуга «Красы прелестней нет» (начало) 182
160. Евграфов Ю.А. Фуга «В честь Густава Эрнесакса» (тт. 102–109) 183
161. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?» (тт. 41–44) 184
162. Тищенко Б.И. «Энергия» (тт. 40–42) 185
163. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Фуга (тт. 40–42) 186
164. Агафонников В.Г. «Концертино», «Фуга» (реприза) 187
165. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Des-dur», Фуга (т. 53) 188
166. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Фуга (окончание) 189
167. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (начало) 190
168. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (т. 59) 191
169. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (тт. 127-130) 192
170. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (тт. 142-146) 193
171. Пирумов А.И. «Четыре стихотворения», «Послушайте!» (тт. 9-16) 194
172. Иванов Я.А. «Прелюдия и фуга», Фуга (тт. 45-62) 195
173. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Es-dur», Прелюдия (окончание) 196
174. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Прелюдия (тт. 28-40) 197
175. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Прелюдия (тт. 41-54) 198
176. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Es-dur», Прелюдия (начало) 199
177. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (начало) 200
178. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (тт. 32-40) 201
179. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (тт. 41-49) 202
180. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №1 «В ковчеге ночи новый Ной, я жду…» (начало) 203
181. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №2 «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска…» (начало) 204
182. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №3 «Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес…» (начало) 205
183. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга № 3 «Дух бездомный давно полон дум о давних днях…» (начало) 206
184. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Постлюдия «Стою, огнем обвит…» (начало) 207
185. Бах И.С., транскрипция Л.З. Конторовича, ХТК I том, Прелюдия и фуга d-moll, Прелюдия (начало) 208
186. Бах И.С., транскрипция Л.З. Конторовича, ХТК I том, Прелюдия и фуга d-moll, Фуга (начало) 209

187. Каретников Н.Н. Восемь духовных песнопений, №2 «Из пророка Софонии» 210
188. Каретников Н.Н. Восемь духовных песнопений, №6 «От Матфея» 210
189. Агафонников В.Г. Всенощное бдение, «Богородице Дево, радуйся» (начало) 211
190. Сидельников Н.Н. Литургия святого Иоанна Златоуста, «Трисвятое» (фуга) 212
191. Гендель Г.Ф. Concerto grosso №2 (op.6) (финал) 213
192. Слонимский С.М. «Видя разбойник» (ц. 8) 214
193. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Отче наш» (начало) 215
194. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Да исполнятся уста наша хваления Твоего, Господи» (окончание) 216
195. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Благослови, душе моя, Господа» (средний раздел) 217
196. Шнитке А.Г. Три духовных хора, «Богородице Дево, радуйся» (начало) 218
197. Денисов Э.В. «Свете тихий» (начало) 219
198. Бодров К.А., исполнительская ред. А.В. Соловьёва «Хорал» 220
199. Танонов А.В. «Молитвы», часть 4 «Молитва» (начало) 221
200. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 6 «Зря корабле, напрасно приставаема» (начало) 222
201. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 5 «Окаянне, убогыи человече!» (начало) 223
202. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 3 «Сего ради нищ есмь» (начало) 224
203. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 6 «Зря корабле напрасно приставаема» (ц. 2) 225
204. Щедрин Р.К. «Запечатленный ангел», часть 7 «Да исправится молитва моя» (ц. 57) 226
205. Танонов А.В. «Молитвы», часть 2 «Я слышал — в келии простой…» (начало) 227
206. Танонов А.В. «Молитвы», часть 3 «Когда взойдет денница златая…» (начало) 228
207. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 1 «Пало прениже волн» (начало) 229
208. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 2 «Конь» (начало) 230
209. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 3 «Всё великолепье труб» (ц. 6) 231

210. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 4 «Интерлюдия» (начало) 232
211. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц. 4) 233
212. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой» (исполнительские приемы) 234
213. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 1 «Ищите Бога» (начало) 235
214. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 2 «Шёл Господь пытать людей в любви» (начало) 236
215. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 3 «Молитва матери» (начало) 237
216. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 4 «За всё Тебя, Господь, благодарю!» (начало) 238
217. Нестерова С.В. «Неведомому Богу», часть 2 «Каждый пред Богом наг…» (начало) 239
218. Нестерова С.В. «Неведомому Богу», часть 2 «Каждый пред Богом наг…» (окончание) 240
219. Флярковский А.Г. «Молитва» (начало) 241
220. Кикта В.Г. «Молитвы во имя Любви» (con moto) 242
221. Кикта В.Г. «Благослови, Господь, Россию» (тт. 12–28) 243
222. Фалик Ю.А. «Молитва» (начало) 245
223. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 1 «Высокó ли, высóко ли» (начало) 246
224. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 5 «На море лебедь» (начало) 247
225. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 2 «Ветры буйные» (начало) 248
226. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 3 «Туманы мои темные» (начало) 249
227. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 1 «Лестница вниз» (окончание) 250
228. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 2 «Колыбельная» (окончание) 251
229. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 3 «Сольфеджио» (начало) 252
230. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 4 «Русские звоны» (начало) 253
231. Агафонников В.Г. «Концертино», Прелюдия (начало) 254
232. Агафонников В.Г. «Концертино», Фуга (финал) 255
233. Кикта В.Г. «Минають днi, минають ночi» (фуга) 256
234. Вишневский Б.А. «Внуши, Боже, молитву мою» (фуга) 257
235. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 1 (начало) 258
236. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 4 (начало) 259
237. Евграфов Ю.А. «Притчи in C», часть 1 «Радость человеку» (начало) 260
238. Николаев А.А. «Венок Алябьеву», часть 1 «Прелюдия-вокализ» (начало) 261

239. Свиридов Г.В. «Пушкинский венок», часть 9 «Восстань, боязливый» (тт. 18–27) 262
240. Николаев А.А. «Русская сказка», часть 3 «Мужичок» (средний раздел) 263
241. Слонимский С.М. «Тихий Дон» (начало) 264
242. Шостакович Д.Д. «Десять поэм на слова революционных поэтов», часть 5 «Казненным» (фугато) 265
243. Щедрин Р.К. «Казнь Пугачева» (ц. 1) 266
244. Евграфов Ю.А. «Осенний крик ястреба», часть 9 «В жёлтом зрачке возникает злой блеск» (окончание) 267
245. Волков Е.К. «Слово», «О руская земле!» (начало) 268
246. Волков К.Е. «Слово», «Солнце ему тьмою…» (начало) 269
247. Волков К.Е. «Слово», Вступление (начало) 270
248. Сидельников Н.Н. «Toccata polyphonica» (ц. 1–2) 271
249. Сидельников Н.Н. «Toccata polyphonica» (ц. 16) 272
250. Дмитриев Г.П. «Stabat Mater dolorosa», «Уже безумие крылом…» (начало) 273
251. Караманов А.С. «Stabat Mater», часть 2 (начало) 274
252. Баласанян С.А. «Симфония для хора», часть 1 «Колокола Бухенвальда» (начало) 275
253. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть1 (ц. 2) 276
254. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 1 (ц. 4) 277
255. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 2 (ц. 27) 278
256. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 3 (начало) 279
257. Гаврилин В.А. «Перезвоны», часть 9 «Страшенная баба» (начало) 280
258. Слонимский С.М. «Виринея». Картина первая. Вступление (начало) 281
259. Кикта В.Г. «Андрей Рублёв», «Грёзы Андрея Рублёва» (начало) 282
260. Лехнер Л. Missa Prima. Sanctus 283
261. Лассо О. Cantate Domino (начало) 284
262. Щедрин Р.К. «Царская кравчая» (начало) 285
263. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 1 (ц. 32) 286
264. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 2 (ц. 38) 287
265. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 3 (начало) 288
266. Щедрин Р.К. «Запечатленный ангел», часть 2 (ц. 10) 289
267. Свиридов Г.В. «Концерт памяти А.А. Юрлова», часть 2 «Расставанье» (начало) 290
268. Судзиловский Я.С. «Святки» (начало) 291
269. Судзиловский Я.С. «Святки» (ц. 1) 292

270. Ларин А.Л. «Лин да лай» (начало) 293
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Схемы 294

1. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма». Архитектоника цикла 294
2. Корганов Т.И. Прелюдия и фуга Es-dur. Схема фуги 295
3. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве». Схема фуги 296
4. Пирумов А.И. «Послушайте!». Схема фуги 297
5. Сидельников Н.Н. Литургия святого Иоанна Златоуста. «Трисвятое». Схема фуги 298
6. Баласанян С.А. «Полифонический концерт». 4 часть. Схема фуги 299

ТОМ III

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Антология полифонических произведений для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX — первой четверти XXI века

Предисловие 6

Полифонические вариации

Вл. Соколов. Слава. Вариации на тему русской народной песни. Слова Вл. Соколова 9
Вл. Соколов. Ты не стой, не стой, колодец. Канонические вариации 12
В. Калистратов. Трава моя, травушка. Полифонические вариации на тему двух вариантов русской народной песни 15
В. Калистратов. Я не знала, не ведала. Полифонические вариации на тему старинного свадебного плача 22
К. Волков. «О руская земле!» Из кантаты «Слово» для смешанного хора без сопровождения на строки из «Слова о полку Игореве» 34
С. Екимов. Schönster Herr Jesu. Хоральные вариации (мотет) 39

Канон

А. Шнитке. Богородице Дево, радуйся. Из цикла «Три духовных хора» 57
Ф. Караев. Malheur me bat (chanson) 59
В. Кикта. Грёзы Андрея Рублёва. Хоровой фрагмент из балета «Андрей Рублёв» 68
А. Пирумов. Эхо. Стихи А. Пушкина. Из цикла «Четыре стихотворения» 74
А. Пирумов. Эхо (вокализ) 77
Т. Корганов. Утренний канон. Слова А. Бланка 82
Г. Дмитриев. «Уже безумие крылом…». Стихи А. Ахматовой. Из кантаты «Stabat Mater dolorosa» 85

Фугато

Д. Шостакович. Казненным. Слова А. Гмырёва. Из цикла «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения» 89
В. Шебалин. Могила бойца. Из цикла «Три хора без сопровождения на слова М. Лермонтова» 92
Г. Свиридов. Восстань, боязливый. Из концерта для хора «Пушкинский венок» 97
Э. Денисов. Осень. Ст. А. Фета. Из цикла «Приход весны» 101
Б. Тищенко. Sanctus. Benedictus. Из «Requiem aeternam» 103
В. Кикта. Молитвы во имя любви. Слова В. Лазарева 108
А. Киселёв. Pater Noster 114
Ю. Евграфов. «Радость человеку». Из Концерта для хора a cappella «Притчи in C» на стихи из Книги Притчей Соломоновых и А.С. Пушкина 118
А. Танонов. Молитва. Из концерта «Молитвы» для смешанного хора a cappella 121

Фуга

В. Шебалин. Осень. Сл. М. Исаковского 125
В. Шебалин. Над курганами. Слова М. Танка, перевод с белорусского П. Кобзаревского 129
Р. Щедрин. Ива, ивушка (фуга-вокализ) 133
В. Агафонников. Фуга. Из «Концертино» для смешанного хора a cappella 137
Б. Тищенко. Энергия. Фуга на слова закона сохранения энергии 144
Б. Тищенко. Холодная фуга. Из цикла «Юэфу», четыре хора на древние китайские юэфу 152
А. Караманов. Stabat Mater. Часть 2 158
А. Пирумов. Послушайте! Стихи В. Маяковского. Из хорового цикла a cappella «Четыре стихотворения» 163
В. Гаврилин. Мы говорили об искусстве. Слова В. Гаврилина 167
В. Гаврилин. Страшенная баба. Из хоровой симфонии-действа «Перезвоны». По прочтении В. Шукшина 179
А. Ушкарёв. О, прилети, мой сон. Стихи Джованни делла Каза. Из цикла «Мадригал» на стихи поэтов эпохи Возрождения 203
Ю. Евграфов. В жёлтом зрачке возникает злой блеск. Из оратории «Осенний крик ястреба» на стихи И. Бродского 209
А. Кнайфель. «”О глупости”, хором и фугой». Хоровая фуга. Слова Ф. Шиллера 215

А. Чайковский. Не могу… Слова А. Володина. Из цикла «Монологи пьющего человека» 220
С. Нестерова. Каждый пред Богом наг. Стихи И. Бродского. Из цикла пьес для хора a cappella «Неведомому Богу» на стихи русских поэтов XX века 227
«Торил Ванюшка дорожку». Русская народная песня в обработке для смешанного хора О. Коловского 233

Малый полифонический цикл

В. Баркаускас. Прелюдия и фуга
1. Прелюдия 237
2. Фуга 241
Я. Иванов. Прелюдия и фуга
1. Прелюдия 250
2. Фуга 254
А. Ушкарёв. Прелюдия и фуга «Красы прелестней нет». Стихи Т. Тассо. Из цикла «Мадригал» на стихи поэтов эпохи Возрождения
1. Прелюдия 258
2. Фуга 260
Ю. Евграфов. В честь Густава Эрнесакса. Прелюдия и фуга. Из цикла «Портреты мастеров» 265
Ю. Фалик. Два сольфеджио
1. Прелюдия 275
2. Фуга 280
Т. Корганов. Прелюдия и фуга C-dur
1. Прелюдия 286
2. Фуга 291
Т. Корганов. Прелюдия и фуга Des-dur
1. Прелюдия 297
2. Фуга 301
Т. Корганов. Прелюдия и фуга Es-dur
1. Прелюдия 308
2. Фуга 310
В. Файнер. Хорал и фуга «Внуши, Боже, молитву мою» (Пс.54: 2, 23) 314

Большой полифонический цикл

А. Пирумов. Сквозь тысячи лет… Цикл для хора без сопровождения по поэме «Человек». Слова В. Маяковского…
Прелюдия №1 «В ковчеге ночи новый Ной, я жду - ...» 320
Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою...» 325
Прелюдия №2 «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска...» 330

Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?...» 334
Прелюдия №3 «Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес…» 340
Фуга №3 «Дух бездомный давно полон дум о давних днях...» 344
Постлюдия «Стою, огнем обвит...» 349

Хоровой концерт

С. Баласанян. Полифонический концерт
I часть 355
II часть 362
III часть 370
IV часть 377
В. Кикта. Хвала мастеру. Полифонический концерт для мужского хора. Слова В. Лазарева 388
В. Кикта. Минають дні, минають ночі. Хоровой концерт на слова Т. Шевченко 394
Б. Вишневский. Внуши, Боже, молитву мою. Концерт для смешанного хора. Псалм 54 403

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Представленная работа освещает широкий круг проблем хоровой музыки a cappella второй половины XX – первой четверти XXI века — исключительно значимой составляющей современной отечественной культуры. Пройдя этапы активизации (1950-е годы), стремительного взлета (1960–1980-е годы), стагнации (1990-е годы) и интенсивной динамики (2000–2010-е годы), данная область в 2020-е годы остается одной из наиболее перспективных. Современные авторы видят в хоре неисчерпаемый ресурс для реализации своих художественных идей.

В настоящее время хоровое композиторское и исполнительское творчество a cappella переживают бурный расцвет. Об этом свидетельствует внушительный объем и жанрово-стилевое многообразие созданных за эти годы произведений (самостоятельные сочинения для хора без сопровождения, использование хора a cappella в вокально-симфонических и музыкально-театральных произведениях, в драматическом театре и кино), а также постоянное увеличение числа академических хоровых коллективов (профессиональных и любительских, взрослых и детских), повышение уровня их исполнительского мастерства.

Данная ситуация во многом была обусловлена возникновением в 1960–1970-е годы и последующим развитием *камерного хорового движения*. Рождение хоров нового типа обусловило объективную потребность в создании репертуара, соответствующего их возрастающим вокально-техническим возможностям, и стало для композиторов источником новых творческих исканий.

Среди отечественных авторов мало тех, кто не обратился бы к хору. Начиная с 1950-х годов произведения для хора a cappella стали создавать видные мастера — С.А. Баласанян, В.Я. Шебалин, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов. Последняя треть XX века — важнейший период (несмотря на кратковременное снижение активности в 1990-е годы), связанный с творчеством композиторов-«шестидесятников»: В.Г. Агафонникова, Л.П. Балая, А.М. Волконского,

В.А. Гаврилина, С.А. Губайдулиной, Э.В. Денисова, Ф.К. Караева, А.С. Караманова, Н.Н. Каретникова, А.А. Кнайфеля, Т.И. Корганова, А.Л. Ларина, Р.С. Леденёва, А.И. Пирумова, А.А. Пярта, В.И. Рубина, Г.С. Седельникова, Н.Н. Сидельникова, С.М. Слонимского, Ю.А. Фалика, А.Г. Флярковского, А.В. Чайковского, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина, А.Я. Эшпая и других. Для хора без сопровождения начали сочинять композиторы авангардного направления начала нынешнего века (А.Ю. Сысоев, А.С. Сюмак, Н.А. Хрущёва), ранее фокусировавшие свои интересы в области инструментальной музыки. С этого времени активизировалась работа в данной сфере А.Н. Ананьева, К.А. Бодрова, С.В. Екимова, А.Л. Клевицкого, В.А. Кухты, А.В. Танонова и других авторов.

Хоровое творчество достигло колоссального размаха во всех регионах нашей страны. С многоголосным пением без сопровождения связаны главные композиторские достижения в области академического музыкального искусства многонациональной России, в частности народов Поволжья, Севера, Дальнего Востока, уникальные певческие стили которых восходят к *монодии*. В числе ярких представителей региональных композиторских школ — М.А. Басок, В.Ю. Зуев, М.А. Кесарева, С.И. Сиротин, Ю.И. Шибанов (Урал), Ю.М. Зарицкий, К.Э. Раутио (Карелия), Р.Ф. Калимуллин, Э.Ж. Низамов (Татарстан), В.Я. Слуцкий, Л.А. Тимофеева (Крым).

Свою лепту в развитие хоровой музыки внесли хоровые дирижеры, создавая обработки народных песен, переложения, авторские сочинения и исполнительские редакции — И.Г. Агафонников, А.В. Александров, А.Г. Занорин, Л.З. Конторович, Э.Ф. Леонов, Б.М. Ляшко, В.П. Мухин, В.С. Попов, А.В. Свешников, Вл.Г. Соколов, А.В. Соловьёв, Б.Г. Тевлин, А.А. Юрлов и другие. Существенно расширился хоровой репертуар благодаря творчеству церковных композиторов и регентов. Назовем имена диак. Сергия Трубачёва, прот. Николая Ведерникова, архим. Матфея (Мормыля), монах. Иулиании (Ирины Денисовой), игум. Силуана (Туманова). К настоящему моменту создано немало художественно значимых произведений, представляющих интерес для исполнительской практики и музыкальной науки.

Велика роль фундаментального свойства хоровой музыки — способности выражать крупные идеи, высокие помыслы, «поднимающиеся» над уровнем переживаний отдельного человека. В этом смысле хор становится олицетворением совместного действия или высказывания. Об этом красноречиво свидетельствует меткий афоризм мэтра петербургской композиторской школы второй половины XX – начала XXI века, выдающегося автора хоровой музыки С.М. Слонимского: «Справедливость вещается хором!» [222, с. 33]. Вместе с тем в сочинениях для хора без сопровождения — как форме коллективного объединения множества индивидуальностей — проявляется пристальное внимание современного искусства к воплощению субъективно-личностного начала в сложной системе духовного мира человека.

Обращение отечественных авторов к хору без сопровождения имеет этико-эстетические и музыкально-стилевые обоснования. Образно-художественные возможности человеческого голоса — «совершеннейшего из инструментов, способного стать проводником не только чувств, но и мыслей» (Н.К. Метнер) [125, с. 67] — уникальны. Голос может выразить как душевные переживания, так и силу человеческого духа. В хоре — едином художественном организме, «множестве личностей, объединенных музыкально» (С.М. Слонимский) [246, с. 138] — воздействие значительно возрастает благодаря гармоничному сочетанию и взаимодействию человеческих голосов. Эстетическая красота звучания хора a cappella, возвышенный тон высказывания способны вызывать сильнейший эмоциональный отклик у слушателей, пробуждая лучшие личностные качества и способствуя формированию духовно-нравственных ценностей в современных социокультурных условиях.

Художественно-выразительные и технические возможности хора a cappella сравнимы с симфоническим оркестром и поистине безграничны. Отсутствие сопровождения еще ярче выявляет колоссальные ресурсы хора как акустического музыкального «инструмента». Огромен потенциал пения a cappella с точки зрения тембрики (тембровой структуры музыкальной ткани) (определение Ю.Н. Холопова) [533, с. 106–107]. Еще в начале XX века

А.В. Никольский, подчеркивал, что «к хору можно подойти не как к комплексу из четырех только массовых голосов, а как к богатейшему ансамблю, содержащему в себе до полутора десятка разных тембров, имеющих каждый свой особенный и яркий колорит и могущих, при надлежащем использовании, дать звуковые эффекты неизмеримо большие, чем какие обычно извлекаются из смешанного хора» [107, с. 82]. По мнению хорового дирижера А.С. Рыжинского, «хор совершил революционный скачок именно потому, что композиторы <…> раскрыли его тембровый потенциал» [116].

Пение a cappella — индикатор профессионализма любого хорового коллектива. Выдающиеся деятели отечественного хорового искусства под коллективом певцов понимали «исключительно хор без инструментального сопровождения (разрядка моя — Н.К.) — хор a cappella» [564, с. 31]. Более того, «участие хора в совместных с оркестром исполнениях не меняет дела: он должен явиться на них уже со своей готовой, выработанной a cappella техникой и будет тогда удовлетворять всем требованиям наравне с другими участвующими в исполнении силами» [564, с. 31].

При всех общих качествах хоровой музыки a cappella она весьма различна по жанрово-стилевым, драматургическим и композиционно-техническим параметрам. «Хоровые пути», пройденные с середины двадцатого столетия до наших дней, в полной мере отразили всю сложность и противоречивость социально-политических процессов, исторической смены парадигм отечественной культуры. В этот период хоровая музыка наряду с инструментальной активно расширяла свои горизонты, обращаясь к глубинным пластам фольклора, возрождая утраченные духовные основы, приобщаясь к мировому музыкальному опыту.

Актуальность исследования определяется плюрализмом художественных установок композиторского хорового творчества a cappella как ценностным ориентиром сегодняшнего времени; вариативностью жанрово-стилевых образцов; многообразием выразительных и конструктивных свойств хорового письма; новациями в сфере академического хорового исполнительства.

Цель исследования — определение места, значения и особенностей академического хорового искусства a cappella в современной отечественной музыкальной культуре.

Исходя из цели, в работе поставлены следующие **задачи:**

- представить обзор важнейших явлений отечественного хорового искусства второй половины XX – первой четверти XXI века;
- репрезентировать жанрово-стилевую панораму современной хоровой музыки a cappella;
- выявить роль индивидуальных композиторских решений в эволюции хоровых жанров;
- исследовать приемы работы композиторов с литературной основой;
- проанализировать музыкальный язык хоровых композиций a cappella и определить значение полифонических методов организации музыкального материала в хоровой фактуре;
- установить взаимосвязь композиторской и исполнительской практики в процессе создания хоровых композиций;
- систематизировать современные хоровые исполнительские составы;
- представить основные формы современного хорового исполнительства;
- раскрыть специфику современных вокально-хоровых исполнительских приемов;
- изучить особенности нотной графики современных хоровых партитур;
- составить нотную хрестоматию концертного и педагогического репертуара полифонических произведений для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века.

Объект исследования — хоровое творчество a cappella современных отечественных композиторов, рассмотренное с теоретической и исполнительской точек зрения.

Предмет исследования — жанровые, стилевые, драматургические, композиционные и исполнительские аспекты сочинений для хора a cappella

отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI столетия.

Материал исследования — хоровые сочинения, репрезентанты жанровой панорамы и индивидуального стиля ведущих современных композиторов России. Центральное место занимают хоровые партитуры мэтров московской и петербургской школ, ранее подробно не освещенные в музыковедческих трудах. Особое внимание уделено хоровой музыке из бывшего СССР. Изучается хоровое творчество региональных авторов. Рассматриваются произведения композиторов, только начинающих свой профессиональный путь: недавно вышедшие из-под пера, эти сочинения уже прочно закрепились в исполнительской практике.

В диссертации изучены не только самостоятельные сочинения для хора a cappella, но и написанные для хора без сопровождения отдельные части вокально-инструментальных и музыкально-театральных произведений. Также рассмотрены хоровые композиции a cappella с эпизодическим включением одного или нескольких инструментов, партии которых не дублируют человеческие голоса и не выполняют функции аккомпанемента, а вступают с ними в диалог. Инструментальное звучание придает хоровой звучности особый тембровый колорит. В работе представлены сочинения для различных типов хоров — *однородных* (мужских, женских, детских) и *смешанных*, а также для *вокально-хоровых / вокальных ансамблей*. Современная музыка a cappella для детского хора фигурирует в качестве отдельных примеров, но подробно не рассматривается, так как данная чрезвычайно широкая область требует специального изучения.

Корпус хоровых партитур, составляющих материал исследования, распределен на пять групп в соответствии с жанрово-стилевой дифференциацией. Первую группу составляют *отдельные хоры и циклы a cappella фольклорного направления* (обработки народных песен, сочинения на народно-песенные и фольклоризированные тексты). Вторая включает *хоры, ориентированные на жанры и формы западноевропейской музыки эпохи Ренессанса и барокко*. Третья группа — *хоры, связанные с традициями русской духовной музыки* (песнопения на тексты православного богослужения, паралитургические и художественные тексты

религиозно-философского содержания). Четвертая представлена *хоровыми концертами*, пятая — произведениями для хора без сопровождения, восходящими *к инструментальным, кантатно-ораториальным, симфоническим и сценическим жанрам*. В нее также вошли написанные для *хора a cappella* развернутые фрагменты *вокально-симфонических и музыкально-театральных сочинений.*

Методология исследования включает комплекс исторических, теоретических и практических методов, апробированных современной музыкальной наукой. Центральное место занимает *системный* метод, применяемый при анализе нотных текстов. Заявленный комплексный подход охватывает *историко-теоретическое осмысление* жанровых, драматургических и структурных параметров современной хоровой композиции a cappella, а также изучение приемов хорового письма. Автором учтен *исследовательский*, *педагогический и исполнительский опыт*, накопленный на кафедрах истории русской музыки, истории зарубежной музыки, теории музыки, современной музыки, хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. *Музыкально-текстологические* методы применены в ходе изучения нотных рукописей. Задействованы *вербально-коммуникативные* методы. Получению новых материалов способствовали интервью с выдающимися отечественными композиторами и дирижерами.

Вследствие многолетней исполнительской и педагогической деятельности автора диссертации *эмпирический* анализ предшествовал *теоретическому*. Исследование бóльшей части рассматриваемых сочинений базировалось на собственном практическом опыте в качестве певца и хормейстера Камерного хора Московской консерватории под управлением профессора Б.Г. Тевлина, а позже — руководителя Вокально-хорового ансамбля ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова и преподавателя специальных дисциплин дирижерско-хорового цикла в МГК имени П.И. Чайковского, ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, АХИ имени В.С. Попова. Этот разносторонний опыт позволил рассмотреть объект исследования с различных сторон. В то же время результаты историко-

теоретического анализа легли в основу новых *исполнительских концепций* хоровых произведений.

Степень разработанности темы. Вопросы современной хоровой музыки давно привлекали исследователей. Возникли ценные историко-теоретические труды И.В. Батюк [25], М.С. Высоцкой [67; 68], Г.В. Григорьевой [68; 98; 99], Ю.И. Паисова [346; 347], А.С. Рыжинского [412; 415; 416], В.С. Ценовой [557; 558] и других. Однако, в силу сложности и многоаспектности данная проблематика ранее не становилась предметом целостного научного анализа.

Многие жанры хоровой музыки a cappella — например, хоровая миниатюра — долгое время оставались на втором плане. Только в начале XXI века появились первые крупные исследования истории и теории данного жанра (И.В. Гринченко) [101], его связи с позднеромантической стилистикой (А.А. Илларионова) [178]. Вокальные жанры старинной западноевропейской музыки в хоровом творчестве современных отечественных авторов изучались редко, особенно в советский период. Не были исследованы и вопросы экстраполяции признаков вокально-симфонических и музыкально-театральных жанров на хоровое творчество a cappella.

Отсутствуют труды о роли полифонических методов в современных композициях для хора без сопровождения: имеющиеся работы во многом обращены к инструментальной, симфонической, вокально-симфонической и оперной музыке, так как в сравнении с ними хоровая область выглядит для исследователей менее значимой для репрезентации полифонического мастерства отечественных авторов. Дополнительными стимулами исследования стали: отсутствие специальных трудов, посвященных современным формам академического хорового исполнительства в России; отсутствие аналитических работ, систематизирующих и обобщающих современные вокально-хоровые исполнительские техники.

Таким образом, разработка темы настоящей работы потребовала не только систематизации имеющихся сведений, поиска разнообразных музыкальных материалов, но и их принципиально нового осмысления. В этом большую помощь

оказали отечественные и зарубежные исследования по различным проблемам музыкальной науки. Условно их можно разделить на девять групп.

В *первую группу* вошли фундаментальные труды по вопросам истории отечественной музыки, магистральных и локальных тенденций развития музыкального искусства XX–XXI веков. Это работы Б.В. Асафьева [16; 19; 20; 21], М.С. Высоцкой [68], Г.В. Григорьевой [68; 95; 96; 100], Н.С. Гуляницкой [105; 106], Е.Б. Долинской [126; 127; 129; 182], К.В. Зенкина [164], М.С. Кагана [183], М.В. Карасёвой [190], Ю.В. Келдыша [181; 201], Ц. Когоутека [207], Т.С. Кюрегян [31; 273], Т.Н. Левой [180; 277; 278], А.Л. Маклыгина [297; 298], Е.В. Назайкинского [327; 328; 329], Ю.И. Паисова [344], И.А. Скворцовой [390; 422; 446], С.С. Скребкова [450; 452], А.С. Соколова [463], И.В. Степановой [476], О.А. Урванцевой [507; 509]; Ю.Н. Холопова [530; 531; 532; 533; 536; 537; 538; 539], В.Н. Холоповой [541; 542; 543; 544; 545; 547; 548; 550], В.С. Ценовой [210; 498], А.М. Цукера [560], О.В. Шепшелевой [573] и других.

Вторую группу составили исследования музыкальных жанров, в том числе хоровых. Это труды М.Г. Арановского [12; 14], Г.В. Григорьевой [93; 94; 97; 98; 99; 100], А. Гудмана [602], А.Г. Коробовой [219], Е.Д. Кривицкой [251; 255], Т.Н. Ливановой [279], М.Н. Лобановой [286], Е.В. Назайкинского [330], Вл.В. Протопопова [376], А.С. Рыжинского [415; 416; 417], Л.Д. Рязанцевой [421], А.В. Соловьёва [467], А.Н. Сохора [468], В.Н. Холоповой [546].

В *третью группу* вошли исследования в области музыкальной фольклористики Э.Е. Алексеева [7], Б.В. Асафьева [17; 18], Т.С. Бершадской [36], П.Г. Богатырёва [39], Н.Н. Гиляровой [82; 174; 175], Е.В. Гиппиуса [83], Г.Л. Головинского [87], И.И. Земцовского [161; 162], Л.П. Ивановой [171], Т.Г. Ивановой [172], А.Д. Кастальского [196], К.В. Квитки [200], А.К. Петрова [355; 356], Б.Н. Путилова [385], Ф.А. Рубцова [401; 402], А.В. Рудневой [404; 405], Н.М. Савельевой [423; 424], А.Н. Серова [438], Е.Р. Скурко [454], Т.А. Старостиной [470; 471; 472; 474], Ю.В. Тихоновой [500], К.В. Чистова [567], В.М. Щурова [590; 591; 592] и других.

Четвертая группа — труды, отражающие новые научные подходы к изучению русской духовно-музыкальной культуры. Здесь следует назвать имена Т.Ф. Владышевской [63; 64], И.А. Гарднера [71; 72; 73], Н.А. Герасимовой-Персидской [78], Н.С. Гуляницкой [106], Н.В. Гурьевой [108; 109; 448], Н.А. Давыдовой [111], Н.Г. Денисова [113], И.В. Дынниковой [135; 136], С.Г. Зверевой [158; 195], А.И. Кандинского [188; 189], А.Б. Ковалёва [204; 205; 206], А.Н. Кручининой [259], И.Е. Лозовой [287; 288], В.И. Мартынова [301], В.М. Металлова [309], А.В. Никольского [334], Н.Ю. Плотниковой [361; 362; 363; 364; 365], Вл.В. Протопопова [376; 379; 382], М.П. Рахмановой [391; 392; 394], С.С. Скребкова [449], Т.А. Старостиной [469; 473], И.В. Степановой [478], А.Т. Тевосяна [495], О.А. Урванцевой [508; 509], Н.Д. Успенского [510], С.И. Хватовой [528], М.В. Цукановой [559], О.Е. Шелудяковой [571; 572], Б.А. Шиндина [576; 577].

Пятая группа представлена аналитическими работами композиторов, излагающих собственные взгляды на современное отечественное музыкальное искусство — Ю.М. Буцко [51], Э.В. Денисова [114], В.И. Мартынова [300], С.М. Слонимского [458], А.Г. Шнитке [579; 581], Р.К. Щедрина [588].

Шестую группу составили труды В.А. Васиной-Гроссман [55], Г.В. Григорьевой [95; 100], К. Н. Дмитревской [117], К.В. Зенкина [165; 166], И.В. Лаврентьевой [274], А.В. Михайлова [316], Е.А Ручьевской [408; 411], Г.А. Рымко [418; 419], И.В. Степановой [477; 479] о проблемах взаимодействия слова и музыки.

Сюда же вошли исследования филологов М.М. Бахтина [26; 27; 28], Д.С. Лихачева [282; 283], Н.В. Павловича [338], В.Я. Проппа [369; 370], Ф.Ф. Фортунатова [516] и других.

Седьмая группа — исследования фактуры, в частности, хоровой. Это работы Ю.С. Каспарова [194], Т.Н. Красниковой [242], П.П. Левандо [276], В.О. Семенюка [436], М.С. Скребковой-Филатовой [453], И.И. Снитковой [461], В.Н. Холоповой [547; 549], В.А. Цуккермана [561].

Восьмая группа — труды по истории и теории полифонии С.С. Богатырёва [40; 41], С.С. Григорьева [92], А.Н. Дмитриева [119], Т.Н. Дубравской [132; 133], Ю.К. Евдокимовой [138; 139; 140; 141], И.К. Кузнецова [261; 262; 263], Т.Ф. Мюллера [325], Н.Ю. Плотниковой [361], Вл.В. Протопопова [371; 372; 374; 375; 378; 379; 380; 381], С.С. Скребкова [451], С.И. Танеева [486; 487; 488], Н.И. Тарасевича [489; 490; 491], В.П. Фраёнова [517] и других. В работах О.В. Георгиевской [76], А.Н. Должанского [121], В.В. Задерацкого [151; 152], Г.С. Зайцева [155], И.С. Куницыной [264], И.В. Лихачевой [284], Ю.В. Москвиной [323], Т.В. Франтовой [522], Н.В. Шиманского [575] полифония выступает аспектом индивидуального стиля композитора.

Важные положения теории полифонии раскрываются в исследованиях С.А. Загния [149], В.В. Задерацкого [150; 153; 154], Е.В. Ивановой [170], Ю.В. Москвы [321; 322], А.И. Ровенко [395], Н.А. Симаковой [441; 443; 444], В.Н. Холоповой [545], К.И. Южак [595; 596; 597].

Ценны узкоспециализированные разработки, касающиеся истории и теории канонов (Ю.Н. Холопов [535]), старинных полифонических техник (Л.Л. Гервер [79; 80]), эволюции фуги (А.Н. Должанский [122], В.М. Калужский [186], Л.Л. Крупина [258]), развития инструментальных жанров (Ю.С. Бочаров [49; 50]). Также выделим значимые зарубежные исследования Дж.Э. Гардинера [70], Э. Курта [267], Э. Кшенека [269], А. Швейцера [570].

И, наконец, — труды по истории и теории хорового исполнительства Б.В. Асафьева [19], К.П. Виноградова [59], Н.С. Голованова [86], Н.М. Данилина [351], Г.А. Дмитревского [118], А.А. Егорова [146; 147], В.П. Ильина [179], О.П. Коловского [208], В.И. Краснощёкова [244], Е.Д. Кривицкой [45; 187], Д.Л. Локшина [289], К.Ф. Никольской-Береговской [333], К.К. Пигрова [359], К.Б. Птицы [383; 384], В.А. Самарина [429], А.В. Свешникова [350], С.В. Смоленского [460], Вл.Г. Соколова [62; 464], А.В. Соловьёва [6; 45; 89; 187; 466], Б.Г. Тевлина [44; 45; 187; 494], Ю.Н. Холопова [536], П.Г. Чеснокова [564] и других.

Научная новизна определяется тем, что:

- настоящая диссертация является первым комплексным исследованием современной отечественной хоровой музыки a cappella с позиций музыкальной науки и исполнительской практики;
- впервые представлена жанрово-стилевая панорама отечественной хоровой музыки a cappella второй половины XX – первой четверти XXI столетия;
- в научный обиход введено значительное количество хоровых произведений для хора без сопровождения, включая новейшие, созданные в 2020-е годы;
- изучены как опубликованные хоры, так и неизданные сочинения двадцати отечественных композиторов разных поколений — представителей советского и постсоветского периодов[1];
- впервые систематизированы современные методы работы композиторов с литературным первоисточником, включая редко упоминаемые в исследовательской литературе (билингвальные и фонические композиции, полифонические преобразования текстовой основы и т.п.);
- выявлены драматургическая и композиционная специфика хоровых произведений;
- определено значение полифонии в современном хоровом композиторском творчестве a cappella;
- исследованы принципы претворения техник композиторского письма второй половины XX века (додекафония, серийная техника, сонорика, алеаторика, пуантилизм, микрохроматика) в условиях хоровой фактуры;

[1] В их числе: В.Г. Агафонников («Концертино»), А.Н. Ананьев (хоровой спектакль «Путь к Победе»), В.Г. Арзуманов (три песни для смешанного хора «Иванушка»), С.А. Баласанян («Полифонический концерт»), И.И. Голубев («Итальянский концерт», хоровой цикл «В поисках прошлого»), Э.В. Денисов (хоровой цикл «Приход весны», «Осень»), Ю.А. Евграфов (концерт для хора a cappella «Притчи in C»), Л.А. Карев («Ave Maria»), Н.Н. Каретников («Мистерия Апостола Павла»; Восемь духовных песнопений памяти Б.Л. Пастернака, op. 24; Шесть духовных песнопений, op. 31), А.А. Кнайфель («”О глупости”, хором и фугой»), В.А. Кухта («Месса для женского хора»), Е.И. Подгайц («Концертино-сольфеджио»), Г.С. Седельников («Lux aeterna», концерт-действо «Солдат мой, солдатик»), Н.Н. Сидельников (кантата «Toccata polyphonica»), С.М. Слонимский (мадригал «Замки Фата Морганы»), Я.С. Судзиловский («Святки»), А.Ю. Сысоев («SOS. The Song of Songs», «Месса», «Реквием. Территория печали»), Б.И. Тищенко («Четыре хора на древние китайские юэфу»), Т.А. Чудова («Хор без слов»), В.А. Чуракова («У бела моря»).

- предложена классификация современных хоровых составов и охарактеризованы актуальные формы академического хорового исполнительства;
- систематизированы современные вокально-хоровые исполнительские приемы;
- выявлены особенности современной нотации хоровых партитур;
- приведены архивные материалы, освещающие неизвестные страницы жизни и творчества Ю.А. Евграфова, А.Г. Флярковского;
- представлены неопубликованные материалы бесед с композиторами (В.Г. Агафонников, Ю.В. Воронцов, М.Р. Гоголин, С.В. Екимов, В.Ю. Калистратов, В.Г Кикта, А.Л. Ларин, Р.С. Леденёв, Е.И. Подгайц, С.М. Слонимский, А.Ю. Сысоев, А.В. Чайковский) и мастерами отечественного хорового исполнительства (Л.З. Конторович, А.Н. Котов, В.Н. Минин, А.С. Рыжинский, А.В. Соловьёв, Б.Г. Тевлин).

Теоретическая значимость заключается в создании нового исследовательского подхода к изучению современной отечественной хоровой музыки a cappella с позиций композиторской и исполнительской практики. Научные обобщения и выводы диссертации могут послужить импульсом для теоретических исследований в различных областях музыкальной науки (в частности, истории отечественной музыки, истории и теории полифонии, хороведения), а также культурологии и философии искусства.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения его итогов в музыкально-педагогической, учебно-методической и концертно-исполнительской деятельности. Материалы диссертации могут быть привлечены при реализации учебных программ музыкально-теоретических и дирижерско-хоровых дисциплин, практических занятий в средних и высших профессиональных образовательных учреждениях, а также при создании учебно-методических пособий и нотных хрестоматий, составлении концертных программ. Некоторые результаты введены автором работы в курс «Актуальные вопросы современного хорового искусства и исполнительства», читаемый ассистентам-

стажерам дирижерского факультета Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

С целью демонстрации полифонического мастерства отечественных авторов, а также расширения концертного и педагогического репертуара составлена «Антология полифонических произведений для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века». В нее включены как ранее опубликованные, так и неизданные сочинения В.Г. Агафонникова, С.А. Баласаняна, Б.А. Вишневского, Э.В. Денисова, Ю.А. Евграфова, А.А. Кнайфеля, Б.И. Тищенко, В.М. Файнера (для различных исполнительских составов).

Главная задача — представить имитационную полифонию как одно из важнейших средств образно-содержательного и технико-стилевого обновления современных хоровых композиций a cappella. Антология состоит из семи разделов (полифонические вариации, канон, фугато, фуга, малый и большой полифонический цикл, хоровой концерт). В процессе ее подготовки была проведена работа по поиску и систематизации материалов, расшифровке нотных автографов, компьютерному набору хоровых партитур.

Антология разработана в соответствии с учебными планами дирижерско-хоровой специальности (в средних и высших учебных заведениях), предусмотренных федеральными государственными образовательными стандартами. Этим определяется ее важный методический вектор: нотный материал может быть использован в учебных курсах «Дирижирование», «Чтение партитур», «Хоровой класс», «Вокальный ансамбль», «История отечественной музыки», «Полифония», «Учебная практика по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности».

Положения, выносимые на защиту:

1. Хор a cappella — константа внутри крайнего многообразия (стилевого, жанрового, композиционно-технического и т.п.) современной отечественной музыки.

2. Хоровое творчество a cappella современных отечественных композиторов характеризуется сложным переплетением разнонаправленных, вплоть до взаимоисключающих, тенденций, широким спектром индивидуальных стилей и жанрово-драматургических решений.

3. Выступая оппозицией разнообразию технико-стилевых параметров, полифония как художественная универсалия определяет основы композиционного метода многих современных авторов, углубляет имманентные свойства хоровой фактуры (выразительность каждой линии в вокальном многоголосии).

4. Панорама отечественной хоровой музыки a cappella второй половины XX – первой четверти XXI века включает все ведущие жанры и предстает в виде сложной, динамически развивающейся открытой системы.

5. Хор a cappella трактуется композиторами в двух планах: самостоятельный исполнительский состав или «макротембр» (смешанный или однородный хор); отдельный «оркестровый» тембр (в сочинениях для хора и оркестра / инструментального ансамбля).

6. В хоровой музыке, генетически связанной со словом и потому в большинстве случаев обладающей понятийной конкретизацией, разные виды программности могут быть направлены как на детализацию, так и на намеренный уход от однозначности к многозначности композиторского замысла.

7. Техники композиции XX века (додекафония, серийная техника, сонорика, алеаторика, пуантилизм, микрохроматика и другие) — главный стимул и ресурс обогащения вокально-хоровых исполнительских приемов.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», прошла обсуждение на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 18 февраля 2026 года (протокол № 6). Научные результаты исследования отражены в 32 публикациях, включая 16 статей в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Основные положения работы в виде научных докладов были изложены на всероссийских и

международных конференциях (всего 53 доклада)[2].

Структура работы. Диссертация представлена в виде трех томов. **Первый том** состоит из введения, шести глав, заключения, списка литература (606 наименований). Широта проблематики определила логику изложения материала исследования как *сочетания историко-хронологического и жанрово-стилевого принципов*. В первой главе дан общий обзор важнейших явлений отечественного хорового искусства a cappella второй половины XX – первой четверти XXI века. Вторая — Четвертая главы отражают хронологию смены ведущих направлений хорового творчества a cappella отечественных авторов. Так, с 1960-х годов активизировалась их работа с фольклором (Вторая глава), с 1970-х — с жанрами и формами старинной западноевропейской музыки (Третья глава), с конца 1980-х годов — с образцами духовной музыки православной традиции (Четвертая глава). Следующие главы посвящены масштабным воплощениям хорового пения a cappella в современном отечественном музыкальном искусстве: русскому хоровому концерту (Пятая глава), поэме и балладе, кантате и оратории, симфонии, сценическим жанрам (Шестая глава). Проблематика русского хорового концерта выделена в отдельную главу, так как с конца 1960-х до начала XXI века он был ведущим хоровым жанром. Хоровой концерт не только обобщил важнейшие результаты композиторских поисков в области тембрики, но и существенно повлиял на формирование новых жанров хоровой музыки a cappella. В результате сложилась *интегрирующая структура исследования*, предполагающая пересечения в материале отдельных глав. Это позволило осветить ключевые аспекты заявленной темы с разных сторон, следуя от научных обобщений к

[2] В частности, на Международной научно-практической конференции «Тенденции инновационных процессов в науке» (20.05.2015, Европейский фонд инновационного развития, Москва), на XXX Международной конференции «”Бесконечный диалог” в пространстве музыкального времени» (16.12.2019, Союз московских композиторов, Москва); на Международной научно-практической конференции к 90-летию со дня рождения Б.Г. Тевлина (01.10.2021, ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»); на Международной научно-практической конференции «Музыкальная вселенная Родиона Щедрина» (19.12.2022, ФГБОУ ВО «АХИ имени В.С. Попова»); на Международной научно-практической конференции «Шульгинские чтения: К 80-летию со дня рождения Дмитрия Иосифовича Шульгина» (16.05.2024, ФГБОУ ВО «ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова»); на Международной научно-практической конференции: «Музыка без границ: ко Дню единения народов России и Беларуси» (16.03.2025, ФГБОУ ВО «ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова») и других.

аналитическим примерам. **Второй том** содержит три приложения: таблицы (Приложение А), иллюстрации (Приложение Б), схемы (Приложение В). В **третьем томе** представлена «Антология полифонических произведений для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века» (Приложение Г).

ГЛАВА 1. Отечественное хоровое искусство a cappella второй половины XX — первой четверти XXI века

1.1. Русская хоровая музыка a cappella 1950–2025 годов. Введение в проблематику

Современная ситуация в композиторском и исполнительском творчестве характеризуется активизацией авторской мысли, жанрово-стилевой многомерностью хоровой музыки a cappella, интенсивным развитием хоровой инфраструктуры в культурном пространстве России. Актуальным вопросом изучения отечественной музыки видится осмысление причин, побуждающих композиторов сочинять для хора a cappella. Среди главных предпосылок создания хоровых сочинений выделим — *красоту природного звучания и широчайшие возможности хора как музыкального инструмента; глубокое понимание хоровой специфики; творческие контакты «автор — исполнитель»; творческие заказы.* Все они тесно сопряжены с исполнительской практикой.

Звучание хора a cappella покоряет природной красотой, богатством оттенков эмоций и образов. Тембровая окраска каждого хорового коллектива самобытна. Это связано с феноменом человеческого голоса: встречаются похожие голоса, но не существует двух абсолютно одинаковых. Для каждого человека характерны уникальные физиологические особенности голосового аппарата, которые влияют на тембр, высоту и другие характеристики голоса, делая его неповторимым (подобно отпечаткам пальцев или сетчатке глаза). Именно этим хоровое звучание коренным образом отличается от инструментального (оркестрового), когда у слушателей напрямую начинают работать механизмы ассоциативных связей внешнего вида инструмента и его тембра [11, с. 252–271]. При виде хора тождество визуального и слухового факторов условно. Отсюда и специфика восприятия хорового пения, заключающаяся в том, что практически невозможно предугадать звучание хора, вышедшего на сцену. Каждый коллектив будет звучать по-своему: в зависимости от тембрового состава и акустических

условий. Индивидуальные тембры, составляющие каждую хоровую партию, посредством вокально-хоровой работы приводятся к единообразной манере звукоизвлечения — за счет этого создается объем и особая краска общехорового звучания.

Феноменальны возможности хора как музыкального инструмента. Сочинения для хора a cappella современных отечественных авторов насыщены *сложными техническими приемами*, которые еще в первой половине XX века не получали должного признания в отечественном музыкознании, характеризовались как «не имеющие самостоятельного художественного значения» и даже причислялись к категории «дешевых художественных эффектов» [146, с. 103]. Однако, уже к концу прошлого столетия стало очевидным, что новые техники композиции (додекафония, серийная техника, сонорика, алеаторика, микрохроматика и т.д.) не только прочно вошли в композиторскую практику, но и «с присущей им эстетикой, конечно, повлияли на технику исполнения» [25, с. 170], что привело к значительному росту уровня исполнительского мастерства хоровых коллективов в нашей стране.

Сам факт специфичности хорового письма отмечался многими композиторами. Примечательно в этой связи мнение Т.И. Корганова: «В хоровую музыку начало вторгаться новое содержание, потребовавшее для своего воплощения новых средств выразительности. Поиски идут по разным направлениям. Заметно усложняется интонационная сторона музыки, гармония, ритм. Значительно возрастает роль полифонии, обогащается фактура, привлекаются всевозможные изобразительные эффекты» [216, с. 7].

С точки зрения дирижера-практика отметим, что среди огромного разнообразия разножанровых произведений (как ориентированных на классико-романтическую традицию, так и авангардных) в хоре осваиваются быстрее и хорошо «звучат» именно те, авторы которых когда-то сами были участниками певческих коллективов, постигли «изнутри» особую специфику хоровой звучности (тембровые характеристики, диапазон голосов, тесситурные условия, особенности голосоведения, подтекстовки, нюансировки, исполнительских

штрихов и т.д.), а позже, воплотили эти знания в своем творчестве (осознанно либо интуитивно).

Из авторов, наиболее полно воплотивших специфику хорового звучания, выделяются те, кто учился хоровому дирижированию в средних и высших учебных заведениях (А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин, В.Г. Агафонников, В.Г. Кикта, Ю.М. Буцко, В.Ю. Калистратов, С.В. Екимов), пел в хорах (в детстве — Г.В. Свиридов, С.М. Слонимский, на протяжении почти всей жизни — А.Л. Ларин). В полной мере тонкости хоровой звучности ощутили те, кто вел / ведет композиторско-дирижерскую деятельность (А.В. Свешников, А.А. Юрлов, Вл.Г. Соколов, Л.З. Конторович, С.В. Екимов) или сочетал композиторское творчество с регентской практикой (диак. Сергий Трубачёв, прот. Николай Ведерников).

Система профессионального образования в России сохраняет, заложенное в начале XX века, разделение на оперно-симфоническую и дирижерско-хоровую специализацию. Многие страны активно перенимают этот опыт. По словам А.В. Соловьёва[3], «в настоящее время получить профессиональное образование в России стремятся музыканты со всего мира» [6]. Важность хорового образования для будущих композиторов акцентировал Р.К. Щедрин: «Хоровое пение наиболее последовательно и гармонично приобщает человека к великому таинству музыки. Развивает слух, вкус, вырабатывает самодисциплину. Захватывает, заинтересовывает начинающего музыканта ви́дением целого, результатов совместного музицирования. Участие в общем исполнительском процессе пения a cappella дает практическое познание вертикали (гармония) и горизонтали (полифония, голосоведение)» [589, с. 93].

Среди таких композиторов отметим выпускников Московского хорового училища имени А.В. Свешникова: В.Г. Агафонникова, Э.Н. Артемьева, Р.Г. Бойко, В.Г. Кикту, А.И. Киселёва, А.Г. Флярковского, Р.К. Щедрина и многих других.

[3] В настоящее время Александр Владиславович Соловьёв — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, заслуженный артист Республики Абхазия, и.о. ректора Академии хорового искусства имени В.С. Попова, декан по работе с иностранными учащимися МГК имени П.И. Чайковского, художественный руководитель и главный дирижер Камерного хора Московской консерватории, руководитель Ассоциации народных и хоровых коллективов Российского музыкального союза, почетный профессор Университета Тунцзи (Шанхай), Чанжоуского и Хейхэского университетов.

Сочинения для хора a cappella этих выдающихся мастеров составляют «золотой фонд» русской музыки.

По воспоминаниям В.Г. Кикты, «все лучшее, что А.В. Свешников перенял от своих предшественников, от Синодальной школы, он передал своим ученикам, а через них и последующим поколениям музыкантов… Весь музыкально-образовательный процесс был высочайшего уровня. Здесь преподавали лучшие педагоги консерватории: Ф.Ф.(Т.Ф.) Мюллер, Г.В. Крауклис, М.Г. Соколов. Прекрасная теоретическая подготовка сочеталась с интенсивной концертной практикой. Мы выступали со знаменитыми оркестрами и выдающимися дирижерами. Так что молодой человек пел в хоре и постигал тайны хорового звучания не по учебникам, а непосредственно участвуя в исполнении (разрядка моя — Н.К.)» [559, с. 10].

Вся повседневная атмосфера в Хоровом училище располагала, поощряла к творчеству. Увлеченные хоровым звучанием, многие юные музыканты пробовали свои силы в сочинении[4]. А.В. Свешников, убежденный практик, поощрял эти начинания в особой, деловой форме — давал возможность услышать свое произведение незамедлительно после его написания, осознать неточности голосоведения и подтекстовки.

В результате такого единства процесса создания и исполнения из стен Хорового училища вышло большое число композиторов, избравших хор генеральной линией своего творчества[5]. По признанию В.Г. Кикты, «бывает так, что, долго работая над инструментальными сочинениями, настолько глубоко погружаешься в сферу сложнейших музыкальных технологий, что как бы отрешаешься от мира, выходишь за шкалу каких-то человеческих отношений — по

[4] К примеру, в годы учебы в Хоровом училище (1950) Р.К. Щедрин написал хоровые миниатюры на стихи А.С. Пушкина: «Утро» и цикл «Два хора на стихи А.С. Пушкина» («Пора, мой друг, пора», «Тиха украинская ночь»).

[5] А.В. Свешников сыграл огромную роль в жизни своих учеников. В частности, заботясь об их творческом будущем в условиях политического режима советского государства, он настаивал на перемене имен и фамилий. Так, в 1951 году Альфред Флярковский стал Александром (См.: Заявление о смене имени. Личное дело Флярковского А.Г. / Архив МГК. им. П.И. Чайковского.), в 1970 году Юрий Глезер изменил фамилию на Евграфов (См.: Заявление. Личное дело Ю.А. Евграфова / Архив МГК. им. П.И. Чайковского. О.398. Д.ОК-8. Отд.кадров-1977. Л.35.).

содержанию, по тематизму — и тогда хочется возвратиться к хору. И тут уж хор — твоя отдушина!» [559, с. 18].

Многие композиторы первоначально получили специальность дирижера академического хора в различных учебных заведениях нашей страны. Например, хоровое отделение Музыкального училища имени Октябрьской революции (ныне Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке) окончили А.Г. Шнитке (в 1953 году) и Ю.М. Буцко (в 1961 году). В Московской капелле мальчиков первоначально учился А.Л. Ларин, а затем практически на протяжении всей жизни пел в Государственной капелле Москвы, созданной в 1991 году хоровым дирижером В.А. Судаковым[6]. В классе Б.Г. Тевлина в МГК имени П.И. Чайковского учился В.Ю. Калистратов[7]. Примеры можно продолжить.

Обучаясь в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова по специальности дирижер академического хора, С.В. Екимов постигал искусство композиции в классе Народного артиста России, профессора Ю.А. Фалика. В 2011 году он окончил ассистентуру-стажировку в классе у Народного артиста России, профессора В.В. Успенского, являлся художественным руководителем многих учебных хоров Санкт-Петербурга[8]. Еще будучи студентом первого курса консерватории, С.В. Екимов написал миниатюру «Кенгуру» (1993) на стихи Н.С. Гумилева, ставшую его «визитной карточкой»[9].

Помимо специального образования на композиторов, безусловно, оказывала влияние окружающая их с детства музыкальная среда. К примеру, в раннем

---

[6] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.Л. Лариным. Москва. ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова. 31 октября 2019 года.

[7] Свою первую обработку русской народной песни «Девка по саду ходила» в 1970 году В.Ю. Калистратов сделал для Московского хора молодежи и студентов по просьбе своего учителя — Бориса Григорьевича Тевлина. Успех произведения определил композиторское направление: «хор стал для меня живым организмом, через который я могу себя выразить» [500, с. 190].

[8] В настоящее время Сергей Викторович Екимов — заслуженный деятель искусств РФ, лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга и премии Митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Варсонофия в области духовной культуры и искусства, член Союза композиторов России, декан факультета композиции и дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, художественный руководитель Хора консерватории и Камерного женского хора «РИМСКИЙ-КОРСАКОВ», профессор.

[9] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с С.В. Екимовым. Санкт-Петербург. 1 июня 2024 года.

детстве Г.В. Свиридов вместе с бабушкой ходил в церковь села Фатеж Курской области, пел в церковном хоре. Позже, переехав в Курск, участвовал в школьном хоре, руководителем которого был «церковный регент по фамилии Святогорский» [77, с. 626]. Не случайно всеобщую известность Г.В. Свиридову-композитору принесла, прежде всего, вокально-хоровая музыка, которую он поднял на один уровень с оперно-симфонической и соединил с богатыми традициями отечественной песенной культуры.

По воспоминаниям С.М. Слонимского, «школьный хор, в котором я принимал участие исполнял “Ах ты, свет Людмила” из оперы “Руслан и Людмила” М.И. Глинки. Я часто думаю, что данный факт ключевой для меня. Хоровой фрагмент из “Руслана” стал своего рода прообразом к хоровому вступлению в “Виринее”. Да и в целом, в трактовке хора я наследую традиции М.И. Глинки»[10].

Детство Р.К. Щедрина прошло в городе Алексине Тульской области, где его дед, Михаил Щедрин, был настоятелем Успенского собора. Все восемь сыновей о. Михаила, считая и Константина (отца Родиона), были музыкантами, и неоднократно давали в городе в 1910–1920-е годы благотворительные концерты семейным ансамблем. Дед композитора А.О. Вискова, Федор Васильевич Висков пел в церкви во имя Преподобного Сергия Радонежского в подмосковном селе Трубино: композитор вспоминал, как слушал церковное пение[11].

Любовь к хоровому звучанию, желание познать все богатство выразительных и технических возможностей этого вокального инструмента помогают композиторам оттачивать свое профессиональное мастерство[12]. Данные примеры не единичны, они характерны для отечественной музыкальной культуры в целом.

---

[10] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с С.М. Слонимским. МГК имени П.И. Чайковского. 1 ноября 2019 года.

[11] Этот ряд может быть продолжен: отец Н.Н. Сидельникова окончил Московское филармоническое училище как дирижер по классу М.М. Ипполитова-Иванова и впоследствии был дирижером в частной опере Зимина. Родители Д.Н. Смирнова были оперными певцами, работали в Новосибирском оперном театре.

[12] «Чтобы писать музыку для хора, ее необходимо, в первую очередь, любить, много слушать», — говорил Р.С. Леденёв. Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Р.С. Леденёвым. МГК имени П.И. Чайковского. 23 декабря 2004 года.

Творческие контакты[13] *композиторов и исполнителей* — важная составляющая музыкального (в частности, хорового) искусства, способствующая созданию и распространению новых произведений, а также развитию творческо-исполнительской деятельности отечественных хоров. Это может быть как единичная коллаборация, так и многолетнее партнерство, проявляющееся в разных формах: создание хоровой композиции для конкретного исполнителя (с учетом особенностей тембрового состава, технических возможностей коллектива и дирижера); совместная работа композитора и исполнителя над музыкальным произведением (непосредственно процесс сочинения, апробация версий, репетиционный процесс, первое исполнение). Подчеркивая сопряжение личного и профессионального аспектов в «со-творчестве» композитора и исполнителя, многие произведения предваряются авторскими посвящениями (коллективу, дирижеру).

Традиция творческого содружества композиторов и исполнителей восходит к деятельности старейших русских хоровых центров — Придворной певческой капеллы Санкт-Петербурга и Московского Синодального хора. Еще Д.С. Бортнянский создавал многие свои произведения в расчете на исполнение их Петербургской Придворной певческой капеллой. Большое значение для художественного развития одного из старейших русских профессиональных коллективов — Синодального хора — имело творческое общение с ним московских композиторов С.И. Танеева[14], А.Д. Кастальского, С.В. Рахманинова, Вик.С. Калинникова, Ю.С. Сахновского, П.Г. Чеснокова и других.

Для современных авторов высокий уровень художественно-технического мастерства отечественных коллективов остается стимулирующим фактором для создания сочинений для хора. Кроме того,

---

[13] Отметим также важное значение творческих союзов — общественных организаций, объединяющих деятелей искусства и культуры, созданных для защиты профессиональных интересов и содействия развитию соответствующей сферы.

[14] Хору Пречистенских рабочих курсов, созданному в 1900 году В.А. Булычёвым (совместно с Е.Э. Линёвой), обладавшего высокими художественно-техническими возможностями, С.И. Танеев посвятил цикл «Двенадцать хоров a cappella на стихи Я. Полонского» (ор. 27, 1909).

творческая инициатива дирижеров, стремящихся расширить репертуар своих коллективов, становится для авторов импульсом к работе над новым сочинением.

В течение многих десятилетий Государственный хор русской песни (ныне Государственный академический русский хор имени А.В. Свешникова[15]) был флагманом отечественного хорового исполнительства. В 1950–1960-е годы особенно активно проходила совместная работа коллектива с композиторами-современниками, о которой Д.Д. Шостакович впоследствии писал: «Нам, советским композиторам, особенно дорого творчество хора еще и потому, что он почти во всех случаях является исполнителем новых произведений» [89, с. 18]. Лучшие хоровые сочинения мастера[16], а также В.Я. Шебалина («Пять хоров a cappella на стихи А.С. Пушкина»), Г.В. Свиридова («Пять хоров на стихи русских поэтов»), Р.К. Щедрина («Четыре хора на стихи А. Твардовского», хоровая миниатюра «Деревни русские», посвященная А.В. Свешникову), А.Я. Эшпая, А.Г. Флярковского, Е.К. Голубева, Т.Н. Хренникова, Р.Г. Бойко были впервые исполнены хором под управлением А.В. Свешникова[17].

Яркой страницей в истории Республиканской русской хоровой капеллы стало творческое сотрудничество ее руководителя А.А. Юрлова с Д.Д. Шостаковичем и Г.В. Свиридовым (ныне Государственная академическая русская хоровая капелла

---

[15] В середине 1930-х годов в советском государстве назрела необходимость в создании музыкальных коллективов всесоюзного значения. В один год были созданы Государственный симфонический оркестр и Государственный хор СССР. 29 апреля 1936 года был издан приказ Комитета по делам искусств при СНК СССР: «В целях развития пропаганды хоровой культуры, и особенно русской народной песни, и создания образцового хорового коллектива: Государственной филармонии приступить с 5 мая 1936 года к формированию Государственной хоровой капеллы в составе 150 человек». 26 февраля 1937 года состоялся первый самостоятельный концерт Государственного хора. Его первыми руководителями стали А.В. Свешников (1936–1937, 1941–1980) и Н.М. Данилин (1937–1939). В дальнейшем: К.П. Виноградов, И.Г. Агафонников, В.Н. Минин, Е.С. Тытянко, И.И. Раевский, Б.Г. Тевлин, Е.К. Волков, Г.А. Дмитряк, Е.Ю. Антоненко.

[16] Это «Десять поэм на слова революционных поэтов», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», «Две обработки русских народных песен для хора без сопровождения».

[17] Государственный хор в руках А.В. Свешникова смог не только долгие годы оставаться в числе лучших исполнительских коллективов страны, но и по-настоящему оказать влияние на ход советской музыкальной истории. Через опыт Н.М. Данилина (для первой в истории аудиозаписи «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова, сделанной Госхором, А.В. Свешников использовал экземпляр его партитуры с пометками для Синодального хора) и опираясь на собственную дореволюционную регентскую деятельность, Александр Васильевич в своей работе фактически сохранил историческую линию развития русского музыкального искусства, давая возможность в советскую эпоху звучать церковной музыке, правда, в таком виде, каком это было тогда возможно (либо с использованием светской подтекстовки, либо вокализом).

имени А.А. Юрлова. Художественный руководитель и дирижер — народный артист РФ, профессор Г.А. Дмитряк). Капелла блестяще представила широкой публике Тринадцатую симфонию (1962) и вокально-симфоническую поэму «Казнь Степана Разина» (1964) Д.Д. Шостаковича. Все хоровые сочинения, созданные Г.В. Свиридовым при жизни А.А. Юрлова (начиная с 1960-го года), были исполнены Капеллой. Г.В. Свиридов писал: «...петь так, как пели до Юрлова, невозможно. Он сильно двинул вперед наше исполнительское искусство, поднял его на новую ступень» [433, с. 77]. После смерти выдающегося дирижера Г.В. Свиридов написал хоровой «Концерт памяти А.А. Юрлова» (1973).

С именем А.А. Юрлова и его капеллой связаны и первые хоровые опыты В.Г. Агафонникова. Осенью 1959 года молодой композитор получил от дирижера предложение сделать обработку Воронежской народной песни «Посеяли лён за рекою». Вот как он описывает события: «быстро выполнил свой первый творческий заказ, но было чувство некоторой неудовлетворенности, поскольку, как мне казалось, репризная часть была слишком коротка из-за отсутствия словесного материала, а повторять одно и то же не хотелось. Этой неудовлетворенностью я поделился с Александром Александровичем. И мы стали досочинять слова народной песни. В результате получилась строфа: “*Тут его сын догадался: / Где ж ты, наш батюшка, шатался? / Али тебе дома не место? / Али тебе печь не невеста? / Захотелось сдобного хлеба*[18]*? / Аль тебе домашнее пресно? / Али тебе печь не невеста, / Не невеста?*” И в самом конце, по предложению Александра Александровича, голос низкого баса выкрикивал: “*Сиди дома*!”. Мне, к сожалению, не удалось услышать эту обработку в исполнении Республиканской русской хоровой капеллы под управлением А.А. Юрлова, но те, кто ее слышал, говорили, что это было очень эффектно» [4, с. 67]. Памяти своего учителя[19] выдающегося

[18] Позже композитор заменил слово «хлеб» на «тесто»: «*Захотелось сдобного теста?*».

[19] Начиная с 1948 года, А.А. Юрлов, будучи студентом IV курса Московской консерватории, работал в Хоровом училище в качестве хормейстера, а затем и преподавателя по чтению хоровых партитур и хоровому дирижированию. В.Г. Агафонникову посчастливилось пройти курс чтения хоровых партитур у этого замечательного мастера.

музыкального деятеля, В.Г. Агафонников посвятил хор «Перед сном» (1973) на стихи М. Танка в переводе с белорусского В.А. Корчагина.

По просьбе выдающегося музыканта, дирижера Академического Большого хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио (1950–1983) К.Б. Птицы одно из первых своих сочинений написал Ю.М. Буцко (тогда студент Московской консерватории). «Через неделю я принес ему в клавире кантату “Свадебные песни”, позже ему и посвященную. Его же памяти я посвятил — увы, уже после смерти Клавдия Борисовича — мое “Литургическое песнопение”», — вспоминал композитор [52, с. 141]. Подчеркнем, что К.Б. Птица письменно ходатайствовал перед заведующим Главной редакцией музыкального вещания Всесоюзного радио К.К. Сеженским о включении в репертуар Большого хора двух кантат Ю.М. Буцко. Сохранились два письма. Они представляют несомненный интерес. Первое гласит: «Уважаемый Константин Константинович! “Кантата на темы русских частушек” [“Вечерок”[20]] Ю. Буцко — очень трудна для хора! Однако, на мой взгляд, это одно из значительных явлений в современной музыке и ее непременно надо петь нам на радио, по возможности в ближайшее время. Это — событие! С приветом, К. Птица. 20 апреля 1964 года». Вот строки второго письма: «Глубокоуважаемый Константин Константинович! Руководители Большого хора ознакомились с кантатой Ю. Буцко “Свадебная”. Единодушно оцениваем ее весьма высоко и просим включить в репертуар будущего сезона. С приветом и уважением, К. Птица. 18 апреля 1966 года» [176, с. 142].

Особые творческие отношения связывали В.К. Полянского и А.Г. Шнитке. По воспоминаниям знаменитого дирижера, «Альфред как-то признался мне, что ненавидел хор, когда учился на хоровом отделении. Я, можно сказать, вернул ему интерес к хору» [565, с. 359]. А.Г. Шнитке, как правило, отдавал свои сочинения «под трактовку», то есть на усмотрение исполнителей: не всегда указывал темпы, штрихи, нюансы. Он находился в постоянном поиске и обсуждал на репетициях детали произведения. «Однажды он пришел на репетицию “Хорового концерта”, и

[20] Кантата посвящена Людмиле Владимировне Ермаковой — хормейстеру и дирижеру Академического Большого хора Центрального телевидения и радиовещания.

я стал знакомить его со своими соображениями в области динамики, темповых обозначений и другими деталями трактовки сочинения. К моему удивлению, он не только согласился с моим прочтением партитуры, но и попросил их внести в текст (речь шла о репризе третьей части “Хорового концерта”)» [565, с. 359][21]. Для Камерного хора под руководством В.К. Полянского[22] создал свои хоровые опусы Н.Н. Сидельников[23], коллектив был первым исполнителем цикла «Приход весны» (1984) на стихи А.А. Фета (в пяти частях) Э.В. Денисова[24].

Выдающийся хормейстер В.С. Попов тесно сотрудничал с современными авторами. Для коллективов под его управлением сочиняли В.Г. Кикта, Г.П. Дмитриев, А.Ф. Ушкарёв, В.М. Григоренко и другие. Например, по его просьбе, в память об Учителе — Александре Васильевиче Свешникове — написал «Концертино» (1983) для смешанного хора без сопровождения выпускник Хорового училища В.Г. Агафонников. Композитор задумал рассказать о самом процессе образования, о распорядке дня, передать музыкой впечатления — «родом из детства». Утром всегда были хоровые занятия: спевку А.В. Свешников проводил сам со всеми учениками училища. Он воспитывал своих питомцев на лучших образцах мировой хоровой классической музыкальной литературы, среди которых особое место занимали сочинения О. Лассо и Палестрины. Так появилась «Канцона» — пьеса-аллюзия на стиль письма композиторов эпохи Возрождения. Во второй половине дня велись общеобразовательные дисциплины, что ярко отражено в шуточной «Фуге» на слова учителя математики, шахматиста Н.М. Чернышова. Начало и окончание каждого урока заливисто «оповещал» школьный звонок («Прелюдия», «Интерлюдия», «Постлюдия»). Колокольный звон

[21] «Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци» (1984) посвящен Государственному камерному хору Министерства культуры СССР и Валерию Полянскому.

[22] В 1980 году коллектив получил статус Государственного камерного хора Министерства культуры СССР. В 1991 году путем слияния Государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР, возглавляемого выдающимся дирижером Г.Н. Рождественским, и Государственного камерного хора СССР под руководством В.К. Полянского была образована Государственная академическая симфоническая капелла России. В настоящее время ее художественный руководитель и главный дирижер — народный артист РФ, профессор В.К. Полянский.

[23] В частности, хор «Уж вы, горы мои» (позже включенный в кантату «Сокровенны разговоры», 1975), «Романсеро о любви и смерти», «Сычуаньские элегии» Н.Н. Сидельникова.

[24] Премьера состоялась 7 ноября 1986 в Москве.

Постлюдии — свидетельство окончания трудового дня в уникальном учебном заведении и символ времени, истории. Приступив к работе, В.Г. Агафонников решил, что сочинение будет, с одной стороны, своего рода «сюитой в старинном стиле», а с другой — концерт-вокализ (первые четыре части цикла исполняются без текста)[25].

Московский новый хор Е.Л. Растворовой был создан в 1991 году для исполнения современной хоровой музыки[26]. Значительную часть репертуара составляли сочинения композиторов второй половины XX века — Э.В. Денисова, Г.В. Свиридова, С.А. Губайдулиной, А.К. Вустина, М.К. Гагнидзе, Е.К. Голубева и других. Э.В. Денисов восхищался высоким профессиональным уровнем коллектива [239].

Творческое credo выдающегося отечественного хорового дирижера Б.Г. Тевлина заключалось в исполнении и популяризации Новой музыки [238]. Р.С. Леденёв не раз говорил, что высокохудожественное исполнение его произведений хорами под управлением Б.Г. Тевлина было решающим фактором в вопросе: «быть или не быть сочинению для хора a cappella»[27]. Так появились «Ноктюрны» («Эйхендорфский диптих», 1996) и «Клюевский триптих» (2003)[28], премьерное исполнение которых было осуществлено силами Камерного хора Московской консерватории[29].

Поистине легендарен творческий союз Р.К. Щедрина и Б.Г. Тевлина. Знаменитый дирижер постоянно просил Р.К. Щедрина сочинить что-то хоровое. Композитор не раз повторял, что «его слова “напиши что-нибудь новое для хора” являются для меня крылатой фразой, как “Карфаген должен быть разрушен”» [44,

---

[25] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Г. Агафонниковым. Москва. 15 декабря 2020 года.

[26] Коллектив стал членом Ассоциации Современной Музыки (АСМ) при Союзе композиторов СССР по инициативе Э.В. Денисова.

[27] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Р.С. Леденёвым. 30 октября 2012 года.

[28] Этот цикл автор посвятил своим первым исполнителям — профессору Борису Тевлину и его Камерному хору. Премьера состоялась 19 октября 2003 года в Большом зале Московской консерватории.

[29] Камерный хор Московской консерватории был основан профессором Борисом Григорьевичем Тевлиным в 1994 году. Идея его создания принадлежит доктору искусствоведения, профессору Александру Сергеевичу Соколову. В исполнительском составе хора студенты и аспиранты кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. В настоящее время коллективом руководит заслуженный деятель искусств РФ, профессор А.В. Соловьёв.

с. 141]. Например, в 2003 году был создан «Диптих на стихи Андрея Вознесенского»[30]. В 2006 году Б.Г. Тевлин позвонил своему другу и попросил написать произведение, приуроченное к открытию XXVIII Международного фестиваля современной музыки «Московская осень»[31] — в результате появилась русская хоровая опера «Боярыня Морозова» [32] [209].

А.В. Соловьёву и Камерному хору Московской консерватории посвятил первые две из «Русских народных пословиц» (2017–2020) Р.К. Щедрин. Как пишет Е.Д. Кривицкая, «быть может, именно дружба с преданным ему коллективом и его художественным руководителем Александром Соловьёвым, который после ухода из жизни Б.Г. Тевлина принял эстафету пропаганды (иначе и не скажешь) творчества Р.К. Щедрина, и стала импульсом для его возвращения к созданию сочинений для хора a cappella после почти десятилетнего перерыва» [254, с. 138]. В 2020 году появились «Вечер замедленный…» (сцена российской жизни) на слова Э.В. Лимонова, «Хлебников-триптих», «Бурлеска» на слова Н.Н. Асеева, «Колыбельная», «Два последних хора», а в 2021 году — «Эпиталама» на слова Д.Д. Бурлюка. Все сочинения прочно вошли в репертуар прославленного коллектива.

В творчестве Ю.М. Буцко весьма значительна роль хорового дирижера С.С. Калинина. Под его управлением Хор студентов Московской консерватории впервые исполнил ораторию «Песнослов» (1999), «Дорожные жалобы» (1999, посвящено С.С. Калинину), «Край ты мой далекий» из «Трех духовных песнопений

[30] Впервые сочинение было исполнено 8 декабря 2003 года в Малом зале Московской консерватории на концерте, приуроченном ко дню рождения композитора.
[31] В 2006 году фестиваль совпал с 75-летием самого Б.Г. Тевлина.
[32] Премьера оперы состоялась 30 октября 2006 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении Камерного хора Московской консерватории под управлением Б.Г. Тевлина. Солисты: Лариса Костюк, Вероника Джиоева, Михаил Давыдов. Сразу же после премьеры в Москве, в 2007 году опера была исполнена в Санкт-Петербурге в Большом зале филармонии. В 2014 году опера прозвучала в Петербурге на XXII музыкальном фестивале «Звезды белых ночей» на концертной сцене Мариинского театра под управлением В.А. Гергиева. С тех пор прочно закрепилась в репертуаре театра и регулярно звучит на концертной сцене под управлением маэстро. В январе 2015 года коллектив Красноярской государственной академии музыки и театра предпринял первую в истории оперы театральную постановку. 24 декабря 2025 года в Малом зале Московской консерватории «Боярыня Морозова» была исполнена Камерным хором Московской консерватории и солистами ансамбля «Студия новой музыки» (дирижер — А. Соловьёв).

для хора a cappella на тексты и напев, сообщенные А.К. Холмогоровым» (2007–2010).

Многие сочинения И.В. Мациевского, Е.И. Подгайца, С.В. Екимова, К.А. Бодрова впервые прозвучали в России благодаря активной творческой и просветительской деятельности А.С. Рыжинского. В 2010 году А.С. Рыжинский создал ансамбль современной хоровой музыки «Altro Coro», миссией которого стала популяризация вокально-хорового творчества зарубежных и отечественных композиторов XX–XXI веков.

В течение продолжительного времени сотрудничая с народным артистом РФ, профессором Л.З. Конторовичем, И.И. Голубев хор узнал «изнутри»: «Сначала я писал для них небольшие хоровые миниатюры, естественно, пользовался советами Льва Зиновьевича. Это неоценимо! Он большой мастер! Знает возможности хора, сам пишет аранжировки, произведения для хора. Вот это послужило причиной создания “Итальянского концерта”, первым исполнителем которого стал этот коллектив. Кроме Льва Зиновьевича первую и третью части пел хор Бориса Григорьевича Тевлина» [248, с. 54].

Беседуя с И.И. Голубевым, В.В. Красов выразил надежду, что Игорь Исаакович напишет произведение для руководимого им Хора студентов ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова. В результате в июле 2018 года композитор завершил триптих для женского хора a cappella на слова Н.В. Дёмчевой «В поисках прошлого», премьера которого прошла 19 ноября 2018 года в Московском доме композиторов в рамках XL Международного фестиваля современной музыки «Московская осень-2018». Через год сочинение (в новой редакции для смешанного состава) прозвучало в исполнении Академического большого хора «Мастера хорового пения» под управлением Л.З. Конторовича в Рахманиновском зале Московской консерватории.

Для ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин»[33] специально сочиняли В.И. Мартынов («Плач Иеремии», Реквием, «Игры ангелов и людей»,

[33] Коллектив создан в 1989 году. Наряду с исполнительской деятельностью музыканты ансамбля постоянно ведут исследовательскую работу, организуют просветительские проекты, лекции и мастер-классы.

«Исайе, ликуй»), П.В. Карманов («Музыка для Рождества», «Слово»), А.М. Бакши (музыка к спектаклю «Шинель»). По словам руководителя ансамбля, фольклориста, хормейстера, исследователя аутентичного пения русской средневековой музыки и народных песен А.Н. Котова, «”Плач Иеремии” В.И. Мартынова создавался вместе с нашим ансамблем, на репетициях опробовались фрагменты, вносились изменения»[34].

Хоровую музыку А.Ю. Сысоев начал сочинять благодаря сотрудничеству с вокальным ансамблем Intrada (руководитель Е.Ю. Антоненко): «Наш союз сложился уже очень давно. Я знаю, как звучит, что может и любит этот ансамбль. Я хорошо знаю многие голоса этого коллектива — все это в гораздо большей степени вдохновляет меня, нежели сковывает. Поэтому и музыка-то получилась такая разнообразная, щедрая на сложный материал» [10]: «SOS. The Song of Songs», (2017)[35], «Месса для смешанного хора» (2018)[36], «Реквием. Территория печали» (2024)[37].

Новые сочинения в области духовной музыки нередко появляются благодаря священнослужителям — их композиторскому творчеству, собственной регентской деятельности или сотрудничеству с церковными хорами. Например, объединенным хором Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и Московских духовных академии и семинарии руководил архим. Матфей (Мормыль) (1938–2009), «великий церковный регент, возродивший традицию монастырского мужского пения» [469, с. 4], автор переложений, гармонизаций и обработок уставных напевов и авторских богослужебных песнопений. Некоторые переложения-обработки и сочинения диак. Сергия Трубачёва (1919–1995) были предназначены для этого коллектива. Старейший московский клирик столичного храма Иоанна Воина на

«Сирин» имеет записи на радио и компакт-дисках. Первый альбом ансамбля «Духовные песнопения русского народа» получил в 1994 году премию «Золотой камертон».

[34] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.Н. Котовым. Московская область, село Подмоклово. 3 августа 2025 года.

[35] Мировая премьера состоялась 1 декабря 2017 года в Новом Пространстве Театра Наций на Международном театральном фестивале NET.

[36] Впервые Месса прозвучала 18 апреля 2018 года в Доме культуры «ГЭС–2».

[37] Премьера состоялась 1 марта 2025 года в Концертном зале имени П.И. Чайковского силами вокального ансамбля «Intrada». Художественный руководитель и дирижер Е. Антоненко. Солисты: Д. Хрисанова (сопрано), Е. Коломина (меццо-сопрано), М. Нор (тенор), В. Красов (бас).

Якиманке прот. Николай Ведерников (1928–2020) делал обработки старинных распевов, был автором оригинальных сочинений для церковной службы.

Создание хоровой музыки для детей также во многом связано с тесными творческими контактами композиторов и дирижеров. Например, детский хор при Центральном доме художественного воспитания детей (позднее Институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР)[38] под управлением Вл.Г. Соколова стал настоящей «творческой лабораторией» для современных авторов: А.Н. Пахмутовой, Р.Г. Бойко, В.Г. Агафонникова, В.Г. Кикты, В.И. Мурадели. Сам Вл.Г. Соколов писал авторские сочинения («Десять музыкальных картин») и делал обработки народных песен («Слава», «Пойду ль я», «Ты не стой, не стой колодец», «Перепелочка» и другие) для руководимого им хора.

Тесны творческие связи Е.И. Подгайца с хором «Весна» (сначала под управлением А.С. Пономарёва[39], а теперь Н.В. Авериной). Его хоровая музыка для детей чрезвычайно разнопланова: кантата «Как нарисовать птицу» (1980), «Поэзия земли» (1999), Весенняя месса (1996), Нью-Йоркская месса (2001), хоровой концерт «Золотая печаль» (2016), Lacrimosa для хора и домры (2024). Сочинения Е.И. Подгайца сложны в метроритмическом и ладогармоническом отношении. Композитор не ограничивает себя в выборе средств музыкальной выразительности. Он намеренно не облегчает музыкальный язык хоровых композиций, так как считает, что «дети быстрее осваивают трудную музыку, у них нет закрепившихся стереотипов»[40].

Нередко практикующие дирижеры дают ценные советы композиторам по тембровой организации хоровой фактуры, голосоведению и подтекстовке, создают

---

[38] Хор создан в 1936 году. В 2008 году отмечалось 100-летие со дня рождения профессора Вл.Г. Соколова. В честь этой даты его ученики организовали ряд концертов в Москве, в которых принял участие хор, состоящий из воспитанников детского хора Вл.Г. Соколова. Его возглавила профессор музыкального факультета Московского Государственного педагогического университета, в прошлом воспитанница этого хора и выпускница Московской консерватории имени П.И. Чайковского по классу дирижирования профессора Вл.Г. Соколова, заслуженный работник культуры РФ — Л.М. Жарова. В результате, 28 декабря 2008 года был создан новый коллектив «Жар-Сокол хор».

[39] Александр Сергеевич Пономарёв — брат супруги Ефрема Иосифовича Подгайца.

[40] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Е.И. Подгайцем. Москва. ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова. 5 ноября 2024 года.

исполнительские редакции хоровых произведений («Прелюдия и фуга C-dur» Т.И. Корганова — исполнительская редакция Б.Г. Тевлина, «Хорал» К.А. Бодрова — исполнительская редакция А.В. Соловьёва; «Семь духовных хоров Ф.С. Дружинина — исполнительская редакция В.В. Контарева).

Исполняя полифонический цикл C-dur «Хоровой урок» Т.И. Корганова, дирижер Б.Г. Тевлин заменил слова К.С. Алемасовой («*Как весел зов трубы!*») на сольмизацию. Этот вариант очень понравился автору, он зафиксировал его в комментарии к нотному тексту. Так, творческая фантазия исполнителей оказалась движущей силой к возникновению новой версии произведения.

В ряде сочинений композиторы не указывают отдельные параметры (динамику, тактовое деление, подтекстовку), предоставляя исполнителям, прежде всего дирижеру, полную свободу выбора. Так, в двухорном концерте для мужского состава «Хоровая живопись» (1978) В.Г. Кикты, в хоре «Шесть струн» из «Романсеро о любви и смерти» (1975) Н.Н. Сидельникова авторы доверяют дирижеру подбор фонем и слогов для вокализации.

Уникальна идея хорового концерта-действа «Солдат мой, солдатик» (1985) Г.С. Седельникова. Партитуры (в привычном ее виде) не существует. Композитор выписал шестьдесят мелодических линий, предназначающихся для женских голосов, но не указал ни алгоритм вступления, ни динамический план, ни темпа. Все это необходимо придумать дирижеру! Столь активно со-творческим должно быть участие исполнителей.

Немаловажную роль для современных композиторов играют *творческие заказы*, гарантирующие как премьеру сочинения, так и получение авторского гонорара. Беседуя с А.В. Ивашкиным [173] и Д.И. Шульгиным [585], А.Г. Шнитке неоднократно рассказывал о том, что возникновению многих его опусов способствовал запрос на создание произведения для конкретного исполнителя и уточнял, что «конечно, заказ на определенный инструмент в какой-то степени ограничивает, но вместе с тем это ограничение очень небольшое и практически не оказывающее особого влияния на творческий процесс» [585, с. 82]. Аналогичную точку зрения высказывали Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина, С.М. Слонимский и

другие. Так, по предложению настоятеля кафедрального храма св. Станислава в Могилёве о. Романа Фоксинского написал «Белорусскую мессу» (2008) И.В. Мациевский (премьера состоялась 26 июня 2008 года в Могилевском Кафедральном соборе силами Хора и симфонического оркестра Могилевской городской капеллы Республики Беларусь, дирижер — Сергей Лищенко).

В советский период существовала государственная поддержка, выраженная в создании определенных условий для творчества. Союз композиторов СССР играл немаловажную роль, предоставляя творческие заказы: автор получал гонорар за создание музыкального произведения, размер которого зависел от его масштаба и концепции, его востребованности и условий договора с издательством или организацией, заказывающей сочинение. Существовали ставки за авторский лист, за каждое исполнение произведения и другие формы вознаграждения[41]. По словам В.Ю. Калистратова, «четкий регламент денежных вознаграждений, существующий в Союзе композиторов СССР, играл не последнюю роль в выборе жанра сочинения. В так называемом прейскуранте самый высокий уровень оплаты касался симфонии. Бывали случаи, когда в силу указанных обстоятельств, прежде чем представить сочинение в Союзе, композиторы несколько раз меняли его жанровое определение»[42]. Так появились его оратории для хора a cappella «Стенька Разин» и «Золотые ворота» (1978).

Геополитические процессы, происходящие в 1990–2000-е годы, в контексте распада СССР и перехода к рыночной экономике, приостановили налаженную систему. В условиях изменившейся социально-экономической ситуации вопрос материального дохода от результатов своего профессионального труда встал особо остро[43]. Редкое исключение — композитор, имеющий возможность зарабатывать

---

[41] Союзом композиторов СССР организовывались концерты и фестивали, за участие в которых композиторы также получали материальные выплаты.

[42] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Ю. Калистратовым. МГК имени П.И. Чайковского. 21 сентября 2017 года.

[43] В российских тарифно-квалификационных справочниках долго отсутствовала профессия «композитор». Окончив высшее учебное заведение по специальности «Композиция» с присвоением квалификации «Композитор. Преподаватель», многие музыканты занимались педагогической деятельностью, обеспечивающей им относительную материальную стабильность. Подробнее об этом см.: Кривицкая Е.Д. Профессия «композитор». Миф или реальность? [253]. С 1 марта 2023 года вступил в силу профессиональный стандарт «Композитор». А.С. Рыжинский отмечает: «это чрезвычайно важно, так как

сугубо посредством создания музыкальных произведений. В этом аспекте Р.К. Щедрин, беседуя со студентами Московской консерватории, подчеркнул: «я невероятно счастлив от того, что всю жизнь основным источником моего дохода является именно сочинение музыки»[44].

В нынешних реалиях композиторы особенно заинтересованы в творческих заказах. В связи с этим в 2021 году Союзом композиторов России при поддержке Министерства культуры РФ была создана первая в истории современной России программа творческих заказов для композиторов «Ноты и квоты» [336]. Ее цель — продвижение новых сочинений российских авторов. Алгоритм проведения заключается в том, что творческие коллективы (или солисты) заказывают композитору (члену Союза композиторов России) произведение. Выполнив творческий заказ, автор получает гонорар, а сочинение исполняется в течение двух следующих концертных сезонов. Данная программа постепенно стала популярной. Ежегодно количество заявок растет, что свидетельствует о востребованности проекта. Результатом пяти лет работы стало создание более ста произведений для различных составов (симфонического оркестра, большого хора, для больших и малых ансамблей и т.д.), из которых восемь вокально-хоровые[45].

Необходимо сказать также о причинах, являющихся преградой для вхождения новой музыки (созданной композиторами-современниками)

профессия композитор получила официальный статус». Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.С. Рыжинским. Тула. 29 ноября 2025 года.

[44] Творческая встреча с Родионом Щедриным и презентация хорового сборника «Родион Щедрин. Век XXI». Рахманиновский зал Московской консерватории. 15 апреля 2021 года.

[45] В 2022 году: «Хоралы и гимны» для камерного хора и ансамбля А.А. Зобнина были написаны по заказу Камерного хора «Festino»; детская опера «Краденое солнце» В.А. Кухты — по заказу Образцового детского коллектива Санкт-Петербурга музыкально-хоровой студии «Крещендо»; Камерная месса для солистов и ансамбля И.Э. Друха — по заказу ансамбля Филармонического общества Санкт-Петербурга Musica Da Camera совместно с солисткой Датской оперы Сусанной Эльмарк. В 2023 году: по заказу Ансамбля Questa Musica (дирижер — Ф.И. Чижевский) создал «Остановилось время!» для двенадцати голосов и шестнадцати инструментов на стихи З.Н. Гиппиус Ю.С. Каспаров (Москва); по заказу Образцового детского коллектива концертного хора «Радость» ДМШ имени Р.М. Глиэра г. Калининграда (дирижер — Е.В. Синиченкова) написал «Шесть хоров» Э.Ж. Низамов; по заказу коллектива музыкантов (Людмилы Михайловой, Михаила Оленева, Елизаветы Кошкиной, Никиты Михайлова) возникла пьеса «Ein Sausen» Р.Р. Есаяна (Москва). В 2024 году А.Ю. Сысоев написал «Реквием. Территория печали» по заказу Вокального ансамбля Intrada (художественный руководитель —Е.Ю. Антоненко), в 2025 году по заказу Вокального ансамбля N’Caged (художественный руководитель — А.В. Зверева) создала «Трактат о свете» Е.А. Хмелевская.

в широкую концертную практику. Наиболее значимых две. Первая заключается в *трудностях освоения хорового материала*, вызванных сложностью современного музыкального языка, преодолеть которые может не каждый коллектив. Даже при условии, что сочинение создавалось в расчете на конкретного исполнителя, порою возникает ситуация, что после премьеры произведение не вошло в круг регулярно исполняемых композиций. По словам А.С. Рыжинского[46], «бывает, что интересное, сложное и чрезвычайно энергоемкое в репетиционном процессе сочинение, прозвучит всего лишь один раз, так как не встраивается в концепцию других концертных программ. Предвидя такую ситуацию, в отдельных случаях дирижер вынужден даже ответить отказом на просьбу исполнить новое произведение»[47]. Хор, осуществивший премьеру, как правило, включает данное сочинение (либо его фрагменты) в концертные программы в течение нескольких сезонов, затем внимание переключается на новые произведения, так как для технически оснащенного хора композиторы пишут часто. Другие хоровые коллективы могут не обратиться к данному опусу, так как их уровень подготовки не дает возможности исполнить сочинение на высоком уровне. В студенческих хорах (средних и высших музыкальных учебных заведений) ситуация осложняется постоянным обновлением состава в количественном и тембровом отношении (выпускники покидают хор, на их место приходят первокурсники), в связи с чем степень вокально-хоровой оснащенности коллектива в разные годы может существенно разниться.

Вторая причина кроется в определенной консервативности слушательской аудитории, в большинстве случаев настроенной на восприятие старинной и классико-романтической музыки, и не всегда готовой к перцепции современных сочинений.

---

[46] В настоящее время Александр Сергеевич Рыжинский — ректор Российской академии музыки имени Гнесиных, лауреат премии Правительства РФ, почетный работник сферы образования РФ, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры хорового дирижирования, руководитель отдела хорового дирижирования Музыкального училища имени Гнесиных, художественный руководитель и дирижер Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки «Altro Coro».

[47] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.С. Рыжинским. Тула. 29 ноября 2025 года.

Обе задачи решаются благодаря интенсивной *просветительской* работе музыковедов, композиторов и исполнителей (в частности, дирижеров), проводимой в разнообразных формах. Среди них музыкальные лектории, концерты-лекции и лекции-концерты, тематические вечера, мастер-классы, открытые репетиции и т.п. Повысить интерес публики к данным проектам, обеспечить доступность материалов помогают современные информационные технологии.

Идея просветительских концертов возникла как ответ на потребность широкой музыкальной аудитории. В частности, еще во второй половине XIX века становление профессионального образования и просветительства было связано с деятельностью Русского музыкального общества. Целая плеяда исследователей выступала в качестве лекторов-просветителей: В.В. Стасов, Н.Ф. Финдейзен, В.Г. Каратыгин и другие. Неординарную форму музыкального просветительства выдвинул А.Г. Рубинштейн. С помощью своего брата Н.Г. Рубинштейна и других музыкантов он организовал цикл исторических концертов в Санкт-Петербурге[48]. А.Г. Рубинштейн стал одним из первых, кто системно подошел к организации таких концертов. Он проводил их в сопровождении лекций и разъяснений, что было новаторским для того времени[49]. Можно утверждать, что А.Г. Рубинштейн — один из основоположников новой научно-творческой формы проведения концертных мероприятий — *концерт-лекция*. Подхватив начинания А.Г. Рубинштейна, в 1895 году Синодальный хор провел в Москве цикл исторических концертов русской духовной музыки. В 1907–1917-х годах циклы исторических концертов в виде общедоступных воскресных утренников симфонической музыки осуществил в Москве С.Н. Василенко.

[48] Цикл исторических концертов А.Г. Рубинштейна (1885–1886) прошел в Санкт-Петербурге, а затем был повторен в Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже и Лейпциге. В сезоне 1888 / 1889 А.Г. Рубинштейн провел в Санкт-Петербурге расширенный цикл исторических концертов в виде публичных лекций с комментарием (им было сыграно 877 произведений 57 авторов).

[49] Подобная идея существовала и в других странах, где музыкальные просветители стремились сделать классическую музыку доступной для широких слоев населения, особенно для детей и молодежи, например, Л. Бернстайн [34].

В советский период идею музыкального просветительства активно поддержали крупнейшие ученые, композиторы, исполнители: Б.В. Асафьев, Б.Я. Яворский, Р.И. Грубер, И.И. Соллертинский, Н.Б. Трембовельский, Г.Г. Нейгауз, Д.Д. Кабалевский, А.Б. Гольденвейзер, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Д.Ф. Ойстрах, М.Л. Ростропович, И.К. Архипова, С.Б. Яковенко и другие[50]. В это время просветительство стало одним из главных направлений работы для многих дирижеров. К примеру, знаменитый дирижер-исследователь Г.Н. Рождественский «в своих концертах (1974–2017), предварял исполнение сочинений различных авторов своими наблюдениями в такой форме изложения, что глубинное понимание порой очень сложной музыки становилось определенно легче для слушателя. Г.Н. Рождественский выстраивал концерт как индивидуальное драматургическое целое» [236, с. 170], включающее вступление (лекции, аннотации, эпиграфы к сочинениям), кульминация концерта и заключение (исполнение сочинений)[51].

В настоящее время просветительская идея и формат, предусматривающий предварение звучания музыки увлекательными культурологическими аннотациями, весьма актуальны. В течение нескольких лет (2012–2021) шел цикл просветительских концертов «Истории с оркестром», в которых дирижировал и рассказывал В.М. Юровский (художественный руководитель Государственного академического симфонического оркестра России имени Е.Ф. Светланова). Сотрудничая с различными коллективами, вступительное слово и комментарии к исполняющимся музыкальным произведениям представляет в концертах ведущий А.М. Варгафтик[52]. Активную музыкально-просветительскую деятельность ведет

---

[50] Тема музыкального просветительства требует самостоятельной разработки. Не имея возможности в рамках данного исследования назвать всех отечественных музыкантов-просветителей, перечисляем наиболее значимых.

[51] Тексты-пояснения, с которыми Г.Н. Рождественский выступал в своих концертах, опубликованы в книге «Преамбулы» (1989) [397]. Несколько фрагментов данного сборника, а также материалы вступительных слов 1975–2017-х годов, составили вторую часть («Интермеццо») масштабного труда Г.Н. Рождественского «Глоссы» (2022) [396].

[52] А.М. Варгафтик — российский виолончелист, музыкальный педагог, критик, радио- и телеведущий, популяризатор академической музыки. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской консерватории и Российскую академию музыки им. Гнесиных по классу виолончели и аспирантуру Московской консерватории по кафедре истории и теории исполнительства (1998).

Я.И. Тимофеев[53]. Его работы представляют собой интересные лекции, наполненные историческими фактами и остроумными объяснениями, которые помогают понять суть музыки даже без специальных знаний.

Уникальный проект «Возрождение русской оперной классики» возник в МГК имени П.И. Чайковского в 2016 году по инициативе декана научно-композиторского факультета, заведующего кафедрой истории русской музыки Заслуженного работника культуры РФ, доктора искусствоведения, профессора И.А. Скворцовой [447]. Осуществляемый кафедрой русской музыки, он сплотил ведущие творческие коллективы Московской консерватории. Цель масштабной, многолетней программы — восстановление и исполнение забытых опер XVIII–XX веков. Публике уже были представлены оперы Д.С. Бортнянского, Е.И. Фомина, А.С. Аренского, С.В. Рахманинова, Д.Д. Шостаковича и др.

Помимо предваряющего концерт вступительного слова — это составление / издание материалов (буклетов, программок), в которых представлены как творческие портреты современных авторов, так и историко-стилевые аспекты исполняемых произведений. Примером выступают буклеты-программки международного фестиваля современной музыки «Московская осень» (проходит ежегодно с 1979 года), фестиваля музыки ленинградских-петербургских композиторов «Ленинградская музыкальная весна» (проходит с 1967 года), фестиваля Союза композиторов России «Пять вечеров» (2019–2025), цикла концертов «Musica sacra nova» (2022–2025)[54] и т.д.

В заключении отметим, что хотя сегодня хоровое искусство, в сравнении с развлекательно-бытовой и эстрадно-массовой музыкой, занимает второстепенное место в общественном сознании, явно заметны позитивные сдвиги. Постоянно

---

[53] Я.И. Тимофеев — выпускник Московской консерватории, музыковед, лектор, ведущий концертов, главный редактор журнала «Музыкальная академия» (с 2018 года). С 2010 года работает в Московской филармонии. С сезона 2017 / 2018 ведет концерты проекта «Мама, я меломан», с сезона 2018 / 2019 является постоянным соавтором и соведущим проекта «Язык музыки», с сезона 2021 / 2022 — автор и ведущий цикла «Вещь в себе», с сезона 2022 / 2023 — автор и ведущий цикла «Весь Стравинский». Читает авторские лекции перед концертами в залах имени П.И. Чайковского и имени С.В. Рахманинова.

[54] Авторы текстов Н.В. Гурьева, С.С. Терентьев. Н.В. Гурьева — кандидат искусствоведения, руководитель Научно-творческого центра церковной музыки при кафедрах хорового дирижирования и истории русской музыки, доцент кафедры истории русской музыки МГК имени П.И. Чайковского. С.С. Терентьев — музыковед, преподаватель кафедры хорового дирижирования МГК имени П.И. Чайковского.

увеличивается количество музыкально-просветительских мероприятий, активизируется фестивальное движение, проводятся различные конкурсы, на которых звучат высокохудожественные произведения, открываются новые имена. Сказанное доказывает, что взаимодействие и взаимовлияние композиторской и исполнительской деятельности — константа интенсивности развития отечественного хорового искусства.

1.2. Основные направления в композиторском творчестве

Стилевая множественность современного отечественного хорового творчества a cappella обусловлена как индивидуальным претворением композиторами музыкального опыта прошлых эпох, так и принципиально новыми идеями. Жанрово-стилевые преобразования хоровой музыки чаще следуют за новациями в области камерно-инструментального и симфонического творчества, но временами даже опережают их, яркий пример — «новая фольклорная волна» (определение Л.Л. Христиансена) [552, с. 198–218].

Свойственное современной художественной практике взаимопроникновение жанров затронуло вокально-хоровое искусство амбивалентно. Оно очевидно «как на пограничных стыках хорового творчества с другими областями музыкального искусства, так и внутри него самого», отмечает И.В. Степанова [476, с. 319]. В первом случае *кантатно-ораториальные принципы интегрируются в симфоническую сферу* (симфонии Д.Д. Шостаковича, А.Л. Локшина, М.С. Вайнберга, Н.Я. Мясковского) вплоть до создания симфонии-мессы (Вторая симфония А.Г. Шнитке). Внедрение закономерностей *ораториальной драмы* в *сценическую музыку* приводит к появлению хоровых опер (Р.К. Щедрин, А.В. Чайковский) и хоровых обрядовых «действ» (В.А. Гаврилин, В.Ю. Калистратов, В.Р. Тормис). Во втором случае *симфонический метод и концертность экстраполируются на вокально-хоровую музыку*, следствие чего получают развитие жанры хоровой симфонии и хорового концерта. Внутри самой хоровой музыки размываются границы между кантатно-ораториальными и хоровыми жанрами a cappella. В современной композиторской практике доминирует *хоровой цикл a cappella*, вбирающий в себя жанровые признаки

других музыкальных видов (оперные, кантатно-ораториальные, симфонические, камерно-инструментальные) — избирательно, либо в различных сочетаниях. Вышесказанное свидетельствует о возросшей автономии хорового коллектива в музыкальном искусстве второй половины XX – первой четверти XXI века.

В развитии хоровых жанров отчетливо обозначились два противоположных процесса. С одной стороны, хоровые миниатюры тяготеют к увеличению масштабов, разрастанию музыкальной формы, многоплановости концепции. С другой — вокально-симфонические и музыкально-театральные жанры все чаще трактуются камерно. Обозначенные тенденции способны коррелировать в творчестве одного автора (например, хоровое наследие Г.В. Свиридова).

Систему жанров современной хоровой музыки a cappella составляют миниатюры и развернутые композиции (отдельные хоры и циклы), крупные хоровые жанры (хоровые концерты, кантаты и оратории, симфонии и т.д.), жанровые миксты (хоровая симфония-действо, кантата-баллада и т.п.), сценические жанры (хоровая опера, хоровой балет, хоровая мистерия и перформанс, хоровой спектакль), обработки народных песен, а также переложения вокальной и инструментальной музыки для хора a cappella. К настоящему времени каждая из этих жанровых сфер заметно видоизменилась и пополнилась новыми внутрижанровыми разновидностями. Динамика развития перечисленных жанров лишь подчеркивает незамкнутый, открытый характер данной классификации.

Проблема *жанровой идентификации* хоровой музыки a cappella заключается в опосредованной трактовке жанра автором сочинения. В отдельных случаях композитор, осознанно или неосознанно, словно полемизирует сам с собой. Так, в 1951 году Д.Д. Шостакович создал «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения». В письме к И.Д. Гликману от 9 октября 1951 года он аргументирует название музыкального произведения: «Завтра играют, вернее поют мои поэмы для хора. Так я назвал это сочинение. Называть “хоры” не убедительно. Это все равно, что произведения для оркестра называть “оркестры”» [360, с. 96]. Определив глубоко

драматичные хоры как «поэмы», Д.Д. Шостакович подчеркнул их изобразительную поэтическую силу.

В названиях многих жанровых микстов (концерт-действо, симфония-действо, оратория-действо и т.д.) определение «действо» призвано подчеркнуть национальную самобытность и глубинные традиции русской музыки, как фольклорной, так и церковной.

Попадающие в названия опусов, *имена* жанровых прототипов, часто выступают как метафора, скрытое сравнение или художественный прием, рассчитанный на ассоциативное восприятие семантики *жанра*. Характеризуя творчество Ф.К. Караева, М.С. Высоцкая устанавливает, что «даже в тех случаях, когда имена прототипов фигурируют в качестве названий опусов — Соната, Концерт, Симфония, — они мыслятся, скорее как метафора (разрядка моя — Н.К.), воспоминание о генезисе, семантике жанрового имени» [67, с. 39]. Это в полной мере можно отнести и к творчеству других композиторов.

Примером выступает «Месса поминовения» (2018) Р.К. Щедрина. В посвященном памяти Майи Плисецкой сочинении слово месса трактуется как «послание» [255, с. 164]. В хоровом опусе И.М. Яковенко — «Застольная месса»[55] (2025) — гротескное название соответствует абсурдности ситуации, при которой судебные чиновники не могут выполнить свои должностные обязанности и заполнить документы до тех пор, пока не отобедают. Хоровой цикл «Рече Господь» (2011–2014) С.В. Екимова, включающий восемь песнопений на тексты Ангельского приветствия Архангела Гавриила и семи псалмов Давида, определен композитором как «симфония молитв». В данном случае «симфония» — объединение, свод отдельных духовных композиций, масштабность замысла.

Авторское заглавие сочинения и жанровое наименование могут корреспондировать по принципу оксюморона. Так соотносятся *хоровой (кантата) и инструментальный (токката) жанры* в кантате для смешанного хора

[55] В основе произведения — рассказ А.П. Чехова «Сирена», к которому композитор постепенно добавляет богослужебный латинский текст (в обратном порядке ординариума католической мессы): Vodochka, Seledka, Kulebyaka, Agnus Dei, Schi (Sanctus), Zharkoe (Credo), Zapekanochka (Gloria), Sigarka (Kyrie eleison).

без сопровождения «Toccata polyphonica» (1983) Н.Н. Сидельникова. Разногласие между богослужебной и концертной практикой наблюдаем в сочинении «Lux aeterna» (1986) Г.С. Седельникова, где латинский текст римско-католического реквиема, вынесенный в заглавие, обозначен композитором как музыкальное *представление* в двух частях, *концерт* для семи труб, органа, ударных, сопрано, женского хора и хора мальчиков. Композитор Вл.А. Виноградов озаглавливает свой триптих для смешанного хора a cappella на тексты Дм.В. Бобышева «Звёздная фуга» (2018). Этим он подчеркивает стилистику современной поэзии, ориентированной на свободу языковых экспериментов, во многом противостоящим стандартам мировосприятия, которые диктуются привычными языковыми структурами, в частности, предсказуемостью лексических и грамматических связей в речи и тексте. Поэтому обозначенный в названии и ожидаемый слушателями полифонический жанр в произведении отсутствует.

В названии может быть акцентировано внимание на главном элементе музыкального языка. Часто им становится эпитет «полифонический» — *полифонический триптих* (С.А. Баласанян, А.С. Ленский); *полифонический концерт* (С.А. Баласанян, В.Г. Кикта)[56], *полифоническая кантата* (Н.Н. Сидельников). Ряд сочинений, причисленных авторами к камерным симфоническим, либо кантатно-ораториальным жанрам, композиционно сближается с хоровым циклом[57]. Вопрос о правомочности столь свободной жанровой атрибуции обретает особую остроту.

В аспекте сложной интеграции различных видов искусств неисчерпаем художественный потенциал программности. Феномен программности заключается в возможности придавать концептуальную значимость камерным сочинениям. Композиторы используют различные виды программности, которые позволяют не только детализировать, но и, напротив, избежать конкретики.

---

[56] Один из первых образцов — «Полифонический концерт» (девятнадцать контрапунктов) Ю.М. Буцко для четырех клавишных инструментов, хора и ударных инструментов на темы русского знаменного роспева, созданный в 1969 году.

[57] Например, камерная оратория «Вьюга» (1968) Л.А. Пригожина на стихи из поэмы А.А. Блока «Двенадцать» для двух солистов, камерного хора, альтовой флейты, кларнета, фортепиано, контрабаса и ударных; оратория Дюны поют» (1976) А.С. Лемана и др.

Намеренный уход в авторских названиях и комментариях от однозначности к многозначности, от предметности к абстракции осложняет процесс осмысления и воплощения хорового произведения исполнителями («Старинный танец» Г.В. Свиридова, «Концертино» Р.К. Щедрина, «Хоровая живопись» В.Г. Кикты, «Технология» М.К. Гагнидзе). Наряду с *открытой* программой (словесное пояснение, выраженное в расширенных заглавиях сочинений и / или отдельных частей, эпиграфе, посвящении и т.п.) композиторы используют ее *скрытую* форму, где связи с жизненными событиями, литературными / изобразительными источниками завуалированы («Концертино» В.Г. Агафонникова, «Посвящение Марине Цветаевой» С.А. Губайдулиной). Для того чтобы точнее понять идею подобных произведений, дирижер изучает авторские аннотации (при их наличии), эпистолярное наследие, использует возможность сотрудничества с авторами в репетиционной работе.

Интеллектуальность и концептуальность современного мышления выражается в драматургии и архитектонике хоровых сочинений. Соединение *драматических, эпических и лирических* методов образует многоплановое смысловое целое. Такого рода композиции характерны для хоровой музыки Д.Д. Шостаковича, Г.Н. Попова. Широко развиваются *эпические* приемы. Весьма распространено сопоставление контрастных эпизодов, объединенных фигурой «рассказчика», излагающего или наблюдающего события. При этом «рассказчик» не всегда персонифицирован музыкальными средствами, однако его позиция всегда при этом подразумевается и является неотъемлемым компонентом содержания (С.М. Слонимский, Р.К. Щедрин). Метод «монтажа» отдельных разделов формы и синтаксических построений (мотивов, фраз) характерен для творчества А.Г. Шнитке. *Лирика* находит выражение в монообразности, статике, продлении одного эмоционального состояния. Техника тематического развития становится менее масштабной, охватывает лаконичные построения (Э.В. Денисов). В специфически национальном преломлении вышеуказанные принципы встречаются в творчестве Г.В. Свиридова и композиторов «новой фольклорной волны».

Вариативность структуры — типичная черта циклических форм. Она проявляется как в отношении *нерегламентированного количества частей*, так и их *протяженности* — от лаконичных диптихов до сверхциклов («Времена года» Р.С. Леденёва, «Сапгир-симфонии» Ю.А. Евграфова). Отмечается тяготение композиторов к двум видам цикличности: *слитный цикл сквозного развития* и *цикл сюитного типа.* Существуют образцы хоровых циклов, представляющих форму из коротких, завершенных частей, самостоятельных по строению, но не объединенных драматургическим или композиционным параметром. В данном случае слово «цикл» выступает скорее в смысле «собрания», «сборника» (например, книги канцон Ю.А. Фалика).

При всей сложности и противоречивости указанных процессов, категория жанра остается одной из наиболее стабильных музыкальных характеристик, длительно формирующих и очень медленно изменяющих свои специфические признаки и отличия. Поэтому обилие жанровых трансформаций происходит за счет авторских поисков в сфере *литературно-текстовых источников, открытий в области музыкального языка, расширения системы выразительных средств.*

Обращаясь к хоровой музыке как искусству «интонируемого слова», подчеркнем: «<…> текст и музыка — равноправные компоненты хорового произведения. Творческий замысел композитора, пишущего вокальное произведение, определяется текстом: эмоциональная насыщенность, смысловое содержание, динамичность, заложенные в тексте, должны найти свое наиболее адекватное музыкальное выражение и оформление» (Н.М. Данилин) [398, с. 70].

Именно слово во многом влияет на жанрово-стилистические особенности произведения[58]. Например, Р.С. Леденёв рассказал, что «именно стихи, как на русском, так и на иностранном языках, являются для меня источником творческого вдохновения»[59].

---

[58] «Текст может послужить непосредственным стимулом для реализации еще полностью неосознанного, но где-то внутри уже созревшего композиторского желания», — считал Э.В. Денисов [114, с. 11].

[59] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Р.С. Леденёвым. МГК имени П.И. Чайковского. 23 декабря 2004 года.

Слово и музыка — данной проблеме посвящены многие исследования В.А. Васиной-Гроссман, Г.В. Григорьевой, К.Н. Дмитревской, К.В. Зенкина, Е.А. Ручьевской, Г.А. Рымко, И.В. Степановой и других[60]. Мы проанализируем ее с образно-содержательной и темброво-колористической сторон.

Образно-содержательная сфера современной хоровой музыки чрезвычайно многогранна. Авторы абсолютно свободны в избрании литературно-текстовой основы. В выборе композиторами художественных тем и литературных источников определены две тенденции: 1. *Индивидуальное прочтение известных текстов*, 2. *Обращение к ранее не использовавшимся в хоровой музыке текстам*. Нельзя сказать, что композиторы строго придерживаются этих позиций. В каждом случае выбор будет зависеть от концепции сочинения. Рассмотрим их подробнее.

1. Индивидуальное прочтение известных текстов, дающее композитору возможность представить собственный взгляд на полюбившиеся строки. В этом случае в основу хорового сочинения ложатся «золотые страницы» отечественной и зарубежной литературы. Важнейшей в этом ракурсе остается преимущественно *русская классическая поэзия* А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.К. Толстого и т.д. Стихотворения поэтов *Серебряного века* (А.А. Блока, М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой) — основа хоровых композиций Г.В. Свиридова, С.М. Слонимского, С.А. Губайдулиной, А.А. Королёва, Ю.А. Фалика, Р.С. Леденёва и многих других. Вместе с тем, начиная с 1960-х годов заметно нарастание интереса к *отечественной поэзии XX века*. Последнее вытекало из стремления к отражению остро актуальных вопросов — страницы истории нашей Родины[61], гражданская лирика[62]. В преддверии празднования 80-летия

[60] Работы были перечислены во Введении.

[61] Например, поэтическая драма современного автора Дмитрия Дарина «Царь Иоанн Первый Грозный» легла в основу либретто рок-оперы «Иоанн Грозный» М.Р. Гоголина. По словам композитора, «этот проект задуман к 880-летнему юбилею Вологды». Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с М.Р. Гоголиным. Санкт-Петербург. 13 декабря 2025 года.

[62] Стихи А.А. Прокофьева, А.А. Вознесенского, Е.А. Евтушенко и многих других стали основой сочинений Г.В. Свиридова (хоровая поэма «Ладога», 1980), Р.К. Щедрина («Четыре хора на стихи А. Вознесенского, 1971; «Диптих на стихи А. Вознесенского», 2003; «Два последних хора» на стихи А.А. Вознесенского и В.В. Маяковского, 2020), Э.Б. Фертельмейстера («Шесть новелл для смешанного хора a cappella на стихи Евгения Евтушенко», 2020).

Победы в Великой Отечественной войне композиторы обратились к *текстам писателей и поэтов-фронтовиков,* представляя взгляд из XXI века на события тех лет (хоровой спектакль А.Н. Ананьева «Путь к Победе» на стихи А.Т. Твардовского, 2025).

2. «Открытие» источника. Стремление композиторов расширить привычный круг тем привело к поиску текстов, которые прежде не становились основой хоровых произведений (классическая литература, фольклорные и духовные тексты, исторические документы, устные и письменные памятники Древней Руси и многое другое).

К примеру, труднейшей задачей долгое время оставалось воплощение в музыке (как по содержанию, так и по форме) творчества В.В. Маяковского. В этом отношении мощным толчком для композиторской фантазии было рождение «Патетической оратории» (1958–1959) Г.В. Свиридова. Ее появление опровергло негативное стереотипное мышление о немузыкальности, непригодности его стихов для вокального интонирования. Примечательно, что данное сочинение привлекло внимание отечественных композиторов как к революционной поэзии В.В. Маяковского, так и к его футуристическому наследию. Вслед за Г.В. Свиридовым сложность авангардных форм и свободная метрика поэтических строк В.В. Маяковского нашли отражение в творчестве А.И. Пирумова: «Послушайте!» из цикла «Четыре стихотворения» (1972); хоровой цикл «Сквозь тысячи лет» по поэме «Человек» (1977)[63].

Хоровое творчество отечественных композиторов обрело новые грани посредством обращения к лучшим образцам *зарубежной литературы* (в большинстве случае в переводе, реже в оригинале). Например, в первой «Книге канцон» (2007) Ю.А. Фалик использовал поэтические строки Р. Геррика, Ф. де Ламенне, Ш. Ломницкого, В. Вуатюра, а также старопровансальскую поэзию

[63] В числе других «музыкальных открытий» можно упомянуть поэзию В.В. Хлебникова («Осень», 1968, Э.В. Денисова; «Пять хоров на стихи Велимира Хлебникова», 1976, А.А. Бузовкина; хор «Когда умирают кони», 1985, В.В. Пьянкова; «Хлебников-триптих» Р.К. Щедрина, 2022), Д.И Хармса («Три хора на стихи Даниила Хармса», 1972, В.Е. Суслина), Н.И. Ладыгина (кантата-палиндром «И жар, и миражи», 2003, А.Л. Ларина), Г.В. Сапгира (шесть «Сапгир-симфоний», 1998–2013Ю.А. Евграфова), Э. Паунда («Семь песен на слова Эзры Паунда», 2020, А.Ю. Сысоева).

XI века Т. Кэмпиона. Впервые поэтическое наследие Омара Хайяма стало основой цикла мадригалов «Из Рубайят Омара Хайяма» (2012) С.В. Екимова и т.д.

С точки зрения сближения национальных культур трудно переоценить вклад крупнейших русских писателей и поэтов, а также профессиональных лингвистов, создавших художественные переводы, в которых сохранен и передан дух первоисточника. Это не только стихи В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.К. Толстого, И.А. Бунина, Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой, но и М.И. Михайлова, К.И. Чуковского, Ю.П. Мориц, И.Ю. Тыняновой, Е.С. Терновского и других[64].

Помимо поэзии современные композиторы нередко обращаются к *прозаическим текстам*. Такой метод присущ хоровому творчеству Р.К. Щедрина[65]: поэма для хора a cappella «Казнь Пугачева» (1981) написана на слова А.С. Пушкина из «Истории Пугачева»; создан цикл «Русские народные пословицы» (2017–2020); в основе «Мессы поминовения» (2018) — слова, высеченные на надгробии Н.В. Гоголя[66]. Интересен пример создания хоровых фуг на текст физического закона сохранения энергии («Энергия», 1959, Б.И. Тищенко) и на слова учителя математики Хорового училища, шахматиста Н.М. Чернышова («Концертино», 1983, В.Г. Агафонникова).

Современный этап развития отечественной хоровой музыки характеризуется раздвижением исторических и жанровых границ привлекаемых *фольклорных источников.* Начиная с 1960-х годов обозначилась явственная модуляция от современного бытового к архаическому (в частности, историческим документам, летописям), а также религиозному фольклору (например, русским духовным

---

[64] Вдохновленный литературными переводами поэзии Ф. Гарсиа Лорки, Н.Н. Сидельников создал цикл лирических поэм «Романсеро о любви и смерти». Страницы «Книги скорбных песнопений» в переводе Н.И. Гребнева легли в основу «Концерта для хора на стихи Григора Нарекаци» (1984) А.Г. Шнитке и «Концерта для смешанного хора a cappella на стихи Григора Нарекаци» (2020) С.В. Екимова (посвященного Альфреду Шнитке). Стихи Роберта Льюиса Стивенсона в переводе С.Я. Маршака стали основой баллады «Вересковый мёд» (2020) Ю.А. Потеенко.

[65] В 1963 году Р.К. Щедрин написал кантату «Бюрократиада» для солистов, хора и оркестра на текст «Памятки отдыхающим в пансионате ”Курпаты”».

[66] «*Горьким словом моим посмеюся*» (Книга пророка Иеремии, 20:8) и «*Ей, гряди, Господи Иисусе*!» (Откровение апостола Иоанна Богослова, 22:20).

стихам, рождественским колядкам). Не остался без внимания и детский игровой фольклор: скороговорки, считалки, прибаутки, загадки[67].

Композиторы изучают фольклор различных народов. В качестве примеров назовем «Четыре хора на древние китайские юэфу» (1959) Б.И. Тищенко; «Шесть женских хоров без сопровождения» на слова русских народных песен (1964) Ю.М. Буцко; «Тринадцать эстонских лирических народных песен» (1972), «Ингерманландские вечера» (1979), цикл эстонских и шведских песен «Картинки из прошлого острова Вормси» (1983), «Болгарский триптих» (1978) В.Р. Тормиса и т.д.

С 1980-х годов к 1000-летию Крещения Руси появляется огромное количество сочинений на *богослужебные и паралитургические тексты* (А.Г. Шнитке, Н.Н. Сидельникова, Н.Н. Каретникова, Э.В. Денисова, В.И. Мартынова, В.Г. Агафонникова и т.д.).

Нередко композиторы сами пишут текст или его часть (фуга-вокализ «Ива, ивушка» Р.К. Щедрина, «Мы говорили об искусстве» В.А. Гаврилина, фуга из цикла «Прелюдия и фуга Es-dur» Т.И. Корганова, обработка русской народной песни «Посеяли лён за рекою» В.Г. Агафонникова, «Красна девица» из цикла «Древние обряды малых народов России» Е.А. Долговой).

В современной музыке для хора a cappella возросло темброво-колористическое значение музыки и слова[68]. К этому привело, с одной стороны, пение на иностранных языках, а с другой, замена слов слогами или фонемами в бестекстовых хоровых произведениях.

Среди причин применения текстов на иностранном языке отметим «стремление к максимально точному воплощению содержания, избеганию

---

[67] Назовем имена В.А. Гаврилина, С.С. Слонимского, А.Л. Ларина, В.Г. Арзуманова, Е.И. Подгайца, А.П. Кулыгина, В.В. Беляева, В.В. Пьянкова, Л.В. Долгановой. Активно работает в этом направлении В.А. Кухта. В числе ее сочинений «Небылица»(2015) на текст из русской народной поэзии, ритмический канон-перформанс для детского хора «Загадка-скороговорка» (2016), «Весенние приговорки» (2016) для женского хора на народные тексты и т.п.

[68] Традиция такого отношения к фонике стиха была заложена еще И.Ф. Стравинским [345, с. 101].

некоторых изменений (естественно возникающих при переводе[69]), а также выход на первый план фонической стороны литературного источника» [236, с. 29].

Значительно расширяется спектр европейских языков: английский, французский, немецкий, испанский, итальянский и другие. Например, французский язык использован в «Четырех мадригалах» (1993) для камерного хора a cappella на сонет П. Верлена «Voeu» М.А. Аркадьева, в шансон «Malheur me bat» (2001) Ф.К. Караева; немецкий — в мотете-хоральных вариациях «Schönster Herr Jesu» (2000) и «Четырех стихотворениях Бертольда Брехта» (2020) С.В. Екимова. В песнопениях западноевропейской духовной традиции композиторы сохраняют латинский текст: «Der 148 Psalm» (1989) А.М. Волконского, мотет «Ave Maria» (1997) А.А. Королёва, «Ave Maria» (2001) Л.А. Карева.

Композиторы обращаются не только к современным, но и древним иностранным языкам (староанглийскому, старонемецкому). В «Псалме 103» (1998) Н.Н. Драницына в качестве музыкально-текстового первоисточника выступает лютеранский гимн «*Nun lob, mein Seel, den Herren*»; «Песнь Песней» Соломона в варианте на староанглийском языке легла в основу музыкального перформанса — сценической кантаты «SOS» («The Song of Songs» — «Песнь песней»), 2017, А.Ю. Сысоева. Древнерусский язык привносит особый колорит в хоровую ораторию «Золотые ворота» (1977) В.Ю. Калистратова и кантату «Слово» (1985) К.Е. Волкова.

Представляющие нашу многонациональную Родину композиторы создают произведения на своем родном языке: В.Р. Тормис — на эстонском («Заклятие железа», 1972; «Четыре эстонские колыбельные» 1989); В.Г. Кикта — на украинском («Божественная Литургия Св. Иоанна Златоуста», 1994), М.К. Гагнидзе — на грузинском (Страсти по Иоанну, Луке, Марку и Матфею; «Песнь песней», 2007–2010); Т.З. Шахиди — на таджикском («Четыре ретро-картинки для хора a cappella», 2010).

[69] «Поэзия — это то, что теряется при переводе», — Р. Фрост [61, с. 3].

Появляются билингвальные сочинения. Так, «Три мадригала на стихи Андрея Деменюка» (2009) В.В. Пономарёва могут исполняться по-русски или по-английски. Для этого А.Ф. Деменюк сделал эквиритмические переводы трех своих стихотворений. Сохранение размера стиха в англоязычном варианте позволило не менять мелодическую и метроритмическую организацию хоровой ткани, однако фонетика языка и связанная с ней колористика придают произведению качественно новое звучание: активное, яркое при пении на русском языке и более мягкое, приглушенное — на английском. Данный факт свидетельствует о возрождении старинного творческого метода *контрафактуры* — приложения к исходному напеву нового текста[70].

Сочетание различных языков в одном произведении свидетельствует о нивелировании границ в процессе межкультурной коммуникации. Например, в мотете «Psalm 103» (1998) для восьмиголосного смешанного хора a cappella Н.Н. Драницына компиляция латинского и немецкого языков в узком смысле — обращение к средневековой музыкальной традиции[71]. В хоре «Украшение» (2024) А.А. Кузьминой стихотворение петербургского поэта, философа и педагога Владимира Федосеева звучит одновременно в русском оригинале и в переводе на английский язык (Веры Даниловой), погружая слушателя в целостный контекст билингвального мышления, следуя современной тенденции культурной интеграции[72]. В обобщенном смысле сочетание различных языков в хоровых произведениях свидетельствует об интенсивном межкультурном взаимодействии[73].

---

[70] «Напев обретает некоторую самостоятельность и к нему может быть приложен другой текст», — указывает Г.А. Рымко [419, с. 69].

[71] Еще в XIII веке существовали многотекстовые (или политекстовые) мотеты, в которых в разных голосах распевались разные тексты, в том числе на различных языках.

[72] Подобный пример, свидетельствующий об идеях экуменизма, находим в творчестве И.Ф. Стравинского. Речь идет о трех хорах на церковнославянские тексты «Отче наш» (1926); «Символ веры» (1932); «Богородице Дево, радуйся» (1932) и их второй редакции с латинским текстом («Pater Noster», «Credo», «Ave Maria») 1949 года. С точки зрения интонационно-ритмической организации музыкальной ткани они существенно отличаются из-за несовпадения русского и латинского текстового варианта духовных песнопений [337, с. 97].

[73] В этом ракурсе Ю.И. Паисов рассматривает Реквием Э.В. Денисова, написанный на четырех языках (латинском, немецком, английском, французском) [349, с. 500].

Следствием перенесения внимания композиторов с семантики на фонизм слова стало расширение сферы *хоровых вокализов* с трактовкой вокального компонента лишь в качестве *краски*.

Хоровые вокализы становятся в наши дни весьма популярными. Данный факт можно объяснить двумя причинами. Первая — историко-стилевая: вокализ изначально связан с певческой природой, вокалом, что обусловило и этимологию наименования. Хоровой вокализ зиждется на выразительном использовании мелодической кантилены, но в то же время позволяет внедрить в практику хорового музицирования преимущественно инструментальный тип изложения и соответствующие ему формы интонирования, иногда — с художественной имитацией инструментального звучания. Вторая — социально-экономическая: музыкальные композиции с текстом попадают под защиту авторских прав, как со стороны композитора, так и автора слов. Сейчас для издания музыки с литературным текстом композитору необходимо оформить юридический договор об авторских правах (с самим поэтом, писателем или их наследниками) на использование в своем музыкальном произведении конкретных литературных источников. Это чрезвычайно усложняет процесс издания, а, следовательно, вхождения сочинения в широкую исполнительскую практику. Возможно, что и поэтому многие современные композиторы обращаются к форме бестекстовой вокализации.

Хоровые вокализы в современной отечественной музыке представлены во всем многообразии: от способа организации фактуры в вокальной музыке с литературным текстом до самостоятельных композиций для хора a cappella[74]. Важную роль в пьесах-вокализах играет выбор гласных звуков (отдельных или в составе слога) и пение закрытым ртом, высвечивающий кантиленность и

[74] Предшественником современных хоровых вокализов стала и особая форма работы композиторов с литературным текстом в многоголосных вокальных сочинениях. Речь идет о подтекстовке. В аккордово-гармоническом складе изложения в сопровождающих мелодию хоровых голосах может быть использован неполный вариант текста, отдельные слоги, пение закрытым ртом и т.д. При разновременном произнесении текста в виду разновременности вступления голосов (например, в полифонической фактуре) разночтения в тексте становятся неизбежными. Все позже вступившие голоса просто не успеют пропеть основной текст, что приводит к его сокращению и сохранению только самых необходимых для передачи смысла слова, а также повтору слов, возможному пению на отдельные слоги и т.п.

импровизационность как ведущие стилевые признаки русского пения без сопровождения. Наряду с этим усиливается роль согласных или кратких слогов (в том числе, сольмизации), которые применяются с целью приближения вокальной музыки к инструментальной [249; 250].

В хоровых вокализах выбор фонем аргументирован их семантическим соответствием программе сочинения (часто обозначенной в заглавии[75]), художественному образу, жанровому архетипу, национальной традиции. Например, в хоровой фуге-вокализе **«Ива, ивушка»** (1954) **Р.К. Щедрин** поручает основной текст «*Ива, ивушка*» тем голосам, где звучит тема, а противосложение и свободные голоса исполняют свой материал на звук «а» (только при подходе к кульминации использованы отдельные слова), который не только «эхом» отражает повторяющиеся гласные номинативных слов, но и привносит дополнительную распевность вокальным линиям в «русской» фуге (см. Приложение Г, с. 133–136). Слоги *«баю-бай»* отражают жанровую природу «Колыбельной» из «Концертино» (1982) Р.К. Щедрина и русской песни «Как во месяце» из цикла «Иванушка» (1992) В.Г. Арзуманова. Сольмизация применяется в «хоровых сольфеджио» Р.К. Щедрина, Т.И. Корганова, Ю.А. Фалика.

Для реализации определенного художественного образа композиторы обращаются к приему *звуковой имитации* (музыкальных и немузыкальных звуков). Например, слоги «*тра-та-та*» как подражание сигналу горна в «Зорю бьют» из концерта «Пушкинский венок» (1979) Г.В. Свиридова; «*рун-на, рун-на*» — гармоника и балалайка в хоре «Друженька» из концерта для хора «Русская свадьба» (1985) А.И. Киселёва; «*лин да лай*» — отзвук струн балалайки в одноименной пьесе (2013) А.Л. Ларина. Различные слоги («*дон*», «*бом*», «*динь*», «*ди-ли*» и т.д.) вызывают ассоциации с колокольным звоном в хоровых сочинениях Р.К. Щедрина, В.А. Гаврилина, обработках народных песен А.В. Свешникова, Вл.Г. Соколова, А.Л. Ларина, В.Ю. Калистратова, С.В. Екимова и других. Примеры имитации немузыкальных звуков: стук колес поезда — «*ды-ри, ды-ри*» в «Дорожной»

[75] Так, «Песенка без слов» из цикла «Три пьесы из альбома для детей» Г.В. Свиридова, соответствуя названию, исполняется закрытым ртом.

В.Г. Агафонникова, звук кошачьего урчания — *«мурр…»* в хоре «Кошки» из цикла «Три хора на тексты Даниила Хармса» (1972) В.Е. Суслина и т.п.

В вокализах на фольклорной основе используются слова, слоги и отдельные звуки (или их сочетания), характерные для *определенной национальности*. К примеру, в авторской аннотации к музыкально-пространственной статической композиции для смешанного хора и трех солисток «У бела моря»[76] (2024) В.А. Чураковой указано: «Белое море. Три женщины в вечном ожидании стоят перед своим морем. Закликают море плачем, который — будто чувственная обработка знаменного распева. И море отвечает им тем же распевом, неизреченным глаголом: абстрактные слоги "*а-не-най"* — это вставная мелизматическая формула, изображающая непонятный человеку ангельский язык в знаменном распеве, пришедшая из Византии» [386, с. 6]. В качестве примера также приведем староармянские восклицания (*«Най! Дало! Лэ!»*) — в «Полифоническом триптихе» и «Полифоническом концерте» (1980) С.А. Баласаняна [234][77].

Вместе с тем текст становится *фоническим элементом*, включаясь в общую систему выразительных средств (использования гласных и согласных звуков вне структуры слова и его смысла)[78]. Открытие ресурса фонем как самостоятельного выразительного материала явилось ключом к рождению *«фонемных композиций»* (определение К. Флороса [601, с. 96]) или «*несемантической вокальной музыки*» (non-semantic vocal music) (определение

[76] Материал хоровой пьесы стал звуковым, акустическим, фонетическим рефреном оперы о Русском Севере (2025) по мотивам произведений Б.В. Шергина. Как рассказывает композитор, «все голосовые, точнее, амбушюрные приемы строго следуют фонетике северного наречия округло-мягких гласных и острых шипящих согласных. Это наиболее ярко выражается в известном северном цокании: "цяеця" – "чаечка", "вербоцька" и так далее. Это очаровательно звучащий язык, вместе с тем в нем есть какая-то странность, потаенность, остинатность. Я его будто дистиллировала, "отжала" фонемы "ц", "ш" и "ч", распылила по голосам, и они сами по себе стали неким звуковым пространством, в которой будет существовать музыка оперы» [54].

[77] Примеры можно продолжить: таджикские (*«Ла-ли-ло-лоу»)* — в хоровом цикле «Четыре ретро-картинки» (2010) Т.З. Шахиди, чувашские (*«Мик-ки, тик-ки, мик-ки, рик-ки! Тим-ма-я!»*) в хоровом концерте «Картины свадебных обрядов» (1982) М.А. Алексеева.

[78] Еще в литературе начала XX века предпринимались попытки «расщепления» слова и создания авангардной сонорной поэзии (дадаизм, сюрреализм), что создавало эффект асемического письма, усиливая внимание к феномену звука, что в некоторой степени отразилось в композиторском творчестве. К примеру, новации хорового письма (деление слова на слоги, распределение их по хоровым партиям) во второй части симфонической кантаты на стихи Александра Блока «В кумирню золотого сна» (1919) для смешанного хора a cappella А.С. Лурье.

Ю. Хумьенской-Якубовской [603, с. 82][79]. Несемантическая вокальная музыка существенно приблизилась к инструментальной. Как пишет А.С. Рыжинский, «в ее распоряжении оказалось куда большее число артикуляционных приемов, <…> в отсутствие вербального ряда ее содержание стало более обобщенным» [415, с. 193]. Например, цикл циклов в шести тетрадях «Времена года» (1990) Р.С. Леденёва, «Хор без слов» (2009) для смешанного хора без сопровождения Т.А. Чудовой. В несемантической музыке «автомизация вербального текста как параметра композиции привела к тому, что он во многом ранее подчинявший себе развертывание музыкального ряда, стал пониматься чрезвычайно свободно: как некий целостный литературный источник, который затем будет разбиваться на составляющие вплоть до свободной последовательности фонем» (А.С. Рыжинский) [414].

На основании анализа большого числа хоровых произведений можно утверждать, что в *семантической* вокальной музыке в отношении корреляции слова и музыки определяющую роль играет *жанровая основа*. Наиболее общие принципы характерны для фольклорных и духовных композиций. Индивидуальные — для произведений на *светские тексты*. Здесь высокохудожественные образцы раскрываются не только во внешних, но и внутренних (контекстных) смыслах. Каждый композитор может выделить отдельные образные и эмоциональные грани литературного источника. Многочисленны примеры музыкального воплощения стихов великих русских поэтов А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Фета, Ф.И. Тютчева, А.В. Кольцова, Н.А. Некрасова, А.А. Блока, Н.С. Гумилёва, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, С.А. Есенина, А.А. Вознесенского и других.

Современные композиторы, как правило, стремятся сохранить жанровую природу и претворить структурные особенности литературного источника. В связи с этим они используют полный поэтический текст, что приводит к естественному превалирование куплетных форм (вариационных,

[79] Термины «фонемная композиция» (К. Флороса) и «несемантическая вокальная музыка» (Ю. Хумьенской-Якубовской) введены А.С. Рыжинским в отечественную музыкальную науку [415, с. 91; с. 191–192]. Исследователь активно разрабатывает данную тему [412; 414; 415].

вариантных) в вокальной музыке. В тоже время влияние куплетности на формообразование приводит к появлению смешанных форм: в этом ракурсе показателен синтез фугированной и куплетной форм — фуга с чертами куплетности (В.Я. Шебалин, С.А. Баласанян).

Особенности строения поэтического текста проецируются на *тексто-музыкальные формы* (термин Ю.Н. Холопова[80]) в жанрах западноевропейской вокальной музыки (мадригал, мотет). Для русской музыки на богослужебные тексты характерны *строфическая* или *строчная* форма.

Несмотря на то, что музыкальная форма в основном определяется структурой литературно-текстового источника, в сочинениях фольклорного направления для композиторов приоритетом становится музыка, подчиняющая себе и преобразующая словесные конструкции. Композиторы вносят в литературный текст коррективы, необходимые для сохранения избранной музыкально-ритмической структуры, для естественного вокального исполнения удачно найденного мелодического оборота. Среди них — свободное обращение с интонируемым текстом: вариантность слоговых ударений в пении, словоразрывы, вокализация на асемантические слоги и междометия, слоговые вставки. Добавочные слоги («*ха*», «*хе*», «*а*») внутри слова или неразделимой грамматической конструкции, а также разрыв слова часто вводятся там, где количество слогов не соответствуют интонационной и ритмической структуре мелодии. Так, особенности хорового письма **Н.Н. Сидельникова** сложились под влиянием русского фольклора. Примером выступает вторая часть «Ходил, гулял Ванюшка» из кантаты **«Сокровенны разговоры»** (1975) для смешанного хора a cappella (сочинение посвящено Б.И. Куликову). Тонкое смешение и взаимодействие различных настроений (светлого воспоминания и оплакивание утраченного) оригинально передано посредством контрапункта двух функционально различных групп хора: в то время как у сопрано звучит мелодия

[80] Один из первых случаев упоминания термина: Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т.5. М., 1981. С. 875; см. также [530, с. 86–87]. Термин используется в работе Г.А. Рымко [419]. Т.В. Франтовой [524, с. 50].

плача (с характерными внутрислоговыми распевами, многочисленными обрывами слов, добавлением слогов), альты ведут рассказ выразительно интонируемым говорком (ритмодекламация). В итоге создается реальная образная двуплановость песни, не достижимая вне музыки (см. Приложение Б, рис. 1).

В полифонических формах композиторы могут использовать текстовый фрагмент различной протяженности [233; 605]: одна строфа (фугато в поэме «Казненным» Д.Д. Шостаковича), одна строка (фуга-вокализ «Ива, ивушка» Р.К. Щедрина), одно слово (вариации на basso-ostinato — «Упавшие до нуля термометры» из хоровой оратории Ю.А. Евграфова «Осенний крик ястреба»). Единство слова и музыки достигается органичностью сочетания полифонической и аккордовой фактур, переходом одного типа в другой.

Наличие поэтического текста влияет на использование кадансов[81]. Кадансы с цезурой, совпадающей по времени во всех голосах, способствуют разграничению разделов формы. Применение каданса, на разрешении которого вступает следующее проведение, либо каданса, завершающегося уже в ходе следующего проведения, способствуют плавности, текучести полифонической ткани, слитности формообразующих разделов. Вышеперечисленные средства способствуют целостности всей композиции и углубления общего эстетического впечатления.

Заметная эмансипация текста как содержательного и структурного компонента, ослабление роли гармонии, организующей вокально-речевые синтаксические единицы (фразы, предложения, музыкально-речевые такты) ведут к развитию *сквозных композиций.* Деление на строфы, заключенные в тексте, постепенно перестает быть главным формообразующим элементом *вокальных (хоровых) музыкальных форм*. Сам текст тяготеет к свободному строению вне строфической организации. В силу активного использования прозы, нерифмованных свободных форм («белый стих», верлибр) *тексто-музыкальные формы* претерпевают сильные изменения.

[81] Анализируя фуги И.С. Баха, на это указывает К.И. Южак [595, с. 30].

Сам процесс хорового «омузыкаливания» слова происходит с различной степенью конкретизации — от прямого воплощения к более обобщенным, абстрактным связям. В первом случае раскрываются семантика, фонизм и эмоциональная окраска текста, используются приемы музыкальной звукописи (колокольный звон, голоса птиц, журчание воды и т.п.). На обобщенно-текстовом уровне возникают дискурсивные связи композиционных методов со словесным прообразом: высвечивается архитектоника произведения, выраженная в логике чередования и структуре разделов[82]. Следуя законам «поэтики свободного синтеза» (И.В. Степанова) [479, с. 263], авторы применяют те или иные принципы.

В процессе работы каждая мелодическая линия подтекстовывается весьма тщательно (продумываются текстовые купюры, повторы слов, фонемы в хоровых вокализах)[83]. Композиторы обеспечивают выделение литературного текста рядом приемов. Среди них силлабическое пение; аккордовый склад изложения; звучание важных слов в крайних голосах фактуры, где они лучше прослушиваются; подчеркивание слова посредством дублировок; логика подтекстовки (слово / фраза полностью пропевается до подключения нового голоса) при разновременном вступлении хоровых партий и т.д.

Следует также сказать, что в сложных контрапунктических переплетениях (при всех усилиях композиторов добиться ясности литературного текста) слова перестают различаться на слух. По мнению Р.К. Щедрина, «если же имеет место полифоническое сплетение нескольких текстов, тогда вообще все оборачивается однообразным гулом. Лишь то слово, которое многократно распевается хором (разрядка моя — Н.К.), произносится в разных регистрах, разных голосах, — лишь оно может дойти до ума слушателя» [588, с. 12].

Существует и обратная тенденция. В ряде произведений авторы намеренно уходят от ясного слышания слова. Так происходит, прежде всего, в сонорных

---

[82] В частности, драматургия (пролог и экспозиционные разделы, развивающие части, кульминационные зоны, финал, эпилог); формообразование отдельных разделов контрастно-составной формы и частей в цикле; структура небольших фрагментов музыкальной формы (фраза, предложение, период, строфа).

[83] Это подтверждается высказыванием Р.К. Щедрина: «Цена слова в хоре очень высока <…> Поскольку я много пел в хоре, у меня сложилось твердое представление, что чем больше текста употребляет композитор, тем меньше этот текст доходит до слушателя» [588, с. 12].

композициях для создания эффекта «наслоения» музыкальных звуков. С исполнительской точки зрения в таком случае певцы намеренно неотчетливо артикулируют, не утрируют произнесение согласных (особенно в тихой звучности). С целью приближения вокальных тембров к инструментальным нивелируется голосовое вибрато, выравнивается звучание на всех участках диапазона, выверяется динамический ансамбль хоровых партий. Данный метод позволяет воплотить самые разные образы. К примеру, состояние смертного страха, лишающее человека дара речи (III часть «Концерта для хора» А.Г. Шнитке); мерное движение по дороге калик перехожих («Калужская дорога» из хорового концерта «Троицын день» Ю.А. Фалика); мягко накатывающие на берег волны (обработка русской народной песни «Ты, река ль моя, реченька» С.В. Екимова)[84].

В *сфере музыкального языка* поиски современных хоровых авторов обращены, с одной стороны, к *радикальному обновлению техник композиции*, с другой — к приемам *старинной русской и западноевропейской музыки*. Нередко в одном произведении органично сочетаются оба вектора. Например, художественные связи старинной полифонии (жанр, форма, техника контрапункта) с современными средствами композиторского письма в сочинениях А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной, Ю.М. Буцко, В.И. Мартынова, А.Ю. Сысоева, Л.А. Карева и других.

Знакомство отечественных музыкантов с творчеством западных коллег началось после смягчения политического климата в СССР в середине 1950-х годов. Мощный творческий импульс дал международный фестиваль современной музыки «Варшавская осень» (с 1956 года) [425]. Советским авторам открылись новые методы — от додекафонии до микрохроматики, эксперименты по созданию сонорно-алеаторических композиций и т.д. Интенсивное преобразование хорового письма, начавшееся в 1960-х годах, продолжается и сегодня. Техники композиции второй половины XX века прочно вошли в современную музыкальную практику,

[84] Вместе с тем существуют хоровые композиции, где подтекстовка настолько нелогична, что искажает общий художественный смысл, приводит к абсурду, и в целом затрудняет процесс разучивания и исполнения.

способствуя существенному повышению профессионализма вокально-хоровых коллективов [25, с. 170].

Параллельно поискам в сфере современных приемов произошло обращение к архаичным пластам русской и зарубежной культуры. Огромный арсенал выразительных средств был найден в древнерусском фольклоре (в частности, в жанре плача), а также в православной духовной музыке (потенциал в области лада и ритма). Другим источником вдохновения для современных авторов стало контрапунктическое искусство эпохи Возрождения и барокко. Этому способствовала активная пропаганда аутентичного исполнения, развернутая ансамблями старинной музыки «Мадригал» А.М. Волконского[85], «Exsurgam diluculo» Т.Н. Дубравской, «Cantus Gregorianus» Ю.В. Москвы, «Monte Verde» А.А. Гребенюковой и др. Сегодня старинная вокальная музыка занимает одно из значительных мест в отечественной культуре: такие сочинения входят в программы различных конкурсов и фестивалей; тематические концерты собирают многочисленные слушательские аудитории; возникают новые коллективы, исполняющие старинную музыку; стремительно растет выпуск компакт-дисков с соответствующим репертуаром.

Закономерным ответом на актуальные запросы времени стало изучение принципов исполнения старинной и современной музыки в профессиональных учебных заведениях. Так, в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского целая плеяда ученых (Вл.В. Протопопов, Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, Г.В. Григорьева, М.С. Высоцкая и многие другие) стремились к творческому диалогу с композиторами и исполнителями. В 1970–1973-х годах Т.Н. Дубравская, занимаясь исследованиями старинной музыки, создала вокально-инструментальный ансамбль «Exsurgam diluculo» исполнявший произведения мастеров эпохи Ренессанса и барокко. В 1978 году Н.Н. Гилярова организовала в рамках студенческого научного общества Московской

[85] Ансамбль «Мадригал» был основан в 1965 году. После отъезда Андрея Волконского за рубеж ансамбль выступал под руководством певицы Лидии Давыдовой (1972–1983; 1992–2008). С 2008 года коллективом руководит заслуженный артист РФ А.А. Суетин.

консерватории фольклорный ансамбль. Была поставлена цель — исполнять русские народные песни, хороводы, танцы в аутентичной манере, перенимая их у носителей фольклорных традиций — жителей русских сел и деревень. В настоящее время заслуженный деятель искусств РФ, профессор Н.Н. Гилярова возглавляет Научный центр народной музыки имени К.В. Квитки.

Под руководством доктора искусствоведения, профессора Ю.В. Москвы сейчас активно работает ансамбль «Cantus Gregorianus», специализирующийся на исполнении средневекового литургического пения. Коллектив участвует в научных конференциях, проводит лекции-концерты, посвященные григорианской семиологии и нотации латинской монодии [320].

В 1990-х годах в Московской консерватории были основаны два ведущих российских коллектива, ориентированные на популяризацию современной музыки. В 1993 году результатом сотрудничества музыковеда, доктора искусствоведения, профессора А.С. Соколова, дирижера И.А. Дронова и композитора В.Г. Тарнопольского стал Ансамбль солистов «Студия новой музыки». В 1995 году по инициативе А.С. Соколова возник Камерный хор, основатель народный артист РФ, профессор Б.Г. Тевлин. Сейчас художественное руководство осуществляет заслуженный деятель искусств РФ, профессор А.В. Соловьёв. В 1997 году был создан специализированный факультет исторического и современного исполнительского искусства, а в 2003 году — межфакультетская кафедра современной музыки (в настоящее время кафедрой руководит — доктор искусствоведения, профессор М.С. Высоцкая).

Кроме того, в 2001 году в Московской консерватории возник Научно-творческий центр церковной музыки[86]. В Центре, руководителем которого является кандидат искусствоведения, доцент Н.В. Гурьева, организован и успешно

[86] Центр был организован при кафедрах хорового дирижирования (заведующий кафедрой — народный артист РФ, профессор Л.З. Конторович) и истории русской музыки (заведующий кафедрой — доктор искусствоведения, профессор И.А. Скворцова). Этому событию предшествовало возобновление преподавания русской музыкальной палеографии (с 1985 года) и открытие Кабинета русской церковной музыки при кафедре истории русской музыки (в 1995 году). С 1998 года в стенах Московской консерватории начал действовать Научно-исследовательский центр церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского при кафедре истории русской музыки.

концертирует певческий ансамбль «Асматикон» (руководитель — А.А. Елисеева) и Молодежный хор (художественный руководитель — Л.З. Конторович).

Система выразительных средств. Экстраполяция черт инструментальной и вокально-симфонической музыки на хоровое творчество a cappella, а также синтез искусств (музыка и изобразительное искусство; музыка и драматический театр, музыка и киноискусство) оказали огромное влияние на расширение спектра ее художественных приемов (например, творчество М.К. Чюрлениса [163]). Среди важнейших методов выделим инструментализацию, симфонизацию, театрализацию, полифонизацию.

Инструментализация — использование особенностей инструментальной мелодики, штрихов, фактуры в хоровых композициях. Так, для фольклорного направления в музыке XX века чрезвычайно важным оказалось открытие И.Ф. Стравинского, осуществленного им в «русский период»: «проникновение инструментального начала в песенный тематизм и речевого начала — в инструментальный тематизм, отсюда — переакцентировка (например, *«Ой, дéдушка, дедýшка»*), скандирование мелодики, пение на грани крика (экзальтация, имеющая генезис в колядках, плачах и т.д.)» [68, с. 129]. Композиции подобного типа сегодня очень распространены. Чрезвычайно популярны становятся сочинения с инструментальным типом мелодии (с широкими интервальными скачками, мелизмами, пассажами) и исполнительскими штрихами (*détaché, portato, tremolo, portamento, martelé*). Приближение хоровой фактуры к инструментальной — особенность авторских полифонических циклов (прелюдии и фуги В.П. Баркаускаса[87], Т.И. Корганова, Я.А. Иванова) и переложений инструментальных сочинений для хора a cappella («Полет шмеля» Н.А. Римского-Корсакова, избранные прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха в транскрипции для хора a cappella Л.З. Конторовича).

Симфонизация — трактовка хоровой фактуры подобно оркестровой, использование divisi в партиях (вплоть до сверхмногоголосия), внедрение особых

[87]Стилистические особенности письма В.П. Баркаускаса на примере симфонического жанра изучает Д.О. Гроцкий [102].

видов вокализации, качественно меняющих хоровое звучание, приближая его к инструментальному (в данном случае речь не идет о синтезе симфонических и хоровых жанров, ведущем к появлению жанровых микстов, о них речь шла выше)[88]. Произведением, во многом повлиявшем на развитие камерных хоровых жанров в XX веке, а также на расширение художественных возможностей синтеза музыки и слова стала *симфоническая кантата* А.С. Лурье «В кумирню золотого сна» (1919) для смешанного хора a cappella. Символизм образов, музыкальность поэзии А.А. Блока переданы в хоровой фактуре посредством тонкой тембровой дифференциации, во многом возможной благодаря усилению роли *фоники*. Хоровая партитура своим внешним видом напоминает симфоническую (развитое хоровое многоголосие, широкая палитра штрихов и т.д.)[89].

Театрализация — творческий метод, при котором музыкальное решение обусловлено мизансценическим видением композитора[90]. *Внутренняя театрализация* достигается благодаря точному следованию авторским предписаниям в партитуре, направленным на создание зрительных образов. Идея, художественный образ диктует выбор музыкального материала с точки зрения тематизма (заимствованный / авторский), интонационной сферы (кантиленной, речитативно-декламационной, инструментальной), метроритмических особенностей (регулярные / нерегулярные ритмы и метры, полиметрия, полиритмия) и принципов звукоизвлечения (традиционных и

---

[88] Широкий диапазон значений «симфонизма», включающий разработки данного термина Б.В. Асафьевым представлен в книге Т.Ю. Черновой [563, с. 61–69]. «Симфонизация» упоминается в трудах М.А. Лисицына [281, с. 19], А.Т. Гречанинова [90, с. 110] др.

[89] В этом ракурсе особый интерес представляет деятельность хорового дирижера, композитора, просветителя и педагога Вячеслава Александровича Булычёва (1872–1959), основателя и руководителя Московской симфонической капеллы (1901–1919) и Хора Пречистенских рабочих курсов (1906–1913). Московская симфоническая капелла стала воплощением его мысли о симфонизации хора. Замысел возник во многом благодаря его учителю С.И. Танееву. В.А. Булычёва интересовала идея создания симфонического хора с использованием тембровых особенностей голоса в самых различных сочинениях и комбинациях, с наличием высокообразованных певцов, отвечающих требованиям такого хора, возможность подготовки в кратчайший срок и художественного исполнения произведений разных стилей. Эти принципы не теряют своей актуальности и сейчас. Кроме того, В.А. Булычёв — автор сочинений для многоголосных хоровых составов. См.: Булычёв В.А. Литургия святого Иоанна Златоуста для голосов большого симфонического хора a cappella и солистов. Соч. 31. 1927 г. // РНММ. Ф. 277. № 4. Л. 3.

[90] С этой позиции музыкальное наследие М.П. Мусоргского рассматривает Р.Э. Берченко [35], С.С. Прокофьева — Е.Б. Долинская [123].

авангардных). Наглядно черты внутреннего пути отражения театрализации представлены в Таблице 1 (см. Приложение А, табл. 1).

Комплекс исполнительских приемов призван максимально расширить звуковую палитру произведений. Хоровой коллектив, словно красочный оркестр, способен воплотить различные музыкальные идеи. Наряду с *традиционными* широко используются *авангардные* (по определению Ю.Н. Холопова «экстремальные» или «сонорные» [536, с. 349]) вокально-хоровые исполнительские приемы.

Традиционные приемы, такие как пение (на звуках определенной высоты); пение закрытым или полузакрытым ртом; *portamento*, *vibrato / non vibrato* по-прежнему являются базовыми. Они указаны в Таблице 2 (см. Приложение А, табл. 2). *Авангардные приемы*, не характерные для академического вокала, заимствуются из других музыкальных областей (фольклор, эстрада, рок-музыка) и театрального искусства (сценическая речь)[91]. Многие из данных вокальных техник (шумный вдох, звук с призвуком дыхания, тремоляция, сильный назальный призвук и т.д.), считающиеся серьезными дефектами в академическом направлении, позволяют добиться яркого художественного эффекта [245].

Сложность систематизации *авангардных приемов* вызвана, во-первых, постоянным пополнением их списка, так как композиторы пытаются добиться максимально тонкой градации хорового звучания; во-вторых, отсутствием унификации их нотной записи. Каждый автор использует собственные условные обозначения, сопровождающиеся расширенными пояснениями.

Обобщенно, вокальные *авангардные приемы* можно разделить на две группы: интонируемые звуки (*звук-тон*) и неинтонируемые звуки (*звук-шум*)[92]. Наглядно

---

[91] Можно проследить их ориентацию на вокальные приемы в творчестве западноевропейских композиторов-авангардистов XX века, в частности *Sprechgesang*, *Sprechstimme,* традиционно ассоциирующиеся с именем А. Шёнберга, в творчестве которого они получили широкое распространение, а также на метод «музыкального чтения» М.Ф. Гнесина. См. работы Н.О. Власовой [65], М.А. Карачевской [192].

[92] «Звук-тон»: пение на звуках определенной высоты; пение на звуках неопределенной высоты; нестабильная звуковысотность (в пределах отдельного звука или фразы); пение «немым» звуком, пение «с сурдиной» (прикрыв рот ладонью), тремоляция, пение с призвуком дыхания (на вдохе и на выдохе); звук с шумом воздуха; резкая атака звука с шумом воздуха; пение «народным» звуком; детский («некрасивый») звук; «спящий» звук; интонированная речь; интонированная речь с призвуком дыхания,

они представлены в Таблице 3 (см. Приложение А, табл. 3). Критерием для данной дифференциации выступает важный для исполнителей аспект — поставлена или нет перед певцом задача совпадения (точного / приблизительного) фактической высоты звука с абсолютной, то есть обусловленной его местом в музыкальной звуковой системе (в темперированном / натуральном строе). Возможность такой систематизации подтверждается высказыванием О.В. Шепшелевой в отношении музыкального звука: «тон — это всегда звук, а звук — не обязательно тон» [573, с. 11].

Внешняя театрализация заключается в использовании композиторами внемузыкальных средств: например, техника *body percussion* — «звучащие жесты»[93] (всевозможные хлопки, щелчки пальцами, притопы ногой и т.п.); сценография (пантомима, костюмы или их элементы); пространственность (особая расстановка исполнителей, их перемещения по сцене и залу); новейшие технические ресурсы (свет, электроакустика, мультимедиа) — Таблица 4 (см. Приложение А, табл. 4).

В результате в современной хоровой музыке a cappella синтезировались черты симфонических, кантатно-ораториальных, инструментальных и сценических жанров. Они обобщены в Таблице 5 (см. Приложение А, табл. 5).

Полифонизации музыкальной ткани способствуют выразительность мелодических голосов хоровой фактуры, самостоятельность их развития. Линеарность, по сути, — наиболее естественный принцип организации хоровой фактуры, влияющий на все средства музыкальной выразительности (в частности, гармонию и ритм). Как пишет Ю.Н. Холопов, ссылаясь на слова П.И. Чайковского, «в классико-романтической гармонии наиболее важный компонент фактуры — голосоведение. Искусство “голосоведения”, по мнению П.И. Чайковского, составляет “всю сущность гармонической техники” <…>. Художественное

«йоделирование», фальцетные тоны и т.д. «Звук-шум»: чистая речь (ритмизованная и неритмизованная); речь с призвуком дыхания; ритмизованная глиссандированная речь; неритмизированная глиссандированная речь; крик; шепот; звук-дыхание; штробас; щелчки языком; свист и т.д.

[93] Элементы данной западноевропейской техники адаптировал для русской музыки А.Л. Ларин в сочинении «Лин Да Лай» (2013) для детского (женского) хора и body percussion [237].

значение развитого голосоведения состоит в совокупном действии в нем мелодики и контрапункта» [533, с. 107]. Именно поэтому полифония рассматривается в диссертации наиболее подробно.

Полифония, исторически возникшая и утвердившаяся в вокальном многоголосии — «многоголосная (разрядка моя — Н.К.) форма выражения музыкальной мысли» [522, с. 62] — в современной музыке значительно расширила сферу влияния. *«Полифонизация сознания»* (термин Т.В. Франтовой) [522, с. 23] современных композиторов и усиление роли полифонии как *ведущего композиционного параметра* свидетельствуют о качественно новом этапе развития хоровой музыки a cappella, сопоставимом по значимости с расцветом полифонии Ренессанса. Сегодня термин «полифония» в широком смысле означает художественный «диалог»[94], «контрапункт» эпох, культур, искусств, стилей и жанров, в узком — метод организации музыкального материала.

Полифония как «диалог» композитора и исполнителя — «краеугольный камень» художественной интерпретации, значение которой в наши дни безмерно возрастает. Современный «дирижер должен мыслить полифонически!» (Б.Г. Тевлин) [224, с. 38]. Истолкование произведения в широком культурологическом контексте («полифония сознания»), а также исследование его композиционно-структурных особенностей («полифония композиционная») является необходимым фактором формирования исполнительской концепции, способствуют более глубокому прочтению сочинения. Как пишет В.В. Медушевский, «умное ви́дение» и «ясное слы́шание», «анализ есть форма движения мысли, направленной не к частям (они очевидны), а от частей: воскрыление духа от видимого к сокровенному — от наблюдаемых частностей к смыслу, к идее, которая их вызвала к жизни» [305, с. 15]. Постижение дирижером сути художественного целого становится импульсом к возникновению внутреннего слышания музыкального произведения, впоследствии воплощенного

[94] «Полифонический диалог» — термин, введенный в начале 1920-х годов М.М. Бахтиным [26], автором концепции полифонизма (многоголосия) в литературном произведении — в наши дни применяется в самых разных областях искусства [88; 169].

в реальном звучании. Это особенно важно при работе с хором (оркестром), поскольку убедительное исполнение может быть достигнуто лишь при условии, что руководитель еще во время репетиционного процесса увлек собственной трактовкой каждого артиста, превратив индивидуальный замысел в коллективный.

Зародившись в европейском вокальном многоголосии, обретя возможность развития в русской музыке, полифония усовершенствовала и обогатила многое в хоровой, вокальной, инструментальной, симфонической сфере и музыкальном театре. В XX веке окончательный отказ от господствующих долгое время стилевых ориентиров позволил полифонии выйти на новый качественный уровень и, следуя заветам М.И. Глинки и С.И. Танеева, утвердиться во всех видах композиторского творчества, включая хоровое[95]. Ориентирами выступили сочинения западноевропейских композиторов эпохи Возрождения, барокко и классицизма, а также лучшие образцы древнерусского фольклора и духовной музыки[96]. При этом роль полифонии в различные исторические периоды была неодинаковой. Она то становилась стилевой доминантой, то уходила «в тень», но никогда не исчезала.

С точки зрения современных композиторов обращение к полифонии — неотъемлемая часть работы над произведением для хора a cappella. Искусство владения полифонической техникой негласно свидетельствует о высоком уровне профессионального мастерства. Так, Д.Д. Шостакович указывал: «Обращение к полифонии можно только приветствовать, потому что возможности многоголосия практически безграничны. Полифония может передать все: и размах времени, и размах мысли, и размах мечты, творчества»[97]. А.И. Пирумов был одним из тех, кто на занятиях со студентами уделял много времени изучению полифонии как важнейшему параметру композиции. А.Г. Фляркoвский призывал: «в работе над

---

[95] В этой связи важно изречение А. Шёнберга: «Мы вступаем в новую эру полифонического стиля, и, как в прежние эпохи, созвучия будут результатом голосоведения: обоснование исключительно мелодическое!» [606, с. 466].

[96] Такая ситуация подобна возникновению неоклассического движения в конце 20-х годов XX века. И.Ф. Стравинский отмечал: «Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию, как искусства, так и других областей человеческой деятельности» [484, с. 70].

[97] Протопопов Вл.В. Полифония // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1978. Т. 4. С.344 –364. С. 362.

хоровым произведением необходимо всячески изыскивать возможности подголосочной и контрастной полифонии» [514, с. 7].

А.Г. Шнитке говорил, что любое его обращение к полифонии связано «с точной полифонической техникой и с неким конструированием, характерным для нее» [585, с. 93]. В.Г. Кикта утверждает, что полифония обязательно должна быть в любом произведении: «Как же иначе? Нас так учили»[98]. В свою очередь А.В. Чайковский, подчеркивая важность полифонической техники, с долей юмора замечает: «Не знаешь, что писать? — Пиши фугу!!!»[99]. В ряде случаев талантливое применение полифонических средств привело к значительным художественным достижениям.

Полифония — имманентное свойство хоровой фактуры. В силу голосовой природы ведущую роль в многоголосии играет мелодия. Формирование музыкальной ткани всецело базируется на логике мелодического развития каждого голоса. Все приемы и средства ориентированы на то, чтобы как можно ярче проявились выразительные мелодические свойства музыкальной ткани [525]. Таким образом, многоголосие априори является «полимелодическим» (термин Ю.К. Евдокимовой) [137, с. 7]. В нем осуществляется мелодизация отдельных голосов, подчиненная генеральной линии полилога.

Возникшая именно в сфере вокального многоголосия без инструментального сопровождения, полифония и в современной музыке a cappella является фундаментальным композиционным методом. Полифония все глубже проникает в гомофонно-гармоническую и аккордовую фактуру, преобразует их, влияет на выразительно-смысловые возможности.

Так, многообразное *варьирование кратких мотивов в разных голосах* («микротематизм», термин Е.А. Ручьевской)[100] отдаленно напоминающее

---

[98] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Г. Киктой. МГК имени П.И. Чайковского. 20 октября 2023 года.
[99] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.В. Чайковским. Москва. ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова. 24 марта 2024 года.
[100] Впервые термин был предложен Е.А. Ручьевской в 1966 году как инструмент анализа русской камерной вокальной музыки начала XX века. В качестве наиболее показательного образца исследователь сразу указывает на романсы С.В. Рахманинова: «Но иногда в романсе отсутствует то, что называется музыкальной темой в общепринятом смысле, то есть конструктивно оформленная музыкальная мысль, которая потом повторяется, варьируется и т.д. Мелодия воспринимается как непрерывно льющаяся

подголосочность народной музыки, обнаруживает глубинную связь современных сочинений с национально-самобытным типом многоголосия («русский контрапункт», определение А.Д. Кастальского) [363, с. 4], утвердившимся в творчестве композиторов Новой московской школы, в частности, В.С. Смоленского, А.Д. Кастальского, С.В. Рахманинова [390; 392; 394]. Благодаря тембрально-тесситурной рельефности голосов имитации хорошо прослушиваются в хоровой фактуре, а сама графика нотного текста визуально не ассоциируется с полифоническим складом изложения, скорее противоречит ему.

В композиторском творчестве не утрачивают свою актуальность исторически сложившиеся виды полифонии: *имитационная*; *подголосочная* (включая *гетерофонию*); *контрастная* (в том числе, *полифония пластов*).

Имитационная полифония раскрывает свой художественно-выразительный потенциал в ориентации на стилистические черты различных эпох (в их числе Ренессанс, барокко, романтизм и т.д.), преломленные сквозь призму современного музыкального языка. Увлечение *добарочной* полифонией свойственно А.М. Волконскому, С.А. Губайдулиной, Ф.К. Караеву, Л.А. Кареву[101]. Полифонический стиль А.С. Караманова, А.И. Пирумова, Т.И. Корганова, В.Г. Агафонникова, В.Г. Кикты, Я.А. Иванова наследует в конечном счете традиции *баховской полифонии* (так называемая «необарочная» линия)[102]. Сочинения,

---

кантилена. Так часто бывает у Рахманинова. Здесь мы сталкиваемся с очень характерным для вокального стиля явлением микротематизма. Тематическими элементами оказываются не предложения, не фразы и даже не мотивы, а субмотивы и интервалы. Они-то и обуславливают сцепление, сопряженность мотивов и фраз, их внутреннюю связь» [408, с. 107].

[101] По мнению А.С. Соколова, «обращение современных композиторов к умолкнувшему было языку этих эпох, возрождение на новой почве элементов техники старинной полифонии, принципов изоритмического мотета, гокета и т.п. свидетельствуют об известной близости творческих установок, удаленных друг от друга культур. В самом общем плане родство можно вывести из принадлежности всех названных явлений к культуре произведения, то есть к особой системе художественного мышления, отличающейся своим механизмом как композиторского творчества, так и слушательского восприятия» [463, с. 107].

[102] Полифонические явления, следующие традициям баховской эпохи и их продолжение в творчестве Й. Брамса, С.И. Танеева, А.К. Глазунова, предполагают в качестве основного типа концепцию доклассической, барочной музыкальной формы: становление и утверждение неизменной в себе идеи (отсутствие производности побочной мысли от главной; в фуге, как правило, характер темы определяет и характер произведения в целом). Отсюда — и образная неизменность тематизма, конечно, предполагающая тонкие нюансы настроения, но в пределах одного качества; при этом полифоническая тема сохраняет изначально заданное триединство ритма, интервалики и звуковысотной линии (за исключением общеизвестных вариантов при тональном ответе). В музыке барокко и произведениях,

ориентированные на полифонию *эпохи романтизма* («неоромантический» полифонический стиль), особенно с точки зрения трансформации характера полифонической темы (как в произведениях П.И. Чайковского, Ф. Листа) находим в творчестве Ю.М. Буцко, А.А. Николаева, В.Ю. Калистратова, А.В. Чайковского, В.А. Гаврилина, А.А. Королёва.

Во многих хоровых сочинениях a cappella композиторы обогащают способы контрапунктирования голосов посредством привлечения техник композиции второй половины XX века (додекафония, серийная техника, сонорика, алеаторика, пуантилизм, микрохроматика)[103]. Например, в четвертой части **«Интерлюдия»** хоровой сюиты «Посвящение Марине Цветаевой» (1984) **С.А. Губайдулиной** контрапунктируют голоса, исполняющие одинаковый музыкальный и текстовый материал, но делающие это разными способами: вокально-техническими (одновременное звучание чистого пения и пения с призвуком дыхания, либо пение с призвуком дыхания и чистая речь) и разной эмоциональной окраской (одновременно «легкомысленно» и «задумчиво», либо «с большим достоинством» и «устрашающе утвердительно»). Художественный смысл подобного композиторского решения состоит в усилении роли *тембрового параметр*а: певческий голос рассматривается как гибкий инструмент с необычайно тонкими нюансами эмоциональной выразительности, а разные способы произнесения одного и того же текста помогают одновременному восприятию многочисленных имитационных проведений, не давая им слиться.

Пример полифонизации сонорной фактуры за счет *динамического параметра* — **Credo** из «Мессы для женского хора (2025) **В.А. Кухты**. Здесь интересна сама «полифоническая» трактовка сонорного аккорда. Из четырехзвучного вертикального комплекса (*f–ges–as–b*) посредством динамического crescendo начинает выделятся один голос. Рельефность громких звуков, подхватываемых то одной, то другой партией, создают впечатление рождения музыкальной темы на

связанных с ее традициями, редко встречается такое варьирование темы, которое приводит к постепенной трансформации ее характера.

[103] Здесь во многом продолжены стилевые ориентиры О. Мессиана, Л. Ноно и композиторов Нововенской школы, в частности А. Веберна (музыкальная концепция многопараметровости).

фоне моноритмического контрапункта. Передача «темы» из одного голоса в другой подобна темо-ответным проведениям в фугированной форме: альты I — от *ges,* затем сопрано I — от *b,* альты II — от *f*, сопрано II — от *as*. Выделяемый голос играет роль темы, а остальные три — удержанных противосложений. Смена функций голосов происходит четыре раза соответственно четырем голосам женского хора (divisi в партии альтов и сопрано) (см. Приложение Б, рис. 2).

Много интересного найдено в области полифонических форм (фуга, фугато, канон, вариации на basso ostinato). Новые гармонические тенденции в музыке XX века, в частности, эмансипация диссонанса, развитие неклассических видов «состояний» тональности (по Ю.Н. Холопову) [533, с. 383–399], иных систем звуковых организаций, оказало сильное воздействие на полифонические формы, например, фугу. Так, стали необязательны не только тонико-доминантовые (или субдоминантовые отношения) в экспозиции (ответы возможны практически от всех ступеней), но и тональная замкнутость фуги в целом. Наряду с традиционными тональными планами распространение получили и индивидуальные тональные композиции, нередко разомкнутые (чаще в фугах, включенных в циклы). Например, по оригинальному тональному плану построена двойная фуга **«Страшенная баба»** из симфонии-действа для солистов, большого хора, гобоя и ударных «Перезвоны» (1978–1982) **В.А. Гаврилина**: экспозиция написана в a-moll, реприза начинается в d-moll, а кода вся построена на доминантовом органном пункте к первоначальной тональности (a-moll). Заканчивается фуга полной тональной неопределенностью — общее звучание, словно рассыпается, исчезает звуковысотное интонирование, хор начинает проговаривать текст на звуках неопределенной высоты, звукоподражать голосам птиц (кукушка, петух) и бою часов («*бом*»), шипеть, свистеть, жужжать. Тональная разомкнутость целого объясняется в этом примере, в первую очередь, сюжетом — крик петуха разгоняет всю нечистую силу (см. Приложение Б, рис. 3).

Современные композиторы часто обращаются к фугато, как к ясной, лаконичной полифонической форме. Для многих именно фугато стало признаком идиостиля. Характеризуя полифонические формы в музыке позднего Д.Д. Шостаковича, С.В. Надлер отмечает, что «фугирование продолжает

существовать в виде фугато, которое, в отличие от полной законченной фуги, ни в один из периодов не перестает быть для композитора актуальной формой» [326, с. 44]. А.Г. Шнитке в беседе с Д.И. Шульгиным признавался в том, что «было время, когда я пытался спастись, но не мог, от бесконечных фугато. Этот способ казался мне тогда обязательно необходимым видом развития материала» [585, с. 104–105]. Ю.А. Евграфов метафорично определял свое хоровое письмо как «сквозное фугато»[104].

Более редкий случай — неточное фугато (квази-фугато), когда каждый голос проводит свободный вариант темы, например, сохраняя только направление движения мелодии и / или отдельные характерные интервальные скачки: фугато «*Созижду Церковь мою*» из пятой части хоровой симфонии «Земля высóка...» (2005) Г.П. Дмитриева. Подчеркивая диверсифицированность тематизма, в таких фугато часто используется прием, при котором каждому проведению музыкальной темы соответствует новая строка поэтического текста — заключительный раздел хора «Девятое января» (*«Где гроза свинцовая пролилась дождем»*) из «Десяти поэм на слова революционных поэтов» (1951) Д.Д. Шостаковича (разнотемное фугато встречается в его Второй симфонии и опере «Нос»).

Одна из самых распространенных полифонических форм в произведениях современных отечественных композиторов — канон. Творческая практика доказала необыкновенную гибкость, «приспособляемость канона к любому звуковому материалу» (Т.В. Франтова) [522, с. 173]. Наиболее интересной является тенденция к максимальной индивидуализации даже классических типов канона и к созданию нетиповых канонических форм[105]. Индивидуализация касается различных факторов: количества голосов, их ладового строения, которое в случае несовпадения ведет к образованию *полиладового* канона («Malheur me bat»

[104] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Ю.А. Евграфовым. МГК имени П.И. Чайковского. 21 мая 2021 года.

[105] Активное использование форм канона в целом характерно для композиторов XX века: например, «Ускользая на лёгких челнах» (1908) А. Веберна, «Четыре пьесы для смешанного хора» (op. 27, 1925), «Три сатиры для смешанного хора (op. 28, 1925) и «Три народные песни для смешанного хора a cappella» (op. 49, 1950) А. Шёнберга; каноны в сочинениях И.Ф. Стравинского («Месса для хора и двойного квинтета духовых», 1944–1948; «Священное песнопение во имя Святого Марка», 1956; Threni, 1957–1958; Requiem Canticles, 1966) и т.д.

Ф.К. Караева), необычного тематизма. Особенностью современных *пропорциональных* канонов является принципиальная возможность любых временны́х пропорций. Однако, наиболее популярной остается классическая пропорция 1:2. Например, каноны в «Мотете» из цикла «Мадригал» А.Ф. Ушкарёва.

Все чаще встречаются *сонорные* каноны, образующиеся двумя способами. Первый — тесно сопрягается множество голосов по типу канона сонорной массы. К примеру, в **«Psalm 103»** (1998) **Н.Н. Драницын** использовал сонорно-алеаторический трехголосный канон в приму. Желание достигнуть определенного эффекта (тихая молитва прихожан в храме) привело композитора к поискам особой формы (см. Приложение Б, рис. 4). Два сонорных канона, корреспондирующие с пуантилистической фактурой, являются кульминацией третьей части (ц. 12**) «Концерта для хора на стихи Григора Нарекаци»** (1984) **А.Г. Шнитке** (см. Приложение Б, рис. 5). Второй связан с самим сонорным материалом пропосты. Например, во второй части концерта **«Лебёдушка»** (1967) **В.Н. Салманова** каноном излагаются два восьмиголосных кластера, своего рода музыкальная звукопись — «завывание» ветра (см. Приложение Б, рис. 6). В обоих случаях ощущение канона состоит в постепенном вступлении «сонорных полос» (= голосов) со сходным звуковым материалом.

Во многом применение канонов обусловлено стремлением композиторов выявить *пространственно-акустический потенциал* сонорных звуковых эффектов. Например, в «Богородице Дево, радуйся» из «Трех духовных хоров» (1984) А.Г. Шнитке, «Malheur me bat» (2001–2003) Ф.К. Караева, Мессе (2018) А.Ю. Сысоева стереофонический эффект достигается при помощи воспроизведения единого музыкального материала разными источниками по типу антифонного пения. Рассредоточенность сонорно-алеаторических мензуральных канонов по всей музыкальной форме и их восходящее движение ассоциируется с эффектом реверберации (многократным отражением звуков в верхних голосах, подобное естественному отзвуку высокой частоты) в первой части

«Мечтанье» из концерта «Кипарисовый ларец. Пять трилистников» (1990) **Д.В. Смирнова** (см. Приложение Б, рис. 7).

Приметой времени становится расширение основных параметров вариационных форм. Полифонические вариации в хоровой музыке a cappella отечественных композиторов представлены двумя типами: *вариации на basso ostinato* и *вариации на выдержанную мелодию* (soprano ostinato, «глинкинские вариации»). Образец *вариаций на soprano ostinato* — **«Просватанье»** из «Русской свадьбы» (1985) **А.И. Киселёва**. В них наряду с мелодическим и ритмическим обновлением контрапунктирующих голосов, важнейшую роль играют тембро-фактурные приемы варьирования (см. Приложение Б, рис. 8).

Вариации на basso ostinato наиболее распространены (интерес композиторов XX века к этой форме общеизвестен: А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг, Д.Д. Шостакович, А.Г. Шнитке и т.д.). Это связано с тем, что аллюзия на жанровый архетип [9], в частности старинной формы пассакалии [2], наиболее соответствует воплощению скорбно-торжественных образов: «Два голоса» из хорового концерта «Русская сказка» (1967) А.А. Николаева, заключительная (четвертая) часть «О русская земле!» из хоровой кантаты «Слово» (1985) К.Е. Волкова, третья часть «Упавшие до нуля термометры» из хоровой оратории «Осенний крик ястреба» (1991–1992) Ю.А. Евграфова.

Широкое распространение *имитаций* и *канонов* объясняется их применимостью к любому тематизму и фактуре. Все чаще понятие имитации связано с вниманием композиторов к художественной стороне, а именно слуховому эффекту имитационности («подражанию»), а не к самой точности выполнения приема. Отсюда — *неточные имитации*, в которых риспоста сохраняет лишь один из параметров пропосты: например, ритм (ритмические имитации) или только звуковысотность без сохранения ритма (мелодические имитации) и т.д. Например, на протяжении многих веков имитации используются для отражения определенных моментов литературного текста: например, имитации как эффект эха — эхо-имитации (на имитации в смысле подражания музыкальным и внемузыкальным звукам в целом уже было указано).

Как специфический прием в современной хоровой музыке встречается *тексто-ритмическая имитация* (сохранение ритмического рисунка в фигурах слогового ритма) и *штриховая имитация* (идентичный способ звукоизвлечения в пропосте и риспосте при свободном развитии интонационного и литературно-текстового материала). К примеру, в **четвертой части** хоровой сюиты «Посвящение Марине Цветаевой» **С.А. Губайдулина** выстраивает всю музыкальную форму на основе тексто-ритмических имитаций (точных и неточных) и канонов двух видов: 1. с сохранением звуковысотности и 2. без сохранения звуковысотности, усилением речевого начала (декламация) (см. Приложение Б, рис. 9). Использование тексто-ритмических имитаций вне звуковысотной организации на протяжении всей формы — четвертая часть **«Увели нашу подружку»** из хорового концерта «Лебёдушка» **В.Н. Салманова** (см. Приложение Б, рис. 10), **«Dies irae»** из сочинения «Реквием. Территория печали» (2024) **А.Ю. Сысоева** (см. Приложение Б, рис. 11). Пример *штриховой имитации* — третья часть **«Городок»** из хорового концерта «Элегии» (2001) **Ю.А. Фалика** (см. Приложение Б, рис. 12).

Вместе с тем, попадая в условия сонорной фактуры современной хоровой композиции, имитации обретают новые смысловые значения. Назовем наиболее распространенные:

- способ образования аккордовой вертикали, при котором звуки аккорда берутся не одновременно, а «по очереди» — каждый из участвующих голосов исполняет общую мелодическую линию до определенного тона аккорда и останавливается на конкретном, отличном от предыдущего голоса звуке. Возникает усложненная форма имитации в приму в нулевой интервал с приемом аддиция в каждой новой риспосте: например, расходящиеся кластеры в **третьей части** хоровой сюиты «Посвящение Марине Цветаевой» (1984) **С.А. Губайдулиной** (см. Приложение Б, рис. 13);
- образование и разрастание движущегося кластера за счет имитационных вступлений голосов с узким интервалом вступления (полутон или тон):

например, **«Голоса природы»** (1972) и **третья часть** «Концерта для хора на стихи Григора Нарекаци» (1984) А.Г. Шнитке;

- эффект реверберации за счет многочисленных неточных имитаций: Credo из «Мессы» (2018) А.Ю. Сысоева (см. Приложение Б, рис. 14).

В отношении музыкальной формы в целом имитации выполняют функции как изложения, так и развития. Во многом они служат заострению внимания на тематической ячейке, важной для музыкального развития сочинения. Иногда в качестве тематической ячейки выступает не яркий мелодический оборот, а микромотив.

Имитации могут стать основой всей композиции (ранее упомянутая четвертая часть хоровой сюиты «Посвящение Марине Цветаевой», 1984, С.А. Губайдулиной), либо применяться эпизодически на отдельных участках формы. К примеру, начало первой части кантаты **«Теперь всегда снега»** (1993) **С.А. Губайдулиной** основано на имитационной технике. При этом композитор стремится точно отразить в музыке структуру текста Г.Н. Айги посредством числовых соотношений. Первая поэтическая строка из трех слов («*Ты моя тишина…*») становится основой для лейтинтонации: три микромотива, разделенные между собой паузами. В них количество звуков соответствуют количеству слогов в слове: «*ты*» — 1 звук (*gis*); «*мо-я*» — 2 звука (*fis–g*), «*ти-ши-на*» — 3 звука (*dis–e–gis*). Каждый из трех микромотивов — пропоста следующих друг за другом трех имитационных построений. Таким образом, количество звуков в проспостах постепенно увеличивается (один звук, два, три), что создает эффект разрастания в разреженной паузами музыкальной ткани. Наряду с этим, многочисленное проведение имитаций в разных голосах хора при сохранении интервала вступления (чистая прима), а также по замыслу композитора особое расположение исполнителей по периметру зала приводит к возникновению стереофонического эффекта (отражение звука, эхо) (см. Приложение Б, рис. 15).

В развивающем разделе фуги для хора a cappella **«Не могу…»** (2011) из цикла «Монологи пьющего человека» **А.В. Чайковского** каждый из трех небольших построений начинается с новой темы, излагаемой имитационно. Это обусловлено

точным следованием музыки за фабулой стихотворения А.М. Володина. Каждая строфа поэтического текста соответствует появлению новой темы (типа soggetto) и ее имитационному развитию (см. Приложение Б, рис. 16). Данный принцип построения перекликается с некоторыми ренессансными и барочными формами (типа мотета), сцепленными из нескольких отделов, начинающихся с имитации. Применение известного еще в доклассическую эпоху формообразующего приема свидетельствует о его универсальности, а его конкретное воплощение в данном сочинении имеет две особенности. Во-первых, этот принцип действует на длительном участке формы. Во-вторых, сами имитации представлены разнообразно. Они отличаются не только по интервалу и времени вступления голосов, но также по точности повторения, по материалу, который имитируется (мелодия, ритм, поэтический текст), по количеству голосов, участвующих в имитации. Таким образом, унификация полифонического приема компенсируется тонкой градацией типов имитаций (см. Приложение Г, с. 220–226).

Приемы полифонического варьирования в хоровой музыке a cappella современных отечественных композиторов типологически восходят к исторически утвердившимся техникам сложного контрапункта.

Вертикально-подвижной контрапункт часто встречается в удержанных интермедиях хоровых фуг. Также он используется композиторами в куплетных и куплетно-вариационных формах, где часто перестановкам подвергаются фактурные пласты хоровой ткани: «Грёзы Андрея Рублёва» из балета «Андрей Рублёв»» (2016) В.Г. Кикты, «Страшенная баба» из симфонии-действа «Перезвоны» (1978–1982) В.А. Гаврилина.

Горизонтально-подвижной контрапункт помимо функции варьирования, выступает также как средство сильного динамического и эмоционального нагнетания. К примеру, в первом хоре **«Мечтанье»** из цикла «Кипарисовый ларец. Пять трилистников» (1990) **Д.В. Смирнова** каждая из четырех строф композиции начинается бесконечным пропорциональным трехголосным каноном в приму. Кульминационный четвертый канон *«Оттого, что нам нет свиданья»* написан с использованием горизонтально-подвижного контрапункта (между парами альты +

первые сопрано, альты + вторые сопрано). Вместе с этим полифоническая техника усложнена проведением темы в обращении в двух верхних голосах. Все это способствует сгущению полифонической ткани и почти зримому эффекту взаимопроникновения, слияния голосов.

В ряде случаев полифоническая техника сложного контрапункта проецируются даже на литературно-текстовую составляющую композиции. Так, в фуге **«Энергия»** (1959) **Б.И. Тищенко** главному проведению темы соответствует прямой порядок слов, а ее ракоходу — обратный (на уровне слов и слогов). В партиях басов и альтов в конце развивающего раздела фуги возникает «загадочный» комбинаторный текст (*«и не по-яв-ля-ет-ся вновь / вновь ся-ет-ля-яв-по не и»*) (см. Приложение Б, рис. 17).

Метроритмические преобразования темы (в увеличении, в уменьшении) в фугах и других полифонических формах также относятся к области полифонического варьирования. Редкий образец непропорционального, свободного изменения протяженности самой темы — фуга-вокализ **«Ива, ивушка»** (1954) **Р.К. Щедрина**: за счет многократного повторения заключительного интонационного оборота происходят метрические изменения темы (с размера 4/4 на 3/4) и, как следствие, разрастание темы от первоначальных пяти тактов до пяти с половиной (тт. 18–23), а затем до десяти тактов (тт. 32–41), в этом видится влияние вариационности (см. Приложение Б, рис. 18).

Отдельные приемы полифонического варьирования, соединившись, становятся основой строения целых музыкальных форм. Например, в развивающем разделе **«Фуги C-dur»** (1972) **Т.И. Корганова** последовательно репрезентирована тема в обращении, в увеличении, в ракоходной инверсии. Подход к кульминации представляет одновременное проведение всех ранее прозвучавших вариантов в четырех голосах хора. В данном случае постепенное изменение темы и усложнение контрапунктической техники соответствует программному названию веселого полифонического диптиха «Хоровой урок» и словно живописует освоение полифонических правил неугомонными учениками (см. Приложение Г, с. 291–296).

Распространенный способ современного полифонического письма — оперирование *дублировками* (*контрапункт допускающий удвоения*). Они уплотняют музыкальную ткань, динамизируют развитие путем прибавления новых голосов, способствуют «разрастанию» фактуры, образуют новые созвучия и являются одним из приемов варьированного повторения материала с выразительным эффектом усиления, эмоционального подъема[106]. Например, конструктивной идеей **«Фуги»** из «Концертино» (1984) **В.Г. Агафонникова** становится терцовая дублировка в стреттном проведении темы. Сопрановое проведение (от *e*) дублируется альтами на терцию вниз (от *cis*), а басовое (также от *e*) — тенорами на терцию вверх (от *gis*) (см. Приложение Б, рис. 19). В хоре **«Облака проносятся в небе»** из цикла «Осенние пейзажи» (1966) **В.Р. Тормиса** представлена особая форма имитации, где тема, передающаяся из голоса в голос, звучит одинаковыми длительностями. Возникает эффект дублировки: движение многоголосных вертикальных созвучий, имитирующих многослойность атмосферных слоев (см. Приложение Б, рис. 20).

Одновременно с этим, не утратил своей актуальности прием «скрытой полифонии» при изложении темы. В одноголосной линии темы создается ощущение звучания двух или трех голосов, что связано с эффектом слуховой инерции. Расщепление одноголосия на скрытое многоголосие (чаще всего двухголосие) происходит при использовании регистровых, штриховых контрастов, а также чередования широких и узких интервалов («Сольфеджио» из «Концертино» Р.К. Щедрина; фуга из «Хорового урока» Т.И. Корганова, шестая часть «Стихов покаянных» А.Г. Шнитке).

Постоянное стремление композиторов к поискам новых выразительных средств способствует появлению сочинений, где приемы традиционной имитационной полифонии соединяются с композиторскими техниками письма XX

---

[106] Двухголосие полифонического типа, состоящее из мелодии и ее зеркального дублирования нередко лежит в основе целой музыкальной формы. Такой выразительный прием позволяет подчеркнуть все изгибы мелодической линии: «Recordare» из Реквиема (1975) и третья часть Второй симфонии (1980) А.Г. Шнитке, начало второй части «Осень» из кантаты-палиндрома «И жар, и миражи…» (2003) А.Л. Ларина.

века. В условиях хорового *сверхмногоголосия* (определение В.Н. Холоповой) [549, с. 7] возникает *сонорная полифония* (определение И.К. Кузнецова) [263, с. 92] или *комплементарно-сонорная полифония* (термин В.В. Задерацкого) [150, с. 103–108], *алеаторический контрапункт* (определение В. Лютославского) [210, с. 232].

Сонорная полифония характеризуется усложненной звуковой вертикалью и возрастающим значением тембра, динамики, регистра и плотности звучания. Многообразие приемов предполагает различные виды соотношения элементов внутри определенного построения. И.К. Кузнецов предлагает различать следующие виды сонорной полифонии [263, с. 93]: *полифония разнотембровых сонорных пластов (комплементарно-сонорная полифония); контрапункт звуковых лент (полос); полифония сонорных блоков; микрополифония*; *квази-полифоническая фактура mina punctus contra punctus*.

Полифония разнотембровых сонорных пластов (комплементарно-сонорная полифония) — «разновременное слияние линий со слабо выраженной мелодической характерностью и мало индивидуализированным ритмом» [263, с. 93]. По отношению друг к другу эти линии выступают комплементарно, создавая темброзвуковое единство. Примером такой полифонии может служить фрагмент части **«Сад»** (ц. 10–11) из хоровой сюиты «Посвящение Марине Цветаевой» (1984) **С.А. Губайдулиной**. Три сонорных пласта сливаются в единый звуковой объем. Первый пласт в партии альтов (divisi a 3): трехголосный пропорциональный канон в чистую приму. Тесное сопряжение голосов образует плотную звучность таким образом, что создается эффект вибрирующей фактуры. Второй пласт в партии сопрано: мелодическая линия, представленная нисходящим секвенционным движением малых секст в технике пуантилизма (звуки-точки разделены паузами). Третий пласт в партии теноров (divisi a 3) — расходящийся из унисона (g^1) хроматический кластер (fis^1—g^1—as^1). При этом между собой пласты корреспондируют как имитационно, так и по принципу комплементарной ритмики (см. Приложение Б, рис. 21).

Контрапункт звуковых лент (полос), по сути, представляющий движущийся кластер — характерная черта полифонического письма **Д.В. Смирнова**. Опираясь на классификацию И.К. Кузнецова [263, с. 95], выделим:

- ленты-горизонты — сонорный пласт не перемещающийся и не меняющий ширину поля (трехголосный канон в чистую приму в партии сопрано в части **«Благослови, душе моя, Господа»** из концерта для женского хора a cappella **«Тебе поем»,** 1994) (см. Приложение Б, рис. 22);
- ленты-графики — перемещающийся по высоте пласт с постоянной величиной поля (трехголосный пропорциональный канон в партии теноров в чистую приму сперва звучит от ces^1, а затем от es^1 в разделе Tempo primo песнопения **«Благослови, душе моя, Господа»** из цикла **«Молитвословия»,** 1994) (см. Приложение Б, рис. 23);
- лента-профиль — переменная величина ширины поля (начало хора **«Молитва к Божией Матери»**, 1996) (см. Приложение Б, рис. 24).
- контрапункт высотно-определенных и неопределенных пластов в хоре **«Единородный сыне»** из цикла **«Молитвословия»** (см. Приложение Б, рис. 25).

В сонорной фактуре на слух сами пласты и их перестановка не дифференцируются. В тоже время сонорный контрапункт способствует развитию музыкальной ткани. Целостное впечатление от такого метода — движение многоголосной звуковой массы, в которое вовлекаются сонорные пласты разной тематической и смысловой направленности.

Полифония сонорных блоков — «звучащие объемы (сонорные блоки) принимают вид не только лент, но и развивающихся во времени пространственно-звуковых фигур» [263, с. 96]. Например, в пятой части **«Сад»** из «Посвящения Марине Цветаевой» **С.А. Губайдулиной** постепенное увеличение частоты появления, а также продолжительности звучания сонорных блоков (кластерных «пятен») усиливает эмоциональную экспрессию (ц. 12–17) (см. Приложение Б, рис. 26).

Микрополифония (термин Д. Лигети)[107] или «*мнимая полифония»* (В.В. Задерацкий) [150] возникает как следствие развития фонической стороны полифонической фактуры в хоровой музыке a cappella современных композиторов (А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной, Р.К. Щедрина, Д.В. Смирнова, С.В. Екимова и др.). Поскольку суть микрополифонической техники заключается в предельно кратком временном интервале между контрапунктическим вступлением голосов, а также нивелировании многочисленных полифонических голосов и наслоений, при котором полностью отсутствует дифференцирование полифонических линий, то перед хором ставятся сложные технические задачи. Среди них: все вступления должны быть максимально незаметными; непрерывность звучания должна обеспечиваться точно выверенным взятием дыхания каждого хориста; унификация звукообразования, динамики и артикуляции. При этом визуально в нотном тексте можно проследить полифонический принцип организации сонорной фактуры, но в слуховом отношении все детали контрапунктической работы практически не различаются: «Смерти уже не будет» из концерта «Откровение» Ю.В. Воронцова (см. Приложение Б, рис. 38)[108].

Сонорное звучание нескольких голосов в полиритмичном изложении — лирическая «вязь» (определение Ю.Н. Холопова, В.С. Ценовой) [540, с. 64] — своего рода «визитная карточка» композиторского стиля **Э.В. Денисова.**

---

[107] Полифонию сонорного типа И.К. Кузнецов соотносит с микрополифонией Д. Лигети*:* «явления микрополифонии (термин Д. Лигети) возникли на гетерофонной основе в условиях сверхмногоголосия … Многочисленные *divisi* однородных по тембру инструментов, звуковые линии в которых имеют имитационную или остинатную взаимосвязь, образуют обычно сонорный пласт со сложным мелодическим рисунком, “пульсирующим”, “переливающимся” фоном. Напряженность поля и его “конфигурация” зависит от интонационного (интервального) состава звуковых линий, особенностей ритмического движения, диапазона звучания пласта и громкостной динамики. Эти параметры характеризуют и полифоническое многоголосие, несмотря на то что сами голоса в микрополифонии почти не различимы и призваны передать лишь внутреннюю изменчивость, подвижность звукового наполнения пласта» [263, с. 96].

[108] Д. Лигети называл микрополифонию «неслышимой полифонией», отдельные моменты которой обособленно не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером всей полифонической сети. Иными словами, индивидуальные голоса и конфигурации этих голосов остаются за порогом восприятия, однако каждый голос и каждая конфигурация отражаются на целостной структуре. По образному выражению А.Г. Шнитке, микрополифония Д. Лигети — это когда «канон идет “косяком”, а голоса включаются через тридцать вторую» [511].

Линеарность музыкального мышления Э.В. Денисова подобна свойствам *гетерофонного письма*, по определению самого композитора «такого тесного пространства, где несколько человек одновременно как бы говорят об одном и том же, но каждый по-своему; и все эти темы вращаются, дополняют друг друга» [586, с. 77]. Создается акустический эффект «пульсирующей» музыкальной ткани. При этом соблюдены правила западноевропейской полифонии, вплоть до полного соответствия конкретной полифонической технике (имитации, каноны, фугато)[109]. Сонорная фактура, состоящая из множества голосов, «переливается» как облака в небе, причудливо меняя очертания, остается неизменной в самом звуковом составе: «Осень» (1968) на стихи Велимира Хлебникова для тринадцати сольных голосов (см. Приложение Б, рис. 27); «Легенды подземных вод (1989) для двенадцати солистов без сопровождения на стихи Ива Бержере [239].

Квази-полифоническая фактура типа punctus contra punctus — предполагает объединение мелодической линеарности и техники мотивов-точек (*пуантилизма*). В хоровой музыке звуку-точке, обладающей индивидуальной темброинтонацией и регистром, как правило, соответствует техника, при которой слово разбивается на слоги / звуки и передается разным голосам (данную технику применял в хоровых сочинениях 1950–1960-х годов Л. Ноно, А. Веберн). В связи с этим возникает аналогия со старинной гокетной техникой [260]. Например, в первой, второй и четвертой вариациях мотета **«Schönster Herr Jesu»** (2000) **С.В. Екимова** доминирует квази-гокетная фактура типа *punctus contra punctum*, которая рождается за счет техники *пуантилизма.* Отдельные слоги и фонемы словесного текста переходят в различные голоса: как к «соседним» (сопрано и альты), так и к тесситурно отдаленным (сопрано-тенора). Возникает эффект перекрещивания слов в пространстве, их наслоения (см. Приложение Б, рис. 28).

Алеаторическая техника — одна из важнейших составляющих идиостиля современных авторов, видящих в ней творческие перспективы для самого произведения искусства, обретающего индивидуальность в каждой новой звуковой

[109] Например, фугато в хоре «Осень» из цикла «Приход весны» на стихи А.А. Фета (см. Приложение Г, с. 101–102).

реализации. Алеаторическая техника открыла для композиторов широкие перспективы как в отношении ритмики, свободы которой гораздо труднее достичь с помощью других техник, так и музыкальной драматургии.

В основном композиторы используют метод ограниченной (или контролируемой) алеаторики (в частности, представленной в творчестве В. Лютославского[110]) [37, с. 61; 355, с. 220–221]. Ограниченная (контролируемая) алеаторика — импровизационное построение («алеаторический квадрат», варьируемый в течение определенного времени) — носит фрагментарный характер при существующем полном контроле архитектоники произведения. Возможно, причиной этому стал факт, что абсолютная свобода нивелирует предвидение конечного результата, что противоречит сути творческого процесса.

Типично алеаторическая фактура — повторение определенной группы звуков ad libitum до какого-либо знака окончания (цезуры, новой музыкальной мысли и т.п.). Композиторы по-разному обозначают повтор алеаторических секций. Наиболее часто встречается знак репризы, переходящий в прямую линию со стрелкой вправо (А.А. Королёв, Д.В. Смирнов, С.В. Екимов), либо в волнистую линию (К.Е. Волков).

К примеру, в кульминации концерта **«Хоровая живопись»** (1978) **В.Г. Кикта** использует мобильные элементы (двадцать алеаторических секций) для создания звуковой материи, находящейся в непрерывном движении, но статичной по сути. Возникает практически визуальная гибкость, незаметность переходов красок в музыкальной живописи. Композитор отмечает, что переход от созвучия к созвучию, а также продолжительность их звучания осуществляется строго по указанию дирижера (см. Приложение Б, рис. 29). Контрастен по настроению предыдущему произведению мадригал **«Не ты один несчастлив»** из цикла «Из Рубайят Омара Хайяма» (2012) **С.В. Екимова**, где посредством постепенного наслоения четырех

[110] Определенный тип музыки В. Лютославский называл «контролируемой алеаторикой, ограниченной алеаторикой, или фактурной алеаторикой, а саму технику подобного сочинения (по крайней мере, в отдельных деталях) окрестил алеаторическим контрапунктом» [210, с. 232].

алеаторических секций выражается эмоциональная взволнованность (см. Приложение Б, рис. 115).

Неограниченная алеаторика редко встречается в хоровой музыке. Она используется в произведениях, структурированных по принципу открытых форм и mobile[111]. Это «индивидуальный проект» (ИП, термин Ю.Н. Холопова) [537]. Данный термин применим в музыкальных композициях, фрагменты которых записаны в традиционной нотации, но могут быть исполнены в любом порядке и сочетании.

Так, идея сонорно-алеаторической вариабельной формы воплощена в концерте-действе **«Солдат мой, солдатик»** (1985) **Г.С. Седельникова**. Композитор предоставляет исполнителям по шестьдесят мелодических линий для первой части «Плачи» (см. Приложение Б, рис. 30) и второй части «Колыбельные» (см. Приложение Б, рис. 31). Каждая из них достаточно развернута. Дирижеру необходимо выбрать для каждого исполнения не только порядок следования материала, «версию» драматургии и формы, но и подготовить партитуру как таковую. Композитору важна неповторимость и индивидуализация каждого варианта формы, однако при всей свободе выбора музыкантов, достигается один из результатов, ожидаемых автором. Посредством алеаторического контрапункта (произвольно совмещаемых, накладываемых и сплетаемых певцами независимых комплементарных элементов материала) возникает сонорно-алеаторический хоровой «плач-причет» по погибшим в Великой Отечественной войне. Метаморфоза структуры, неопределенность очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно повышает значимость роли исполнителей, инициирует поиск и применение ими новых и разных в каждом выступлении принципов композиции и выразительных средств, жанров и форм (см. Приложение Б, рис. 32).

---

[111] Разная мера подвижности формы отражена в классификации композиций М.В. Переверзевой, сочетающих стабильное и мобильное начала. Первая обусловлена мобильным текстом при стабильной структуре (*мобильная форма*). Вторая — мобильной структурой при стабильном тексте: *вариабельная* или *многозначная* по терминологии К. Штокхаузена [584], *поливариантная* форма. Третья — мобильными и текстом, и структурой (*модульная форма*, термин М.В. Переверзевой) [355, с. 329–330].

Серийная техника применяется не часто. Причина кроется не в технических сложностях, а в ментальности, так как на наш взгляд для русских композиторов — авторов вокальной и хоровой музыки — увлечение додекафонией в целом не характерно. Выразительные свойства серии заключающиеся, прежде всего, в ее интервальном составе, позволяют создать различные — вплоть до противоположности — художественные образы [266]: мягкие, теплые краски осеннего пейзажа («Осень» на стихи Велимира Хлебникова Э.В. Денисова); убивающий все живое снег («Холодная фуга» из цикла «Четыре хора на древние китайские юэфу» Б.И. Тищенко); ирреальность происходящих событий («В жёлтом зрачке возникает злой блеск» из оратории «Осенний крик ястреба» на стихи Иосифа Бродского Ю.А. Евграфова). Рассмотрим их более подробно.

Конструктивной основой **«Осени»** (1968) на стихи Велимира Хлебникова для тринадцати сольных голосов **Э.В. Денисова** является терцовость гармонии, идущая от интервального состава серии (*gis*^{1}—*h*^{1}—*c*^{2}—*g*^{1}—*d*^{1}—*e*^{1}—*fis*^{1}—*cis*^{2}—*a*^{1}—*es*^{2}—*b*^{1}—*f*^{1}) и придающая серийной структуре особое звучание. Возникающие консонирующие и мягкодиссонирующие аккорды часто «обрамляются» полифоническим движением (точные и неточные имитации, каноны) в других голосах (начало второй части). В произведении использован принцип так называемой вертикальной додекафонии [540, с. 138]: в многоголосном изложении созвучия образуются отдельными сегментами серии (тройки, четверки) (например, начало первой части). Каждому звуку серии соответствует отдельный слог (см. Приложение Б, рис. 33). Передаваясь из партии к партии, «слово как бы проживает короткую, но многотембровую жизнь» [586, с. 183], переокрашивается тембрально. Для того чтобы смысл стихотворения не терялся, текст хорошо прослушивался, композитор выделяет ударные слоги в словах более крупными длительностями или небольшим сгущением тембра[112].

Аллюзия на *свободную двенадцатитоновость* возникает в теме **«Холодной фуги»** из цикла «Четыре хора на древние китайские юэфу» (1959) **Б.И. Тищенко**

[112] Впервые эта техника, так называемое точечное письмо, была использована Э.В. Денисовым в последнем номере «Итальянских песен» (1964) для сопрано соло и инструментального ансамбля.

(см. Приложение Б, рис. 34). Применение данной техники тесным образом соотносится с содержанием юэфу: «*Снег холодный нестерпимо жесток: пение птиц убивает*» (см. Приложение Г, с. 152–157).

Стремлением отразить в музыке символизм поэзии И.А. Бродского обусловлено применение *серийной техники* в фуге **«В жёлтом зрачке возникает злой блеск»** из оратории «Осенний крик ястреба» (1991–1992) **Ю.А. Евграфова**. Тема-серия (*e—f—c—d—h—b—g—a—fis—gis—cis—dis*) излагается в партии альтов с использованием *пуантилистической* техники (звуки разделены паузами), что придает дополнительный объем, «расширяет» зону звучания однородных женских голосов. При этом, акцентируя ирреальность происходящего, композитор отказывается от поэтических строк — в хоровых партиях применяется сольмизация, как прием, способный яснее выразить весьма сложные, абстрактные категории (см. Приложение Б, рис. 35).

Микрохроматика и экмелика в академическом пении a cappella в силу его натурального строя активно взаимодействуют с тоновой музыкой[113]. *Экмелика* (звуки без определенной высоты, глиссандирующие, нестабильные ступени) — характерная черта хоровой музыки С.А. Губайдулиной. В хоровой сюите «Посвящение Марине Цветаевой» (1984) экмелика становится средством выражения высшей степени эмоционального напряжения. Экмелика — частый выразительный элемент в фольклорных хоровых композициях В.Ю. Калистратова, А.Л. Ларина, Н.Н. Сидельникова. Наследуя традицию народных песен, как правило, в конце фраз звучат возгласы с последующим нисходящим glissando.

Микрохроматика в хоровых сочинениях в основном представлена ее *мелизматической,* а не *ступенной,* разновидностью (термины Ю.Н. Холопова) [532, с. 550]. Это связано с исполнительской спецификой. Прежде чем спеть звук, его необходимо предслышать, как он будет звучать, а далее «встать» на заданную высоту. В микрохроматике движение на микроинтервал (четверть тона) такого

[113] Ю.Н. Холопов приводит пример автономной экмелики: антракт к третьей картине оперы «Нос» Д.Д. Шостаковича. Весь номер — для одних только ударных инструментов без определенной высоты звучания: треугольник, бубен, кастаньеты, малый барабан, том-том, тарелки, большой барабан, там-там. Форма антракта — парадоксальным образом, фуга [532, с. 550].

ощущения не дает. Однако мелизматическая высотность усваивается слухом легче. Поэтому певцы ощущает микротон, как полуступень, как определенную окраску основной ступени.

Экспрессия микрохроматики — одно из художественных средств. Модальная природа микрохроматики служит воссозданию атмосферы языческой античности в **Kyrie** из «Мессы для женского хора» (2025) **В.А. Кухты** (см. Приложение Б, рис. 36). В мотете «Молитве перед песней» из цикла «Семь песен на слова Эзры Паунда» (2020) А.Ю. Сысоева особая диссонантность микрохроматического строя, интонация зыбко неустойчивых и иррациональных интервалов, glissando живописуют внутренние метания человека, его нерешительность, неуверенность. Долгое погружение в это сложное психологическое состояние постепенно переходит к этапу обретения Веры, что соотносится в музыке с появлением хроматической системы, воспринимаем в данном контексте как своего рода устой, точка опоры[114].

Наряду с имитационной полифонией, начиная с 1960-х годов, в русле «новой фольклорной волны» значительно усиливается внимание композиторов к подголосочной полифонии и гетерофонии.

Народное многоголосие в современном профессиональном композиторском хоровом творчестве a cappella представлено *подголосочной полифонией, пением с бурдоном*, *пением с «мнимым бурдоном»* (при котором в памяти удерживается определенный тон за счет его неоднократного возвращения в одном и том же голосе), *гетерофонией,* в частности «*народной алеаторикой*» или «*двухрегистровой алеаторикой»* (определения В.М. Щурова) [591, с. 235], подразумевающими свободу, незакрепленность музыкального материала, момент импровизационности в сольной партии на фоне строго регламентированных хоровых голосов.

Подголосочная полифония с *двухголосной основой*, по всей видимости, является наиболее распространенным типом многоголосия. Здесь ярко выражено

[114] Мировая премьера состоялась в ДК «Рассвет» 26 мая 2020 года. Исполнители: Вокальный квартет N’Caged (художественный руководитель — Арина Зверева).

противопоставление верхнего голоса, который становится своего рода украшением к основной интонационной теме, излагаемой в нижнем голосе. В ряде случаев именно в результате линеарной самостоятельности голосов образуются как отдельно взятые, так и цепочки диссонирующих интервалов, или перечения. В *трехголосии* главную тему исполняет средний голос, обычно исполняемый запевалой и поддерживаемый плотными по тембру голосами (баритонами или альтами). В народе о певцах, исполняющих верхний подголосок, говорят, что они «подголашивают» или «тянут на пистон», а о низких голосах, что они «басуют» [591, с. 231]. Оба варианта голосоведения гибко сочетаются в обработках народных песен Д.Д. Шостаковича, А.В. Свешникова, А.А. Юрлова, Л.А. Гершковича, В.Ю. Калистратова, А.Л. Ларина, А.С. Занорина.

Особым типом русского песенного многоголосия является *ленточное* как отсылка к наиболее древним формам народного ансамблевого пения. Его суть заключается в том, что мелодические линии в двухголосии движутся параллельными интервалами (в основном терциями), эпизодически расходясь в другие созвучия (кварту, квинту) и сходясь в унисон.

Немаловажную роль в формировании отдельных линий играет ритмическая организация. На фоне долговыдержанных тонов или равномерного движения в одном голосе, в другом могут возникать достаточно прихотливые ритмические рисунки, содержащие обилие мелких длительностей, синкопы, пунктирные фигуры. При этом в разных линиях ритмоформулы могут иметь идентичный рисунок (подобно ритмической имитации), либо обладать индивидуальным строением. Ярким примером выступает русская народная песня «Посеяли девки лён» в обработке О.П. Коловского.

При *пении с бурдоном* нижний голос — басовая педаль, а верхний — мелодия обычно достаточно в узком диапазоне (в объеме терции или кварты). Например, образование параллельного двухголосия в сопровождении бурдона в заключительной части **«Полифонического концерта»** (1980) **С.А. Баласаняна** идет от песенно-танцевальных традиций народов Востока, где в партии мужских

голосов (подражая ударному инструменту) акцентируется ритмическая остинатность (тт. 105–112) (см. Приложение Б, рис. 37).

В отдельных случаях в хоровой фактуре возникает особая форма многоголосия — *пение с «мнимым бурдоном»* [591, с. 222]. При этом мелодическая линия всех голосов достаточно развита, но они часто возвращаются к основному нижнему тону. За счет постоянно слышимого нижнего звука возникает эффект выдержанного бурдона, хотя на самом деле бурдонирующий голос отсутствует: «Лебёдушка» (1967) В.Н. Салманова, хоровой концерт «Памяти А.А. Юрлова» (1973) Г.В. Свиридова.

Древнейшей формой полифонического разделения мелодической горизонтали является гетерофония. Здесь каждый голос исполняет вариант основной мелодии, в целом же голоса примерно одинаковы по интонационному развитию и диапазону. Попадая в современную композицию, гетерофония подчеркивает эффект импровизационности развития музыкального материала. В кульминации части **«Смерти уже не будет»** (ц. 12) из хорового концерта «Откровение» (1998, вторая редакция 2005) **Ю.В. Воронцова** при соединении 20 вариантов (!) мелодии возникает неповторимый фонический эффект, который, по признанию композитора, был «экспериментом — будто выписанная алеаторическая комбинация, своего рода модель для импровизации»[115] (см. Приложение Б, рис. 38).

Весьма специфическим видом гетерофонии является ансамблевое пение, при котором возникает свободное сочетание двух (или более) относительно самостоятельных пластов («*народная алеаторика*» или *двухрегистровая алеаторика*). Под алеаторикой В.М. Щуров подразумевает свободу, незакрепленность музыкального материала, момент импровизационности в сольной партии на фоне строго регламентированных хоровых голосов [591, с. 235]. Вместе они образуют полиладовые, полиметрические и полигармонические комплексы. Наиболее часто данный вид встречается в обрядовых свадебных песнях

[115] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Ю.В. Воронцовым. Москва. 25 декабря 2022 года.

прощания невесты с отчим домом. На фоне звучания хора девичьих голосов, исполняющих основной мелодический материал, возникает печальный плач, отличающийся особой степенью импровизационности: в свободной темповой, ладовой и метроритмической организации. Например, «По улице, улице» и «Плач невесты-сироты на могиле родителей» из цикла «Пять русских народных свадебных песен» (1992) В.Ю. Калистратова.

У современных отечественных композиторов (как и у их предшественников, М.И. Глинки, М.А. Балакирева, А.К. Лядова, Н.А. Римского-Корсакова и многих других) совершенно четко выявляется стремление сочетать народнопесенные стилистические приемы и элементы западноевропейской имитационной полифонии.

В хоровых обработках народных песен можно встретить немало примеров утонченного проведения канонических имитаций. Например, *канон* как основной метод работы с источником определен самим композитором Вл. Соколовым в обработке святочной подблюдной песни «Ты не стой, не стой колодец». Современные авторы органично вплетают элементы фугированных форм в куплетно-вариационные. Примером *фугато* как важного средства драматургического развития выступают обработки русских народных песен «Волга» Л.А. Гершковича, «И отдал меня батюшка» В.Ю. Калистратова.

В **«Восстань, боязливый»** из хорового концерта «Пушкинский венок» (1979) **Г.В. Свиридова** фугато — фактуро- и формообразующий фактор, важное средство драматургии. Поднимающийся из глубины простой напев (полифоническая тема в старинном духе, построенная по тонам натурального гексахорда, архаический переменный лад) растет в диапазоне и динамике звучания (см. Приложение Б, рис. 39). Разрастание формы происходит за счет имитационной фактуры. Настойчиво и требовательно повторяется всякий раз призыв: «*Восстань, боязливый*!», доходя до кульминационной стретты — высочайшей степени напряжения. В целом складывается куплетная форма. В первом куплете звучат два проведения основной темы. Второй куплет — развивающий, третий — своего рода

тонально-тематическая реприза, в которой полифоническая фактура сменяется на гомофонно-гармоническую.

Использование принципов имитационной полифонии при работе с фольклорными источниками порождает *фугу с чертами куплетности* (обработки русских народных песен «Горы», «Вниз по матушке, по Волге» А.В. Александрова, «Торил Ванюшка дорожку» О.П. Коловского), *фугу с чертами симфонизма*[116] (полифонические вариации на тему старинного свадебного плача «Я не знала, не ведала» В.Ю. Калистратова). Объединение национальных фольклорных традиций армянской музыкальной культуры и общеевропейской профессиональной музыки прослеживается в двух фугах (первая и четвертая части) из «Полифонического концерта» (1980) С.А. Баласаняна.

Контрастная полифония представлена в двух основных вариантах: *контрапункт тем*; контрапункт индивидуализированных фактурно-тематических образований — *полифония пластов* (определение Вл.В. Протопопова) [374, с. 66]. Последняя наиболее естественно связывается в хоровой музыке с феноменом действа, театрализацией.

В первом случае важен контраст тем, участвующих в контрапункте, а также сам характер контрапунктических линий. В **«Psalm 103»** (1998) **Н.Н. Драницына** центральный эпизод, выражающий по замыслу автора синтез религиозных конфессий (протестантизма и католицизма), построен на одновременном проведении фрагмента лютеранского гимна «*Nun lob, mein Seel, den Herren*» и католической секвенции *Dies irae* (Poco piu mosso, тт. 69–76), звучащих на двух языках (старонемецком и латыни) (см. Приложение Б, рис. 40).

Во втором случае — речь идет о координирующих в общем художественном единстве индивидуализированных функционально равноценных фактурно-тематических образований, которые — сами по себе — могут быть построены

[116] Фугу с чертами симфонизма рассматривает Н.А. Симакова, указывая, что такой вид фуги не обязательно связан с жанром именно симфонии: «Под понятием “симфонизм” подразумевают (в том числе Б.В. Асафьев) гораздо более широкое явление, а именно — особое качество музыкального мышления, предполагающее радикальную образную трансформацию в процессе развития музыкальных тем, проявляющееся в самых разных жанрах, в том числе и камерных — сонатах, концертах, поэмах, сюитах» [444, с. 545].

весьма сложно (и иметь при этом даже гомофонную форму). Художественно целое в этом случае организовано под эгидой полифонии.

В творчестве современных композиторов полифония пластов наиболее естественно связывается с программными или квази-программными задачами («Концерт для двух хоров на слова Н. Гоголя», 1982, В.М. Григоренко)[117].

Полифония пластов — вполне обычное явление для театральной музыки, связанное с самой сутью театральной драматургии. Пример двухпластовой полифонии находим в №2 из хоровой оперы «Боярыня Морозова» (2006) Р.К. Щедрина. Молитва к Пресвятой Богородице, исполняемая хором вместе с дуэтом двух сестер (боярыни Морозовой и княгини Урусовой) — два контрастирующих полифонических пласта[118].

Пример трехпластовой полифонии — хоровая поэма **«Казнь Пугачева»** (1981) **Р.К. Щедрина**, которая напоминает настоящую оперную сцену, поэтому так естественно воспринимается в одном из ее разделов дифференциация хора на несколько групп. Возбуждение народа перед казнью главного героя выразительно передает трехпластовая полифония. Первая группа — гудящая толпа. Здесь за счет divisi в партиях мужского хора одновременно в быстром темпе и четком ритме пропевается текст А.С. Пушкина («*Был воздвигнут высокий намост…*») и сольмизируются две мелодические линии. Одновременно с этим, постепенно усиливая силу звука, другая группа хора (альты) выкрикивает: «*Везут! Везут*!». Третья (партия сопрано) — слова от автора: «*Вдруг всё заколыхалось и зашумело*». Возникающий звукоизобразительный эффект приближения повозки с Пугачевым

---

[117] Данный прием часто встречается в современной инструментальной музыке. Например, в симфонической хронике «Киев» (1981) Г.П. Дмитриева центральный батальный эпизод основан на одновременном сопоставлении динамически активной музыки в ритме скачки (образ татар) и диатонического хорала меди в характере русских церковных песнопений (образ русских воинов). Двухпластовая полифония в этом сочинении — типичный способ создания театральной зримости в инструментальной музыке, напоминающий аналогичный прием в симфонической картине «Сеча при Керженце» Н.А. Римского-Корсакова.

[118] Пример шестипластовой полифонии — первый номер балета «Исповедь» (1984) Э.В. Денисова по роману А. де Мюссе. Здесь впервые появляются темы ведущих героев — юноши Октава и его спутников, в аллегорической форме воплощающих черты характера молодого человека — Гордости, Надежды, Ревности, Печали и Совести, имеющих свой лейтмотив. После раздельной экспозиции каждого лейтмотива все они объединяются в разделе «Октав в окружении спутников». Темы «борются» друг с другом, каждый из спутников стремится привлечь Октава к себе. Смысловым центром многослойной ткани является прослаивающий ее лейтмотив главного героя.

значительно усилен полифоническим сочетанием трех пластов хоровой фактуры (см. Приложение Б, рис. 41).

В духовной музыке *контрастная полифония*, встречается достаточно редко, так как, по мнению Н.Ю. Плотниковой, «в духовных песнопениях нет драматургически конфликтных образов» [361, с. 175]. Однако *полифония пластов*, характеризующаяся тематически и / или ритмически контрастными фактурными слоями многоголосия, развита достаточно широко. В этом современные авторы наследуют традиции русских композиторов, в частности, С.В. Рахманинова («Всенощное бдение»).

Итак, в русской музыке на протяжении многих веков формировался феномен, заключающийся в сохранении и развитии национальных традиций (гетерофонии, подголосочной полифонии), а также закрепление арсенала художественных средств западноевропейской имитационной полифонии. Как пишет Вл.В. Протопопов, «русская полифония встала вровень с западноевропейской и, сохранив свою самобытность, внесла весомый вклад в мировую музыкальную культуру» [378, с. 7]. Новое, специфичное, пожалуй, наиболее ярко проявилось в стремлении авторов к индивидуализированности замысла и способов его воплощения — свободе трактовки литературных источников и, как следствие, выбора полифонических средств.

Композиторские эксперименты затронули и музыкальную нотацию. Нотная запись обрела самостоятельное значение, и, не теряя своей основной функции (фиксации музыкальной информации), сама стала объектом творчества. Современная хоровая партитура — фактически «произведение искусства», результат сложной интеграции музыки, литературы, живописи. В ней сгенерированы нестандартные решения, уникальные авторские идеи, направленные как на дальнейшее уточнение и обогащение исполнительских обозначений, так и на расширение комплекса визуальных средств — музыкальной графики.

Например, для воссоздания архаики наряду с *круглой* применяется *квадратная* нотация («Запечатленный ангел» Р.К. Щедрина) (см. Приложение Б,

рис. 266), *отсутствие тактового деления* (Ю.А. Фалик, С.В. Екимов, В.И. Мартынов). Отражение народной певческой традиции потребовала адаптации нотной записи *фольклорных образцов* (дугообразные линии, означающие спад; обрывы слов) в сочинениях В.Ю. Калистратова (см. Приложение Б, рис. 62). Для записи *микрохроматики* используются специальные модифицированные знаки альтерации, добавляемые к стандартной нотации для обозначения повышения или понижения звука, в хоровой музыке, как правило, на ¼ тона («Месса» В.А. Кухта) (см. Приложение Б, рис. 36). Способ дирижирования (не только длительность счетной доли, но и применяемую дирижерскую схему) нередко указывает Г.В. Свиридов (см. Приложение Б, рис. 267).

Техники письма второй половины XX века обусловили применение *графических символов* — квадрат и прямоугольник, сплошные прямые и плавные линии (сонорика и алеаторика), точка и ломаная пунктирная линия (пуантилизм) и т.д. В особом внимании композиторов к выразительным возможностям точки и линии в нотном тексте (на плоскости) видится сопряжение с идеями мастера русского художественного авангарда В.В. Кандинского. В хоровых сочинениях, близких к свободной импровизации, роль музыкальной графики существенно возрастает: «наскальная живопись» (см. Приложение Б, рис. 268) и современные «смайлики» в «Святках» Я.С. Судзиловского (см. Приложение Б, рис. 269).

Учитывая специфику зрительного восприятия, В.Г. Агафонников записывает нотный текст преимущественно крупными длительностями (половинными, целыми, реже четвертями). По мнению композитора «белое» письмо создает ощущение спокойствия, стабильности. И наоборот, мелкие длительности (особенно шестнадцатые и тридцать вторые) воспринимаются певцами как подвижные, упругие, внутренне напряженные, они вызывают активную эмоциональную реакцию, поэтому быстрее утомляют психику[119].

Наряду с общепринятой нотацией появляются обозначения, выдвинутые тем или иным композитором и не получившие применения за пределами его

[119] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Г. Агафонниковым. Москва. 15 декабря 2020 года.

собственного творчества (*индивидуальное нотное письмо*). В этом случае в партитуре содержатся подробные *пояснения*, касающиеся авторских условных обозначений. Так, в творчестве А.Л. Ларина перенесение западноевропейской техники *body percussion* на русскую почву вызвало необходимость появления нового музыкального символа — «нот-сапожек», обозначающих притопы левой и правой ногой (см. Приложение Б, рис. 270).

Самобытность авторской музыкальной графики во всей полноте раскрывается в нотных текстах, написанных от руки (рукописях), и значительно нивелируется при наборе рукописных материалов в стандартных компьютерных нотно-графических программах. При этом многие современные авторы чаще набирают партитуры на компьютере в специальных нотных редакторах (Sibelius, Finale, Dorico), что ускоряет процесс, позволяет сразу прослушать результат и облегчает редактирование.

Итак, сочинения для хора a cappella по сравнению с инструментальными в меньшей степени обладают экстраординарными композиторскими решениями, что обусловлено естественными физическими и акустическими возможностями человеческого голоса. В тоже время, в них наблюдается стремление к обновлению содержания и конструктивных приемов, среди которых важное место принадлежит полифонии.

1.3. Актуальные тенденции в развитии академического хорового исполнительства

Отечественное хоровое искусство a cappella второй половины XX – первой четверти XXI века — явление чрезвычайно яркое и многогранное. Можно с уверенностью сказать, что в настоящее временя оно характеризуется высокой степенью творческой активности. Новизной художественных поисков и широтой устремлений отмечено как композиторское, так и исполнительское творчество. Многочисленные хоровые концерты находят заинтересованную и благодарную публику, что свидетельствует о высокой степени коммуникативности в этой области.

Расцвет хорового творчества a cappella обусловлен сложными историческими процессами в нашей стране, сменой художественных парадигм. В отличие от длительного периода, когда искусство было обращено к массам, пронизано коллективным духом, ориентировано на большие хоры и оркестры, сегодня оно больше апеллирует к личности, доминирует субъективное, выражающееся в камерных формах музицирования[120]. Камерная трактовка академического хора явилась своеобразной реакцией на выросший до гигантских масштабов хор в начале XX века. Специфика мировоззренческих, эстетических, а также имманентно-музыкальных принципов в современную эпоху обусловило возрастание интереса к хоровой музыке a cappella, ее развитию и обновлению[121].

Невероятное разнообразие композиторских идей стало мощным импульсом к активизации хорового исполнительства. Исполнительская практика сегодняшнего дня поражает обилием создания новых талантливых коллективов, творческих союзов и объединений[122]. Для нее характерно стремление избежать унификации и репертуарной инертности, найти новые резервы в недрах уже известных форм музицирования, максимально проявить яркую индивидуальность, креативность[123].

Наряду с коллективами, репертуарная политика которых основана на широком круге сочинений отечественной и зарубежной музыки, все чаще возникают ансамбли узкой специализации, направленной на исполнение музыки отдельной взятой эпохи или стиля (например, древнерусская музыка, русское барокко, западноевропейское барокко, духовная музыка, современная музыка). Отмечается чрезвычайная популярность аутентичного исполнительства. Важно, что в реалиях сегодняшнего дня (большая конкуренция, особая взыскательность публики, менеджмент в области музыкального искусства и т.п.) исполнителям

---

[120] Интерес к камерным составам связан также с отказом от столь распространенного в романтическом искусстве разрастания хоровых (и оркестровых) средств. Действие этой тенденции затрагивает почти все сферы художественного творчества, в частности, в современном театре (так называемые, «малые сцены»), с характерным сужением сценического пространства, постепенным отказом от декораций и уменьшением актерского состава.

[121] Стремление к обновлению отразилось и в дирижерской технике. См. об этом: Кошкарева Н.В. Парадигма художественных и технических связей в дирижерском искусстве и хореографии [228].

[122] Роль творческих союзов, как одного из факторов влияющего на выбор композитора, сочинять музыку для хора или нет, уже описана в параграфе 1.1. данной работы. См. также [236, с. 19–22].

[123] Вплоть до весьма распространенного явления эпатажа в различных видах искусства.

достаточно трудно удержаться в ограниченном стилевом формате. Часто происходит постепенный отход от первоначально выбранного направления, репертуар пополняется сочинениями разных эпох[124]. По словам выдающегося хорового дирижера В.Н. Минина, «жанрово-стилевое разнообразие исполняемых произведений — неиссякающий источник плодотворной творческой жизни хора»[125].

Хор a cappella как «музыкальный инструмент» обладает широчайшим спектром художественных возможностей с точки зрения тембрики[126]. По убеждению С.М. Слонимского, «новый тембровый мир выступает как самоценное явление вкупе с ритмом, динамикой и временной шкалой» [458, с. 7], именно «владыка-тембр» является важнейшим параметром композиции, способным привести современную музыку к «новым берегам» [124, с. 279–280]. При сочинении музыки А.Г. Шнитке, в первую очередь, определялся с тембровым решением[127].

Трактовка хора как «оркестра человеческих голосов» (определение, введенное в 1908 год прот. Михаилом Лисицыным с отсылкой на слова А.В. Никольского) [281, с. 19; 106, с. 102–115] весьма актуальна по отношению к современной композиции. Изучение многообразия тембровых сочетаний приводит к выводу о корреляции хорового письма с оркестровым, то есть возникновении «хоровой инструментовки» (П.П. Левандо) [276, с. 28]. Однако, в хоровых сочинениях роль «инструментовки» повышается многократно. Об этом

---

[124] Показательна в этом отношении история Вокального ансамбля INTRADA (художественный руководитель — Е. Антоненко). Изначально специализируясь на исполнении старинной музыки, московский коллектив постепенно расширял свой репертуар и к настоящему времени зарекомендовал себя как один из наиболее универсальных.

[125] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Н. Мининым. Москва. Римско-католический кафедральный собор. 15 октября 2024 года.

[126] Ранее нами отмечалось, что «во многих отечественных трудах по хороведению рассматривается лишь одна сторона проблемы: понятие тембра (с его характерными признаками — тесситура, вибрато) как окраски звучания, средства художественной выразительности при исполнении хорового произведения; при этом упускается важнейшее, а именно: тембр как первооснова создания хоровой композиции» [236, с. 134].

[127] Для А.Г. Шнитке хоровое (как инструментальное и вокальное) начало являлось самостоятельным «полем слышимой им музыки, где каждая музыкальная мысль имела свой неповторимый тембровый облик» [29, с. 113].

свидетельствуют слова А.Л. Ларина: «Хор, по моему мнению, один из самых сложных и капризных инструментов. Можно “обжечься” в оркестровке, но это не будет “развалом” сочинения, а в хоровой “инструментовке” один неверный шаг — гибель произведения»[128].

Для многих композиторов тембровый состав ориентирован на классический вид «квартетности» (определение А.Д. Кастальского)[129] как основу акустически уравновешенного ансамблевого звучания. Отсюда преобладание сочинений для четырехголосного смешанного хора (с возможными divisi в партиях). Смешанный хор обладает широким спектром возможностей тембро-фактурного варьирования. Выбор однородных составов (женский, мужской, детский хор) связан с практической точкой зрения (для конкретного коллектива), а также поиском новых тембро-красочных решений, в некоторых случаях со стремлением преодолеть доминирующую тенденцию политембрового четырехголосия смешанного хора. В произведениях, написанных для однородных составов, многоголосие возникает за счет divisi в хоровых партиях (от двух голосов до предельно максимального числа). В отдельных случаях композиторы указывают лишь количество голосов, а не их тембровую характеристику, отношение к той или иной хоровой партии («Der 148 Psalm» А.М. Волконского, фуга «*Радуйтеся, праведнии, о Господе»* В.М. Файнера)[130].

Открытые в эпоху Ренессанса пространственные свойства тембра, стали источником грандиозного расширения средств и далее — образной поэтики музыкального (в частности, хорового) искусства. *Пространственно-перспективная организация хора* зиждется на особой способности тембров отражать звучание друг друга [103]. Каждый тембр не только самоценен, но и важен для общего звукового контекста[131]. В политембровых составах

---

[128] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.Л. Лариным. Москва. ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова. 31 октября 2019 года.

[129] При этом А.Д. Кастальский отрицал неизменную «квартетность» хорального типа [195].

[130] Примером также выступают «Рождественские гимны» («A ceremony of carols», 1942) и Missa Brevis in D (1959) Б. Бриттена.

[131] По утверждению Ю.Б. Абдокова, «каждый тембр <…> говорит не только и не столько о себе, сколько о том, что его окружает» [1, с. 74].

(смешанный тип хора) благодаря различным природным свойствам мужских и женских голосов звукокрасочная рефлексия усиливается многократно. В монотембровом составе (однородный тип хора) автор вынужден решать сложную задачу, как при тесном положении мелодических линий (в силу определенного диапазона каждого голоса) добиться их звукового разграничения в хоровой фактуре. Важнейшим средством создания пространственно-перспективного объема в монотембровых композициях является контраст (тесситурный, динамический, метроритмический, штриховой, артикуляционный). Нередко визуальное (в партитуре) минимальное тесситурное расстояние и даже регистровая тождественность различных хоровых голосов свидетельствуют не об их близости, а о максимальной удаленности в общем звуковом пространстве. Удобство каждой мелодической линии чрезвычайно важно для певца. Тембро-регистровая выверенность и ясное голосоведение решают порою сложные технические задачи.

Тембровые сочетания хоровых голосов — неизмеримая по масштабам поэтическая сфера, в ней скрыты колоссальные ресурсы [120]. Новый подход к тембрике обусловил стремление к выявлению максимума выразительных средств в отношении различных тембровых комбинаций в хоровой тембро-фактуре (термин В.А. Цуккермана) [561, с. 341]. Действительно, с одной стороны, меняется отношение к самому музыкальному звуку — принципиально важным оказывается услышать каждый звук. Для этого хоровая ткань должна быть максимально разреженной. Не случайно в последние десятилетия внимание композиторов привлекает такая новая разновидность хорового пения как «ансамбль солистов». С другой стороны, желание достигнуть максимальной красочности рождает в хоровой фактуре развитое многоголосие, «гипермногоголосие» (определение С.М. Слонимского) [519, с. 67], а также применение новых композиторских техник, ведущих к особым формам хоровой ткани. Все это наиболее возможно в камерных коллективах. Однако, это не означает полный отказ от достаточно больших по количеству исполнительских составов (в частности, многохорных). Важно другое — переосмысление хорового звучания. Многоголосие не тождественно нивелированию отдельных хоровых

тембров. Громоздкому, «неповоротливому» хору противопоставляется персонификация хоровых голосов, симфонизация хоровой ткани.

О закономерностях, отличающих характер средств в музыке XX и XXI века, специально пишет Ю.Н. Холопов, говоря о «хроматизме» параметров и музыкальных средств в инструментальной музыке, которые вполне соответствуют хоровой: «под “хроматизмом” мы в данном случае будем подразумевать заполнение промежутков. Современное тембровое мышление оперирует звучаниями “хроматически” заполняющими промежутки между сверхоркестром “тысячи участников” и камерно-инструментальным ансамблем» [539, с. 8].

В силу огромного количества вариантов *исполнительских составов*, предусмотренных композиторами в своих хоровых сочинениях a cappella, систематизация современных хоровых коллективов представляется достаточно сложным вопросом. В фундаментальных трудах по хороведению и музыковедческих работах по проблемам хорового исполнительства попытка его решения еще не предпринималась. Общая информация содержится в работах по хороведению В.И. Краснощёкова [244], К.К. Пигрова [359], Вл.Г. Соколова [464] П.Г. Чеснокова [564] и др. Соотношение традиционного и новаторского выступает универсальным критерием.

В самом крупном плане выделим две основные разновидности современных хоровых исполнительских составов: *классического* и *неклассического* типа (см. Приложение А, табл. 6). Отнесение произведения к той или иной разновидности не означает бóльшей или меньшей степени его новизны. Порой самые классические хоровые составы интерпретируются по-новому (с использованием необычных средств артикуляции, звукоизвлечения), благодаря чему звучат нетрадиционно. И наоборот, самые индивидуализированные составы могут быть продолжением академических традиций.

Например, поистине уникально по исполнительскому составу сочинение **«Видя разбойник»** (2008) **С.М. Слонимского** для *поющего дирижера* и

женского хора a cappella[132]. В партитуре указано: «Возможно и весьма желательно, чтобы партию солиста пел дирижер хора (баритон)» (см. Приложение Б, рис. 42). Творческая фантазия композитора позволила кардинально переосмыслить дирижерские функции. Дирижер одновременно выступает в двух ипостасях: традиционно, как *руководитель,* и новаторски, как *солист*! За счет этого на музыкальной сцене создается атмосфера православного богослужения: дирижер — словно кононарх, а женские голоса — певчие и прихожане храма, воспевающие славу Божию: «*Аллилуйя*»!

Традиционно *классические хоровые составы* разделяются по двум критериям: *тембровый* (смешанный или однородный хор) и *количественный* признак. Несмотря на то, что данный тип весьма изучен (см. вышеперечисленные труды П.Г. Чеснокова, В.И. Краснощёкова, К.С. Пигрова, Вл.Г. Соколова и др.), сосредоточим внимание на тембровой характеристике хора a cappella как «оркестра человеческих голосов».

В первом случае *тембр* хора a cappella трактуется композиторами в двух планах: 1. самостоятельный исполнительский состав или «макротембр» (смешанный или однородный хор); 2. отдельный «оркестровый» тембр (в сочинениях для хора и оркестра).

Рассматривая исполнительский состав как «макротембр», отметим, что превалируют произведения для смешанного хора a cappella (с использованием divisi или без), так как более широкий диапазон звучания и контраст тембров мужских и женских голосов (по сравнению с однородными хорами) позволяют максимально свободно применять различные методы композиции. Нередко

---

[132] Художественная идея композитора оказалась практически невозможной для реализации. Редкий дирижер обладает данными для сольного вокального исполнительства. Как правило, беря в репертуар данное сочинение, руководитель сразу привлекает солиста-вокалиста, оставляя для себя привычную роль дирижера. Именно так произведение было исполнено Женским хором Санкт-Петербургского музыкального колледжа имени Н.А. Римского-Корсакова, которому и посвящено. Солист — Борис Петров (баритон), дирижер — Сергей Екимов. Лишь спустя десять лет с момента написания, 1 октября 2018 года данное сочинение прозвучало в оригинальной версии на концерте «Музыкальная галактика Сергея Слонимского» в музее С.С. Прокофьева (Москва), а затем в концерте «Слонимский-Гала» (2 ноября 2019 года. Рахманиновский зал Московской консерватории) [128, с. 4] в исполнении Хора студентов Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова. Солист и дирижер — Владимир Красов (баритон). В настоящее время данное сочинение является своего рода визитной карточкой коллектива.

встречаются многохорные составы различных тембровых сочетаний: два смешанных хора в «Sonnengesang» (1975) и «Богородице Дево, радуйся» (1984) А.Г. Шнитке; два мужских — в концерте «Хоровая живопись» (1978) В.Г. Кикты.

Особый художественный интерес представляет современная отечественная музыка для детского хора. Лучшая ее часть продолжает традиции хоровой литературы конца XIX – начала XX века (А.К. Лядов, С.В. Рахманинов, А.Т. Гречанинов, М.В. Анцев и др.), авторы которой не делали принципиального эстетического, идейно-тематического и технического различия между музыкой для детского и женского хоров. Невероятно возросший за последние десятилетия (начиная с 2000-х годов) исполнительский уровень детских коллективов позволил композиторам создавать произведения, не уступающие по своим задачам взрослым хорам (сочинения В.Е. Суслина, А.К. Вустина, А.Л. Ларина, Е.И. Подгайца, С.В. Екимова, И.А. Холопова т.д.). В них отсутствует нарочитая адаптация для детей образного строя, интонационной выразительности, музыкальной лексики. Детский хор задействован вместе со взрослыми музыкантами в исполнении крупных сочинений. Например, для смешанного и детского хора написал оду Гавриила Державина «Бог» (1985) А.А. Кнайфель, в финале «Русских страстей» (1993–1994) А.Л. Ларин символично объединил в ликующем славословии взрослые (смешанный хор) и детские голоса. Сказанное не означает, что хоровая музыка для детей с учетом возрастной спецификации исчезла. Она давно закрепилась как отдельное направление, изучению которого уделяют внимание многие исследователи, в том числе практикующие хормейстеры [3; 53; 275; 302].

Хор как самостоятельный «оркестровый» тембр впервые трактован Р.К. Щедриным в опере «Мертвые души» (1979). Композитор обозначил в партитуре, что малый хор (28 человек) располагается в оркестре (soprani I пульт и II пульт — по четыре человека; alti I пульт и II пульт — по четыре человека; tenori I пульт и II пульт — по три человека; bassi I пульт и II пульт — по три человека). Позже данный прием был использован А.К. Вустиным в «Песне из романа Андрея Платонова» (1995), а в финале «Похвалы земле» (1999) для детских голосов и камерного оркестра поют оркестранты-виолончелисты. Еще более сложную задачу

дает оркестрантам-духовикам в «Пропевне о проросли мировой» (2018) Б.Д. Филановский: пение в инструмент одновременно с игрой (валторны, тромбоны). В балете «Андрей Рублёв» (2016) В.Г. Кикты хору как символу Христианства предназначается главная роль: в каждом из двух действий смешанный хор самостоятельно исполняет четыре номера (вокализы), подчеркивая значимость хорового тембра среди оркестровой звучности в балетном жанре[133].

Во втором случае количество исполнителей и принципы составления партий обусловили различие между *хором*, *вокально-хоровым* и *вокальным ансамблем*. Стремление к более точной дифференциации хоровых составов характеризует все классические труды по хороведению, при этом численность хоровых коллективов (малого, среднего, большого) не имеет унифицированного определения, даны различные варианты классификации певческих коллективов по количеству исполнителей[134]. К примеру, П.Г. Чесноков классифицирует смешанные хоры: малый состав (наименьшее число 12 человек); средний хор (наименьшее число 27 человек), большой состав (наименьшее число 54 человека) [564, с. 45–54]. Термин «вокально-хоровой ансамбль» в классических трудах по хороведению не фигурирует, можно найти определения «камерный» или «малый» состав хора. Так, П.Г. Чесноков, рассматривая смешанный состав численностью 12 человек, определяет его как «малый смешанный хор» и фиксирует, что «такой хор обречен, как принято выражаться, на “чистое четырехголосие”» [564, с. 49]. Современная практика с уверенностью опровергает это утверждение.

Острая полемика о причислении коллектива к камерному хору или вокально-хоровому ансамблю возникает в наши дни достаточно часто (особенно при выборе категории в конкурсных / фестивальных программах), так как ориентация только лишь на общее количество певцов (как было ранее) в современных условиях не решает дела. Нередко «камерный хор» и «вокально-хоровой ансамбль»

---

[133] Здесь важно указать на хор в балете «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Ярославна» Б.И. Тищенко и др.
[134] Сводная таблица значений, включающая сведения из работ Н.А. Римского-Корсакова, П.Г. Чеснокова, А.А. Егорова, К.К. Пигрова, Вл.Г. Соколова, В.И. Краснощёкова, А.Ф. Ушкарёва, Н.В. Романовского, П.П. Левандо, Я.Г. Медыня, Л.И. Мальтера, представлена в книге В.А. Самарина «Хороведение и хоровая аранжировка» [429, с. 31].

воспринимаются как синонимы (это прежде всего касается общего численного состава приблизительно от 12 до 30 человек)[135]. Наличие дирижера — также не является аргументом для причисления коллектива к тому или иному виду. В наши дни хор способен петь без дирижера, а вокально-хоровой / вокальный ансамбль в силу сложности исполняемого музыкального произведения может нуждаться в управлении.

При решение данной проблемы необходимо учитывать наряду с количественным признаком, сам *принцип составления хоровых партий*. Хор (большой или камерный) — стабильный тембровый состав (смешанный или однородный), где минимальное число в одной партии — три человека. Это обеспечивает возможность непрерывного звучания (прием «цепного дыхания») при сохранении «ансамбля вокальных унисонов» (определение В.И. Краснощёкова) [245, с. 81]. В вокальном ансамбле каждая партия исполняется одним певцом[136]. В связи с этим повышаются требования к уровню вокальной техники и артистизма каждого певца. Вокально-хоровой ансамбль — промежуточный вид между крайними точками (хор и вокальный ансамбль), не регламентированный количеством голосов в партии (их может быть как один, так и более). Здесь могут как присутствовать, так и отсутствовать специфические элементы хоровой звучности — выстраивание унисона внутри одной хоровой партии, «цепное дыхание».

Для исполнителей чрезвычайно важна разница между хором и ансамблем, в то время как композиторы могут ограничиться указанием количества вокальных голосов и перечислением инструментов («Minnesang» для пятидесяти двух голосов, 1980–1981, А.Г. Шнитке). На титульном листе Мессы (2018) А.Ю. Сысоева значится — для хора без сопровождения, на самом деле автор имел в виду ансамбль двенадцати сольных голосов.

---

[135] На синонимичность понятий вокальный ансамбль a cappella и хор a cappella в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века (А.С. Даргомыжского, Ц.А. Кюи, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского С.И. Танеева, А.С. Аренского и других) указывал Б.В. Асафьев [15].

[136] Например, Э.В. Денисов создал «Осень» (1968) на стихи В.В. Хлебникова для тринадцати солистов и «Легенды подземных вод» (1989) на стихи И. Бержере для двенадцати солистов; А.Г. Шнитке написал «Голоса природы» (1972) для десяти женских голосов и вибрафона.

Известны случаи, когда сочинение, предназначенное для сольных голосов, было исполнено хором на высоком профессиональном уровне и заслужило одобрение автора. Так было в конце 1970-х годов. Идея возможного исполнения «Осени» (на стихи Велимира Хлебникова) Э.В. Денисова хором принадлежала Б.Г. Тевлину (Хор молодежи и студентов исполнил в Рахманиновском зале первую часть, а Хор студентов Московской консерватории — третью). Композитору понравилось исполнение. Он подчеркнул кристальную чистоту интонации и точность ритмического ансамбля [586, с. 181].

На возникновение *неклассического (индивидуализированного) состава* повлияли две разнонаправленные тенденции, характеризующие современное композиторское творчество. Одна связана с глубокой идеей синтеза (видов искусств, жанров, направлений и т.д.), другая стала следствием отхода от классических трактовок хора a cappella, а также роста интереса к старинной музыке.

Действие первой тенденции проявилось в создании сочинений *для хора a cappella с добавлением различных инструментальных тембров* (как классического симфонического оркестра, так и различных национальных) с целью достижения особой звуковой краски[137].

С 2020-х годов хоровая музыка обогатилась сочинениями, в которых сочетаются академический хор и домра, что «открывает перед этими ансамблями новые возможности в самых различных жанрах современного музыкального искусства» (А.С. Рыжинский) [417, с. 31]. Инициатором появления таких композиций стала выдающаяся российская домристка Екатерина Мочалова. Например, «Очарованный» (2022), «Концерт для домры и хора a cappella» (2022), «Две славянские песни» (2023) К.А. Бодрова, «Вишневый сад» (2022), музыкально-драматические иллюстрации к поэме М.Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша»

[137] Например, концерт для мужского хора, солистов, английского рожка и баяна «Добрый молодец» В.Н. Салманова; «Запечатленный ангел» (1988) по Николаю Лескову для хора a cappella со свирелью (флейтой) Р.К. Щедрина; концерт-действо для хора, солистов и колёсной лиры «Покаяние» (2002) В.Ю. Калистратова; оратория для хора, солистов, чтеца, корякского бубна и метронома «Плач Земли» (1987, вторая редакция 1999) В.Ю. Калистратова.

(2023) и музыкально-драматическое действо «Вологодский круговорот» (2023) А.В. Чайковского, «Две пьесы для домры и хора» (2023) Е.И. Подгайца, «Триптих» (2023) А.Н. Ананьева, «Сказ о Козьме Минине и граде Нижнем Новгороде» (2023) С.В. Екимова и А.В. Танонова и т.д.

Для достижения звукового колорита современные композиторы, не находя нужного тембра, «изобретают» новые инструменты или используют для достижения особой звучности в произведениях для хора a cappella самые разные предметы (метроном, телеграфный ключ и т.д.)[138]. Так для лейттембра Иуды, предавшего Христа (№6, оратория «Русские страсти»), А.Л. Ларин придумал «монетофон», представляющий из себя деревянную коробочку, наполненную тринадцатью монетами. Звук метронома, символизирующий ход времени, применяет в хоре «Смерть и жизнь» (из оратории «Плач Земли») В.Ю. Калистратов. Телеграфный ключ как ритмический лейтмотив сигнала бедствия *SOS* (в азбуке Морзе: три точки — три тире — три точки) применен А.Ю. Сысоевым в сценической кантате «SOS. The Song of Songs (Песня песней)» (2017). «Расширенная» скрипка — лукообразный смычок, с которого свободно свисает прядь струн и степень натяжения их регулируется солистом (по мнению композитора, «такое свободное натяжение дает возможность извлекать звуки с двух, трех и даже четырех струн разом» [46]), применена в «Пропевени о проросли мировой» (2018) Б.Д. Филановского.

Нередко встречается объединение резко контрастирующих певческих манер и вокальных тембров — академической и народной[139], академической и эстрадной. Например, академический хор и народный голос (соло) часто использованы в произведениях В.Ю. Калистратова[140]. Для академического и

---

[138] Можно провести параллель с конкретной музыкой композиторов XX века П. Шеффера, Э. Вареза, К. Пендерецкого, С.А. Губайдулиной и других.

[139] Впервые оно было применено Р.К. Щедриным в «Поэтории», затем в оратории «Ленин в сердце народном», в опере «Мертвые души».

[140] Многие произведения были созданы В.Ю. Калистратовым специально для своей супруги — народной артистки РФ, певицы Анны Литвиненко: «Смерть и жизнь» из оратории «Плач Земли» (1987, вторая редакция 1999); концерт для мужского хора, дисканта, народного голоса и ударных инструментов «Преображение» (1989, вторая редакция 1995); концерт для академического хора и народного голоса «Русские свадебные песни» (1997).

народного хоров написал «Концерт на слова Н. Гоголя» (1982) В.М. Григоренко. Женский народный голос, олицетворяющий Богородицу, а эстрадный тембр как характеристику Иуды применяет в оратории для академического хора, солистов и ударных «Русские страсти» (1993–1994) А.Л. Ларин. Данные примеры убеждают в том, что привнесение в партитуру, создаваемую для академического состава исполнителей, тембров народного, эстрадного голоса или инструмента с присущей тому и другому особой манеры исполнения может быть осуществлено с поразительным по своей оригинальности решением. Такого рода темброво-стилевые миксты, все чаще встречающиеся в композиторской практике, стали принципиально новым видом синтеза различных музыкальных направлений[141].

Многообразие авторских решений в отношении исполнительского состава привело к активизации антрепризных проектов, где руководитель осуществляет подбор певцов для конкретной программы, «под проект». При этом, по мере уменьшения количественного состава хора повышаются требования к профессиональным компетенциям каждого певца — чем меньше состав, тем выше данные требования. Это связано с широким спектром художественных задач и сложностью исполнительских приемов, стоящих перед коллективом. При подборе певцов особое внимание уделяется тембровой характеристике голоса, чистоте интонирования, владения классическими и авангардными приемами вокализации, артистизму. Такой подход связан со спецификой сольного и хорового пения. Естественно, что природные тембровые характеристики ярче всего проявляются в сольном исполнительстве. В хоре благодаря объединению отдельных голосов в унисон возникает качественно новая тембровая краска.

Историко-политические процессы начала XXI века повлияли на возобновление традиции участия больших сводных хоров в масштабных культурно-просветительских проектах, связанных с важнейшими

[141] Для характеристики многоликого Мефистофеля в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983) А.Г. Шнитке поручает его партию сразу двум певцам: контратенор — Мефистофель Обольщающий (академическая манера), контральто — Мефистофель Насмехающийся (эстрадная манера). Изначально исполнить вокальное танго композитор и дирижер Г.Н. Рождественский предложили эстрадной певице Алле Пугачёвой, но на премьере пела Раиса Котова [582].

государственными датами Российской Федерации (День защитника Отечества, День славянской письменности и культуры, День России)[142]. В 2025 году, в год 80-летия Победы в Великой Отечественной войне, творческие хоровые коллаборации стали особым, знаковым явлением. Многочисленные певческие коллективы явились олицетворением силы духа и патриотизма русского народа, величия русской культуры. Так, за несколько десятилетий значительно изменились и расширились функции хорового пения. В этом нас убеждают не только факты, но и современные воззрения на сущность хорового исполнительства. В настоящее время хор a cappella — средство демократизации, популяризации высокого искусства; важнейшее звено между композитором и слушателями; символ русской идеи, выразитель патриотизма; мощный ресурс социально-культурного воспитания.

Современные *формы хорового исполнительства* разделяются на *стабильные* (традиционные — классическое расположение хора на сцене) и *мобильные* (новые — связанные с синтезом различных видов искусств и техническим прогрессом). Среди мобильных форм выделены *хоровой театр*, *онлайн-хор, виртуальный хор*.

«*Хоровой театр*» — использование элементов театрализации, иммерсивный театр — одно из важных направлений творческой деятельности современных коллективов (анализ театрализации с точки зрения композиторского творчества уже был представлен). Как правило, *театрализованные исполнения* включаются в репертуар хора эпизодически: в историю вошли легендарные программы «Хорового театра Бориса Тевлина», исполненные Камерным хором Московской консерватории под управлением своего основателя народного артиста РФ,

[142] Приведем несколько примеров. 22 июня 2021 года ровно в 4:00 часа на «Парящем мосту» в парке «Зарядье» прозвучал «Реквием» К.А. Бодрова в исполнении Сводного хора (главный хормейстер — заслуженный деятель искусств РФ, профессор Александр Соловьёв) и Всероссийского юношеского симфонического оркестра под управлением народного артиста СССР Юрия Башмета.
20 октября 2025 года силами Сводного хора РАМ имени Гнесиных и Симфонического оркестра Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова под управлением заслуженного деятеля искусств Республики Карелия Алексея Кубышкина в Большом зале Московской консерватории прозвучала кантата «Иоанн Дамаскин» (авторская версия с органом) С.И. Танеева. Солисты: Александр Фисейский (орган), Станислав Корчагин (фортепиано). Художественный руководитель проекта: лауреат премии Правительства РФ, доктор искусствоведения, профессор, ректор РАМ имени Гнесиных А.С. Рыжинский.

профессора Б.Г. Тевлина в период 1995–2012-х годов. В тоже время есть творческие коллективы, деятельность которых ориентирована на данную форму: Московский хоровой театр Бориса Певзнера, Новосибирский Хоровой театр «Академия» под управлением И.В. Шороховой, «Театр хоровой музыки» Саратовской областной филармонии имени А.Г. Шнитке под управлением Л.А. Лицовой и т.д.

Все чаще возникает ситуация, при которой исполнители хотят добавить элементы театрализации в сочинение, где самим композитором они не предполагались. В этом случае перед дирижером встает правомерный вопрос о создании сценической композиции — далеко не каждое произведение возможно, да и нужно визуализировать. Принятию решения предшествует тщательный анализ индивидуального авторского стиля, жанровой и текстовой основы произведения, особенностей драматургии и многое другое. Осуществляя сценическую постановку, дирижер может взять функцию постановщика на себя, либо обратиться за помощью к режиссеру. Выверенная сценография позволяет не только публике, но, порой и самому композитору, по-новому взглянуть на сочинение. Например, в 2002 году к юбилею Р.К. Щедрина дирижер Б.Г. Тевлин подготовил постановку «Казни Пугачева» (режиссер Борис Ляпаев), силами Камерного хора Московской консерватории под управлением профессора А.В. Соловьёва исполнены в сценической редакции Нины Нижарадзе «Русские народные пословицы» (2020) Р.К. Щедрина.

Иммерсивный театр — современный формат искусства, обеспечивающий взаимодействие слушателей / зрителей с певцами / актерами. Современные композиторы стремятся вовлечь слушателей в процесс исполнения. Например, по замыслу А.Л. Ларина в финале «Русских страстей» (1994) профессиональным музыкантам должны подпевать зрители, присутствующие в зале. Дирижеры также могут спланировать взаимодействие с публикой. Совместное исполнение финального сочинения артистами и зрителями — мощный прием для создания эмоциональной связи, часто используемый в концертах. Это создает ощущение причастности к общему делу, усиливает эмоциональное впечатление от мероприятия.

Наряду с положительными сторонами *хорового театра* (совершенствование артистических способностей певцов, зрелищность происходящего на сцене, вовлечение слушателя-зрителя в процесс исполнения и т.п.) отметим отрицательные — постановки, лишенные художественного вкуса, «обесценивают» музыкальное произведение, приводят к утрате его эстетической целостности и культурной значимости.

В начале XXI века прогресс в области мультимедийных технологий дал импульс к возникновению *онлайн-хора* (объединение множества голосов в прямом эфире и перенесение реального процесса коллективного музицирования в интернет-пространство). Первоначальная идея, принадлежащая американскому композитору Э. Уитакеру, оказалась безуспешной. Асинхронность звучания возникала из-за несовпадения технических параметров компьютерного обеспечения и интернет-ресурсов у участников. К настоящему моменту данная проблема остается неразрешенной вследствие отсутствия специализированных условий (компьютерных технологий, обеспечивающих участникам саму возможность одновременного музицирования, одинаковой стабильной скорости передачи данных, качества звука и многое другое).

Виртуальный хор — объединение отдельных аудио / видеозаписей в единый, сбалансированный стерео / видеофайл посредством компьютерного программного обеспечения. *Виртуальный хор* (как и онлайн-хор) стал актуален в период пандемии COVID-19, давая возможность музыкантам удаленно приобщиться к проекту, и сохранил свою популярность в наши дни. Такой «хор» может «спеть» любые сочинения, даже те, которые чрезвычайно трудоемки в обычном репетиционном процессе. «Качество исполнения» зависит как от исходных материалов (запись каждым хористом своей партии), так и профессионализма человека, сводящего звуковые дорожки. Эту работу может выполнить профильный специалист (мастеринг-инженер, звукорежиссер или саунд-инженер) либо сам руководитель коллектива(!). При всей востребованности данной формы исполнительства необходимо отметить ее негативные моменты: утратили свою ценность художественная сторона вокально-хоровой интерпретации и социально-культурное

общение со слушательской аудиторией; функции дирижера как музыканта-интерпретатора практически нивелировались и заменились прикладными (звукорежиссерскими).

Вместе с тем научно-технический прогресс повлиял на значительное расширение слушательской аудитории посредством онлайн-трансляций событий мировой музыкальный культуры. Ключевой элемент *онлайн-концерта* — использование цифровых технологий для создания иммерсивного и интерактивного опыта для слушателей, находящихся вне физической аудитории. Подчеркнем, что в условиях онлайн-концерта хормейстеру и артистам академического коллектива важно ориентироваться в пространстве телевещания и уметь работать с микрофонами, согласовывать свои действия со звукорежиссером, так как звучание хора трансформируется из-за микрофонных искажений и передачи данных. Вышесказанное свидетельствует о постоянном расширении спектра знаний и навыков, необходимых дирижеру XXI века для успешной профессиональной деятельности.

Индивидуальная исполнительская интерпретация ведет к возникновению множества версий творческого осмысления одного и того же произведения (к примеру, в традиционной расстановке хора, либо в сценографии; с применением мультимедиа и т.п.)[143]. Данный факт свидетельствует о существенно возрастающей роли *вариативных форм* исполнения: стабильная может быть заменена на мобильную и наоборот. В этом ракурсе можно говорить о том, что термин Ю.Н. Холопова «индивидуальный проект», касающийся *композиторского* творчества, можно перенести на *исполнительскую* практику.

Таким образом, интенсивность развития отечественного хорового искусства a cappella второй половины XX – первой четверти XXI века обусловлена взаимодействием и взаимовлиянием композиторской и исполнительской

[143] Мультижанровость как направление в современной концертной практике рассмотрена Е.Д. Кривицкой. Автор указывает, что наряду с программами академического типа, построенными на исполнении музыкальных произведений, параллельно создаются программы с привлечением внемузыкальных компонентов. У программ появляются подзаголовки, где акцентируются составляющие элементы: «музыкально-литературная», «музыкальной-драматическая», «действо» и т.д. [251].

деятельности. Композиторы обращаются к хору a cappella, так как этот состав им кажется обладающим огромным потенциалом художественных возможностей. Усиление позиций тембра играет здесь ведущую роль.

Художественное пространство отечественной хоровой музыки a cappella изучаемого периода привлекает обилием ярких индивидуальных композиторских стилей. Однако при всем их различии можно говорить о наличии общих жанровых признаков в сочинениях для хора a cappella. Жанр организует все компоненты музыкального произведения в неделимую художественную систему, способную выразить эстетическую концепцию современными средствами. Представленные тенденции отражают «полифоническое мышление» современных композиторов. Вместе с тем, полифония как параметр композиции по-прежнему открывает «новые горизонты» в сфере хорового многоголосия. Жанрово-стилевое многообразие музыки отечественных авторов отражается в современных формах хорового исполнительства. Научно-технический прогресс влияет на расширение комплекса профессиональных компетенций дирижера-хормейстера XXI века.

ГЛАВА 2. Фольклор и современная хоровая музыка a cappella

2.1. Принципы работы с фольклорным материалом в современной композиторской практике

Фольклор — фундамент духовной культуры народов России. Он отражает историческую память, ценности и самобытность каждого народа. Фольклорное наследие представляет собой целостную систему жанров, принципов и приемов поэтических и музыкально-лексических структур. В фольклоре все средства художественной выразительности подчинены определенным целям. «Приема ради приема народное искусство не знает. Все в нем целесообразно. И подлинное развитие фольклора предполагает развитие сложившихся в нем принципов, обусловленных совершенно точными практическими и семантическими “потребностями”», — утверждает И.И. Земцовский [162, с. 31]. Многообразие жанров и средств художественной выразительности фольклора предстает как исток, питающий и одухотворяющий композиторскую мысль, как мощный импульс оригинальных и современных художественных идей в лучших образцах современной отечественной музыки, имеющих генетическую связь с народным искусством.

Претворение фольклора в профессиональном творчестве — «фольклор и композитор» — тема с многовековой историей, неисчерпаемая для творцов и чрезвычайно благодатная для исследователей культуры. Она удерживает константную позицию и получает новую жизнь в современных реалиях. Ряд вопросов, связанных с музыкальным фольклором, еще остаются открытыми. Сложность изучения данной темы заключается в том, что долгое время в распоряжении собирателей и исследователей были весьма ограниченные материалы, специфика которых заключалась в устной традиции с ее импровизационной составляющей. Это порождало недоверие и сомнение, прежде всего, к первоначальным образцам, и как следствие — их анализу. Вместе с тем

изучение устного творчества народов разных национальностей к настоящему времени обрело теоретический фундамент. Назовем труды П.Г. Богатырёва [39], Н.Н. Гиляровой [82; 174; 175], Е.В. Гиппиуса [83], К.В. Квитки [200], Б.Н. Путилова [385], Ф.А. Рубцова [401; 402], Н.М. Савельевой [423], А.Н. Серова [438], Е.Р. Скурко [454], Т.А. Старостиной [470; 471; 472; 474], К.В. Чистова [567], В.М. Щурова [590; 591]. Региональная стилистика народной музыки раскрывается в работах Г.С. Галиной [69], Р.Ф. Зелинского [159], Р.Г. Рахимова [389], Н.М. Савельевой [424], З.Н. Сайдашевой [427], Н.В. Чахвадзе [562], В.М. Щурова [592] и др. Ценными в ракурсе данного исследования видятся труды С.В. Евсеева, касающиеся основ русской гармонии и полифонии [142; 143; 144; 145]. Изучение фольклора в хоровой музыке 1960–1980-х годов представлено в работе Н.Ю. Жоссан [148], 1981–2005-х годов — А.К. Петрова [357]. Специфика современного претворения фольклорно-цитатного материала на примере хорового творчества В.Ю. Калистратова рассмотрена в работе Ю.В. Тихоновой [500].

Русский фольклор занимает особое положение в мировой художественной культуре как источник национальных художественных традиций и способ выражения русского самосознания. С точки зрения хоровой традиции важно подчеркнуть, что русская народная музыкальная культура всегда отличалась развитым многоголосием. Обладая несомненной музыкальной самобытностью, она является одной из наиболее сложных многоголосных традиций в мировом фольклоре[144].

Одним из первых русских композиторов, который прочувствовал особенности русской песенной культуры и воплотил их в своем творчестве, был М.И. Глинка, во многом определив пути их проникновения в профессиональное музыкальное искусство[145]. Становление стиля русской классической музыки в XIX

[144] Претворение фольклора других национальностей в академической хоровой музыке не входит в круг специальных задач данной работы и видится самостоятельной проблемой современной музыкальной науки.

[145] Красоту русской песни М.И. Глинка передал в произведениях камерной вокальной лирики. Некоторые из них переложил для хора МА. Балакирев: «Венецианская ночь» (слова И. Козлова), «Колыбельная» (слова Н. Кукольника). Авторских произведений для хора a cappella в данной сфере (гармонизация или обработка народной мелодии) великим русским композитором не создано.

веке характеризуется творческим осознанием национального своеобразия старинного русского крестьянского песенного мелоса, заключающегося в интонационной, ладовой и ритмической самобытности[146]. При этом народно-песенный тематизм подчинялся ладотональным закономерностям европейского гармонического языка [83, с. 101]. Постепенно данный метод проник во все сферы музыкального искусства, в том числе в камерную музыку, вокально-симфоническую сферу и музыкальный театр. Как известно, в дальнейшем идеи М.И. Глинки нашли отражение в творчестве многих поколений русских композиторов.

В начале XX века свое слово в сближении фольклора и профессиональной музыки сказал И.Ф. Стравинский. Архаичность звучания в сочинениях русского периода выражена диссонантным наложением разных мелодических вариантов одной и той же попевки, переменными размерами, нерегулярно-акцентной ритмикой. Тем самым композитор стремился передать особую фонику, «несогласованность» ведения голосов, присущую аутентичному исполнению. И.Ф. Стравинский во многом предопределил пути развития русской музыки не только XX, но и XXI века [167].

Активный интерес к фольклору проявился у отечественных авторов в конце 1960 – начале 1970-х годов («новая фольклорная волна»). Начиная с 1950-х годов многие композиторы участвовали в экспедициях, организованных для изучения особенностей местной фольклорной традиции. Найденные материалы были использованы в практической деятельности. Например, С.М. Слонимский несколько раз был в этнографических поездках в Псковской области (в 1953 году в Печорском районе, в 1965 году в Куньинском районе). Записанные слова легли в основу хоровых циклов, созданных в 1974 году: «Две русские песни» и «Четыре русские песни». Неоднократно обращалась к фольклору западной России (Брянская область), русского севера (Вологодская область) Т.А. Чудова. Ею созданы

[146] В народно-песенном искусстве данный прием находит отражение в записях, опубликованных в сборнике начала 1830-х годов певцом и композитором из крепостных И.А. Рупини [83, с. 101].

обработки для смешанного хора a cappella песен «Что над морем глубоким» (1975) и «Уж как я, свекровушка» (1981).

В современной культуре наглядно демонстрируется взаимодействие народного и профессионального пластов. Суть музыкального фольклоризма — в неизменной опоре на народно-песенные источники (национальные школы в музыке первой половины XX века — Б. Барток, З. Кодай, Л. Яначек, Д. Мийо, М. де Фалья, в нашей стране — И.Ф. Стравинский, позже — А.И. Хачатурян). Применение радикальных технико-стилевых приемов стало характерной чертой музыки Б. Бартока и И.Ф. Стравинского (неофольклоризм).

Прослеживаются две основные тенденции современного «композиторского фольклоризма» (термин И.И. Земцовского)[147]. С одной стороны, незыблемыми остаются принципы работы с музыкальным материалом композиторов XIX века (М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова и других): бережное отношение к первоисточнику, максимальное сохранение его жанрово-стилевого облика, обогащение музыкального материала за счет гармонического языка и фактурных решений, ведущая роль подголосочной полифонии. В тоже время наблюдается стремление максимально индивидуализировать художественную концепцию, что приводит к расширению жанрово-стилевого диапазона и синтезированию различных композиторских техник хорового письма.

На рубеже XX–XXI веков в отечественной музыке наблюдается тенденция к объединению образно-стилистических и технологических признаков двух линий неофольклорного направления (выделены Г.В. Григорьевой) [99, с. 49–50]: «бартоко-стравинское» (фольклор претворен в контексте современных композиционных техник) и «свиридовское» (особенное внимание к «песенности как истоку национального музыкального стиля») [500, с. 16]. Первая стилевая линия представлена творчеством С.М. Слонимского, Р.К. Щедрина, Ю.М. Буцко,

[147] Изучение «композиторского фольклоризма» базируется на фундаментальной идее о единстве каждой национальной музыкальной культуры [160, с. 31]. Общая тенденция музыкального профессионального академического фольклоризма заключается в том, что «всякое национальное становление в области искусства осуществляется в формах того или иного фольклоризма» [161, с. 10].

А.С. Лемана, Л.А. Пригожина и т.д. Вторая линия, обозначенная в творчестве Г.В. Свиридова, опирается на классические традиции русской музыки[148]. К ней относятся композиторы В.И. Рубин, В.А. Гаврилин, А.А. Николаев и другие. Синергизм указанных направлений стал фундаментом образования наиболее общих жанрово-стилевых и технико-композиционных методов претворения фольклора [99, с. 70–77]. Обращение к фольклору — характерная черта стиля многих российских авторов, а также композиторов союзных и автономных республик бывшего СССР (С.А. Баласаняна, М.М. Кажлаева, Э.Ж. Низамова М.А. Парцхаладзе, О.В. Тактакишвили, В.Р. Тормиса, Ш.Р. Чалаева, А.Я. Эшпая и др.).

Перенесение фольклорного источника (музыкального, текстового, музыкально-текстового) в сферу профессионального творчества компенсирует отсутствие жизненно-бытового контекста посредством композиционных решений[149]. К ним относятся методы использования фольклорного материала (например, цитатный), формообразования (в частности, вариационности и вариантности), принципов развертывания (стилистический контраст в интонационно-драматургическом развитии), ладогармонических (опора на народные лады, включение джазовых моделей) и ритмических черт (нерегулярная акцентность, техника асимметричного развития), полифонических приемов, темброкрасочных элементов, театрализации. Рассмотрим их.

Три основные варианта цитатного метода при работе с музыкально-текстовым фольклорным материалом классифицированы Ю.В. Тихоновой [500]. В первом случае фольклорный первоисточник сохраняется в целостном виде (в единстве напева и словесного текста). Во втором, заимствуется лишь народно-песенный словесный текст (музыкальный материал, полностью является

[148] В плане преемственности традиций А.К. Петров указывает на творческий метод С.В. Рахманинова, для «фольклорного» творчества которого «глубоко характерно как стремление к симфонизации песенной обработки, так и насыщение народной песни особым проникновенным лиризмом, нередко в трагедийном ключе (Три русские песни для хора и оркестра, ор. 41)» [357, с. 61].

[149] По словам И.В. Степановой, «если в любой другой вокальной музыке семантику “программирует”, прежде всего, слово, то в фольклоре — ситуация, в которой рождается или исполняется песня. <…> Именно ситуация как родовое понятие — жизненное предназначение песни — формирует тот или иной устойчивый семантический комплекс, который становится кодом жанра» [479, с. 41].

авторским). В третьем варианте используется лишь мелодический фольклорный материал, соединенный с новым текстом, или без текста. Дополним данные позиции важным замечанием, что третий вариант наиболее редок в хоровой музыке в силу ее специфики как искусства интонируемого слова и встречается в виде *вокализов*[150].

В числе различных вариантов работы с литературно-текстовой основой наиболее распространены точное воспроизведение фольклорного текста без изменений / сокращений, либо свободное использование народных текстовых источников (с сокращением, повтором или изменением отдельных слов и словосочетаний, перестановкой слов и т.п.). При этом композиторы используют *фольклоризированные стихотворные и прозаические тексты* (профессионального литературного творчества, в частности, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.В. Кольцова, А.Н. Островского, А.К. Толстова А.А. Блока, И.А. Бунина и других[151]), а также сочиняют *собственные тексты, отражающие фольклорную стилистик*у[152].

Продумывая принципы взаимодействия слова и музыки, композиторы могут стремиться как к обобщенному, так и детальному следованию музыки за народным текстовым источником. *Обобщенно-текстовые связи* музыки и текста наиболее ярко проявляются на уровне формо- и фактурообразования. Например, строфическая структура и вариационность, типичная для народной песни,

---

[150] В процессе заимствования (словесного или музыкального текста), либо превращения фрагмента народной мелодии или ритмической формулы в авторский тематический элемент композиторского текста, в силу различий профессиональной музыки и фольклора, неизбежны изменения, музыкальное переосмысление, «переинтонирование» исходных прототипов. А.П. Милка обозначает два способа освоения фольклорной интонации композиторами — цитатную и грамматическую: «Если в первом случае элемент фольклора (в данном случае, конкретная музыкальная тема) включался и подчинялся стилистическим особенностям и свойствам музыкального языка композитора, то во втором — элемент фольклора (в данном случае “грамматика” музыкального языка фольклора) уже сам является фактором формирования стиля и музыкального языка композитора. В последнем случае композитор уже не берет из фольклора темы. А сам порождает их на основе “грамматики” фольклора» [312, с. 160].

[151] Традиция использования фольклоризированных поэтических текстов имеет давнюю историю. В русской музыке репрезентантами выступает городская романсовая лирика, в частности, «русская песня» в творчестве композиторов XIX века (А.А. Алябьева, А.Е. Варламова, А.Л. Гурилёва) и хоровые сочинения композиторов Нового направления.

[152] Например, кантата для хора a cappella «Сокровенны разговоры» Н.Н. Сидельникова, симфония-действо «Перезвоны» В.А. Гаврилина, концерт-действо «Солдат мой, солдатик» Г.С. Седельникова.

прослеживается в обработках народных песен Д.Д. Шостаковича, А.В. Свешникова, Ф.А. Рубцова, В.Ю. Калистратова. Полихорность и сонорные эффекты возникают в сочинениях С.М. Слонимского, В.Ю. Калистратова. Различные виды звукоизвлечения и типов вокализации (распев на звуках определенной высоты и ритмизованный говор приблизительной звуковысотности) синтезируются в сочинении «Не бойтеся, куры» из «Четырех женских хоров» Т.А. Чудовой.

Элемент «иллюстрации» слова, звукоизобразительность может носить эпизодический характер. Таковы краткие имитации как подражание молодецкому пересвисту в обработке русской народной песни «Волга» Л.А. Гершковича, терцовая попевка (словно пение кукушек) в обработке русской народной песни «Не кукуй, моя кукушка», А.Л. Ларина. В обработке русской народной песни «Вечерний звон» А.Л. Ларина подражание звону колоколов становится «ключом» ко всей композиции.

Процесс интеграции фольклорного материала в ткань профессиональной музыки достаточно сложен. Композиторы используют натуральные лады, в которых обнаруживают, по словам Д.Д. Шостаковича, «неисчерпаемые возможности для творческой фантазии <…>, позволяющие <…> находить новые и новые гармонические средства в пределах ладотонального мышления» [583, с. 224].

Важной чертой музыкального языка становится линейный принцип многоголосия. Вследствие свободного переплетения попевок (и их вариантов) зачастую возникают нетипичные для классико-романтической гармонии созвучия и их связи (нетерцовой структуры, диссонирующие и т.п.). Как пишет А.Д. Кастальский, «в русских хоровых песнях голоса двигаются не в зависимости от сочетания созвучий (как в аккордовом изложении), а, напротив, сами созвучия появляются в результате одновременных ходов (попевок) в отдельных голосах» [196, с. 33]. Включение в современный фольклорный контекст джазовых моделей отражается на интонационно-ритмических и ладово-гармонических структурах, существенно расширяя границы тональной сферы (А.Г. Фляркoвский,

Н.Н. Сидельников). Принцип стилистических контрастов становится источником интонационно-драматургического развития.

В сочинениях фольклорного направления преобладают традиционные куплетно-вариационные и куплетно-вариантные формы, важным средством развития которых является подголосочная полифония и гетерофония, характерные для русского многоголосного хорового или ансамблевого исполнения (учитывая региональные особенности). При господстве принципов народного многоголосия отметим в изучаемых образцах элементы имитационной полифонии: *имитации* (в том числе в преобразовании); *канон* (и конечный, и бесконечный); *фугированные формы — фугато, фуга* (А.В. Александров, О.П. Коловский).

Огромную роль в преломлении фольклорного музыкального мышления в индивидуальных авторских решениях играет метроритм. Композиционное открытие И.Ф. Стравинского — *нерегулярная акцентность* — стало мощным импульсом для обновления метроритмической организации хоровых композиций. Изучая фольклорный прообраз нерегулярной акцентности, Т.А. Старостина указывает, что «акцент в народно-песенной силлабике (с которой имел дело И.Ф. Стравинский) — это не метрически сильная доля и не динамическое выделение тона, а музыкально продлеваемый слог, очень часто безударный (но может быть и ударный, в силлабике это непринципиально). Таким образом, точнее было бы говорить не о нерегулярной акцентности, а о нерегулярной временно́й опорности, нерегулярной долготе слогонот (термин А.В. Рудневой, означающий суммарную величину музыкального времени, приходящегося на один слог текста). Правда, при пении продлеваемый слог, в том числе безударный, часто артикулируется ярче других, благодаря чему действительно возникает подобие динамического акцента» [470, с. 19]. В современной хоровой музыке данный принцип максимально утрируется, проецируясь на любые, даже самые короткие длительности, что позволяет говорить о нерегулярной акцентности в буквальном смысле этого термина. Техника асимметричного развития (ритмический рисунок не совпадает с основными метрическими долями), подчеркивающая

асимметрию в народной песне, широко используется отечественными авторами. Он в чем-то напоминает приемы работы с ритмом О. Мессиана (хоровой цикл «Иванушка» В.Г. Арзуманова).

Элементы экмелики и импровизационная природа русской устной традиции оказались созвучными техникам композиции второй половины XX века: *сонорике* (ритмодекламация на звуках неопределенной высоты, сброс дыхания в конце фраз и т.д.) и *алеаторике* (естественный переход от строго фиксированной записи к алеаторическим секциям). *Пуантилизм* зачастую носит звукоизобразительный характер. Например, слово делится на слоги, которые разделяются паузами и передаются разным голосам (*«Час – да по ча – да – су»*) словно мерный ход часов в обработке народной песни «Час да по часу» А.Л. Ларина. В финале пословицы «Ворон ворону глаз не выклюет» Р.К. Щедрина слова разбиваются на слоги («*Во – рон во – ро – ну глаз не вы – клю – ет»)*, сопровождаясь аккордовым ostinato, будто звукоизображая силу удара птичьего клюва. В окончании хора «Заинька» из цикла «Четыре женских хора» Т.А. Чудовой посредством пуантилизма создается звуковой эффект «убегания», «исчезания» главного героя (см. Приложение Б, рис. 43).

С точки зрения приближения хоровой композиции к фольклорному жанровому прототипу важную роль играет театрализация. Во многих сочинениях применяется *персонификация хоровых голосов*, *особая расстановка хоровых партий* («Люби жену, да не бей!» из «Двух русских песен» С.М. Слонимского, обработка русской народной песни «А трубушку трубят» А.Л. Ларина). Активно используются *элементы сценической речи,* характерные для искусства драматического театра. К примеру, выписываются *ремарки* в отношении *исполнительских приемов*, выражающих высшую степень эмоционального состояния главных героев: «*нежным шепотом*» («Трава моя, травушка», 1970) и «*злым шепотом*» («Я не знала, не ведала», 1975) в полифонических вариациях В.Ю. Калистратова; «*тихое постанывание*» в пословице «Без ума человеку сума» Р.К. Щедрина. *Особенности местного диалекта народного русского языка* подчеркнуты утрированным пропеванием гласного звука «*о*» (не редуцируя!) в обработке народной песни «Матушка, что во поле пыльно?» (1994) А.Л. Ларина.

Применяются *внемузыкальные предметы* (бокалы в обработке студенческой застольной песни «Налей, налей!» А.Л. Ларина, бумажный пакет в хоре «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова) и техника *body percussion* («Лин да лай!» А.Л. Ларина).

2.2. Обработки народных песен

Хоровые обработки народных песен (русских, народов СССР, народов мира) занимают особое место в творчестве современных авторов. Народная песня по праву считается главным репрезентантом музыкальной традиции в различных национальных культурах. Тексты народных песен отражают важнейшие стороны жизни человека, в мелодике заключены интонации, являющиеся по сути «лексическим словарем» определенной национальной культуры. Обрабатывая народные песни, композиторы стремятся, бережно сохраняя облик первоисточника, проявить индивидуальность стиля. В современном композиторском творчестве обработки все чаще приближаются к жанру *фантазии* на темы народных песен. Обработки народных песен фигурируют как отдельные произведения и как части хоровых циклов сюитного принципа, для которых характерно, «драматургическое развитие в статичных формах» (определение Г.В. Свиридова) [393, с. 19].

Рассмотрим два типа обработок народных песен — обработка *классического типа* (термин Ю.И. Паисова) и *свободная обработка*[153]. В современных композициях они все чаще сближаются[154]. Обработки *классического типа* предполагают сохранение основной мелодии (допустимы минимальные изменения) и ее обогащение контрапунктическими голосами (принцип ostinato). Они представлены как в творчестве композиторов (Д.Д. Шостаковича, Ф.А. Рубцова, В.Г. Агафонникова), так и практикующих дирижеров (А.В. Свешникова, А.В. Александрова, А.А. Юрлова, Л.З. Конторовича). Особый интерес представляют обработки народных песен, в которых тесно соприкасаются полифонический и куплетно-вариационный / куплетно-вариантный принципы

[153] Такой систематизации придерживается в своем исследовании А.К. Петров [357].

[154] Развернутая типология жанровых разновидностей обработок народных песен представлена в исследовании Г.В. Хорошайло: обработки–хоровые «миниатюры»; обработки–театрализованные «сценки»; обработки–масштабные хоровые композиции; циклические композиции на основе нескольких обработок; обработки–«фантазии на темы» народных песен [551].

развития. Возникают *полифонические вариации* («Слава» и «Ты не стой, не стой колодец» Вл.Г. Соколова, «Трава моя, травушка» В.Ю. Калистратова), *фугато* («Волга» Л.А. Гершковича, «Отдал меня батюшка» В.Ю. Калистратова) и *фуги-песни* («Горы», «Вниз по матушке, по Волге» А.В. Александрова и «Торил Ванюшка дорожку» О.П. Коловского). Обратимся к примерам.

Высокохудожественный образец обработок *классического* типа — **«Две обработки русских народных песен для хора без сопровождения» Д.Д. Шостаковича** (1957). Цикл состоит из двух контрастных по характеру песен: «Венули ветры» — протяжная песня северных поморов, «Как меня младу-младешеньку» — необрядовая, частая песня (словесный текст дается в ней без распева, скороговоркой)[155]. В обеих обработках народная песня репрезентуется одноголосным запевом (поручен хоровой партии сопрано), который постепенно обогащается новыми голосами. В хоровой фактуре продемонстрирован художественный потенциал подголосочной и контрастной полифонии, а также вариационного принципа развития, столь характерного для русской песенности [231]. Среди них: *ленточное многоголосие*, выраженное в движении голосов в основном параллельными терциями, временами образуя иные созвучия, а также сливаясь в унисон (включая октавный). При этом основным голосом оказывается нижний, а верхний играет роль подголоска («Венули ветры») (см. Приложение Б, рис. 44). *Контрастно-тематическое контрапунктирование — контрапункт типа pizzicato* (определение Вл.В. Протопопова)[156] — основа второго хора «Как меня младу-младешеньку» (см. Приложение Б. рис. 45). Композитор стремится к максимальному соответствию всех средств музыкальной выразительности избранной стилистике.

---

[155] В обработках использованы песни, записанные в Новгородской и Куйбышевской областях. Расшифровки этих напевов опубликованы позднее: «Венули ветры» — в сборнике «Русские народные песни Поволжья» (М., 1959, №95); «Как меня младу» — в сборнике «Традиционный фольклор Новгородской области» (Л., 1979, № 168). Произведение впервые исполнено 24 ноября 1957 года в Москве в Большом зале консерватории Государственным академическим русским хором СССР.

[156] Вл.В. Протопопов указывает, что со времен М.И. Глинки контрапункт типа pizzicato стал одной из примет национального колорита [374, с. 170].

Типичные приемы сконцентрированы в развернутых обработках народных песен, которые сами композиторы определяют как *полифонические вариации*, тем самым акцентируя внимание на полифонии как ведущем параметре хоровой композиции. В них отсутствуют подчеркнутые цезуры между границами разделов, что придает музыкальной форме особую плавность. В большинстве случаев в основе полифонических вариаций для хора лежит одна тема («Слава» и «Ты не стой, не стой колодец» Вл.Г. Соколова[157], «Я не знала, не ведала», 1975, В.Ю. Калистратова). Реже встречаются вариации на две темы («Трава моя, травушка», 1970, В.Ю. Калистратова). Таких произведений в современном композиторском творчестве немного[158].

В вариациях для женского хора a cappella на тему русской народной песни **«Слава» Вл.Г. Соколова** доминирует *фугированный принцип работы с первоисточником* (см. Приложение Г, с. 9–11). Это также репрезентативный образец творческого метода композитора в его обращении с народной мелодикой. Для Вл.Г. Соколова было важно сохранить облик народной темы, не исказить его, привнося новое художественное оформление[159]. Лаконизм, предельная обобщенность выражения музыкально-песенного образа были близки его индивидуальности художника хоровой миниатюры.

Напев подблюдной песни основан на интонациях чистой кварты (g^1–d^1) и большой терции (g^1–h^1), имеет торжественный, величаво-праздничный характер. Каждая песенная строфа завершается словами «*Слава, слава*!», характерными для припевов подблюдных и величальных песен[160]. В плане отношения к форме и

---

[157] Установить точную дату создания данных произведений не удалось. Они были опубликованы в сб.: Соколов Вл.Г. Пойду ль я, выйду ль я. М.: Музыка, 1985.

[158] Наиболее яркие образцы полифонических вариаций находим в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Подлинные шедевры — развернутые полифонические композиции для смешанного хора a cappella «Старая песня» (ст. А.В. Кольцова) — хоровые вариации с преобладанием контрапунктического изложения, «Татарский полон» (слова народные) — полифонические вариации. После Н.А. Римского-Корсакова интерес композиторов к полифоническим вариациям для хора a cappella был практически потерян.

[159] Приведем слова А.К. Лядова о народном напеве, записанные Б.В. Асафьевым: «Послушайте, ведь это ж никогда не лжет, вот вам и строгий стиль, эта ясность, это прямодушие, но только бы не сказать чего-либо чуждого сопровождением!?» [18, с. 25].

[160] Популярная в городском быту XIX века подблюдная песня «Слава» часто использовалась в качестве тематической основы величальных хоров в операх русских композиторов-классиков.

гармонии первоисточника вариации начинаются как строгие, а продолжаются как свободные.

Драматургия сочинения основана на группировке в три раздела: экспозиционный (сольное проведение темы и три хоровых), развивающий (четыре проведения) и завершающий раздел (два полных проведения и ряд неполных). Проведения темы в экспозиционном разделе объединены тональностью C-dur. Здесь превалирует фугированный принцип работы. Солист проводит тему (в доминантовой тональности), и только потом тональность ответа (C-dur) устанавливается как основная: это соотношение G-dur и C-dur уравновешивает субдоминантовый ответ (у альтов) в тональности F-dur. В развивающем разделе (указание темпа *Медленнее*), следуя за текстом, тема звучит в различных тональностях: при воспоминании о героях, павших за Родину, тема приобретает минорную окраску (a-moll), при прославлении доблестной русской армии превалирует мажорная сфера (As-dur и F-dur). Завершающий раздел («*Слава людям труда беззаветного*») начинается в тональности субдоминанты (F-dur) и стреттного проведения темы (неточного) в крайних голосах. Драматургическое отступление перед ликующей гомофонно-гармонической кодой (кульминацией) представляет каноническую секвенцию, основанную на квартовой начальной интонации темы: пропоста в дублировке (в большую секунду!) звучит у первых и вторых сопрано, риспоста — у альтов (см. Приложение Б, рис. 46). В коде сочинения для придания музыке особой торжественности применен фактурный контраст (одна партия и общехоровой подхват). Отражая природную свободу движения голосов в народном пении, возникает внезапное проведение начальной фразы темы на полтона выше (в тональности Des-dur), с последующим возвращением в C-dur и утверждение всеобщего ликования (аккордовый склад изложения).

Канон как основной метод работы с источником определен самим **Вл. Соколовым** в обработке святочной подблюдной песни[161] **«Ты не стой, не стой**

[161] «Внешне простенькие, незамысловатые подблюдные песенки представляют в действительности серьезную научную проблему, до сих пор по-настоящему не изученную. Их связи с календарными и

колодец»[162] (см. Приложение Г, с. 12–14). Каждая каноническая вариация соответствует куплету (композитор сам указывает в нотах начало новой вариации) и демонстрирует изобретательность в отношении работы автора с первоисточником. Изначально тема звучит на доминантовом органном пункте, что является одним из традиционных приемов при обработке напевов, имеющих в своей основе чистую квинту[163]. Первая вариация — точный двухголосный канон в приму с временны́м расстоянием вступлением голосов полтакта. Во второй вариации имитационная полифония уступает место подголосочной (тема звучит в верхнем голосе, в нижнем — свободный подголосок на интонациях темы), что позволяет более ярко прозвучать третьей вариации. Она интересна тем, что пропоста дана в партии вторых сопрано, риспоста (в партии альтов), начинаясь словно тональный ответ в фуге, а затем точно вторит мелодии пропосты.

В четвертой вариации имитационная работа усложняется. Вслед за пропостой (в верхнем голосе) вступают одновременно две риспосты (вторые сопрано и альты), но одна — в прямом виде, а другая — в увеличении, что свидетельствует о пропорциональном каноне и применении контрапункта, допускающего ритмическое преобразование (см. Приложение Б, рис. 47).

Пятая вариация — драматургическая кульминация. В ней возникает новый полифонический прием — вертикально-подвижной контрапункт. Его первоначальное соединение прозвучало еще в четвертой вариации. Здесь дано производное соединение (в крайних голосах хора), а в среднем голосе — свободный материал, напоминающий тональный ответ фуги (вариант из третьей вариации). Кроме того, голоса вступают стреттно, подготавливая кульминационное tutti. Шестая вариация носит черты репризности. Здесь тоническая квинта в нижних голосах подобна бурдонному басу. Она становится опорой для заключительного исполнения темы в верхнем голосе.

свадебными заклинательными песнями, заговорами, гаданиями и загадками, достаточно сложны и многосторонни», — писал И.И. Земцовский [368, с. 17].

[162] Святочная-подблюдная Пермской губернии, Екатеринбургского уезда, село Арамильское, взята из сборника А.К. Лядова «50 песен русского народа». См.: Лядов А.К. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано; предисл. и общ. ред. Н.М. Владыкиной-Бачинской. М.: Музгиз, 1959.

[163] Таким приемом нередко пользовались М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов.

При всей кажущейся дробности данного вариационного цикла архитектоника сочинения строго выверена. Отметим обрамление цикла органным пунктом (доминантовым и тоническим), постепенное контрапунктическое усложнение к пятой кульминационной вариации, а также симметрию в отношении количества голосов хоровой фактуры: первоначальное проведение темы и две вариации — двухголосные, последующие три — трехголосные.

Пример, где *за счет полифонического развития происходит жанровая трансформация темы* — свободные полифонические вариации на тему хороводной плясовой песни Курской области **«Трава моя, травушка»** (1970) **В.Ю. Калистратова** [404, с. 247]. Жанр полифонических вариаций указан автором [500, с. 203]. Песня существует в двух вариантах, и оба они задействованы композитором. В первом варианте песня лирическая, светлая, хотя изложена в минорном ладу. Во втором варианте песня звучит задорно, энергично. Интонационная выразительность подчеркнута широкими интервалами (чистой квартой и квинтой) и инструментальными приемами варьирования. Ладовая основа мажорная, ритмика насыщена мелкими длительностями. Здесь представлен портрет смелой девушки, ее не пугает будущее, связанное с замужеством (см. Приложение Г, с. 15–21).

Трехчастность, как форма второго плана, прослеживается в драматургии произведения [38]. В начале сочинения темы экспонируются друг за другом. Интересно, что В.Ю. Калистратов точно цитирует минорный вариант народной песни вплоть до сохранения тональности f-moll, в которой она дана в вышеназванном сборнике А.В. Рудневой. Песня исполняется женскими голосами хора, что придает ей легкость и грациозность. Мажорный вариант темы значительно видоизменен по сравнению с оригиналом. В ней отсутствует начальный восходящий ход по звукам мажорного квартсекстаккорда, но сохранена ритмическая организация. Данная тема, пропеваемая мужскими голосами, обретает разудалый, сильный характер.

В развивающем разделе, следуя за сюжетной канвой («*Умывалася девица*»), композитор использует не только принцип варьирования для каждой из двух

контрастных тем, но и прибегает к их контрапунктическому соединению. Это становится возможным за счет генетического родства двух вариантов народной песни. Постепенно, обрамленная многочисленными подголосками и имитационными построениями, первая тема жанрово трансформируется и становится схожа со второй. Ритмически варьируясь и обогащаясь мелизматикой, она теряет индивидуальные признаки лирической песни, подчиняясь стремительному танцевальному характеру (см. Приложение Б, рис. 48).

В репризе композитор снова привлекает внимание к первой теме, проводя ее в партии альтов на фоне «хоровой педали» теноров. В мелодии нарочито убрана первая интонация по звукам минорного трезвучия. Терцовый тон заменен на квартовый, что роднит первую тему со второй. Стремительное нарастание голосов хоровой фактуры, постепенное ускорение движения подводят к аккордовому скандированию заключительных слов («*Лежи, старый, не дрожи!*») и «победой» мажорной темы. Таким образом, данные двойные полифонические вариации — интересный пример синтезирования контрастной, имитационной и подголосочной полифонии в жанре обработки народной песни.

В хоровой музыке на основе фольклора можно говорить о свободном претворении принципа фугато как способа постепенного подключения голосов с тематическим материалом (полным вариантом или его фрагментом). Важно, что в таких фугато интервалы вступления голосов могут не следовать классической кварто-квинтовой диспозиции, а заимствоваться из мелодической структуры напева (например, подчеркивать секундовые, секстовые интонации темы). Кроме того, вследствие принципа вариантности в бóльшей или меньшей степени при каждом новом проведении меняется и собственно интервально-структурный облик темы.

К примеру, обработка русской народной песни **«Волга» Л.А. Гершковича**, в которой посредством последовательного подключения голосов создается образ многочисленного войска из отрядов поволожских народов под предводительством донского казака Емельяна Пугачева. Призывному характеру музыки соответствуют кварто-квинтовые интонации. Отметим, что появление интервалов кварт и квинт (в сумме составляющих чистую октаву) обусловлено инициальным восходящим

октавным ходом в партии сопрано (d^1—d^2). При этом, если текст в хоровых партиях одинаков, то тема проводится практически без изменений («*В Жигулях молодцы*»). Если последовательное вступление голосов каждый раз дается с новым текстом («*Загуляли донцы / засверкали ножи*»), то тема существенно преобразуется с точки зрения интервальной структуры (пропускается первый интервал чистой квинты, нисходящее движение голосов заменяется на восходящее и т.д.), но продолжает быть узнаваема за счет ритмической точности проведения (см. Приложение Б, рис. 49).

В обработке западнорусской масленичной **«Отдал меня батюшка»** (1972) **В.Ю. Калистратова** за счет фугато заостряется драматизм ситуации (мрачные картины жизни молодой жены в доме мужа), сильное эмоциональное возбуждение главной героини, сопровождаемое чувствами горя, смертельной тоски по родному дому («*Да скинусь я горькой кукушечкой*»). В интервальной структуре темы наблюдается постепенное изменение: она начинается с малой терции (в партии теноров), затем терция меняется на чистую кварту (сопрано) и большую секунду (басы, альты). Два тексто-музыкальных сегмента в самом начале произведения представлены линейно (см. Приложение Б, рис. 50), затем разрабатываются самостоятельно и контрапунктически объединяются. В финале (после интермедии, ц. 5) вновь объединяются линейно в партии альтов.

Постепенное сужение, «сжатие» инициального интервала (от чистой кварты к большой секунде) позволяет передать угнетенность, уныние и безнадежность молодой женщины, ее одиночества среди чужих людей, отторжение семьей мужа, невозможность преодоления жизненных условий. В данном случае композитор работает с каждым сегментом отдельно (это напоминает двухтемное имитационное построение в мотетах эпохи позднего Возрождения) (см. Приложение Б, рис. 51).

Широким использованием имитационности, доведенной до высшей своей формы выделяются в хоровой литературе обработки русских народных песен «Горы», «Вниз по матушке, по Волге» А.В. Александрова и «Торил Ванюшка дорожку» О.П. Коловского. Это оригинальные образцы ***фуги-песни*** для хора a cappella.

В обработке русской народной песни **«Вниз по матушке, по Волге» А.В. Александрова**[164] из *куплетно-вариационной* композиции путем различного рода усложнений рождается форма, синтезирующая *полифонические вариации и фугу*. После пяти полных проведений темы (три в хоровых партиях в основной тональности и два у солиста — в тональности доминанты) следует имитационная работа с начальными тематическими фразами (3–4 такта). Поскольку это развитие не выходит за пределы тонико-доминантовых отношений, то может быть рассмотрено как серия дополнительных проведений (контрэкспозиция). Кульминационным является проведение в тональности субдоминанты (партия сопрано), которому предшествует развернутая интермедия-эпизод (12 тактов). Сопрановое проведение темы подхватывают тенора (развиваются интонации второй половины темы). Так воссоздается полный вид мелодии, но начало идет в субдоминантовой, а продолжение — в главной тональности. В коде инициальный оборот темы проходит троекратно, каждый раз на октаву ниже (сопрано—альты—басы), причем последний раз в увеличении. В совокупности с использованием особого хорового исполнительского приема (*пение закрытым ртом*) достигается затихание звучности и эффект постепенного ухода поющих.

В обработке народной песни **«Торил Ванюшка дорожку»**[165] (1982) **О.П. Коловский** нашел возможность сближения народной и профессиональной форм музыкального искусства, а именно *куплетно-вариантной* и *фугированной* (см. Приложение Г, с. 233–236). В начальном разделе представлены четыре проведения темы во всех голосах смешанного хора. Причем, при сохранении кварто-квинтовых отношений в первом проведении (в партиях женских голосов) звучит реальный ответ (сопрано), а в последующем (у теноров) дан тональный ответ (см. Приложение Б, рис. 52). С одной стороны, это свидетельствует о вариантности в устном народном музыкальном творчестве, с другой —

[164] Существуют два варианта данной песни: мужской хор a cappella или в сопровождении фортепиано.
[165] См.: Псковские песни / сост. Н.Л. Котикова; ред. С.А. Полянский; муз. ред. Ф.А. Дубнов. Псков: Изд-во газ. «Псковская правда», 1958. (Псков. обл. дом нар. творчества).

демонстрируется возможность полифонического развития, потенциально заложенного внутри фольклорного первоисточника.

По форме строение фуги тесно связано с куплетностью. В произведении три куплета, разделенных между собой общехоровыми цезурами. Первый куплет представляет собой экспозицию, второй куплет — развивающий, третий — завершающий раздел фугированной формы. Все разделы связаны фактурной, темповой, мелодико-тематической однородностью.

Во втором куплете (на словах «*через реченьку*») развитие происходит не за счет проведения темы в родственных тональностях, что характерно для классической фуги, а посредством насыщенной полифонической работы (см. Приложение Б, рис. 53):

- соединение по вертикали двух сегментов темы (инициальной восходящей чистой квинты и поступенного нисходящего хода);
- техника варьирования темы, где возникает намеренная замена музыкальных тонов, которую можно сравнить с полифонической техникой *inganno*[166]*:* по сравнению с партией басов (т. 21) в партии сопрано происходит подмена звука g^2 на d^2;
- техника двойной стретты: тенора и альты проводят первый сегмент темы (восходящая чистая квинта), басы и сопрано — второй сегмент (заполнение восходящего скачка мелодии нисходящим поступенным движением) (тт. 21–22);
- техника имитаций в инверсии в нулевой временно́й интервал, где элемент развертывания темы (восьмыми длительностями) одновременно представлен в основном виде и в инверсии (неточной) (т. 28). В хоровой фактуре пропоста и риспоста усилены октавными дублировками (сопрано—тенора, альты—басы);
- свобода выполнения приемов имитационной полифонии обусловлена отличительной чертой народного многоголосия — импровизационностью.

[166] Итальянское слово *inganno* (множ. inganni) переводится как «обман», «подлог», однако это «подлог на законных основаниях» [79].

В кульминации использование звукоизобразительных средств можно рассмотреть через призму *риторических фигур*: слова «*быструю реченьку*» подчеркнуты введением моноритмического контрапункта с обилием мелких длительностей (восьмых) (тт. 25–28); слова «*Ваня на гору*» выделены высокой тесситурой в партии сопрано и теноров, а также аккордовым складом изложения (тт. 30–31).

В завершающем разделе тема проводится только один раз у теноров. Первоначальный квинтовый ход в теме заменен на секстовый, что соответствует лирическому характеру мелодии и интонационно сближает два мотива в теме. В интермедии-коде (на словах «*Нет, нету Улюшки*») глубокая печаль героя выражена острыми гармоническими созвучиями с «биениями» натуральной и альтерированной субдоминанты, а также перечением мажорного и минорного терцового тона при подходе к финальному тоническому аккорду (c-moll).

Венчает фугу интересный пример октавной имитации между сопрано и басами: она точная с точки зрения ступеневого и ритмического отношения, но различается по ладовому наклонению (у сопрано — *с* ионийский, у басов — *с* фригийский). Помимо этого, единственный раз за всю фугу композитор использует тембр басов-октавистов, что усиливает ощущение безмерной печали, безысходности ситуации. Данная обработка может служить и образцом применения подголосочности в голосоведении. Вместе с имитационной полифонией это создает индивидуальный пример синтеза народного и профессионального в современной хоровой музыке.

Свободная обработка — композиция, где сама тема (ее интонационная, ритмическая организация и даже жанровая основа) подвергается существенным изменениям. В некоторых случаях сами композиторы подчеркивают значение данного принципа в авторском комментарии (В.Г. Кикта, С.В. Екимов). Приемы хорового письма чрезвычайно разнообразны. В их числе *тембровое варьирование* («Ой, чий то кінь стоїть» В.Г. Кикты); *ритмическое видоизменение* темы («На горе-то калина» С.В. Екимова, «Вдоль по Питерской» А.Г. Занорина); сочетание традиционных видов *полифонии* и *сонорной* техники («Я не знала, не ведала»

В.Ю. Калистратова); *пуантилизм* («Вечерний звон» С.В. Екимова); *подголосочная* полифония и методы работы с *ритмом*, типичные для О. Мессиана («Иванушка» В.Г. Арзуманова); внедрение *эстрадно-джазовых* компонентов («Ах ты, ноченька» А.Г. Флярковского) и элементов *рок-культуры* («Ох, уж ты, Порушка-Параня» В.И. Гончарова); объединение академического хорового звучания и *танцевального фольклора* («Как у нас на утрице» В.А. Кухта).

Свободную обработку (авторское определение) украинской народной песни **«Ой, чий то кінь стоїть»** (1974) создал **В.Г. Кикта**, продемонстрировав мастерство оперирования фольклорными элементами (повторность мелодических и ритмических оборотов, вариационность и вариантность). При внешней статичности и четкой структуре благодаря подголосочному складу, тембровому и фактурному варьированию они насыщаются внутренней динамикой и, отражая импровизационную природу хорового многоголосия, обеспечивают сквозное обновление музыкальной ткани.

Фуга с чертами симфонизма, решенная посредством синтеза традиционных видов полифонии (имитационной, подголосочной) и техниками композиции XX века становится формой второго плана в полифонических вариациях на тему старинного свадебного плача **«Я не знала, не ведала»** (1975) **В.Ю. Калистратова**[167] (см. Приложение Г, с. 22–33). Фундаментом для выстраивания фуги становится куплетно-вариационная форма. Симфонизм проявляется в трансформации характера темы: от апатично-обреченного к решительному, драматическому. Архитектоника вариационного цикла выстраивается по типу крещендирующей формы. Три больших драматургических этапа (экспозиция, средняя часть, реприза) в виде одной большой волны огромного напряжения подводят к коде, где накопление энергии (за счет синтеза подголосочной и имитационной полифонии) достигает предельного уровня. Таким образом, элементы диалектичности, характерные для симфонизма XIX века здесь объединяются с величественной статикой образного строя фольклорного первоисточника.

[167] Этот свадебный плач лег в основу центрального номера концерта для хора «Русская свадьба» (1985) А.И. Киселёва.

Вариации начинаются с традиционного запева песни, порученного низким голосам (басы и альты). Минорная тема имеет симметричную интервальную структуру, осью которой является первая ступень лада. Первая фраза строится на восходящем скачке на чистую кварту и его последующем нисходящем заполнении. Вторая фраза, словно в инверсии, спускается к пятой ступени, а затем квартовым ходом возвращается к первоначальному звуку. Ярко выраженная квартовая интонация и «зеркальность», присущие мелодике, будут впоследствии отражены в полифонической технике (см. Приложение Б, рис. 54).

Фуга вызревает постепенно и затем в полной мере демонстрирует свой потенциал развития народной темы. В экспозиции три проведения темы. Первые два полные. Тема восьмитактовая по принципу пары периодичностей (cis-moll). Ответ реальный (gis-moll), при этом отдельные сегменты передаются от партии к партии. В третий раз тема звучит в основной тональности (cis-moll) в сокращении (без повторений).

Своеобразное преломление двуплановости, заложенное в ритмике южнорусских песен, в частности, плача невесты [592, с. 130], отражено в тембровой организации развивающего раздела фуги. Хор делится на две группы, где проведение основной темы поручено крайним голосам хора (сопрано и басы) (размер 5/4), а причитание (ритмодекламация на звуках неопределенной высоты, композитором обозначен особый характер произнесения — *narante,* говорком) с собственным ритмическим рисунком отличным от рисунка основного напева — альтам и тенорам (размер 8/8). За счет соединения двух пластов в различных размерах (5/4 и 8/8) возникает полиритмическая фактура (см. Приложение Б, рис. 55), которая потребовала особой записи: нотоносец партии сопрано расположен над партией басов (!). Пропоста «мигрирует» по диезным и бемольным тональностям (fis-moll, d-moll, f-moll, as-moll, a-moll, h-moll, c-moll, d-moll), причем в четырех заключительных проведениях тема дана в инверсии, а риспоста — в прямом движении.

Динамизированная реприза делится на два этапа. Сначала звучат четыре проведения темы (в сокращенном виде — четыре такта) в тональностях основных

функций (cis-moll, gis-moll, cis-moll, fis-moll). Второй этап составляют многократные стреттные проведения в четырех голосах смешанного хора (в прямом виде, в инверсии, в квартовых дублировках) в тональности b-moll. Выбор столь далекой от основной тональности выражает отчаянный всплеск эмоций героини (*«Околеть тебе, свашенька!»).* В коде отражены процессы развивающей части. Тема звучит дважды у женских голосов (в прямом виде и обращении). Фригийский лад оттеняет обреченность, безысходность происходящего.

Подголосочность в большей степени проецирует свои законы на сопровождающие голоса. Многоголосная хоровая фактура представляет собой одновременное сочетание близких вариантов напева. Голоса свободно перемещаются по горизонтали, меняются местами, перекрещиваются, дублируются. Для выделения темы композитор часто использует хоровые «педали». Обрамление хорового действа проведением основной темы усиливает ее семантическую значимость, создает структурную завершенность хоровой композиции.

В обработке народной песни **«Вечерний звон» С.В. Екимова** — фольклорный источник обогащается за счет *пуантилистической* техники письма, что создает эффект колокольности (см. Приложение Б, рис. 56). Наряду с этим гармония (с обилием септаккордов) и ритм (с различными видами синкоп) свидетельствуют о преломлении черт эстрадно-джазовой музыки.

Приемы работы с ритмом, типичные для О. Мессиана и русская подголосочная полифония сочетаются в цикле **«Иванушка»** (ор. 136, 1992) для смешанного хора a cappella **В.Г. Арзуманова**. Первые два номера — свободные обработки русских народных песен: «Не орел ли с лебедем купалися» (см. Приложение Б, рис. 57), «Как во месяце» (см. Приложение Б, рис. 58), третий — авторское сочинение на собственный текст в народном духе, в котором звучит мольба о покаянии («Ой, прости землю эту, Господи») (см. Приложение Б, рис. 59). В основе ритмической структуры сочинения лежит повторность, которая выражена разными формами: простое повторение, варьированное повторение, повторение с контрастным ритмом (новые ритмические фигуры разной степени близости и

контраста). Варьирование повторений происходит преимущественно за счет: техники асимметричного развития (ритмический рисунок не совпадает с основными метрическими долями), интерполяции (вставки доли: + плюс одна шестнадцатая), элизии (изъятие доли: – минус одна шестнадцатая). Ритмические палиндромы (в ракоходе дающие самих себя) и ритмические каноны (только ритмическая формула, без звуковысотности) использованы при подходе к кульминации в хоре «Ой, прости землю эту, Господи» (см. Приложение Б, рис. 60).

Эмоциональная экспрессия и трагизм выбранных В.Г. Арзумановым русских протяжных песен подчеркнута применением словообрывов, нисходящих glissando (словно сброс дыхания в конце фраз), форшлагов (напоминающих рыдания). Композитор выписывает указания к тембровому решению цикла: «петь глубоким, но резким голосом, подражая народному пению» («Не орел ли с лебедем купалися»), «петь глубоко, тяжело» («Ой, прости землю эту, Господи»). Таким образом, стилеобразующая константа цикла — диалог Востока и Запада, связь различных областей русской и французской композиторской школы.

В обработке русской народной песни **«Ты река ль, моя реченька»** из Четырех русских народных песен для женского хора a cappella (2003) **С.В. Екимова** на протяжении всего произведения каноны выписаны традиционно, а в заключении дан четырехголосный канон в приму в виде *алеаторических секций*. При тесном сопряжении однородных (женских) голосов на слух перестают дифференцироваться отдельные линии, чем достигается яркий *сонорный эффект* — словно непрерывность течения полноводной реки (см. Приложение Б, рис. 61).

В **«Плаче невесты-сироты на могиле родителей»** из «Пяти русских народных свадебных песен для женского хора» **В.Ю. Калистратова** (1993), главенствует прием «*народной алеаторики*» (см. Приложение Б, рис. 62). В фактуре обосабливаются два пласта: первый — хоровой (аккордово-гармонического / полифонического склада), второй — сольный (импровизационного / квази-импровизационного характера). Вместе в них могут проступать признаки полиметрии, полиритмии, политональности. В хоровых голосах композитор избегает экспрессивной манеры пения, свойственной аутентичным причетам. Вся

сила эмоционального напряжения выражена в сольной партии. «Плач невесты-сироты» входит также в концерт-действо для смешанного хора по материалам фольклора Сибири (1987) Ю.В. Калистратова.

В обработке русской народной карагодной (плясовой) песни Белгородской области **«Ох, уж ты, Порушка-Параня»** (2010) **В.И. Гончарова** художественно-стилевой синтез проявляется в сочетании фольклорного источника с элементами рок-культуры: многократный повтор короткой музыкальной фразы; остинатная ритм-секция (хлопки в ладони и удары ногой), поддерживаемая звучанием маракасов. Преломление джазовых черт обнаруживается и в *ритмических видоизменениях* темы в обработках А.Г. Фляркovского («Ах ты, ноченька»), С.В. Екимова («На горе-то калина»), А.Г. Занорина («Вдоль по Питерской»).

Академическое хоровое звучание и танцевальный фольклор соединяет в вокально-хореографической обработке русской народной песни для женского хора a cappella **«Как у нас на утрице»** (2017) **В.А. Кухта.** Принцип композиции — деление хорового коллектива на вокальную (неподвижную) и хореографическую группу — моделирует жанровую основу хороводно-плясовой свадебной песни Новосибирской области (см. Приложение Б, рис. 63).

Посредством метроритма, выступающего ведущим параметром композиции, усиливается характерная для первоисточника моторность движения и речевая активность. Это проявляется в квадратности структур (парное дробление музыкальных единиц), повторности отдельных элементов, акцентной периодичности. Развитие мелодического и ритмического материала достигается за счет фактурного варьирования: сочетания подголосочности и имитационности; переменного многоголосия. Погружение народной песни в современный контекст подчеркивают внезапные тональные сопоставления (F-dur /As-dur), в этом прослеживается влияние эстрадной музыки (см. Приложение Б, рис. 64).

Приближая звучание академического хора к народной манере, композитор поручает солистам реплики, которые проговариваются или выкрикиваются без определенной высоты «в духе “приохиваний” и “приухиваний”» (авторская ремарка) русской народной традиции, а также допускает добавление

импровизационных выкриков. Являясь важной частью вокальной техники, они помогают передать характер отдельных персонажей. Реплики-высказывания также усиливают экспрессивность происходящего, придавая ему динамичность.

В числе элементов народного танца В.А. Кухта применяет передвижение артистов по кругу, отбивание ногами ритмических рисунков (выписаны в партитуре). Простые ритмические рисунки отбиваются группой, наиболее сложные (дроби) — солистом. Дроби — характерное движение русского народного танца. В исполнении дроби девушки выражают нежность, лиризм: дробь острая и звонкая, но не громкая. Для верного освоения дробных выстукиваний В.А. Кухта рекомендует проконсультироваться со специалистом по русским народным пляскам. Синтез академического хорового звучания и народной хореографии рождает игровое действо.

2.3. Произведения на народно-песенные и фольклоризированные литературные тексты

На основе народно-песенного словесного текста и фольклоризированных поэтических текстов создаются произведения в различных жанрах. Преобладают отдельные хоры и циклы. Метод свободной компиляции текстовых источников в циклических произведениях, значительно расширяющий временны́е и стилистические границы, широко распространен. К примеру, два хора («Коляда» и «Веснянка») из цикла «Три миниатюры» для смешанного хора без сопровождения Г.В. Свиридова написаны на народные тексты, а в основу первого хора «Хоровод» положено стихотворение А.А. Блока.

В хоровых сочинениях *на основе народно-песенного словесного текста* проявляется глубокое освоение композиторами народного музыкального наследия (включая местные региональные традиции). Это касается специфических музыкально-стилистических особенностей народно-песенного жанра, максимально точного отражения его основных типологических признаков (интонационных, ладовых, метроритмических) и принципов соотношения текста и музыки.

В первую очередь возникает задача сочинения *музыкальной темы* (мелодии или напева), воссоздающей обобщенные фольклорные черты, имеющую потенциал к развитию и созданию многоголосного склада. Среди главных особенностей тематизма отметим выразительность мелодической линии, сохраняющую свое значение для всех жанров народных песен, и разнообразие ее диапазона; варьирование внутри напева, вытесняющее простую повторность и точные секвенции в развитии тематического материала. Опора на диатонику не исключает вариантности отдельных интонационных оборотов, связанных с ладовыми сменами и характером мелоса: например, в мелодии лирической протяжной песни «Печальное сердце мое» из «Двух русских песен» (1974) С.М. Слонимского эолийский *с* меняется на дорийский и фригийский.

Рельефность линеарно-интонационного рисунка создается гибким сочетанием плавного, иногда поступенного движения со свободными, выразительными интервальными скачками. Встречаются напевы, почти полностью основанные на скачковых ходах: нисходящая секста и восходящая септима в начальном мелодическом обороте хора «Сладок будешь — расклюют…» из цикла «Русские народные пословицы» (2017–2020) Р.К. Щедрина. Метроритмическая свобода отражена в частой смене не только тактового размера (отсюда малая склонность к квадратным и равнодолевым построениям), но и метрической доли: гибко следуя за текстом, происходит постепенное уменьшение счетной доли — четверть, восьмая, шестнадцатая — в мелодии «Что над морем глубоким» из «Четырех женских хоров» на народные слова (1980) Т.А. Чудовой.

Диапазоны тем / напевов фигурируют от самых узких (секундовых и терцовых в «Без ума человеку сума» из «Русских народных пословиц» Р.К. Щедрина), до широких — квартовых, квинтовых («Уж вы ветры» из «Четырех русских песен», 1974, С.М. Слонимского), октавных («Веснянка» из «Трех миниатюр», 1972–1975, Г.В. Свиридова) и даже децимовых («Богу не грешен — царю не виноват» Р.К. Щедрина).

Типичные методы развития материала заключаются в усилении роли подголосочной полифонии. Таково *ленточное многоголосие* в «Уродилась я» из

«Четырех русских песен» С.М. Слонимского. Часто встречается *пение с бурдоном, при котором долго выдерживается один* звук напева (как правило в нижнем или в верхнем голосе) по типу педали. При этом в силу тесной связи музыки и слова в хоровом пении долго выдержанная длительность может быть разбита на более мелкие для того, чтобы пропеть определенное количество слогов текста. Важно подчеркнуть, что при этом функция педали сохраняется. Такой прием родственен фигурированному органному пункту («А мы просо сеяли» из «Шести женских хоров без сопровождения» на слова русских народных песен, 1964, Ю.М. Буцко). При этом полифоничность обнаруживается в относительной мелодической самостоятельности горизонталей, в характере соотношения взаимосвязанных вокальных линий.

Органичное сочетание вариантности и имитационной полифонии характеризует стиль Ю.М. Буцко, Р.К. Щедрина. Например, в хоре **«Калёда-малёда»** из «Шести женских хоров» **Ю.М. Буцко** оба способа заявляют о себе одновременно. Первая попевка (в партии сопрано) развивается вариантно. Полифоническое развитие выраженно имитационным вступлением второго голоса, а также проведением темы в инверсии и ритмическом уменьшении (в партии альтов) (см. Приложение Б, рис. 65). Аналогичное соединение вариантного развития и имитационной техники характерен и для других хоров цикла: «Собрала невеста подружек», «А мы просо сеяли».

Более свободно этот принцип применяет **Р.К. Щедрин** в пословице **«Ворон ворону глаз не выклюет»**: в риспосте начальный мотив дробиться на отдельные мелодические обороты, которые даются в обращении. В данном случае этот прием носит изобразительный характер: обращение начального мотива выглядит как зеркальное отражение в глазах себе подобного (см. Приложение Б, рис. 66).

Возрождают народную исполнительскую традицию в сочинениях фольклорного направления *каноны*. Как самостоятельные композиции каноны на темы народных песен чрезвычайно популярны в сфере детского хорового

творчества[168]. Чрезвычайно разнообразны каноны в цикле **«Четыре женских хора» Т.А. Чудовой**. В первом номере «Не бойтеся, куры» целый калейдоскоп различных вариантов канонов рождает ощущение шутки, игры. Таковы двухголосный канон в приму в однородных голосах (многократный повтор возгласа «*Ой*!» в партии первых и вторых альтов); двухголосный канон в верхнюю квинту, где за счет тембрового контраста (партия альтов и сопрано) возникает эффект двухорного канона; трехголосный канон и четырехголосный бесконечный канон в приму на словах «*Не богато вас нам надо*» (см. Приложение Б, рис. 67). Во втором номере цикла «Протяжная» за счет канонов, звучащих будто девичьи стоны, подчеркивается драматизм ситуации — девушку отдают замуж за богатого, но нелюбимого ею человека: двухголосный канон на словах *«Охы, за боярина замуж»,* трехголосный — на словах *«Ах ты, вор-разбойничек!»* (см. Приложение Б, рис. 68).

С точки зрения *контрапунктического объединения пластов* показателен хор **«Люби жену, да не бей!»** из цикла «Две русские песни для хора без сопровождения» **С.М. Слонимского**[169]. Он построен на текстовом материале свадебной плясовой песни[170]. Для отображения диалогичной манеры исполнения хоровая фактура делится на два пласта (имеется в виду передача отдельных фраз от одной группы участников исполнения к другой, по типу «стенка на стенку»). В первом пласте (женские голоса) — полифоническое развитие частой (или скорой) песни «*Пойду я, молода*»; во втором (мужские голоса) — плясовой песни «*Пей пиво, да не лей!*». Для наиболее точной передачи традиции исполнения данной песни композитор продумывает и указывает в партитуре особую расстановку

---

[168] Такие каноны входят в сборники хоровых произведений для детей. См.: Нотная папка хормейстера № 3. Средний хор. Народные песни и каноны. Тетрадь 5: Каноны / сост.: Б.И. Куликов, Н.В. Аверина. М.: Дека-ВС, 2009. Младший хор. Двухголосие. Хрестоматия. Часть 1 / сост. И. Роганова. СПб.: Композитор, 2016. Каноны круглого стола: мелодии для пения и музицирования / сост. Е. Филимонова. СПб.: Союз художников, 2003. 100 канонов: для детского хора с сопровожд. ф.-п. и без сопровожд.: с предисл. / сост. Л. Абелян и В. Попов. М.: Музыка, 1969. Каноны для хора: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Художественное образование» / сост.: Т.П. Вишнякова, Т.В. Соколова, Э.К. Мнацаканян. СПб.: Планета музыки: Лань, 2016.

[169] Цикл примыкает к группе композиторских интерпретаций фольклора, которая характеризуется сочетанием подлинного народного текста с оригинальным (нефольклорным) тематизмом: «Четыре русские песни» (1974), музыка к спектаклю «Тихий Дон» (по М.А. Шолохову) и (на ее основе) одноименный хоровой концерт (1979) и др.

[170] Слова записаны С.М. Слонимским от К.М. Дроздовой в Куньинском районе Псковской области в 1965 году.

хоровых партий: «Желательно, чтобы группы хора были расположены в последовательности (слева направо): басы, тенора, альты, сопрано»[171] (см. Приложение Б, рис. 69). Также в репризе (ц. 12) применен *контрапункт двух тем* (мужской и женской), экспонированных ранее порознь (см. Приложение Б, рис. 70).

В ряде случаев указанные средства выразительности способствуют воссозданию конкретных фольклорно-жанровых моделей: например, *плача* в «Встань, батюшка, встань!» В.И. Рубина (см. Приложение Б, рис. 71), *волочебного обрядя* в «Христос воскрес» В.И. Рубина, *детской считалки* в «На златом крыльце» Л.В. Долгановой, *национальных танцев* в «Четырех ретро-картинках» Т.З. Шахиди. Так, в красочном хоровом скерцо **«На златом крыльце»** на народные слова (2021) для смешанного хора a cappella **Л.В. Долгановой** отражена стилистика детского игрового фольклора (существует авторская редакция для однородного женского хора). Речевая природа малого жанра устного народного творчества (считалки) определяет ведущую роль ритмического и мелодического ostinato, а также регулярно-акцентной ритмики. Звукоизобразительную роль берут на себя точные имитации: хоровые партии, словно дети, решившие начать игру, наперебой подхватывают фразу «*Говори поскорей / Не задерживай добрых / И честных людей*» (см. Приложение Б, рис. 72). Выбор водящего в игре сопровождается невообразимым шумом и гамом (усиление динамики к концу произведения), а также выкриками солистов.

В сочинениях *на фольклоризированные стихотворные и прозаические тексты* композиторы свободно используют все характерные фольклорные элементы. Такой принцип становится сутью авторского музыкального мышления: хоровой цикл для детского хора «Земля моя златая» (1990) на слова С.А. Есенина А.Н. Пахмутовой[172], «Три народные песни на стихи А.С. Пушкина» (1999) А.И. Микиты[173].

---

[171] Слонимский С.С. Хоры. СПб.: Композитор, 2012. С. 27.

[172] Хоровой цикл А.Н. Пахмутовой состоит из пяти частей: «Топи да болота», «О Матерь Божья», «Где ты, где ты, отчий дом…», «Ой, купало», «Отчалившая Русь».

[173] Сочинение А.И. Микиты написано для народного голоса, гитары и смешанного хора. В основе цикла собственные строки великого поэта: «*Под каким созвездием...», «Толпа глухая...», «Вот перешед чрез мост Кокушкин...*». Подробно анализирует этот цикл А.К. Петров [357, с. 120–129].

Таким образом, современный «композиторский фольклоризм» — динамичная система. Множественность авторских подходов к творческому осмыслению народного искусства определяет разнообразие стилевых размежеваний в данном направлении. В обработках народных песен для хора a cappella получила развитие форма полифонических вариаций. За счет погружения фольклорного первоисточника в условия диалектики жанрово-стилевого синтеза обработки народных песен обретают черты концертного и симфонического жанров (В.Ю. Калистратов), сохраняя традиционно присущие им признаки лишь в некоторых образцах (Вл.Г. Соколов). Произведения на народно-песенные и фольклоризированные литературные тексты демонстрируют воссоздание характерных особенностей музыкального языка народно-песенного творчества в новом, отличном от оригинального, контексте (Ю.М. Буцко, Г.В. Свиридов, С.М. Слонимский, Р.К. Щедрин, Т.А. Чудова, А.Н. Пахмутова, А.И. Микита). Мощным фактором стилевого обновления становится «хоровой театр».

ГЛАВА 3. Жанры и формы старинной западноевропейской музыки в хоровом творчестве современных отечественных композиторов

Проблематика неоклассических (в расширенном значении) стилевых тенденций — важный аспект изучения хоровой музыки второй половины XX – первой четверти XXI века[174]. Сущность композиционного метода — в ориентации на активное использование художественных моделей (стилей, жанров, систем логической организации, техник письма) прошлых эпох в контексте тенденций современного музыкального мышления. Среди стилевых признаков — усиление роли полифонии и утверждение контрапункта как ведущего параметра старинной музыки и «единственно возможного, лучшего материала для музыки будущего» (И.Ф. Стравинский) [600, с. 135]; тяготение к политональной и полимодальной гармонии; апеллирование к техникам композиции XX века.

Благодаря освоению «интонационного словаря» (термин Б.В. Асафьева[175]) [16, с. 267] предшествующих эпох арсенал средств хорового письма значительно расширяется, направляя интонационно-технический спектр старинной западноевропейской музыки в русло современной отечественной культуры. Мысль о том, что нередко музыка предшествующих эпох не только не уступает по сложности, но и во многом доминирует над современной, неоднократно была высказана отечественными музыкантами. К примеру, С.М. Слонимский справедливо считал, что «каждая новая эпоха необязательно сложнее предыдущей»[176].

Активное обращение отечественных композиторов к жанрам старинной западноевропейской музыки в значительной мере определилось возможностью использования текстов на иностранных языках. Подчеркнем, что в советскую

---

[174] В современном музыкознании термин «неоклассицизм» выступает как эстетическая реконструкция различных исторических периодов, связанная со стремлением выявить закономерности эволюции музыкального искусства, а также обратиться к строгим регламентированным формам музыки прошлого.

[175] Данный термин применяется Б.В. Асафьевым во многих работах, чередуясь с вариантами «интонационный строй своего времени», «интонационный фонд» и другими.

[176] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с С.М. Слонимским. МГК имени П.И. Чайковского. 2 ноября 2029 года.

эпоху вся зарубежная вокальная музыка звучала с переводом на русский язык, а религиозные тексты в сочинениях заменялись на светские, либо исполнялись как вокализы, за исключением некоторых латинских текстов (в мессах и реквиемах).

Вхождению старинной музыки в композиторскую и исполнительскую практику способствовало появление теоретических трудов. Весомую лепту в разработку данной темы внесли Ю.К. Евдокимова [138; 139; 141], Т.С. Кюрегян [91], Ю.В. Москва, [91; 320; 321; 322], Ю.В. Москвина [323], Г. Пелецис [354], Вл.В. Протопопов [375; 380], Г.А. Рымко [418; 419], М.А. Сапонов [430; 431], Н.А. Симакова [441; 443; 444], Н.И. Тарасевич [489; 490; 491; 492], Ю.Н. Холопов [91; 535] и многие другие.

3.1. Вокальные жанры и формы эпохи Ренессанса

Модификация старинных жанровых и композиционных принципов будет рассмотрена на примере месс, мотетов, мадригалов и многоголосных песен (canzona, chanson, lied), канонов.

Месса. Освоение отечественными композиторами жанров католической хоровой музыки активизировалось в XX веке на фоне все более заметного возрастания идей экуменизма (в отличие от западноевропейской музыки, где интерес композиторов к традиционным духовным жанрам постоянно поддерживался богослужебной практикой католической церкви).

В первую очередь выделим редкий образец — реквием[177] для хора a cappella. В сочинении «**Реквием**. **Территория печали»** (2024) **А.Ю. Сысоева** посредством авангардных вокальных приемов имитируется звучание электронных инструментов, возникает иллюзия цифрового саунда. В названии подчеркнуты главенствующие чувства, которые возникают у слушателя в процессе восприятия: драматизм и глубокая печаль. Используя весь текст латинского реквиема,

[177] В советский период появились сочинения, в названиях которых фигурировало слово «реквием». Имеются ввиду мемориальные сочинения на поэтические тексты (А.Д. Кастальский, Д.Б. Кабалевский, М.А. Юдина, Ю.А. Левитина). В современном подходе к реквиему ярко выражены две тенденции. Первая заключается в ориентации на канонический западноевропейский образец. В этом случае реквием традиционно пишется на латинский текст (произведения А.С. Караманова А.Г. Шнитке; В.П. Артёмова, В.И. Мартынова, С.М. Слонимского Д.Н. Смирнова.). Вторая — нерелигиозная разновидность жанра с использованием авторских текстов (реквиемы Б.И. Тищенко, Э.В. Денисова, В.В. Сильвестрова, К.А. Бодрова). Все вышеназванные реквиемы — вокально-симфонические произведения.

композитор находит возможность представить несколько вариантов воплощения в музыке отдельных текстов: так Lacrimosa звучит в трех различных вариантах. А.Ю. Сысоев «играет» с пространством, используя полифонические приемы респонсорного пения, точных и неточных имитаций, «реверберационных» и элиозных канонов.

Обновление тембро-фактуры происходит за счет диалога двух контрастных групп: вокальной и инструментальной. Вокальное bel canto (хор и солисты), интонационно осложненное микрохроматикой, олицетворяет трагизм реального мира. Звуки ударных инструментов (клавесов, бубенцов и колоколов), а также сонорный вокал (шепот, щелканье языком, утрирование произнесение согласных звуков, пение на вдохе, «искусственное» вибрато) отождествляется с миром инфернальным. В первую очередь, это касается части Dies irae (см. Приложение Б, рис. 11).

Звук колокола (на котором играет дирижер!) символично предвосхищает начало каждой части Реквиема. На клавесах, бубенцах и звуковых электронных индикаторах напряжения «играют» певцы. Световые лучи пронзают пространство в заключительной части Lux Aeterna. При этом, сигналы электроники звучат на той же высоте, что и вокальные обертоны в первой части, образуя своеобразную арку. Данные средства в совокупности со сценографией (медленное передвижение певцов по сцене в начале сочинения) придают Реквиему особый театральный эффект, сопоставимый с мистерией.

Латинская католическая месса как целостная многочастная музыкальная композиция для хора a cappella, широко распространенная в эпоху Возрождения, в современном композиторском творчестве встречается не столь часто. В музыке Ю.И. Шибанова, Г.П. Дмитриева, Д.Н. Смирнова, В.А. Кухты, А.Ю. Сысоева жанровый канон ординария католической мессы воплотился современными технико-стилистическими средствами. Обратимся к примерам.

К категории *канонических месс* можно отнести **Мессу** (1998) для солистов и смешанного хора a cappella **Д.Н. Смирнова.** Различные *каноны* (двух-, трех-, четырех- и шестиголосные) представлены почти в каждой части. Некоторые из них

имеют значение стержневых (формообразующих). Перечислим основные: канон с изменяемыми данными (№ 5); бесконечный канон первого разряда и двухголосный канон ad minimam (№ 7); точный двухголосный канон (№ 9); шестиголосный канон (№ 10) (см. Приложение Б, рис. 73); трехголосный бесконечный канон (№ 11); фуга ad minimam в старинном значении, то есть стержневой канон как форма с выводимыми голосами (№ 13) (см Приложение Б, рис. 74); двухголосный бесконечный канон ad minimam (в финале № 19); двухголосная каноническая имитация в нижнюю октаву (№ 20). Столь разнообразная каноническая техника и применение тексто-музыкальной мотетной формы (№№ 5, 6, 7, 8) апеллируют к лучшим образцам эпохи Возрождения. Вместе с тем, чередующееся звучание солиста и хора (№№ 1, 3, 15, 17) обращено к наиболее ранним формам *респонсорного пения*.

Аллюзии на Высокую мессу И.С. Баха вызывает многочастная структура цикла, где обособлены отдельные строки текста (всего в мессе 21 номер). На барочные традиции указывает трехчастность в структуре отдельных номеров (№ 5, 11) по типу старинных арий da capo, а также использование *риторических фигур*: в частности, монограмма B–A–C–H в № 8 тт. 10–11 (см. Приложение Б, рис. 75) и в репризе № 11; catabasis, anabasis и цитата секвенции Dies irae в № 12.

Существенно влияют на формо- и фактурообразование принципы рондальности, остинатности и вариационности. Средством многоголосного варьирования выступает вертикально-подвижной контрапункт (№№ 7, 8, 12, 14). Вариационность сочетается с полифоническим развитием. Например, № 6 «Domine Deus» построен как тема с вариациями. В начале тема звучит в аккордовом изложении, затем изложена двухголосным каноном, а в конце представлена в варианте четырехголосного канона (см. Приложение Б, рис. 76). Необычен выбор типа вариаций в № 4 «Laudamus te». Тема, написанная в технике свободной двенадцатитоновости, звучит в среднем голосе хоровой фактуры (в партии альтов) и постепенно обогащается новыми голосами. Таким образом, это вариации на мелодию ostinato (см. Приложение Б, рис. 77).

Первый и последний номера образуют тематическую арку. В первом номере (№ 1 ««Kyrie eleison») звуки темы распределены по разным голосам хора (см. Приложение Б, рис. 78). В заключительном номере (№ 21 «Dona nobis pacem») те же звуки образуют единую линию, порученную верхнему голосу (партии сопрано). Изложенная крупными длительностями, она подобна cantus planus и окружена свободными имитациями трех оставшихся голосов (см. Приложение Б, рис. 79). Месса Д.Н. Смирнова — образец обобщенного взгляда на традиции старинной мессы a cappella с особым отношением к смыслу слова (риторическими фигурами), дробностью номерной структуры, апелляцией к старинным музыкальным формам и техникам полифонического письма.

Каноническая техника, сопряженная с современными приемами композиторского письма (*серийностью, сонорикой, алеаторикой, микрохроматикой*[178]) представлена в **Месса in D** (1993**) Г.П. Дмитриева** для солистов и смешанного хора a cappella. Как в ансамблевой, так и хоровой фактуре, на отдельных участках формы каждой из пяти традиционных для католической мессы частей используются каноны. Это каноническое вступление голосов (Kyrie), пропорциональный канон в приму, а также канон с изменяемыми данными (Gloria), канон в обращении и алеаторические каноны (Credo), пропорциональный канон, возникающий у четырех двухголосных групп хора (Sanctus). Восьмиголосный канон, в начале строго пропорциональный, организует ансамблевую фактуру в Agnus Dei.

Канон с применением алеаторической техники становится кульминаций Credo. На слове «*Crucifixus*» поочередно в женских, а затем мужских хоровых партиях образуется алеаторический звуковой фон, имеющий четкую серийную организацию, но не имеющий темпово-ритмической определенности (авторское обозначение — Senza metro) (см. Приложение Б, рис. 80). В начале в партиях сопрано и альтов каждый из слоев имеет сложную полифоническую структуру:

[178] Терция тональности D (основной для сочинения, что отражено в его названии) представлена в окончании Мессы не только мажорным и минорным наклонением, но и более тонкой градацией — в пределах четвертитона, образуемого чередующимися звуками: на 1/8 тона более высоким, чем звук *f*, и на 1/8 тона более низким, чем *f*.

каноны организованы не только между четырьмя голосами одной хоровой партии (например, soprano divisi a 4), но и внутри каждого голоса. В исполнении каждого голоса (soprano 1, soprano 2, soprano 3, soprano 4) участвуют несколько человек (их число может существенно варьироваться в зависимости состава хора). Каждый певец исполняет материал индивидуально-свободно, поэтому внутри каждой хоровой партии возникает многоголосный алеаторический канон в приму, а в целом — сонорный эффект бесконечного кружения[179].

Техника на cantus firmus[180] представлена в **Missa Potatorbis** (Бражно́й литургии) (1978) для солистов и хора без сопровождения сибирского композитора **Ю.И. Шибанова**[181] на текст XVII века «Повесть о Бражнике, како вниде в рай»[182]. Две темы, выступающие в данной Мессе как cantus firmi, не заимствованы, а сочинены композитором. При этом их «кантусная» роль подчеркивается ритмически и фактурно. В формообразующем плане эти напевы являются стержневыми. Заглавной темой всего произведения становится cantus firmus I (см. Приложение Б, рис. 81). Он включает в себя два проведения двенадцатитоновой серии сначала в прямом виде от *d*, в ракоходной инверсии от *a*. Серия состоит из четырех сегментов, где прослеживается идея инверсии: второй сегмент — неточный ракоходный вариант первого, а четвертый — точный ракоходный вариант третьего. Cantus firmus II появляется во втором разделе формы первой части Мессы (Christe eleison). В остальных частях Мессы он возникает в средних разделах. Тема представляет собой своего рода тоны «расщепленной» оси симметрии: бемольной и диезной сферы (см. Приложение Б, рис. 82). В сочинении проступают признаки различных жанровых истоков. Псалмодия на старославянском языке в диалогах Бражника и апостолов (партии которых исполняют солисты) ассоциируется с православной литургией. Хоровая часть

[179] Группа, свободная от этой задачи, представляет независимый тональный пласт (обозначение — Tempo precendente).
[180] Техника письма на cantus firmus в современной хоровой композиции рассмотрена нами на примере «Veni Sancte Spiritus» А.К. Вустина [221].
[181] Бражна́я литургия для смешанного хора и трех солистов написана в 1976 году. Первое исполнение состоялось в 1977 году, сводным хором Новосибирской консерватории и Новосибирского музыкального училища под управлением Б. М. Ляшко. Солисты В. Васильев, М. Дейнека.
[182] Хрестоматия по древней русской литературе XI–XVIII веков / сост. Н.К. Гудзий. М., 1952. 552 с.

представляет собой шестичастную латинскую мессу, где к пяти частям ординария добавлена Ite missa est[183]. Ясная сюжетная линия и яркая сценичность ассоциируются со Страстями и мистерией. Хоровые части перемежаются с сольными эпизодами, таким образом возникает рассредоточенная месса[184].

Имитационное письмо, *полифония пластов, сонорика* — яркая черта хоровых сочинений **А.Ю. Сысоева**. В **Мессе** (2018)[185] для хора без сопровождения пятичастная структура точно соответствует ординарию (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). В основу Мессы лег музыкальный материал неоконченного опуса (квартета) — это первые голоса внутри хоровых групп: soprano 1, alto 1, tenor 1, baritone 1. Они дополнены новыми линиями. При этом один голос хоровой фактуры поручается одному певцу, здесь исключается коллективное исполнение партии.

Имитационная техника трактуется композитором в буквальном смысле как звукоподражание эффекту многократного эха, реверберации — то есть процессу постепенного уменьшения интенсивности звука при его многократных отражениях, возникающих в условиях храмовой акустики. Основой композиции становится особая имитационная техника, допускающая усечение материала пропосты (как правило, первого или последнего звука). В каком-то смысле это напоминает старинные *элизионные* каноны при современном контексте усиленной диссонантности звучания. А.Ю. Сысоев выставляет знаки при ключе (что по признанию композитора, весьма необычно для него), но акцентирует, что «ключевые знаки абсолютно не означают наличие функциональных и тональных связей»[186].

Хоровая фактура выстраивается путем точных и неточных канонов: пропосты звучат в «квартетных» голосах (soprano 1, alto 1, tenor 1, baritone 1), риспосты в остальных (soprano 2 и 3, alto 2 и 3, tenor 2 и 3, baritone 2 и 3).

---

[183] Один из первых образцов полной циклической мессы — четырехголосная месса «Notre-Dame» Гильома де Машо (ок. 1300–1377) содержала помимо пяти частей ординария и часть Ite missa est.
[184] Рассредоточение частей мессы в симфонии применил во Второй симфонии (1979) А.Г. Шнитке.
[185] Мировая премьера состоялась 25 апреля 2022 года в Доме культуры «ГЭС-2». Исполнители: Вокальный ансамбль «Intrada» под руководством Е. Антоненко.
[186] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.Ю. Сысоевым. Москва. 29 марта 2025 года.

Композитор отмечает, что эхо всегда неточно отражает звук. Причем, суть процесса реверберации в том, что отраженная (возможно несколько раз) звуковая волна теряет энергию, истаивает. Это отражено в технике письма. Каждое новое проведение риспосты отличается от предыдущего: какая-то часть пропадает (мелодия становится более короткой), в ней обосабливается один или несколько звуков, все время варьируется ритмическая организация мотива, отдельные обороты напоминают мелизматическое пение (см. Приложение Б, рис. 14).

Характеризуя хоровую фактуру, композитор использует термин *морфинг*[187], заимствованный из сферы технологий, применяемых в компьютерной анимации. По словам автора, «между хоровыми группами возникает сложное взаимодействие, при котором не стоит задача добиться фиксированных различных состояний звуковых объектов, а требуется лишь выстроить процесс изменения состояния объекта, подчеркнуть его отдельные ключевые позиции»[188]. Моделируя таким образом храмовую акустику, звуковые волны четырех хоровых групп (soprano a 3, alto a 3, tenor a 3, baritone a 3) «накладываются» друг на друга.

В целом можно говорить об имитационной тексто-музыкальной форме, которая изобилует изысканными приемами ритмического и мелодического варьирования. При этом отдается предпочтение плавному, почти бесцезурному течению текстовых строк в каждой части. Господствуют «реверберационные» каноны: постоянен отход от строгой имитационности посредством применения старинной канонической техники («выпадение» звуков в риспостах как в *элизионных* канонах).

В отличие от Мессы А.Ю. Сысоева, обращенной к старинным полифоническим техникам, **Месса** для женского хора (2022–2025) **В.А. Кухты** демонстрирует все техники современного хорового письма. Kyrie и Agnus Dei — микрохроматика. Gloria — пуантилизм: слово делится на слоги / фонемы, которые

---

[187] Морфинг — от англ. от *morphing* «трансформация». Технология в компьютерной анимации, визуальный эффект, создающий впечатление плавной трансформации одного объекта в другой.

[188] Образовательная лаборатория Союза композиторов России «Композиторские читки. Хор» прошла с 7 по 10 ноября 2023 г. в Российской академии музыки имени Гнесиных. 9 ноября 2023 года состоялась лекция Алексея Сысоева «Хоровая и ансамблевая музыка — Месса, мотеты, кантата SOS».

передаются из одной хоровой партии в другую, что подчеркивает рельеф тематизма и создает пространственность звучания. Credo — сонорика и минимализм. Sanctus — сонорика и алеаторика.

Мотет доказал свою универсальность, открытость к обновлению музыкального материала и композиторских техник от более традиционного вида к синтетическим жанровым явлениям. Подчеркнем, что «эволюция данного жанра на протяжении нескольких веков настолько сильно преобразила его, что уже в конце XIX века английский теоретик Э. Праут был вынужден сказать, что название “мотет” столь же расплывчато и неопределенно, как и названия некоторых инструментальных сочинений типа токкаты, каприччио» [441, с. 57]. К примеру, на жанровые разновидности мотета эпохи барокко — мотет-мадригал, мотет-концерт и мотет-оратория — указывала М.Н. Лобанова [285, с. 223–226]. В итоге мотет доказал свою универсальность, открытость к обновлению музыкального материала и композиторских техник[189].

Как и много веков назад, по *текстовой основе* мотеты можно разделить на *духовные* и *светские.* При этом современные композиторы обращаются к текстам на различных языках (русском, немецком, французском, латыни и т.д.) Свидетельством данному факту становятся образцы, созданные отечественными композиторами в период второй половины XX – начала XXI веков. Так, в числе первых работ В.Я. Шебалина можно назвать трехчастный мотет строгого стиля a cappella на латинский текст «O, Venus Regina»[190]. На духовные тексты созданы «Der 148 Psalm» А.М. Волконского и два мотета «Psalm 103» (1998) и «Recordare, Jesu Pie» (2007) Н.Н. Драницына. Светская тематика отражена в «Мотете» из хорового цикла «Мадригал» (1975) на стихи поэтов эпохи Возрождения А. Ушкарёва. Немецкая поэзия легла в основу мотета «Als du das Vögeln lerntest…»

[189] Во многовековой истории западноевропейской музыки и прежде всего в области ее профессионального многоголосия мотет — один из старейших жанров. Особого расцвета он достиг в эпоху Средневековья, затем Ренессанса, когда получил разнообразные возможности трактовки и стал той формой, которая и в наши дни пользуется вниманием. Среди инструментальных опусов, обращенных к жанрово-стилевым чертам мотета, выделяются «Мотетные инвенции: цикл для фортепиано» (2015) С.М. Слонимского.

[190]Мотет В.Я. Шебалина «O, Venus regina» в строгом стиле написан для хора без сопровождения. Две первые его части — пятиголосные, последняя — для четырех голосов. Рукопись датирована 9–13 июня 1923 г., хранится в ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1,. ед. хр. 135.

(2020) из цикла «Четыре стихотворения Бертольда Брехта» С.В. Екимова. В 2000 году, ознаменовавшем собой памятную дату 250-летия со дня смерти И.С. Баха, к мотету, как символу творчества великого композитора, обратились многие авторы. Среди них назовем хоральные вариации (мотет) «Schönster Herr Jesu» С.В. Екимова и «Мотет для двух смешанных хоров на стихи Г. Нарекаци» Т.Е. Мансуряна [191].

В данных произведениях, с одной стороны, композиторы ориентируются на исторически сложившуюся традицию мотета, с другой — демонстрируют индивидуальный подход к решению художественной задачи. Зачастую композиторы сами не атрибутируют свои сочинения как мотеты, но в них обнаруживаются черты мотетной формы: псалмы А.М. Волконского и Н.Н. Драницына, «Pater noster» А.И. Киселёва (см. Приложение Г, с. 114–117). При всей разнице индивидуальной трактовки жанра можно выделить неизменный параметр, присущий всем названным образцам — каждой новой текстовой строке соответствует свой музыкальный тематизм, благодаря чему возникает тексто-музыкальная строка. Ведущая роль в ней принадлежит литературному слову (соответствуя жанровому архетипу): «два слоя структуры (текстовый и музыкальный) составляют специфическую целостность — тексто-музыкальную строку, которая и выполняет роль темы в имитационной секции мотетной тексто-музыкальной формы» [524, с. 50]. В этой связи подчеркнем, что не часто, но встречаются сочинения, в которых использован прием политекстовой композиции, известный еще со времен средневекового мотета («Psalm 103» Н.Н. Драницына).

На современном этапе развития музыкального искусства синкретизм стилей способствовал формированию множества жанровых разновидностей мотета: *мотет-мадригал*, *мотет-концерт*, *мотет-хоральные вариации, мотет-мистерия.* В них обнаруживается органичное соединение арсенала выразительных средств и

[191] Назовем также мотеты зарубежных композиторов: «Tre Motetter» (1930) К. Нильсена, «Четыре покаянных мотета» для смешанного хора a cappella (1939) и «Четыре рождественских мотета» для смешанного хора a cappella (1952) Ф. Пуленка, Шесть мотетов на афоризмы Франца Кафки (op.169, 1959) для смешанного хора a cappella Э. Кшенека, «Quatre Motets sur des thèmes grégoriens» (1960) «Notre Père» (1977) М. Дюруфле, «Da pacem Domine» (2006) А. Пярта, Девятнадцать мотетов a cappella для смешанных голосов (2014) К. Дженкинса, Шесть мотетов (2014) С-Д. Сандстрёма, мотеты для хора a cappella «Veni Creator Spiritus» (2012), «Гимн» (2017), а также мотет для хора и инструментов «С обновленными сердцами» (2017) Л. Штюльмейера и так далее.

технических приемов, выработанных в разные исторические эпохи, с техниками композиции XX века (преимущественно сонорики и алеаторики). Рассмотрим музыкальные примеры, выстраивая алгоритм анализа от *более традиционного* мотета к *синтетическим* жанровым явлениям.

Техника-стилевая ориентация на искусство западноевропейских мастеров XVI века выявляется в мотете **«Ave Maria»** (1997) **А.А. Королёва.** Основная тема подобна григорианским песнопениям. Это выявляется при сравнении антифона «Ave Maria» и структуры мелодической линии альтовой партии: *c–d–e.* Кроме того, инициальная формула мелодии тенора (*c–h–a–c–g*) (см. Приложение Б, рис. 83) вызывает ассоциации с мотетом «Ave Maria» Жоскена Депре (см. Приложение Б, рис. 84). Фактурное решение начального раздела (хоровая «педаль» в верхнем голосе на звуке *c*) корреспондирует с одной из самых знаменитых месс эпохи Возрождения «Sub tuum praesidium» Якоба Обрехта[192]. Среди основных композиционных принципов отметим свободное чередование гомофонных (четвертый и седьмой) и полифонических (первый, второй, третий, пятый, шестой) разделов, смену метра (3/2; 4/2; 2/2), модальную ладогармоническую основу.

По принципу композиции к мотету А.А. Королёва приближаются **«Recordare, Jesu Pie»** (2007) **Н.Н. Драницына** и **«Als du das Vögeln lerntest…»** (2020) **С.В. Екимова**. В них наряду с разделами, где господствуют классические полифонические приемы (например, восьмиголосный канон со свободной ритмической организацией — мотет С.В. Екимова, ц. 4; колорирование тематизма инициального раздела секвенции Dies irae — в мотете Н.Н. Драницына), возникают контролируемые алеаторические секции (мотет Н.Н. Драницына, т. 48) (см. Приложение Б, рис. 85), эпизоды в технике пуантилизма (мотет С.В. Екимова, ц. 2) (см. Приложение Б, рис. 86).

[192] В мессе Я. Обрехта «участвуют» семь напевов, посвященных Богоматери; главный из них и является «покровом» всей музыкальной ткани сочинения. Аналогична трактовка числа семь в мотете А.А. Королёва: семь голосов смешанного хора (divisi a 2 во всех хоровых партиях кроме тенора), семь разделов формы, поступенное движение мелодических линий в объеме двух квинт (*c–d–e–f–g* и *h–c–d–e–f*), дающих в сумме полный диатонический ряд семи звуков [225].

Одним из проявлений концептуального мышления следует назвать *мотет-мадригал* **«Der 148 Psalm»** (1989) **А.М. Волконского** для трехголосного хора, органа и литавр. Парадокс художественной концепции состоит в единстве двух, казалось бы, диаметрально противоположных и даже взаимоисключающих тенденций. С одной стороны — это обращение к доклассическому периоду искусства, к модальности. В духе доклассической музыки композитор не выставляет знаков динамики, предоставляя это исполнителям. С другой — освобождение от традиций старинной полифонии привело к технике микротематизма и серийности.

Текст псалма, состоящий из четырнадцати стихов по две-три строки в каждом, делится на две части по семь стихов: небесная и земная хвалебные песни Господу [506, с. 663–668]. Это деление отражено и в особом приеме музыкального повтора первого и седьмого стиха (anaphora). Тексто-музыкальная форма сочинения ориентирована на старинную мотетную форму (см. Приложение Б, рис. 87).

На протяжении всей пьесы звукоряд *e–fis–g–gis–ais–h–cis–d* остается неизменным. В нем за счет деления на трихорды (2:1) возникает аналогия с уменьшенным ладом. Он выделяется трихордовыми интонациями в мелодических линиях голосов, а также опорой на уменьшенное трезвучие при их вступлении в имитациях (т. 24). Недостающие четыре высоты (*a–f–c–es*) образуют единственный аккорд, который играет орган и литавра secco, в совершенно неизменном виде повторяя его на всем протяжении пьесы, и завершают ее троекратным утверждением. Звуки всех трех голосов структурированы в стиле А. Веберна, «заключая повторность внутри повторности» [534, с. 622]. С технической стороны получается своеобразная комплементарная полимодальность на строгой двенадцатитоновой основе[193]. В этом ракурсе М.С. Высоцкая акцентирует внимание на принципе «личностного использования» двенадцатитоновой техники, которую композитор считал для себя определяющей [506, с. 670].

[193] И.К. Кузнецов определяет «комплексную хроматику как результат параллельного движения (контрапункта) диатонических тональных линий, опирающихся на полиустой *a–f–c–es // e–g–gis–h*, основные тоны в котором образуют диссонанс септимы *f-e¹*» [262, с. 204].

Среди полифонических приемов выделим активное применение имитаций в инверсии (тт. 11, 21, 82), точных (тт. 17, 48, 53, 56) и неточных (тт. 37, 41, 64) канонов. Например, встречаются звуковысотные каноны, строящиеся на одной форме ряда, но имеющие в каждом из голосов свою индивидуализированную ритмическую последовательность (тт. 53–54).

Мадригальные черты проявляются в красочности сонорной фактуры, в свободе обращения с сакральным текстом, в репрезентации прихотливой ритмики, ориентированной на стиль И.Ф. Стравинского, и, конечно, в использовании мадригализмов. О них нужно сказать особо. Прежде всего, уже упомянутая anaphora, которая возникает на первых хвалебных словах *«Laudate Dominum de coelis»* (тт. 1–3). Это три звена нисходящей секвенции в объеме малой терции (*e–cis, d–h, cis–as*), что соответствует риторической фигуре repetitio. Точный повтор инициальной мелодической формулы применен для разделения границ образных сфер (небесного и земного хваления), а также эмоционального усиления на словах *«Laudate Dominum de terra»* (тт. 45–47).

Восторженный характер песнопения выражен в обилие форшлагов (ornamentum), синкоп (syncopatio), восходящих ходов на широкий интервал (exclamatio). Настойчивое повторение музыкальной мысли (repetitio) заключено в basso ostinato инструментальных голосов. Свободное движение мелодических линий в хоре приводит к тесситурному превышению высоких голосов низкими (metabasis). Первые звуки нисходящих имитационных вступлений хоровых голосов образуют фигуру «креста»: *e–as–h–e* (тт. 56–57). После общего движения посредством вставки пауз перед последним возгласом «*Alleluia*» все голоса внезапно замолкают (homeoteleuton), передавая всеобщее молчание.

Стремясь сделать упоминающиеся в тексте слова более «зримыми», А.М. Волконский «изобретает» собственные фигуры: *«Montes et omnes colles» («горы и все холмы»)* — ровные четвертные длительности (тт. 56–57); *«serpentes» («змеи»)* — витиеватое движение больших терций (*e–gis–fisis–h–as*) (тт. 63–65) (см. Приложение Б, рис. 88). При всей живописности музыкального текста господствует рациональность мышления и сдержанный тон высказывания. Таким

образом, в данном мотете явно ощущается характерное для композиторского стиля А.М. Волконского ощущение единства музыки в историческом времени.

Политекстовый *мотет-концерт* находит свое отражение в **«Psalm 103»** (1998) **Н.Н. Драницына**[194]. Сочинение выдержано в старинной технике поликантусного письма[195] на основе трех источников. Среди них: два одновременно звучащих на немецком языке первоисточника, в качестве которых выступает Псалом 103 «*Lobe den HERRN, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen!*» (c.f. I)[196] (см. Приложение Б, рис. 89) и лютеранский гимн «*Nun lob, mein Seel, den Herren*»[197] (c.f. II) (см. Приложение Б, рис. 90). В кульминации сочинения применяется как c.f. III первый сегмент секвенции Dies irae[198] на латинском языке с текстом четвертой строфы «*Rex tremendae majestatis, Qui salvandos salvas gratis»* (тт. 69–76) (см. Приложение Б, рис. 91). Кроме того, компилируя поэтические и библейские тексты, Н.Н. Драницын включает строку Псалма 138 «*Der Herr vergibt die Schuld und rettet unser Leben*» («*Господь прощает вину и спасает наши жизни Господь прощает вину и спасает наши жизни*») (тт. 77–85) (см. Приложение Б,

---

[194] Николай Николаевич Драницын (1946, Ленинград — 2010, Шонгау, Германия) — русско-немецкий композитор. Автор хоровых и оркестровых произведений, обработок народных песен. Выпускник Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. На протяжении долгого времени работал артистом Петербургского камерного хора, который стал исполнителем практически всей хоровой музыки композитора. С 1985 по 1989 годы преподавал в Ленинградской консерватории. В 1995 году переехал в Германию в город Шонгау. С 2001 года работал в Мюнхенском филармоническом хоре, выступал с хором имени Карла Орфа (Марктобердорф).

[195] Поликантусная техника применялась, в частности, в композициях З. Хеммеля (1520–1565) [323, с. 59].

[196] Мелодия, скорее всего, идет от немецких псалтырей, при этом практически точно совпадает с григорианским псалмом-инвитаторием № 94 «Venite exsultemus Dominum».

[197] Музыкальным материалом послужил вариант Й. Кугельманна, редактировавшего сборник протестантских гимнов под названием «Concentus Novi» (вышел в Аугсбурге в 1540 году) (см. Приложение Б, рис. 93). Текст гимна написан немецким теологом и реформатором Й. Граманом в 1525 году. Он представляет собой общую хвалебную песнь, перефразирующую Псалом 103. Опубликован в 1540 году и фигурирует в 47 сборниках гимнов. Гимн Й. Грамана «Nun lob, mein Seel, den Herren» лег в основу многих сочинения. И.С. Бах использовал его в своих кантатах BWV 17, 28, 29, 51 и 167, а также в песнопениях BWV 225 и 231. К этому гимну также обращались К. Граупнер, Й. Шейн, М. Преториус и другие.

[198] Как указывает Ю.Н. Холопов, «из сравнительно большого числа сочиненных в IX–XIV веках секвенций по решению Тридентского собора (1545–1563) в службе осталось четыре: Dies irae (для заупокойной мессы; начало XIII века), Lauda Sion (на праздник Тела Господня; около 1263), Veni Sancte Spiritus (на праздник Пятидесятницы (Троицы); начало XIII века?), Victimae paschali (на Пасху; первая половина XI века). Позднее была допущена Stabat Mater (на праздник Семи Скорбей Марии, текст — вторая половина XIII века) [91, с. 54–55]. Об истории секвенции также см.: Холопов Ю.Н. Секвенция // Музыкальная энциклопедия. Т.4. М., 1978. Кол. 903–908.

рис. 92). Метод работы с текстовым источником напоминает «канционал-стиль» и «канционал-технику» XVI века (Kantionallied, Kantionalsatz), характеризующийся четырехголосным силлабическим аккордовым складом[199].

Мелодия c.f. I звучит в самом начале мотета в партии тенора (solo), в дальнейшем она подвергается тембровому и ритмическому варьированию, становясь основой полифонической фактуры. Данное чередование аскетичной монодии хорала и многоголосного полифонического изложения свидетельствует об обращении Н.Н. Драницына к старинной технике alternatim, корни которой, как отмечает Ю.В. Москвина, лежат в антифонном пении раннехристианской западной церкви [323, с. 193]. Канонизированная мелодия гимна проходит как cantus firmus (c.f. II) звеньями в различных хоровых партиях. В драматургии сочинения ясно обозначены три раздела: экспозиционный (тт. 1–38), развивающий (тт. 39–88), репризный, возникающий благодаря возвращению первоначального основного тона *des* (тт. 89–118).

В развивающем разделе помимо свободных имитаций задействуется контрапункт, предполагающий дублировки, и каноническая техника. Так, пропоста дублируется в кварту, образуя мензуральный канон между тенором I и тенором II (т. 61). Отметим, что возникновение квартовых вертикалей определено интонационным строением 5 и 6 отделов кантуса (см. Приложение Б, рис. 94). Применение контрастной полифонии (Poco piu mosso, тт. 69–76) связано с введением тексто-музыкального материала секвенции Dies irae (c.f. III). В данном фрагменте музыкальной композиции секвенция оригинально трактована композитором как литургический жанр григорианской монодии и одновременно последовательное повторение мелодической фразы на другой высоте (четыре звена секвенции) (см. Приложение Б, рис. 91). Кульминация развивающего раздела — полифония пластов (Un poco piu mosso тт. 77–85). Окончание фрагмента — аккордовое изложение, переходящее в сонорно-алеаторический пропорциональный

[199] Лукас Озиандер, проповедник и теолог, создатель огромного количества протестантских песен и псалмов. Он положил начало новому стилю обработок протестантского хорала Kantionalsatz — обработок полностью в гомофонной фактуре [323, с. 45].

трехголосный канон в приму, где пропоста (партия вторых сопрано) выписана восьмыми длительностями, а риспоста (альты divisi) — в уменьшении (шестнадцатыми) у первых, в уменьшении и в инверсии у вторых. Возникает яркий эффект — тихая молитва прихожан в храме. Генеральная пауза отделяет развивающий раздел от завершающего (см. Приложение Б, рис. 95).

Небольшой предыкт готовит тональность Des-dur, в которой звучит репризный раздел. В нем все подчинено одному музыкальному первоисточнику (с. f. II). В хоральном складе изложения торжественно исполняется пятая строфа текста лютеранского гимна «*Nun lob, mein Seel, den Herren*». Этот раздел суммирует музыкальный материал первоисточника: последовательно в тональности Des-dur в партии сопрано проводятся все шесть сегментов с. f. II. Постепенное динамическое развитие от *pp* до *ff,* ускорение темпа сопровождается усложнением хоровой фактуры, появлением риторических фигур: anabasis в первом сегменте с. f. II (партии второго тенора и первого альта); pasus duriusculus – хроматический ход; catabasis — во втором отделе (октавный унисон в партиях первых и вторых басов) (тт. 92-95) (см. Приложение Б, рис. 96). В финале сочинения отступление средних голосов от моноритмической хоровой фактуры динамизирует звучание и приводит к хоральному восьмиголосию в коде («*Amen»*).

Черты концертности проявляются на уровне драматургии и архитектоники сочинения. Выразительность тембров подчеркивается использованием сольного голоса и солирующих высоких (тт. 10–15) / низких (тт. 19–24) хоровых тембров. Чередование постоянного и переменного многоголосия, частая смена типов фактуры (монодийная и многоголосная, полифоническая и аккордовая, сонорная и сонорно-алеаторическая), переклички женских и мужских голосов по типу антифонного пения способствуют темброво-хоровой диалогичности. Для вокальных линий контрапунктирующих голосов характерна инструментальная трактовка с изломанными очертаниями в мелодике, прерывистостью изложения. Особую выразительность приобретают исполнительские штрихи, темповая организация и резко контрастная динамика, помогающие создать эффект

торжественного действа. Наглядно структура мотета представлена в Таблице 7 (см. Приложение А, табл. 7).

Мотет-хоральные вариации **«Schönster Herr Jesu»** (2000) **С.В. Екимова** — ретроспективный взгляд на творчество И.С. Баха. В эпоху барокко хоральные вариации получили широкое распространение, так как в них композитор мог продемонстрировать все многообразие полифонических способов развития тематизма. В сочинении проявляются признаки мотета и полифонических вариаций. Следуя мотетному принципу, каждая строфа поэтического текста демонстрирует новый вариант полифонического развития (см. Приложение Г, с. 39–56). Вместе с тем это комментарии-вариации на хорал, музыкальный материал которого видоизменяется: в начале тема звучит в полном виде (в аккордовом складе). Вслед за этим тема подвергается разделению на сегменты, существенно видоизменяется и почти полностью исчезает (вариации 1–4), а в финале (вариация 5) возвращается практически в первоначальном виде (с кластерными интерполяциями), символизируя обретение внутреннего покоя и укрепления Веры. Обозначив произведение как вариации, С.В. Екимов во многом придерживается сложившихся норм: наличие границ между разделами формы, относительно равная протяженность вариаций, в каждой из пяти вариаций происходит обновление музыкального материала за счет техники письма, тембрового разнообразия, темпа и динамики.

Подобно диалогу прошлого и настоящего, в произведении применяются тонально-функциональная система контрапункта и сонорная полифония. Среди традиционных приемов: канон в уменьшении между сольными голосами баса и сопрано (тт. 2–3 в ц.4) и двухголосный мензуральный канон (тт. 16–17 в ц.4) в третьей вариации, четверной канон (тт. 5–9 в ц. 5) в четвертой вариации. Ярко представлены и типы сонорной полифонии. Например, в вариациях 1, 2 и 4 доминирует квази-полифоническая фактура типа punctus contra punctum, которая рождается за счет техники пуантилизма (см. Приложение Б, рис. 97). Во второй вариации в условиях хорового десятиголосия за счет расщепления унисона возникают «островки» микрополифонии и небольшие эпизоды полифонии

сонорных блоков (кластерные «пятна»). В вариации 4, напоминая о работе с хоралом в предыдущих вариациях, происходит последовательная смена хорального склада изложения на чередование построений в различных техниках: пуантилизм сменяется более традиционным каноном. В пятой вариации, обладающей признаками коды, возникает двухорная фактура по типу антифонного пения: первый хор исполняет первоначальный четырехголосный хорал, прерывающийся интерполяцией кластерных созвучий во втором хоре. Последнее проведение начальной интонации хорала с заменой четвертого звука *dis* на *as* (прием inganno[200]) в партии soprano solo (в высокой тесситуре, в нюансе pp, misterioso и morendo) на фоне чистой квинты в низком регистре смешанного хора делают форму открытой, раздвигая границы звукового пространства. Таким образом, С.В. Екимов не только апеллирует к традиционным методам, но и находит новые возможности для реализации мотетного жанра.

Многочастный политекстовый мотет-мистерия для хора и сэмплера **«Памяти Мессиана»** (1996)[201] **А.А. Королёва** воплощает решение эпитафиального замысла, синтезируя жанровые признаки мотета, мадригала, мессы и органной импровизации на хорал. В основу данного хора легло стихотворение С.С. Аверинцева «Oiseaux exotiques: памяти Мессиана»[202]. За счет многогранных художественно-композиционных приемов образ О. Мессиана возникает в четырех главных направлениях, которым он посвятил свою жизнь (композитор, органист, теолог, орнитолог). Данная идея материализуется на нескольких уровнях: драматургическом, интонационном, жанрово-стилевом.

Хорал обрамляет и объединяет все параметры многочастной формы. Интонационно он основан на обыгрывании музыкальных звуков *E-H*, в русском варианте прочтения которых (***ми-си***) можно усмотреть аллюзию на фамилию композитора (см. Приложение Б, рис. 98). Чередуя хоральные и полифонические

[200] Об inganno в полифонической практике см. работы Л.Л. Гервер [79; 80].
[201] В этом ракурсе можно провести параллели с мотетом «Плач памяти Окегема» Жоскена Депре.
[202] Стихотворение написано спустя всего несколько дней после смерти О. Мессиана, 02 мая 1992 в Бонне, где С.С. Аверинцев находился на лечении. Своим названием оно отсылает к одноименному сочинению для фортепиано с оркестром «Экзотические птицы» (1955–1956) французского композитора.

разделы, А.А. Королёв разнообразно использует технику имитационного письма: простая имитация (тт. 66–68), трехголосный канон в приму с временны́м смещением вступления (тт. 22–38), каноническая секвенция (тт. 80–87), бесконечный канон (хоровые эпизоды в записи — фонограммы находятся в студии электронной музыки Союза композиторов Санкт-Петербурга). Яркие полиладовые краски (лидийский *e*, миксолидийский *fis*), прихотливая ритмическая организация вызывают аллюзии на стиль письма О. Мессиана.

В самых ярких моментах поэтического текста композитор применяет риторические фигуры: «крест» — на слове «*окрест*» (т. 137), catabasis — «*райского дерева*» (тт. 138–141). Звукоизображая слетающихся из заморских стран небывалых певчих птиц («*слетаются*»), звучит четырехголосная каноническая секвенция (тт. 80-87) (см. Приложение Б, рис. 99). Это роднит данный мотет с мадригалом.

С точки зрения архитектоники сочинение представляет собой сложную многочастную структуру, где четырнадцать разделов предваряются хоральным вступлением, а завершаются постлюдией и кодой. Поэтические строки стихотворения С.С. Аверинцева, исполняемые смешанным хором a cappella на русском языке (семь частей), чередуются с инструментальной (одна часть) и вокальными (пением женских голосов текстов традиционной мессы на латыни: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), звучащими в записи (сэмплер)[203] (см. Приложение Б, рис. 100). Данная диспозиция двух хоров (в реальном времени и в записи) по типу антифонного пения подобна заупокойной службе, совершаемой одновременно на Земле и на Небесах. Постлюдия представляет собой хорал и импровизацию в духе органных композиций И.С. Баха, иллюстрируя поэтический текст: «*Органист труды свои окончил, его руки сложены в покое*» (Lento, т. 230) (см. Приложение Б, рис. 101). Подобная многоплановость, сакральная символика числа «семь», объемность и персонификация тембров, применение электроакустических средств

[203] В этом отношении данное сочинение корреспондирует с трактовкой хора А.Г. Шнитке: рассредоточенная месса — во Второй симфонии (1979), в эпилоге балета «Пер Гюнт» (1989) смешанный хор звучит в аудиозаписи.

свидетельствует о театральности композиторского замысла и реализации жанрово-стилевых признаков мистерии.

Образец *работы по авторской модели — цикл мотетов* сюитного типа **В. Мишкиниса** (созданы в 1990-е годы), точно повторяющий структуру «Четырех мотетов на григорианские темы» для хора a cappella М. Дюрюфле (ор.10, 1960). В цикл входят мотеты «*Ubi caritas et amor», «Total pulchra es», «Tu es Petrus», «Tantum ergo».* Ориентируясь на стиль М. Дюрюфле, В. Мишкинис переносит григорианику на почву современной хоровой музыки. Выразительность слова подчеркивается краткими имитационными проведениями темы (в большинстве случаев в развивающих разделах) и пропорциональными канонами (в заключительных разделах формы). Красочность фактуры, с одной стороны, вызывает аллюзии на стиль импрессионистов, с другой — тяготеет к сонорной технике хорового письма.

Мадригал и многоголосная песня (canzona, chanson, lied). Мадригальные сочинения наглядно демонстрируют жанрово-стилевые метаморфозы с точки зрения синтеза идей Ренессанса и тенденций отечественной хоровой музыки второй половины XX века – первой четверти XXI веков. Отметим, что после XVII века мадригал[204] надолго ушел в «тень»[205]. Интерес к нему возродился лишь в начале XX столетия, что в определенной степени было связано с «неоклассическими» ориентирами. Еще в искусстве XX века мадригал проник в музыкальный театр, камерную вокальную и инструментальную сферу[206] как жанр,

---

[204] Согласно Антонио да Темпо (1332), слово «мадригал» происходит от позднелатинского mandrialis — «пастушеский»; Ф. Галло определяет его генезис из средневекового латинского matricalis — «материнский» (то есть предназначенный для пения на родном языке, а не по-латыни).

[205] Это была не первая эпоха забвения. Мадригал, возникший в XIV веке, был забыт в XV веке. В 1530–1540-х годах он не только возрождается, но и становится одним из главенствующих жанров.

[206] «Мадригал» из «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева, сюита на слова К. Бальмонта для голоса и фортепиано «Мадригал» (ор. 7) Н.Я. Мясковского, «Три мадригала для сопрано и пяти инструментов на стихи Ф. Танцера» А.Г. Шнитке. По словам А.Г. Шнитке, «в Трех мадригалах для голоса и ансамбля первый мадригал, который по гармоническому и мелодическому языку нисколько не архаичен и ничего не стилизует, вместе с тем по технике выполнен очень точно — это канон, в преобразованном виде воспроизводящий технику строгого стиля, вертикальный и горизонтально-подвижный контрапункты» [173, с. 147].

И.Ф. Стравинский рассказывал о сложностях работы над «Памятником Джезуальдо к 400-летию»: оркестровкой трех мадригалов Джезуальдо (1960): «Мысль о переложении мадригалов Джезуальдо для инструментов пришла мне в голову уже в 1954 г., но при ближайшем рассмотрении я пришел к выводу, что эта музыка по своему характеру чисто вокальная и отказался от своего проекта как неосуществимого.

репрезентирующий композиторское мастерство воплощения музыкально-поэтической лирики. В хоровом искусстве данная форма высказывания органично претворилась в сочинениях для хоровых коллективов камерных составов.

Тексто-музыкальная форма старинного итальянского мадригала включала два-три терцета из силлабических одиннадцатисложников (иногда перемежающихся семисложниками), исполняемые на один напев, и один или два двухстрочных ритурнеля — на другой. Музыкальный мадригал создавался на высокохудожественный поэтический источник, авторами которых в предшествующие эпохи были Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Л. Ариосто, Т. Тассо и другие. Их поэзия проникнута глубиной чувств, лиризмом. Среди создателей мадригалов было немало мастеров ярких творческих школ: А. Вилларт, Л. Маренцио, К. Джезуальдо, Дж. Палестрина, О. Лассо, К. Монтеверди. Итальянский музыкальный мадригал был насыщен довольно сложными вокальными приемами, что свидетельствует о высоком уровне мастерства исполнителей того времени. Мадригал изначально не был регламентирован какими-либо структурными принципами. Главенствовал эмоционально-смысловой строй поэтического произведения. В силу этого мадригалы достаточно трудно поддаются классификации.

Мадригал в современной музыкальной практике трактуется двояко: в более узком значении слова «мадригал» как композиция с характерными чертами старинного стиля, ориентированные на мадригалы XIV века[207] и позднего Возрождения (М.А. Аркадьев, А.А. Королёв, С.В. Екимов); в широком смысле — как символ изысканного и высокого лирического жанра без опоры на конкретные композиционные прототипы (С.М. Слонимский, Р.Г. Бойко, Н.Н. Драницын, В.В. Пономарёв). Исходя из классификации М.Г. Арановского, рассмотрим данные сочинения с точки зрения «приверженности канону», «обновления в рамках канона», «радикального отхода от канона» [12].

Вернувшись к этой мысли в феврале 1960 г., я принялся проигрывать всю духовную музыку Джезуальдо, а также мадригалы из более поздних сборников, пока не нашел три пьесы, которые по меньшей мере мог представить себе в инструментальной форме» [483, с. 211].

[207] Например, ранние мадригалы Б. Тромбончино, А. Вилларта, К. Феста и Я. Аркадельта.

Приверженность канону. Одной из главных идей современных авторов остается отражение структуры поэтического источника в тексто-музыкальной форме. В качестве примера рассмотрим **«Четыре мадригала»** (1995–1996) для камерного хора a cappella **М.А. Аркадьева**. Особенность структуры поэтического сонета проецируется на архитектонику цикла[208] (композитор разделяет сонет «Voeu» П. Верлена[209] на четыре части) и раскрывается в названии пьес (Первый и Второй катрэн, Первый и Второй терцет[210]). В тоже время, претворяя идеи более поздних эпох, на уровне архитектоники целого возникает арочный тип композиции, где последний мадригал, возобновляя интонационно-тематический материал и диспозицию вступления голосов (*d–h–g–e*) первого номера, становится репризой всего цикла (см. Приложение Б, рис. 102).

Основная идея сонета — противопоставление яркого прошлого и «бесцветного» настоящего. Наполненные ностальгией строки обладают риторичностью стиха, особой пластичностью и гармонией формы. Музыкальность верленовской интонации меланхолии и тоски с точки зрения композитора конца XX века передана в часто повторяющихся аккордах нетерцового строения (внутри которых определяется ориентир на противодвижение верхнего и нижнего голосов, типичное для старинной музыки), а также в достаточно протяженных цепочках параллельных квинт (особенно в партии басов). Определенную семантику имеет и чисто графическая сторона нотного текста, стремящаяся отразить как содержание стихотворения П. Велена, так и фонетическую красоту французского языка: белое письмо (без случайных знаков) возникает в наиболее светлых или нейтральных по эмоциям строках, переход в диезную сферу (второй катрен) рисует образы счастья, многочисленные бемоли (первый терцет) сопровождают эмоциональную угнетенность.

---

[208] Такой композиционный метод был характерен для К. Монтеверди.

[209] С переводов сонетов П. Верлена начиналась творческая биография М. Аркадьева-поэта. Поэтому наиболее часто встречаемый перевод слова «Voeu» как «обет», композитор отвергает и предлагает слово «желание», как наиболее точное.

[210] В зависимости от количества стихов в строфе различают: двустишие (дистих), трёхстишие (терцет), четверостишие (катрен).

Повторение музыкальных фраз в рамках предложений точно или свободно копирует строение стихотворных строф: типичные два катрена и два терцета (abba abba ccd ede). Однако итерация отдельных музыкальных мотивов, фраз или предложений не является самодовлеющей и определяющей. Для всех четырех мадригалов М.А. Аркадьева характерно свободное следование музыкальных построений, ведущее к сквозной форме. С точки зрения формообразования также интересно решение третьего номера, написанного по респонсорному типу: монодии баса solo, олицетворяющей одиночество («*Теперь я одинок, угрюм и одинок*», перевод В.Я. Брюсова), противопоставляется аккордовое звучание хора (см. Приложение Б, рис. 103).

Фабуле стихотворения соответствует и логика применения риторических фигур. Так тема первой части («*Подруги юности и молодых желаний*») построена на опевании основного тона (circulatio) и последующего восходящего гаммообразного движения (anabasis). Во втором мадригале восходящий пассаж в диапазоне квинты, сопровождающийся имитационным проведением в пяти голосах смешанного хора (divisi в партии теноров), символизирует «весну» (fuga) (см. Приложение Б, рис. 104). В качестве возвышенного (sublimentium) музыкального символа невозможности преодолеть время и вернуть счастье прошлых лет, композитор использует в коде четвертой части органный пункт с октавным удвоением в партии басов, на фоне которого звучит двухголосный бесконечный канон в приму в женских голосах. Здесь же, подтверждая мрачность действительности, композитор не только вводит повтор начальной поэтической строки (что отсутствует у П. Верлена), но и изменяет структуры темы с восходящей на нисходящую (catabasis) (см. Приложение Б, рис. 105).

Отражение числовой структуры мадригальной поэзии находим в **«Лиссабонском мадригале»** (2020) **С.С. Терентьева**. Пяти пятистишиям стихотворения Ф. Пессоа в переводе с португальского Б.В. Дубина соответствуют пять разделов строфической формы. В метроритмической организации музыкальных фраз символичен размер 5/8 в ключевых фрагментах текста. Он

подчеркивает несимметричную рифмовку пятистрочной поэтической строфы (АБААБ) (см. Приложение Б, рис. 106).

Если мадригалы М.А. Аркадьева и С.С. Терентьева во многом ориентированы на красоту *числовых пропорций* слова и музыки, то **«Мадригал»** (1976) **А.А. Королёва** — вдохновение автора *строгим полифоническим письмом* мастеров XVI века[211]. Символизм А.А. Блока[212] созвучен мадригальной поэзии, воспевая идеальный образ, недостижимую мечту. Музыкальный материал, следуя за поэтическим источником, насыщен разнообразным тематизмом. На каждую восьмисложную строку стихотворения А.А. Королёв сочиняет отдельную малую тему (термин Вл.В. Протопопова) [380] или soggetto в духе трактовки темы в XVI веке, что придает произведению максимальную насыщенность и разнообразие, ведя к сквозной форме (см. Приложение Б, рис. 107).

Обновление в рамках канона наблюдаем в произведениях, где мадригал начинает расширять свою знаковую сущность за счет присутствия идейных, образных или идейно-образных структур, то есть символов. Символ — всегда непрямое обозначение предмета, некая тайна. Свойство символа — возможность его многочисленной интерпретации. В качестве символа в музыке современных хоровых мадригалов может выступить сам жанр мадригала, а также числовая структура мадригальной поэзии.

Символика жанра отражена в хоровом мадригале **С.М. Слонимского «Замки Фата Морганы»** (1993) на стихи Е.С. Щаповой[213], сюжет которых обращен к фантастическим образам вечно изменяющихся воздушных миражей и персонажу английских легенд Феи Морганы. Музыкальная звукопись решена минимумом средств, в которых главенствует классичность, адаптированная к современной практике. Фактура подчеркнуто проста, отличается акварельной прозрачностью, напоминая стилевые черты импрессионизма, в частности «Облака»

---

[211] Исключением является последнее неприготовленное задержание

[212] Стихотворение А.А. Блока, написанное 08 декабря 1908 года, не озаглавлено.

[213] Сочинение не опубликовано. На титульном листе рукописи значится посвящение: «Красноярским облакам…На стихи Елены Щаповой. Музыка Сергея Слонимского написана по личному поручению знаменитой поэтессы. Красноярск. 30 июня 1993».

К. Дебюсси. Основная тема мадригала — тема «плывущих» облаков — представляет собой величавое хоровое tutti. Полиритмические комплексы, дублировки несовершенных консонансов, тишайшая динамика (*pp*) создают иллюзию небесного пространства. На фоне глубокого баса (партия tom-tom), имитирующего многослойность атмосферных слоев, способных давать зеркальные отражения, формируется тема «облаков». Для нее характерно имитационное изложение и тихий перезвон параллельных кварто-квинтовых созвучий, которые доносятся словно из нереального мира. Развитию подвергается, в основном, остинатный материал первых двух тактов (тематическое зерно) (см. Приложение Б, рис. 108).

Символ отражения возвышенных чувств — **«Три мадригала для смешанного хора a cappella»** (op. 41, 1974) **Р.Г. Бойко**. Это музыкальная «галерея женских портретов»: фрейлина русского императорского двора XIX века, загадочная кубинская мулатка начала XX века, прекрасная дама второй половины XX века[214]. Это вполне соотносится с жанровыми чертами мадригала, отличительная особенность которого — обращение к конкретному лицу, достойному восхищения, поклонения. В заглавие первого хора вынесено посвящение стихотворения М.Ю. Лермонтова «Александре Осиповне Смирновой»[215]. Стилевое решение характеризуется мелодикой романсового типа, вариационным типом развития и ладовой переменностью, типичной для русской музыки. Второй мадригал «Мнится мне…» написан в стиле блюз с характерным для него мажорным ладом с пониженной третьей и седьмой ступенями. Переменные размеры отражают гибкость метроритмической организации стихотворения кубинского поэта Н. Гильена в переводе С.А. Поделкова[216]. Текст

---

[214] Идея передачи гуманистического содержания эволюционирующими и постоянно обновляющимися средствами музыкального искусства легла в основу фортепианной сюиты «Три грации» (1964) С.М. Слонимского. В трех первых частях последовательно «оживают» «Три Грации» О. Родена, образ Грации с картины «Весна» С. Боттичелли, женские портреты П. Пикассо. В четвертой части сюиты перед слушателем проходят музыкальные интонации предыдущих частей.

[215] Александра Осиповна Смирнова (1809–1882), урожденная Россет, — фрейлина русского императорского двора, знакомая, друг и собеседник А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Н. В. Гоголя. В 1838 году в Петербурге у Карамзиных состоялось ее знакомство с М.Ю. Лермонтовым.

[216] Хор написан под впечатлением поездки Р.Г. Бойко на Кубу в 1970-е годы.

мадригала получает типичное для старинного мадригала обрамление в виде повторения строфы стиха и начального музыкального материала. В третьем, самом драматичном из цикла, мадригале «Ты ушла вместе с дождем...» тема разлуки, одиночества лирических стихов А.Д. Дементьева решена в духе русского городского романса XIX века: обилие опеваний и широких восходящих интервальных ходов в мелодике, баркарольная ритмическая организация (размер 12/8) и нередко возникающее секвенционное развитие (см. Приложение Б, рис. 109). Недостижимость объекта любви выделяется финальным октавным скачком в партии сопрано.

Символичное претворение испанской народно-песенной традиции[217] — триптих для хора без сопровождения **«Мадригалы разлук»** (1983)[218] на стихи М. Эрнандеса[219] **Н.Н. Драницына**. Экспрессия испанской музыкальной культуры в целом органично вписалась в современную трактовку жанра мадригала. Хоры первоначально были написаны композитором на тексты русских переводов В.Е. Васильева, Ю.П. Мориц и П.М. Грушко. Впоследствии автор, ознакомившись с оригинальными текстами М. Эрнандеса и убедившись в эквиритмичности переводов, счел возможным и даже желательным исполнение циклов с оригинальным текстом на испанском языке. Музыкальный колорит цикла определяется традиционной для испанской народной музыки ладовой окраской, связанной со строем гитары: мажорное трезвучие с малой ноной (фактически фригийский лад), расходящееся в биладовые структуры. Мелодии присущи специфические черты испанских народных песен — экспрессивный

[217] Со времен М.И. Глинки испанская тема в русской музыке по-прежнему актуальна. К примеру, знаковое для русской музыки 1970-х годов сочинение Н.Н. Сидельникова — цикл лирических поэм «Романсеро о любви и смерти» (1976–1977) на стихи Ф. Гарсиа Лорки с эпизодическим участием фортепиано, гитары, бас-гитары и ударных в одиннадцати частях; «Испанское сольфеджио» (1999) для женского (детского) хора a cappella А.Л. Ларина и «Испанскую серенаду» (2016) О.О. Юргенштейна для женского хора в сопровождении двух фортепиано.

[218] Первая версия цикла, созданная в 1971 году, состояла из семи частей и предназначалась для хора, солиста, гитары и литавр. В 1983 году по предложению руководителя Камерного хора Института культуры (ныне Санкт-Петербургский камерный хор) Николая Корнева была создана новая, трехчастная редакция для хора a cappella. Премьера в исполнении хора под управлением Н. Корнева состоялась в зале петербургской Певческой капеллы.

[219] «Романсеро и кансьонеро разлук» (1939–1941) — последняя книга М. Эрнандеса. Исторически «Романсеро» и «Кансьонеро» — собрания народных романсов и песен, хранилища вековых сокровищ народной культуры Испании.

характер возгласа (первый хор «Разлуку во всем я вижу…») (см. Приложение Б, рис. 110), импровизационная свобода изложения с применением переменных размеров (второй мадригал «Раненный трижды») (см. Приложение Б, рис. 111). Аккомпанирующие теме мужские голоса, подражая национальным инструментам (quasi timpani coperti), исполняют прихотливую остинатную метроритмическую «формулу» в размере 13/8, напоминающую гитарную фактуру (преобладание репетиций и аккордов-арпеджиато). У солирующего голоса, словно «гитарный перебор», — пассажи (третий хор «Когда-то над этим полем плескала морская волна») (см. Приложение Б, рис. 112).

Н.Н. Драницын эпизодически применяет риторические фигуры. Экспрессия слов «*рана любви*» отражена в нисходящих полутоновых ходов (passus duriusculus) в партиях басов, теноров и альтов с одновременным восходящим скачком на уменьшенную квинту в партии сопрано (saltus duriusculus). Второй мадригал начинается с фигуры exclamation — восклицание восходящего мелодического хода на нону у всего хора, а продолжается темой креста (*f–e–fis–f*) как аллюзией на B–A–C–H на словах «*рана любви*» в партии тенора (т. 3) и ее вариантами в партиях баса и сопрано. Партия солиста в третьем мадригале, звукоизображая «*морскую волну*», наполнена волнообразным движением фиоритур (imitazione della natura).

Символична красота *числовых пропорций,* влияющая на концентрическую форму хорового цикла *«***Из Рубайят Омара Хайяма»** (2012) **С.В. Екимова** для женского вокального ансамбля a cappella (в переводах Г.Б. Плисецкого, С.И. Липкина, О.Б. Румера). Ключевым числом циклизации становится «3» [235]. В центре располагаются девять мадригалов, объединенные темой любви. Их можно разделить на три трехчастные мини-цикла (№№ 3–5, 6–8, 9–11). Обрамляют центральные номера корреспондирующие между собой трехчастные мини-циклы: 1. два мадригала, прославляющие вино (№1*«Вина!..»* (см. Приложение Б, рис. 113), №2 *«Когда я чару взял рукою»*) и Интерлюдия (см. Приложение Б, рис. 116); 2. два мадригала — размышления о смысле человеческого существования, веры в Божественное присутствие (Интерлюдия, № 12«*Словно солнце, горит, не сгорая, любовь»*, № 13 «…*Мы все бесследно отсюда*

уйдем…»). Если же гипотетическим путем исключить центральные номера, то заключительные три номера представляют почти точную ракоходную последовательность трех первых (см. Приложение В, схема 1). Афористичность поэтического высказывания отражена в музыкальной архитектонике мадригалов: первые две строки рифмы рубаи соединяются с последней, а третья — свободная строка. На фоне лаконичных форм выделяется мадригал «*Когда песнь любви запоют соловьи*», написанный в трехчастной репризной форме (см. Приложение Б, рис. 114). Важнейшим средством звукового обновления становится сонорная и алеаторическая техника письма. Эмоциональная взволнованность в мадригале *«Не ты один несчастлив»* выражена посредством постепенного наслоения четырех алеаторических секций (см. Приложение Б, рис. 115).

По принципу архитектоники корреспондируют с мадригалами С.В. Екимова хоровые циклы **В.В. Пономарёва**[220]. Символика числовых пропорций (12+12+3+3) как эстетики чисел, сформированной в средние века на основе пифагорейской космологии, влияет количественное соотношение мадригалов: два сборника по двенадцать мадригалов[221], а также два сборника по три мадригала[222]. В тоже время в композиционном решении данных мадригалов явственно прослеживается практически полный отказ от приемов и техники жанрового прототипа. В них преобладает гомофонно-гармоническая фактура как результат ритмической определенности и полного соответствия структуре поэтического текста [32]. Имитационное письмо применяется эпизодически, в основном в серединных разделах музыкальных форм: например, окончание шестой

[220] Владимир Валентинович Пономарёв (род. 1960, Красноярск) — композитор, педагог, доцент, член Союза композиторов России, председатель Красноярского отделения Союза композиторов России. В конце 1990-х годов создал вокальный квартет, который более десяти лет являлся штатным коллективом Красноярской филармонии. С 1984 года преподаёт в Красноярском государственном институте искусств дисциплины музыкально-теоретического цикла, доцент кафедры теории музыки и композиции. Регент красноярского Свято-Троицкого храма.

[221] «Тетрадь мадригалов для смешанного вокального ансамбля» (2001), «Вторая тетрадь мадригалов для смешанного вокального ансамбля» (2003). В циклы вошли мадригалы на стихи Е. Евтушенко, Ю. Астафьева, поэтические строки композиторов Ф. Веселкова, В. Пономарёва, а также тексты сибирских поэтов В. Кощева, В. Бездуганова, В. Евграфова, В. Баркова, В. Пчелкина, М. Кона, Т. Огневой, А. Деменюка, А. Кыштымова.

[222] «Three madrigals for vocal ensemble. Lyrics by Andrey Demeniuk», «Три мадригала для вокального ансамбля на стихи Андрея Деменюка» (2003).

части «Осенний сад» из «Второй тетради мадригалов» (см. Приложение Б, рис. 117).

Радикальный отход от канона демонстрируют мадригалы авторов начала XXI века, в творчестве которых раскрываются новые веяния постмодернизма: «Титаник» И. Демуцкого, «Вереск» Э. Лебедзе, «Небо на ремонте» М. Пришлого, «Заповіт» И. Александрова, «И ослепнет свет» И. Абрамова, «Счастье» Н.А. Хрущёвой[223] и другие. К примеру, мадригал **«Счастье»** (2014) **Н.А. Хрущёвой**[224] написан на текст лидера современной панк-группы А. Фишева (г. Улан-Удэ). В основе композиции — принцип ритмической повторяемости звуковых ячеек (паттернов), в которых на каждом следующем шаге прибавляется или убавляется один элемент (слог)[225]. Афористичность музыкального высказывания, рельефность интонаций, почти декламационность, «размытость» формы, сложные сонорно-алеаторические звуковые комплексы, экспериментальные исполнительские приемы наполняют музыкальную ткань мадригала, чрезвычайно далекого от своего жанрового архетипа[226].

К жанру *канцоны* обратились В.Г. Агафонников, С.В. Екимов Н.Н. Драницын. В двух «Книгах канцон» (2007, 2008) Ю.А. Фалика силами хорового звучания воссоздаются черты культуры менестрелей, претворена эстетика смеховой культуры и игры, свойственная представлениям уличных музыкантов старинных европейских городов. В качестве литературной основы композитор избирает канцоны европейских поэтов XI–XVII веков[227]. Их ключевая

---

[223] Данные сочинения были исполнены в концерте «История мадригала» 18 июня 2014 года в Санкт-Петербурге в рамках Третьего ежегодного транснационального фестиваля МолОта Союза композиторов России-2014 «МолОт-Трансфест». Художественный руководитель и автор идеи фестиваля — композитор Ярослав Судзиловский. Исполнители: Камерный хор «Festino», художественный руководитель и дирижер — Александра Макарова.

[224] В 2016 году это сочинение завершало спектакль «Война и мир Толстого» (режиссер — В. Рыжаков) на сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова: *«Тихо и по одному / исчезаем мы во мглу / страшно даже самому / ууу / и теперь мы молодые / уже будем навсегда / и здоровые живые / и в жару, и в холода».*

[225] Можно провести параллель с концертом для скрипки с оркестром Offertorium С. Губайдулиной. Произведение посвящено Г. Кремеру. Первая редакция создана в 1980 году, вторая и третья — в 1982 и 1986 годах соответственно.

[226] Имеется в виду сонорно-алеаторическая фактура «мадригала без слов» во Второй симфонии (1965) для флейты, ударных, фортепиано и струнного оркестра В.В. Сильвестрова.

[227] В первую «Книгу канцон» (2007) вошли поэтические канцоны Р. Геррика, Ф. де Ламенне, Ш. Ломницкого, В. Вуатюра, старопровансальская поэзия XI века, Т. Кэмпиона, в переводах,

особенность — многогранность художественных образов и общий лирический тон высказывания.

Рассмотрим первую «Книгу канцон», в которой каждая из шести пьес становится «маскарадным персонажем» музыкального действа: «Совет девушкам», «Соловей», «Завещание скряги», «Год урожайный», «Альба» («Песнь рассвета»), «Благословим любовь!». Для каждого из «героев» композитор нашел утрированное, условно-театральное, подчеркивающее характерность «маски» музыкальное решение. Поэтому вокальные штрихи, нюансы, динамические контрасты, сопровождаются авторскими ремарками, имеющими отношение к искусству драматического театра: «*резко со злостью*», «*кротко*», «*с силой*», «*насмешливо*», «*саркстично*», «*набожно*», «*резко крикнуть*», «*демонически*». В подражании злобному смеху композитор использует нефиксированную звуковысотность («Завещание скряги») (см. Приложение Б, рис. 118). Инструментальное начало искусно подчеркнуто в хоровых вокализах, написанных в подражании звучанию народных инструментов: вокализ-сольмизация («Совет девушкам», «Год урожайный», «Альба») и вокализ-хоровая педаль («Соловей», «Благословим любовь!»). Важную роль играют острые, близкие инструментальным, способы артикуляции и штрихи (*staccato*, *leggiero, quasi chitara*).

Ориентируясь на жанровую природу канцоны, во всех пьесах превалирует гомофонно-гармонический склад изложения с элементами имитационного письма. Контрастная полифония применяется в отдельных канцонах как метод обогащения мелодической темы. Например, в третьем куплете «Года урожайного» (на словах «*Все ближе солнце льнет к земле*») мелодико-ритмический, регистровый, тембровый, штриховой контраст трех пластов хоровой фактуры (соло сопрано, аккордово-гармоническое изложение мужских голосов, имитационная

выполненных А. Сендыком, А. Париным, Ю. Вронским, Ю. Денисовым, В. Дынник Г. Русаковым. Вторая «Книга канцон» на стихи европейских поэтов XI–XVII веков (2008) Ю.А. Фалика, посвященная Камерному хору Московской консерватории: «Смирение», ст. Джоржа Герберта (Англия) в переводе А. Шараповой; «Весна» ст. Роберта Робертина (Германия) в переводе Л. Гинзбурга; «Летрилья», ст. Луиса де Гонгоры (Испания) издана без текста; «Вечер», ст. Хальдгримура Пьетурссона (Исландия) в переводе В. Тихомирова; «Праздник», ст. Иоганна Георга Грефлингера (Германия) в переводе Л. Гинзбурга.

полифония в партиях сопрано и альтов) создает эффект вихря эмоций, страстных чувств (см. Приложение Б, рис. 119). В лирическом центре канцоны «Альба (Песнь рассвета)» два пласта хоровой фактуры (квинтовые «переборы» *quasi chitarra* у теноров и басов, сольмизация в штрихе *staccato* у альтов) «аккомпанируют» кантиленной мелодии в партии солистки-сопрано (на словах «*Продолжим здесь свою игру, дружок*») (см. Приложение Б, рис. 120). Таким образом «Книга канцон» демонстрирует современный взгляд на жанр канцоны с точки зрения инструментализации и театрализации хорового звучания.

Немецкую *lied* и французскую *chanson* демонстрируют единичные образцы. В **«Lied»** (1974) **А.М. Волконского** строчная музыкальная форма обновляется за счет использования старинных церковных ладов и особой манерой интонирования в контексте гемитоники. **«Malheur me bat»** (2001–2003**) Ф.К. Караева** — сонорный двухорный канон, сочетающий принципы антифонного пения и элементы театрализации (см. Приложение Г, с. 59–67). Композитор апеллирует к контрапунктическим достижениям старинных мастеров, возникает ассоциация с одноименной мессой-пародией Жоскена Депре [354]. В тоже время авангардное мышление композитора проявляется в полиладовой структуре композиции (игра мажоро-минорных «свето-теней»), в особой концепции звука «как одушевленной самодостаточной субстанции» [68, с. 406] (многоголосные кластер-аккорды и «дышащие» паузы), а также в выстраивании драматургии сочинения по принципу «пребывания внутри метаисторического интертекстуального пространства» [68, с. 406]. Возвышенность лирического высказывания (*Malheur me bat* — с франц. *горе поражает меня*), исповедальность тона подчеркнуты приемами театрализации. По замыслу Ф.К. Караева «хоры располагаются на сцене раздельно, первый слева, второй справа от центра. Каждый солист, обращаясь к “собеседнику”, как бы моля о чем-то, протягивает к нему руки» (авторские ремарки выписаны в партитуре)[228] (см. Приложение Б, рис. 121).

---

[228] См.: Поёт камерный хор Московской консерватории / сост. А.В. Соловьёв. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. соврем. хор. исполнит. искусства. 2014. Вып. 1: Хоровые миниатюры современных отечественных композиторов: для хора a cappella: [для средних и высших учебных заведений] / предисл. А.В. Соловьёва. 2014. С. 67.

Пиетет композиторов к *канону,* как одной из старейших полифонических форм, сохраняется уже на протяжении многих веков. По наблюдению Ю.Н. Холопова, «в своих наиболее значительных образцах форма канона сочетает художественно-эмоциональную полноту и насыщенность с рационалистически строго рассчитанной и подчас невероятно сложной конструкцией всего целого. Зародившись еще в ранние эпохи европейского многоголосия, канон (с большей или меньшей распространенностью в те или иные исторические периоды) развивается на протяжении семи столетий, причем современная музыка отнюдь не обнаруживает тенденции к умалению художественной роли канона» [535, с. 275]. Типология канонов разрабатывалась многими отечественными и зарубежными учеными: Ю.Н. Холоповым [535], Н.А. Симаковой [443, с. 320–321], Т.В. Франтовой [522, с. 192–195], Е.В. Ивановой [170] и другими. В данных систематизациях примерами выступают в основном инструментальные сочинения.

На основании ведущих параметров хоровой музыки a cappella предложим классификацию, указывающую на их *функциональное назначение* (инструктивные, концертные); *содержание и образный строй* (духовные, фольклорные, светские); *композиционный принцип* (отдельная композиция, моножанровый цикл); *жанровые разновидности* (канон-песня, канон-скерцо, канон-парафраза); *текстовую основу* (с литературным текстом, без литературного текста — каноны-вокализы); *исполнительский состав* (однохорный, многохорный); *тембровую организацию* (однородный или смешанный хор).

Как отдельное авторское произведение, ориентированное на достижения западноевропейской музыки (со сложной имитационной техникой) канон встречается не часто[229]. Хоровые каноны-эмблемы, каноны-подарки, каноны in memoriam, столь возвышенные и востребованные в прошлом, в стремительном

[229] В хоровой музыке зарубежных композиторов отметим: Два канона на стихи Гёте (1920) и двойной Spiegelkanon для четырех голосов в старинных ключах (1922) А. Шёнберга; «Пять канонов» для высокого сопрано, кларнета и бас-кларнета на латинские тексты ор.16 (1924) и Двойной канон для смешанного хора «Entflieht auf leichten Kahnen» ор. 2 на слова Георге А. Веберна; Два канона для женского хора a cappella (1947) Д. Лигети и другие. Для русской культуры форма канона — традиционный способ исполнения народных песен. См. об этом Главу 2 данной диссертации.

настоящем ушли в «тень» [230]. Тем ценнее становятся образцы художественных решений канонов (самостоятельных пьес и циклов) для хора a cappella. Обратимся к примерам.

Примером *канона-песни* выступает **«Утренний канон» Т.И. Корганова** на слова А.С. Бланка (см. Приложение Г, с. 82–84). Тема песенного характера имеет ясную структуру из двух предложений. Светлая мажорная тональность (C-dur), главенство чистой кварты, ровное движение восьмыми длительностями, повтор и нехитрая вариативность музыкальных фраз, воплощают бодрый утренний пионерский марш: «*Ласково и нежно солнышко греет, далеко-далёко море синеет. Разбуди, веселый горн, тишину зеленых гор*». Последние четыре такта выполняют функцию припева: квартовая интонация подражает звучанию трубы: *«Тру-ру-ру-ру»*. Свободное противосложение в партии сопрано (указать такт) нарушает бесконечный канон и подводит к исполнению темы всем хором в унисон. Завершается сочинение гомофонно-гармоническим построением. Последний четырехголосный квартсекстаккорд с побочным тоном (секундой) возникает после генеральной паузы как «эхо» сигнала горна (см. Приложение Б, рис. 122).

Канон-вокализ воплощен в **«Поэтическом каноне»**[231] **Ю.Н. Гурьева**[232] для смешанного хора. Примечательно, что, предназначенное для смешанного состава, произведение звучит трехголосно (сопрано и альты поют в унисон) за исключением финального аккорда. В данном случае под определением «поэтический» понимается творческий полет, импульс, настроение. Соответствуя названию, канон решен в духе музыкальной метафоры. Двухчастная форма лаконична и возвышена до претворения композиционных законов малого полифонического цикла, как контрастные хоровые прелюдия и фуга в миниатюре. Они кратки, изящны и

---

[230] В этом контексте выделяется фигура А. Шёнберга как продолжателя классической традиции в написании канонов-подарков [413, с. 33].

[231] По словам Б.Г. Тевлина, «сочинение было блестяще исполнено Московским молодежным хором на Международном конкурсе полифонической и народной музыки в Ареццо (Италия, 1970). С тех пор оно вошло в репертуар многих зарубежных хоров». Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Б.Г. Тевлиным. МГК имени П.И. Чайковского. 11 марта 2012 года.

[232] Гурьев Юрий Николаевич (1928–1997) — уроженец Тамбова. Преподаватель Уральской консерватории (1960–1961), инспектор Главного управления музыкальных учебных заведений Министерства культуры РСФСР. С 1961 года деятельность Юрия Николаевича была связана с издательством «Советский композитор» в Москве.

исполняются attacca. В первой, выполняющей функцию прелюдии, звучит трехголосный конечный канон в унисон. Лирический образ канона подчеркнут медленным темпом (Andante cantabile), ладовой краской натурального минора (fis-moll), выбранной фонемой («*А..*»), тихой динамикой. Аллюзия на органное звучание возникает с первых тактов произведения за счет применения хоровой «педали» в партии басов (см. Приложение Б, рис. 123). Вторая часть в одноименном мажоре (Fis-dur) имеет скерцозный характер. Сама тема напоминает по структуре тему фуги, так как в ней ярко выделяются два отдела. Тематическое ядро краткое. Начинаясь с фигуры circulatio, завершается традиционным восходящим интервальным скачком от пятой к первой ступени. Развертывание, следуя традиции, более длительное, с тремя звеньями нисходящей секвенции, где перенос акцента с сильной доли на слабую образует трехзвучные мотивы, которые создают полиритм к первоначальной пульсации. Общий «инструментальный» характер темы напоминает звучание трубы в быстром темпе (allegro), пением на слог («*па*»), отсутствием внутрислоговых распевов, яркими исполнительскими штрихами (staccato) и акцентами, а также указанием автора на характер исполнения (scherzando). Стремительное проведение короткой канонической имитации подводит к финальному аккорду (см. Приложение Б, рис. 124).

Как *канон-скерцо* задуман **«Бесконечный канон» Ю.А. Литовко**[233]. В нем остроумно соединяется народный текст детской считалочки (*«Стакан, лимон, выйди вон. Стакан воды — водишь ты»*) и техника бесконечного канона первого разряда (см. Приложение Б, рис. 125). В целом каноны-скерцо живо демонстрируют всевозможные оттенки музыкального юмора с точки зрения представления простых явлений в необычном ракурсе, либо их абсолютной трансформации.

Уникален *канон-парафраза* для женского хора в виде двухголосной канонической секвенции второго разряда на заимствованную тексто-музыкальную тему вступления из Кантаты к XX-летию Октября С.С. Прокофьева сочинил

[233] Литовко Юрий Антонович (1940–2007) — российский пианист, композитор, педагог, методист. Преподавал в Санкт-Петербургском государственном бюджетном образовательном учреждении дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа № 20 Курортного района». Руководил хоровым коллективом школы. Автор большого количества учебной музыкальной литературы.

советский и российский музыковед и педагог, создатель нового учения о гармонии, доктор искусствоведения, профессор **Юрий Николаевич Холопов**. Опорные звуки четырех звеньев нисходящей канонической секвенции с шагом малой терции образуют уменьшенный вводный септаккорд (*f—d—h—as*). Текст из Манифеста Коммунистической партии Карла Маркса и Фридриха Энгельса звучит не полностью. Ю.Н. Холопов ограничивается лишь первой фразой («*Призрак бродит по Европе*»). Семантика канона раскрывается в автографе Ю.Н. Холопова, выписанном на титульном листе и адресованном другу и соратнику великого ученого, выдающемуся хоровому дирижеру, профессору Б.Г. Тевлину: «*Дорогому Борису Григорьевичу Тевлину с пожеланием спеть это на моих похоронах… Ю.Х.*»[234] (см. Приложение Б, рис. 126).

Канон как параметр формообразования позволяет не только создать ясную архитектонику, но и выявить акустический потенциал хоровой звучности (в частности, *стереофонические* и *сонорные* звуковые эффекты). В произведениях для хора a cappella наиболее часто встречаются *двухорные каноны*, за счет которых на русской интонационной основе претворяется традиции хорового многоголосия старых мастеров с известным приемом звуков-имитаций («Эхо» О. Лассо). Непрерывная тембровая и динамическая имитации становятся своеобразным изобразительным приемом «эха» в одноименных произведениях. К примеру, в хоре «Эхо» (на стихи А.С. Пушкина) В.Я. Шебалина короткие фразы основного хора в более тихой динамике повторяет ансамбль солистов. Короткие фразы имеют разные интонации — повелительные, вопросительные и даже просительные, а также очень выразительно показано звуковое замирание в конце произведения (см. Приложение Б, рис. 127).

---

[234] Сам Юрий Николаевич не писал музыки в том смысле, который обычно вкладывают в это понятие. Но он сочинял дружеские музыкальные приношения. К примеру, в жанре музыкального Festschrift выполнена гратуляция в адрес юбиляра — мини-славление большому артисту, энтузиасту Новой музыки Б.Г. Тевлину. Как описывает Ю. Холопов, «идея мотетино “Gloria” — “Тевлинолюдия” центрального элемента — начальный аккорд *EBS* (как у Денисова часто — *EDS*). Он получен литерофонически, из музыкальных букв юбиляра: B(ori)S(t)E(vlin), то есть: *b – es – e.* А инверсия аккорда ЦЭ (центрального элемента) дает ПЭ (= производный элемент, с двумя общими звуками: *AES*. Аккорд-инверсия (e—a—es) пригодился для гармонии второй строки (тт. 8–9), а разрешение первого аккорда во второй пошло в заключительный каданс (тт. 3–4 от конца)» [536, с. 353–354].

Имитация в двух значениях, как подражание голосам природы (de la natura) и имитация как прием (антифонное пение основного и второго состава) характеризуют вокализ для смешанного хора **«Эхо» А.И. Пирумова** (см. Приложение Г, с. 77–81). В кульминации которого звучит двойной канон (см. Приложение Б, рис. 128).

В **«Эхо»** на стихи А.С. Пушкина для детского хора из цикла **«Четыре стихотворения» А.И. Пирумова** (см. Приложение Г, с. 74–76) представлена более сложная техника: мотетный принцип работы с текстом, техника двойного канона, имитации со второй риспостой в инверсии (см. Приложение Б, рис. 129).

Сонорные каноны — стилевая черта хорового наследия А.Г. Шнитке. Ярким примером выступают двухорный сонорный канон в хоре «Богородице Дево, радуйся» (1984) (см. Приложение Г, с. 57–58), сонорные каноны в третьей части Концерте для хора на стихи Григора Нарекаци (1985). Канон как ведущий параметр сонорной композиции применен **А.Г. Шнитке** в вокализе **«Голоса природы»**[235] (1972) для десяти женских голосов и вибрафона[236]. Точный канон сохраняется до трезвучия c-moll, далее следует нарушение в ритме и некоторые отклонения у альтов (по словам композитора, это связано с тесситурными условиями). Тема канона складывается из первых звуков всех голосов, в ней нивелирована метроритмическая четкость. Присоединяясь к общему звучанию, каждый новый голос немного варьирует тему в соответствии со своими техническими и выразительными возможностями, что в определенной степени свидетельствует о влиянии гетерофонии. Верхний голос подобно cantus planus излагается долго выдержанными звуками. Акустически он словно парит над имитационной фактурой остальных голосов, создавая эффект звукового «покрова» (см. Приложение Б, рис. 130). Подобное решение вызывает аллюзию на мессу «Sub tuum praesidium» Я. Обрехта.

---

[235] Изначально вокализ задумывался как музыка к кинофильму М.И. Ромма «Мир сегодня» («И все-таки я верю…», 1974).

[236] Анализ данного сочинения с точки зрения особенностей хоровой вокализации представлен в статье «Хоровой вокализ в сочинениях Альфреда Шнитке» В.В. Красова [250].

Часто канон взаимодействует с иными старинными или современными техниками. Пример сопряжении техники канона тесно с мотетным письмом — **«Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева»** (1988–1989) **Д. А. Степановича**. Обратившись к классической русской поэзии, композитор пишет лирико-философские каноны-пейзажи. Оба хора проникнуты тонким лиризмом. Рисуя образ осенний природы («*Есть в осени первоначальной*…») композитор обращается к легким женским голосам) (см. Приложение Б, рис. 131). Картина знойного летнего дня («*В небе тают облака*…») потребовала более густых тембров неполного смешанного хора (без сопрано)[237] (см. Приложение Б, рис. 132). В первом каноне три строфы поэтического текста организованы в мотетную форму. Второй канон также имеет черты мотетного письма. Трехголосная имитация, в которой точно проводятся лишь два отдела от звуков *d—b—f* («*Час от часу жар сильней*»), подводит к аккордово-гармоническому заключению.

Сложностью хорового письма отличается **«Ave Maria»** (2001) **Л.А. Карева**[238]. В условиях сонорной фактуры возникает синтез старинной канонической формы ронделя и техники cantus floridus, так называемого колорированного первоисточника. Свободное дописывание и комбинирование контрапунктических материалов к заданному первоисточнику образует сложную многопластовую фактуру, где функция хоровых партий на всем протяжении переменчива. Они то становятся участниками ронделя, то участниками канона, то проводят сегменты колорированного cantus firmus.

---

[237] Ориентируясь на исполнительскую практику, композитор делает вариант исполнения второго канона женским составом (тональность gis-moll). Кроме того, циклу предписана авторская ремарка: «Если господа исполнители почувствуют тесситурные неудобства в данных двух хорах, автор не возражает против транспозиции в любую тональность». Цит. по: «Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева» Д.А. Степановича. Рукопись. 1998, (см. Приложение Б, рис. 131).

[238] Карев Леонид Алексеевич (род. 1969, Москва) — российский композитор, органист и пианист. Окончил Московскую консерваторию, ученик А. И. Головина, Ю.В. Воронцова и К. К. Баташова (композиция), Ю.М. Буцко (оркестровка), Н.Н. Гуреевой (орган) и Е. Натансон (фортепиано). С 1992 года продолжал обучение в Парижской и Булонской консерваториях, а также в Нормальной школе музыки. В настоящее время Леонид Карев — органист парижской церкви Успения Богородицы и профессор консерватории в Париже и в Брюнуа. В основном пишет инструментальную музыку. «Ave Maria» занимает особое место в творчестве Л.А. Карева — его единственное сочинение для хора a cappella. Впервые сочинение было исполнено Камерным хором Московской консерватории под управлением Б.Г. Тевлина в 2001 году.

На титульном листе значится посвящение: *a ma mere* (*моей матери*). Можно предположить, что именно поэтому в качестве cantus prius factus композитор выбрал антифон Ave Maria из григорианской богослужебной книги «Liber usualis»[239] (см. Приложение Б, рис. 133). Однако, исходный напев изначально невозможно обнаружить в мелодически развитой музыкальной ткани произведения, если не иметь предварительных сведений о первоисточнике материала сочинения. При всей свободе мелодического преобразования cantus prius factus, он выступает как своего рода cantus firmus, ибо ведет за собой многоголосие, организует музыкальную форму. Как и было принято в строгом стиле, его появлению предшествует вступление других голосов. Они интонационно достаточно продолжительно подготавливают момент звучания первоисточника (см. Приложение Б, рис. 134). Отдельные сегменты заимствованной мелодии рассредоточены и даны преимущественно в верхних голосах. Например, в партии сопрано и тенора solo в прямом виде, но у каждого в индивидуальном микроладу (у сопрано с *ges*, а у тенора с *g*), при точном ритмическом совпадении образующийся диссонанс звучит весьма остро (т. 41). Полностью cantus firmus звучит лишь в заключительном разделе сочинения в партии альтов (т. 113) (см. Приложение Б, рис. 135).

Основной техникой работы со свободными голосами выступает старинная каноническая форма — рондель[240], транслируемый через всю композицию во всех голосах хоровой фактуры[241]. В кульминации звучат четыре ронделя (многотемный рондель) (т. 41) (см. Приложение Б, рис. 136). В заключительном разделе рондель также становится «осью координат», на фоне которой проводится полный (у

---

[239] «Liber usualis» (лат., буквально «Обиходная книга») — сборник повсеместно используемых григорианских хоралов, составленный монахами Солемского аббатства св. Петра. Книга объемом около 1900 страниц содержит большинство используемых песнопений ординария и проприя мессы и оффиция — для повседневных и праздничных служб (в том числе, более двухсот страниц посвящены Страстной неделе); а также напевы и для конкретных обрядов, зафиксированные в нотной записи с IX века и исполняющиеся католиками вплоть до наших дней. «Liber usualis» впервые была издана в 1896 году в Солеме при аббате Андре Мокеро (1849–1930). Невменная запись первоисточника дана на последней странице партитуры. См.: Л. Карев, Ave Maria. Ноты. Рукопись. 2001, (см. Приложение Б, рис. 133).

[240] Классический пример такого рода — знаменитый «Летний канон» (Sumer is icumen in), где бесконечный канон используется в двух верхних голосах, а два нижних голоса (образущих pes — гармонический фундамент канона) используют технику ронделя.

[241] Перестановка голосов, как специфическая особенность ронделя (в переводе с немецкого Stimmtausch — буквально означает «обмен голосов»), организует логику движения музыкальной ткани,

альтов) и колорированный вариант первоисточника (у сопрано) (см. Приложение Б, рис. 137).

Кроме ронделя важную роль играет канон (уже в современной трактовке). Каноны достаточно разнообразны. К примеру, в самом начале сочинения в партиях вторых басов и альта solo звучит точный канон в приму (временно́й показатель вступления равен четырем тактам). Канон в приму, весьма характерный для средневековой полифонии и полифонической техники эпохи Возрождения[242], созвучен сегодняшнему дню. Fuga ad minima — точный канон в приму с интервалом вступления полтакта (т. 34) и далее бесконечный канон (тт. 38–39), точный канон в кварту (т. 78) возникают между первыми и вторыми сопрано. Чистая кварта, как и прима, становится конструктивным интервалом вертикальной диспозиции хоровых голосов. Оба интервала (чистая прима и чистая кварта) заложены в интонационной структуре антифона «Ave Maria». Канон в обращении у тенора solo и первых теноров — в заключительном разделе формы (тт. 106–112) (см. Приложение Б, рис. 137).

Вступительный раздел формы достаточно масштабен (он составляет 95 тактов). При подходе к кульминации, кроме разрастания хоровой фактуры посредством увеличения числа голосов[243] посредством мелизматики значительно усложняется ритмика каждой линии. Обнаруживается воздействие колорирования не только на голоса, исполняющие сегменты cantus firmus, но и на сопровождающие: возникает колорирование рондельных пар (см. Приложение Б, рис. 138). Кульминация поручена мощному унисонному звучанию полного смешанного хора: *«Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae».* Впервые достаточно явно и в едином метроритме хор скандирует словесный текст (см. Приложение Б, рис. 139). Заключительный раздел выстраивается на постепенном «выключении» голосов, вплоть до двухголосного мерцания одного звука *gis* (первый тенор и тенор solo).

---

[242] Таков шестиголосный Agnus Dei III из Мессы «L'homme armé sexti toni» Жоскена Депре. В партии тенора и баса идет первоисточник в ракоходном каноне, а в верхних голосах (альты, сопрано) — двойной канон в приму в мельчайший временной интервал (fuga ad minima)

[243] До четырнадцати голосов — солисты два сопрано и два тенора, альт, divisi a 2 в партии первых басов.

Сонорный пространственно-акустический эффект достигается за счет применения в сверхмногоголосии тесситурно близких голосов (divisi в хоровых партиях) полифонической техники по типу «скрытой имитационности»[244]. Образующееся в результате слияния непрерывно развивающихся мелодических линий музыкальное пространство, при его непрерывных деформациях, по сути, остается неизменным. Метаморфозы сонорной формы обладают почти визуальным объемом[245].

Инструктивные каноны[246] предназначены для развития навыков многоголосного пения в условиях репетиционного процесса в детском хоре. Они весьма разнообразны по тематике и музыкальным образам: канон-шутка, канон-колыбельная, лирический канон, канон-загадка, канон-игра и так далее. Ориентируясь на дидактическую задачу, тематизм инструктивных канонов основан на материале народных песен, либо представляет собой несложные авторские мелодии («Славим музыку» Г.А. Струве, «Что за грохот» В.А. Шутя). В целом, подобные двух или трехголосные бесконечные каноны в приму, просты в интонационном и ритмическом плане, не обладают сложными полифоническими преобразованиями. Отдельные примеры демонстрируют различные интервалы вступления, а также метрическое смещение риспосты. Например, «Тучка» Г.И. Гладкова на слова Ю.С. Энтина — канон с изменяющимися параметрами: начинается как канон в тексто-ритмическом уменьшении в приму, во втором предложении используется терцовое и октавное соотношение голосов (см. Приложение Б, рис. 140).

Большинство инструктивных канонов даны в расшифровке в виде партитур. Некоторые выводятся из одного нотированного голоса — количество голосов и интервал вступления в них может варьироваться по желанию исполнителей, что ведет к разнообразию с точки зрения исполнительского состава и архитектоники

---

[244] Данный термин, как феномен полифонического письма Й. Окегема на примере мессы «Mi-Mi», выдвинули ученые И. Годт, Ф. Фитч [290, с. 23].
[245] В связи с этим можно говорить о топологических свойств музыки Э.В. Денисова [265, с. 98–101].
[246] Кроме канонов известны инструктивные инструментальные пьесы (например, этюды для фортепиано) и для сольного голоса (вокализы).

композиции. Обладая универсальной возможностью быть исполненными различными хоровыми партиями с многочисленными вариантами вступления голосов, они приобретают каждый раз новый облик. Такая «открытость» партитуры дает основание говорить об элементах алеаторической свободы музыкального текста. Художественно ценные инструктивные каноны используются как концертные номера в исполнительской практике («Славим музыку» Г.А. Струве, «Барабан» А.С. Абрамовского).

Циклы *концертных канонов* композиторы также адресуют детям. К примеру, **«Пять веселых канонов» Р.Г. Бойко** созданы на слова В.И. Викторова[247]. В каждом главенствует игровое начало! Сюжетный характер детских стихов отражают их названия. К примеру, в заглавие стихотворения вынесена номинация предмета или героя, который является его главным действующим лицом («Барабан и труба», «Слон и носорог», «Часовщик»). В других случаях — представимое обозначение того, о чем идет речь («Деловой разговор», «Попал в оборот»). Детская поэзия, как правило, не пользуется метафорой. Это объясняется «неприятием детьми многозначности слова» [115, с. 64] и его буквальным пониманием и употреблением. В отличие от взрослой поэзии, где существует многозначность слова, в детской — «тезаурус образного языка совпадает с классификацией энциклопедического словаря» [338, с. 135].

Предметный перечень поэтического мира ребенка рождает специальный монтажный принцип композиции цикла. Каждая часть корреспондирует к игре воображения: «Барабан и труба», «Деловой разговор», «Слон и носорог», «Попал в оборот», «Часовщик». Средствами канонической техники реализуется музыкальное воплощение поэтического образа детского стиха.

Доступные для исполнения детьми, небольшие каноны в приму решены достаточно разнообразно. Двух- («Слон и носорог») и трехголосные каноны («Барабан и труба», «Попал в оборот», «Часовщик»), а также трехголосный канон

[247] Кроме поэтических строк композиторы нередко пишут каноны на фольклорные тексты. Например, скороговорки стали текстовой основой «Трех канонов на народные слова» для детского хора и фортепиано Е.И. Подгайца: «Променяла Парасковья карася», «Шли сорок мышей», «Ехал Грека через реку».

с двухголосным ostinato («Деловой разговор»). Четыре из пяти канонов цикла объединены особенностью техники: расстояние от пропосты до вступления первой риспосты не совпадает с текстовым членением. К примеру, в трех канонах успевает прозвучать полустишие, а в одном («Слон и носорог») буквально одно слово. Это сообщает фактуре черты стреттности. Только в одном каноне («Часовщик») риспоста вступает, дослушав окончание тексто-музыкальной фразы пропосты.

Наиболее сложной по замыслу является второй канон цикла — «Деловой разговор». Это образец двухорной композиции. Звучание первого хора изображает крик ослов («*и-а*»). Известный упрямый характер этих животных воссоздан средствами ostinato основных мотивов: поступенного восходящего трехзвучного хода в партии альтов и скачка нисходящей квинты в партии сопрано. Мотивы, двигаясь навстречу друг другу, приходят к унисону, словно обретая согласие. Остальные три голоса исполняют канон в приму, комментируя происходящее («*Шел деловой разговор у ослов, они понимали друг друга без слов*»). Первая синтагма темы канона представляет восходящий тетрахорд, напоминая вопросительную интонацию, а вторая — нисходящий, ассоциирующийся с утвердительным высказыванием (см. Приложение Б, рис. 141).

Примером оригинальной версии достаточно известной в музыке темы «времен года»[248] является цикл двухголосных канонов для детского хора a cappella **«Дыханье года» С.С. Смольянинова** (на собственный текст). Настроение цикла, показывающее смены сезонов от меланхоличной картины осенней природы к солнечному летнему дню, ярко выражается в тональном плане: «*лад минорный, осенний, сумрачный*» (d-moll) постепенно освещается мажорными красками D-dur,

[248] Тему «времен года» затрагивали многие композиторы. В отечественной хоровой музыке XX – начала XXI века назовем: четыре хора на стихи А.С. Пушкина «Времена года» (1949) Б.Н. Лятошинского; ораторию для хора, симфонического оркестра и солистов «Времена года» (1978) В.А. Овчинникова; хоровой цикл на стихи В. Брюсова «Времена года» (1987) В.С. Ходоша; цикл циклов в шести тетрадях «Времена года» для двух хоров и инструментального ансамбля (1991) Р.С. Леденёва; хоровой цикл a cappella на стихи С. Есенина, Ф. Тютчева, А. Блока «Времена года» (2-я редакция, 1996) Ю.А. Евграфова; хоровой цикл на слова М. Гали, перевод Р. Казаковой и Ю. Кушака «Времена года» (1982) Р.Х. Газизова; кантату для детского хора и фортепиано на слова С. Козлова «Времена года» Е.И. Подгайца (1999); маленькую кантату для смешанного хора a cappella на стихи И. Бунина «Четыре времени года» (2008) В.Г. Агафонникова; кантату «Времена года» (2015) М.Л. Айрапетовой для детского хора и камерного оркестра в 5 частях на стихи русских поэтов; хоровой цикл «Времена года» (2019) — музыка и слова И.К. Фарафоновой и другие.

A-dur и Es-dur. Общее стремление к финалу цикла, где «*лето летает, словно жар-птица*» также выражено в темпах частей: не спеша, умеренно, с движением, живо.

В каждом из канонов-пейзажей техника бесконечного канона становится конструктивной основой всей пьесы, либо составляет один из разделов формы. Так, в первом («Осенний канон») и третьем («Весенний канон») использована техника бесконечного канона (второго разряда). Второй («Зимний канон») и четвертый («Летний канон») композиционно сложнее. В основе «Зимнего канона» лежит куплетная форма (два куплета). Запев в обоих куплетах — конечный канон с интерполяцией бесконечного, а припев — свободное имитационное письмо (см. Приложение Б, рис. 142).

Черты трехчастности проявляются в «Летнем каноне» (название ассоциируется с одним из старейших анонимных канонов XIII века). В начале звучит конечный канон, в котором происходит модуляция из Es-dur в G-dur. В среднем разделе применяется свободное письмо с элементами канонической секвенции первого разряда и последующей имитацией в инверсии (неточной). Краткий бесконечный канон венчает пьесу (последние шесть тактов). (см. Приложение Б, рис. 143). Бесконечный канон проявляет себя и как композиционный принцип на уровне всего цикла, обрамляя его: он звучит в начале первой части и в конце заключительной. В этом видится некий символизм цикличности, постоянной смены климатических сезонов. Вышеназванные примеры доказывают, что композиторы стремились предложить для детей наиболее доступный и интересный материал для работы над развитием навыков исполнения многоголосной музыки, полифонических композиций.

3.2. Музыкальные жанры и формы эпохи барокко

Фуга — один из важнейших жанров в истории музыки, к которому на протяжении нескольких столетий обращались и продолжают обращаться как зарубежные, так и отечественные композиторы. По утверждению М.И. Глинки, «действие хорошей фуги величественно, поразительно; оно — возвышеннейшее по сравнению с действием всех прочих музыкальных сочинений» [85, с. 277]. Многовековая история фуги демонстрирует длительную эволюцию,

сопровождавшуюся расширением выразительных возможностей композиционных техник, влиянием различных принципов выстраивания формы: «фуга, будучи сочинением интеллектуального толка, наиболее четко и концентрированно претворяет тип мышления эпохи» [555, с. 189].

Истоки фуги лежат в хоровых жанрах эпохи Ренессанса, в первую очередь, в мотетной композиции XVI века. Именно в рамках сквозного имитационного письма, преобладавшего в мотетах эпохи Высокого Возрождения, сложились основные компоненты фуги (тема, ответ, противосложение, интермедия), а также принцип раннефугированной экспозиции [132, с. 19–21]. Принцип фуги в вокально-хоровой музыке во многом был сформирован еще до возникновения самого жанра. В эпоху барокко фуга обрела черты самостоятельного жанра и вскоре по сложности техники, в отношении выстраивания формы, принципов развития стала вершиной имитационной полифонии.

Начиная с эпохи барокко фуга существовала и в качестве отдельной самодостаточной композиции, и как часть полифонического цикла. Однако, как подчеркивает Н.А. Симакова, «несмотря на то, что истоки фуги, вне сомнения, следует искать в жанрах хорового искусства, ее расцвет и основные формы бытования преимущественно связаны с жанрами инструментальной музыки» [444, с. 259]. Кроме того, Вл.В. Протопопов указывает, что «по традиции, шедшей от XVII века, наименование “фуга” в баховское время присваивалось только инструментальным произведениям данной формы, вокальные же (хоровые, ансамблевые <…>) никогда не получали этого названия, хотя подчас удовлетворяли самым строгим правилам построения фуги» [372, с. 188]. Возможно, это объясняет то обстоятельство, что именно инструментальной фуге в творчестве композиторов XIX–XX веков в основном были адресованы исследования отечественных ученых: И.И. Васирук [57], А.Н. Дмитриева [119], А.Н. Должанского [121; 122], Е.В. Доможировой [130], В.А. Золотарёва [168], С.С. Коробейникова [218], Л.Л. Крупиной [258], И.К. Кузнецова [261; 262; 263], Б.Д. Напреева [331], Вл.В. Протопопова [371; 372; 374; 375; 377; 378; 380; 381], Н.А. Симаковой [444]; Т.В. Франтовой [522], И.О. Цахер [554; 555], К.И. Южак [595; 596; 597]. Весьма

ценны работы, изучающие особенности тематизма фуг русских композиторов Л.Л. Гервер [81], В.М. Калужского [186], Вл.В. Протопопова [378]. Специальному анализу фуги для хора a cappella фактически не подвергались.

Главным вопросом для многих музыковедов, посвятивших свои работы базовому барочному жанру, оставался принцип систематизации фуг. В большинстве трудов она основывается на структурных компонентах. Одной из фундаментальных, на наш взгляд, является классификация Вл.В. Протопопова [372], разделяющая фугированные формы (на примере творчества И.С. Баха) на три класса. Первый класс (А) — фуги, являющие целостными, самостоятельными пьесами (либо входящими в состав многочастных произведений). Здесь фуга является формой первого плана и предстает как жанр. Им дается собственно определение «фуга». Второй класс (В) составляют фуги, выполняющие композиционную функцию, как правило, медленных частей или финалов старинных сонатных или сюитных циклов. Начало таких фуг часто обозначается новым темпом. Название «фуга» в них отсутствует, так как фугированная форма в данном случае дополняет основной композиционный принцип (чаще всего барочную двухчастную или барочную сонатную форму), являясь формой второго плана. Принцип фуги, заложенный в таких произведениях, становится очевиден в процессе детального теоретического анализа. Третий класс (С) — фуги, представляющие собой раздел внутри более крупной формы (сонатной, контрастно-составной, сложной трехчастной формы и так далее). Благодаря своей универсальности данная классификация может быть экстраполирована на фуги более поздних эпох.

Развернутую классификацию фуг предлагает Н.А. Симакова. Она разделяет их по: принадлежности к различным историческим эпохам и стилям; типам фиксации нотного текста; ориентированности на различные условия исполнения; предназначенности для тех или иных исполнительских составов; композиционной самостоятельности или подчиненности; фактурной однородности или

неоднородности; решению собственно художественных или учебных задач[249]; наличию или отсутствию основных компонентов (например, интермедий); количеству разрабатываемых тем; способам подачи темы и ответа (прежде всего в экспозиции). Одновременно автор подчеркивает, что «при всем ее (системы — Н.К.) стремлении к строгости, научности, эта классификация представляется нам системой незамкнутой, способной пополняться новыми пунктами; более того, каждый пункт здесь — это, скорее, “вектор” бесконечного числа вариантов — ведь и сама фуга бесконечна …» [444, с. 155].

В хоровом творчестве отечественных композиторов находим примеры фуг в виде самостоятельных композиций, как часть хорового цикла или раздела контрастно-составной формы. В целом, современная музыка демонстрирует большие художественные возможности фуги[250].

В качестве примеров выбраны: «Фуга» из «Концертино» В.Г. Агафонникова, «Прелюдия и фуга» В.П. Баркаускаса, «В честь Густава Эрнесакса» из цикла «Портреты мастеров» Ю.А. Евграфова, «Прелюдия и фуга» Я.А. Иванова, «Мы говорили об искусстве» В.А. Гаврилина, «”О глупости”, хором и фугой» А.А. Кнайфеля, Прелюдии и фуги C-dur, Des-dur, Es-dur Т.И. Корганова, «Послушайте!» из цикла «Четыре стихотворения» и три фуги из цикла «Сквозь тысячи лет» А.И. Пирумова, «Энергия» и «Холодная фуга» Б.И. Тищенко, «О прилети, мой сон» и «Красы прелестней нет» из цикла «Мадригал» А.Ф. Ушкарёва, «Два сольфеджио» Ю.А. Фалика, «Хорал и фуга» и «Accedite ad eum, et illuminamini» В.М. Файнера, «Не могу…» из цикла «Монологи пьющего человека» А.В. Чайковского, «Осень» и «Над курганами» В.Я. Шебалина, «Ива, ивушка» Р.К. Щедрина.

---

[249] Интересен тот факт, что некоторые фуги были написаны композиторами в годы обучения (в курс изучения полифонии входит практическое задание сочинения различных фуг), то есть они возникли как *учебные*, но высокий уровень контрапунктической техники и яркость музыкальных образов позволили этим композициям закрепиться в исполнительской практике, что дает основание отнести данные сочинения к *концертным* образцам (фуга-вокализ «Ива, ивушка» Р.К. Щедрина, «Мы говорили об искусстве» В.А. Гаврилина).

[250] В творчестве современных композиторов находим также фугетты, в частности, для детского хора: фугетты для хора a cappella «Солнышко» и «Картошка» Ю.Н. Гурьева, «Веселая фуга» (вокализ) для детского хора в сопровождении фортепиано В.Я. Шаинского.

Компоненты фуги (тема, ответ, противосложение, интермедия) для хора a cappella по сравнению с инструментальной фугой обладают спецификой в отношении работы композитора с литературным текстом, выбора тембрового и тесситурного развития [444, с. 260] с учетом вокально-технических возможностей человеческого голоса, особого внимания к хоровой «инструментовке».

Тембрика — одна из важнейших категорий. Художественный результат напрямую зависит от оптимального распределения композиционных элементов фуги по голосам хора. Это касается не только высотной организации, но и соответствия содержанию литературного текста (при его наличии). Тематические проведения, как и все подчиненные мелодические линии, по возможности должны располагаться в удобных регистрах своих голосовых партий, с учетом амбитуса (объема, диапазона). В противном случае полифоническая ткань не будет восприниматься дифференцированно. Пример выверенной тембризации — экспозиция фуги **«Осень» В.Я. Шебалина** (см. Приложение Б, рис. 144) и **«Фуги»** из цикла «Два сольфеджио» **Ю.А. Фалика** (см. Приложение Б, рис. 145).

Однако, бывают случаи, когда, сочиняя фугу, композиторы намеренно располагают голоса как можно ближе друг к другу. При максимальном смешении вокальных тембров отдельные линии полифонической фактуры прослушиваются не столь явно, а общее звучание хора воспринимается как высотно недифференцированное. Данный факт свидетельствует о проявлении в *традиционных фугированных формах* элементов, приближенных к *хоровой сонорике*. Такой эффект возникает в интермедии вышеуказанной Фуги Ю.А. Фалика: звукоряд миксолидийского *fis*[251] имитационно проходит в фактуре четырехголосного смешанного хора подобно фрагментам мозаичного полотна. Регистровое и тембровое возникновение следующего звука всегда неожиданно для слушателя, оно рождает сонорно-полифоническую фактуру (см. Приложение Б, рис. 157).

[251] Сочинения эпохи Возрождения основаны на гексахордовых темах. Мотет Жоскена Депре «Ut Phoebii radiis», в котором cantus firmus представляет собой постепенно выстраивающийся гексахорд. В «Сольфеджио» (1964) А.А. Пярта, написанном в технике минимализма, по голосам смешанного хора разложена гамма C-dur.

Пример музыкальной звукописи — **«Фуга»** для женского хора из цикла «**Прелюдия и фуга Es-dur» Т.И. Корганова**, где заключена музыкальная метафора праздничного колокольного звона. Композитор сам сочинил слова: *«Бом! Бом! Слышится кругом! Это люди славят лето — бурю красок, море света!»*. Тема фуги состоит из трех мотивов, каждый из которых своей ритмической и интервальной формулой ассоциируется с определенной разновидностью колоколов. Первый мотив — мерные удары в большой колокол (благовестник), выраженные мелодико-ритмическим ostinato: повтор одного звука (*es¹*), при котором ритмическая равномерность обусловлена чередованием звучащей четвертной длительности и последующей четвертной паузы (исполняется на слог «*Бом*!» с акцентами). Второй мотив — словно более частые торжественные перезвоны средних (подзвонных) колоколов: поступенное восходящее, а затем нисходящее движение восьмыми длительностями в объеме большой терции. Третий мотив — оживленно-быстрое вызванивание малых (звонных) колоколов. Здесь звонный эффект достигается за счет сочетания секундового остинатного движения восьмыми длительностями (*f-g¹*) и скрытого двухголосия в мелодической линии (***es***-*g*-*f*-*g*-***d***-*g*-*f*-*g*-***c***). Возникает ощущение постепенного увеличения амплитуды раскачивания колоколов (большая терция — чистая кварта — чистая квинта) (см. Приложение Б, рис. 146)[252].

В продолжительной интермедии (тт. 17–29), соединяющей экспозиционный и развивающий разделы, представлены другие контрапунктические хитросплетения: ритмический Stimmtausch, имитации. Развивающий раздел фуги (с такта 30) основан на стреттно-канонических проведениях темы, в том числе, инверсионных. Его можно разделить на два построения, симметрично отражающих друг друга, словно в зеркале. В первом наблюдается прямой восходящий порядок вступления голосов по квинтам, во втором — прямой

[252] Поскольку вокальные тембры по своей окраске весьма далеки от колокольных звонов, имитирование последних осуществляется в хоре именно посредством контрапунктического соединения звукоизобразительных элементов. Голоса сливаются в сонорно окрашенную музыкальную ткань, где на первый план выходят красочные свойства полифонической фактуры. Например, во время вступления темы в партии I сопрано (т. 9) автор использует в качестве противосложения (в партии альтов) тему в увеличении, в данном контексте ассоциирующуюся с Царь-колоколом.

нисходящий по квартам (см. Приложение Б, рис. 147). Постоянная повторность ритмических и мелодических фигур, заимствованных из темы и противосложения, будто перебивающих друг друга, воссоздают «красный звон»[253]. Венчает этот величественный «храм» выдержанный органный пункт (т. 53), динамическое нарастание от *pp* до *ff*. Завершается фуга ломаным хроматическим движением, восходящим к целотоновому кластеру (с перекрещиванием голосов в партии сопрано), будто моделирующим распространение звуковой волны (см. Приложение Б, рис. 147). Таким образом, посредством регистрового сближения мелодических линий однородных женских голосов, устойчивых музыкальных формул, разнообразных полифонических приемов, фактурных нарастаний, композитор добивается в условиях малого числа голосов (три хоровые партии — альты, сопрано I, сопрано II) эффекта *сонорно окрашенного звучания*. Наглядно архитектоника фуги представлена в Схеме 2 (см. Приложение В, схема 2).

Решая важнейшую проблему взаимодействия *музыки и слова*, отечественные композиторы во многом следуют традициям хорового письма С.И. Танеева. Выдающийся композитор-полифонист трактует поэтическое слово обобщенно, не детализируя его, словно «тезис», который служит предметом музыкального «обсуждения». Поэтому в сочинениях С.И. Танеева главенствует общая образно-эмоциональная атмосфера, а само слово — не будучи детально «отраженным» — хорошо слышно[254].

Литературно-текстовый источник во многом определяет конструкцию и методы развития темы, а также целостную организацию полифонической формы. В отличие от тем традиционных хоровых фуг, распетых коротким, многократно повторяемым текстом, современные темы фуги нередко снабжаются сквозным текстом. Это помогает полнее отразить ассоциативно-образную и сюжетно-фабульную структуру стиха. Например, в «**Осени» В.Я. Шебалина** на стихи М.В. Исаковского неизменная тема фуги меняет свой характер, подстраиваясь

[253] Красный звон (церк. устар.) — церковный звон во все колокола, кроме большого. См.: Толковый словарь русского языка / под. ред. проф. Д.Н. Ушакова. Том 1. — М.: ОГИЗ, Государственный институт «Советская энциклопедия», 1935. — 828 с. Ст. 1502.

[254] Такой принцип восходит к полифонии эпохи Возрождения [280, с. 236].

под новый текст (см. Приложение Б, рис. 144). Композитор, блестяще владея техникой полифонического письма, вносит в жанр хоровой фуги черты обновления благодаря синтезу достижений западноевропейской и русской музыки. С одной стороны, отчетливо наблюдается изобретательность в использовании контрапунктических приемов. Тема фуги (или ее элементы) звучат в разнообразнейших трансформациях — в обращении, в различных вариантах вертикальных и горизонтальных соединений (стретты, имитации и т. д.). С другой, в данном произведении В.Я. Шебалин по-своему развивает традиции русской хоровой полифонии, как бы преломленные через творческий метод С.И. Танеева. В традициях танеевского монотематизма В.Я. Шебалин создает контрастное противопоставление образов[255].

Использование *отдельных слогов текста и сольмизации* возрождает древнюю сольмизационную традицию, как и многие другие практики старинной музыки[256]. Сольмизационные темы были широко распространены в мотетах и мессах XV–XVI веков. В то время сольмизация стала использоваться, в частности, как средство тайнописи, хотя быть шифром — не ее прямое предназначение, а лишь одна из возможностей. С этим также была связана ренессансная практика soggetto cavato[257], описанная Джозеффо Царлино. Данный принцип предполагал обособление (буквально «высечение») сольмизационных слогов из вербального текста и введение их в музыкальный тематизм. Известный пример — месса Жоскена Депре «H**e**rc**u**l**e**s d**u**x F**e**rr**a**r**i**a**e**», тема которой была «извлечена» из гласных букв заглавного выражения, соотвествующих латинским названиям воксов гексахорда: r**e** **u**t r**e** **u**t r**e** f**a** m**i** r**e** (см. Приложение Б, рис. 148). К данной технике, в частности, был склонен и Орландо Лассо. В последующие века сольмизационная практика оставалась частным аспектом музыкально-педагогической системы.

---

[255] Также отметим тип развития волнами, с высокой степенью динамизма, концентрации музыкального материала и одновременно со строгой пропорциональностью внутренних разделов формы.

[256] Подробнее о сольмизационных темах в старинной музыке см. статью «Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем» М.В. Распутиной [388].

[257] Полное название «Soggetto cavato dalle vocali di queste parole» в переводе с итальянского — «предмет, вырезанный из гласных этих слов».

Лишь в XX веке композиторы вернулись к сольмизации, причем в отличие от представителей ренессанса и барокко не к относительной, а абсолютной. В первую очередь это выразилось в сочинениях для хора, где в качестве литературной основы используется название музыкальных звуков. *Сольмизация* привносит в вокальные формы инструментальное начало. Она — существенный фактор организации сонорной звучности. Каждая хоровая партия исполняет порученный ей мелодический материал с названием музыкальных звуков, что ведет к общему акустическому слиянию нескольких «сольмизационных текстов» (фуги-вокализы В.П. Баркаускаса, Я.А. Иванова, Т.И. Корганова, Ю.А. Фалика). Этот факт чрезвычайно важен, так как обычно для сонорности неблагоприятны политембровый инструментарий и малое количество голосов.

Объединение поэтического и музыкально-тематического материала находим в **«Прелюдии и фуге № 3**» (ц. 45–46) **А.И. Пирумова** из цикла «Сквозь тысячи лет». Композитор нарушает традиционный метод сочинения фуг на один текст, включая в композицию данной Фуги точную музыкально-текстовую цитату Прелюдии[258]. В результате текст Прелюдии (*«Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес»*) выступает в роли комментария, но уже внутри Фуги («*Дух бездомный, полный дум»*).

Приведенные выше примеры — скорее исключение из правил. В большинстве случаев текст хоровой фуги является достаточно кратким, обобщенно выражающим мысли и настроения[259]. Поэтому за текстовую основу фугированной формы часто берется *одно слово, одна фраза* или *предложение*, применяемые как в теме, так и противосложении. Развернутые словесные фразы (из двух предложений) дают возможность композитору использовать ее первую половину в теме, а вторую

---

[258] Метод цитирования характерен для эстетических принципов и техники полистилистики. По мнению Е.И. Чигарёвой, «широко понимаемая полистилистика уходит корнями в глубь веков. Если не контраст, то диалог стилей возможен при широко распространенной в XV–XVIII веках техники *пародии* (предполагающей создание музыкального произведения — вокального или инструментального — на основе заимствованного многоголосного материала)» [498, с. 433].

[259] В самом тексте нередко отсутствует развитие действия, что ведет к расширению образно-ассоциативных возможностей самой музыки. «Введение в качестве литературного текста лишь краткого словесного оборота, многократно повторяемого в целом или по частям, лаконично конкретизирует смысловой подтекст музыки, хотя и не дает оснований для ее образно-однозначной трактовки» (В.В. Красов) [249, с. 98].

— в противосложении, что было характерно для фуг эпохи Ренессанса и барокко [444, с. 261]. Такова фуга **«Энергия»** (ор. 14 bis, 1959) **Б.И. Тищенко** на слова закона сохранения энергии. Контрастные по своему характеру три мелодических звена, отделенные друг от друга паузами, образуют тему, в которой заключается первая часть целостной формулировки закона: «*Энергия не исчезает и не появляется вновь».* Вторая часть научного утверждения звучит в удержанном противосложении: *«А только видоизменяется»* (см. Приложение Г, с. 144–151).

Тематизм хоровых фуг можно дифференцировать на три группы: *кантиленные, речитативно-декламационные и темы инструментального характера*[260]. *Кантиленные темы*, во многом связаны с песенными традициями европейских народов и камерной вокальной классической музыкой. Они характеризуются протяженной линией мелодического развития, выразительной фразировкой. В интервальной структуре отметим секундовые, терцовые, а также широкие «романтические» секстовые ходы. Поступенное движение подчеркивает плавность голосоведения. Такие темы родственны лирическим протяжным песням («Ива, ивушка» Р.К. Щедрина). К примеру, темы хоровых **фуг В.Я. Шебалина** отличаются от классических именно своим песенным характером. В хоре **«Над курганами»** — это не краткие темы-импульсы, а развернутые, напевные и относительно законченные построения (см. Приложение Г, с. 129–132). Тема **«Осени»**, звучащая в быстром темпе, более нейтральна, диатонична (в натуральном миноре), с чертами плагальности, поскольку ее начало звучит как бы в тональности субдоминанты (см. Приложение Г, с. 125–128). Благодаря этим свойствам темы фуг (встречается определение «фугетта») В.Я. Шебалина производят впечатление скорее запева песни, чем начала полифонической формы. Их существенным русским песенным качеством является равномерное насыщение выразительными

[260] Предложенная систематизация во многом ориентирована на классификацию мелодики С.М. Слонимского: мелодика «является наиболее сложным и разнообразным выразительным средством, способным к самой интенсивной и парадоксальной эволюции. Отдельные ее разновидности многочисленны, а индивидуальные особенности практически неисчерпаемы» [457, с. 9]. Существуют и другие примеры классификации. Так, в своем исследовании инструментальных фуг XX века И.И. Васирук выделяет такие типы тем, как тема-мелодия, тема-серия, тема-фактура, тема-ритм [57, с. 57-82]. Ценны наблюдения М.Г. Арановского в отношении синтаксической структуры мелодии [13].

интонациями, в отличие от типичных полифонических тем, для которых, как правило, характерно наличие острых, «графических» мелодических оборотов в тематическом зерне и их растворение в общих формах движения во второй половине[261].

Мелодический контур, свойственный камерной вокальной классической музыке, претворен в темах фуг А.Ф. Ушкарёва: «О прилети, мой сон» (см. Приложение Г, с. 203–208), «Красы прелестней нет». В теме фуги «Радуйтеся, праведнии, о Господе» В.М. Файнера, выдержанной в духе кантов-виватов, чередуются фанфарные обороты и поступенное движение, подчеркнутое пунктирным ритмом и пространными ликующими руладами.

Речитативно-декламационные темы основаны на приближении к естественной человеческой речи: к стремлению передать темпо-ритм и интонацию высказывания, оттенки различных эмоций. Сказанное условно, так как свобода интонирования речи не может быть точно воспроизведена в системе фиксированного музыкального строя и регулярного ритма. Основные выразительные свойства речитативно-декламационных тем являются музыкальной аналогией наиболее характерных и устойчивых речевых интонаций (например, вопроса, восклицания, обращения и прочее). Подобно риторическому прообразу, они заключают в себе типовые и индивидуальные черты, отражая не только общий характер речевого высказывания, но часто и очень тонкие эмоциональные нюансы. В них прихотливый мелодический рисунок сочетается с репетитивными повторами звуков, резко восходящие мелодические линии с ниспадающими интервальными ходами, разнообразная остропунктирная ритмика контрастирует с ритмическим ostinato. Фразировка и ритмика речитативно-декламационных тем определяются синтаксической структурой текста и распределением речевых акцентов.

В целом речитативно-декламационные темы современных хоровых фуг характеристичны, отличаются тонкой индивидуализацией и разнообразием декламационных приемов: от «говорка» до широких распевов. В этом аспекте

[261] Песенные черты прослеживаются и в тематизме фугато в хоре «Могила бойца» из цикла «Три хора без сопровождения на стихи М. Лермонтова» В.Я. Шебалина (см. Приложение Г, с. 92–96).

показательна фуга **«Послушайте!»** из хорового цикла **«Четыре стихотворения»** (на стихи В.В. Маяковского) А.И. Пирумова. Тема состоит из четырех коротких фраз, отделенных между собой паузами. В первой фразе риторическое обращение (*«Послушайте!»*), имеющее призывный характер, подчеркнуто восходящим малотерцовым ходом, пунктирным ритмом и акцентом. Далее в поэтическом тексте возникает романтический образ звезд (*«Ведь если звезды зажигают, значит это кому-нибудь нужно!»*), вследствие чего полностью меняется облик мелодии (постепенное расширение диапазона от чистой кварты до большой сексты) и тип звуковедения (cantabile) (см. Приложение Б, рис. 149).

Тесная связь с конкретными особенностями языка и интонациями речи обусловила в речитативно-декламационном тематизме использование музыкально-риторических фигур западноевропейской музыки. К примеру, в фуге **А.И. Пирумова «Дух бездомный давно полон дум о давних днях...»** происходит дробление первой фразы с помощью цезуры: «*дух*», «*бездомный*». Этот прием отдаленно напоминает фигуру «tmesis» эпохи барокко, когда фраза дробилась на отдельные слова (и даже слоги) с помощью пауз и цезур, отражая усталость, тоску героя, его взволнованность. Восходящая мелодическая линия в отдельных случаях ассоциируется с фигурой anabasis (вознесение, восхождение), например тема «Accedite ad eum, et illuminamini» В.М. Файнера.

Особое значение приобретает мелодическое ostinato. В темах современных фуг ему отводится важнейшая роль. Художественно-выразительные свойства мелодического ostinato чрезвычайно широки [366]. Будучи связанным с содержательным контекстом произведения ostinato каждый раз наполняется новым смыслом. Например, в иронической фуге «Мы говорили об искусстве» В.А. Гаврилина многократный повтор одного звука ассоциируется с утомительным, долго длящимся разговором. Метод сатирической гиперболизации речевых интонаций помогает создать меткий и яркий «интонационный портрет» дискутирующих героев. В фугах А.И. Пирумова, напротив, репетиция звука в мелодии передает эмоциональную возбужденность и концентрацию энергии поэзии В.В. Маяковского. Ostinato как репетиция не является признаком лишь

декламационности (значительно усиливается роль ostinato в инструментальных темах). Подчеркнем значение ритмической остинатности как важного технически организующего и музыкально-выразительного средства. По мнению С.М. Слонимского, многократное повторение ритмоформул создает особое поле, которое можно уподобить ритмической энергии квантового потока [458, с. 8–9; 124, с. 268–270].

Мелодические особенности тем *инструментального характера* заключаются в превалировании орнаментальности, виртуозности, импровизационности [263, с. 115]. В их структуре широко распространены два вида фигураций. Первый — последовательность широких интервалов, взятых, как правило скачком (например, тема фуги «Где до конца сердце тоску изноет?» А.И. Пирумова состоит из нисходящей и восходящей малых септим) (см. Приложение Б, рис. 150). Второй — хроматические ходы (в темах «Холодной фуги» и фуги «Энергия» Б.И. Тищенко) (см. Приложение Б, рис. 151, 152). Оба вида фигураций находим в фугах Я.А. Иванова, В.П. Баркаускаса, Ю.А. Фалика, Т.И. Корганова.

Чрезвычайно важны *авторские ремарки*, касающиеся характера исполнения, типа звуковедения (*dolce, risoluto, leggiero, tranquillo, cantabile, e posamente*) и исполнительских штрихов (*tenuto, marcato*) и различного рода акцентов. В первую очередь это свидетельствует об идее современных композиторов более рельефно отразить в музыке богатство, многообразие речевой выразительности для повышения экспрессивности высказывания. Кроме того, стремясь сблизить тематизм хоровых фуг с инструментальной музыкой, композиторы применяют терминологию, относящуюся к специфическим техническим приемам игры на различных инструментах симфонического оркестра: *détaché* (Я.А. Иванов), *glissando* (Т.И. Корганов).

Кроме ритмической структуры значительно усложняется *метро-тектоническая* (Г.Э. Конюс [213; 214], Н.А. Симакова [444, с. 260]) организация тем фуг. Они достаточно часто пишутся в непериодических переменных размерах. Как правило это связано со стремлением композиторов точнее отразить в графической записи музыкальную фразировку. Однако иногда применение

переменных размеров возникает вследствие изменения протяженности самой темы («Ива, ивушка» Р.К. Щедрина). В целом большинство хоровых фуг выдержано в рамках одного музыкального размера. Смена размера применяется лишь эпизодически, на границах крупных разделов формы (например, в интермедиях-связках фуги «Мы говорили об искусстве» В.А. Гаврилина, «Послушайте!» А.И. Пирумова), если она не предусмотрена в строении темы.

Помимо интервальной структуры для характеристики тем хоровых фуг a cappella одним из важнейших является *ладогармонический параметр*. Бóльшая часть тем фуг выдержана в рамках тонального мышления. Диатоничны темы фуг В.Я. Шебалина («Осень»), Р.К. Щедрина («Ива, ивушка»), А.В. Чайковского («Не могу…»). Есть ряд примеров использования разнообразных модальных систем (диатонических и хроматических). Например, в фуге C-dur Т.И. Корганова для темы в натуральном C-dur, имеющей ярко выраженную модальную окраску, выбирается тональный ответ в миксолидийском G, причем его завершающий мотив смещен на тон выше. Хроматика встречается в сочинениях различных художественных направлений. Аллюзия на свободную двенадцатитоновость возникает в «Холодной фуге» Б.И. Тищенко.

В качестве примера сложных ладовых диспозиций рассмотрим фугу из цикла **«Два сольфеджио» Ю.А. Фалика** (см. Приложение Г, с. 280–285). Моторная, активная тема фуги состоит из двенадцати звуков (расширенная тональность). Тональным центром цикла выступает *fis*. Первый элемент темы представляет собой движение по нижнему тетрахорду Fis-dur с резким смещением на полтона ниже — F-dur, в конце мотива. Второй сегмент темы повторяет ритм первого, однако демонстрирует звукоряд другой гаммы, E-dur (его верхнего тетрахорда). Третий сегмент темы смещает звучание в A-dur, завершаясь целотоновой гаммой с опорой на тон *f*. Заключительный мотив темы, своего рода каденция, демонстрирует движение по фригийскому *e* и завершается на тоне *cis*, предвосхищая верхнеквинтовый (условно «доминантовый») ответ (см. Приложение Б, рис. 145).

Ладовый контекст обусловливает различные смысловые выражения для одних и тех же интервальных ходов. Так в фуге Я.А. Иванова кварто-квинтовые

обороты вызывают аллюзии на стиль П. Хиндемита с присущим ему «концентрированным выражением ratio, звуковое воплощение диалектичности художественного мышления композитора» [261, с. 165]. Контрастна предыдущему примеру виртуозная фуга C-dur Т.И. Корганова, в которой квартовые ходы придают звучанию оттенок легкого юмора.

Функции метроритмической организации в полифонических темах современной музыки значительно расширяются. Нередко возникает противоречие мотива и такта: «переклички» акцентов на слабую долю такта (в фуге Des-dur Т.И. Корганова); гемиола (в фуге «То перекинусь радугой» А.И. Пирумова).

Обогащение интонационной сферы современных фуг происходит за счет разветвленных жанровых и стилистических коннотаций. Например, *образно-смысловые* и *тематические аллюзии*: детская песенка «Чижик-пыжик»[262] — в фуге «Не могу…» А.В. Чайковского; кварто-квинтовость как отражение стиля письма П. Хиндемита — в фуге-вокализе Я.А. Иванова (см. Приложение Г, с. 254–257); *музыкальная монограмма* — имя выдающегося хорового дирижера Густава Эрнесакса (GE) «зашифровано» в интонационном «ядре» темы фуги «В честь Густава Эрнесакса» Ю.А. Евграфова (см. Приложение Г, с. 268–274); *национальные черты* (армянские фольклорные интонации в фугах из «Полифонического концерта» С.А. Баласаняна).

Для *ответных проведений* характерна традиционная кварто-квинтовая диспозиция по отношению к теме, хотя ответ в современных фугах может быть в любой интервал. Часто это соотносится с композиционным замыслом. Например, секстовый ответ в фуге «Где до конца сердце тоску изноет?» А.И. Пирумова отражает тонально-гармонический план сочинения[263]. Применение

[262] В этой связи можно указать сочинение для хора a cappella «Тихая ночь» (1913). Жанровым прототипом данной миниатюры выступает ренессансная «месса-парафраза». Композитор использует старинную технику на cantus firmus, в роли которого выступает проводимая в партии басов детская песенка «Чижик-пыжик», как дружеский шарж, посвященный соратнику М.И. Ипполитова-Иванова, председателю Русского хорового общества в Москве — Алексею Петровичу Чижову [227].

[263] В качестве центрального созвучия, которое собирается в финальном звуковом комплексе, выступает полиаккорд квартовой структуры, опирающийся на тоны *c-e* (в крайних голосах) и *h* (звучит сразу в двух партиях – вторые тенора и вторые сопрано). Этим обусловлена темо-ответная диспозиция в экспозиционном разделе (*e-c-e-h*) (см. Приложение Б, рис. 150).

одного интервала во всех темо-ответных проведениях приводит к образованию тонально незамкнутой экспозиции. К примеру, в трехголосной фуге «Послушайте!» А.И. Пирумова это происходит за счет квинтовой диспозиции темы и ответа (реальный): *g–d–a* (см. Приложение Б, рис. 149). В Фуге из «Концертино» В.Г. Агафонникова в экспозиции ответные проведения даны в медиантовой диспозиции (*e–cis, e–gis*), предвосхищая контрапункт, предполагающий удвоения в кульминации (см. Приложение Б, рис. 153).

Ориентация на барочный прототип (фуги И.С. Баха или Г.Ф. Генделя) влияет на степень точности ответа. Интересный вариант доминантового тонального ответного проведения находим в **фуге Des-dur Т.И. Корганова**. В нем для сохранения изначальной квартовой интонации, задающей активный характер теме и — через нее — всей фуге, заменены и первый звук, и второй звук. За счет чего ответ вначале воспринимается как субдоминантовый, а потом словно модулирует в доминантовую тональность (см. Приложение Б, рис. 154).

Показательный пример интервальной диспозиции ответных проведений находим в **Фуге** из цикла «Прелюдия и фуга» (1970) **В.П. Баркаускаса.** (см. Приложение Г, с. 241–249). Логика кварто-квинтовых темо-ответных проведений (*a–e–a*) в партиях басов, альтов и теноров внезапно нарушается вступлением партии сопрано с ответным проведением на полтона вверх (от звука *b*). Мгновенная «переокраска» темы создает эффект внезапного вторжения как бы мешающее привычному и спокойному ходу событий. Кажущийся спонтанный «сдвиг» тонального центра вполне оправдан: он был «запрограммирован» в интонационной структуре темы *(a–d–e–d–h–a–b).* Для В.П. Баркаускаса, математика по первому образованию[264], всегда были важна отточенность формы,

[264] Витаутас Баркаускас в 1953 году окончил физико-математический факультет Вильнюсского педагогического института, затем в 1959 — Вильнюсскую консерваторию (класс литовского композитора и педагога А. Рачюнаса). Следует отметить, что в музыкальной культуре композиторы-математики — явление не редкое. Так, Эдисон Денисов в 1951 году окончил физико-математический факультет Томского государственного университета, а французский композитор Янис Ксенакис закончил в 1946 году политехнический университет в Афинах, и всю жизнь одновременно с сочинением занимался архитектурой и математикой. Французский композитор и дирижер Пьер Булез с детства проявлял способности как к музыке, так и к математике, в юности посещал курсы высшей математики в Лионе. Американский композитор, создатель музыкального синтезатора, Милтон Бэббит в 1931 году изучал математику в Университете Пенсильвании.

своеобразная магия чисел, числовых пропорций и рядов (см. Приложение Б, рис. 155).

Иногда композиция современных фуг нарушается «предсказуемостью» варианта будущего ответа. После первого ответного проведения можно ожидать его точный повтор (согласно строгой архитектонике фуги), а фактически этот «план» не реализуется: современные композиторы даже в пределах экспозиционного раздела могут продемонстрировать оба типа ответа (тональный и реальный)[265]. Уже в экспозиции ответ может быть дан в полифоническом преобразовании: альтовое проведение в инверсии в экспозиции фуги «То перекинусь радугой» А.И. Пирумова (см. Приложение Б, рис. 156).

Противосложения современных фуг являют собой не только привычный контрапункт, дополняющий тему, раскрывающий ее особенности, но и становятся в определенной степени «собеседником» первоначального тезиса, противопоставляя ему свой индивидуализированный интонационно-ритмический комплекс, претендующий, по мнению И.К. Кузнецова на роль «контртемы» [263, с. 117]. Например, в фуге **Es-dur Т.И. Корганова** изложение реального доминантового ответа сопровождается противосложением, в котором зацикливается один и тот же мотив, но его повторения отличаются друг от друга наличием или отсутствием альтерации III ступени основной тональности. Такое ostinato в противосложении воспринимается свежо и необычно, неспроста композитор сделал его удержанным на протяжении всей фуги. Помимо этого, во время вступления темы в партии I сопрано (т. 9) автор использует в качестве противосложения (партия альтов) прием темы в увеличении. Это создает эффект применения пропорционального канона (см. Приложение Б, рис. 146).

В отличие от Т.И. Корганова, **А.И. Пирумов** стремится к тематизации всех структурных элементов фуги. В фуге **«То перекинусь радугой»** все противосложения основаны на исходном мотиве темы, либо в его основном, либо в

[265] В фуге «Ива, ивушка» Р.К. Щедрина при классическом прямом восходящем вступлении голосов первый ответ (в партии тенора) — субдоминантовый реальный, а второй ответ (в партии сопрано) — доминантовый, тональный (неточный во втором и четвертом тактах).

инверсионном варианте. Благодаря этому в экспозиции создается эффект perpetuum mobile, в котором постоянное активное движение восьмыми длительностями дает особую энергию (см. Приложение Б, рис. 156). Оригинальным случаем точного повтора материала темы в противосложении видится фуга **«Где до конца сердце тоску изноет?» А.И. Пирумова.** Здесь все противосложения удержанные, причем в качестве первого из них выступает сама тема (!), проводящаяся от того же звука, что и в начале (в партии теноров). Таким образом в фугу привносятся черты канона и ostinato (см. Приложение Б, рис. 150).

Разнообразие *интермедий* в современных хоровых фугах основано на четырех исторически сложившихся видах: *интермедия-кодетта*; *интермедия-связка*; *интермедия развивающего характера* («интермедия-разработка», Н.А. Симакова [444, с. 187]); *интермедия-эпизод*.

Например, композицию **фуги Ю.А. Фалика** (из цикла «Два сольфеджио») можно классифицировать как сложную двухчастную, где нечетные разделы содержат проведения темы фуги, а четные представляют собой интермедийные сонорные эпизоды (*интермедии-эпизоды*) (см. Приложение Б, рис. 157).

В фуге **«То перекинусь радугой» А.И. Пирумова** две удержанные интермедии выполняют функцию припева («подобная интермедия», М.Ш. Бонфельд [43, с. 5]). Они построены на новом, напрямую не связанном с темой фуги материале. Первая *интермедия-припев* содержит канон (ц. 6), состоящий из двух тексто-музыкальных фраз («(1) *Чего пошел играть дугой?* (2) *Какую жуть в кайме таю?*»). Голоса канона имеют прямой нисходящий порядок вступления, интервал — октава. Вторая интермедия-припев повторяет знакомый канон (ц. 8), в новой тональности (полутоном выше), с иным порядком вступления голосов[266]. Таким образом, первая интермедия представляется первоначальным, а вторая — производным соединением вертикально-подвижного контрапункта (см.

[266] Интермедии-имитации (или интермедии-каноны) в куплетных фугах восходят к отечественной полифонической традиции — к примеру, фуга П.И. Чайковского gis-moll из цикла «6 пьес для фортепиано на одну тему» (ор. 21).

Приложение Б, рис. 158). Рассмотренные элементы используются композиторами для создания композиции фуг в целом.

Перейдем к анализу *структуры фуг*. Учитывая классификацию И.К. Кузнецова [263, с. 124] выделим две большие группы: 1. традиционные (классические) типовые формы; 2. современные (индивидуальные) структуры.

Первый тип — традиционные (классические) типовые формы — «краеугольный камень», на котором зиждется современная полифония. Использование традиционных структур в фуге как самостоятельном произведении характеризуется разнообразием, неповторимостью художественных решений. Согласимся с Н.А. Симаковой, что, относя ту или иную фугу к числу традиционных, «мы вовсе не исключаем возможность присутствия в ней оригинальных, более того, достаточно необычных моментов (разрядка моя — Н.К.), касающихся как интонационного строения темы, так и метроритмики, архитектоники, тонального плана и т.д.» [444, с. 603].

Во многом ориентируясь на стиль И.С. Баха, современные композиторы продумывают строение хоровых фуг, опираясь на модуляционные и контрапунктические средства развития. Особенности композиции отдельно взятой фуги определяются, прежде всего, их соотношением. В зависимости от преобладания (но не единственного) параметра одного из них различаются *тонально-развивающиеся* и *контрапунктически развивающиеся*. В тонально-развивающихся фугах — три раздела (экспозиция — средняя часть — заключительная часть). В контрапунктически развивающихся фугах основу составляют различные изменения темы в проведениях, главным образом структурные и контрапунктические. Подобные фуги содержат разное количество разделов, каждый из которых объединяет ряд проведений с одинаковыми приемами преобразования темы в них.

Как тонально-развивающиеся, так и контрапунктически развивающиеся фуги демонстрируют многообразие вариантов: трехчастные (фуги C-dur и Des-dur Т.И. Корганова, «Ива, ивушка» Р.К. Щедрина, «Послушайте!» А.И. Пирумова), фуга с чертами куплетности («Осень», «Над курганами»

В.Я. Шебалина, «То перекинусь радугой» А.И. Пирумова), сложная двухчастная (Фуга из цикла «Два сольфеджио» Ю.А. Фалика), фуга стреттно-имитационного, мотетного строения («Энергия» Б.И. Тищенко).

Логика тонального развития в традиционных формах связана с классическими принципами, однако тональный план каждой фуги индивидуален. Подчеркнем, что хор a cappella, хорошо звучит далеко не во всех тональностях. Поэтому выбор тональности для хорового произведения имеет очень важное значение. Нередко сочинение многое теряет в своей выразительности из-за того, что его автор не учел этого обстоятельства и не нашел «выгодной» для хора тональности. Правильный выбор основной тональности прежде всего характеризуется: 1. наличием необходимых звуковых красок; 2. особенностями голосовых регистров в данной тональности; 3. возможностями наиболее эффективного использования диапазона всего хорового коллектива; 4. удобной тесситурой для исполнения технически сложных фрагментов. В качестве примера наиболее удачных в отношении выбора тональности являются фуги В.Г. Агафонникова, Т.И. Корганова, Р.К. Щедрина.

Послеэкспозиционное строение фуги не имеет каких-либо установленных правил. Это свободная часть. В *послеэкспозиционной части фуги* (термин Т.Н. Дубравской [133, с. 195]) имеют место тональное и контрапунктическое развитие. В некоторых фугах представлены оба вида, а где-то преобладает один. В фугах с активным тональным развитием, как правило, тема звучит в неэкспозиционных тональностях: может начинаться с проведения в тональности, параллельной по отношению к главной (или доминантовой); в ней широко могут использоваться тональности первой степени родства, а также более отдаленные. По мнению И.К. Кузнецова, «в фугах, претворяющих классическую форму тональности (в том числе модифицированную), логика тонального развития в одних случаях связана с постепенным, направленным к определенным высотным центрам, модуляционным процессом, в результате которого полно охватываются периферийные зоны и создается ощущение высокой степени удаленности от тонального центра» [263, с. 122]. Примером может послужить фуга **«Красы**

прелестней нет» из цикла «Мадригал» **А.Ф. Ушкарёва**. В развивающей части за счет смены лирической «бемольной» образной сферы на более активную «диезную» (Es-dur, F-dur, C-dur, G-dur, D-dur) высвечиваются новые краски темы (см. Приложение Б, рис. 159). В сочинении **«”О глупости”, хором и фугой»** (1964) **А.А. Кнайфеля** логика тонального плана (экспозиция от тона *e* — реприза транспонирована, звучит от *f*) словно отражает тернистый путь борьбы: «*Глупость не могли победить даже боги*» (текст Ф. Шиллера). Модуляция подготовлена масштабным построением (в развивающем разделе) по восходящим чистым квинтам: от *f* до *ais (в)* (см. Приложение Г, с. 215–219).

Помимо проведения темы в новой тональности начало послеэкспозиционной части хоровых фуг может ознаменоваться появлением контрапунктических (имитационных) приемов. Приведем некоторые примеры:

1. стреттные проведения темы в основном виде — «В честь Густава Эрнесакса» Ю.А. Евграфова (тт. 102–109) (см. Приложение Б, рис. 160); Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?» (тт. 41–44) из цикла «Сквозь тысячи лет» А.И. Пирумова (см. Приложение Б, рис. 161);

2. регламентированные структурные изменения темы (тема в обращении фуги «Энергия» Б.И. Тищенко, тт. 40-42) (см. Приложение Б, рис. 162);

3. стреттные проведения структурно измененной темы — причем в разных голосах тема может подвергаться не одинаковым изменениям: например, в Фуге C-dur Т.И. Корганова в начале среднего раздела находим стреттное проведение темы в основном виде у басов и темы в обращении у сопрано (тт. 18–19). При подходе к кульминации (тт. 43–48) стретта звучит уже в трех голосах — сопрано (в основном виде), альты (в обращении), басы (в увеличении) (см. Приложение Б, рис. 163).

Как правило на протяжении послеэкспозиционной части различные контрапунктические приемы и способы преобразования темы встречаются неоднократно, причем степень сложности обычно возрастает к кульминационной зоне. Например, яркий театральный эффект возникает в репризе **«Фуги»** из **«Концертино» В.Г. Агафонникова**: за счет многократного проведения фрагмента темы в стреттном изложении в разных голосах хора создается картина озорного

класса — ученики наперебой выкрикивают отдельные фразы («*пятью пять — тридцать шесть — семью семь*») (см. Приложение Б, рис. 164).

В Фуге из цикла «**Прелюдия и фуга Des-dur» Т.И. Корганова** стреттные проведения темы помогают композитору приготовить кульминацию фуги. Она звучит в финале и представляет собой двойной канон между партиями мужских и женских голосов, основанный на материале темы и противосложения. Это апофеоз всего диптиха (т. 53) (см. Приложение Б, рис. 165). Подчеркнуть кульминацию помогают динамические и фактурные средства: tutti у хора, постоянное *crescendo* и *ff* указывают нам на торжественное и утверждающее окончание фуги. В самом последнем такте автор использует *glissando*, благодаря чему создается впечатление, что все яркое действо в один момент исчезло, «провалилось под землю» согласно юмористическому тексту Я.И. Серпина: «*Если к делу есть охота, из-под земли найдет тебя работа*». В целом наблюдается стремление к стереофоническому объему полифонической фактуры, к динамической и артикуляционной самостоятельности хоровых голосов.

Контрастное сопоставление различного типа фактур — типичная черта современных фуг для хора a cappella. В развивающий и заключительный разделы формы, а также в интермедии-связки композиторы включают хоральные и аккордово-гармонические построения. Например, в финале **Фуги C-dur Т.И. Корганова** диатоническое звучание уступает место диссонирующему: на смену имитационному письму приходит последовательность кластеров. Перед окончанием фуги хор произносит текст «говорком» (см. Приложение Б, рис. 166).

В отношении *количества тем* преобладают *однотемные (простые)* фуги. *Многотемные (сложные)* фуги для хора a cappella достаточно редко встречаются в современной музыке. В основном они представлены двойными фугами с раздельным экспонированием тем (например, фуга «Мы говорили об искусстве» В.А. Гаврилина, фуги В.М. Файнера). В хоре «Не могу…» из цикла «Монологи пьющего человека» (2011) А.В. Чайковского можно проследить черты двойной фуги с раздельным экспонированием тем без последующего контрапунктирования.

В качестве примера рассмотрим фугу «**Мы говорили об искусстве» В.А. Гаврилина** (см. Приложение Г, с. 167–178). Это сложная фуга на две темы с раздельным экспонированием и чертами программности (в этом прослеживается связь с фугами эпохи романтизма [130; 218]), связанной с передачей юмористического текста, сочиненного самим композитором. В лаконичной текстовой форме выражены два оппозиционных мнения (приведена авторская орфография):

Мы говорили об искусстве. Он мне сказал.
Камил Сен-Санс! Как мил Сен-Санс!
Но это было глупо, и поскольку фуга кончилась,
Спорить некогда, бьёт органный пункт на тонике.
Открою вам секрет, скажу вам напрямик, на самый на каданс:
Совсем не мил Сен-Санс!

Сюжет стихотворения диктует стремительный разворот событий, что ведет к сокращению обязательных разделов. Первая тема («*Мы говорили об искусстве. Он мне сказал»)* диатоническая, звучит в натуральном миноре (c-moll), конструктивным элементом становятся малая и большая терции (см. Приложение Б, рис. 167). Экспозиция первой темы основана на прямом восходящем порядке вступления голосов смешанного хора (бас, тенор, альт) от звуков *c–g–c*. Логика проведением нарушается проведением ответа в тональности Es-dur у сопрано[267]. Напряжение беседы возрастает: ответные проведения у басов и альтов (оба от звука *b*), и далее у теноров и сопрано (от *as*) точно демонстрируют лишь инициальный отдел темы.

Интермедия-связка на доминантовом органном пункте басов подготавливает вступление второй темы («*Камил Сен-Санс! Как мил Сен-Санс!»*). Во второй теме (звучащей в одноименном мажоре — C-dur, т. 59), сочетаются диатонические (секундово-квартовые) и хроматические (репетиция нисходящего хода *a–gis–g–fis*) построения (см. Приложение Б, рис. 168). Экспозиция второй темы в точности повторяет особенности экспозиции первой: три проведения (*g–d–g*) оканчиваются внезапным переходом к развивающему разделу, где также разрабатываются

[267] Данная архитектоника и выбор тональности c-moll вызывает ассоциации с фугой №17 «Гроза» из оратории «Времена года» (1801) Й. Гайдна.

отдельные сегменты темы (*e–fis–h–a–e–g*). Вторая интермедия-связка строится по аналогии с первой на доминантовом органном пункте. Скорее всего, это связано с фабулой стихотворения, где все действие стремится к «*органному пункту на тонике*».

В завершающем разделе (c-moll) атмосфера дискуссии накаляется. Ситуация спора выражена в музыке сильнее, чем в литературном тексте. Конфронтация мнений облекается композитором в сложные контрапунктические кунстштюки, играющие в споре роль аргументов.

1-й «аргумент» (тт. 105–110): к двухголосной канонической секвенции на материале первой темы (Т1) в мужских голосах прибавляется бесконечный канон на интонациях второй темы (Т2) в женском хоре.

2-й «аргумент» (тт. 110–116): четырехголосный канон с изменяемыми данными.

3-й «аргумент» (тт. 117–122): вертикально-подвижной контрапункт материала первого «аргумента».

4-й «аргумент» (тт. 123–126): каноническая секвенция в двух верхних голосах.

5-й «аргумент» (тт. 127–130): в партиях басов, теноров и альтов трехголосная каноническая секвенция второго разряда на материале Т1, сопрано — инициальная Т2 в ракоходной инверсии (см. Приложение Б, рис. 169).

6-й «аргумент» (тт. 131–134): вертикально-подвижной контрапункт октавы материала пятого «аргумента».

7-й «аргумент» (тт. 135–142). Спор подходит к своей кульминации, которая ознаменована новым текстом «*Но это было глупо, и поскольку фуга кончилась, спорить некогда, бьёт органный пункт на тонике».* В хоровой фактуре имитируется «биение» органного пункта: мужские голоса исполняют бесконечный канон в октаву, а в партиях сопрано и альтов использованы терцовые дублировки.

8-й «аргумент» (тт. 142–146). Двухголосный канон (тенора, басы) на материале первой темы с новым текстом: *«Открою вам секрет, скажу вам*

напрямик, на самый на каданс». Интрига подчеркнута сменой темпа (meno mosso) и стремительным crescendo (от piano к forte) (см. Приложение Б, рис. 170).

Краткая интермедия-кодетта, исполняемая смешанным хором в унисон, ставит точку в жарком споре: «*Совсем не мил Сен-Санс!».* Таким образом, в данной фуге музыка последовательно раскрывает фабулу литературного текста (см. Приложение В, схема 3).

Второй тип форм — *современные (индивидуальные) структуры* — отражает совершенно иной подход к самому звуковому материалу, его жанровому, тембровому, динамическому, исполнительскому решению. Индивидуальные формы таких фуг характеризуются свободным обращением с моделью (что во многом было подготовлено фугами в творчестве композиторов-романтиков). На этой основе возникает характерное явление «диалога эпох», интертекстуальности[268].

Один из наиболее часто применяемых конструктивных принципов становления современных (индивидуальных) форм фуги видится принцип симметрии[269]. В качестве образцов более подробно рассмотрим два сочинения **А.И. Пирумова**: фугу «Дух бездомный давно полон дум о давних днях...» из цикла «Сквозь тысячи лет» и «Послушайте!» из хорового цикла «Четыре стихотворения» на стихи В.В. Маяковского.

Фуга «**Дух бездомный давно полон дум о давних днях...**» написана в концентрической форме. Обрамляют ее тематические проведения: первый раздел — строгая экспозиция, к которой примыкает дополнительное проведение темы в басу (т. 17) и двойной канон на неполном варианте темы и первом противосложении (тт. 21–28); пятый раздел — возвращение темы с противосложениями, три проведения, тема-ответ-тема (т. 42 и далее). Центральный (третий) раздел, центр формы — проведение темы в сопровождении гомофонно-

---

[268] Подобные фуги чаще встречаются в крупных многочастных сочинениях.

[269] В качестве предпосылок таких фуг назовем *двухчастно-симметричные* (А.Н. Должанский [121, с. 222]) фуги, в которых отчетливо выделяются два раздела благодаря одинаковому расположению в данных разделах проведений и интермедий, либо одинаковому строению их тонального плана (наиболее часто первый раздел завершается в тональности доминаты, а второй — в основной тональности). О симметрии в фугах И.С. Баха пишет С.С. Скребков [451, с. 86–93].

гармонической фактуры (т. 32), заимствованной из предыдущей прелюдии. Наконец, в окружении центрального раздела находятся интермедии-эпизоды: второй раздел (он же — первая интермедия, т. 29) — явная динамическая кульминация фуги, а также четвертый раздел (вторая интермедия, тт. 37–41) — еще одно гомофонное построение, перекликающееся по материалу с Прелюдией № 3.

Структура симметрии прослеживается и в трехголосной фуге для женского хора a cappella **«Послушайте!»** из хорового цикла «Четыре стихотворения» на стихи В.В. Маяковского[270] (см. Приложение Г, с. 163–166). Конструктивная идея сопряжена со звукоизобразительностью: диспозиция темо-ответных проведений, а также внезапная смена направления порядка вступления голосов подобна вспыхивающим на небе звездам, разделенным строго установленными границами (интервал чистой квинты) и связанным между собой гравитационными силами (полутон): *«Послушайте! Ведь если звезды зажигают, значит это кому-нибудь нужно. Значит кто-то хочет, чтобы они были? Значит, это необходимо, чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда?».* Помимо этого, если составить графическую схему фуги, в которой начальные звуки темо-ответных проведений обозначить точками, а затем точки соединить прямыми линиями, то полученное изображение будет напоминать контуры созвездий на карте звездного неба (см. Приложение В, схема 4). В фуге отсутствует «привычная» темо-ответная схема вступлений голосов, как и возвращение исходной ладовысотной организации темы в заключительном разделе. Кроме того, здесь нет интермедий между частями.

В интервальной структуре темы, состоящей из четырех сегментов (в объеме сексты), между первым и вторым сегментом возникает полутоновый сдвиг (*g-fis*). Он важен как главенствующий принцип выстраивания формы всей фуги: два квинтовых круга с полутоновой диспозицией[271]. Первый квинтовый круг по

[270] Структура тотальной симметрии прослеживается в фуге из «Музыки для струнных, ударных и челесты» (1936) Б. Бартока [444, с. 608]. Подробный анализ и схема данной фуги содержатся в книге А.С. Соколова [463, с. 127–141].

[271] В области собственно музыкальной техники отметим сходство с симметричными, круговыми структурами фуг Ф. Листа. В фуге «Cum Sancto Spiritu» из «Гранской мессы» на основе интервала восходящей кварты складывается замкнутая структура *fis—h—gis—cis—cis—fis*. По мнению И.О. Цахер,

восходящей линии вступления (*g–d–a*) (см. Приложение Б, рис. 149) сменяется нисходящим (*ais–dis–gis*), где в двух верхних голосах возникает канон в чистую кварту (*gis–cis*) на материале второго сегмента темы (см. Приложение Б, рис. 171). Заключительное проведение темы от *es* проходит на органном пункте *d*. В кульминационном проведении темы «конспектируется» графический облик вступления голосов предыдущих разделов: расширение диапазона звучания, нисходящее хроматическое заполнение (*c–h–b–a*). Финальное созвучие (*d–a–e–cis*) словно фиксирует основные формообразующие элементы фуги: симметрия в архитектонике формы и полутон как образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного «центрального элемента» (Ю.Н. Холопов) [532, с. 8].

Нотация хоровых фуг имеет важное значение. Выделим два основных вида записи: *партитурный* и *клавирный.* «Партитурный» — многоголосная запись хорового произведения ориентирована на партитуры симфонического оркестра. Каждый голос выписывается на отдельной нотной строке. При эпизодических divisi в одной партии несколько голосов располагаются на одном нотоносце. Данный тип записи подчеркивает самостоятельность и равноправие полифонических линий[272], обеспечивает удобство расположения поэтического текста (при его наличии). «Клавирный» — изложение хорового произведения выполнено по принципу наиболее распространенной записи фортепианной музыки. Хоровые голоса располагаются на двух строчках, применяется двуштильная запись. Например, в **«Фуге» Я.А. Иванова** две партии мужского хора (тенора и басы) выписаны на нижней строке в басовом ключе, а две женские (сопрано и альты) на верхней строке в скрипичном (см. Приложение Б, рис. 172). Эта система нотации неудобна для певцов, так как в полифонических произведениях (с их гибким голосоведением и достаточно часто возникающим перекрещиванием голосов) приходиться

данный прием используется «в русле тенденции к поиску на их основе конструктивных способов организации у композиторов конца XIX – начала XX века, в том числе в связи с исчерпанием ресурса тональности» [555, с. 196–197].

[272] Подобный образом в 1750 году И.С. Бах изложил свое последнее сочинение — знаменитый цикл «Искусство фуги». Для его эпохи такая запись клавирной музыки была необычной, она во многом возрождала забытую традицию нотации.

внимательно следить за голосоведением и направлением штилей, что во многом затрудняет исполнение. Для дирижера данный вид записи удобен только в процессе предварительной работы над произведением (при исполнении на рояле). Когда же сочинение начинает звучать в хоре, то может возникнуть психологическое несоответствие графической записи нотного текста (тесное «соседство» голосов) и их реальное звучание (тесситурные условия, дистанция, объем, рельеф). Такой вид записи, очевидно, связан со стремлением композитора сблизить хоровое звучание с инструментальным, но он в современной хоровой музыке встречается не так часто. С точки зрения исполнительской практики необходимо подчеркнуть саму роль голосоведения: продуманность и ясность изложения музыкального и текстового материала каждой хоровой партии существенно облегчает освоение развернутой полифонической формы.

Рассмотрев фугу, обратимся к *полифоническим циклам*. Полифонические циклы (малый и большой), вызревая в инструментальной и вокально-симфонической сфере, ко второй половине XX века обрели суверенитет в отечественной хоровой музыке a cappella. *Малый полифонический цикл* (полифонический диптих), подобно инструментальному, венчает фуга, предваряемая, как правило прелюдией (реже, хоралом). Наряду с циклами, где каждая из частей представляет собой самостоятельную композицию, прелюдия и фуга могут являться разделами контрастно-составной формы: «Сессия» (1977), на студенческие слова, В.Ю. Калистратова; «Прелюдия и фуга» (1979) на слова В.Я. Лазарева для женского хора a cappella В.Г. Кикты[273]. Редкий образец цикла в цикле [240] — прелюдия и фуга «Красы прелестней нет» из цикла «Мадригал» на стихи поэтов эпохи Возрождения (1978) А.Ф. Ушкарёва (см. Приложение Г, с. 258–264).

В качестве аналитических примеров рассмотрим циклы **прелюдий и фуг C-dur, Des-dur, Es-dur Т.И. Корганова**, **«Хорал и фуга» В.М. Файнера**.

[273] В первоначальном варианте это был полифонический концерт для мужского хора a cappella «Хвала мастеру» (1978), посвященный эстонскому дирижеру Олеву Оя (см. Приложение Г, с. 388–393).

В хоровых циклах **Т.И. Корганова**[274] сложное полифоническое письмо требует от исполнителей свободного владения вокально-хоровой техникой. Применяются различные типы звуковедения (legato, marcato, glissando, tenuto). Остинатные мелодико-ритмические фигурации наделяют фактуру чертами инструментальной музыки. Хоровая сонорика представлена кластерными созвучиями: смешанный тринадцатиголосный кластер (включающий диатонические и вторую повышенную ступень лада) венчает Прелюдию Es-dur (см. Приложение Б, рис. 173), в финале фуги C-dur в партиях альтов и сопрано образуется шестиголосный хроматический кластер (см. Приложение Б, рис. 166).

Прелюдии в диптихах Т.И. Корганова тематически всегда связаны с фугами. Причем в двух случаях (в циклах C-dur и Es-dur) прелюдии содержат черты фуги. В Прелюдии C-dur композитор проводит тему во всех голосах в различных вариантах (основной вид, инверсия, ракоход) (см. Приложение Б, рис. 174). Кроме того, часто возникает одновременное звучание основной темы и ее инверсии (см. Приложение Б, рис. 175). Кроме того, разделы прелюдии связаны между собой гомофонно-гармоническими «интермедиями». В Прелюдии Es-dur черты, роднящие ее с фугой, обнаруживаются с первых тактов. Главная тема от партии сопрано передается в партию альтов уже в измененном варианте (см. Приложение Б, рис. 176). Такой принцип сохраняется на протяжении всей Прелюдии, благодаря чему достигается непрерывное музыкальное развитие. В Прелюдии Des-dur хоровая фактура основана на нетерцовых созвучиях (кварт-квинтаккорды, секундовые вертикали). Данные интервалы впоследствии составят интонационное зерно темы фуги.

Все фуги рассматриваемых диптихов однотемные, написаны для четырехголосного смешанного хора (C-dur и Des-dur) и трехголосного женского

---

[274] Т.И. Корганов создал с 1972 по 1975 год циклы прелюдий и фуг: Es-dur, Des-dur, C-dur. Прелюдии исполняются с названием музыкальных звуков. Для фуг композитор выбирает юмористический текст. Для фуги Des-dur композитор взял шутливую фразу: «*Если к делу нет охоты, из-под земли возьмет тебя работа»,* в основу фуги C-dur положены слова К.С. Алемасовой «*Как весел зов трубы*». Для фуги Es-dur композитор сам сочинил слова *«Бом! Бом! Слышится кругом! Это люди славят лето — бурю красок, море света!».* В фуге C-dur в варианте, исполняемом Московским хором молодежи и студентов (под управлением Б.Г. Тевлина), фуга сольфеджируется [249, с. 83–84].

состава (Es-dur). Они имеют стреттно-имитационное строение. Хоровые фуги выстраиваются по классическим законам полифонии (три раздела, удержанное противосложение, тональный ответ). Классические трехчастные фуги трактованы композитором сквозь призму тональной логики XX века. К примеру, тональный план фуги C-dur включает миксолидийский G и A, cis-moll. В экспозициях сохраняется кварто-квинтовый принцип проведения темы и ответов (фуга C-dur, Es-dur), субдоминантовый ответ характеризует фугу Des-dur. В средних разделах Т.И. Корганов представляет различные варианты работы с темой: в инверсии, в увеличении, стретты. Магистральные стретты подводят к финалу фуг. Сочинения представлены в нотной хрестоматии: Прелюдия и фуга C-dur (см. Приложение Г, с. 286–296); Прелюдия и фуга Des-dur (см. Приложение Г, с. 297–307); Прелюдия и фуга Es-dur (см. Приложение Г, с. 308–313).

Хорал и хоровая фуга прошли многовековой исторический путь развития, сформировав наиболее типичные формы работы с хоралом: фугу на хорал *неспецифического вида* (хоральная фуга первого рода) и фугу на хорал *специфического вида* (хоральная фуга второго рода) [444, с. 243]. Первый вид — имеет в качестве темы начальную (или какую-то иную строку хорала), при этом формообразование ориентировано на традиционные (чаще всего, однотемные) фуги (например, Фугетта из органного цикла «Choral varie´» С.И. Танеева, в которой темой является первая фраза григорианского хорала «Ave Maria» [444, с. 244]). Такой вид достаточно часто встречается в музыке различных эпох (особенно барокко). Иногда связь темы с хоралом отражается в названии сочинения.

Второй вид — демонстрирует множество вариантов. Н.А. Симакова располагает их от более часто встречающихся к менее употребляемым [444, с. 245]:

1. мотетная с последовательным фугированным развитием фраз хорала;

2. с хоралом, вводимым в качестве c.f., но не разрабатываемым фугированно (такая фуга написана на самостоятельную тему);

3. с присоединяющимся хоралом, получающим фугированное развитие и выполняющим роль самостоятельной темы (третья часть кантаты «Иоанн Дамаскин» С.И. Танеева);

4. с фугированной разработкой только первой фразы хорала, при том, что подобная фуга включает весь материал хорала, который подается в виде c.f.;

5. с хоралом, строфы которого вводятся в интермедийных разделах фуги, имеющей самостоятельную тему.

По технике письма фуга на хорал и фуга на cantus firmus представляют собой идентичные явления. В этом случае важно, что фуга на хорал всегда содержит именно хорал в качестве c.f.: «если же роль cantus firmus'a выполняет тема народного или сугубо светского происхождения, либо тема, чей звуковой состав опирается на числовую символику, либо тема-сольмизация, — в этом случае уместно определение “фуга на cantus firmus”» [444, с. 251] (например, фугетта для женского хора a cappella Н.А. Римского-Корсакова «Надоели ночи», ор.14).

Н.А. Симакова пишет, что «в эпоху И.С. Баха и в последующие периоды развития музыкального искусства фуга на хорал займет важное место среди других жанров полифонической музыки: как своим строением, так и содержанием — ввиду широкого использования старинных духовных песнопений — она будет служить живым напоминанием о славных традициях прошлого, в том числе — о неисчерпаемости технических и выразительных возможностей, которыми располагал контрапункт эпохи Ренессанса и раннего барокко» [444, с. 243]. Однако, столь популярная в эпоху Ренессанса и барокко, фуга на хорал постепенно утрачивала свои позиции и стала к настоящему времени весьма редким явлением не только в русской, но и в западноевропейской музыке.

В современном отечественном композиторском творчестве к модели «фуга на хорал» приблизился **В.М. Файнер** в сочинении для смешанного хора a cappella **«Внуши, Боже, молитву мою»** (Пс. 54: 2; 23) (см. Приложение Г, с. 314–319). Данная композиция представляет собой тексто-музыкальную форму с мотетным принципом письма. Она делится на два раздела (хоральный и фугированный),

соответствующие двум строфам текстового первоисточника. Первая строфа богослужебного текста *«Внуши, Боже, молитву мою и не презри моления моего»* звучит в хоральном изложении в качестве небольшого восьмитактового вступления, за которым следует двойная фуга с совместной экспозицией на вторую строфу богослужебного текста. В основе первой темы (*«Возверзни на Господа печаль свою»*) мелодический материал партии сопрано (из хорала). Вторая тема (*«и Тойтя препитает»*) — мелодически оборот партии альтов (тт. 4–7). В тоже время, следуя за новым текстом обе темы фуги ритмически отличаются от первоначального «хорального» варианта. За счет этого при неизменном первоначальном темпе, возникает ощущение, что фуга звучит более подвижно, активно, энергично по сравнению с хоралом (см. Приложение Б, рис. 177).

В развивающем разделе обе темы даны в увеличении (тт. 36–44). Здесь же за счет контрапунктического проведения образуются двухголосные пропорциональные бесконечные каноны между партиями сопрано и теноров на материале первой темы (тт. 35–39) (см. Приложение Б, рис. 178), затем басов и альтов — на материале второй темы (тт. 40–42) (см. Приложение Б, рис. 179). Хотя обе темы имеют яркий тональный облик, возникает эффект модального мышления или «модально окрашенная тональность», использование «модализмов» (по Ю.Н. Холопову[275]): a-moll натуральный сменяется мелодическим видом, использован фригийский лад; общий ладотональный план направлен в субдоминантовую сферу (d-moll, g-moll) вследствие чего заключительный A-dur звучит как доминанта к d-moll.

В целом стиль хорового письма В.М. Файнера характеризуется ясным четырехголосием, стремлением к благозвучию (обилием параллельных терций и сексст, весьма умеренным использованием диссонансов), применением свободных ритмических имитаций.

Следовательно, с точки зрения «внедрения» хорала в хоровую фугу сочинение В.М. Файнера представляет собой интеграцию композиционных

[275] Ю.Н. Холопов называет модализмами «мелодические и аккордовые обороты с модальными тонами» — характерными ступенями того или иного натурального лада в отличие от мажора или минора [531, с. 326].

приемов: 1. мотетная тексто-музыкальная форма, характеризующаяся последовательным развитием текстовых строф хорального первоисточника; 2. двойная фуга с совместным экспонированием тем; 3. фуга, развивающая начальную фразу хорала (первая тема); 4. фуга, на видоизмененную вторую фразу хорала (вторая тема); 5. техника сквозного имитационного письма связана со стреттами (в том числе на тему в увеличении); 6. синтез западноевропейского (архитектоника фуги) и русского (хоровая фактура) барокко, а также позднеромантического стиля (тональность с элементами модальности).

Большие полифонические циклы (И.И. Васирук, [56]) — «сверхцикл» (Т.В. Франтова, [522, с. 284]) или «суперцикл» (И.К. Кузнецов, [263, с. 138), объединяющие несколько малых — в хоровой музыке большая редкость.

Таков цикл **«Сквозь тысячи лет» А.И. Пирумова**, где три диптиха (прелюдия и фуга) и постлюдия объединены композиционной целостностью текста поэмы «Человек» В.В. Маяковского (см. Приложение Г, с. 320–354).

Прелюдия №1, «В ковчеге ночи новой Ной, я жду…»;

Фуга №1, «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою…»;

Прелюдия №2, «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска…»;

Фуга №2, «Где до конца сердце тоску изноет?..»;

Прелюдия №3, «Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес…»;

Фуга №3, «Дух бездомный давно полон дум о давних днях…»;

Постлюдия, «Стою, огнем обвит…».

Корреляция гетерофонии и полифонии возникает вследствие биполярности образа главного героя: с одной стороны — это сверхчеловек, говорящий на равных с Космосом, с другой — сам поэт, проходящий сложный жизненный путь. Так, в Прелюдии №1 (тт. 8–11) и Прелюдии № 3 (тт. 21–31) гетерофонные обороты вовлекаются в имитационные переклички и становятся основой образования полифонической фактуры.

На протяжении всего сюжета идет противостояние добра и зла. Как и в поэме В.В. Маяковского, в цикле А.И. Пирумова развитие направлено от ожидания чего-то неизвестного к неизбежной гибели этого мира. Богатый эмоциональный спектр

выражен тональной неустойчивостью на протяжении всего хорового цикла, постоянными яркими, контрастными агогическими изменениями. Отметим также важное тембровое решение цикла — в сочинении велико значение мужского хора (часто с применением divisi), так как повествование идет от мужского лица.

В коде Постлюдии (и всего цикла), в которой возникает реминисценция материала Прелюдии №1 *(«В ковчеге ночи новый Ной»).* А.И. Пирумов обрамляет свой цикл и в текстовом, и в музыкальном отношении, чего не предполагалось в поэме В.В. Маяковского.

Тональный план цикла тонко отражает развитие сюжета. Так, первый диптих сочетается по принципу одноименных (по звучанию) тональностей: gis-moll в прелюдии (тревожное ожидание неизбежного) (см. Приложение Б, рис. 180) — As-dur в фуге (динамичный образ, подъем духа) (см. Приложение Б, рис. 156).

Второй диптих повествует о наиболее мрачных переживаниях героя, поэтому в нем, словно отражая неустойчивость душевного состояния, отсутствует определенный тональный центр. Прелюдия № 2 поначалу излагается в h-moll (см. Приложение Б, рис. 181). В дальнейшем тематизм прелюдии «скитается» по минорным диезным тональностям, а завершается хоровым речитативом, в котором утверждается e-moll. Апогеем тональной неустойчивости является вторая фуга: подобно тому, как блуждают мысли героя, полные сомнений, недоверия и ревности, в данной фуге тональные опоры постоянно смещают друг друга.

В третьем диптихе тональные очертания возвращаются в диезную сферу: E-dur в Прелюдии № 3 (образы природы) (см. Приложение Б, рис. 182), модулирующий в gis-moll (как результат реминисценции материала первой прелюдии); в Фуге № 3 cis-moll, звучит безрадостно, тоскливо, полный воспоминаний *«о давних днях»* (см. Приложение Б, рис. 183).

В трагической Постлюдии представлены и диезные (fis-moll), и бемольные тональности (b-moll). В этом отношении особенно справедливо высказывание

С.И. Танеева о том, что в условиях отсутствия классических тональных связей именно контрапункт служит тем самым средством, которое цементирует форму[276].

Глобальная проблематика, вопросы о человеке и мироздании, поднятая в поэме, решаются А.И. Пирумовым в фугах. Инверсированные синтаксические конструкции отражены в структуре тем фуг. Тема Фуги №1 состоит из двух мотивов. Инициальная часть основана на пятикратном повторе первой ступени с захватом второй, продолжение — изложение того же материала, но на кварту выше (см. Приложение Б, рис. 156). Тема Фуги № 2 также представляет два мотива. Второй является своего рода инверсией первого: первоначальный нисходящий скачок на уменьшенную септиму заменен на восходящий (см. Приложение Б, рис. 150). В теме Фуги № 3 восходящий скачок на терцию впоследствии заменен нисходящим с последующим секвентным продвижением (см. Приложение Б, рис. 183).

Экспозиции фуг нарушают классический принцип построения. В Фуге № 1 за первым проведением темы в партии басов звучат только ответы (!): квинтовый у теноров, секстовый (в инверсии, у альтов), квинтовый (сопрано) со стреттно присоединяющимся к нему дополнительному ответу теноров. В Фуге № 2 первоначальной теме в партии тенора дан секстовый ответ в партии альтов. Однако в этот момент тенора повторяют тему на первоначальной высоте с ритмическим смещением на четверть, что приводит к образованию канона. Также у теноров тема прозвучит еще раз при третьем проведении темы в партии сопрано, привнося в черты ostinato в фугу.

Характерная черта фуг — удержанные противосложения. Например, в Фуге№ 2 за счет трех удержанных противосложений возникают сложные контрапункты (двойной, тройной, четверной). В развивающей и репризной частях данной фуги также сконцентрирована богатейшая техника канонов: канон между темой и противосложением настраивает на обилие имитационной техники в фуге в

[276] «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм. Современная музыка есть музыка преимущественно контрапунктическая», — С.И. Танеев [133, с. 9].

целом. Примерами выступают четырехголосная стретта-канон в простом контрапункте (тт. 16–19); четырехголосная стретта-канон в сложном контрапункте (тт. 41–44); тройной шестиголосный канон на основе фрагмента темы и двух свободных голосов, один из них — педаль (тт. 51–56). Наряду со строго выполненными продолжительными каноническими эпизодами композитор предлагает свободный вариант канонического письма. К примеру, в Постлюдии имитация распространяется только на ритм.

Завершающая Постлюдия «Стою, огнем обвит…» во многом аккумулирует в себе основные черты прозвучавших ранее прелюдий и фуг в отношении тематизма, фактурных приемов, отчасти — полифонических техник. Она является своего рода итогом развития всего цикла (см. Приложение Б, рис. 184). В Постлюдии господствуют мрачные образы («*погибнет все*»), но есть и оптимистические проблески («*тот, кто движет жизнью … луч… из солнц последних выжжет*»). Структура Постлюдии соединяет в себе черты строфической и куплетной (куплетно-вариантной) композиции. Куплет организован по принципу строфической формы: первая строфа («Погибнет все…») излагается монодийно (в партии баса), вторая («И только боль моя…») имеет гомофонно-гармоническую фактуру.

В первом куплете контраст между строфами выражен не только в фактурном, но и в динамическом отношении (*f* в первой строфе, *pp* — во второй). Второй куплет (т. 11) повторяет материал первого с фактурными изменениями: первая строфа излагается каноном с изменяющимися параметрами (вначале в нем участвует два голоса, а со второй строки присоединяется третий). Расширена в отношении текста и музыкального материала вторая строфа во втором куплете.

Третий куплет (т. 27) является в динамическом отношении наиболее ярким, это своего рода апофеоз, но пока еще не финал развития. В первой строфе наблюдается ритмически точный канон между крайними голосами, средние голоса подстраиваются ритмически под партию сопрано. В результате басовая линия как бы противостоит остальным голосам. Вторая, гомофонная, строфа приводит к коде цикла, где в отличие от первого номера, тематизм первой прелюдии исполняется

поначалу только мужским хором с применением divisi, лишь при повторении материала подключаются женские партии. Кроме того, если в начале цикла наблюдался gis-moll, то завершение углубляет бемольную сферу, уводит в b-moll. В финале цикла усилено трагическое начало, и последний вопрос героя («*Солнце! Что ж, своего глашатая так и забудешь разве?*») уже звучит не с надеждой, как в первой прелюдии, а как риторический вопрос, брошенный в пустоту, и нет никакой надежды получить на него ответ.

Анализ данного цикла показал, что А.И. Пирумов по праву занимает почетное место среди крупнейших отечественных композиторов-полифонистов. Его творчеству посвящены разделы монографий о полифонии XX века И.К. Кузнецова [263, с. 182–187], Н.А. Симаковой [444, с. 637–638, с. 668–670], а сочинения исполняются многими солистами и коллективами[277].

К полифоническим циклам примыкают транскрипции[278] для хора a cappella некоторых прелюдий и фуг из «**Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха,** выполненные **Л.З. Конторовичем**[279]. По признанию дирижера «импульсом к данной работе послужили многочисленные просьбы исполнить фуги И.С. Баха, а также желание расширить хоровой репертуар»[280]. Данные транскрипции — пример фактурного обновления материала первоисточника посредством хоровой «инструментовки». Выбор отдельных полифонических диптихов был обусловлен ограниченным диапазоном хоровых голосов. Вследствие этого были сделаны переложения малых полифонических циклов cis-moll и d-moll

[277] В частности, фортепианные пьесы А.И. Пирумова, «Прелюдия и Токката», входили в обязательную программу второго тура Второго Международного конкурса пианистов имени П.И. Чайковского в Москве (1962), «Скерцо» для фортепиано было включено в обязательную программу второго тура Пятого Международного конкурса пианистов имени П.И. Чайковского (1974). 28 февраля 2020 года в Рахманиновском зале МГК имени П.И. Чайковского состоялся концерт к 90-летию со дня рождения Заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора, композитора А.И. Пирумова. Хоровые сочинения были исполнены Хором студентов ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова (дирижер — В.В. Красов).

[278] Переложение инструментальной музыки для хора a cappella является в русской хоровой культуре давней традицией. А.В. Свешников, создавший в 1928 году первый хор на радио, перекладывал фортепианные и оркестровые произведения для своего коллектива, стремясь расширить репертуар.

[279] В настоящее время Лев Зиновьевич Конторович – народный артист РФ, профессор, художественный руководитель Академического большого хора «Мастера хорового пения», и.о. заведующего кафедрой хорового дирижирования МГК имени П.И. Чайковского.

[280] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с Л.З. Конторовичем. МГК имени П.И. Чайковского. 30 сентября 2019 года.

их первого тома, а также c-moll, d-moll, Es-dur, E-dur, f-moll, G-dur — из второго тома ХТК.

Выпускник Хорового училища имени А.В. Свешникова, Л.З. Конторович тонко чувствует специфику голосоведения [212]. В транскрипциях за счет четкого распределения музыкального материала между четырьмя хоровыми партиями звучат изначально трехголосные (d-moll из I тома, d-moll, f-moll, G-dur из II тома) и четырехголосные (c-moll, Es-dur, E-dur из II тома), а также пятиголосная фуга cis-moll из I тома[281]. Среди представленных фуг некоторые написаны в двухчастной (II том — c-moll, d-moll) или трехчастной форме (II том — G-dur), другие в более сложных формах, например, с элементами сонатности (двухчастная с разработкой в третьей четверти — E-dur из II тома)[282].

Переменная плотность (термин Вл.В. Протопопова) [372, с. 155] полифонической ткани, связанная с координацией движения мелодических голосов, соотношением их интенсивности, гибко проецируется Л.З. Конторовичем на хоровое звучание. Тематический материал по сравнению с оригиналом И.С. Баха, попадая в условия хоровой фактуры, обретает новое тембровое развитие. К примеру, в Прелюдии d-moll из I тома за счет помещения отдельных элементов остинатных фигураций в различные голоса хора, преодолевается точное повторение и возникает эффект «эха». Двух-трехтоновые арпеджированные фигуры, «разбросанные» по хоровой «лестнице», рождают аллюзию на технику пуантилизма (см. Приложение Б, рис. 185).

Богатая артикуляция, заложенная в интонационном строе баховского тематизма и являющаяся условием свободного мелодического высказывания, отражена в хоровом многоголосии. К примеру, частый прием в полифоническом голосоведении — паузирование перед проведением темы — гиперболизирован. Паузы возникают гораздо чаще не только с физиологической точки зрения (певцы

[281] Здесь нельзя миновать остающегося дискуссионным вопроса о том, основана ли фуга cis-moll I тома на трех самостоятельных темах), либо является однотемной с тремя облигатными противосложениями, второе (с т. 35) и третье (с т. 49) из которых приближаются к темам. Первой точки зрения придерживаются Э. Курт, В.А. Золотарёв, С.С. Скребков и некоторые другие исследователи, второй, к примеру, Ф. Бузони, Б. Муджеллини, Б. Барток, А. Казелла.

[282] Классификация формообразования фуг И.С. Баха предложена Вл.В. Протопоповым [372, с. 190].

должны взять дыхание), но и с целью отделить и услышать микроэлементы музыкальной материи. Протяженные мелодические линии за счет деления между голосами хора слышатся структурно четче, рельефнее[283]. Кроме того, за счет выписанной мелизматики мелодические линии, преодолевая инструментальную природу, становятся более кантиленными (тема Фуги d-moll из I тома) (см. Приложение Б, рис. 186). Дополнительному тембральному объему способствует также вокализация, а именно пение на отдельные фонемы или слоги. В комментариях к нотному тексту Л.З. Конторович пишет, что не указывает возможную подтекстовку, так как считает, что этот вопрос каждый дирижер должен решить самостоятельно[284].

Таким образом, месса, мотет, мадригал и многоголосная песня (canzona, chanson, lied), канон, фуга как образцы западноевропейской музыки закрепились в современной отечественной композиторской практике. В современной трактовке они представлены синтезом художественных и композиционных приемов. Каноническая и остинатная техники существуют в условиях свободной двенадцатитоновости в Мессе Д.Н. Смирнова. Имитационно-каноническая техника осложнена звуковысотными (додекафония, микрохроматика) и фактурными параметрами (сонорика, алеаторика) в Мессе in D Г.П. Дмитриева. Применение письма на cantus firmus, остинатной и канонической техник в додекафонной музыке представлена в Missa Potatorbis (Бражно́й литургии) Ю.И. Шибанова. Микрохроматика и контрапунктирование голосов внутри сонорного комплекса — в Мессе В.А. Кухты. Имитационно-каноническое письмо в сонорной фактуре, элементы микрохроматики, а также полифония пластов — в Мессе и Реквиеме А.Ю. Сысоева

Одним из центральных признаков мотета остается тексто-музыкальная форма. Как правило мотеты создаются на один текст, редко встречаются политекстовые мотеты (Н.Н. Драницын). Композиторы применяют литературно-

[283] Подобный прием встречаем в «Сольфеджио» Р.К. Щедрина.
[284] См: Бах И.С. Избранные прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»: Транскрипции для хора a cappella Л.З. Конторовича. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. С. 4.

текстовые источники, как на русском, так и на иностранных языках (латинском, немецком). Во всех образцах прослеживается стилизация жанра с сохранением имитационной техники. Среди жанровых разновидностей выделены: *мотет-мадригал* (А.М. Волконский), *мотет-концерт* (Н.Н. Драницын), *мотет-хоральные вариации* (С.В. Екимов), *мотет-мистерия* (А.А. Королёв).

В современных мадригальных циклах косвенно прослеживается отсылка к итальянским мадригалам XVI века, а также к восьми книгам мадригалов К. Монтеверди. При создании мадригалов чаще всего современные композиторы кладут в основу отдельного хора целое стихотворение (Р.Г. Бойко, С.В. Екимов). В более редких случаях поэтический текст одного стихотворения делится на части и распределяется на несколько мадригалов, объединенных в микроциклы внутри сборника (например, «Четыре мадригала» на сонет П. Верлена «Voeu» М.А. Аркадьева). В хоровых мадригалах обнаруживаются черты, ярко демонстрирующие, исходя из классификации М.Г. Арановского, либо «приверженность канону» (строгий полифонический стиль в «Мадригале» А.А. Королёва), либо «обновление в рамках канона» (музыкальная звукопись в манере французских импрессионистов при сохранении имитационной фактуры в хоре «Замки Фата Морганы» С.М. Слонимского), либо «радикальный отход от канона» («размытость» формы, сложные сонорно-алеаторические звуковые комплексы, экспериментальные исполнительские приемы в «Счастье» Н.А. Хрущёвой). К жанру канцоны обратились В.Г. Агафонников, С.В. Екимов Н.Н. Драницын, А.Ф. Ушкарёв. Единичны в отечественной музыке lied (А.М. Волконский) и chanson (Ф.К. Караев).

Рассмотренные примеры позволили классифицировать каноны на *инструктивные* и *концертные*, а также определить жанровые разновидности концертных канонов — *канон-песня* (Т.И. Корганов), *канон-вокализ* (Ю.Н. Гурьев), *канон-скерцо* (Ю.А. Литовко), *канон-парафраза* (Ю.Н. Холопов). В них отчетливо демонстрируется попытка возродить ушедшие традиции с позиций сегодняшнего дня. Помимо этого, канон как форма стал преображаться, расширять свои границы, распространяя свое влияние на *двухорные композиции* различных жанров

(А.И. Пирумов, А.Г. Шнитке), во многом обусловил *синтез* старинных и авангардных техник письма в современной хоровой композиции (А.Г. Шнитке, Л.А. Карев). В *инструктивных* и *концертных* канонах для детей уровень сложности полифонических приемов достаточно высок: бесконечные каноны, канонические секвенции, стретты, двухорные каноны (Р.Г. Бойко, С.С. Смольянинов).

Развиваясь в течение многих веков в западноевропейской и русской музыке, со второй половины XX века в творчестве отечественных композиторов фуга для хора a cappella предстает как отдельное сочинение или часть циклической формы. Обновление композиционных принципов в хоровой фуге затронули жанровую характеристичность и образность, архитектонику и тональный план. Переосмыслена и музыкальная риторика: сам принцип отражения смысла пропеваемого текста в различных музыкальных фигурах (мелодических, гармонических, ритмических и т.д.), безусловно, заимствован из предшествующих эпох, однако арсенал этих средств значительно пополнился, в том числе, семантикой тональностей и аккордов, новыми ритмическими и мелодическими символами, формообразующими средствами. Малый и большой полифонические циклы являются для композиторов способом демонстрации своего контрапунктического мастерства. Обращение к хоровой полифонии связано с высоким уровнем исполнительского мастерства хоровых дирижеров и руководимых ими коллективов.

ГЛАВА 4. Русская духовная музыка для хора a cappella

4.1. Жанры духовной музыки на современном этапе

Современный этап развития русской культуры свидетельствует о все более возрастающей актуальности духовной темы, обусловленной поисками новых общечеловеческих гуманистических идеалов, осознанием необходимости возрождения утерянных духовных ценностей. Это значимый ориентир сегодняшнего дня, ставший своеобразным протестом против волн насилия и войн, захлестнувших человечество.

Тема духовности стала чрезвычайно важной для России, долгие десятилетия находившейся в отрыве от своих исторических корней, истоков культуры в силу политической ситуации. Возрождение религиозных традиций как православных, так и других вероисповеданий позволило выявить межконфессиональные связи.

Духовность неразрывно связана с высшими нравственными ценностями, которые проявляются не только в религиозной (церковной), но и светской музыке. Среди них гуманизм, милосердие, патриотизм. Так, в 2020-е годы особую значимость обретает музыкальное и поэтическое наследие советских авторов, появляются новые сочинения, посвященные героическому подвигу нашего народа в Великой Отечественной войне: «в процессе восприятия духовно-патриотического сочинения слушатель, сопереживая героям и осмысляя тему подвига, неизменно возвращается к образам Жертвы и Спасения, столь знаковых для религиозного христианского восприятия» [448, с. 45].

Отправной точкой в процессе восстановления религиозных традиций русского народа, идей православия явилось празднование тысячелетия Крещения Руси в 1988 году. Это событие стало переломным в отношениях Русской Православной Церкви и государственной власти в СССР: стали открываться храмы, духовные учебные заведения, священнослужители получили доступ к средствам массовой информации.

Большинство авторов обратилось к духовной музыке в ее различных жанрово-стилистических проявлениях. Среди наиболее известных композиторов: Ю.М. Буцко, К.Е. Волков, С.А. Губайдулина, Э.В. Денисов, В.Ю. Калистратов, Н.Н. Каретников, В.Г. Кикта, Р.С. Леденёв, В.И. Мартынов, Г.В. Свиридов, Н.Н. Сидельников, В.А. Успенский, Ю.А. Фалик, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин, А.Я. Эшпай, прот. Николай Ведерников, С.З. Трубачёв (диак. Сергий Трубачёв). В данном направлении активно работают и более молодые авторы С.В. Екимов, В.Ю. Зуев, А.И. Киселёв, В.Л. Круглик, С.В. Нестерова, А.В. Танонов и другие.

Несомненное влияние на стилевые особенности современных сочинений оказали творческие достижения Н.П. Дилецкого, В.П. Титова, М.С. Березовского, Д.С. Бортнянского, М.И. Глинки, П.И. Чайковского, С.И. Танеева и многих других композиторов, внесших весомый вклад в развитие русской хоровой музыки. Созвучной сегодняшнему дню оказалась позиция композиторов Нового направления, особенно С.В. Рахманинова, в которой отразилось единство народной музыкальной речи и культового древнерусского мелоса, объединившая произведения самых разных жанров и стилей.

Особое значение приобретает идея межконфессиональных отношений, давшая возможность свободы вероисповедания: «универсальность современного художественного сознания, не прикрепленного к какой-либо одной конфессии; сосуществование мотивов, восходящих к католическому, православному ритуалу, иудаизму и восточным религиозным системам (на Западе — К. Пендерецкий, О. Мессиан, К. Штокхаузен, в России — А.Г. Шнитке, В.П. Артёмов и другие)» [476, с. 339][285].

В профессиональном композиторском творчестве духовная музыка, находясь в тесной связи с фольклорной и светской, представляет собой объект постоянно изменяющийся, стимулирующий музыковедческую мысль к размышлениям о состоянии музыкальной культуры. «Время требует от нас поставить вопрос о пересмотре самого понятия — духовная музыка… Ныне это понятие нам кажется

[285] В этой связи назовем «Экуменическую» (Вселенскую) мессу (1933-1939) А.Т. Гречанинова, Четвертую симфонию (1984) А.Г. Шнитке, «Апокалипсис» (1991) В.И. Мартынова, Реквием (1988) В.П. Артёмова.

узким и не вмещает всех тех явлений, что причастны к этой области», — констатирует И.В. Степанова [478, с. 149].

Свою трактовку понятия «духовная музыка» аргументировали многие композиторы. К примеру, Э.В. Денисов говорил: «Я вообще считаю, что нет грани между духовной музыкой инструментальной и духовной музыкой вокальной. Совершенно неправильно считать, что духовная музыка — это только та музыка, которая связана со словом. <…> В каком-то отношении некоторые мои инструментальные сочинения являются иногда более духовными, чем некоторые мои сочинения, целиком основанные на литургических духовных текстах <…> Настоящая музыка, которая имеет непреходящую — вечную — ценность, — она вся является духовной» [197, с. 39].

Развитие духовных жанров в композиторском творчестве стало мощным импульсом к их всестороннему анализу со стороны отечественных и зарубежных ученых, специализирующихся на исследовании русской музыки второй половины XX – первой четверти XXI века. Появилось значительное количество исследований, отражающих новые научные подходы к теории и истории русской духовно-музыкальной культуры. Здесь следует назвать имена Г.В. Алексеевой [8], М.В. Богомоловой [42], Т.Ф. Владышевской [63], И.А. Гарднера [71; 72; 73], Н.А. Герасимовой-Персидской [78], Н.С. Гуляницкой [106; 107], Н.В. Гурьевой [108; 109], Н.Г Денисова [113], И.В. Дынниковой [135; 136], С.Г. Зверевой [158; 406], А.И. Кандинского [188; 189], А.Б. Ковалёва [204; 205; 206], А.Н. Кручининой [259], И.Е. Лозовой [287; 288], В.И. Мартынова [301], Ю.И. Паисова [341; 342], Н.Ю. Плотниковой [361; 362; 363; 364; 365], Вл.В. Протопопова [376; 382], М.П. Рахмановой [391; 392; 394], Л.Д. Рязанцевой [421], И.А. Скворцовой [390; 448], Т.А. Старостиной [469; 473], И.В. Степановой [478], А.Т. Тевосяна [495], О.А. Урванцевой [508; 509], Н.Д. Успенского [510], Т.В. Франтовой [523], А.Г. Хачаянц [527], С.И. Хватовой [528], В.С. Ценовой [556], М.В. Цукановой [559], А.Р. Шариповой [569], О.Е. Шелудяковой [571; 572], Б.А. Шиндина [576; 577] и многих других.

Стремясь охватить широкий спектр значений «духовной музыки», отечественными исследователями (И.А. Гарднер, Н.С. Гуляницкая, Л.Д. Рязанцева, А.Б. Ковалёв и другие) были предложены систематизации, крайними точками которых стала принадлежность к богослужебной или к внехрамовой традиции. Так, Н.С. Гуляницкая выделяет две ветви русской духовной музыки, сложившиеся к концу XX века: 1. произведения, наследующие богослужебно-певческую традицию и 2. духовно-концертную музыку, включающую как жанры, связанные с церковным богослужением (например, Литургия и Всенощное бдение), но предназначаемые для концертного исполнения; так и произведения не связанные с богослужебно-певческой традицией для вокально-инструментального и инструментального состава исполнителей. Близка вышесказанному классификация Н.В. Парфентьева и Н.П. Парфентьевой: «духовно-концертное хоровое искусство a cappella», «духовная вокально-инструментальная музыка», «духовно-инструментальная музыка» [353, с. 4].

Используя общепринятую терминологию при изучении духовной хоровой музыки православной традиции[286], И.А. Гарднер предлагает дихотомическое деление на уставное (или каноническое) пение и неуставное (неканоническое) пение [71, с. 103][287]. При этом акцентирует внимание на том, что богослужебные тексты всегда уставные, канонические; а музыкальный же текст может быть уставным, но может быть и неуставным, хотя допущенным церковной властью или многолетней практикой к богослужебному употреблению. Кроме того, некоторые песнопения религиозного характера, текст которых не принят в богослужении, но которые могут быть допущены к совершению в церкви религиозных обрядов являются паралитургическими [71, с. 104].

---

[286] Помимо православной композиторы обращаются и к западноевропейской (в частности, католической) духовной традиции. Данный аспект был освещен в третьей главе настоящей диссертации.

[287] Само явление — концертная ветвь духовной музыки — появилось в русском искусстве во второй половине XVII века в виде духовных концертов Н.П. Дилецкого, В.П. Титова и др. Показательно, что И.А. Гарднер употребляет название «духовно-музыкальное творчество», «духовно-музыкальное сочинение» только по отношению к авторским композициям, ведущим отсчет со второй половины XVII века. По отношению к богослужебной музыке он применяет другие термины: церковная, клиросная, обиходная и т. д.

Разрабатывая жанровую классификацию хоровой музыки второй половины XX – начала XXI веков, А.Б. Ковалёв предлагает деление на три группы: «традиционные жанры», «жанры смешанного типа», «нетрадиционные жанры». При этом имеются в виду жанры, типичные для русского православного богослужения[288]. Анализируя отечественные хоровые жанры в русской духовной музыке, Л.Д. Рязанцева разделяет их на семь групп, отличающихся по степени приближения к их жанровому архетипу или удаления от него, по типу жанровых взаимодействий и способу преломления жанровых традиций [421]. Весьма ценно ее наблюдение, касающееся произведений религиозной тематики, но написанных в жанрах светской музыки. Во многих исследованиях прослеживается мысль об осознании идей русского православия, христианства как общечеловеческого универсума.

Активная полемика в отношении терминологии, развернувшаяся с последней трети XX века, не прекращается и в наши дни[289]. С одной стороны, акцентируется, что «понятие “духовная музыка” включает, прежде всего, церковное пение — то, что утвердилось как духовно-музыкальные сочинения и переложения» [106]. С другой стороны ученые склоняются к тому, что понятия «культовая» и «духовная», в отличие от «церковной» музыки, имеют более широкое значение: первая охватывает, помимо христианской, музыку других религиозных культов, вторая включает произведения не только на богослужебные тексты (звучащие как в храме, так вне его), но и на светские тексты религиозно-философского содержания, рассчитанные на исполнение в концертном зале. Такой трактовки мы будем придерживаться в данной работе.

---

[288] По А.Б. Ковалёву: «традиционные жанры» (в частности богослужебные хоровые циклы cappella; произведения, написанные на тексты отдельных богослужебных песнопений; духовные концерты, продолжающие традицию запричастного пения); «жанры смешанного типа» (хоровые циклы a cappella, состоящие из песнопений на канонический текст / или в отдельных случаях на измененный канонический текст, которые входят в состав разных богослужений и не могут составлять единый богослужебный цикл, а также особая линия хоровых концертов, представляющих многочастные хоровые циклы, где каждая из частей содержит тексты, относящиеся к разным богослужениям или празднествам, но объединенные идейно или тематически), «нетрадиционные жанры» (сочинения, в основе которых лежат внебогослужебные или внехрамовые жанры и формы: кантата, оратория, симфония, концерт, жанры-гибриды типа оперы-оратории) [205].

[289] В круг обсуждаемых понятий входит и «соборность». Эта тема обсуждается на искусствоведческих, философских и культурологических диспутах [23].

Духовное хоровое творчество a cappella второй половины XX – первой четверти XXI века, определенное Н.С. Гуляницкой как *Новейшее направление* (*Nova música sacra*) [106, с. 22], демонстрирует целый спектр возможных эстетических, жанрово-стилевых и композиционных решений. Оно представлено масштабно (от собственно церковных до светских камерных, симфонических и театральных жанров) и характеризуется синергизмом церковного, фольклорного и светского музыкального искусства.

В композициях, ориентированных на клиросную практику, наблюдается устойчивое следование канону. В их основе — тексты православного богослужения; исполнительский состав — хор a cappella; в музыкальном отношении — чистота и ясность гармонического языка. Примерами выступают сочинения диак. Сергия Трубачёва, прот. Николая Ведерникова, архим. Матфея (Мормыля), архиеп. Ионафана (Елецких), митр. Илариона (Алфеева), Е.К. Голубева, Б.М. Феоктистова.

Духовные произведения для хора a cappella, предназначенные для концертного исполнения — «свободные композиции, претворяющие так ли иначе “знаки” духовных текстов в жанрово-концертных формах» (Н.С. Гуляницкая) [106, с. 119] — отличаются бóльшей творческой свободой. На применение различных композиционных средств оказывает влияние общий дух слова и его традиционная жанровая направленность. Основой духовно-концертных сочинений могут стать различные тексты сакральной тематики. К ним относятся богослужебные и паралитургические тексты, художественные религиозно-философские произведения («музыка о духовном», определение А.А. Пярта) [426, с. 44].

Композиторы не ограничены исполнительским составом (хор a cappella / хор a cappella с возможным добавлением инструментальных тембров). Например, хоровая музыка по Н.С. Лескову «Запечатленный ангел» (1988) Р.К. Щедрина написана для смешанного хора a cappella и свирели (флейты). В «Прощании» (1999) К.Е. Волкова к звучанию смешанного хора добавлена виолончель. Д.В. Смирнов соединяет женский хор, сольный женский голос и саксофон-сопрано в

произведении «Скорбящие радости Богородицы. Духовные стихи» (2001). Для создания особой звуковой атмосферы в «Рече Господь» (2014) С.В. Екимов использует большой смешанный хор, солистов и колокола.

Усиление темброкрасочной стороны звучания происходит и благодаря сочетанию *традиционных и авангардных исполнительских приемов*. Например, в **«Запечатленном ангеле»** (1989) **Р.К. Щедрин** открыто выражает эмоциональную экспрессию, применяя пение с контрастной динамикой на каждую долю такта: *f–p; ff–pp; fff–ppp* (шестая часть); максимальную степень тихой и громкой звучности (*pppp, fffff*) (восьмая часть); tremolo, прикрывая и открывая рот ладонью (третья часть; аналогичный прием встречается в «Мессе поминовения»); пение-крик, удары в ладони и ногой об пол (четвертая часть).

При всей пестроте картины канон и многовековая христианская традиция всегда выступают в роли «своеобразного оберега сакральной композиторской музыки, позволяя ей тем не менее сохранять свою универсальность и автономность. Происходящие же в недрах традиции обновления привносят в эту музыку прогрессивные изменения, расширяют ее жанровый диапазон, музыкальный язык и позволяют приблизить ее к восприятию современным слушателем» [109, с. 24].

Сочинения, предназначенные для церковной службы, все чаще исполняются вне храма, в различных культурно-просветительских проектах. Некоторые литургические произведения, которые задумывались как концертные, а не богослужебные, иногда включаются в репертуар церковного хора. Программа концертного выступления хорового коллектива (светского или церковного) может быть составлена из любых произведений, в частности написанных для богослужений[290]. В тоже время в регентской практике наблюдается постепенное

[290] В Синодальный период истории Русской Церкви (когда начиналась концертная деятельность церковных хоров и сценическое исполнение произведений духовной музыки) существовала традиция не включать в концертные программы, например, «Херувимскую песнь» и «Милость мира». О такой традиции упоминается в работах по истории Русской Церкви Н.Д. Тальберга. См.: История христианской церкви / Н.Д. Тальберг. [Репринт. воспроизведение]. В 2 Ч. М.; СП «Интербук»; Нью-Йорк: Астра, 1991. 494 с. Однако письменной фиксации, как и канонического основания, такая традиция не имела. К настоящему моменту четко прописанных церковных канонов или правил, запрещающих исполнение указанных

расширение репертуара церковных хоров за счет включения новых композиций К.В. Ковальджи, Г.Н. Лапаева, С.Б. Толстокулакова, Е.В. Юнек, В.М. Файнера, игум. Силуана (Туманова), монах. Иулиании (Ирины Денисовой) и других авторов, целью которого становится желание яснее донести божественное слово, «питая глаголами жизни» молящихся.

4.2. Песнопения на тексты православного богослужения

Церковное слово призвано отражать абсолютное и вечное через частное, конкретное, временно́е. Оно обладает большой степенью абстрактности, восходя от прямого смысла к символу. Как пишет И.В. Степанова, «какой мир отражен в текстах знаменных песнопений и какое слово, его проводник, было распето древними авторами, — мы вынуждены признать, что ответить однозначно на них не можем, ибо этот мир одновременно видим и не видим, абстрактен и конкретен, духовен и чувственен; слово наполнено трансцендентной символикой, сосуществующей с прямым семиотическим значением» [479, с. 66-67].

В настоящее время при сочинении духовной музыки композиторы не ограничены в выборе жанрово-стилевых и технико-композиционных средств. В результате они решают для себя достаточно сложный вопрос: соотношения канона (то есть, правила) и степени дозволенного отступления от него (эвристики, трактуемой нами как творческий метод — искусство изобретения). Рассмотрим примеры концертных образцов духовных произведений, располагая их по степени соответствия канону: от большей к меньшей.

Стремление приблизиться к искусству древних распевщиков, сочетание авторского начала с глубоким укоренением в мелодический фонд традиционных напевов характеризует сочинения композиторов-регентов диак. Сергия Трубачёва, прот. Николая Ведерникова, архим. Матфея (Мормыля). Так, убеждение о взаимосвязи молитвенного слова и молитвенного напева, лежит в основе индивидуального стиля **диак. Сергия Трубачёва.** Возвышенный смысл богослужебных текстов подчеркивается интонационными и фактурными

произведений, нет. Поэтому современные коллективы включают в концертные программы и «Херувимские», и «Милость мира» разных авторов.

средствами. Композитор избегает повторов слов, а «многогласие» — одновременное произнесение разными партиями разных слов, использует крайне редко («Песнопения Всенощного бдения», «Песнопения Божественной Литургии»). В многих случаях одно и то же песнопение существует в нескольких вариантах для различных составов: смешанный, однородный (мужской, женский, детский) хор.

Объективный характер высказывания и неоканонический стиль, возникший в результате практики расшифровок и реставрации памятников древнерусского богослужебного пения, свойственны творчеству **В.И. Мартынова**. В **«Плаче пророка Иеремии»** (1992), следуя за Словом, композитор подвергает музыкальный материал сложнейшим преобразованиям (ракоход, инверсия, секвенция, канон) при сохранении общего состояния тематического постоянства. Здесь проявляются стилистические черты минимализма, использована аддиция как вид репетитивной техники[291]. Композитор отмечает: «взаимодействие двух принципов — принципа повторения и принципа вариантности — <…> порождает эффект изменяемой неизменяемости» [301, с. 51–52]. Несмотря на то, что творчество В.И. Мартынова выдержано в неоканоническом стиле, его произведения в храме не исполняются в силу сложности музыкального материала.

Обновление в рамках канона, основанное на строгой подчиненности Духу Слова, — черта хоровых циклов Н.Н. Каретникова, В.Г. Агафонникова. Забота о слове в его священном смысле, характерная для древнерусской монодии, – отличительная черта циклов **Духовных песнопений Н.Н. Каретникова:** Восемь духовных песнопений памяти Б.Л. Пастернака (ор. 24, 1969–1989), Шесть духовных песнопений (ор. 31, 1992–1993). Наследуя принципы знаменного пения, в движении голосов преобладает поступенность. Как элемент выделения смысла текста в хоральной фактуре применяется отсутствие широких внутрислоговых распевов, силлабика, частая смена размера. Смены ритма (укрупнения) в основном

[291] Аддиция (addition — прибавление) — системное наращивание рядов (Г.Э. Пелецис). Она представляет собой разновидность ряда, особенность которого состоит в повторении с последовательным ростом паттерна в каком-либо параметре. Подробнее о терминологии, философской концепции, особенностях музыкального материала, гармонии, техниках и формах минимализма см. работу М.И. Катунян [198].

приходятся именно на каденционные моменты в строфах — это также традиция, способствующая «остановке» и осмыслению услышанного. Композитор использует *риторические фигуры*. Например, в первом эпизоде песнопения в № 2 «Из пророка Софонии» из цикла «Восемь духовных песнопений» как тема «креста», символизирующая муки и скорбь, на словах «*в день гнева*» появляется монограмма *B–A–C–H* (см. Приложение Б, рис. 187). Данный мотив звучит в № 6 «От Матфея» в транспонированном и частично обращенном виде (*Gis–A–H–B*), оба раза на слове «*слепые*» [292] (см. Приложение Б, рис. 188).

В основе музыкального материала всех девяти частей «**Всенощного бдения»** (2000) **В.Г. Агафонникова** — интонации знаменных распевов[293]. Сочинение имеет посвящение: «Памяти моего деда Священномученика Николая (Агафонникова)». Композитор следует за Словом, подбирая комплекс выразительных средств. Например, в песнопении «Богородице Дево, радуйся», присущая старинной монодии поступенность движения прослеживается не только в основном тематическом материале, но и в сопровождающих голосах. Интересно, что тема излагается сразу в двух вариантах — в основном виде (тенора) и в обращении (сопрано) —, но рождается она из октавного унисона (от звука *h*). Следом звучит проведение темы в основном виде у альтов (от звука *g*), а затем в обращении (у басов, также от *g*). Вследствие постепенного подключения голосов все имитации хорошо прослушиваются. Узкий интервал вступления (большая терция) и сам рисунок мелодии, подготавливающий вступление нового голоса, обеспечивает особую плавность передачи напева из одной хоровой партии в другую.

Соединив мелодические линии в четырехголосную аккордовую фактуру, В.Г. Агафонников проводит во всех голосах инициальную трихордовую попевку, претерпевающую по ходу развития материала ритмические изменения. Это свидетельствует о вариационно-вариантном принципе, свойственной музыке фольклорной традиции. Особое расположение этой попевки в хоровой фактуре

[292] О риторических фигурах в композициях Н.Н. Каретникова см. монографию А.Я. Селицкого [435, с. 243–244].
[293] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Г. Агафонниковым. Москва. 15 декабря 2020 года.

создает ощущение «завуалированной» имитационной техники. Здесь нет такого привычного качества имитаций, как постепенное подключение голосов. Также отсутствуют паузы перед вступлением риспост. Имитации будто «прячутся» в гомофонной фактуре[294]. Среди приемов обратим внимание на более часто встречающиеся: имитация звучит одновременно в основном виде и в обращении; имитация дается одновременно в различных ритмах (восьмые и четверти); начало имитаций приходится на разные метрические доли, что приводит к противоречию ритмического рисунка мотива и такта; имитация каждый раз обретает новое тембровое звучание (передаваясь из одного голоса в другой) (см. Приложение Б, рис. 189). Все эти краткие имитационные фрагменты плавно «вытекают» из гомофонной фактуры и обратно «встраиваются» в нее. Стремление донести смысл сакрального Слова обусловливает выход на первый план строчной формы, *хорального или аккордово-гармонического склада изложения*.

Среди сакральных сочинений **А.А. Пярта** выделяется песнопение восточно-православной традиции **«Богородице Дево»** (1990)[295]. Это пример хоровой речитации (псалмодирования) на одном звуке или аккорде. Постоянная смена музыкального размера выделяет смысловые акценты в богослужебном тексте. А.А. Пярт находит возможность полифонизировать музыкальную ткань: фраза «*яко Спаса родила*» при повторе звучит в ритмическом увеличении (tutti), что позволяет автору добиться особой торжественности в кульминации произведения.

Свободное прочтение канонического текста, акцентирование общечеловеческого смысла христианских молитв присуще сочинениям Г.В. Свиридова. Для мелодики «Песнопений и молитв» (1988–1997) симптоматичен особый сплав традиций древнерусского певческого искусства и русской протяжной песни.

Непосредственно связанная с народными исполнительскими традициями, подголосочная полифония нашла свое отражение в песнопении «Тебе поем» из

[294] В каком-то смысле это отсылает к полифонической музыке Средневековья, в частности к органумам «Viderunt omnes» и «Sederunt principes» Перотина.
[295] Сочинение посвящено сэру Стивену Клеобери и хору Королевского колледжа в Кембридже.

«Четырех духовных песнопений на тексты из Всенощной и Литургии» (1991) Р.С. Леденёва: каждое новое проведение основной темы сопровождается подголосками, выразительно оттеняющих ее интонационную структуру, по сути, образуя куплетно-вариационную форму. Синтез древних распевов и народно-песенной традиции (украинской песенности) представлен в Божественной Литургии св. Иоанна Златоуста (1994) В.Г. Кикты. Эстетическая концепция «нового сакрального романтизма» отражена в творчестве А.И. Микиты, Т.Г. Шатковской.

Стилистическая ориентация на православную певческую традицию в современном контексте прослеживается в музыке Н.Н. Сидельникова, С.М. Слонимского, Д.В. Смирнова. Подчеркивая неканонический характер **Литургии святого Иоанна Златоуста** (1987–1988) для смешанного хора a cappella **Н.Н. Сидельников** в первоначальной редакции назвал свое сочинение «Литургическим концертом». Композитор обращается к развернутым имитационным формам, в частности фуге во втором разделе песнопения «Трисвятое»[296]. Так как фуга в духовных сочинениях современных авторов встречается не часто, рассмотрим ее более подробно.

Фуга является кульминацией не только песнопения «Трисвятое», но и первых пяти частей Литургии, составляющих литургию оглашенных. Ликующий, призывный характер темы (см. Приложение Б, рис. 190), построенной по звукам нисходящего септаккорда, и ее структура (ядро и развертывание) вызывают аллюзии на тему фуги из финала Concerto grosso №2 (op.6). Г.Ф. Генделя (см. Приложение Б, рис. 191). Сам принцип построения пятиголосной экспозиции, оканчивающейся на доминантовом проведении, также отсылает скорее к полифонии Г.Ф. Генделя, чем И.С. Баха (где было бы проведение темы в основной тональности).

В целом в песнопении «Трисвятое» трем частям церковно-славянского текста соответствуют три раздела музыкальной формы. В первом разделе текст «*Святый*

[296] Н.Н. Сидельников объединяет в №3«Приидите, поклонимся» два песнопения («Входное», тт. 1–41, и «Трисвятое», тт. 42–125), чему соответствуют два крупных раздела, каждый со своим тематизмом и архитектоникой.

Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас» традиционно пропевается трижды (тт. 42–54). Звучащий на тоническом органном басу мелодический C-dur воспринимается как доминантовый лад, подготавливающий вступление темы фуги в f-moll. Однако ожидаемая тональность не появляется и утверждается тоника *c*, в котором звучит следующий раздел. В данной ситуации выбор новой мажорной тональности обусловлен стремлением композитора подчеркнуть ликующий, фанфарный характер.

Второй раздел «*Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу*» — пятиголосная (divisi в партии сопрано) фуга. Начальная тональность фуги C-dur, но в целом форма тонально незамкнута. Объясняется это двумя факторами. Первый: фуга не имеет завершающего раздела на собственном тематическом материале, а вливается в общий финал с начальной темой «*Святый боже*». Второй, весьма важный: заключительный раздел песнопения «Трисвятое» звучит на тон выше, чем в начале (был in *c*, стал in *d*). С одной стороны, так Н.Н. Сидельников выделил эффект «живого» пения a cappella (в натуральном строе), когда эмоциональная взволнованность приводит к смещению тональной опоры. С другой стороны, в этом обнаруживается связь с эстрадной музыкой, где используется прием изменения тональности от куплета к куплету[297].

Тема фуги, звучащая в тональности C-dur имеет структуру по типу ядра и развертывания. Ядро — основано на нисходящих ходах по звукам септаккордов, а развертывание — юбиляции, заполняющие практически весь диапазон в восходящем движении. В целом тема (протяженностью шесть тактов) широкого диапазона (в ундециму), имеет решительный характер, что подчеркнуто в авторском указании: «*Умеренно быстро, с неотвратимой убежденностью*»[298].

Порядок вступления голосов — прямой восходящий от низких к высоким (басы–тенора–альты–сопрано II–сопрано I) в кварто-квинтовой диспозиции (*c–g–c–g–g*), пятым проведением в тональности доминанты. Пятиголосный

[297] Данный прием изменения тональности встречается также в части «Иже херувимы»: три куплета в тональностях G-dur, F-dur, Es-dur.
[298] Сидельников Н.Н. Литургия святого Иоанна Златоуста. Рукопись. 1988. С. 16.

экспозиционный раздел фуги включает два дополнительных проведения (тенора и сопрано I), изложенные стреттно.

Развивающий раздел начинается в тональности D-dur, что противоречит традиционному тональному плану фугированных форм, а именно привычной смене ладового наклонения. Тема звучит трижды (*d–d–a*), но всякий раз гармонизована в тональности D-dur (альты–басы–сопрано I). При этом в проведении сопрано I слышится миксолидийский *A*. В момент окончания проведения темы в партии сопрано I в басу возникает органный пункт (*a* большой октавы), на котором впоследствии звучит достаточно протяженный раздел, построенный на секвенциях.

Текстовая реприза наступает раньше музыкальной. Общее нарастание звучания подводит к смене фактуры: на словах «*Святый Боже…*» попеременно звучат хор tutti и басы (респонсорное пение). Репризный раздел фуги совпадает с заключительным разделом всей части. Особый тембровый колорит общему звучанию придает включение басов-октавистов. Троекратный повтор «*Святый Боже…*» в аккордовом изложении на органном пункте (*d*) подводит к окончательному утверждению основного тона *d*. Для наглядности составлена схема данной фуги (см. Приложение В, схема 5).

Гетерофония, подголосочная полифония в совокупности с элементами сонорики представлены в сочинении для женского хора a cappella **«Видя разбойник»** (2008) **С.М. Слонимского**. Согласно гетерофонному принципу, линии хоровых голосов примерно одинаковы по интонационному развитию и диапазону, но различаются по степени индивидуализации голосов. В разделе *«Аллилуйя»* при подходе к кульминации использован прием респонсорного пения, восходящий к древним формам псалмодии (в данном случае одноголосный запев альтов и двухголосный сопрановый подхват), а также особый тип русского песенного многоголосия — *ленточное* (мелодические линии в двухголосии движутся параллельными чистыми квинтами, ц. 8) (см. Приложение Б, рис. 192).

Сонорные комплексы в совокупности с алеаторической техникой и пуантилизмом становятся основой для всех пяти **«Молитвословий»** из Литургии св. Иоанна Златоуста (1992) **Д.В. Смирнова**, написанных в мотетной форме.

Микрополифонические каноны в двух первых тексто-музыкальных строках песнопения **«Отче наш»** всей совокупностью составляющих их голосов создают впечатление разрастания, увеличения объема темы (см. Приложение Б, рис. 193). За счет присоединения новых хоровых партий (с divisi) происходит расширение диапазона от унисона (d^1) до полутора октав (*cis* большой октавы — gis^1). В первой строке «Отче наш» звучит двойной пропорциональный четырехголосный канон (альты I и II, сопрано I и II). Первое имитационное построение *(«Отче наш, иже еси на небесех! Да святится имя Твое, да приидет Царствие Твое»*) — развернутый вступительный раздел, где композитор представляет разветвленную полифоническую технику (будто exordium[299] в средневековых мотетах*)*. Здесь происходит активная контрапунктическая работа: с сегментами в технике пропорционального канона, канонической секвенции (три звена: от d^1, e^1 fis^1*)*. В условиях микрополифонического многоголосия секвенционность более всего прослеживается в верхнем голосе (сопрано I), звучание остальных хоровых партий воспринимается как фон.

Двухорный канон (по типу антифонного пения) венчает финальную **часть «Да исполнятся уста наша»** (*«Аллилуия»*). Пропоста звучит в партиях женских голосов (сопрано I и II, альты I и II) и сама по себе представляет четырехголосный канон ad minimam в сложном контрапункте: вертикально-подвижной (за счет секундовых дублировок) и контрапункт, допускающий ритмическое преобразование (за счет риспот в уменьшении). Ответное проведение (неточное) поручено мужским голосам (см. Приложение Б, рис. 194).

Полифония сонорных пластов встречается на протяжении всего хорового цикла. Например, в разделе Tempo prima первой части **«Благослови, душе моя, Господа»** в условиях сверхмногоголосия образуется два самостоятельных

[299] Exordium (лат.) — начало, вступление, введение. Термин упоминается в старинных музыкальных трактатах в разделах о риторических приемах диспозиции музыкального материала: деление от трех (exordium — confirmation — epilogus) до шести разделов. Данные термины используется Маттезоном в трактате «Совершенный капельмейстер» (1739). Exordium (по Маттезону) — вступление и начало мелодии, где одновременно должны быть показаны цель и общий замысел (§ 7). Данной терминологии придерживается в своем аналитической труде «О риторических приемах в музыке И.С. Баха» Я.С. Друскин [131, с. 20].

сонорных пласта, каждый из которых организован по принципу *микрополифонии* (см. Приложение Б, рис. 195). Первый пласт — «линия-график» — ostinato на звуке *ces*^{1} и его последующая транспозиция на большую терцию вверх (*es*^{1}) — имеет наименьшую плотность и представлен трехголосным пропорциональным каноном в чистую приму (тенора divisi). При единовременном вступлении каждый голос имеет свой вариант ритмического ostinato, соотносясь друг с другом по типу комплементарной ритмики. Второй пласт — «лента-профиль». Изменяющаяся ширина поля происходит за счет трехголосного канона в чистую приму (в партии альтов divisi): первая риспоста точная, вторая неточная (в уменьшении). В общем звучании «стирается» определенность музыкальных звуков. К данному канону присоединяется партия сопрано, которая по началу звучит как еще одна риспоста, но не имея дальнейшего полифонического развития, становится «сольным голосом» на сонорном фоне.

В обоих пластах (для каждой хоровой партии) выписаны инициальные группы звуков, их повтор сначала обозначен знаком репризы, а затем прямой линией со стрелкой вправо (такой графикой пользовались В. Лютославский, К. Штокхаузен). Алеаторические секции продолжают звучать до цезуры и сменяются аккордовым складом («*очищающаго вся*»).

Рельефность пластов при одновременном звучании обеспечивается:
1. тембровым контрастом высоких и низких голосов (тенора и альты);
2. применением разных тесситурных условий (тенора в первой октаве звучат особенно ярко, с высокой степенью напряжения; альты поют в удобной тесситуре);
3. регистровым разделением (наличием интервала чистой кварты между линиями);
4. различным способом организации звуковой материи (у теноров — полиритмическое ostinato на одном звуке организация, у альтов — мелодия в диапазоне малой терции, имитационная взаимосвязь).

Контрапункт высотно-определенных и высотно-неопределенных пластов в виде алеаторических секций можно встретить в хоре **«Единородный сыне»** (*«и изволивый спасения нашего ради воплотитися»*). Сочетание двух видов исполнительских приемов (традиционной академической манеры пения в партии

теноров и ритмизованный шепот в партии басов) создают зримый эффект молитвенного служения прихожан в храме (см. Приложение Б, рис. 25).

В «**Трех духовных хорах»** (1984) **А.Г. Шнитке** церковно-славянские тексты представлены сквозь призму полистилистики и коллажа. Так, первое песнопение «Богородице Дево, радуйся» целиком представляет собой двухорный канон, где за счет малого временно́го расстояния между пропостой и риспотсой возникает сонорный эффект звучания (см. Приложение Б, рис. 196). Особенности строчного и демественного многоголосия в совокупности с хоровой сонорикой проявляются в «Господи Иисусе». В заключительном песнопении «Отче наш» преобладает гомофонно-гармоническая фактура. В развивающем разделе два имитационных построения, подобные колокольному звону («*яко на небеси и на земли*»), подводят к драматургическому перелому.

Скорее исключением, чем правилом является хоровое наследие **В.А. Успенского**. Композитор обратился к созданию церковной православной музыки уже в зрелом возрасте. Одно за другим появились «Всенощное бдение» (1990), «Божественная литургия» (1991), «На исход души» («Панихида», 1992). В названных произведениях богослужебный текст сохраняется, однако В.А. Успенский широко использует интонации городского романса и народной песенности, в отдельных случаях прибегая к мелодике советской массовой песни и инструментальным наигрышам.

Синтез вероисповеданий как проявление универсальности художественного сознания, объединение православного и католического христианства в условиях «нового сакрального пространства» (определение В.И. Мартынова) [437, с. 107] характерен для сочинений В.И. Мартынова, Э.В. Денисова, К.А. Бодрова, А.В. Танонова. Обратимся к примерам.

В **«Апокалипсисе»** (1991) **В.И. Мартынова** претворены канонические формы православной литургии и католической мессы[300]. В качестве музыкальной

[300] Многочастное сочинение для двух хоров и солистов a cappella (партии сопрано и альтов исполняют мальчики) первоначально называлось Missa rossica («Русская месса»). Оно писалось по заказу города Майнца для хора Майнцского кафедрального собора. Название и посвящение — русская духовная музыка для готической базилики — объясняют сложную идею этого произведения.

основы выступает стихира на стиховне 2 гласа, в нед. Свв. «*Доме Евфрафов граде святый*». Композитор использует старинную технику на cantus firmus[301], псалмодию, респонсории и антифоны[302]. Н.С. Гуляницкая пишет: «…это сложное многоуровневое уникальное образование, в котором в едином синтезе сливаются идеи, исходящие из разных источников — нарративного жанра (как прозаического повествования, основанного на священном тексте Откровения), церковной службы (литургического последования), молебного канона, литии и даже соборования (то есть диалогической формы, содержащей обращение и прошения с многократным "*Господи, помилуй*") <…>» [106, с. 325].

В «**Свете тихий»** (1988) **Э.В. Денисова** стилевой синтез стал прямым отражением обстоятельств, при которых возникло это произведение: текст православного богослужения, но оно изначально писалось для хора, состоящего в основном из певцов католического вероисповедания — коллектива под управлением Густава Эрнесакса (Эстония)[303].

В основе — священный текст песнопения православной Вечерни. Сам тематический материал, преимущественно диатонический (но не цитирующий русское православное песнопение), и принцип взаимодействия голосов вызывают аллюзии на *гетерофонное* троестрочие. Кроме того, некоторые фрагменты ассоциируются со строгим стилем полифонии эпохи Возрождения (начало песнопения) (см. Приложение Б, рис. 197). В отношении формообразования можно говорить о *мотетной* форме. Каждый новый раздел тексто-музыкальной композиции предстает в виде полифонической разработки малой темы (*soggetto*) посредством разного рода имитаций (в прямом движении, в преобразовании). Постепенное увеличение числа голосов (за счет divisi в хоровых партиях) приводит

[301]По словам композитора, «в нем нет ни одной свободной ноты» [199, с. 61].

[302] В.И. Мартынов решил положить в основу полный текст Откровения Иоанна Богослова. Композитор говорил: «в „Апокалипсисе" передо мной стояла задача сочетать древние знаменные распевы, католическую ренессансную полифонию и лютеранскую пламенность». Результатом стало сочинение для смешанного хора продолжительностью около двух часов. См.: https://orpheusradio.ru/news/news/49990/mastera-vystupyat-v-moskovskoy-filarmonii (дата обращения 25.02.2024).

[303] Премьера сочинения состоялась 30 января 1989 года в Таллине. В Москве «Свете тихий» прозвучал в исполнении Нового московского хора под управлением Елены Растворовой на фестивале «Московская осень» в ноябре 1993 года.

к фактурному разрастанию до трех с половиной октав (*D–a*^{3}). В целом органично соединяется православный текст, черты древнерусского многоголосия и западноевропейская музыкальная форма (мотетная).

Отсутствие богослужебного текста в *вокализах* **К.А. Бодрова** — **«Хорал»** (2016) в исполнительской редакции А.В. Соловьёва и **«Вечерняя молитва»** (2023) — оставляет открытым вопрос о принадлежности к конкретной религиозной конфессии. В «Хорале» неторопливое, размеренное движение, аккордовый склад, регулярность метра, фразировочные лиги создают ощущение внутреннего произнесения молитвенного слова (см. Приложение Б, рис. 198).

Подобная идея заключена в финальном вокализе **«Молитва»** из цикла «Молитвы» для смешанного хора a cappella (2013) **А.В. Танонова** (см. Приложение Г, с. 121–124). Здесь композитор словно обобщает образы предыдущих частей. Использованный необычный для традиционной духовной музыки прием пения без слов помогает сосредоточиться на самом сокровенном. В тишайшей динамике на первый план выходит тембровая характеристика голосов. Возникает ощущение молитвы, совершающейся в глубине человеческого духа.

Для создания эффекта «незаметного» присоединения голосов А.В. Танонов использует в темо-ответных проведениях нетрадиционные для классического фугато узкие интервалы (чистая прима, малая терция), за счет чего новый голос фактически звучит как продолжение предыдущей музыкальной мысли. При этом логика терцовой диспозиции (*c–c–a–f*) обусловлена мелодическим рисунком темы, где данные звуки являются опорными.

Полифоническая фактура усложняется за счет введения канона (временна́я дистанция между голосами четверть) в качестве противосложения (тт. 3–4). Также необычен прием одновременного вступления третьего и четвертого голоса (тенора и басы в унисон от звука *a* малой октавы, т. 5) и вступление в терцовой дублировке (тенора divisi, т. 12). Лишь два дополнительных проведения в партиях сопрано и альтов возвращают традиционный квинтовый ответ (*c*^{2}*–f*^{1}) (см. Приложение Б, рис. 199).

4.3. Сочинения на литературно-художественные тексты

Литературно-художественный текст по сравнению с богослужебным открывает перед авторами максимальный «диапазон» художественных решений. Важнейшим качеством становится свободное выражение различных эмоциональных состояний (от лирико-философских размышлений до предельно выраженных драматических аффектов). Палитра средств музыкального языка может варьироваться от попевочного тематизма и романсовых интонаций до остро-диссонирующих мелодических оборотов, от ладотонального мышления до свободной двенадцатитоновости, от простых структур до разветвленных имитационных форм, от ясного аккордового изложения до сонорной фактуры и т.п. При всем устремлении внехрамовой музыки к яркой эмоциональности, визуализации, театрализации хоровые сочинения обладают особым сдержанным тоном выражения религиозно-философского смысла. Усиление духовного начала в различных светских жанрах хоровой музыки a cappella становится важнейшим стимулом для творческих поисков современных композиторов.

Приведем ряд аналитических примеров, выстроив их в историко-хронологической последовательности литературно-текстовых источников: *памятники литературы Древней Руси*; *классическая русская литература*, *поэзия Серебряного века*, *поэзия XX века*; *современная отечественная поэзия*.

К *памятникам литературы Древней Руси* обратился **А.Г. Шнитке**. Уникальный жанр внебогослужебной лирики воплотился в цикле для смешанного хора без сопровождения в двенадцати частях **«Стихи покаянные»** (1987). В основу легли тексты второй половины XVI века [482]. Тема личного покаяния, пронизывающая литературные строки, воплотилась в органичном синтезе стилевых черт гетерофонии (отсылающая к строчному многоголосию), имитационной и сонорной полифонии.

В цикле нет музыкальных цитат. При всем стремлении отразить стилистику древнерусского многоголосия композитор изыскивает способ применить

каноническую технику[304]. Для ясности духовного текста А.Г. Шнитке не перегружает хоровую фактуру: все каноны двухголосные, с отчетливо прослушивающимся голосоведением. Лишь в одном случае (начало шестой части «Зря корабле, напрасно приставаема») — канон *сонорный.* В нем однородные по тембру сольные голоса (альты I и альты II) звучат на фоне альтового «исона» (альты tutti), а слово «уходит» на второй план (см. Приложение Б, рис. 200).

Возникновение канонов обусловлено содержанием и образным строем духовных песнопений. Например, канон между партиями мужских голосов (тенора и басы) начинает пятую часть «Окаянне, убогыи человече!». А.Г. Шнитке выбирает достаточно редкий интервал вступления — тритон, за счет которого создается ощущение неустойчивости, страха, смятения, так как в данном стихе речь идет о приближающейся Смерти и Страшном суде. Краткий временной интервал между пропостой и риспостой (три восьмые) придает дополнительную диссонанстность звучанию (см. Приложение Б, рис. 201).

На протяжении всей третьей части «Сего ради нищ есмь» звучит канон между высокими голосами (сопрано и тенора) (см. Приложение Б, рис. 202). Он словно обрисовывает жизнь «калик перехожих» — создателей и исполнителей духовных стихов. Сама тема насыщена малосекундовыми, ламентозными интонациями. Интервал вступления (чистая октава) в данном контексте вызывает ассоциации с пустотой, обездоленностью живущих подаянием нищих. Краткий временнóй интервал вступления пропосты (четверть) создает эффект эха: причем не только в смысле, как пения, разносящегося по округе, но и словно ответная реакция на душевное движение, сострадание. Примечательно, что канон развивается на фоне органного пункта (басы I–II и альты I–II), в основном представленного «пустыми» конкордами квинтоктав, имеющих явную отсылку к бурдону в народном многоголосии.

Три двухголосных канона звучат в шестой части «Зря корабле напрасно приставаема». В начале два канона, следующие один за другим, словно в тезисной

[304] А.Г. Хачаянц рассматривает данный цикл с точки зрения связи интонационных оборотов мелодики А.Г. Шнитке с традициями знаменного пения [527].

форме повествуют о судьбе Бориса и Глеба — первых русских святых, канонизированных в лике мучеников-страстотерпцев, покровителей Русской земли и «небесных помощников» русских князей. В тематизме первого канона *«Зря корабле напрасно приставаема»*, имеющего инициальный оборот «креста» (*d–cis–es–d*), словно отражается их земной путь, полный страдания, и завершившийся мученической смертью от руки родного брата Святополка. Мелодия второго канона *«Возописта прекрасеная два брата, Борисо и Глебо»*, основанная на восходящей интонации малой сексты (от звука d^1), все время устремляется вверх, достигая звука a^2, и в результате охватывает почти полторы октавы. В ней вследствие наличия широких интервалов и контраста регистров возникает скрытое двухголосие. Контраст между темами канонов подчеркнут в выборе хоровых тембров: первый канон исполняют альты а 2, второй — сопрано а 2[305]. (Приложение Б. Рис. 203). В тематизме третьего канона на словах *«Не подрежи лозы неплодныя»*, порученного высоким женским и высоким мужским голосам (сопрано и тенорам), содержатся отдельные интонационные обороты первого (тема «креста», *g–as–fis–g*) и второго канона (восходящие широкие интервалы, чистая кварта и тритон). Этими средствами композитор символично воссоздает образ двух братьев, разделивших общую судьбу (см. Приложение Б, рис. 203).

Многочисленны обращения композиторов к *классической русской литературе.* В качестве примеров рассмотрим «Молитву» (на стихи М.Ю. Лермонтова) Ю.А. Фалика, «Запечатленный ангел» (по повести Н.С. Лескова) Р.К. Щедрина, хоровой цикл «Молитвы» А.В. Танонова (на стихи А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова).

В основу хоровой миниатюры **«Молитва»** (1983) **Ю.А. Фалика** легло одноименное стихотворение М.Ю. Лермонтова (1839). Лирика великого русского поэта оказалась близка современному автору. Высокий слог отражен в силлабическом стиле пения как лучшем способе, обеспечивающем ясное слышание

[305] Оба канона звучат на фоне педалей (представленных сначала одним звуком d^1, а затем чистой квинтой $d^1–a^1$ в партии альтов divisi) и имеют одинаково малую временну́ю разницу между вступлениями голосов (четвертная длительность).

текста, особой распевности каждого голоса при общем аккордовом складе изложения.

Комплекс средств музыкальной выразительности, направленный на сближение стиля древнерусских песнопений и современного письма, характеризует хоровую музыку по Н.С. Лескову **«Запечатленный ангел»** (1988) **Р.К. Щедрина.** Стилевому синтезу соответствует даже графика нотного текста. Наряду с современным видом записи музыки (круглая тактовая нотация) встречается киевская «квадратная» нотация (половинные и целые длительности, бревисы имеют как округлые, так и ромбовидные очертания).

Фабулой повести русского писателя служит идея перехода старообрядцев в ортодоксальное православие благодаря испытаниям, которые они претерпели за свою святыню — икону Ангела хранителя. Не случайно, в хоровой фактуре наблюдается контрапунктирование *основной мелодической линии* и *аккордового пласта*. Показателен в этом отношении первый номер «Ангел Господень». Мелодия, изначально порученная партии альтов, содержит в себе интонационные построения, связанные с устойчивыми мелодико-ритмическими формулами знаменного распева[306]. Она исполняется вокализом (закрытым ртом). При этом, отдельные мелодические обороты и строчная форма организации всей мелодии будто бы подчиняются «произнесению» Слова. Впоследствии основная тема, сопровождаемая аккордами с преобладанием терцовой структуры и за счет этого имеющая четкие тональные ассоциации (D-dur), претерпевает вариантное развитие в партиях сопрано (ц. 2) и теноров (ц. 3).

Подобный пример находим и в номере «Да исправится молитва моя» (ц. 57, *«Душе моя, во́стани»*), где образуется контрапункт миксодиатонической темы (в партии альта solo) и консонантного гармонического пласта (тенора и басы), приводящий к напряженным диссонантным сочетаниям (см. Приложение Б, рис. 204). Порой функцию «пласта» выполняет один голос хоровой фактуры (к

[306] И.К. Кузнецов выделяет среди гласовых попевок, наиболее близких этой части попевку 1-го гласа «пригласка заводная высокая», часть попевки 1-го гласа «возносец», попевку 3-го гласа «завивец», попевку 3-гласа «мережа большая» [262, с. 232].

примеру, выдержанный тон подобный исону в византийских или некоторых русских духовных песнопениях в первом номере «Ангел Господень», ц. 3), что создает особую атмосферу архаики.

В **хоровом цикле А.В. Танонова «Молитвы»** (2013) прослеживается идея «диалога» художественных текстов: от сакрального песнопения «К Божией Матери» через великую поэзию А.С. Пушкина (см. Приложение Б, рис. 205) и Н.А. Некрасова к объединяющей все предыдущие безмолвной молитве-вокализу[307]. Подчеркивая стилистические особенности поэзии Н.А. Некрасова (на строки стихотворения «Час молитвы»), в музыке соединяются «колокольность», ощущение которой создают бурдонный бас с характерной подтекстовкой *(«Бом, бом…»)*, и интонации современного песенного фольклора (см. Приложение Б, рис. 206).

В **«Посвящении Марине Цветаевой»** (1984) **С.А. Губайдулиной** структура хоровой сюиты отразила, с одной стороны, обращение к старинным жанрам и техникам письма, с другой — в полной мере представила обновление в рамках канона в отношении фактуры с применением техник композиции XX века [241; 604]. В драматургии произведения сочетается внешняя и глубинная конфликтность. При всем разнообразии и относительной автономии частей ведущим объединяющим фактором становится лирико-философская линия поэзии Марины Цветаевой[308]. В первой части в хоровом сверхмногоголосии репрезентирована техника канона (см. Приложение Б, рис. 207). Во второй части применение пуантилизма ассоциируется со старинным жанром гокета (см. Приложение Б, рис. 208). Псалмодия антифонного типа лежит в основе третьей части (см. Приложение Б, рис. 209). Кульминация цикла — «Интерлюдия». Здесь основой композиции выступает имитационная техника[309] (см. Приложение Б, рис. 210). В финале цикла

[307] Заключительный хор «Молитва» уже был рассмотрен в параграфе 4.2. диссертации.

[308] В сюите пять частей: №1 «Пало прениже волн»; №2 «Конь»; №3 «Всё великолепие труб»; №4 «Интерлюдия»; №5 «Сад». «Интерлюдия» составлена из отдельных строк двух предыдущих номеров.

[309] Краткость тематического звена, сопровождающегося лишь двумя словами «*всё — великолепье*», проходит все стадии эмоционально-психологического состояния от нейтральной по психологической окраске интонации до параметра «утвердительный до остервенения». Следуя за эмоциональной окраской пропеваемого текста, техника письма эволюционирует от имитаций через двойной канон к аккордово-гармоническому скандированию, завершающему данную часть сюиты.

претворен респонсорный вид псалмодирования (см. Приложение Б, рис. 211). Наглядно результаты представлены в Таблице 8 (см. Приложение А, табл. 8). Часто разные исполнительные приемы (их в сочинении четырнадцать[310]) представлены в отдельных хоровых голосах, что рождает свою логику выстраивания данного дополнительного «интонационно-полифонического» пласта.

В хоровом цикле **«Ищите Бога»** (2013) **В.Л. Круглика** четыре части составляют две образно-смысловые пары. Первый и четвертый хоры объединяет идея прославления Бога, средние части посвящены теме поиска и обретения Бога человеком. Первая часть создана на текст стихотворения неизвестного поэта, некогда написавшего его на домике Блаженной Паши Саровской в Серафимо-Дивеенском женском монастыре. Композитор облекает поэтические строки в мотетную форму. Отвечая законам жанра, некоторые из них полифонические, некоторые аккордовые. Стремительное имитационное развитие, словно призыв «*Ищите Бога, ищите всюду…*», подводит к мощной аккордовой кульминации на словах «*И вы найдете Его однажды*» (см. Приложение Б, рис. 213). Вторая часть «Шёл Господь пытать людей в любви» написана на стихи С.А. Есенина. Особенности стилистики поэтических строк отражены в приемах, типичных для народной музыки (куплетно-вариационная форма, подголосочность) (см. Приложение Б, рис. 214).

Третья часть «Молитва матери» на стихи С.А. Есенина контрастна предыдущей и демонстрирует пример проникновения черт инструментальной музыки в хоровую. В фактуре мужских голосов применен принцип «бас-аккорд» по типу pizzicato, в условиях вокального многоголосия ассоциирующийся с пуантилизмом. Само слово поэта обретает новые акценты за счет применения смешанных (7/8) и переменных размеров. При этом протяжные линии женских хоровых голосов и соло сопрано наполнены интонациями обрядовых плачей

[310] Приведем авторскую классификацию, зафиксированную в партитуре: пение; пение с призвуком дыхания; интонированная речь; интонированная речь с призвуком дыхания; чистая речь; речь с призвуком дыхания; шепот; звук дыхания-вдох; звук дыхания-выдох. Звуки с приблизительной высотой и звуки с абсолютной высотой нотируются: звуки с приблизительной высотой; звуки неопределенной высоты; глиссандированная речь; неритмизированная глиссандированная речь; последовательное повышение высоты при неопределенной нефиксированной звуковысотности (см. Приложение Б, рис. 212).

(см. Приложение Б, рис. 215). В основе финала цикла «За всё Тебя, Господь, благодарю!» стихотворение И.А. Бунина. Развернутое, проникновенное соло тенора на фоне хорового вокализа несет основную образно-смысловую нагрузку, что придает хоровому романсу особую лиричность. Мелодический и ритмический рисунок сольной партии чутко следует за поэтическим словом (см. Приложение Б, рис. 216).

В хоровом цикле **«Неведомому Богу»** (2013) **С.В. Нестеровой**[311] отражены религиозно-философские идеи поэтов XX века. Первая часть «Думали: нищие мы…» на стихи А.А. Ахматовой выдержана в стиле хорала с использованием гармонических оборотов, типичных для русской духовной музыки. В третьей части, написанной на слова А.А. Блока и давшей название всему циклу, автор следует богатым традициям русского хорового романса. Кульминацией становится вторая часть «Каждый пред Богом наг…» на стихи И.А. Бродского — стремительное скерцо, в котором фугированный принцип соседствует с остинатным (см. Приложение Г, с. 227–232). Ostinato, заложенное в интонационной структуре темы начинает функционировать как самостоятельный элемент, выступающий контрапунктом и способствующий обновлению двухчастной формы (вторая часть есть вариант первой). Тема фуги мелодически организована достаточно просто: поступенное восходящее движение по звукам тетрахорда, но ее ритмическая организация прихотлива: регулярная акцентность осложнена за счет пауз, прерывающих моноритмичное движение. Паузы разделяют лексемы в поэтической строке, что связано со стремлением композитора акцентировать внимание слушателей на важных словах стихотворения («*Каждый пред Богом наг…*») (см. Приложение Б, рис. 217).

[311] Светлана Нестерова (род. 1976) — петербургский композитор. С 1995 по 2000 год обучалась на композиторском факультете Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс Б. И. Тищенко). Автор оперы «Дедушка», хореографического квеста «Семен. Версия 1.0» (совместно с В.Л. Кругликом), оперетты «Синюшкин колодец», детской музыкальной сказки «Про то, как буквы запели, а малыши научились читать», цикла пьес для хора a cappella на стихи Веры Куприяновой «Любимый дом» (2012), а также концертов для различных инструментальных составов, фортепианных сонат и вокальных циклов. С 2002 года она работает в Санкт-Петербургской консерватории на кафедре инструментовки.

Первоначальные четыре проведения темы даны в неоклассической диспозиции: последовательное восходящее присоединение хоровых партий (от басов к сопрано): от звуков (*d–c–a–e*). Лишь в завершении экспозиционного раздела устанавливается тональный центр — *a*. Тональность трактуется композитором расширенно: натуральному звукоряду темо-ответных проведений контрастирует насыщенное хроматизмами частично удержанное противосложение (ритм повторен точно, мелодическая линия дается в основном виде, либо в преобразовании). В удержанной интермедии-эпизоде возникает двухголосный пропорциональный канон между мужскими и женскими голосами (соотношение пропосты с риспостой 1:2). Мощная волна динамического нарастания подводит к заключительным кульминационным аккордам, общехоровому моноритмичному скандированию «*Вечен Богам крест!*». Подкрепляя смысл слова «крест», по вертикали соединяются два уменьшенных септаккорда (в мужских голосах от *fis*, в женских — от *h*). Так, посредством преломления западноевропейской полифонической техники (эпохи Возрождения и барокко) сквозь призму интонационного «словаря» музыки XXI века композитор емко и сжато доносит философско-сакральные строки И.А. Бродского: «*В каждой музыке — Бах, / В каждом из нас — Бог*» (см. Приложение Б, рис. 218).

В *современной отечественной поэзии* «молитвы» опираются на православную культуру, отражая стремление души к совершенствованию. Однако композиторы трактуют эти поэтические тексты очень свободно. Например, **«Молитва»** (1998) **А.Г. Фляркoвского** подчеркивает лирико-философский характер стихотворения (точное авторство текста установить не удалось: в различных изданиях фигурирует В.Н. Семернин, либо Н. Ломако). Молитва выдержана в куплетной форме по типу запев-припев, свойственной песенному жанру (см. Приложение Б, рис. 219).

Исповедальность тона соседствуют с драматизмом высказывания в произведениях **В.Г. Кикты** на стихи В.Я. Лазарева. Патетика лирико-философского стихотворного текста передана за счет приемов имитационной

полифонии. Фугато в развивающей функции — отличительная черта хоровых сочинений В.Г. Кикты.

Показателен в этом отношении хор **«Молитвы во имя Любви»** (1997) **В.Г. Кикты** (см. Приложение Г, с. 108–113). Он написан в сложной трехчастной форме с контрастным средним разделом. В крайних частях (лирического характера) посредством кратких имитаций в концах музыкальных фраз воссоздается традиция антифонного пения (тт. 1–16). Средний раздел — торжественный гимн (тт. 17–66). Это строгое четырехголосное фугато (тонико-доминантовое соотношение тональностей, реальный ответ) с дополнительным проведением (в партии сопрано). Тема звучит в дорийском *b*, что придает особую модальную окраску звучания и в некотором роде ассоциируется со старинными духовными песнопениями. Восходящий принцип присоединения голосов «зримо» отражает поэтический текст: «*Труден путь* ***восхождения*** *благого*»[312] (см. Приложение Б, рис. 220). Особый динамизм данному разделу придает постепенное динамическое нарастание и то, что в каждом вступлении звучит новая текстовая строка. В кульминации все голоса, словно укрепившись в Вере, объединяются в аккордовую вертикаль (на словах «*дыханье молитвы*»).

В хоре **«Благослови, Господь, Россию»** (2001) **В.Г. Кикты** энергичная фуга окружена просветленной молитвой ко Господу с просьбой о благословлении России. В аккордовом складе изложения прослеживаются имитации в начале фраз. Теме фуги, контрастной крайним разделам, присущ решительный характер («*Мы сдружимся, прося прощенья*»). Она основана на поступенном восходящем движение мелодии. Пунктирный ритм придает ей особую активность. Контраст между разделами обнаруживается и на уровне тонального плана: крайние части звучат в D-dur, а фуга — начинается в одноименном миноре (d-moll), тонально не замкнута.

Экспозиция четырехголосной фуги ориентирована на полифонические приемы эпохи западноевропейского барокко и представлена кварто-квинтовой

[312] В выборе тональности, структуре экспозиции и самом характере темы обнаруживаются связи с фугой «Cum sancto Spiritu» из Мессы №6 Es-dur (1828) Ф. Шуберта.

диспозицией (*d–a–d–a*) темо-ответных проведений (ответ реальный). Развивающий раздел создает ощущение сильнейшего эмоционального напряжения, возбужденности высказывания. Это своего рода вариант экспозиции, так как голоса снова вступают последовательно, образуя два больших построения по четыре проведения начального мелодического оборота темы в каждом. Первое построение захватывает тональности (*e–h; fis–cis),* второе — *(cis–gis, dis–ais).* Тональный план данного раздела больше соответствует тенденциям позднего романтизма, с его усилением интереса к яркости и красочности музыкального развития, использованием далеких тональностей II и III степени родства[313] (см. Приложение Б, рис. 221).

В начале кульминационного раздела состояние аффектации выражено посредством бесконечного канона между женскими и мужскими голосами («*прочный дом*»). Они подводят к апогею, где полифонический склад изложения сменяется аккордовым. Особый колорит звучанию придает сопоставление одноименных тональностей (fis-moll — Fis-dur), в данном контексте подобное колокольному перезвону. Последующее за ним медиантовое сопоставление мажорных тональностей (Fis-dur и D-dur) и возвращение первоначального музыкального материала воспринимается как некое умиротворение, обретение успокоения души в Вере.

Нередко молитва приобретает черты религиозно-философского размышления о судьбе России. Так, в **«Молитве о России»** (2009) **Ю.А. Фалика** стихи А.И. Солженицына, наполненные стремлением к истине, красоте, гармонии, правильности мироустройства, находят выражение в музыкальной архаике, акцентируя значимость вечных тем. Строгость и аскетичность присущи главной музыкальной теме — по сути, стилизации древнерусского распева. Архаика

[313] Логика тонального плана корреспондирует с фугой Б. Бартока из «Музыки для струнных, ударных и челесты» (1937). В первом разделе тема проводится по квинтовому кругу в сторону диезных тональностей, во втором — в обратном порядке, в сторону бемольных тональностей. Как утверждает И.К. Кузнецов, «мелодическое развитие в теме строго подчинено принципу волны <…>. Данный принцип положен в основу тонального плана всей фуги» [262, с. 60]. Пример продвижения по квинтовому кругу в сторону бемолей в значении риторической фигуры catabasis — финал Recordare из Реквиема (1975) А.Г. Шнитке.

подчеркнута усилением роли мужских голосов, применением сквозной строфической формы (см. Приложение Б, рис. 222). «Молитве» суждено было стать последним сочинением композитора.

Обобщая результаты анализа, отметим, что «новая сакральность» отразилась в сложных концепциях духовных произведений. Освещение вечных тем в наше время сопряжено с многогранностью жанрово-стилевых решений. Бережное отношение к сакральному Слову обеспечивает прочную генетическую связь современного профессионального искусства с традициями русской духовной музыки. Применение различных средств хорового письма и техник композиции второй половины XX века в хоровой фактуре призвано углубить и подчеркнуть специфические особенности индивидуального композиторского стиля.

ГЛАВА 5. Русский хоровой концерт

5.1. Типология жанра

Хоровой концерт занимает лидирующие позиции по числу художественных открытий, степени интенсивности технико-стилевого обновления в современной хоровой музыке a cappella[314]. Причиной такой ситуации стало то, что ко второй половине XX века хоровая миниатюра перестала доминировать, в связи с чем для воплощения творческих идей композиторы начали поиск иных жанров и форм. Наиболее предпочтительным стал хоровой концерт, предоставляющий возможность реализации серьезных концепций[315] и являющийся более мобильным в отношении структуры по сравнению с ораторией и кантатой. Он оказался способным воплотить новаторские искания композиторов разных поколений.

Исторически сложилось, что обращение к данному жанру в нашей стране стало возможным только на этапе «новой фольклорной волны», так как хоровой концерт, веками формировавшийся как духовный, в силу особого отношения к религии в советское время, практически полвека находился в забвении. *Фольклорный, светский, духовный* — именно в такой последовательности хоровой концерт проявил себя в изучаемый период.

Возрождение жанра и наполнение его новым содержанием ознаменовалось появлением всецело опирающейся на *фольклор* **«Лебёдушки»** (1967) **В.Н. Салманова**. Значение «Лебёдушки» для развития хоровой музыки было чрезвычайно велико потому, что композитору удалось представить все важнейшие

---

[314] Начиная с 1970-х годов, хоровой концерт долгое время по праву считался «жанром-гегемоном» (определение Ю.И. Паисова), обладая приоритетом в системе художественных открытий в русской хоровой музыке [346, с. 252].

[315] В русской культуре XVIII века хоровой концерт был подобен симфонии в западноевропейской музыке того же времени. В частности, по мнению Л.В. Кириллиной: «В строгом смысле этот жанр, всегда исполнявшийся a cappella, никак нельзя назвать симфоническим, но по сути он замещал собою в русской музыке XVIII – начала XIX века именно симфонию, выражавшую обобщенный взгляд на мир и на человека. И если западноевропейские музыканты часто определяли оркестровую симфонию как “инструментальный хор”, то по отношению к русской музыке того периода справедливой будет и “зеркальная” дефиниция — духовный концерт, как хоровая симфония» [202, с. 178].

методы работы с музыкальным материалом, касающиеся мелодики, фактуры и формы [428, с. 40]. Остановимся на более значимых аспектах.

В тематизме прослеживается стилизация лирической протяжной песни (первая, третья и пятая части), причитания-плача (во второй и четвертой). Вариационность и вариантность становятся главными принципами в развитии куплетных форм (первая часть «Высокó ли, высóко ли») (см. Приложение Б, рис. 223). Специфика народного многоголосия выразилась в применении подголосочной полифонии и гетерофонии (заключительная часть «На море лебедь») (см. Приложение Б, рис. 224). Не избегает композитор и имитационной полифонии (преимущественно, канонов)[316]. Гетерофония и техника канона (канон с изменяющимися данными) объединяются в начале второй части «Ветры буйные»[317] (см. Приложение Б, рис. 225). Имитационное письмо коррелирует с тембровым варьированием в третьей части «Туманы мои темные» (см. Приложение Б, рис. 226). Сонорика, алеаторика и микрохроматика являются ведущими параметрами четвертой части «Увели нашу подружку». «Тенора и басы должны говорить точно в ритме, без определенной интонации, которая может то повышаться, то понижаться по желанию хормейстера. Оттенки разговора могут то усиливаться, то ослабляться (что зависит от состава хора и каждой его партии). Первые оттенки (*pp, p*) вступлений разговора — обязательны, а дальше — по усмотрению хормейстера», — указывает в партитуре В.Н. Салманов[318] (см. Приложение Б, рис. 10).

В отличие от духовных хоровых концертов фольклорный, не имел прямых исторических предшественников, но при этом обнаруживал преемственность с сочинениями русского периода И.Ф. Стравинского и косвенно апеллировал к отдельным барочным хоровым концертам, написанным на светские тексты (вплоть

[316] При этом характерное для русской песни унисонное пение, используется В.Н. Салмановым в кратких фрагментах каждого номера хорового концерта «Лебёдушка» именно как схождение многоголосия в одноголосие. В связи с этим ценно наблюдение С.С. Скребкова: «Интонирование унисона в основе своей полифонично» [450, с. 11].

[317] Это образец дифференцированной гетерофонии (термин Л.С. Мухаринской), при которой расхождения голосов весьма значительны: объем первоначальной мелодической интонации сопрано (чистая кварта), у альтов — чистая квинта. Термин приводится в работе Н.Л. Вашкевича [58, с. 6].

[318] Салманов В.Н. Лебёдушка // Хоровой концерт. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1989. С. 59.

до народных, в частности, комических и пародийных). В силу этого «Лебёдушка» — свежая по комплексу выразительных образов и красок — явилась несомненным открытием своей жанровой разновидности и получила широкое общественное признание [230]. Во многом она стала ориентиром для последующих фольклорных хоровых концертов a cappella различных авторов[319], где, как пишут М.С. Высоцкая и Г.В. Григорьева, «общим для всех индивидуальных неофольклорных решений является личностная интерпретация и опосредованность фольклорного начала, преломленного сквозь призму оригинальной концепции» [68, с. 138]. Наряду с многочисленными фольклорными образцами, с 1970-х годов хоровой концерт продолжает свое существование в *светском* варианте.

К числу жанровых разновидностей, родившихся в 1970-е годы и не имеющих явных генетических предтеч относятся *концерты-вокализы* (термин Ю.И. Паисова) [349, с. 492] для хора a cappella. В первую очередь здесь следует указать «Концерт памяти А.А. Юрлова» (1973) Г.В. Свиридова по глобальности концепции и силе его художественного воздействия эквивалентный Реквиему. Данному сочинению, как образцу композиции *In memoriam*, принадлежит огромная роль в отечественной хоровой музыке[320]. Оно явилось импульсом к развитию этой жанровой разновидности (*духовные, фольклорные и светские* образцы концертов-вокализов [249]), а также предвосхитило прямое отражение сакрального слова в духовных жанрах конца 1980-х годов[321].

Лишь к середине 1980-х годов, происходит экстраполяция хорового концерта в область *духовной* музыки. Последнее стало возможным лишь со сменой отношения государственной политики к религии. «Эпохальная дата — 1000-летие

---

[319] К примеру, «Русский концерт» (1977) В.Ю. Калистратова, «Карталинские мелодии (1982) О.В. Тактакишвили, «Русская свадьба» (1985) А.И. Киселёва, «Зорюшки-зори» (1986) В.С. Ходоша, «Гори, солнце, ярче!» (2011) Е.В. Петрова и другие.

[320] Трагизм XX века, с его войнами и катаклизмами, придал теме поминовения особую актуальность, что нашло отражение в творчестве большинства отечественных композиторов. Мемориальные произведения в отечественной музыке прошлого столетия представлены всевозможными жанрами и составами исполнителей. Одну из лидирующих позиций в музыке In memoriam занял жанр струнного квартета. Продолжая мемориальную линию, намеченную в струнных квартетах П.И. Чайковского, появились сочинения А.К. Глазунова, В.Я. Шебалина, Н.Я. Мясковского, Д.Д. Шостаковича, А.А. Бабаджаняна, Е.К. Голубева, Р.С. Леденёва, А.Г. Шнитке, Ю.А. Фалика и многих других [465].

[321] О духовных мотивах в творчестве Г.В. Свиридова пишет О.А. Урванцева [509].

Крещения Руси — пробудила новое отношение к важнейшей ветви национального наследия», — указывает Е.Б. Долинская [127, с. 20]. Немало произведений, созданных в этом жанре, рассчитано сугубо на *концертное исполнение*, однако и *храмовый* духовный концерт также оказался в центре внимания многих композиторов[322].

Жанровый и интонационный генезис конкретного сочинения определяется совокупностью признаков различных эпох. Истоки подобного стилевого синтеза коренятся во многовековой эволюции хорового концерта, а также его способности по одному или нескольким элементам регенерировать архаическую модель в целом. «Память жанра» (термин М.М. Бахтина) [27, с. 137], то есть жанровые признаки, накопленные несколькими поколениями, в обновленном виде сохраняются и сейчас.

Многовековое развитие и динамичные процессы жанрового обновления хорового концерта неоднократно становились объектами научного осмысления. Свои труды данной проблеме посвятили Т.Ф. Владышевская [63], Е.Е. Гатовская [74], Н.А. Герасимова-Персидская [78], Г.В. Григорьева [93; 98; 99], И.П. Дабаева [110], Ю.В. Келдыш [201], Т.Н. Ливанова [279], Ю.И. Паисов [343; 346], Н.Ю. Плотникова [362, 365], Вл.В. Протопопов [379], М.Г. Рыцарева [420], И.К. Свиридова [434], С.С. Скребков [452], О.В. Стець [480] и другие.

Историческими предшественниками современного русского хорового концерта были многие вокальные и инструментальные жанры и формы западноевропейской и русской музыки. Среди них духовные (вокальные) концерты итальянских композиторов рубежа XVI–XVII веков и классический западноевропейский инструментальный концерт. Однако в России вокально-инструментальный концерт итальянского образца был преобразован в исключительно хоровой в соответствии с принципами русского церковного и народного пения a cappella. В хоровых концертах эпохи русского барокко и классицизма становлению многоголосия способствовала устоявшаяся гетерофония

[322] Духовный концерт, создаваемый на неканонические тексты, предназначен только для концертного исполнения.

в народном певческом искусстве, имитации и канонические секвенции выступают как средство фактурного декора музыкальной ткани в целом.

Позднее, в концертах Д.С. Бортнянского (особенно в заключительных фугированных разделах) наблюдается индивидуализация материала, кристаллизация тематизма [48]. С точки зрения театрализации (в обобщенном понимании) укажем на применение в хоровых концертах XVII–XVIII веков музыкально-риторических фигур, полихорности, построение фактуры по принципу «эха» или «диалога».

В отношении полифонизации аккордовой и гомофонно-гармонической фактуры, фонической ясности голосоведения подчеркнем значение стилевых парадигм композиторов «Нового направления» конца XIX – начала XX века. *Полифонизация*, то есть насыщение голосоведения мелодически активными элементами, возникает за счет имитационного контрапункта, а также посредством народно-песенной подголосочности. «Новое в полифонии проявляется в первую очередь через интонационный смысл мелодии, темы, линии», — указывает И.К. Кузнецов [263, с. 19]. *Фоническая* ясность фактуры достигается за счет обертонового принципа расположения тонов в аккорде — соблюдение широкой дистанции между низкими голосами и сужение расстояния между верхними.

Огромное воздействие на развитие хорового концерта с точки зрения фольклоризма (впоследствии неофольклоризма) оказало творчество И.Ф. Стравинского русского периода[323]: в частности, подголосочная и контрастная полифония «дала исходный импульс для формирования различных типов фактуры в творчестве следующих поколений композиторов» [262, с. 60].

Согласимся с Е.Б. Долинской, что концертный жанр всегда «сочетал в своем развитии консерватизм и мобильность, то есть устойчивость типологических признаков и открытость к видоизменению, развитию и эволюции» [129, с. 464]. *Неизменным* остается исполнительский состав — хор a cappella, в отдельных

[323] Особенно «Свадебка», характерными чертами которой являются «попевочный» тематизм, нерегулярно-акцентная ритмика, ритмическая и мелодическая остинатность, вариантное развитие, акцентное варьирование слова («слоговая синкопа», термин Ю.И. Паисова) [345, с. 118].

случаях дополненный инструментальными тембрами [324]. *Мобильным фактором* жанровой трансформации может быть практически любой параметр современной композиции (элементы музыкального языка, техники композиции, исполнительские приемы и т.д.). Историко-стилевая преемственность современного русского хорового концерта наглядно представлена в Таблице 9 (см. Приложение А, табл. 9).

Достигнув кульминации (приблизительно к рубежу XX–XXI веков), интерес композиторов к данному жанру начал постепенно угасать. Это не означает, что хоровой концерт полностью исчерпал свои художественные возможности. Развиваясь, он обогатился новыми чертами и в то же время оказал влияние на расширение жанровой сферы хоровой музыки a cappella. Суммирование важнейших черт современного хорового концертного стиля выражено в термине Г.В. Григорьевой — «обобщенная концертность»[325].

Современный хоровой концерт устойчиво эволюционирует в трех магистральных направлениях — *фольклорный, светский, духовный*. Модификация его стилевых признаков приводит к появлению жанровых микстов, среди которых *концерт-вокализ* («Концерт памяти А.А. Юрлова», 1973, Г.В. Свиридова; «Концертино», 1983, В.Г. Агафонникова; «Времена года», 1978–1990, Р.С. Леденёва); *концерт-кантата* («Концерт-кантата на народные тексты», 1988, И.Е. Рогалёва); *концерт-рапсодия* («Песни сердца», 1993, Э.Б. Фертельмейстера), *концерт-представление* («Lux aeterna», 1986, Г.С. Седельникова); *концерт-действо* («Сибирские песни», 1987, «Покаяние», 2002, В.Ю. Калистратова;

---

[324] Образцы такого вида концерта: «Добрый молодец» В.Н. Салманова — английский рожок и баян; «Небывальщина» А.Л. Ларина — фортепиано и две группы ударных; «Русский концерт» В.Ю. Калистратова — колокол, ложки, колокольчики; «Сибирские песни» В.Ю. Калистратова — с интермедиями гобоя (блокфлейты); «Прощание» К.Е. Волкова — виолончель; «Преображение» В.Ю. Калистратова — литавры, колокола; «Покаяние» В.Ю. Калистратова — колесная лира; «Праздник» А.К. Вустина — ударные инструменты; «Старорусские сказания» Г.П. Дмитриева — цилиндрический барабан (барабаны); церковный звон – фонограмма или передвижная церковная звонница; «Концерт для домры и хора a cappella» К.А. Бодрова — домра.
Представители венецианской школы широко применяли в духовном концерте инструментальное сопровождение, таковы, в частности, написанные в 1602–1611 годах для 1–4-голосного пения с цифровым басом «Сто духовных концертов» (*Cento concerti ecclesiastici*) Лодовико да Виаданы.

[325] Принцип подразумевает развитую хоровую тембро-фактуру (включающую divisi партий, выделение solo, контрасты групп), чередование постоянного и переменного числа голосов, частые смены типов фактуры [98, с. 20].

«Солдат мой, солдатик», 1985, Г.С. Седельникова); *концерт-заклинание* («Времена года», 1986, А.И. Киселёва).

5.2. Композиционные особенности

Литературно-текстовая основа оказывает влияние на выбор художественных средств (драматургии, архитектоники циклов и формообразования отдельных частей, фактуры). В *фольклорных* образцах используются не только аутентичные тексты, но и художественная литература, где ощущается народный колорит[326]. Возникают образцы, связанные с национальными традициями различных народов нашей страны: например, «Мунаджаты» (1975) и «Деревенские напевы» (1975) на основе мусульманской музыкально-поэтической традиции Ш.К. Шарифуллина, «Полифонический концерт» (1980) С.А. Баласаняна на армянском народно-песенном материале, «Картины старинных свадебных обрядов» (1982) М.А. Алексеева с использованием чувашских фольклорных текстов.

Светские сочинения тяготеют к лирике как способу выражения индивидуально-личностного начала. Лирика представлена многогранно: лирико-созерцательные, лирико-юмористические, лирико-философские, лирико-драматические концерты. В качестве текстовой основы *духовных* концертов нередко выступают жития святых, духовная поэзия. Усилилось внимание к прозаическим жанрам так называемого религиозного фольклора.

В некоторых случаях все три указанные направления настолько тесно взаимодействуют, что очень трудно однозначно отнести произведение к какой-либо конкретной группе. К примеру, целостная концепция хорового концерта **«Венок Свиридову»** (1998) **Р.С. Леденёва** обусловлена мемориальной идеей. Сочинение посвящено памяти Г.В. Свиридова. Не только название напрямую ассоциируется с музыкой великого русского композитора («Концерт памяти А.А. Юрлова» Г.В. Свиридова), но и сам Р.С. Леденёв в комментарии к

[326] К примеру, в концерте «Тихий Дон» (1977) С.М. Слонимского заимствованы слова старинных казачьих песен из одноименного романа М.А. Шолохова. В «Концерте для двух хоров» (1982) В.М. Григоренко тексты Н.В. Гоголя сочетаются со словами русской народной песни Пермской области.

произведению пишет, что все избранные средства выразительности подобраны так, чтобы они напоминали о Г.В. Свиридове[327]. Поэтому возникает сложное переплетение фольклорного, духовного и светского как глубоко национального в музыке Г.В. Свиридова. Первые две части — своего рода *духовный* диптих[328]. В драматургической кульминации цикла (третий хор) — выражена ключевая мысль Г.В. Свиридова: «О России петь…»[329]. Русская песенность проявляется в куплетно-вариантном принципе развития, мелодической напевности, ритмической и гармонической ясности, подголосочности. В четвертом хоре отражены основные образы философской лирики А.А. Блока («*ночь*», «*полусны*») — символы внутреннего разлада, глубокого одиночества и душевного опустошения. Жанровая основа хора — романс — выбрана Р.С. Леденёвым не случайно. Романс занимает важное место в музыкальном наследии Г.В. Свиридова, отличаясь глубоким психологизмом, опорой на русскую классическую поэзию и мелодической выразительностью. Словно завершая молитву, на финальных словах «*А золотые двери рая скрипичный отворяет ключ*» звучит одинокий удар колокола — символа русского искусства. Так, объединение трех магистральных направлений (духовного, фольклорного и светского) выявляет глубинные связи музыки Г.В. Свиридова и Р.С. Леденёва с русской культурой[330].

Самостоятельную ветвь в современной хоровой музыке представляют *концерты-вокализы*. В них взаимодействие слова / его элементов и музыки специфично. Можно выделить основные композиционные идеи:

---

[327] Леденёв Р.С. Хоровой концерт «Венок Свиридову». Рукопись. 1998.

[328] В основу «Молитвы» («*Господи помилуй*») положен знаменный распев (обиход 1772 года). В партитуре Р.С. Леденёвым указан источник: Сборник «Ектенья». М.: Композитор, 1996. Вторая часть «Хорал» (вокализ) ассоциируется со второй частью «Концерта памяти А. Юрлова» Г. Свиридова. Третья и четвертая части «Край любимый» (стихи С.А. Есенина) и «В час глухой» (стихи А.А. Блока) написаны на слова любимейших поэтов Г.В. Свиридова. В основе заключительного хора — стихи В.А. Кострова «С надеждой глядя в небеса», написанные в день кончины Георгия Васильевича, прямо связанные с его именем.

[329] Музыкальное произведение «Запевка» («О России петь — что стремиться в храм») для смешанного хора без сопровождения написано Г.В. Свиридовым на стихи Игоря Северянина и посвящено Валерию Александровичу Гаврилину.

[330] Пятичастная структура хорового концерта может ассоциироваться с циклом Г.В. Свиридова «Пять хоров на стихи русских поэтов», а также с пятью частями католической мессы, где первоначальная молитва «*Господи помилуй*» видится прямой отсылкой к «*Kyrie eleison*».

- хоровая композиция без интонируемого текста, где хор поет на отдельные фонемы или слоги, а также закрытым ртом. Таких сочинений большинство: «Концерт-вокализ» (1978) Ю.П. Юкечева для двух смешанных хоров, солистов, трубы и колоколов; «Хоровая живопись» — концерт для двух мужских хоров (1978) В.Г. Кикты; «Картины старинных свадебных обрядов» (1980) М.А. Алексеева и другие;
- хоровая композиция, где (помимо фонем) распеваются отдельные слова или синтагмы, включая сольмизацию: «Концерт-сольфеджио» (1975) А.С. Лемана; «Концертино-сольфеджио» (1979) для детского хора Е.И. Подгайца, «Концертино» (1982) Р.К. Щедрина, «Итальянский концерт» (2012) И.И. Голубева;
- хоровая композиция, в которой преобладающее количество частей написаны как вокализ, а в отдельных использован литературный текст: Концерт для смешанного хора, хора мальчиков, флейты и арфы (1979) В.И. Рубина[331], «Концертино» (1983) В.Г. Агафонникова и т.д.

В концертах-вокализах выявляется свободный подход композиторов к образной драматургии, не связанной со смысловой конкретностью слова, а также широта семантического музыкального поля (в этом сказывается влияние инструментальной музыки). При этом ключевая идея обычно фиксируется композиторами в *заглавии сочинения* или названии его *отдельных частей*, либо в *посвящении*.

Приведем в пример концерты-вокализы «**Концертино»** (1982) **Р.К. Щедрина** и «**Концертино»** (1983) **В.Г. Агафонникова**. По типу *программности* два хоровых концерта, созданные практически в одно время, являются *антиподами*: открытая программность в сочинении Р.К. Щедрина, скрытая — в произведении В.Г. Агафонникова. Общей для обоих сочинений становится *хоровая сонорика*.

[331] В 1999 году В.И. Рубин создал вторую редакцию данного сочинения, изменив состав (сопрано, хор, арфа, флейта) и придав название «Звезда Рождества» (на канонические тексты и слова Б.Л. Пастернака).

В **«Концертино» Р.К. Щедрина** название частей обусловило композиционные приемы. Так, в первой части («Лестница вниз») средствами имитационной полифонии достигается зримый образ: схождения с большой высоты (за счет общей направленности поступенного скольжения аккордов вниз). Форма основана на четырех проведениях аккордовых последовательностей, каждая из которых имеет особые ритмические и звуковые характеристики.

Длительности аккордов последовательно сокращаются от одного проведения к другому. Первая «лесенка» — самая протяженная, с чередованием аккордов через каждые три четверти; во второй «лесенке» длительности большинства из них укорочены на одну четверть, в третьей и четвертой — создается эффект еще большего ускорения движения (при сохранении темпа) и происходит в одном случае четвертями, в другом — восьмыми. Таким образом, чем больший диапазон охватывает мелодическое ниспадание, тем более стремительно оно происходит.

Первые два проведения исполняются всеми голосами единовременно, а в последующих двух хоровые партии вступают поочередно (нисходящей «лесенкой»: сопрано–альты–тенора–басы), образуя два четырехголосных канона (неточных). В первом каноне (ц. 2) интервал вступления между голосами составляет две четверти, а во втором (ц. 3) две с половиной четверти. За счет ритмических и временны́х изменений первый канон в целом воспринимается как первоначальное соединение по отношению ко второму (производное соединение в уменьшении) (см. Приложение Б, рис. 227). Хроматика, тяготеющая к свободной двенадцатитоновости существенно влияет на звуковые характеристики канонической техники.

Фольклорно-песенные истоки второй части («Колыбельная») ощущаются в простой попевочной организации мелодии, а также в композиционной структуре с чертами куплетно-вариантной формы (два куплета с кодой). Тема-куплет первоначально излагается двухголосно женским хором, а затем — на полтона ниже мужским составом. Причем на этот раз она контрапунктически усложнена: женские голоса, образующие фактурно-фоновый слой по принципу ритмической комплементарности, то выдерживают гармоническую педаль, то, подхватывая тему

в момент ритмических остановок мужского запева, по-своему варьируют мелодию (см. Приложение Б, рис. 228). Лишь в коде мужская и женская группа меняются ролями: мелодическое первенство вновь переходит к дуэту верхних голосов, а нижние «застывают» на органном пункте (двойном). Мотивная повторность, выступающая на первый план только в коде, усиливает образно-психологическое воздействие — создается эффект «убаюкивающего» ostinato, типичного для колыбельных («*баю–бай*»).

В третьей части («Сольфеджио») основным композиционным средством становятся вертикально-контрапунктические перестановки, ритмико-полифоническая комбинаторика: повторяющиеся попевки поочередно поручается разным хоровым партиям. Доминирование пассажей мелких длительностей (в быстром темпе) сближает данную часть с инструментальным скерцо (см. Приложение Б, рис. 229).

Разносторонние возможности ostinato и хоровой сонорики раскрылись в финале («Русские звоны»)[332] (см. Приложение Б, рис. 230). В качестве основного средства варьирования избран принцип постепенного введения новых контрапунктирующих голосов к основной басовой линии. Подобно колокольному перезвону, в результате последовательного подключения все новых хоровых тембров (внизу — тяжелые удары гудящих медных колоколов, в середине фактуры — более легкие колокола, затем — колокольчики) образуется полимерная полифоническая контрастная фактура (термин Д.И. Шульгина) [587, с. 99]. Различным по размеру и тембровой характеристике колоколам соответствует и подтекстовка: для больших и средних колоколов — «*бом», «бан», «бам»*; для колокольчиков — краткий слог («*та»*), введенный вместе с мелодической фигурацией, состоящей из мелких длительностей (шестнадцатых).

[332] Использование хора как инструмента, вокально имитирующего колокольный звон, — одна из примет хоровой музыки XX века. В русской музыкальной классике колокольность была типична лишь для инструментальных жанров и для оперы. Р.К. Щедрин и ранее не однажды воспроизводил колокольную звучность, но это было в оркестровых опусах (наиболее показателен в этом плане Концерт для оркестра «Звоны»). Что же касается музыки для хора a cappella, то столь разнообразно и последовательно этот эффект использован им впервые именно в «Концертино».

В **«Концертино» В.Г. Агафонникова** программные названия пяти частей красноречиво свидетельствуют об обращении к старинным жанровым прототипам («Прелюдия», «Канцона», «Интерлюдия», «Фуга», «Постлюдия»). Фабула сочинения раскрывается лишь благодаря пояснениям композитора. «В училище не было механического звонка. Уроки начинались и заканчивались звоном колокола, колокольный звон звал ребят на завтрак, обед, ужин. Поэтому Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия — это колокольчик, звук которого регламентировал жизнь училища», — рассказал автор[333]. Художественная задача «Прелюдии» — средствами хоровой сонорики добиться аллюзии на «колокольный звон». Разбросанные по разным хоровым партиям кластерные созвучия образуются путем удерживания тонов. Мелодическая линия кластера представлена в женских голосах хора нисходящим движением, а в мужских — в зеркальном обращении (см. Приложение Б, рис. 231). Таким образом, в хоровых концертах Р.К. Щедрина и В.Г. Агафонникова происходит синергизм сонорной и полифонической фактур. При этом в «диалог» с сонорикой вступают различные виды полифонии в зависимости от художественной задачи, стилевого ориентира, тематического материала и т.д.

С точки зрения драматургии, большинство современных хоровых концертов продолжают линию классических образцов с *контрастным* соотношением частей. Наиболее активно действие драматургических принципов в двухэлементной (парной) или трехэлементной (триадной) драматургии. Наряду с этим усиливается внимание к *монодраматургии* (одноэлементной драматургии) с преобладанием одного психологического состояния. Она базируется на развитии одного начального момента времени, без сопоставления с другими типами выразительности и психологических состояний. Например, медитативный характер развития одной музыкальной идеи, без непосредственного воздействия на этот процесс других противопоставляемых ей принципов, лежит в основе «Концерта для хора на стихи Григора Нарекаци» (1984) А.Г. Шнитке.

---

[333] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Г. Агафонниковым. Москва. 15 декабря 2020 года.

Формообразование на уровне целого в современных хоровых концертах представлено двумя видами. 1. Контрастно-составная одночастная форма. Таких образцов немного: например, «Небывальщина» (1982) А.Л. Ларина, Psalmus Poenitentialis (1986) В.Г. Тарнопольского, «Хвала мастеру» (1978) и «Минають днi, минають ночi» В.Г. Кикты (2006–2007). 2. Многочастный цикл, количество частей в котором может быть любым. Этот вид широко распространен. К примеру, трехчастный концерт «Памяти С.В. Рахманинова» (1984, премьера 1996) Н.А. Мартынова; пятичастные концерты — «Рождение крыла», «Кипарисовый ларец. Пять трилистников», «Тебе поем» Д.Н. Смирнова и «Концерт для хора на текст Псалтири Преподобного Ефрема Сирина» (2023) В.Ю. Зуева; семичастный — «Детская литература» (2012) Ю.А. Евграфова; двенадцатичастный — «Богородичные песнопения» (конец 1990-х годов) А.И. Микиты.

Формообразование в отдельных частях (или разделах контрастно-составной формы) преимущественно ориентировано на типовые (классические) формы. Вместе с тем *фуга* (традиционно завершавшая классицистские концерты, в частности Д.С. Бортнянского) практически исчезает из сочинений рассматриваемого жанра. Это связано с тем, что во второй половине XX века значительно усиливается тенденция «открытого финала», нивелирования однозначного ответа на поставленные вопросы, что противоречит фуге — универсальной полифонической форме, своего рода музыкальному доказательству высказанному тезису.

В связи с тем, что фуга нечасто встречается в современных хоровых концертах, предлагается рассмотреть примеры. Даже немногочисленные образцы дают основание говорить о различных трактовках современными композиторами фугированных форм. В первую очередь, это обусловлено, композиционным и драматургическим планом сочинения. В хоровых концертах фуги функционируют в важных драматургических фазах: в кульминации музыкального развития (например, третья — центральная часть «Пчёлка» из пятичастного концерта «Картины из русской жизни», 1989, В.В. Пьянкова; вторая часть четырехчастного концерта «Родимый край», 1984, А.Ф. Ушкарёва), в финале

концертов «Хвала мастеру» и «Минають днi, минають ночi» В.Г. Кикты, «Внуши, Боже, молитву мою» Б.А. Вишневского.

В основном фуги — отдельная часть цикла, реже они выступают как раздел контрастно-составной формы (В.Г. Кикта, Б.А. Вишневский). Композиторы отдают предпочтение *однотемным* фугам, редкий случай — *двойная* фуга из хорового концерта «Минають днi, минають ночi» В.Г. Кикты.

Вышеназванные фуги демонстрируют принцип реконструкции различных стилистических «моделей»: западноевропейская полифоническая традиция; русская полифоническая традиция; синтез фольклорных элементов и общеевропейской профессиональной музыки. По данным критериям предлагаем рассмотреть примеры.

Западноевропейская полифоническая традиция прослеживается в **Фуге** из «Концертино» (1983) **В.Г. Агафонникова**. В основе «хоровой шутки» — присказка учителя математики Хорового училища, шахматиста Нила Михайловича Чернышова: «*Пятью пять — двадцать пять, шестью шесть — тридцать шесть, а семью семь — не сорок семь, а — сорок девять*!».

Фуга-скерцо характеризуется достаточно отчетливым контрапунктическим письмом: четырехголосная, однотемная фуга в классической трехчастной форме, удержанное противосложение, канонические секвенции в интермедиях, дублировки, тема в увеличении, стретты.

Тонко чувствуя специфику работы с хоровыми голосами, учитывая тесситурные возможности, композитор ярко демонстрирует тему в экспозиции фуги (тенора, альты, сопрано, басы), выбирая в качестве интервала между темой и ответами сексту (восходящую *e–cis* и нисходящую *e–gis*). Данный интервал темо-ответных построений в репризе дан в зеркальном обращении — тема изложена параллельными терциями сверху вниз в виде стреттного двухголосия и звучит в сокращенном варианте (6 тактов). При приближении к финалу за счет многократного проведения фрагмента темы в стреттном изложении в разных голосах хора создается картина озорного класса, где ученики наперебой выкрикивают отдельные фразы: «*пятью пять — тридцать шесть*». Хоровой

ералаш заканчивается торжественным провозглашением истины: «*семью семь — не сорок семь, а — сорок девять*!» (см. Приложение Б, рис. 232). В целом фуга представляет собой небольшое театральное действо, разыгрываемое не актерами, а хоровыми партиями четырехголосного смешанного хора. Они как настоящие персонажи «хорового театра» соревнуются и спорят между собой (см. Приложение Г, с. 137–143).

Образец фугированной формы, *ориентированной на традиции русского классицизма,* — фуга из хорового концерта на слова Т.Г. Шевченко **«Минають дні, минають ночі»** (2006–2007) **В.Г. Кикты**. Действенно-драматическая двойная фуга с раздельной экспозицией и последующим контрапунктированием, с двумя удержанными противосложениями звучит в среднем, кульминационном разделе трехчастного цикла (см. Приложение Б, рис. 233). По словам композитора[334], своего рода моделью для его произведения стал концерт «Не отвержи мене во время старости» М.С. Березовского, как в отношении глубокого философского содержания, так и в плане художественных достоинств: искусство контрапункта и совершенство архитектоники (см. Приложение Г, с. 394–402).

Продолжает данную стилистическую линию однотемная фуга (см. Приложение Б, рис. 234) из хорового концерта «Внуши, Боже, молитву мою» Б.А. Вишневского (см. Приложение Г, с. 403–412).

Синтез национальных фольклорных традиций армянской музыкальной культуры и общеевропейской профессиональной музыки демонстрируется в двух фугах из **«Полифонического концерта»** (1980) **С.А. Баласаняна** (см. Приложение Г, с. 355–387). Значимость полифонии как главного композиционного принципа подчеркнута в заглавии сочинения [234]. Перенос акцента с семантики слова на его фонизм дает основание причислить сочинение к концертам-вокализам[335]. Широкий жанровый охват (лирическая песня в первой

---

[334] Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с В.Г. Киктой. МГК имени П.И. Чайковского. 20 октября 2023 года.

[335] В основу четырехчастного цикла положены темы армянских народных песен из «Этнографического сборника» Комитаса. Композитор не дает названия отдельным частям, представляя в художественной форме обобщенный взгляд на национальный фольклор. В качестве литературной основы С.А. Баласанян использует старо-армянские восклицания и отдельные слова (*Най! Лэ! О!; Яро джан, Марал («Душа моя, Марал»); Да-ло!, дэ флэ фико*). См.: Комитас. Народные песни. Этнографический сборник. Перевод с

части, танцевальные — во второй и четвертой, песня пахаря (оровел) — в третьей), ясность их исконной, идущей из глубины веков ладовой и метроритмической организации, яркость и художественное своеобразие народных мелодий, чистота и естественность национального стиля дали возможность С.А. Баласаняну продемонстрировать богатство и многообразие обогащения изначально монодийных напевов различными полифоническими методами: канон, фуга, полифонические вариации[336].

Национальная традиция армянских народных песен (повтор с варьированием первоначального тематизма) проецируется композитором на логику формообразования. В Первой части «Полифонического концерта» — синтез *фугированного принципа* и *куплетно-вариационной формы*. Первый куплет. Запев (**А**) — экспозиция фуги: проведение темы во всех голосах (*g–d–d–g*) (см. Приложение Б, рис. 235). Припев, основанный на материале второго предложения темы, проводится дважды: (**В)** — интермедия-припев, выполненная как четырехголосная каноническая имитация, в ладотональном отношении стремящаяся от тоники к субдоминантовой сфере *(g–c–c–g)*; при повторе (**В^1)** применен вертикально-подвижной контрапункт (*c–g–g–c*). Второй куплет, по структуре совпадая с первым, демонстрирует дальнейший потенциал развития основной темы благодаря новым полифоническим приемам. В запеве (**А^1**): двухголосная стретта (сопрано–альты) на фоне параллельного двухголосия орнаментального типа у теноров и басов, и последующая четырехголосная каноническая имитация (тт. 71–74). В припеве: новый вариант канонического вступления хоровых партий (басы–тенора–сопрано–альты) при сохранении плагального наклонения (**В^2**). При повторе (**В^3**) тонкие переплетения мелодических

армянских нотных знаков на европейские, предисловие и примечания Спиридона Меликяна. Ереван: Музыкальный сектор Госиздата ССР Армении, 1931.

[336] В этом С.А. Баласанян ориентируется на важнейшие аспекты композиторского стиля Комитаса, касающиеся многоголосия. Используя опыт современной мировой музыкальной культуры, Комитас искусно применял интонационное развитие мелодии, исходящее от образа, от содержания. Основная часть хоровых обработок имеют полифоническую фактуру [22]. «Сам Комитас, говоря о путях многоголосного развития народных мелодий, определял задачу в следующих словах: “Сохранить самобытный характер и чистый национальный отпечаток стиля и духа армянской деревенской песни”» [568, с. 258].

линий голосов подводят в заключительных тактах к смещению ладовой опоры с *g* на *e* дорийский, а затем финальному созвучию с высокой терцией (*gis*).

Четвертая часть «Полифонического концерта» — четырехголосная *фуга с чертами куплетности*[337] (см. Приложение Б, рис. 236). О классических принципах формы фуги свидетельствуют следующие признаки:

- экспонирование основного тематического материала с прямым восходящим порядком вступления голосов (басы–тенора–альты–сопрано), тонико-доминантовой антитезой тем и ответов (*as–es–as–es*); тональный ответ; два удержанных противосложения;
- развивающая часть (один такт перед ц. 5): работа с отдельными сегментами темы (в основном с инициальным мотивом — в объеме терции). Первый раздел: проведение темы в басу, и в увеличении в сопрано; двухголосный бесконечный канон в партиях женских голосов (четыре такта до ц. 7); ц. 7 – монодические имитации, при которых в момент риспосты голос, исполняющий пропосту, паузирует. Второй раздел (ц. 8) — одновременно проведение темы в прямом виде (басы) и в обращении (альты), а затем применение вертикально-подвижного контрапункта (басы — в обращении, сопрано — в прямом виде),
- реприза: четырехголосная стретта (*as–as–es–des*) (ц. 12); ц. 13 — контрапункт, рассчитанный на дублировки (тема сопрано дублируется в партиях альтов и теноров) и стреттно проводится в инверсии у басов; ц. 14 — сложный контрапункт: в трех голосах тема в увеличении с дублировками (сопрано–альты–тенора), басы — сегмент темы в ракоходной инверсии, а затем обращении;
- наличие различных интермедий (интермедия-связка, интермедия-эпизод, интермедия-кодетта) на материале темы и противосложений.

Параметры, свидетельствующие о преломлении куплетного принципа:

- сохранение основной тональности на протяжении всей фуги (миксолидийский *Des*);

[337] Подобное решение фугированной формы находим также в третьей части («Пчёлка») из концерта для двух женских хоров без сопровождения «Картины из русской жизни» (1989) В.В. Пьянкова. Концерт написан на народные слова и включает пять частей: «За Кубанью-рекой», «Мать и дитя», «Пчёлка», «Хороводы», «Весенние игры».

- окончание полифонических построений протяженными моноритмическими аккордами (сродни хоровому припеву) и наличие явных цезур во всех голосах;
- ответные проведения, значительно удаленные от темы за счет интермедий-припевов;
- мелодико-ритмическое ostinato в свободных голосах[338].

Схема фуги представлена (см. Приложение В, схема 6).

Гораздо чаще фуги в хоровых концертах используется ***фугато***. Проблематика фугато охватывает широкий круг вопросов, связанный с его *художественно-эстетическим потенциалом, драматургической ролью в сочинении, структурой*.

В современных хоровых концертах значительно расширяется спектр музыкальной образности, связанный не только с ярким индивидуальным началом, но и с диалектикой личного и общечеловеческого с общей тенденцией устремления к высоким идеалам идеи, духа, истины. Многогранные и сложные образы находят самые различные преломления в форме фугато. К примеру, в третьей части концерта «Лебёдушка» В.Н. Салманова фугато применяется для воссоздания картины особого природного явления — тумана, играющего в фольклоре многих народов мира роль таинственной завесы, отделяющей реальность людей от иного мира, предвестника мрачных событий. Особое значение фугато обретает в духовных концертах (Г.В. Свиридова, Ю.А. Евграфова, Г.П. Дмитриева) в силу того, что многократный повтор первоначального сакрального Слова, его передача от одной хоровой партии к другой ассоциируется с процессом приближения к Богу, укреплением Веры.

Фугато — важный параметр драматургического развития, связанный с положением данной формы в архитектонике всего сочинения, связью и

[338] Фуга не ограничивается лишь имитационной, в ней присутствует и контрастная полифония. Она возникает в связи с образованием параллельного двухголосия и бурдона, идущего от практики ансамблевого музицирования, с его полиритмией, а также непременным участием ударного инструмента, наделенного самостоятельной остинатной ритмической партией [503, с. 7].

соотношением с предшествующим и последующим разделами. Традиционно фугато применяется в *экспозиционном* и *развивающем* разделах формы.

Фугато в *экспозиционных разделах*, как правило, представляет достаточно развернутую, масштабную структуру, приближающуюся к фуге. Данный тип фугато часто используется композиторами в сложной трехчастной форме. Например, в первой части «Притчи in C» (2007) Ю.А. Евграфова (см. Приложение Б, рис. 237) четырежды проведенная тема словно укрепляет дух молящихся (см. Приложение Г, с. 118–120).

Фугато в *развивающих разделах*, наоборот, стремится к лаконичности, предельной сжатости изложения для динамизации музыкального процесса. В сцене казни из симфонии-концерта «Старорусские сказания» (1987) Г.П. Дмитриева средствами фугато передано состояние смятения, возрастающее напряжение, сгущение драматизма ситуации.

В Прелюдии-вокализе и Постлюдии-вокализе из концерта для хора на стихи русских поэтов XIX века «Венок Алябьеву» (1986) А.А. Николаева интонационное зерно темы фугато образует музыкальная монограмма *A-La-B-E-F* (см. Приложение Б, рис. 238). Эта же монограмма лежит и в основе кульминационной части Концерта «Болящий дух врачует песнопенье». В указанных частях композитор использует фугато и в экспозиционных, и в развивающих разделах, что сближает архитектонику с фугированными формами[339].

В отличие от предыдущих примеров иногда возникает более сложный вариант — *индивидуальная форма с признаками фугато*. Например, в девятой части **«Восстань, боязливый»** из концерта «Пушкинский венок»[340] (1979)

---

[339] Первое исполнение (за исключением части «Погибающий пловец») состоялось в Большом зале Московской консерватории 14 июня 1989 года, где Хоровой капеллой имени А.А. Юрлова дирижировал С.Д. Гусев. Полностью «Венок Алябьеву» был исполнен 14 октября 1989 года в Рахманиновской зале Московской консерватории силами Хора Академии хорового искусства имени В.С. Попова под управлением Л.З. Конторовича.

[340] В каждом из номеров цикла композитор обращается к стихотворениям великого поэта, очень разным по своему содержанию, кругу образов и тем, принципам организации поэтического текста. По всей видимости, одной из художественных идей создания музыкального произведения в целом, было сочетание различных, порой противоположных, граней, очерчивающих основной круг поэтического мира А.С. Пушкина. В названии концерта отразилась композиционная идея, заложенная автором. Родственные по смыслу и настроению хоры не стоят рядом, а, соприкасаясь, друг с другом на расстоянии, образуют «венок» сложной композиционной цепи. Слова «венок» и «венец» часто использовались самим

Г.В. Свиридова (см. Приложение Г, с. 97–100) проявляется глубокий синтез имитационной (элементы фугато с темо-ответным соотношением в рамках пар голосов, неудержанное противосложение, моноритмический контрапункт, антифон, каноническая имитация) и подголосочной полифонии (бурдон, вариантность в интонационной структуре темы и ответа, параллельное движение голосов, остинатность) (см. Приложение Б, рис. 239).

В фактуре хоровых концертов демонстрируют свой художественный потенциал *техники композиции второй половины XX века*. В качестве примера рассмотрим первую часть («Мечтанье») из концерта **«Кипарисовый ларец. Пять трилистников»** (1990) **Д.Н. Смирнова**[341]. Символизм поэзии И.Ф. Анненского отражен композитором в синтезе канонической техники, алеаторики и сонорики с особым «пространственным инструментарием», заключающимся в реверберативных и стереофонических приемах. Каждая из четырех строф композиции начинается бесконечным пропорциональным трехголосным каноном в приму, а завершается более свободными и тяготеющими к гомофонно-гармоническому складу построениями (см. Приложение Б, рис. 7).

Между двумя первоначально вступающими голосами образуется «нулевой канон» (термин Ю.Н. Холопова) [542, с. 170] — с одновременным вступлением голосов (то есть с нулевым расстоянием во времени), третий же голос вступает на четверть позже. За счет такой организации в общем многоголосии возникает несовпадение звуковысотных вершин различных голосов в любой точке временно́го развертывания. При этом каждый голос организован (и графически выписан) с применением техники «ограниченной алеаторики», что позволяет

А.С. Пушкиным, находя место в лексическом ряду высокого, торжественного стиля. Современные композиторы, трактуя их не просто как дань традициям, а как образ, принесенный временами античности и применяемый там, где нужно высказать восторг, преклонение перед художественным даром, пишут музыкальные «венки»: А.А. Николаев, «Венок Алябьеву» (1986); Р.С. Леденёв, «Венок Свиридову» (1998) [117, с. 114]. На основе фольклорных образцов разных народов (мордвы, удмуртов, русских, финнов) создает «Девичий венок» (2004) Н.В. Кошелева.

[341] Концерт для смешанного хора a cappella «Кипарисовый ларец» имеет подзаголовок «Пять трилистников»: «Träumerei (Мечтанье) (Трилистник лунный)», «Струя резеды в темном вагоне (Трилистник добродетели)», «Призраки (Трилистник весенний)», «Старая усадьба (Трилистник из старой тетради)», «Тоска маятника (Трилистник из старой тетради)». Концерт написан в 1990 году по просьбе художественного руководителя петербургского камерного хора «Lege Artis» Бориса Абальяна. В хоровой литературе Концерт стал едва ли не первым обращением к творчеству И.Ф. Анненского.

создать эффект естественной вариантности, импровизационности. Четвертый канон *«Оттого, что нам нет свиданья»* написан с использованием горизонтально-подвижного контрапункта (между парами альты + первые сопрано, альты + вторые сопрано). Вместе с этим полифоническая техника усложнена проведением темы в обращении в двух верхних голосах.

Узкий диапазон трихордового звукоряда не превышает малой терции (первый канон: h^1–cis^1–d^1; второй канон: cis^1–dis^1–e^1; третий канон: d^1–e^1–f^1; четвертый канон: f^1–g^1–as^1). В первый трех канонах наблюдаются общие черты тембровой организации: они поручены однородным голосам (первый канон *«Сливались ли это тени»* — три тенора; второй канон *«Наяву ль»* — три альта; третий канон *«в томных тенях»* — три тенора). Четвертый канон исполняют максимально приближенные друг другу по тембрам женские голоса: два сопрано и альт. Тембральная и звуковысотная интеграция ленточного многоголосия в совокупности с ограниченной алеаторикой и техникой канона формируют *сонорную фактуру типа имитационный поток* (термин Д.И. Шульгина) [587, с. 107], приближающееся к микрополифонии Д. Лигети (в тоже время возникает аллюзия на средневековую полифоническую технику).

Если гипотетическим путем объединить первые три канона в единое построение, то получается восходящая каноническая секвенция по звукам, входящим в состав основного звукоряда начального канона: h^1–cis^1–d^1. Четвертый канон (от звука f^1) нарушает этот алгоритм. Однако, рассредоточенность сонорно-алеаторических мензуральных канонов по всей музыкальной форме и их восходящее движение, ассоциируется с эффектом реверберации (многократным отражением звуков в верхних голосах, подобное естественному отзвуку высокой частоты), а также стереофоничности (стереофонический эффект достигается при помощи воспроизведения единого музыкального материала двумя разными источниками, находящимися на расстоянии друг от друга).

Усиление роли фактуры как ведущего параметра формообразования приводит к возникновению *фактуроформы* (термин Д.И. Шульгина) [587, с. 18]. В

качестве примера рассмотрим третью часть **«Мужичок»** из хорового концерта **«Русская сказка» А.А. Николаева**[342]. На уровне фактурного параметра возникает трехчастная форма с повторением второй и третьей частей (с чертами двойных вариаций)[343]. Чередование разделов аккордовой фактуры и контрастной полифонии пластов выступает организующим приемом фактуроформы всей части (см. Приложение Б, рис. 240). В связи с тем, что разделы **В** и **$В_1$** решены с применением полифонической фактуры, можно предположить, что композитор предлагает своеобразную трактовку «большой полифонической формы» (определение Вл.В. Протопопова) [372, с. 343]. Представим ее структуру в Таблице 10 (см. Приложение А, табл. 10).

С феноменом действа, подразумевающим достижение эффекта зрелищности за счет темброво-колористической организации хоровой фактуры, связано усиление роли полихорности, персонификации хоровых партий, контрастной полифонии, в том числе полифонии пластов,

К примеру, в хоровом концерте по одноименному роману М.А. Шолохова[344] **«Тихий Дон»** (1977) **С.М. Слонимского** обобщились искания композитора 1960-х годов, определившие два важных вектора индивидуального стиля. Е.Б. Долинская констатирует, что «многовековая специфика каждого жанра преломлялась С.М. Слонимским с учетом современных музыкальных тенденций, где в те годы многое определяли фольклор и сфера авангардных поисков (разрядка моя — Н.К.)» [124, с. 45]. В качестве литературной основы использованы тексты старинных казачьих песен, а музыкальный материал цитат не содержит, он полностью

---

[342] В данном сочинении отчетливо обозначена отличительная особенность музыкального мышления А.А. Николаева — театральность. В семи частях вокального цикла «хоровой театр» предстает в виде сценок-диалогов (№3 «Мужичок», №6 «Два голоса»), эпических картин (№1 «Родина», №2 «На распутье», №7 «Весеннее»), панорамы (№4 «Русская весна»), персонажа (№5 «Пугало») [229].

[343] Изучая процессы индивидуализации музыкальных форм, В.С. Ценова применят термин «инопараметровые», выделяя, что это «группа музыкальных форм, ведущими параметрами которых оказываются не традиционные для классико-романтических композиционных структур гармония, ритм и тематизм, а иные элементы» [557, с. 108].

[344] «Тихий Дон» — единственный пример обращения С.М. Слонимского к жанру хорового концерта. Он возник на основе музыки к спектаклю Георгия Товстоногова «Тихий Дон» по М.А. Шолохову, поставленному в ленинградском Большом драматическом театре в 1972 году. Появлению «Тихого Дона» предшествовали хоровые произведения различных жанров: кантата «Голос из хора» (1962–1963), опера «Виринея» (1965–1967), балет «Икар» (1965–1970), Две русские песни для хора без сопровождения (1967), опера «Мастер и Маргарита» (1970–1972), циклы хоров a cappella.

авторский. Хоровая звучность будто театральные декорации влияет на восприятие целого и органично дополняет образы главных героев (солистов).

Многоплановость эпической драматургии достигается за счет полифонии пластов. Каждый фактурный пласт имеет свою логику развития. Функционально они подобны режиссерским планам в театральном и кинематографическом пространстве: *общий* (образ «Тихого Дона») (см. Приложение Б, рис. 241), *средний* (казачий народ с присущей для него двойственностью характера: сила и одновременно с этим сердечность, разудалое веселье и задумчивость, пылкая любовь и неумолимые веками сложившиеся казачьи законы) и *крупный* (главные герои). Отсюда максимальное тембровое разнообразие пластов: разделение хоровых партий по семантическим функциям (однородный мужской хор / однородный женский хор / смешанный хор), диспозиция низких и высоких (мужских и женских) голосов, выделение солирующих голосов из хора и так далее. Театральность мышления, образная контрастность, тонкость психологических наблюдений и наряду с этим историзм повествования о жизни народа и конкретность воссоздания, эпичность высказывания приближает «Тихий Дон» С.М. Слонимского, по мнению А.И. Демченко, к народным музыкальным драмам М.П. Мусоргского [112, с. 48].

Двуплановость содержания лирического отступления из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» (образ Родины и философское рассуждение о ее будущем) определила композиционные приемы в четырехчастном **«Концерте для двух хоров на слова Н. Гоголя»** (1982) **В.М. Григоренко**[345]. Для реализации сложного замысла (воспеть жизнь в ее многомерности) композитор обращается к двум стилевым направлениям профессиональной хоровой музыки — академическому и народному (два хора одновременно звучат только в крайних частях Концерта).

[345] В качестве литературной основы выступают фрагменты повести «Страшная месть» (первая часть концерта), отрывки писем писателя к М. Погодину (вторая и третья части) и поэмы «Мертвые души» (четвертая часть). Одновременно в финале Концерта звучит и народная песня (Пермской области) с подлинным текстом. В финале Концерта использован тот же отрывок из гоголевской поэмы, что и в хоре А.Д. Кастальского «Тройка» из цикла «Песни к Родине» (1902–1904).

Контраст двух основных тем заложен в первой части «Чуден Днепр». Одноголосный напев сочинен автором в характере народно-песенной импровизации, а тема академического хора выдержана в традициях профессиональной русской хоровой музыки. Темы эти взаимно контрастируют по характеру и стилю: первая одноголосна, ритмически прихотлива, широко распевна, ладотонально переменна. Вторая из тем, наоборот, гармонически красочна, ритмически и интонационно проста, тонально определенна и постоянна. Все эти различия подчеркивают выполняемые темами автономные образные функции: первая как символ необъятного простора, величия изображаемой картины, а вторая — чувства художника, вызванных созерцанием этой картины. Одновременное звучание обеих тем, по принципу контрастной полифонии, соответствует проведениям рефрена части, написанной в рондообразной форме.

В финале Концерта ясно прослеживаются два контрапунктирующих пласта. Многоголосная фактура народного хора целиком построена на фольклорном материале. Звучащая здесь народная песня (в ней поется о разгоряченном беге коней свадебного поезда) — удачно подобранная композитором музыкальная иллюстрация внешнего слоя гоголевского образа — мчащей во весь опор тройки. Другой образный пласт захватывающего музыкального perpetuum mobile, наслаивающийся на первый, развернут в пении академического хора на гоголевский текст. В широко распевной и умеренной по темпу (в сравнении с первой) мелодии запечатлено раздумье художника об исторической судьбе Родины[346].

Стремясь к особой визуализации, композиторы выписывают режиссерские ремарки, касающиеся расстановки и передвижения хоровых групп / солистов (концерты-действа «Покаяние» и «Сибирские песни» В.Ю. Калистратова), вводят

[346] По словам Ю.И. Паисова, «как бы субъективно ни воспринимать те или иные образы Концерта, несомненно одно: соединение двух разно-стилевых тем и исполнительских манер в крайних частях произведения оказалось художественно оправданным, точно найденным выразительным средством, которое способствовало реализации авторского замысла. Этот прием оказался удачной авторской находкой благодаря эффекту развертывания широкоохватного звукового пространства, создающемуся при совмещении двух монументальных образных пластов, олицетворяющих Россию и ее народ» [339, с. 39]. Ранее идею синтезирования академического и народного звучания реализовал Р.К. Щедрин в опере «Мертвые души» на сюжет одноименной поэмы Н.В. Гоголя.

партию чтеца — хоровой спектакль на стихи А.Т. Твардовского «Путь к Победе» (2025) А.Н. Ананьева и т.д.

Таким образом, хоровой концерт является одним из ведущих жанров хоровой музыки a cappella. Современная ситуация, при которой данный жанр демонстрирует широкий спектр вариантов, зиждется на многовековой исторической преемственности. При всем многообразии стилевых решений, хоровой концерт устойчиво эволюционирует в трех магистральных направлениях (фольклорный, светский, духовный). Модификация его стилевых признаков преломилась в жанровых микстах. Современная тенденция индивидуализации музыкальных форм отразилась в «фактуроформе». Расширение и радикализация системы средств выразительности привела к формулированию принципа «обобщенной концертности».

ГЛАВА 6. Расширение жанрового диапазона хоровой музыки a cappella

6.1. Поэма и баллада

Поэма и баллада, продолжительное время бытующие в камерной инструментальной и вокальной, а также вокально-симфонической музыке с середины XX столетия прочно вошли в хоровое творчество a cappella. Их функционально-жанровая многозначность дали возможность отечественным композиторам решать сложные художественные задачи.

Поэма и баллада, интеграция которых возникла еще во второй половине XIX века, по-прежнему демонстрируют открытость своих границ, активно вступая во взаимодействие с другими жанрами (фантазией, симфонией, хоровым концертом) [30]. Например, в отношении сюжета (повествование о драматических событиях и трагическое разрешение конфликта; легендарный сюжет, эпико-драматический характер повествования; лиризм) и драматургии (контрастность эпизодов, динамика сквозного развития).

Авторское жанровое определение в поэме и балладе дискуссионно. В большинстве случаев оно фиксируется в названии («Десять поэм на слова революционных поэтов», 1951, Д.Д. Шостаковича), либо в комментарии к произведению («Но бьется сердце», 1959, шесть поэм на стихи Н. Хикмета В.Н. Салманова). Порой возникают ситуации, когда одно и то же сочинение фигурирует в нескольких источниках под разными дефинициями. В качестве примера приведем «Ладогу» Г.В. Свиридова на слова А.А. Прокофьева, изданную в 2007 году в Москве в полном собрании сочинений как хоровая поэма (том 20), а в отдельных случаях упоминаемую среди кантатно-ораториальных произведений композитора [304].

В современной трактовке *поэмность*, как правило, синонимична масштабности (отдельных хоров и песен); *балладность* подразумевает особый тип повествования (эпика соединяется с драматизмом, яркий лиризм — с картинной живописностью, реальность — с фантастикой).

Хоровая баллада была распространена в творчестве прибалтийских авторов советского периода — например, Три баллады для хора (1969), «Семь баллад» (1979) на слова В. Бложе, «Пять баллад Кукутиса» на текст М. Мартинайтиса (1985) А.Б. Бражинскаса —, а в наше время интерес к ней несколько угас. Поэма не утратила своей актуальности.

Содержание современных хоровых поэм и баллад обретает новые грани. Начиная с 1950-х годов в решении героико-патриотической темы (доминирующей в советской музыке первой половины XX века) все заметнее уход от абстрактной плакатности, лозунговости, с помощью которой композиторы стремились выйти к широкой массовой аудитории. Если раньше в художественном решении *революционных и военно-патриотических тем* в хоровой музыке преобладал эпический стиль (ода, гимн или кантата торжественно-юбилейного характера), то в последующее время наметилось стремление найти новый ракурс. Как одну из новых тенденций здесь можно отметить лиричность и особую исповедальность тона высказывания. Такому художественному решению соответствует и выбор жанра — поэмы или баллады[347]. *Гражданская лирика* выражена в «Четырех хоровых поэмах» (1980) Б.П. Кравченко. *Лирические образы* — в поэме для мужского хора «Карелия — любовь моя» (2022) А.О. Вискова. Фактологическая достоверность воплощаемых *исторических событий* как особая роль реализма в музыке — отличительное свойство хоровой поэмы «Казнь Пугачева» (1981) Р.К. Щедрина. Стилевые черты *романтизма* прослеживаются в балладе «Зодчие» (2020) Ю.А. Потеенко.

Одночастные поэмы для хора без сопровождения, хотя и наиболее соответствуют своему симфоническому прототипу, достаточно редки. Ряд крупных одночастных поэм написал в 1940–1960-е годы Г.Н. Попов[348], позже Р.К. Щедрин («Казнь Пугачева», 1981). Более частый случай — циклы поэм. Выявляется их

[347] В числе примеров «Пять лирических поэм на стихи поэтов-революционеров» (1967) Н.Н. Сидельникова; восемь баллад для мужского хора на стихи Е.А. Долматовского «Верность» (1970) Д.Д. Шостаковича.

[348] Поэмы для смешанного хора a cappella «Все, чем жизнь желанна и красива» (соч.54), «Цимлянское море» (соч.64), «Береза и сосна» (соч.92); поэма для женского хора a cappella на слова А. Болонского «Дни весенние» (соч.95) Г.Н. Попова.

композиционное тяготение как к цикличности миниатюрных форм («Шесть поэм для хора без сопровождения на стихи Р. Гамзатова», 1978, А.И. Пирумова), так и к монументальности симфонического цикла (четырехчастные поэмы «Россия», 1966, Б.М. Снеткова; «О, русская земля», 1975, Л.П. Балая).

Пример сближения поэмы с симфоническими жанрами — «Десять поэм на слова революционных поэтов» Д.Д. Шостаковича; кантатно-ораториальными жанрами — поэма-кантата «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» А.Л. Ларина; сценическими жанрами — «Казнь Пугачева» Р.К. Щедрина. Рассмотрим их.

«Десять поэм на слова революционных поэтов» (1951) **Д.Д. Шостаковича** — одна из величайших вершин русской хоровой музыки. В данном сочинении композитор обличал любые формы насилия за счет помещения прошедших событий (революция 1905 года в России) в существующий историко-социальный контекст[349]. Эмоциональная экспрессия произведения связана и со сложным периодом в жизни самого композитора[350].

Вследствие того, что за революционной риторикой скрывается глубокий подтекст, приемы, избранные Д.Д. Шостаковичем ориентированы не на прямое отражение поэтического текста, а завуалированное, воплощенное в глубоком стилевом синтезе. В реализации сложной концепции огромную роль играет полифония, как «главенствующий принцип музыкального мышления композитора» [262, с. 168]. Имитационная и контрастная полифония Д.Д. Шостаковича в той или иной мере сохраняют связь с подголосочностью.

В «Десяти поэмах» прослеживаются три жанрово-стилевые компонента: *русская революционная песня, православная духовная музыка и западноевропейская*

---

[349] В комментарии к письму Д.Д. Шостаковича от 5 апреля 1951 года И.Д. Гликман особо отмечает: «Это прекраснейшее произведение, проникнутое драматической силой и гневом, направленным против различных форм насилия, приобрело в начале 50-х годов острое современное звучание» [360, с. 93]. Д.Д. Шостакович признавался в искренней увлеченности проектом, так как это был его первый опыт в области музыки для хора без сопровождения (за исключением небольших хоровых эпизодов из музыки к кинофильмам). В основе цикла — тексты поэтов конца XIX – начала XX века: Л. Радина, Е. Тарасова, А. Гмырева, А. Коца, В. Тан-Богораза (из У. Уитмена).

[350] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В.И. Мурадели от 10 февраля 1948 года, в котором выдающихся советских композиторов обвинили в «формализме». Опубликовано в газете «Правда» 11 февраля 1948 года.

традиция. Части, имеющие в своей основе опору на *русскую революционную песню*, обрамляют цикл: №1 «Смелей, друзья, идем вперед» — № 10 «Песня». На *православную духовную музыку* ориентирована стилистика большинства поэм. Аллюзия на жанры *западноевропейской полифонической музыки* (прежде всего, на творчество И.С. Баха)[351] возникает в кульминационных (центральных поэмах): путь Страдания (№4), Смерти (№5) и Воскресения (№6). Не случайно А.Т. Тевосян метафорично определил жанр данного опуса — «революционные страсти» [502, с. 157].

Широкий спектр *имитационной полифонии* ассоциируется с именем И.С. Баха. В технике полифонического письма и тональном плане можно найти *символические связи* с центральными номерами Мессы h-moll. Так, №4 «При встрече во время пересылки» (первоначальное ostinato на звуке *h*, ведущая роль свободных имитаций) корреспондирует с № 15 «Et incarnatus» (тональность h-moll, в хоровых голосах своеобразно трактованная техника сквозного имитационного письма). Фугато в экспозиционном разделе №5 «Казненным» по строгости полифонической формы[352] соотносится с вариациями на basso ostinato № 16 «Crucifixus». Фугато в заключительном разделе №6 «Девятое января», имеющее прямой восходящий порядок вступления голосов и завершающееся модуляцией в D-dur — возможная отсылка к № 17 «Et resurrexit». Однако, это не работа Д.Д. Шостаковича «по модели», а лишь смысловые и композиционно-технические параллели [231].

Немаловажно, что в №5 «Казненным» Д.Д. Шостакович для передачи художественного образа умирающих в заточении людей пишет именно фугато (то есть полифоническую форму «несостоявшейся фуги»), символизирующую, на наш

---

[351] Время создания «Поэм» совпало с работой над циклом «Двадцать четыре прелюдии и фуги» (1950–1951), что также оказало существенное влияние на хоровой стиль сочинения. В 1950 году весь музыкальный мир отмечал двухсотую годовщину смерти И.С. Баха. Д.Д. Шостакович в составе советской делегации оказался в ГДР. Выступая с докладом, он отметил: «Музыкальный гений Баха мне особенно близок. <…> В моей жизни Бах занимает важное место. Каждый день я играю одно из его произведений. Это моя насущная потребность, и постоянный контакт с музыкой Баха дает мне чрезвычайно много» [306, с. 307].

[352] Четырехголосное фугато с кварто-квинтовой восходящей диспозицией темо-ответных проведений. Сама тема, написанная в натуральном миноре с переменностью ладовых устоев, и последующее неудержанное противосложение ассоциируются в данном случае с народно-песенным многоголосием.

взгляд, в данном случае несправедливо рано оборвавшуюся жизнь («*В этой келье, тоскливой и душной, доживали последние дни два борца…*») (см. Приложение Г, с. 89–91). Сильнейшее эмоциональное воздействие оказывает внезапное прерывание полифонического развития и его внезапной сменой хоральным многоголосием («*Узник, брат, преклони, зову горькой утраты послушный, преклони с тихой грустью колени*») (см. Приложение Б, рис. 242).

Помимо аллюзий на полифонический стиль И.С. Баха, практически во всех частях цикла обнаруживается глубинная связь с полифонией С.В. Рахманинова. Имеется в виду многообразное варьирование кратких мотивов при их появлении в разных голосах, становящееся мощным импульсом для принципа имитационности.

«Микротематизм» образуется синтаксически не самостоятельными, но приобретающими важное выразительное значение в контексте фразы мельчайшими мелодическими элементами — двумя мотивами. Они выполняют в цикле ту же роль, что в симфониях Д.Д. Шостаковича «мотив-источник». Первый (трехзвучный) представляет типический для революционной песенности оборот — ритмическую формулу дактиля в поступенном мелодическом движении (например, ц. 78, партия басов, нисходящий ход *des–c–b*). Второй — малосекундовая интонация (lamento). И.К. Кузнецов прослеживает в них черты народной музыки: «звуковая повторность в народных песнях часто возникает там, где лад имеет узкий звукоряд (трихорд, тетрахорд), и обычно сочетается с искусным ритмическим варьированием» [262, с. 176]. Благодаря тембрально-тесситурной рельефности голосов имитации хорошо прослушиваются в хоровой фактуре.

Эти два мотива (поступенный и малосекундовый) играют важнейшую роль не только на уровне тематизма, но и на уровне полифонизации хоровой фактуры во всем цикле[353]. Они придают полифоническим голосам особую гибкость, позволяя осуществлять незаметные тембральные переходы мелодической линии,

[353] Д.Д. Шостакович не цитирует темы, он оперирует характерными языковыми оборотами. Вместо последовательно развиваемых тем слитность в десятичастном цикле достигается за счет интонационных связей.

«регулировать» тембровое соотношение контрапунктирующих элементов. Данный принцип имитационности (краткие имитируемые интонации, проводимые во всех голосах полифонической ткани) как скрепляющий фактор хорового многоголосия характерен для всех десяти поэм.

Даже в номерах с доминирующим аккордово-гармоническим складом эпизодически возникает этот метод: № 1 «Смелей, друзья, идем вперед» — имитация басами микромотива из партии сопрано (ц. 1); дублировки интонаций с прямым и противоположным движением голосов (ц. 3); №10 «Песня» — точная имитация микромотива между сопрано и басами (ц. 91); имитация в увеличении (сопрано и тенора, ц. 99). Вместе с тем в поэмах, ориентированных на *православную традицию*[354], проявляются черты подголосочности.

Намерение композитора приблизить хоровое звучание к жизненным явлениям (в этом прямая отсылка к операм М.П. Мусоргского) стало причиной усиления роли *контрастной полифонии* (полифонии пластов). Например, для запечатления народной трагедии в кульминационном эпизоде поэмы «Девятое января» (ц. 49) возникает два тембровых пласта. Мужские голоса олицетворяют бесчеловечность, агрессивную атаку. Пронзая общее звучание, в высокой тесситуре, в аккордовом складе скандируют текст тенора и басы: «*Ой, затея царская больно хороша! Наигралась досыта царская душа! И ее опричники…*». На их фоне возникает второй пласт: гаммообразный вокализ женского хора (на гласный «*а*»), словно крик-стон объятой ужасом толпы.

В целом стилевой контраст приемов позволяет построить многомерную звуковую панораму времени, передать дух эпохи. Десятичастный цикл характеризуется подлинно симфоническим типом развития (драматический, с волновой динамикой подъемов и спадов, развернутыми кульминациями), что приблизило его к *симфонии для хора a cappella*.

Вслед за «Десятью поэмами» последовало создание ряда сочинений о первой русской революции и Великой Отечественной войне. Шесть поэм «Но бьется

[354] Имеются в виду части: №2 «Один из многих», №3 «На улицу», №7 «Смолкли залпы запоздалые», № 8 «Они победили», №9 «Майская песнь.

сердце» (1959) В.Н. Салманова претворяют замысел Д.Д. Шостаковича, исходя из поэтических и национальных особенностей революционных текстов Н. Хикмета.

Значительный аналог «Десяти поэмам» Д.Д. Шостаковича по содержанию представляют «Пять лирических поэм для смешанного хора a cappella на стихи поэтов-революционеров» (1967) Н.Н. Сидельникова. Композитор использовал стихи тех же поэтов — Е. Тарасова, А. Гмырева, а хор «Смолкли залпы запоздалые» написан на текст, использованный Д.Д. Шостаковичем.

С точки зрения полифонического письма наиболее близки Д.Д. Шостаковичу поэма «Россия» Б.М. Снеткова (фугато в четвертой части «Родина»); «Четыре хоровые поэмы» Б.П. Кравченко: фугато в третьей поэме «Уходят матери»; фуга в заключительной части «Сороковые»[355].

Все вышеназванные произведения, близкие поэмам Д.Д. Шостаковича по идее, не могут сравниться с ними по силе художественного воздействия и оригинальности музыкального воплощения.

Поэма-кантата **«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»** (1984) написана **А.Л. Лариным** для солистов, чтеца и хора на текст одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова. Литературный источник использован практически в полном виде. Эпический тип драматургии влияет на композицию. Три крупные части составляют единое повествование, разграниченное припевом *«Ай, ребята, пойте…»*. Этот припев произносится словно от лица «сказителя», что в совокупности с чтецом-«рассказчиком» (в Прологе и Эпилоге) придает дополнительные эпические черты сочинению. Чередование сольных эпизодов (четыре солиста: сопрано, тенор, баритон, бас) с хоровыми, определенная камерность трактовки поэмы М.Ю. Лермонтова сближают сочинение с *кантатной*, что и отражено в авторском определении. Музыка

[355] В данной фуге-песне можно найти своеобразное претворение двух контрастных образов (пения и движения), о которых говорится в стихотворении Д. Самойлова («*Поют, поют накатанные рельсы*»). Энергия стремительного движения имитируется в самой теме по модели ядро (восходящий синкопированный квартовый ход) и развертывание (постоянно повторяемая секундовая интонация в ритме ровных восьмых длительностей). Свобода, характерная для песенности, отражается в неточных ответных проведениях. Средний эпизод плясового характера (с типичным аккомпанементом по типу «бас—аккорд») подобен разделу «Ой, ты сила, силушка» из хоровой сцены оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского.

наполнена квази-фольклорными интонациями, в целом типичных для творчества А.Л. Ларина.

В поэме **«Казнь Пугачева»** (1981) **Р.К. Щедрина** отражена связь с *музыкально-театральными жанрами*, прежде всего оперой. Сочинение примечательно выбором сюжета и литературной основы — фрагментов из «Истории Пугачева» А.С. Пушкина[356]. Своеобразие историографического описания, в котором, как в древних летописях, главное внимание автора уделено точности воспроизведения реальных событий и историко-бытового фона, отражено в жанровой специфике хоровой поэмы как эпико-трагедийной картины. В этом, несомненно, продолжение традиций, заложенных русскими композиторами (в частности, М.П. Мусоргского).

Отмеченные особенности литературной основы повлияли на форму и драматургию поэмы. Она написана в контрастно-составной форме. Если поначалу в музыке устанавливается близкий тексту эпический характер, то основной раздел поэмы строится по принципу контрастного чередования эпизодов (по типу кинокадров) с последовательным движением к драматической кульминации. Объективность, бесстрастность тона повествования сочетается со множеством живописующих деталей.

Литературная фабула поэмы, реализуемая в музыке посредством театрально-картинных сопоставлений, повлияла на превалирование тесных связей прозаического текста и музыки.

Приведем примеры *музыкальной звукописи*:

- точная имитация нисходящего хроматического трихорда на гласный «*а*» словно плач в сцене казни (ц. 18);
- ритмическая имитация в **трех** сольных женских голосах (два сопрано и альт) словно живописует текст «*Стояли **три** виселицы*» (ц. 3).

[356] Прозаический текст использован Р.К. Щедриным в кантате для солистов, хора и оркестра «Бюрократиада» (1969) и частично в оратории «Ленин в сердце народном» (1969) для солистов, хора и оркестра на народные слова; в кантате для смешанного хора и оркестра «Моление» (1991) на тексты Иегуди Менухина.

- свободные имитации, рельефно проходящие через все хоровые партии низких голосов к высоким (от басов к сопрано) будто «восхождение на эшафот» (2 такта до ц. 11), что изобретательно подчеркнуто подтекстовкой, напоминающей звук шагов поднимающегося по деревянной лестнице человека («*ma-ma-ma*»).

Эмоционально-психологическое состояние тревожного ожидания в «звонных» эпизодах поэмы (ц. 1–4, 21) отражено в *фактурно-тембровых* имитациях. Так, при создании эффекта колокольного звона хоровая фактура изложена в виде двух пластов, между которыми возникают характерные переклички. Мерным ударам, подобным большому колоколу, в низком регистре басов и теноров (тритон *a–dis*) отвечают «подзвонные» женские голоса (большая секунда *b–c*). В общей сложности возникает остро диссонирующее мелодико-ритмическое ostinato с звукоизобразительной подтекстовкой «*бон*…» (см. Приложение Б, рис. 243).

Средний раздел — народная сцена (ц. 5–6, 9–10). Контрастное двухголосие женского хора образуется за счет персонификаций партий: альты — люди на площади (в их партии экзальтированные возгласы «*Везут, везут*!»), сопрано — беспристрастный комментатор происходящих событий («*Вдруг все заколыхалось и зашумело…*»). Оно разворачивается на фоне ostinato мужских голосов, в свою очередь «расслаивающихся» на две автономные хоровые группы. Три нижние голоса (два баса и третий тенор) интонируют текст «*Был воздвигнут высокий намост, там сидели палачи и пили вино…*», беспрестанно повторяя одну и ту же интонацию. Остальные голоса (первые и вторые тенора) сольфеджируют (параллельными терциями) разноречивый мотив: первоначально имеющий гибкую волнообразную линию развития, а затем «вращающийся» в пределах узкого диапазона (малая терция). Вследствие смешения различных слогов текста, а также несовпадения вершин музыкальных фраз в различных хоровых голосах невозможно разобрать смысл происходящего. Так композитор добивается сонорного эффекта — невнятного гула многочисленной толпы.

Рассмотренное произведение глубоко впечатляет как эпико-трагедийное хоровое действо. Этому способствует осуществленный в поэме уникальный художественный синтез множества выразительных средств. Используя приемы имитационной и контрастной полифонии в совокупности с элементами сонорики (вне авангардного контекста), Р.К. Щедрин добивается «зримого» воплощения художественного образа. В непрерывном чередовании картин, подобно сменяющимся на экране кадрам, высвечивается одна из самых драматичных страниц русской истории. С позиций сегодняшнего дня можно утверждать, что данное сочинение стало предвестником *первой русской хоровой оперы* «Боярыня Морозова» (2006).

Творчество величайшего композитора XX столетия Д.Д. Шостаковича оказало сильнейшее влияние на развитие мировой музыкальной культуры. В частности, сближение поэмного цикла a cappella с кантатно-ораториальными, симфоническими и музыкально-театральными жанрами, интенсивно развиваясь, позволило сформировать самостоятельные направления. Сочинения Д.Д. Шостаковича, А.Л. Ларина и Р.К. Щедрина объединяет «русская тема» — магистральная линия творчества мэтров отечественной хоровой музыки. Найденные художественные решения стали ориентиром для многих поколений композиторов.

6.2. Кантата и оратория

Новизна стилевых ориентиров предопределила магистральные тенденции в современной трактовке кантатно-ораториальных жанров отечественных композиторов второй половины XX — первой четверти XXI века. Первая, наиболее яркая, выявляется в кантатах и ораториях для хора a cappella, ранее считавшимися вокально-симфоническими. Вторая наследует достижения предшествующих эпох и связана со звучанием хора a cappella в фрагментах вокально-симфонических произведений.

Следуя смене художественной парадигмы, с 1990-х годов практически исчезли кантаты, посвященные знаменательным датам. Им на смену пришли фольклорные и духовные разновидности. Таковы кантаты «Сокровенны

разговоры» (1975) Н.Н. Сидельникова, «Рождественские колядки» (1992) и «Песни Тамбовского края» (2008) А.Л. Ларина, а также «Сычуаньские элегии» на стихи китайского поэта VIII века Ду Фу (1980) Н.Н. Сидельникова; лирический фрагмент из древневосточной поэзии «Песнь песней» (1975) С.М. Слонимского. Многогранна тема лирико-философских размышлений о смысле жизни, о судьбе художника: камерная кантата для женского хора «В саду дней» на стихи А.А. Ахматовой (1987) и оратория для смешанного хора на стихи И.А. Бродского «Осенний крик ястреба» (1994) Ю.А. Евграфова.

Выделим две основные тенденции композиторских устремлений: 1. продолжение русских классико-романтических традиций; 2. перенос западноевропейского жанрово-стилевого архетипа на «русскую почву».

Первая линия прослеживается в лирико-философских произведениях Г.В. Свиридова (кантата «Ночные облака»), Ю.А. Евграфова (оратория «Осенний крик ястреба») и неофольклорных кантатах Н.Н. Сидельникова («Сокровенны разговоры»), К.Е. Волкова («Слово»).

«Ночные облака» Г.В. Свиридова — кантата для смешанного хора без сопровождения (написана в 1970-х годах), — философское размышление о жизни, смерти, любви и вечности. Она стала ярким примером воплощения поздней лирики А.А. Блока, наполненной грустью и надеждой на воскрешение красоты. Музыкально-поэтическое единство достигается посредством развития блоковского принципа «покрывала» (стихотворение), где слова-символы («сердце», «жизнь», «небо») «светятся» как звезды [5, с. 84], скрепляя части кантаты. Символика поэзии А.А. Блока отражена в аллегорической трактовке музыкальных ладов: пентатоника как знак земли, диатоника — как устойчивое / вечное, хроматика — смятенное / вре́менное.

Сочинение имеет две основные редакции: 1972 и 1979 года. Первоначально оно называлось «Несказанный свет» и состояло из пяти хоровых миниатюр: «Ночные облака», «У берега зелёного...», «Догоревшая жизнь» («Часовая стрелка движется к полночи...»), «Любовь», «Несказанный свет». Во второй редакции кантата обрела одноименное с первой частью название «Ночные облака».

Изменилось название третьего номера («Часовая стрелка близится к полночи...»), появился другой финал — «Балаганчик» — кардинально изменивший общую концепцию. Вместо катарсиса («*Мы помчимся к бездорожью в несказанный свет*»), — «балаган» жизни, деструкция, разрушение (крик ужаса в общем хоровом glissando, оборвавшийся грохотом тамтама). Все части исполняются хором a cappella, за исключением финала, где к хору присоединяются фортепиано и ударные инструменты.

Главным стержнем оратории **«Осенний крик ястреба»** (1991–1992) **Ю.А. Евграфова** становится одноименное стихотворение И.А. Бродского. Оно дает программный художественный ориентир произведению[357]. Структура оратории, включающая по определению композитора, речитативы, арии и хоры, напоминает пассионы И.С. Баха: №1 Пролог и ария «Северо-западный ветер», №3 Ария «Упавшие до нуля термометры», №5 Стретта «Сердце, обросшее плотью», №7 Речитатив «Но восходящий поток», №9 Речитатив «В жёлтом зрачке возникает злой блеск», №11 Хор «И тогда он кричит», № 13 Эпилог «И в кружеве этом». В этой структуре, а также экспрессивном характере композиторского высказывания нашли глубокие переживания автора, связанные с личной трагедией (сочинение имеет посвящение *«Памяти отца»*).

Стихотворение «Осенний крик ястреба» является и формообразующим, и «скрепляющим» фактором цикла: во всех нечетных частях — с участием солистов (сопрано и баритон) — последовательно излагаются строфы стихотворения. Все четные части — сугубо хоровые (в аккордово-гармоническом и хоральном складе изложения) написаны на стихи И.А. Бродского разных лет[358].

---

[357] Несмотря на то, что образ ястреба, как и вообще образ птицы у И.А. Бродского, является символом лирического героя (человека) и образом «я» в тексте, непрерывного отождествления лирического «я» автора с центральным объектом изображения, ястребом, на всем протяжении произведения не наблюдается. Наличие жесткой дистанции позволяет автору оставаться «объективным» при описании «пограничной ситуации», для героя оканчивающейся гибелью. Стихотворение «Осенний крик ястреба» — мужественная попытка поэта разобраться в своем настоящем положении. Необходимо удержаться на высоте, найти смысл в одиночестве и свободе, превратить их в катализатор поэзии, что, безусловно, нелегко, ибо это может вести к разрушительному самоповтору.

[358] Почти все стихотворения, кроме «Рождественского романса», относятся к зарубежному периоду творчества поэта: «Рождественская звезда» (1987); «Ты забыла деревню» (1975); «Кафе «Неринга» из «Литовского дивертисмента» (1971); «К Урании» (1981); «Шведская музыка» (1975); «Рождественский романс» (1962).

В нечетных частях господствует полифонический принцип развития:

- фугато — в прологе и эпилоге;
- вариации на basso ostinato — в третьей части;
- бесконечные каноны — в первой (тт. 92–97) и пятой (тт. 20–28, 41–47) частях;
- имитационная техника — в седьмой части;
- фуга — в девятой части;
- техника ostinato с изменяемым данным и распределенного по разным голосам — в одиннадцатой части.

Драматургической кульминацией оратории является девятая часть «*В жёлтом зрачке возникает злой блеск*» (см. Приложение Б, рис. 244). Воплощая строки, символизирующие гибель Поэта, композитор избирает серийный метод как «инструмент» музыкального абстракционизма, помогающий выразить в музыке ирреальность происходящего. В результате Ю.А. Евграфов создает хоровую *фугу на основе серийной техники в куплетно-вариантной форме с эффектом репризы da capo* (см. Приложение Г, с. 209–214).

В сочинениях Н.Н. Сидельникова и К.Е. Волкова отразились черты неофольклоризма. Так в кантате **«Сокровенны разговоры»** (1975) **Н.Н. Сидельникова** прослеживаются коренные, глубоко почвенные связи с национальной культурой. Композитор не стремился воссоздать ее жанрово-семантическую систему путем подчеркнутого сходства или цитирования. Органичной и естественной для Н.Н. Сидельникова оказалась традиция И.Ф. Стравинского с его глубоко современным ощущением исконных свойств русского мелоса, ладоритмической терпкостью и остротой.

Ограничимся одним примером и рассмотрим второй хор **«Ходил, гулял Ванюшка»**. Речевые интонации — говор людской массы, ее внутреннее движение, сама динамика общения воплощены средствами подголосочной и имитационной полифонии. Начальный возглас на гласный звук «*а…»* (словно запев в народной песне), рождает остро экспрессивную интонацию плача (тритоновый ход, варьирование альтерированной и натуральной четвертой ступени, ритмическая

раскованность) в этой драматической сцене, повествующей о несчастливой женской доле.

Основой фактуры является бесконечный канон в приму в двух верхних голосах (сопрано I и II). При этом, вследствие фольклорной стилистики сочинения помимо точного повторения отделов возникают квази-импровизационные, неточные проведения. Это создает художественный эффект перебивающих друг друга в рассказе-беседе о непутевом Ванюшке женских голосах. Канон постепенно обогащается свободными контрапунктическими голосами, которые придают объемности общему сонорному звучанию (см. Приложение Б, рис. 1).

Подчеркивая глубинные черты фольклорной исполнительской традиции, композитор, словно импровизируя, использует следующие приемы: отсутствие фиксированной высоты, говорок с нерегулярной акцентностью, восклицания. Такая фактурно-ритмическая многоплановость, при которой один и тот же текст обыгрывается в совершенно различных ритмических и звуковысотных плоскостях, создает «театральный» эффект «сплетен» и «пересудов».

Контрастна по образно-содержательному критерию опусу Н.Н. Сидельникова кантата **«Слово»** (1985) **К.Е. Волкова** на строки из «Слова о полку Игореве» [243]. Исключив из действия конкретных персонажей, композитор в четырехчастной архитектонике цикла для смешанного хора без сопровождения акцентирует внимание на центральном образе родины — Русской земли. В этой связи особый смысл приобретают комментарии Д.С. Лихачева, который поясняет, что под Русской землей подразумеваются обширные пространства Руси, русская природа, «страны» (т.е. сельские местности) и города, русский народ и его история [283, с. 122].

Обобщенный архаичный образ, обращенный к христианству и язычеству, воплощен посредством комплекса средств. Важнейшими среди них являются европейская полифоническая техника (техника ostinato, имитационное письмо) и элементы русского фольклора. Мотивно-тематическое вызревание темы подводит к точному канону между сопрано и тенорами (начиная с ц. 7) в первой части («*Кровавые зори…*»). Мотетный принцип проявляется во второй части «*Никнет*

трава от жалости». Принцип ostinato использован практически на протяжении всей кантаты. Особенно ярко он выступает во Вступлении, а также в третьей и четвертой частях. Рассмотрим его более подробно.

Выделим три вида техники ostinato, используемые в данном произведении, расположив их по степени сложности (от более простого вида к сложному):

1. ostinato с непрерывно повторяющейся в одном и том же голосе темой (basso ostinato), воспроизводимой от одной или от разных ступеней (музыкальных тонов) — четвертая часть;
2. ostinato, распределенное между голосами и поочередно проводящими тему полностью, либо фрагментарно — третья часть;
3. дискретное ostinato с изменяемым данным (Н.А. Симакова) [443, с. 414]: повторяемая фраза (тема-реплика, passagio — «тема» небольшого объема) звучит не постоянно, а с временны́ми промежутками (часто одинаковой протяженности). При этом строгость ее воспроизведения нередко нарушается либо путем смены высотного положения, либо путем метроритмического варьирования — первая часть, третья часть.

Ostinato с непрерывно повторяющейся в одном и том же голосе темой используется композитором в заключительной (четвертой) части *«О руская земле!»* (авторское написание, древнерусская транскрипция). В качестве темы К.Е. Волков избирает мелодию в духе знаменного распева (см. Приложение Б, рис. 245). Протяженная тема проводится в партии басов десятикратно, обогащаясь новыми голосами по принципу гетерофонии. *Basso ostinato* выявляет пространственно-временные координаты, будто соединяя грандиозной аркой «дела давно минувших дней» и современность бытия. Словно расширяя границы горизонта, увеличивается диапазон звучания. Крещендирующая форма венчается *бесконечным каноном в инверсии* (риспоста сочетает и прямое в партии сопрано и инверсионное в партии басов провеедения). Минорная окраска распева (c-moll) здесь сменяется мажором (Es-dur), соответствуя жизнеутверждающему характеру славления Русской земли (см. Приложение Г, с. 34–38).

Ostinato, распределенное между голосами и поочередно проводящее отдельные фрагменты темы, использовано в заключительном разделе третьей части *«Солнце ему тьмою»* (ц. 5) для создания образа надвигающегося грозового фронта. Сама тема, достаточно протяженная (десять тактов) распределена между тремя голосами (сопрано, альты, тенора). Первый мотив проводится имитационно между тремя голосами, к последней риспосте (у теноров) присоединяются дальнейшие мотивы темы (в партии баритонов).

Данный принцип имитационного проведения между мужскими и женскими голосами сохраняется и далее (ц. 6). Усложнение остинатного фона за счет темы в увеличении (в партии басов) создает эффект дополнительного напряжения звучания. Кроме того, чередующиеся октавные, кварто-квинтовые, терцово-секстовые созвучия образуют миксодиатонические сочетания (ц. 7). Переокрашивание терцового тона (*e–es*) вызывает ассоциации с отблесками молний. Принцип распределенного между голосами ostinato сохраняется и в кульминации: подготовка к ней начинается с проведения остинатной темы в партиях женских голосов и теноров, затем подключаются три басовых голоса (ц. 10).

В этой же части фигурирует *техника дискретного ostinato с изменяемым данным.* Начальный раздел (ц. 1–2) выстроен по принципу *basso ostinato*. Тема представляет собой речитацию на одном музыкальном звуке (*b*) с краткой нисходящей малосекундовой интонацией (*b–a*) заключительного характера. Она исполняется низкими мужскими голосами, что придает звучанию особую мистичность и силу (см. Приложение Б, рис. 246). После троекратного проведения темы в основном виде следует ряд повторений с различными вариантами: от разных музыкальных тонов (*ges–e–b*), в инверсии, с изменением интервальной структуры (малая секунда заменяется большой). Опираясь на *basso ostinato*, постепенно подключаются остальные голоса смешанного хора: из могучих унисонов рождаются многозвучные кластеры.

Техника дискретного ostinato с изменяемым данным представлена в первой части «*Вступление*», являющейся эпиграфом сочинения. Первоначально

остинатная тема дважды звучит в верхнем голосе неизменно (от *cis*). Затем композитор выделяет в качестве самостоятельной темы измененный начальный мотив, и работает в технике дискретного ostinato с изменяемым данным уже с ней — третье и четвертое проведения даны от пятой ступени (от *gis*). Проведения темы отделены друг от друга паузами. Отметим, что вся часть представляет собой хоровой вокализ, что в совокупности с полифонической остинатной техникой рождает ощущение необъятного простора русской земли. Особую образно-смысловую роль играют «парящие» над женскими голосами хоровые «педали» тенора, удерживающие диатонические попевки основной темы (см. Приложение Б, рис. 247).

Итак, в кантате «Слово» К.Е. Волкова образ давних русских исторических событий решен за счет насыщения тематизма сложными интонационно-ритмическими связями (стилизация древнерусских эпических песен, знаменного пения), выстраивания драматургии многочастного сочинения на основе западноевропейской имитационной полифонии (вариации на basso ostinato, каноны, имитации). При этом хоровое письмо композитора характеризуется глубоким пониманием вокальной специфики, выразительных возможностей человеческих голосов.

Вторую линию — перенос западноевропейского жанрово-стилевого архетипа на «русскую почву» — рассмотрим на образцах свободного претворения жанра *токкаты* в кантате *«*Toccata polyphonica» на текст Овидия Н.Н. Сидельникова и *пассионов* в оратории «Русские страсти». А.Л. Ларина*, Stabat mater* в кантате «Stabat Mater dolorosa» Г.П. Дмитриева.

«Toccata polyphonica» (1983) **Н.Н. Сидельникова** — кантата для смешанного хора без сопровождения[359] на текст Овидия (фрагмент из метаморфозы «Фаэтон» на латинском языке)[360]. Сочинение в полной мере отражает характерные

[359] В 1976 году была сделана первая редакция этого произведения для женского хора a cappella, обозначенная композитором как методическая работа. В 1983 году Н.Н. Сидельников создал вторую редакцию для смешанного хора a cappella [97, с. 67].

[360] На обороте титульного листа рукописи дан русский перевод этого фрагмента в переводе С.В. Шервинского.

черты своего инструментального жанрового прототипа (токката) — виртуозность и техническую сложность, четкий ритм, чередование быстрых пассажей. Вынесенное в название сочинения определение свидетельствует о ведущем роли полифонии.

В тоже время это образец музыкальной звукописи, связанной с применением риторических фигур. Начальные слова «*fumat uterque polus*» («*полюса оба в дыму*») с музыкальной точки зрения решены в *технике двухголосного бесконечного канона в инверсии* (нисходящие и восходящие мелодические обороты по звукам уменьшенных трезвучий в полутоновом соотношении) (ц. 1) (см. Приложение Б, рис. 248). Остинатный повтор мотива в крайних частях трехчастной формы связан первоначально с повтором слова «*fumat*» (куриться, дымиться — *лат*.) и «*chaos*» (первозданный, первобытный хаос) в репризе. Сгущающийся дым, о котором идет речь, «зримо» воплощен *в технике ритмической и словесной диминуции*. При этом за счет виртуозно быстрого темпа (*presto rigoroso*) и штриха *staccat*о возникает ассоциация с бегущими людьми, охваченными паническим ужасом.

На общем «токкатном» фоне возникают риторические фигуры. С ними на протяжении всей формы происходят многочисленные полифонические преобразования. Так, многократное повторение в разных хоровых партиях (в основном виде, в дублировке, в имитационном изложении) мелодической фигуры passus duriusculus (нисходящий хроматический ход в объеме кварты) связано с передачей эмоционального состояния боли, страдания.

Монограмма B–A–C–H (*h–ais–cis–c*) — «крест», символизирующий муки и скорбь — впервые появляется в окончании первого раздела (партия вторых сопрано) одновременно в транспонированном и обращенном виде (*a–h–gis–ais*) (ц. 10), а затем в ракоходной инверсии (*a–b–cis–c*) (ц. 11) и в основном виде в тритоновой дублировке (ц. 11). Символично, что в данном контексте эта риторическая фигура всегда исполняются вокализом на гласный звук «*a*», словно стон.

Риторическая фигура *catabasis* возникает как удержанный контрапункт в однотемном каноне (ц. 13) на словах «*atria vesta ruent*» («*рушатся ваши дома*»).

Сам тематический элемент канона построен по звуками уменьшенного лада и звучит мелкими длительностями (восьмыми). *Catabasis* по мере развития предстает в прямом и инверсионном варианте.

На словах «*vixque suis humeris candentem sus tinet axem*» («*еле уже на плечах наклоненных держит он небо*») — в кульминации среднего раздела — моноритмический контрапункт двух риторических фигур (мотив B–A–C–H и *catabasis*) живописует сюжетную линию и одновременно подчеркивает сильнейшее эмоциональное напряжение (см. Приложение Б, рис. 249).

Экстраполяция жанра Страстей на русскую музыку — идея оратории **«Русские страсти»** (1994) **А.Л. Ларина**. В силу того, что данное сочинение не раз становилось объектом пристального внимания исследователей [66; 106; 184; 237], укажем главное. В оратории символично объединяются академическое (хор) и народное пение (солистка), стилистика православных церковных песнопений и русского фольклора. Словно символ западноевропейской церковной музыки в финале оратории звучит орган. Примечательно, что в этом сочинении А.Л. Ларин прибегает к особому типу музыкальной звукописи. Так, словно «свидетельство» предательства Иуды партию солиста сопровождает лейттембр «монетофона» — деревянного ящика, наполненного монетами[361].

Образец опосредованного претворения жанра *Stabat mater*[362] — кантата «**Stabat Mater dolorosa**» (1988) **Г.П. Дмитриева** для меццо-сопрано, двух хоров, органа, гитары и ударных. В целом сочинение основано на соединении текста средневековой секвенции и поэзии А.А. Ахматовой (из «Реквиема»). Девятичастная композиция построена по принципу сгущения драматизма. Женский хор a cappella звучит в трех частях: № 3 «Показать бы тебе, насмешнице…» —

[361] Изначально композитор предполагал, что на «монетофоне» будет играть исполнитель партии Иуды, но ввиду трудного, не сочетающегося с вокальной линией, ритма в партии «монетофона», это оказалась практически невыполнимым. В связи с этим понадобился профессиональный исполнитель партии ударных. Из личной беседы Н.В. Кошкаревой с А.Л. Лариным. Москва. ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова. 31 октября 2019 года.

[362] Можно предположить, что для отечественных композиторов жанр Stabat Mater близок как выражением идей христианства, так и тем, что посвящается Богородице и церковному празднику «Семи скорбей Богородицы». Пресвятая Богородица — заступница Руси. Ее Рождество (8 сентября) празднуется и как день начала Русского государства (862 год).

веселое хоровое скерцо; № 5 «Легкие летят недели» — колыбельная; № 8 «Уже безумие крылом…» — зловещее скерцо. В заключительной части «Распятие», исходя из евангельской цитаты, включенной в стихотворение А.А. Ахматовой, композитор вводит традиционный для православного богослужения напев «Не рыдай Мене, Мати», который становится рефреном рондообразной формы. Троекратные вариантные проведения рефрена усиливают драматизм финала: от звучания женского хора a cappella до грандиозного tutti (солистка, женский хор, мужской хор с участием мальчиков, орган и все остальные инструменты).

В качестве аналитического примера рассмотрим хор «*Уже безумие крылом*…» (см. Приложение Г, с. 85–88). Смятение, душевное состояние человека, находящегося на грани безумия, выражены А.А. Ахматовой в емких, коротких стихотворных строках. В музыкальном прочтении Г.П. Дмитриева они облекаются в форму, сочетающую в себе принципы канона и фуги. Канон с изменяемыми данными проявляется в том, что риспоста вступает в чистую приму по отношению к пропосте. Также при проведении канона меняется интервал имитации (возникает ответ в приму, кварту, полутон, малую терцию) и временной интервал вступления (четыре такта, одна метрическая доля, полтакта). Помимо этого, тема проводится как в прямом виде, так и с преобразованиями (часто тема изложена одновременно в основном виде и в инверсии). Черты фуги проявляются в кварто-квинтовой диспозиции между первой и второй парой темо-ответных проведений, а также в наличии интермедий-связок.

Музыкальная звукопись заключается в логике развития темы и хоровой полифонической фактуры, которые напоминают взмах и опускание «*крыла*». Направление мелодии первоначально устремлено вверх. За короткий период времени тема начинает охватывать практически две октавы (c^1–as^2), а затем также быстро устремляется вниз. Импульс, заложенный в теме, реализуется в хоровой фактуре в целом. Одноголосное проведение темы постепенно обогащается новыми вступлениями, расширяется общий диапазон звучания женского хора a cappella. К концу произведения плотность становится более разреженной, голоса постепенно

«выключаются». Все это происходит в быстром темпе, словно мгновение взмывающего вверх и снова опускающегося «*крыла*».

Эмоциональная экспрессия передана в сложной интонационной структуре темы: хотя в ней и ощущается некая тональная устойчивость, особенно в начальном и заключительном мотивах, здесь используются в непростом сочетании все двенадцать звуков хроматической гаммы. Также внутри темы заложены хроматические секвенции и внезапные смены местных тональных устоев. Важно, что полный поэтический текст последовательно изложен в партии первых сопрано, а контрапунктические голоса подключаются с начальной строкой «*Уже безумие крылом*». Несовпадение слов в четырех голосах приводит к абсурдной ситуации, когда слушателям вообще невозможно различить слова, понять смысл — это в полной мере соответствует художественной задаче воплощения ключевого слова стихотворения («*безумие*»), а также возникающего психологического аффекта (см. Приложение Б, рис. 250). Итак, перед нами пример оригинальной трактовки жанра, утонченной музыкальной звукописи, не прямо отражающей слово, а проецирующий семантику поэзии А.А. Ахматовой на структуру тематизма, организацию фактуры и формы.

Наряду с созданием кантат и ораторий для хора без сопровождения по-прежнему актуален важнейший темброво-драматургический прием, характерный для творчества композиторов-романтиков (С.И. Танеева, Дж. Верди, Дж. Пуччини и других), — поручение отдельных частей вокально-симфонических произведений хору a cappella.

Масштабная четырехголосная *фуга* возникает как драматургический контраст и фактурное сопоставление в **«Stabat Mater»**[363] (1967) **А.С. Караманова**. Она звучит в начале сочинения (сразу после вокально-симфонического Пролога, где хор поет вокализ на гласный звук *а*) в исполнении смешанного хора a cappella (см. Приложение Г, с. 158–162). Отсутствие оркестровой ткани, тишайшая

[363] А.С. Караманов посвятил ораторию «Stabat mater» своей матери, которая стала главой семьи, уберегла от голодной смерти трех маленьких детей и дала первое музыкальное образование своему сыну. На титульном листе партитуры А.С. Караманова написано: «Матери моей Полине посвящаю».

нюансировка, латинский текст и красота полифонического письма создают эффект «смены кадра», характерный для киноискусства. Слушатель словно погружается в прошлое. Фуга, выстроенная по примеру барочных образцов[364], выступает как вневременно́й музыкальный символ[365].

Первые и вторая строфа канонического текста («*Stabat mater dolorosa / juxta crucem lacrimosa, / dum pendebat filius. / Cuius animam gementem, / contristatam et dolentem / pertransivit gladius.»*), ставшие основой для полифонической формы, подобны глобальному «тезису» (см. Приложение Б, рис. 251). По словам Ю.Н. Холопова, «Stabat mater А.С. Караманова, несмотря на латинский текст идет не от традиции Дж. Перголези или К. Пендерецкого, а скорее от оркестровой кантаты С.В. Рахманинова “Колокола”. Как и в программных симфониях композитор, не стремится к звукописи, а воплощает образы текста обобщенно» [529, с. 128]. Во многом данный факт может быть объяснен и тем, что сочинение Stabat Mater, по свидетельству С.С. Крылатовой[366], вначале было написано без литературного текста. Позже композитор был очень обрадован, что канонический гимн «подошел» к его музыке [24, с. 134].

Такой подход к текстовому первоисточнику позволяет трактовать музыкальные образы многозначно. Тема данной фуги, с одной стороны, обращена

---

[364] Трехчастная однотемная фуга с удержанным противосложением.

[365] Появлению крупной полифонической формы для хора без сопровождения в вокально-симфоническом произведении предшествовала череда важных событий в жизни и творчестве композитора. А.С. Караманов окончил Московскую консерваторию по классу крупнейшего теоретика, исследующего вопросы полифонии, С.С. Богатырёва. С 1960-х годов А.С. Караманов обращается к теме христианства — ведущей во всем его творчестве. Священное писание и православие дали художнику силы выжить, возвыситься над тягостной реальностью неприятия и гонения на все Новое. В 1964 году были написаны «Пятнадцать концертных фуг» — в самом центре цикла, подобно распятию, располагается Фуга f-moll (№8), тема которой по признанию автора напоминает возглас Христа «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Матф. 27, 46). Этот момент стал импульсом для последующего обращения к вечным темам и сюжетам его религиозных симфоний. В это же время А.С. Караманов начинает сотрудничать с выдающимся отечественным режиссером М.И. Роммом — шла работа над созданием музыки к кинофильму «Обыкновенный фашизм» (1965), где сконцентрировались надвременны́е, наднациональные, символические образы. Кроме того, в 1965–1966 годах появилось одно из самых грандиозных музыкальных произведений композитора — Симфонический цикл из десяти симфоний по четырем Евангелиям (Матфею, Марку, Луке и Иоанну) для большого и детского хоров, солистов (скрипки, виолончели, тенора).

[366] Крылатова Севиль Сабитовна (1936–2014). Окончила юридический факультет МГУ. В 1957 году вышла замуж за Евгения Крылатова, однокурсника ее родного брата Алемдара Караманова по Московской консерватории.

к стилю западноевропейского раннего барокко *concitato* с его взволнованными, эмоциональными интонациями, обилием остановок и пауз, риторическими фигурами (*lamento*, *passus duriusculus*), приближенными к человеческой речи. Внутри каждого из четырех сегментов темы есть динамическая волна, подчеркивающая эмоциональность высказывания (скорбь, слезы, психологическая экспрессия). С другой стороны, в самом тематическом материале и выборе тональности образуется практически прямая отсылка к главной теме Шестой симфонии П.И. Чайковского: в тональности b-moll[367]первоначальное поступенное восхождение к вершине (в объеме малой терции от первой ступени к третьей) и малосекундовым ниспадающим окончанием.

Найденные А.С. Карамановым в вокально-симфоническом жанре важнейшие драматургические приемы (поручение отдельных частей хору a cappella, ориентация на старинные полифонические приемы) стали своеобразной приметой времени. Подобные образцы находим в «Requiem Aeternam» (2008) Б.И. Тищенко (Sanctus, Benedictus — мотетный принцип формообразования, см. Приложение Г, с. 103–107); в Реквиеме (2004) С.М. Слонимского (часть «*Lux aeterna»*, некоторые разделы в частях «Sanctus» и «Benedictus» — опора на полифонию эпохи Возрождения [409, с. 24]) и т.д. В «Военной кантате» (1984) Д.И. Кривицкого философским размышлениям композитора о Великой Отечественной войне, личным воспоминаниям об увиденном в Бабьем Яре противопоставляется звучание детского хора a cappella, призывающего к миру[368].

6.3. Симфония

Симфония, сформировавшаяся в творчестве композиторов венской классической школы, на протяжении многих веков оставалась вершиной в иерархии инструментальных жанров как западноевропейской, так и русской

[367] Тема главой партии первой части Шестой «Патетической» симфонии П.И. Чайковского звучит в тональности h-moll.

[368] Мировая премьера сочинения состоялась в Большом зале Московской консерватории 11 мая 2022 года в рамках X Международного фестиваля искусств «Дню Победы посвящается…». Она была приурочена к 85-летию со дня рождения композитора. Исполнители: Национальный симфонический оркестр Башкортостана. Камерный хор Московской консерватории и Тульский государственный хор (художественный руководитель А.В. Соловьёв), Детский хор «Пионерия» имени Г.А. Струве (руководитель Е.А. Веремеенко). Дирижер — Дмитрий Крюков.

музыки [49; 50]. В XX веке при сохранении основных типов музыкальной драматургии продолжался процесс эволюции симфонии, чему способствовало освоение интонационных основ многонационального фольклора, а также интенсивное развитие песенных форм[369]. Со второй половины XX века в определении жанра гораздо бóльшую роль стали играть семантические нежели структурно-логические компоненты[370].

Наряду с оркестровыми сочинениями (для большого или камерного симфонического оркестра, струнного / духового оркестра, ансамбля солистов и т.д.) с участием *хора или сольного голоса* (*вокальные симфонии*), образцы которых находим в творчестве многих композиторов различных эпох, появляются композиции, где отсутствует сам главный «герой» традиционной симфонии — оркестр или инструментальный ансамбль. Их функция полностью перепоручается академическому хору. Это ознаменовало рождение хоровой разновидности жанра — *симфонии для хора a cappella* или *хоровой симфонии* (термин Ю.И. Паисова) [346, с. 246]. Один из первых образцов — Четвертая симфония (1949) Г.Н. Попова для смешанного хора и солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас).

В симфониях для хора a cappella авторское жанровое определение «симфония» фигурирует в одном из четырех значений.

1. Многочастное сочинение, приближенное к композиционным закономерностям сонатно-симфонического цикла: Четвертая симфония (1949), Г.Н. Попова; Симфония для смешанного хора без сопровождения (1968) С.А. Баласаняна).

2. Созвучие, гармоническое соединение, сочетание: «Симфония в обрядах» (1978) Л.А. Пригожина.

---

[369] Интегрирование симфонии с кантатно-ораториальными жанрами и концертом стало условием введения в научный обиход понятия *вокальная симфония* [75; 104; 442].

[370] Обратимся к высказыванию С.М. Слонимского: «мне кажется, что симфония — самая свободная и естественная форма музыкального излияния. Абсолютно неверно считать, что симфония — это схема. Давно прошли времена давления схемы на совершенно индивидуальные формы воплощения каждый раз новых, правдивых музыкальных мыслей. Мыслей о жизни и об идеале» [249, с. 59].

3. Глобальный замысел, масштабность мышления: «Давид Сасунский» (1980–2001) Т.И. Корганова, шесть «Сапгир-симфоний» (1998–2013) Ю.А. Евграфова.

4. Высокий, духовный строй высказывания: симфония тропарей «Земля высóка...» (2001) Г.П. Дмитриева; симфония молитв «Рече Господь» (2014), С.В. Екимова. Согласно данной систематизации, рассмотрим примеры.

Образец воплощения монументального замысла в форме *симфонического цикла* — **Четвертая симфония** (1949) **Г.Н. Попова** для смешанного хора и солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас)[371]. Первоначально композитор задумал хоровой концерт (1948), но вскоре, переакцентировал жанровое определение, подчеркнул симфоническое начало как ведущее.

Жанровое решение связано с размышлением композитора о войне и мире, о судьбе Родины, патриотизме. Г.Н. Попов вначале работал с текстом М.С. Голодного, однако окончательный вариант Четвертой симфонии «Слава Отчизне!» (1949) утвердился с текстом И.Л. Сельвинского[372]. В произведении доминирует симфоническая логика, принципы и приемы письма, свойственные большой симфонии. Каждая из четырех частей — широко развернутая многотемная композиция. Первая часть сочинения написана с подлинно симфоническим размахом. Контрастная драматургия прослеживается во взаимодействии образов-антагонистов. Естественным этапом прорастания новых элементов (мотивов и тем), становится их интенсивное полифоническое развитие, что в конечном итоге приводит к разрастанию музыкальной формы.

Жанровая модуляция происходит во второй части благодаря включению квази-оперной сцены тенора и меццо-сопрано в среднем разделе. Композитор

---

[371] Вследствие сложного хорового письма в конце ноября 1949 года прозвучала только Вторая часть симфонии («Весна») силами сводного хора Большого театра и Гнесинского института под управлением А.Б. Хазанова. Мировая премьера состоялась 6 февраля 2023 года в Концертном зале Мариинского театра. Прежде звучавшая только фрагментарно, симфония впервые была исполнена целиком. Ее представили вокальный ансамбль «Arielle» (художественный руководитель — Эльмира Дадашева) и артисты оперной труппы Мариинского театра: Анна Денисова (сопрано), Дарья Рябоконь (меццо-сопрано), Дмитрий Воропаев (тенор), Илья Банник (бас).

[372] Программность сочинения отражена как в названии симфонии «Слава Отчизне», так и в заглавиях частей: «Советской державе — слава!», «Весна», «Скорбь и гнев народа», «Слава вождю».

концентрирует особое внимание на третьей, медленной части — Largo, в которую включает и эпизод-нашествие (в центральном разделе сложной трехчастной формы), и скорбное оплакивание (крайние разделы), и суровое размышление о пути, ведущем к Победе (кода). В финале Симфонии, написанном в контрастно-составной форме, присутствуют пятнадцать разнохарактерных эпизодов, а все движение направлено к коде-апофеозу.

Симфонический цикл скреплен интонационными, мотивными, тематическими связями, а также общей ладотональной логикой, имеющей по определению И.М. Ромащук [400, с. 156], «глориозный оттенок» (акцент на тональностях G-dur, A-dur, D-dur). Вектор смысловых идей устремлен к двум важнейшим центрам симфонии — к Largo и Финалу, синтезирующему, обобщающему основные образы симфонии. Особый интерес представляет полифония цикла, сопряженная с интенсивными разработочными приемами. Г.Н. Попов использует средства имитационной (фугато, приемы сложного контрапункта) и подголосочной полифонии. С точки зрения экстраполяции композиционных принципов традиционно-инструментальной симфонической организации материала на хоровое звучание значение Четвертой симфонии Г.Н. Попова трудно переоценить. Эта идея по-своему решена в симфонии «1917 год» (1957) Р.Г. Бойко и Симфонии для смешанного хора без сопровождения (1968) С.А. Баласаняна.

В основу **«Симфонии»** (1968) **С.А. Баласаняна** легли стихи Э.Б. Межелайтиса (перевод Б.А. Слуцкого, В.Н. Корнилова) и К.Ш. Кулиева (перевод Н.И. Гребнева), посвященные теме войны и мира. Колокольность — объединяющая черта трехчастного цикла. Первоначальный импульс (квартовые «колокольные» интонации) гиперболизируется и начинает влиять на выбор формообразующих и фактурных приемов.

В данном произведении симфонизм проявляется в становлении темы и ее развитии. Заглавная квартовая интонация является «зерном», из которого произрастает структура первой части, а затем и всего цикла. Характер звона трансформируется в связи с разными образами: тревожный набат («Колокола

Бухенвальда») (см. Приложение Б, рис. 252), размеренный звон («Колыбельная песня»), благовест («Икариада»). Средоточием музыкального действия являются крайние части, содержащие завязку действия и разрешение драматической коллизии. В средней части заметен временный отход от прямого конфликта, углубление в сферу лирико-драматических образов [234].

Трактовка «симфонии» в значении *созвучия, гармонического соединения*, *сочетания*[373] характеризует восьмичастную **«Симфонию в обрядах»** (1978) для хора a cappella и гобоя **Л.А. Пригожина**. Хоровые (четные части) симфонии — однотемные композиции, построенные на свободно-вариантном развитии кратких диатонических попевок. Краткие гобойные отыгрыши, соответствующие нечетным частям симфонии (вступление и три интерлюдии), составляют контрастно-тембровый пласт хорового в своей основе сочинения. Особенности одноголосного, квази-импровизационного изложения и тембр гобоя вызывают в контексте произведения образные ассоциации с наигрышем пастушьего рожка и в конечном счете способствуют стилевой цельности симфонии. Композитор использует тембровый и динамический контраст как параметр объедения частей на основе парной группировки (внешнее сходство с формой двойных вариаций). Однако даже по отношению к более тематически развитым хоровым частям едва ли возможно говорить о симфонизации формы.

Метафорическое определение, в котором симфония — *глобальный замысел, масштабность мышления* —, дает своему сочинению **Т.И. Корганов**. В хоровой симфонии **«Давид Сасунский»** (1980–2001)[374] развивается ведущая тема

---

[373] Такая концепция встречалась ранее у И.Ф. Стравинского («Симфонии памяти Дебюсси») и Д. Мийо («Маленькие симфонии»).

[374] Первоначально это были два хора «Бранный клич Мсра-Мелика» и «Осада Сасуна», предназначенные для Эстонского мужского хора под управлением Густава Эрнесакса (1980). Однако воспринимались они лишь как начало большого произведения, и по предложению эстонских музыкантов работа над сочинением была продолжена (в частности, возникла идея дополнить хоровую партитуру ударными инструментами). Успешное исполнение фрагмента «Осада Сасуна» в 1990 году на Международном фестивале хоровой музыки в Малом зале Московской консерватории Мужским хором Виктора Попова явилось стимулом для создания симфонии «Давид Сасунский», первую часть которой и составили вышеназванные хоры. С распадом СССР творческие связи с Эстонским хором прервались, и автор сделал вариант симфонии для смешанного хора — специально для Хора Академии хорового искусства. Именно этим коллективом был исполнен «Давид Сасунский» в полном виде 23 сентября 2001 года в Большом зале Московской консерватории на юбилейном вечере композитора. Данному коллективу под управлением его создателя В.С. Попова посвятил Т.И. Корганов свою симфонию. См.: Корганов Т.И. Давид Сасунский:

исторического предназначения Родины, героического подвига ее народа. Произведение написано по мотивам армянского народного эпоса (в переводах В.В. Державина и С.В. Шервинского). Три части симфонии с ярко выраженной конфликтной драматургией, с противопоставлением образно-интонационных сфер — словно три акта музыкальной драмы с трагически возвышенным финалом. Сам композитор называет части сочинения фресками, тем самым акцентируя, что борьба армянского народа за свободу и независимость против Багдадского халифа, выйдя за рамки истории культуры одного народа стала явлением мирового масштаба[375].

Стремление подчеркнуть в музыке выразительные аспекты древнего памятника *устного народного творчества* отразилось в тесном переплетении поэзии и музыки. Глубокое понимание самой сущности армянского народного искусства помогло автору добиться здесь совершенно исключительных по своему значению результатов[376]. Взяв за основу принцип вариационности, характерный для народной музыки, дополнив его самыми разнообразными технико-стилевыми приемами, Т.И. Корганов добивается визуального эффекта смены «кинокадров»: этому способствует наличие в хоровой фактуре темброво-регистровых контрастов, звукоизобразительных приемов (топот коней, воинственные крики), сонорных эффектов (пение резко на выдохе, glissando, шепот, крик)[377].

Тематической основой симфонии служат два варианта напева пролога Сасунского эпоса[378], носящие характер свободного распевного речитатива, а также

хоровая симфония по мотивам армянского народного эпоса: для смешанного хора a cappella, чтеца и группы ударных инструментов: в трех частях [предисл. Валерия Кикты]. Партитура. М.: Композитор, 2004.

[375] Это отразилось в расширенном названии сочинения: «Давид Сасунский», хоровая симфония в трех частях: Три фрески по мотивам одноименного армянского народного эпоса для смешанного хора a cappella, чтеца и группы ударных инструментов. Каждая часть имеет название: «Бранный клич Мсра-Мелика и поход на Сасун», «Бой Давида с Мсра-Меликом», «Смерть Давида. Эпитафия».

[376] В этом Т.И. Корганов наследует принципы С. Комитаса: «право работать с фольклором дает изучение всех исторических реалий народной жизни, следует глубоко “вжиться” в образный строй и мир песен, постичь истинный смысл тех жизненных явлений, которыми порождено народное искусство» [594, с. 48].

[377] Томас Корганов — автор одной из первых работ о музыке в киноискусстве «Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма» [217]. Возможно поэтому принцип монтажа как метод музыкального развития ему оказался чрезвычайно близок.

[378] Поэтическое наследие эпоса записано во многих вариантах, начиная с XX века оно тщательно изучалось и обрабатывалось армянскими поэтами (О.Т. Туманяном, А.С. Исаакяном, М.Г. Манвеляном и др.), драматургами (М.Г. Манвеляном, В.Б. Вагаршяном). Этого нельзя сказать о музыкальной стороне

напев о Мокац-Мирзе. Первый вариант напева — призывный — основан на пентатоническом звукоряде, где доминирующая роль принадлежит восходящим квартовым ходам, подчеркнутым синкопированным ритмом. Второй — повествовательно-эпический — сочетает в себе поступенное нисходящее, ритмически ровное движение и финальный восходящий квартовый ход. Напев о Мокац-Мирзе — с мелодическими фигурациями (в объеме малой терции и чистой кварты) и орнаментальной ритмикой. Композитор не цитирует точно первоисточники. Фольклорный (музыкальный и текстовый) материал трактуется им свободно. Как исходный тезис, он становится «ключом» к выстраиванию композиции.

Т.И. Корганов «размывает» контур напевов, в первую очередь, за счет ладотональной переокраски — на всем протяжении музыкальной ткани избегает строгой пентатоники, использует диатонические лады («островки» дорийского, фригийского, миксолидийского ладов), полиладовость. Кроме того, композитор свободно обращается со структурой напевов: часто соединяет отдельные интонации из двух вариантов пролога (например, в начальной мелодической линии вторых басов сначала трижды в различной ладовой окраске проходит инициальный оборот второго варианта напева, затем начинают господствовать восходящие квартовые скачки из первого).

Многозначность мелодических интонаций дает возможность «озвучивать» разный в образно-смысловом отношении текст. Как пишет И.В. Степанова, «надсемантичность (“ноль-семантика”) напева создает оптимальные условия для приспособления к новому тексту» [479, с. 49]. Детальное следование музыки за словом обусловлено образно-выразительными средствами фольклорного текста.

В *музыкальной звукописи* в первой части чистые кварты звукоизображают и конные скачки, и трубный зов, и барабанный бой. Малая секунда — не только

эпоса. Многие части и его отрывки, по свидетельству этнографов-фольклористов, пелись и поются в народе, но записано всего лишь несколько напевов Сасунского эпоса. Сюда относится пролог, два варианта которого дошли до нас в записи С.А. Меликяна. Помимо этого, сохранились записи напевов Песни Мсра-Мели́ка и музыка отрывков о Мокац-Мирзе (представляющих, несомненно, развитие первых двух) [504].

характерный элемент «плача» в третьей части, но и воинственный клич («*Война!*») в первой.

Речевая интонация — наличие императивных междометий в начале предложений (*Эй! Ах! Эхей!*); преобладание *восклицательных оборотов* в поэтическом тексте отражается в восходящих поступенных мелодических ходах, квартовых и октавных интервальных скачках, а также в «призывном» пунктирном ритме.

Экспрессия армянского народного эпоса заключается в *анафорах* (т.е. единоначатиях строк) и *эпифорах* (одинаковых окончаниях строк). Именно анафоры побуждают композитора прибегать к средствам имитационной полифонии. Особенно показателен в этом отношении средний раздел первой части (начиная с ц. 2) «Бранный клич Мсра-Мели́ка и поход на Сасун». Визуализация необходимых царю средств для военного похода достигается путем многочисленных имитаций (см. Приложение Б, рис. 253). Так, пятикратный *точный повтор* одного имитационного построения полностью соответствует строфической анафоре. Эмоциональное нагнетание, зафиксированное в литературном тексте в пунктуации (от запятых до восклицательных знаков), отражено в музыке посредством усиления силы звучания (от *mf* до *ff*)[379].

Обобщенно-текстовый уровень связи литературной основы и музыкальных средств находим как в масштабах целых частей, так и отдельных разделов формы. В ярко драматических первой и второй частях, повествующих о начале войны и битве Мсра-Мели́ка с Давидом, преобладает имитационная полифония. Это обосновано ее диалектической сущностью: одновременное присутствие и взаимодействие в имитациях художественно-конструктивных связующих и развивающих элементов как действенного фактора развертывания музыкальной формы.

---

[379] ***Мне многие множества*** *смелых юнцов* ***нужны для войны***,
Мне многие множества *вдовых сынов* ***нужны для войны***,
Мне множества *чернобородых бойцов* ***нужны для войны***,
Мне множества *рыжих, как львы, удальцов* ***нужны для войны***!
И множества *белых, как снег, стариков* ***нужны для войны***!

Гетерофония как концентрация интонационно-выразительного содержания напева-плача применяется Т.И. Коргановым в крайних разделах финала симфонии «Смерть Давида. Эпитафия»[380] и как средство подчеркивания интонационной значимости слова, средство звуко-красочной подсветки его, тембрового штриха, оттеняющего текст «коварного замысла Мсра-Мели́ка» (первая часть, ц. 9).

В первой и второй частях ярко представлено многообразие приемов имитационного письма: точные имитации (ц. 2, ц. 5, 31), в том числе в инверсии (ц. 4, тт. 3–4), а также многочисленные неточные имитации (ц. 9, тт. 3–6). Наряду с этим Т.И. Корганов сочетает имитационные приемы с техникой сложного контрапункта. Например, каноническая секвенция второго разряда от звуков *c–cis–d* при перечислении «*На белых конях! На рыжих конях! На черных конях!*» и последующий вертикально-обратимый контрапункт (ц. 4) (см. Приложение Б, рис. 254).

Во второй части преобладает принцип куплетной вариационности. Следуя за сюжетом, повествующем как в единоборстве с врагом Давид трижды перенес страшные удары Мсра-Мели́ка, от силы и тяжести палицы которого «*земля загудела*», Т.И. Корганов также трижды повторяет куплетное построение, где кульминационная зона — каноническая имитация — звучит каждый раз на полтона выше (от *g, as, a*), чем достигается эффект напряжения перед новой атакой (см. Приложение Б, рис. 255). При этом сам куплет построен в сложной контрастно-составной форме: «начало боя» — solo ударных инструментов; «конная атака» — хоровое ostinato; «бросок палицы» — четырехголосная точная имитация по звукам уменьшенного септаккорда; итог схватки, слова Мсра-Мели́ка — solo тенора на фоне хоровых «педалей».

«Зримый» эффект всенародного оплакивания Давида достигается посредством усиления роли народно-песенной гетерофонии в финале хоровой симфонии[381]. Диссонантные, часто секундовые «наплывы» как следствие наложений (как будто бы случайных) мелодико-ритмических вариантов напева,

[380] В среднем разделе господствует танцевальная образная сфера.
[381] Весь финал — хоровой вокализ — исполняется на гласный «а» и закрытым ртом.

звучащих в одновременности — художественная система со своим неповторимым интонационно-выразительным и образно-эмоциональным строем (см. Приложение Б, рис. 256).

Так, фольклорный текстовый первоисточник отражен в современной системе музыкально-выразительных средств и композиционных техник. Стилистическое взаимодействие предельно контрастных принципов (имитационной полифонии и гетерофонии; куплетности, вариационности; театрализации) обусловливает драматургию хоровой симфонии Т.И. Корганова, выстроенной по законам «киноискусства».

Напротив, отказ от внешней «иллюстративности» связан с особым отношением к сакральному слову в хоровых симфониях **Г.П. Дмитриева**[382]. Композитор ратует за «верное понимание слова духовность — как религиозность» [340, с. 10], избегая расширения его трактовок. Отсюда и особая избирательность литературных источников (обращение к летописям, стихирам, духовным стихам, житиям святых), и понимание симфонии как *высокого, духовного строя высказывания.* В частности, текст первых трех частей хоровой симфонии **«Земля высóка...»** (2005) — слова тропарей, а двух последних — кондаков. Кульминацией является фугато «*Созижду Церковь мою*», основанное на так называемой теме созидания (Ю.И. Паисов) [348, с. 265]. Ее отличительная черта — крестообразное переплетение четырех мотивов (в этом можно заметить свободное преломление барочной фигуры креста). В коде именно тема фугато звучит на фоне тонической аккордовой «педали», венчая симфонию тропарей Г.П. Дмитриева[383].

Вышеназванные сочинения доказывают утверждение жанра симфонии в хоровой сфере. Активное развитие и трансформация симфонии привели к возникновению жанровых микстов: *симфония-действо* («Перезвоны»

[382] Не только индивидуальные склонности и характер личности музыканта, но, несомненно, генетические духовные корни его рода оказали влияние на данное предпочтение — дед композитора (по отцу) был священником.

[383] Подобным образом одна из тем тройной фуги С.И. Танеева, «*И бесконечность созидаю*», подытоживает первую часть кантаты «По прочтении псалма». Эта смысловая перекличка двух духовных опусов, которые отделены друг от друга почти столетием, выдвигает одну из сквозных идей русской музыки.

В.А. Гаврилина); *симфония-концерт* («Священные знаки», «Старорусские сказания», «Китеж всплывающий» Г.П. Дмитриева).

Созданная «по прочтении Василия Шукшина» (авторский подзаголовок), двадцатичастная хоровая *симфония-действо* **«Перезвоны»** (1978–1982) **В.А. Гаврилина** отразила одну из важнейших черт шукшинской прозы: не фрагменты жизни, эпизоды, случаи из человеческой судьбы составляли главную идею рассказа, а объективное состояние мира и человека в нем. Массовые сцены и монологи героя, музыкальная лексика русского демественного распева и фольклор (плачи-причитания, частушки), реальное и сказочное остро контрастируют, переплетаются в драматургии произведения.

Например, среди многочисленных образов симфонии ярко выделяется фантастический персонаж **«Страшенной бабы»** (см. Приложение Г, с. 179–202). Текст написан самим композитором на основе русского народного сказочного фольклора, где зло — суть иного мира, таинственного, искушающего. Этот мир композитор воплощает в сказочно-юмористической хоровой фуге. В отношении композиции — это двойная фуга с раздельным экспонированием тем. Первая тема основана на чередовании максимально широких интервалов в диапазоне ундецимы, словно выражая зловещность, сказочность, нереальность персонажа («*Страшенная баба на лавке сидела*»). Во второй теме главенствует принцип репетиционного повторения звука для создания эффекта скороговорки («*Страшенная баба мышей свежевала*»).

Строгость фуге придает наличие двух удержанных противосложений в первой теме (см. Приложение Б, рис. 257). По мере развития фугированной формы композитор демонстрирует яркие контрапунктические решения: стретты (тт. 32–34), бесконечный канон (тт. 389–397). Одновременно с этим в фуге ярко прослеживается связь с жанром песни: куплетно-вариационная форма (три куплета, разделенные интермедиями-эпизодами) с кодой (основанной на звукоизобразительных эффектах).

В жанровом наименовании шестичастных *симфоний-концертов* Г.П. Дмитриева «Священные знаки»[384] (1975), «Старорусские сказания»[385] (1987) «Китеж всплывающий»[386] (2004) «симфония» — есть собрание музыкальных произведений, «концерт» — подчеркивает принцип «состязания» между сольными голосами и различными группами смешанного хора.

6.4. Сценические жанры

Расширение хоровой сферы a cappella определено поручением всех основных функций музыкально-театрального действа хору[387]. В этом наблюдается особая преемственность, идущая от драматургических и темброво-колористических функций хора в произведениях русских композиторов XIX–XX веков. Таковы развернутые фрагменты пения хора без сопровождения в операх А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, опере-балете «Млада» Н.А. Римского-Корсакова; хореографических сценах с музыкой и пением «Свадебки» И.Ф. Стравинского.

Введением хора С.М. Слонимский углубляет эпическую составляющую опер, что позволяет говорить о них как о народных музыкальных драмах[388]. Продолжая идею симфонических антрактов «Катерины Измайловой» Д.Д. Шостаковича, в опере **«Виринея»** (1976) **С.М. Слонимский** пишет два хоровых и один (в III действии) симфонический антракт, а также обрамляет оперу звучанием хора без сопровождения. В Прологе женский хор, поющий в традициях плача-причета («*Ах*

---

[384] Симфония-концерт «Священные знаки» (1975) на стихи Н. Рериха: 1. Священные знаки; 2. Вспомнится (Утром); 3. Привратник; 4. В танце; 5. Капли; 6. Веселися!

[385] Симфония-концерт «Старорусские сказания» (1987) на стихи И. Бунина: 1. Святогор и Илья; 2. Что ты мутный, светел-месяц?..; 3. Казнь; 4. Мне вечор младой…; 5. Петров день; 6. Сказание о деве Алисафии и храбром Егории.

[386] Симфония-концерт «Китеж всплывающий» (2004) на стихи Ю.П. Кузнецова: 1. Колесо; 2. Шел старик по глухой стороне; 3. Последние кони; 4. Возвращение; 5. Косынка; 6. Солнце родины смотрит в себя.

[387] Обратная тенденция — камерное начало, усиление роли солистов отражено в моноспектаклях. Например, *монооперы* «Записки сумасшедшего» (1964) Ю.М. Буцко, «Путешествие к любви» (1978) Ф. Караева, «Голова профессора Доуэля» (2015) и оперная трилогия «Чацкий. Откровение недоросля. Бедная Лиза» (2018) Т.А. Чудовой и *монобалет* «День Чиновника» (2023) А.В. Танонова.

[388] Термин был обоснован И.В. фон Гёте в статье «Об эпической и драматической поэзии» (Перевод Н. Ман. М.: Художественная литература, 1980). В отличие от Аристотеля, И.В. фон Гёте предусматривает возможность соединения эпоса и драмы. Творцы новейших эпох наполняли этот термин своим содержанием, продиктованным строем культуры исторически сменяющихся этапов.

ты, матушка, сударушка моя»), становится символом судьбы героини. Отметим подлинность национального стиля, рожденного глубоким проникновением композитора в народную песню, позволившим ему создать особый русский распев, «несколько суровый, сдержанный, сильный внутренней силой, тесно связанный с интонациями народной речи» [162, с. 144].

В хоровой фактуре преобладает подголосочность — характерная национальная черта русского многоголосия как акта «коллективного обнаружения музыки» (Б.В. Асафьев) [17, с. 85]. Хоровые подголоски либо поддерживают (чаще всего за счет партии альтов) основную тему солистки (сопрано), либо оттеняют ее, орнаментируют (партия сопрано), либо противостоят ей, образуют временный контраст. Особыми видами подголосков являются бестекстовые педали-вокализы (хор поет закрытым ртом), с частыми остановками на протянутом звуке тоники и, реже, квинты либо VII натуральной ступени (см. Приложение Б, рис. 258).

Хор a cappella заменяет оркестровое звучание в Интродукции к седьмой картине второго действия оперы «Доктор Живаго» (1990–1992) — «Осень» на слова Бориса Пастернака — Д.И. Кривицкого.

В опере **«Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском»** (2020) **А.В. Чайковского**[389] образ народа складывается из множества различных групп, для характеристики которых задействованы академические (смешанный и мужской) и народный хоры. Исполнение сольных партий Бориса и Глеба композитор поручает контра-тенорам, но также указывает что их может исполнить детский хор. Примечателен «речевой» хор в сцене Ярослава и Летописца — развернутый эпизод, где певцы быстро произносят одинаковые слоги («*ту–ку–ту–ку»*) на звуках неопределенной высоты в едином метроритме, изображая шум толпы (ц. 67–69). Инструментальный ансамбль включает цимбалы, домру, духовые, ударные, цуг-флейту. Так как опера была написана по заказу Юрия Башмета, в ней

[389] Мировая премьера состоялась 17 февраля 2020 года в Зимнем театре (г. Сочи) в рамках XIII Зимнего международного фестиваля искусств (артистический директор – Юрий Башмет). Музыкальный руководитель — Юрий Башмет. Главный хормейстер — Александр Соловьёв. Дирижер — Денис Власенко.

особая роль отводится звучанию соло альта, «который подобен отдельному персонажу — его монологи то дополняют речь Ярослава Мудрого, то корреспондируют с голосами Бориса и Глеба» [252, с. 1].

В балете **«Андрей Рублёв»** (2016) **В.Г. Кикты** четыре раздела исполняются хором без сопровождения, воссоздавая атмосферу средневековья: «Русь Средневековая», «Монолог», «После орды. Вокализ», «Не рыдай Мене, мати». Внедрение эпизодов, исполняемых хором a cappella в симфонические и балетные жанры «в качестве драматургически значимых моментов, результирующих развитие» [559, с. 18], как особенность стиля В.Г. Кикты, отмечает М.В. Цуканова.

В качестве примера рассмотрим хоровой фрагмент-вокализ «Грёзы Андрея Рублёва»[390]. В нем главенствует полифоническое письмо как обобщенный стилевой признак старинной музыки. Сама тема — восходящее и затем нисходящее гамообразное движение от первой ступени к пятой с опорой на диатонику одноименного миноро-мажорного лада (см. Приложение Б, рис. 259) — напоминает мелодику, характерную для некоторых ренессансных мотетов, месс и магнификатов: к примеру, Sanctus из Messa Prima Л. Лехнера (1553–1606) (см. Приложение Б, рис. 260), или Cantate Domino О. Лассо (см. Приложение Б, рис. 261).

В хоровой фактуре все голоса участвуют в активной полифонической работе. Стержнем композиции становится канон (см. Приложение Г, с. 68–73). Различные каноны возникают на небольших участках формы, создавая эффект мерцания, иллюзорности, грёз. Они преимущественно неточные. Так, в начале, словно апеллируя к полифонической технике XV века (в частности, Й. Окегема), между сопрано и альтами возникает пропорциональный канон (альты исполняют тему в увеличении), который затем продолжается как обычный. Ровно через полтакта образуется канон в нижнюю октаву (сопрано и тенора), который переходит в неточную трехголосную имитацию (тенора-альты-сопрано). Данное построение

[390] Первоначально это был хоровой вокализ для смешанного хора без сопровождения «Унылая пора! Очей очарованье!..», посвященный Людмиле Владимировне Ермаковой. Опубликован в сборнике: Вокализы московских композиторов для хора / сост. В. Казенин. М.: Композитор, 2011.

трактуется как первоначальное соединение, в репризе (трехчастной формы с чертами куплетности) представлено его производное соединение (применен вертикально-подвижной контрапункт). В среднем разделе (piu mosso) первоначальный канон между сопрано и альтами звучит уже в одноименном мажоре. Наряду с каноном, демонстрируя работу с отдельными мотивами, композитор использует различного рода имитации. Например, имитация в инверсии (тенора и сопрано, пять тактов до кульминации, *Sostenuto*), каноническая секвенция (сопрано и басы при подходе к кульминации), неточные имитации (начало и реприза хора).

Музыкально-риторические фигуры наполняют музыку духовной символикой. Например, в кульминации (*sostenuto*, *marcatissimo*) композитор применяет *passus duriusculus* (нисходящее хроматическое построение у сопрано и теноров) словно крушение надежд, и фигуру B–A–C–H: сначала в ракоходной инверсии (звуки *h–c–a–b*), а следом в увеличении (*g–as–f–ges*). Контрапункт двух риторических фигур выступает квинтэссенцией напряжения.

Новая трактовка традиционных музыкально-театральных жанров привела к рождению *опер*, *балетов, мистерий и перформансов для хора a cappella*. Например, в *первой русской хоровой опере* **«Боярыня Морозова»**[391] (2006) **Р.К. Щедрина** певцы-солисты и хор тембрально контрастируют с ударными инструментами и трубой.

В качестве примера рассмотрим фрагмент **«Царская кравчая»,** редакцию которого как самостоятельного хорового произведения сделал сам композитор в 2008 году. Оно имеет посвящение «*Борису Тевлину*» как дирижеру, осуществившему мировую премьеру оперы.

В «Царской кравчей» контрастируют три темы, каждая со своим текстом. Первая тема «*Царская кравчая*»: трехзвучный нисходящий мотив, его секвенционное развитие, осложненное мелизматикой. Вторая тема «*Крестьян у ней было*»: равномерное движение секундовых интонаций. Третья тема *«Боярыня*

[391] Либретто написано Р.К. Щедриным на основе текстов двух книг: «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» и «Житие боярыни Морозовой, княгини Урусовой и Марии Даниловой».

великая»: чередование минорного секст- и квартсекстаккорда (см. Приложение Б, рис. 262).

Важнейшую роль играет техника пуантилизма. В каждой теме паузы придают значимость как отдельным звукам, так и группам. При всем различии данных тем их объединяют принципы развития: остинатность, имитационная полифония (вертикально-подвижной контрапункт как средство варьирования). К последней относится обмен темами между голосами хора на всем протяжении формы, а также звучание первой темы в увеличении (ц. 6).

Полифония пластов использована как итог нарастания. Во взаимодействии двух пластов хоровой фактуры (мужские голоса и женские) прослеживается восходящая каноническая секвенция первого разряда. В целом возникает хоровое скерцо, в котором по наблюдению Б.Г. Тевлина «стремительные короткие попевки кружатся, словно леденящая метель, то разрастаясь до дразнящего хохота, то превращаясь в пугающий шепот» [494, с. 7].

Хоровая опера Р.К. Щедрина оказала огромное влияние на творчество современных авторов [254; 255; 467]. Появились новые сочинения. Для двенадцати сольных голосов без сопровождения предназначена опера «Слепые» (2012) Л.В. Ауэрбах, для хора a cappella — опера «Красное» («Сны погибших об Испании») (2017) Т.Г. Шатковской[392].

Музыкально-драматические представления, связанные с религиозным или историческим сюжетом, находят выражение в *мистериях* для хора a cappella: «Аввакум» по «Житию протопопа Аввакума» (1990) К.Е. Волкова и «Мистерия» (2024) А.А. Небыковой. Для большого смешанного хора, гуслей, контрабаса, трубы и колокольной звонницы написана мистерия «Князь Владимир» (2015) А.И. Микиты; для солистов, детского хора и инструментального ансамбля — Мистерия (2023) Р. Позюмского. В 2025 году представлена звуковая картина «Трамвай» О.Е. Бочихиной для смешанного хора и объектов по мотивам текстов

[392] Премьера «Красного» прошла 8 июня 2017 года в Зеркальном фойе силами Камерного хора театра Новая Опера (хормейстер — Ю. Сенюкова).

«Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева и «Царапина по небу», «Словарь звездного языка» Велимира Хлебникова.

Значительно расширяются функции хора в современных *хоровых балетах*. Так, в «Письмах Ван Гога» Э.Ж. Низамова артисты хора не только поют, но и активно двигаются, выполняя сложные актерские и хореографические задачи(!) без привлечения профессиональных артистов балета[393].

Перформанс, как ничем не ограниченный жанр с бесконечным числом переменных приобретает все большую популярность. В отличие от хэппенинга, перформанс основан на развитии определенного концепта путем выполнения всех предписанных автором действий, без ярко выраженного элемента импровизационности и без вовлечения в процесс реализации публики. Все перформансы, так или иначе, по форме своего воплощения опираются на преднамеренный или непреднамеренный *эпатаж*, явившийся в XX и XXI столетии прерогативой большого числа произведений искусства. Учитывая, что в перформансах фокусируются заимствования из всевозможных видов дисциплин и медиумов, певцы должны уметь сочетать пение, танец, актерскую игру и даже игру на инструментах (как правило на ударных) для создания художественного образа на сцене.

Например, сценическая кантата **«SOS. The Song of Songs»** (2017) **А.Ю. Сысоев**[394] изначально создавалась как перформанс художницы Веры Мартыновой и композитора Алексея Сысоева. В двенадцатичастной кантате (для четырнадцати певцов, двух чтецов, перкуссии и телеграфного ключа) описывается извержение Везувия[395]. Перформанс включает *песочную анимацию*. Едва войдя в здание театра, слушатели погружаются в процесс создания музыкальной

[393] Премьерное исполнение состоялось силами Нижегородского молодежного хора под управлением Максима Иванова. 22 декабря 2018 года.

[394] Впервые сочинение прозвучало 5 декабря 2017 года в «Новом Пространстве» Театра Наций. Исполнители: вокальный ансамбль «Intrada» (художественный руководитель — Е. Антоненко).

[395] В основе либретто три текста: «Песнь песней Соломона» (The Song of Songs) — каноническая книга Ветхого Завета (отсюда и аббревиатура SOS); письма Плиния Младшего, древнеримского политического деятеля, писателя и адвоката, жившего в I веке н.э.; а также тексты Веры Мартыновой (режиссера проекта) в «Заметках» на iPhone, куда вошли личные дневниковые записи, фрагменты цитат выдающихся мыслителей, услышанные на улице фразы. «Песнь песней» звучит на староанглийском языке (XVII век).

композиции: артисты лежат / сидят на полу по всему пространству театра, застыв в позах жертв извержения вулкана и издавая звуки, подобные стонам. Затем зрители проходят в зал, где звучит основная часть произведения. В полной темноте посредством телеграфного ключа передаются знаки азбуки Морзе. Это зашифрованные тексты, которые читают актеры. По признанию авторов, «SOS морзянкой на айфоне — это дневник о том, как новостной психоз переходит во внутренний»[396].

Многоплановость определила состав исполнителей: хор, чтецы, инструменты. Хоровая фактура включила собственно вокальный пласт и хоровой сонорный пласт (шепот, речь, колокольчики и клавесы). Инструментальная — ударные инструменты, телеграфный ключ. Отсюда возникло характерное музыкальное звучание, объединяющее полифонию, присущую добарочной музыке (искусство Ф. Ландини, Ф.де Ветри, Г. де Машо), современные приемы и электронику. Основной принцип формообразования во всей кантате — канонические вариации (где важен каждый голос, он рельефно очерчен) и антифоны.

Двухорное изложение (шесть человек без двух басов, второй хор — восемь человек), а также особая расстановка позволили композитору создать эффект антифонного пения. Первый хор (солисты) и два чтеца — посередине сцены. По краям симметрично располагаются певцы второго (основного) хора: по четыре человека с каждой стороны. За спинами слушателей — ударные инструменты. Их функция фатума, рока (звучание подобно извержению вулкана, грохота земли) особенно ярка в кульминации. Артисты работают без дирижера, у каждого подключен наушник, где звучит клик, задающий темпо-метрические параметры.

Телеграфный ключ настроен на звук *a.* Вместе с первым музыкальным тоном e^1 (первое сопрано — голос главной героини) образуется чистая квинта — главный интервал кантаты, символ огромного расстояния, как исторического, так и географического. На фоне шепота хористов и сигнала «S-O-S» квинта постоянно

[396] SOS. Театр Наций. [Электронный ресурс]. URL: https://www.theatreofnations.ru/performances/sos (дата обращения 04.02.2026).

обыгрывается путем *орнаментирования*: усиление диссонантности и калейдоскоп мелизматики. Образуется сложный вариационный цикл на простую попевку. Так строится первая часть кантаты, которую композитор для себя обозначил как ночь перед катастрофой (см. Приложение Б, рис. 263).

Вторая часть — день большого города, с присущей ему многоголосицей: у второго хора череда фонем. Певцы играют на колокольчиках и клавесах. Основной мелодический материал в начале — нестрогий канон между двумя солирующими сопрано на фоне бурдонного *a* (тенор). По сути, вся часть — *канонические вариации*. Канон прослеживается и в инструментальной фактуре. Звучание клавесов и колокольчиков точно организовано. В целом возникает сонорный эффект городского шума (см. Приложение Б, рис. 264).

Антифонное пение ярко представлено в третьей части. Антифоном поют первый и второй (три хоровые партии) хоры на фоне басов. Устой *a*, господствующей на протяжении первых двух частей, начинает «разрушаться», расходясь в разные стороны по принципу «светового луча»: у басов появляются звуки *b, gis, h, g* (см. Приложение Б, рис. 265).

Приемы, прослеженные в первых трех частях, использованы в последующих десяти. Во всей кантате *старинные техники письма*, синтезируясь с *сонорикой*, становятся первостепенным средством обновления хорового звучания. Важна антитеза: теплота человеческого голоса (пение) — «мертвенность» ударных инструментов (включая колокольчики и клавесы) и хоровой сонорики (шепот, произнесение глухих согласных).

Таким образом, в музыкальном искусстве постепенно выдвигается на ведущее положение альянс несоединимого. Все ярче прослеживается связь времен. XX столетие как эпоха великого синтеза утвердило конец былой эстетики — стилевой замкнутости. В каждом случае синтез уникален, непредсказуем, а потому его возможности оказываются безграничными. При этом сегодня в композиторском творчестве явно прослеживается творческая ориентация как на открытие нового, так и на осмысление былого как ультрасовременного. Этим объясняется достаточно вольная комбинаторика при экстраполяции признаков инструментальных,

вокально-симфонических и музыкально-театральных жанров на хоровую сферу a cappella. Благодаря этому существенно расширилась система хоровых жанров. Вместе с тем разные аспекты ассимиляции не становятся, безусловно, самоцелью. Это методы, которые позволяют современным композиторам отражать в музыке свое мировоззрение и мироощущение, особую проблематику, национальную самобытность и историческую среду.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ выявил векторы и приоритетные направления в развитии современной отечественной хоровой музыки a cappella, а также подтвердил необходимость комплексного подхода к ее изучению с точки зрения композиторской и исполнительской практики.

Хоровое искусство a cappella играет важнейшую роль в развитии отечественной музыкальной культуры. Многовековая традиция хорового пения без сопровождения занимает в истории отечественной музыки особое место. Хоровое пение в наиболее естественной форме выступает носителем идеи соборности как духовного единения людей, в его общесоциальном значении. Генезис русского хорового многоголосия восходит к церковным и фольклорным истокам. Традиции хорового исполнительства составляют важную часть национального культурного наследия. Аккумулируя достижения прошедших столетий, хоровое искусство современности является одной из духовных констант нашего общества, гарантом сохранения и развития культурного «кода» России.

Всесторонний обзор показал, что современная художественная ситуация характеризуется радикальными трансформациями по всем направлениям хорового композиторского творчества — музыкально-эстетическими, концептуально-семантическими, структурно-лексическими. Подлинный подъем, обновление идейно-образного содержания, обогащение интонационного строя и жанровой природы хоровой музыки a cappella неразрывно связаны с деятельностью академических коллективов разных составов, протекающей при теснейшем сотрудничестве авторов и исполнителей.

Динамично развиваясь, отечественное хоровое искусство a cappella в наши дни продолжает наследовать и обогащать многовековые традиции, восходящие к деятельности старейших русских хоровых центров — Придворной певческой капеллы Санкт-Петербурга и Московского Синодального хора, что ни в коей мере

не сдерживает практическое освоение наиболее перспективных достижений музыки XX и XXI веков.

В 1960–1970-е годы развернулась интенсивная творческая, просветительская и музыкально-общественная работа хоровых дирижеров И.Г. Агафонникова, С.Д. Гусева, Л.В. Ермаковой, С.С. Калинина, Л.З. Конторовича, Б.И. Куликова, В.С. Куньева В.Н. Минина, Е.И. Морозова, В.И. Нестерова, Б.С. Певзнера, В.К. Полянского, К.Б. Птицы, А.В. Свешникова, В.О. Семенюка, Б.Г. Тевлина, В.А. Чернушенко и других. Активизировалась деятельность музыкантов в сфере детского хорового исполнительства. Здесь блистали Л.В. Алдакова, В.С. Локтев, А.С. Пономарёв, В.С. Попов, Т.В. Рахманинова, И.В. Роганова, Е.Н. Свешникова, О.А. Скворцова, Вл.Г. Соколов, Г.А. Струве, Т.И. Хохова и т.д. Их верное служение русскому хоровому искусству стало образцом для будущих поколений. Дело своих учителей в XXI веке продолжили талантливые дирижеры-хоровики: Н.В. Аверина, А.В. Антипин, Е.Ю. Антоненко, А.Н. Беляева, Е.А. Веремеенко, С.В. Екимов, А.В. Зверева, А.А. Зеленская, В.В. Красов, А.А. Кубышкин, А.С. Рыжинский, А.В. Соловьёв, И.М. Стольников, И.В. Шорохова, Л.Н. Яруцкая и многие другие.

Исключительно важное место в отечественной хоровой культуре второй половины XX века занимает подвижнический труд священнослужителей Русской Православной Церкви — церковных композиторов и регентов: архим. Матфея (Мормыля), диак. Сергия Трубачёва, прот. Николая Ведерникова. С одной стороны, они влились в генеральное направление, с другой, — явились учителями в духовной сфере.

Стремительный взлет хорового исполнительства был также обеспечен традициями и новациями российского музыкального образования, в котором закрепилось разделение дирижерского искусства на две специальности: дирижер оперно-симфонического оркестра и дирижер академического хора. Показательной тенденцией времени стало образование концертных коллективов в рамках учебных заведений всех уровней. В итоге к первой четверти XXI века в значительной степени увеличилось количество высококвалифицированных профессиональных и любительских хоров, обновился их репертуар.

Исследование *стилевых* явлений отечественной хоровой музыки второй половины XX – первой четверти XXI века в синхронно-диахроническом ракурсе доказало сложность изучаемого феномена. Сущность получившего повсеместное распространение стилевого плюрализма обусловлена самыми разными факторами. Это могут быть геополитические и культурные процессы, философско-художественные идеи. Национальный стиль, стиль эпохи, ведущие стилевые направления предшествующих столетий сегодня коррелируют с индивидуальными стилями выдающихся композиторов: И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Г.В. Свиридова, А.Г. Шнитке и других.

«Смешанный стиль» (термин М.Н. Лобановой) как дефиниция, отражающая современное состояние музыкального сознания, прослеживается в ряде хоровых сочинений a cappella. Апелляция к различным культурным кодам (в частности, интернациональным, поэтике смежных музыкальных направлений и других видов искусств) становится типологической чертой современного, полифонического по своей сути, мышления. Особенно выделяются эксперименты, связанные с проникновением в академическую музыку джазовых элементов (А.Г. Флярковский, Н.Н. Сидельников, С.В. Екимов), новейших звуковых и визуальных эффектов: электронные свето- и звуко-семплеры (А.Ю. Сысоев). Полистилистика становится главным эстетическим принципом и техникой музыкальной композиции А.Г. Шнитке. Вместе с тем в ряде произведений С.М. Слонимского, Р.К. Щедрина, Э.В. Денисова, Р.С. Леденёва реализуются идеи «моностилистики». Наряду с *композиторским стилем* на целостное восприятие музыкального произведения влияет *исполнительский стиль.* Многообразие индивидуальных дирижерских трактовок авторской идеи отражает открытость художественного пространства, многомерность поэтики хорового произведения.

Обилие стилевых ориентиров дало импульс к расширению *жанровой панорамы* отечественной хоровой музыки a cappella. Наблюдаются устойчивые тенденции. Это оригинальная трактовка традиционных для русской музыки жанров (хоровые миниатюры, обработки народных песен, духовные песнопения, хоровые концерты), освоение западноевропейских жанров и форм (месса, реквием, мотет,

мадригал и многоголосная песня, прелюдия, фуга, канон), возникновение жанровых микстов (симфония-действо, опера-мистерия и т.п.), формирование новых жанров (хоровой перформанс). Серьезно обновила систему хоровых жанров экстраполяция черт инструментальной, вокально-симфонической и музыкально-театральной музыки на хоровое творчество a cappella (поэмы и баллады, кантаты и оратории, симфонии, сценические жанры для хора без сопровождения). В них особенно заметно влияние приемов киноискусства, новаций в области электронно-акустической музыки и компьютерных технологий. Вместе с тем, современная музыкальная практика в своем стремлении к обновлению не перестает обращаться к достижениям предшествующих эпох, видя в них огромные ресурсы обогащения образного содержания, развития жанров, совершенствования техники письма.

С точки зрения музыкально-выразительных средств и композиторской техники для каждого автора характерен свободный отбор как из общего, так и индивидуального творческого арсенала. Это относится ко всем основным *параметрам хоровой композиции*: образного строя, текстовой основе, драматургии, архитектонике, тембрике, фактуре, мелодике, ритмике, гармонии, полифонии.

Проведенный анализ выявил схожесть композиторских подходов к взаимодействию музыки и слова в хорах a cappella одного жанрового направления. В *фольклорных* сочинениях сохранено изначально свойственное данной сфере освобождение слова от семантической нагрузки. В *сакральной* музыке, напротив, все выразительные средства подчинены Духу Слова. Инструментом подчеркивания смысла текста здесь становится применение риторических фигур. Для произведений на *светские тексты* характерно наибольшее разнообразие индивидуальных методов работы со словом.

В драматургии свободно преломляются все традиционные и современные виды: классическая конфликтная и неконфликтная, контрастная и параллельная, а также монодраматургия (крещендирующая и статическая). Особенности структуры литературно-текстовых источников проецируются на архитектонику хоровых композиций. Черты куплетности, вариационности, вариантности, рондальности

присущи сочинениям фольклорного направления. При обращении к жанрам старинной западноевропейской музыки новую трактовку получают остинатные и полифонические формы.

Широкие возможности для воплощения художественных идей открывает «тембрика». Усиление позиций тембра как ведущего параметра хоровой композиции становится важнейшим атрибутом новаторства в области формы и фактуры (темброформа, темброфактура). В отдельных случаях реализуется структурный «индивидуальный проект» (*сонорно-алеаторическая мобильная форма* в концерте-действе «Солдат мой, солдатик» Г.С. Седельникова).

В мелодике хоровых сочинений ярко выражен национальный колорит. Художественное своеобразие народных мелодий, чистота и естественность этнических стилей дают возможность продемонстрировать богатство и многообразие изначально монодийных напевов. Например, особенностей армянского фольклора — в сочинениях С.А. Баласаняна, Т.Е. Мансуряна; марийского — в композициях А.Я. Эшпая, азербайджанского — Ф.К. Караева, чувашского — М.А. Алексеева, украинского — В.Г. Кикты; таджикского — Т.З. Шахиди, грузинского — Г.А. Канчели, М.А. Парцхаладзе, татарского — Э.Ж. Низамова.

Обогащение гармонического языка происходит в современной хоровой музыке a cappella посредством расширения мажоро-минорной системы, применения старинных ладов, полиладовости, полигармонии, двенадцатитоновых техник и микрохроматики. Тенденция усиления диссонантности приводит к тому, что даже в тех случаях, где концепция сочинения ориентирована на стилевые особенности русской или западноевропейской музыки предшествующих эпох, общее звучание зачастую воспринимается как авангардное.

В современной музыке ритм играет ключевую роль, определяя как эмоциональное воздействие, так и структуру произведений. Он важен для создания и простых, и сложных ритмических рисунков, позволяя композиторам адекватно выразить свой замысел. Идеи И.Ф. Стравинского, Б. Бартока, О. Мессиана, поднявших метроритм до значения приоритетных средств выразительности,

серьезно повлияли на композиторов XX и XXI века. Нерегулярно-акцентные ритмы — характерная особенность хорового письма Е.И. Подгайца, Ю.А. Фалика, А.Л. Ларина, Н.Н. Сидельникова и других. Ритмические диссонансы (термин М.Г. Харлапа), «математические головоломки» — стилистическая черта хоров Э.В. Денисова. Сверхточная детализация ритмических структур (мультидетерминированная ритмика) — особенность композиций А.Ю. Сысоева, Б.Д. Филановского. Усиление импровизационного начала в ритмической организации хоровых партитур явилось фактором образования *алеаторических ритмо-секций*, которые не пытаются заменить, а дополняют традиционную запись с ее точными длительностями и их кратными соотношениями.

Полифония проявляется в современной хоровой музыке a cappella как *художественная универсалия* в многообразии направлений и стилей, жанров и форм, техник композиторского письма, исполнительских приемов. Веками формировавшиеся принципы *подголосочной полифонии* и *гетерофонии*, основанные на линейном типе мышления, ныне — неотъемлемая часть профессионального композиторского творчества; их применение становится одним из каналов проникновения импровизационности в квази-фольклорные опусы. Вместе с тем в хоровые композиции вводятся сонорные и алеаторические приемы, воссоздающие особенности народного пения: естественную детонацию, экмелику, сочетание напевной и говорной манер пения (звуковысотно и ритмически нефиксированный говор).

Иной вектор представлен развитием традиций *старинной западноевропейской полифонии*. Ее облик, как и фольклор, формировался веками. Многие закрепленные временем методы работы с музыкальным материалом (например, письмо на cantus firmus), контрапунктические приемы (stimmtausch, ostinato, различные виды канонов), старинные тексто-музыкальные жанры-формы (мотет, мадригал, полифоническая песня) обновляются за счет средств современного языка. По-прежнему актуальны техники письма мастеров эпохи Возрождения, барочные приемы имитационной и скрытой полифонии. Обращение

композиторов к *контрастной полифонии* (в том числе полифонии пластов) во многом обусловлено такой заметной тенденцией как стремление к театральности.

Многообразие и сложность индивидуальных композиторских замыслов привели к обновлению *музыкальной нотации*, диктуя необходимость подробных авторских комментариев в современных хоровых партитурах. В стремлении к более детальной фиксации в нотном тексте авторских концепций используется *индивидуальная нотация* — нотная запись, не обладающая унификацией, подчеркивающая особенности композиторского стиля (С.А. Губайдулина, А.Л. Ларин, В.А. Кухта, Я.С. Судзиловский, А.Ю. Сысоев). В таких случаях сочинение сопровождается авторской *аннотацией* — подробной расшифровкой графических символов и знаков.

Современный период эволюции исполнительского искусства характеризуется не только расширением сферы *камерного хорового звучания*, но и все бóльшей популярностью *ансамблевых форм вокально-хорового исполнительства*. Это требует от руководителя особой работы по комплектованию коллектива. Актуализируется традиция участия *сводных хоров* в масштабных культурно-просветительских проектах. «Индивидуальный проект», относящийся к композиторскому творчеству, справедливо применим к исполнительской практике. Вместе со *стабильными формами* хорового исполнительства в наше время все чаще возникают *мобильные* и *вариативные*, связанные как с многообразием хоровых составов (предусмотренных авторами), так и с индивидуальной исполнительской интерпретацией. Новые формы хорового письма приводят к расширению диапазона вокально-хоровых исполнительских приемов. Наряду с *традиционными* для академического пения техниками активно используются *авангардные* (экстремальный или сонорный вокал).

В современном отечественном хоровом искусстве активизируются *коммуникативные связи* между композитором и исполнителями, исполнителями и слушателями. Отмечено, что композиторы, не фиксируя нотном тексте какой-либо параметр музыкального языка (например, динамику, подтекстовку), доверяют исполнителям, в первую очередь дирижерам, их выбор («Хоровая живопись»

В.Г. Кикты, «Шесть струн» из «Романсеро о любви и смерти» Н.Н. Сидельникова). Автор может предусмотреть участие слушателей в исполнении (к примеру, зрители подпевают «*Аллилуйя*» в финале оратории «Русские страсти» А.Л. Ларина). Роль зрителя переосмысливается в перформансах, что привлекает публику. В наше время достаточно часто дирижеры-хормейстеры выстраивают концертную программу таким образом, чтобы слушатели исполняли кодовые произведения (например, широко известные песни или хоры) вместе с профессиональными артистами, тем самым реализуя идею соборности.

Разнообразие стилистических приемов хорового письма современных авторов наглядно демонстрируется в «Антологии полифонических произведений для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века», размещенной в третьем томе работы.

Настоящее исследование репрезентирует панораму современной отечественной хоровой музыки a cappella. Изучаемая область настолько интересна и перспективна, что наряду с крупнейшими авторами, она стала предметом внимания молодых музыкантов, творчество которых еще находится в стадии становления. Возможно, для многих из них обращение к хору a cappella продлится недолго, окажется лишь единичным случаем или промежуточным этапом профессионального роста. Для других «хоровой путь» станет мейнстримом.

Целостная картина хоровой музыки второй половины XX – первой четверти XXI века, внешне мозаичная, — не просто суммирование всех имен, причастных к данной сфере. Это сложный процесс, качественную оценку которому достаточно сложно дать объективно, находясь непосредственно «в гуще» событий. Истинную значимость, масштаб и смысл явлений, а также художественную ценность произведений можно в полной мере осознать только спустя время, оглянувшись назад.

Круг вопросов, связанный с выявлением специфики хоровых композиций и особенностей их исполнения, требует дальнейшей специальной научной разработки. В частности, широкое поле для изучения представляет трактовка хора в драматическом театре и киноискусстве. Проблематика, рассмотренная в данной

диссертации, свидетельствуют о том, что современное хоровое композиторское и исполнительское творчество a cappella демонстрирует не только важные достижения отечественного музыкального искусства в настоящем, но и становится вектором его прогресса в будущем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдоков Ю.Б. Поэтика цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского / Ю.Б. Абдоков // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2020. — № 1. — С. 71–78.

2. Абдуллина Г.В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Г.В. Абдуллина. — СПб, 2005. — 20 с.

3. Аверина Н.В. Проблема репертуара в детском хоре: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Н.В. Аверина. — М., 1996. — 24 с.

4. Агафонников В.Г. «Укройте родною песней!» / В.Г. Агафонников // Вестник АХИ. — 2013. — № 3. — С. 66–68.

5. Александр Александрович Блок. Записные книжки 1901–1920 / общая ред. В.Н. Орлова (сост.), А.А. Суркова, К.И. Чуковского. — М.: Художественная литература, 1965. — 663 с.

6. Александр Соловьёв: Студенты со всего мира по-прежнему стремятся учиться в России. Интервью с Н.В. Кошкаревой [Электронный ресурс] / А.В. Соловьёв. Режим доступа: https://amjcm.ru/events/aleksandr-solovyov-studenty-so-vsego-mira-po-prezhnemu-stremyatsya-uchitsya-v-rossii/ (дата обращения 15.12.2025)

7. Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни / Э.Е. Алексеев. — М.: Советский композитор, 1988. — 237 с.

8. Алексеева Г.В. Древнерусское певческое искусство: Музыкальная организация знаменного роспева / Г.В. Алексеева. — Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1983. — 172 с.

9. Алексеева И.В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / И.В. Алексеева. — Новосибирск, 2006. — 54 с.

10. Алексей Сысоев: Моя музыка — защитная броня от мира. Интервью с В.В. Жалниным [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. 30.04.2025. — Режим доступа: https://muzlifemagazine.ru/about-us/about-the-magazine/ (дата обращения 05.08.2025).

11. Арановский М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления / ред.-сост. М.Г. Арановский. — М.: Музыка, 1974. — С. 252–271.

12. Арановский М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки / М.Г. Арановский. — Л.: Советский композитор. Ленингр. отделение, 1979. — 287 с.

13. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование / М.Г. Арановский. — М.: Музыка, 1991. — 320 с.

14. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М.Г. Арановский // Музыкальный современник: сб. статей. Вып. 6 / ред. В.В. Задерацкий, сост. С.С. Зак, С.С. Зив — М.: Советский композитор, 1987. — С. 5–45.

15. Асафьев Б.В. Камерный вокальный ансамбль / Б.В. Асафьев // О хоровом искусстве: сб. статей / сост. и коммент. А.В. Павлова-Арбенина. — Л.: Музыка, 1980.— С. 31–36.

16. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971. — 378 с.

17. Асафьев Б.В. О народной музыке / сост. И.И. Земцовский, А.Б. Кунанбаева. — Л.: Музыка, 1987. — 248 с.

18. Асафьев Б.В. О народной песенности / Б.В. Асафьев // Советская музыка. — 1948. — №. 3 — С. 24–25.

19. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве: сб. статей / Б.В. Асафьев; сост. и коммент. А.В. Павлова-Арбенина. — Л.: Музыка, 1980. — 216 с.

20. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б.В. Асафьев. — Издание 2-е. — Л.: Музыка, 1979. — 344 с.

21. Асафьев Б.В. Симфонические этюды / Б.В. Асафьев; рук. проекта В.В. Задерацкий, В.В. Магдалиц; ред. Э.И. Плотица — М.: Композитор, 2008. — 308 с.

22. Багдасарян А.О. Имитационные структуры в произведениях Комитаса: автореф. дис. … канд. искусствоведения / А.О. Багдасарян. — М., 1990. — 28 с.

23. Бармашова Т.И., Ломанов П.В. Понятие «соборность» в русской философии / Т.И. Бармашова, П.В. Ломанов // Вестник БГУ. Философия. — 2020. — Вып. 1. — С. 73–80.

24. Батюк И.В. Stabat Mater Алемдара Караманова / И.В. Батюк // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С.С. Крылатова. — М.: Классика-XXI, 2005. — С. 132–143.

25. Батюк И.В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И.В. Батюк. — М.: Московская государственная консерватория, 1999. — 192 с.

26. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. — М.: Издательство «Э», 2002. — 640 с.

27. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 6 т. / М.М. Бахтин. — Том 6. — М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2002. — 799 с.

28. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1990. — 541 с.

29. Бевз С.В. Особенности стиля А. Шнитке в хоровых сочинениях 70–80-х годов / С.В. Бевз // Альфреду Шнитке посвящается. К 65-летию со дня рождения. — Вып. 1 / сост. В. Горлинский, Е. Долинская, А. Казурова, отв. ред. А. Богданова. — М.: МГИМ имени А.Г. Шнитке, 1999. — С. 109–128.

30. Бегичева О.В. Баллада и симфоническая поэма в музыкальном искусстве романтизма: стратегия и тактика межжанрового взаимодействия / О.В. Бегичева // Концепт. — 2014. — Т. 20. — С. 2981–2985.

31. Бедуш Е.А., Кюрегян Т.С. Ренессансная песня / Е.А. Бедуш, Т.С. Кюрегян — М.: Композитор, 2007. — 424 с.

32. Белоносова И.В. Мадригалы Владимира Пономарёва: особенности прочтения жанра / И.В. Белоносова // Вестник музыкальной науки. — 2015. — №1 (7). — С. 70–77.

33. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз; пер. с франц. С.П. Горчакова. — М.: Музыка, 1972. — 511 с.

34. Бернстайн Л. Музыка всем / Л. Бернстайн; пер. с англ. В.Н. Чемберджи. — М.: Советский композитор, 1978. — 258 с.

35. Берченко Р.Э. Композиторская режиссура М.П. Мусоргского / Р.Э. Берченко. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — 224 с.

36. Бершадская Т.С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни / Т.С. Бершадская; под ред. Х.С. Кушнарева. — Л.: Музгиз, 1961. — 156 с.

37. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания / ред. А.В. Власов, К.В. Замоторина. — М.: Тантра, 1995. — 205 с.

38. Бобровский В.П. Функциональные вопросы музыкальной формы / В.П. Бобровский. — М.: Музыка, 1978. — 332 с.

39. Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырёв. — М.: Искусство, 1971. — 544 с.

40. Богатырёв С.С. Двойной канон / С.С. Богатырёв. — М.; Л.: Музгиз, 1948. — 128 с.

41. Богатырёв С.С. Обратимый контрапункт / С.С. Богатырёв. — М.: Музгиз, 1960. — 184 с.

42. Богомолова М.В. Русское безлинейное многоголосие: на материале певческих рукописей XV–XVII вв.: дис. ... д-ра искусствоведения / М.В. Богомолова. — М., 2006. — 385 с.

43. Бонфельд М.Ш. Анализ фуги: Пособие по полифонии для студентов ОЗО музыкально-педагогического факультета / М.Ш. Бонфельд. — Вологда: Русь, 1995. — 20 с.

44. Борис Тевлин. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2001. — 379 с.

45. Борис Тевлин: Материалы и документы / ред-сост. Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьёв. — М.: Композитор, 2015. — 224 с.

46. Борис Филановский: «Отношение нельзя сымитировать». Интервью с А. Беляевым [Электронный ресурс] / Б.Д. Филановский. Режим доступа: https://gazetaigraem.ru/article/5593 (дата обращения 26.08.2024).

47. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Б.Б. Бородин. — М., 2006. — 46 с.

48. Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: материалы международной конференции / редкол.: Ю.А. Розанова, Е.Г. Сорокина (отв. ред.), И.А. Скворцова. — М.: Московская консерватория, 2003. — Научные труды Московской консерватории имени П.И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. Сб. 43. — 263 с.

49. Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: уч. пособие / Ю.С. Бочаров. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. — 232 с.

50. Бочаров Ю.С. Симфония и увертюра в эпоху барокко: терминологический аспект / Ю.С. Бочаров // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2021. — Т. 11. — № 3. — С. 353–380.

51. Буцко Ю.М. «Полифонический концерт» (авторская аннотация к сочинению) / Ю.М. Буцко // Музыкальная культура Средневековья: сб. науч. тр. Вып. 2 / сост. Т.Ф. Владышевская, ред. Г.М. Малинина. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992. — С. 192–194.

52. Буцко Ю.М. О Клавдии Борисовиче Птице // Юрий Буцко: свидетельства жизни / авт. проекта и сост. М.П. Рахманова. — М.: Композитор, 2025. — С. 141–142.

53. Буянова Н.Б. Профессиональная подготовка руководителей детских хоровых коллективов: дис. … канд. педагогических наук / Н.Б. Буянова. — М., 2004. — 161 с.

54. Варвара Чуракова: Живу с раздвоением личности «композитор / попадья». Интервью с В.В. Жалниным [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. 29.10.2025. — Режим доступа: https://muzlifemagazine.ru/varvara-churakova-zhivu-s-razdvoeniem-l-2/ (дата обращения 02.11.2025).

55. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина-Гроссман. Ч.1. Ритмика. — М.: Музыка, 1972. — 150 с.; Ч.2. Интонация. Ч.3. Композиция. — М.: Музыка, 1978. — 366 с.

56. Васирук И.И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века / И.И. Васирук // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2008. — Вып. 61. — С. 57–60.

57. Васирук И.И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения / И.И. Васирук. — Астрахань, 2008. — 26 с.

58. Вашкевич Н.Л. Гетерофония народно-песенного многоголосия (черты стиля) / Н.Л. Вашкевич. — Тверь: [б.и.], 2018. — 20 с.

59. Виноградов К.П. Работа над дикцией в хоре / К.П. Виноградов. — М.: Музыка, 1967. — 100 с.

60. Виссарион Яковлевич Шебалин: Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и коммент. А.М. Шебалиной; отв. ред. И.Ф. Бэлза, В.В. Протопопов; предисл. Т.Н. Хренникова. — М.: Советский композитор, 1970. — 418 с.

61. Витковский Е.В. Век перевода. Антология русского поэтического перевода XXI века / Е.В. Витковский. — М.: Водолей Publishers, 2006. — 544 с.

62. Владислав Соколов. Жизнь в хоровом искусстве: Статьи. Воспоминания. Беседы / ред.-сост. И.Ю. Мякишев, Д.Д. Семеновский. — Москва; Рыбинск: ОАО «Рыбинский Дом печати», 2011. — 500 с.

63. Владышевская Т.Ф. К вопросу об изучении традиции древнерусского певческого искусства / Т.Ф. Владышевская // Из истории русской и советской музыки: сб. статей. Вып. 2 / сост. А.И. Кандинский. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1976. — С. 40–61.

64. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т.Ф. Владышевская. — М.: Знак, 2006. — 472 с.

65. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга / Н.О. Власова. — М.: URSS, 2010. — 528 с.

66. Выплывет ли Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии / ред.-сост. Е.В. Вязкова. — М.: Композитор, 2009. — 336 с.

67. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: Монография / М.С. Высоцкая. — М.: Композитор, 2012. — 568 с.

68. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: уч. пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. — 2-е изд., испр., доп. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 440 с.

69. Галина Г.С. Башкирская народная музыка: уч. пособие / Г.С. Галина — Уфа: БИРО, 2008. — 96 с.

70. Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастиана Баха / Дж.Э. Гардинер; пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич — М.: Rosebud Publishibg, 2019. — 926 с.

71. Гарднер И.А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. / И.А. Гарднер. — Том I. Сущность, система, история / И.А. Гарднер. — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. — 498 с.

72. Гарднер И.А. Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении / И.А. Гарднер // О церковном пении: сб. статей. / сост. О.В. Лада — М.: Талан, 1997. — С. 92–96.

73. Гарднер И.А. Церковное пение и церковная музыка / И.А. Гарднер // И.А. Гарднер // О церковном пении: сб. статей. / сост. О.В. Лада — М.: Талан, 1997. — С. 146–155.

74. Гатовская Е.Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII - первой половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е.Е. Гатовская. — М., 2022. — 25 с.

75. Геллис Т.В. Поэзия и музыка в вокально-симфонических произведениях Александра Локшина: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Т.В. Геллис. — М., 1996. — 16 с.

76. Георгиевская О.В. Полифония С.В. Рахманинова как звуковой феномен: дис. ... канд. искусствоведения / О.В. Георгиевская. — М., 2004. — 204 с.

77. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А.Б. Вульфов; авт. предисл. В.Г. Распутин. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 763 с.

78. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н.А. Герасимова-Персидская. — М.: Музыка, 1983. — 288 с.

79. Гервер Л.Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века: монография / Л.Л. Гервер. — М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2019. — 240 с.

80. Гервер Л.Л. Инганно как инструмент канонической техники / Л.Л. Гервер // Вестник музыкальной науки. Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. — 2014. — № 4 (6). — С. 14–24.

81. Гервер Л.Л. Что нового о полифонической технике Шостаковича могут сообщить рукописи его сочинений / Л.Л. Гервер // Музыкальная академия. — 2020. — № 1. — С. 58–83.

82. Гилярова Н.Н. К истории и методике исследования звука в традиционной культуре / Н.Н. Гилярова // Звук в традиционной народной культуре: сб. научных статей / сост. Н.Н. Гилярова. — М.: [б.и.], 2004. — С. 3–21.

83. Гиппиус Е.В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века / Е.В. Гиппиус // Советская этнография. — 1948. — № 2. — С. 86–104.

84. Глебов И. Симфонизм как проблема современного музыкознания / И. Глебов // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Пауль Беккер; пер. Р. Грубера, ред. и вступ. ст. И. Глебова. — Л.: Тритон, 1926. — С. 3–9.

85. Глинка М.И. Литературные произведения и переписка: в 3 т. / М.И. Глинка; под редакцией Т.Н. Ливановой. — Т. 2 Б. — М.: Музыка, 1977. — 397 с.

86. Голованов Н.С. Литературное наследие: Переписка. Воспоминания современников / Н.С. Голованов; сост. Е. Грошева, В. Руденко. — М.: Советский композитор, 1982. — 296 с.

87. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки / Г.Л. Головинский. — М.: Музыка, 1981. — 279 с.

88. Головкина А.С. Полифония слова в художественном тексте: на материале произведения Дж. Джойса «Дублинцы»: автореф. дис. ... канд. филологических наук / А.С. Головкина. — Самара, 2011. — 22 с.

89. Государственный академический русский хор имени А.В. Свешникова. 75 лет. Буклет / сост. А.В. Соловьёв. — М.: [б.и.], 2011. — 64 с.

90. Гречанинов А.Т. Моя жизнь / А.Т. Гречанинов. — Нью-Йорк: Новый журнал, 1954. — 158 с.

91. Григорианский хорал: уч. пособие / Т.С. Кюрегян, Ю.В. Москва, Ю.Н. Холопов. — М.: Московская консерватория, 2008. — 259 с.

92. Григорьев С.С., Мюллер Т.Ф. Учебник полифонии / С.С. Григорьев, Т.Ф. Мюллер. — М.: Музыка, 1977. — 312 с.

93. Григорьева Г.В. Армянская интонация в Концерте для хора А. Шнитке / Г.В. Григорьева // Альфреду Шнитке посвящается: Из собраний «Шнитке-центра» / сост. А.В. Богданова. — М.: МГИМ им. Шнитке, 2001. — Вып. 2. — С. 142–147.

94. Григорьева Г.В. Интертекст в симфониях А. Шнитке (в интерпретации Дзюна Тибы) / Г.В. Григорьева // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего / ред.-сост. Е. Чигарёва. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. — 220 с. — С. 115–121.

95. Григорьева Г.В. Музыкальные формы в хорах С.И. Танеева. Методика анализа: уч. пособие / Г.В. Григорьева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. — 120 с.

96. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализа музыкальных произведений»: уч. пособие для студентов вузов / Г.В. Григорьева. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 175 с.

97. Григорьева Г.В. Николай Сидельников / Г.В. Григорьева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 176 с.

98. Григорьева Г.В. Русская хоровая музыка 70–80-х годов / Г.В. Григорьева. — М.: Музыка, 1991. — 80 с.

99. Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы / Г.В. Григорьева. — М.: Советский композитор, 1989. — 208 с.

100. Григорьева Г.В. Хоровая музыка русских композиторов. Методика анализа: уч.-метод. пособие / Г.В. Григорьева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2025. — 88 с.

101. Гринченко И.В. Хоровая миниатюра в русской музыкальной культуре: история и теория: дис. … канд. искусствоведения / И.В. Гринченко. — Ростов-на-Дону, 2015. — 178 с.

102. Гроцкий Д.О. Симфонии В. Баркаускаса: поэтика жанра: дис. … канд. искусствоведения / Д.О. Гроцкий. — М., 2018. — 216 с.

103. Гудачев О.М. Пространственная композиция в новой музыке конца XX − начала XXI века: дис. … канд. искусствоведения / О.М. Гудачев. — СПб., 2019. — 230 с.

104. Гузеева В.В. Вокальная симфония. Классическая модель и разновидность жанра: автореф. дис. … канд. искусствоведения / В.В. Гузеева. — Киев, 1997. — 24 с.

105. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: уч. пособие / Н.С. Гуляницкая. — М.: Музыка, 1984. — 256 с.

106. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н.С. Гуляницкая. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 430 с.

107. Гуляницкая Н.С. Россия — воспряни! Музыка Сергея Трубачева / Н.С. Гуляницкая // Музыкальная академия. — 1999. — № 3. — С. 76–83.

108. Гурьева Н. В. Система осмогласия в русской Литургии конца XVII – начала XVIII веков: дис. … канд. искусствоведения / Н.В. Гурьева. — М., 2000. — 556 с.

109. Гурьева Н.В. О каноничности / Н.В. Гурьева // Musica sacra Nova. Духовная музыка из бывшего СССР. Абонемент №52. Буклет. — СПб.: НП-принт, 2022. — С. 24–25.

110. Дабаева И.П. Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / И.П. Дабаева. — Ростов-на Дону, 2017. — 38 с.

111. Давыдова Н.А. Традиции православного пения в русской духовной музыке последней четверти XIX – начала XX веков: дис. … канд. культурологии / Н.А. Давыдова. — Ярославль, 2009. — 237 с.

112. Демченко А.И. Об одном из шедевров Сергея Слонимского / А.И. Демченко // MUSICUS — 2020. —№ 3. — С. 41–48.

113. Денисов Н.Г. Духовная хоровая музыка / Н.Г. Денисов // Роман Леденев: Статьи. Материалы. Исследования / ред.-сост. М.И. Катунян. — М.: Московская консерватория, 2007. — С. 115–126.

114. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э.В. Денисов; предисл. М. Тараканова. — М.: Советский композитор, 1986. — 205 с.

115. Дети о языке. Приложение № 2 к трудам постоянно действующего семинара по онтолингвистике / сост. С.Н. Цейтлин, М.Б. Елисеева, Т.В. Кузьмина. — СПб.: Союз, 2001. — 144 с.

116. Диалоги: интервью с Александром Рыжинским. Интервью с Р.Ф. Калимуллиным [Электронный ресурс] // Музыка России. — 27.05.2025. —

Режим доступа: https://music-gazeta.com/2025/05/27/dialogi-intervju-s-aleksandrom-ryzhinskim/ (дата обращения 23.08.2025).

117. Дмитревская К.Н. Анализ хоровых произведений: уч. пособие для студентов высших музыкальных учебных заведений и институтов культуры / К.Н. Дмитревская. — М.: Советская Россия, 1965. — 172 с.

118. Дмитревский Г.А. Хороведение и управление хором: Элементарный курс / Г.А. Дмитревский. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1957. — 106 с.

119. Дмитриев А.Н. Полифония как фактор формообразования. Теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки / А.Н. Дмитриев. — Л.: Музгиз, 1962. — 488 с.

120. Дмитриев Г.П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г.П. Дмитриев. — М.: Советский композитор, 1981. — 176 с.

121. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / А.Н. Должанский. — Л.: Советский композитор, 1970. — 258 с.

122. Должанский А.Н. Относительно фуги / А.Н. Должанский // Должанский А.Н. Избранные статьи. — Л.: Музыка, 1973. — С. 151–162.

123. Долинская Е.Б. Еще раз о театральности у Прокофьева / Е.Б. Долинская // Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры: сб. научных статей и материалов. Вып. 5 / ред.-сост. Е.Б. Долинская. — М.: МГК имени П.И. Чайковского, 1993. — С. 192–216.

124. Долинская Е.Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского / Е.Б. Долинская. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2018. — 360 с.

125. Долинская Е.Б. Николай Метнер / Е.Б. Долинская. — М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. — 328 с.

126. Долинская Е.Б. О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы) / Е.Б. Долинская. — М.: Композитор, 2003. — 128 с.

127. Долинская Е.Б. О русской музыке последней трети XX века: уч. пособие по курсу «История современной отечественной музыки» для студентов музыкальных вузов / Е.Б. Долинская. — М.: Престиж-АРИА, 2001. — 160 с.

128. Долинская Е.Б. Последний концерт в Московской консерватории / Е.Б. Долинская // Российский музыкант. — 2020. — №2 (февраль). — С. 4.

129. Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследования, очерки / Е.Б. Долинская. — М.: Композитор, 2006. — 560 с.

130. Доможирова Е.В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: дис. … канд. искусствоведения / Е.В. Доможирова. — Петрозаводск, 2003. — 201 с.

131. Друскин Я.С. О риторических приемах в музыке И.С. Баха / Я.С. Друскин. — СПб.: Северный Олень, 1995. — 132 с.

132. Дубравская Т.Н. Музыка эпохи Возрождения / Т.Н. Дубравская. — М.: Музыка, 1996. — История полифонии; вып. 2 б. — 413 с.

133. Дубравская Т.Н. Полифония: Учебник для высшей школы / Т.Н. Дубравская. — М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. — 360 с.

134. Думбляускайте Л.А. Тембр хора. Тембро-интонационные нюансы в искусстве хорового пения: дис. … канд. искусствоведения / Л.А. Думбляускайте. — Л., 1973. — 174 с.

135. Дынникова И.В. Интерпретация службы Великого Пятка в регентской практике архимандрита Матфея (Мормыля) / И.В. Дынникова // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сб. статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки / редкол.: И. А. Скворцова (гл. ред.), Н. В. Гурьева, И. В. Дынникова, Е. Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — С. 171–179.

136. Дынникова И.В. Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века: дис. … канд. искусствоведения / И.В. Дынникова. — М., 2008. — 388 с.

137. Дьячкова Л.С. Мелодика: уч. пособие по курсу «Мелодика» (спец. № 17.00.02 «Музыковедение») / Л.С. Дьячкова. — М.: ГМПИ, 1985 (1986). — 96 с.

138. Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья. X–XIV века / Ю.К. Евдокимова. — М.: Музыка, 1983. — История полифонии; вып. 1. — 454 с.

139. Евдокимова Ю.К. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Ю.К. Евдокимова. — М.: Музыка, 1989. — История полифонии; вып. 2 а. — 414 с.

140. Евдокимова Ю.К. Учебник полифонии. Вып. 1 / Ю.К. Евдокимова. — М.: Музыка, 2000. — 158 с.

141. Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним / Ю.К. Евдокимова, Н.А. Симакова. — М.: Музыка, 1982. — 252 с.

142. Евсеев С.В. Народные и национальные корни музыкального языка С.И. Танеева / С.В. Евсеев. — М.: Музгиз, 1963. — 126 с.

143. Евсеев С.В. Народные песни в обработке П.И. Чайковского / С.В. Евсеев / ред., предисл. и коммент. Б.И. Рабиновича. — М.: Музыка, 1973. — 141 с.

144. Евсеев С.В. Русская народная полифония: уч. пособие / С.В. Евсеев. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 128 с.

145. Евсеев С.В. Русские народные песни в обработке А. Лядова / С.В. Евсеев / под ред. Б.В. Будрина. — М.: Музыка, 1965. — 92с.

146. Егоров А.А. Основы хорового письма / А.А. Егоров; ред. А.К. Буцкого. — М., Л.: Искусство, 1939. — 171 с.

147. Егоров, А.А. Теория и практика работы с хором / А.А. Егоров. — М.; Л.: Музгиз, 1951. — 230 с.

148. Жоссан Н.Ю. Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60–80-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н.Ю. Жоссан. — М., 1998. — 28 с.

149. Загний С.А. Имитация: традиционные и нетрадиционные преобразования мелодии / С.А. Загний // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции: сб. научных трудов кафедры теории музыки / ред. Г.В. Григорьева, Т.Н. Дубравская, Л.Н. Логинова. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 75–95.

150. Задерацкий В.В. О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии / В.В. Задерацкий // Музыкальный современник. Вып. 5 / сост. С.М. Зив. — М.: Советский композитор, 1984. — С. 18–56.

151. Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование / В.В. Задерацкий. — М.: Музыка, 1980. — 287 с.

152. Задерацкий В.В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича / В.В. Задерацкий. — М.: Музыка, 1969. — 272 с.

153. Задерацкий В.В. Современный полифонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок / В.В. Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / ред. М.Е. Тараканов, сост. А.М. Гольцман. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 108–157.

154. Задерацкий В.В. Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана / В.В. Задерацкий // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Вып. 6 / сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарёва. — М.: Советский композитор, 1985. — С. 283–317.

155. Зайцев Г.С. Полифоническая техника в струнных квартетах Н.Я. Мясковского: дис. … канд. искусствоведения / Г.С. Зайцев. — М., 2013. — 218 с.

156. Зайченко А.В. «Четыре мадригала» Михаила Аркадьева: опыт интерпретации жанра / А.В. Зайченко // Музыкальная академия. — 2013. — № 3. — С. 162–165.

157. Зайченко А.В. Метаморфозы жанра мадригала в хоровой музыке XX века: идеи Ренессанса и стилевые тенденции музыки XX века / А.В. Зайченко // Музыкальная академия. — 2011. — № 3. — С. 160–165.

158. Зверева С.Г. А.Д. Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба / С.Г. Зверева. — М.: Вуз. книга, 1999. — 240 с.

159. Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная музыка: Проблемы формирования традиционного стиля: дис. … д-ра искусствоведения / Р.Ф. Зелинский. — СПб.: 2006. — 642 с.

160. Земцовский И.И. Мелосфера Мусоргского — его неизвестная родина / И.И. Земцовский // Музыкальная академия. — 2012. — № 3. — С. 30–35.

161. Земцовский И.И. О современном фольклоризме / И.И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни: сб. статей / сост. И.И. Земцовский. — Л.: ЛГИТМиК, 1984. — С. 4–15.

162. Земцовский И.И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской и советской музыке / И.И. Земцовский — Л.: Советский композитор, 1978.— 174 с.

163. Зенкин К.В. Мир М.К. Чюрлениса в музыке и живописи / К.В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры: избр. ст. Вып. 5 / сост.: К.А. Жабинский, К.В. Зенкин. — Ростов н/Д: Книга, 2013. — 256 с.

164. Зенкин К.В. О парадигмах музыкальной композиции / К.В. Зенкин // Научный вестник Московской консерватории. — 2020. — № 1 (40). — С. 22–35.

165. Зенкин К.В. О роли одного слова в операх Н. Римского-Корсакова / К.В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры: избр. ст. Вып. 2 / сост.: К.А. Жабинский, К.В. Зенкин. — Ростов н/Д: Книга, 2003. — С. 146–153.

166. Зенкин К.В. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «Божественного присутствия» / К.В. Зенкин // Век Мессиана: сб. статей. / ред.-сост.: К.В. Зенкин, Т.С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 6–25.

167. Зенкин К.В. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства / К.В. Зенкин // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сб. статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки / редкол.: И. А. Скворцова (гл. ред.), Н. В. Гурьева, И. В. Дынникова, Е. Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — С. 38–58.

168. Золотарёв В.А. Фуга. Руководство по практическому изучению: уч. пособие / В.А. Золотарёв. — Издание 3-е. — М.: Музыка, 1965. — 505 с.

169. Иванов В.В. Эстетическая концепция звукозрительного контрапункта у Эйзенштейна / В.В. Иванов // Взаимодействие и синтез искусств / ред. Д.Д. Благой. — Л.: Наука, 1978. — С. 168–183.

170. Иванова Е.В. Загадки сфинкса — XX век. Музыкальная форма канона в творчестве композиторов ушедшего столетия: дис. … канд. искусствоведения / Е.В. Иванова. — М., 2006. — 637 с.

171. Иванова Л.П. Фольклоризм в русской музыке XX века / Л.П. Иванова. — Астрахань: Астраханский гос. техн. ун-т, 2004. — 223 с.

172. Иванова Т.Г. История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 г. / Т.Г. Иванова — СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. — 800 с.

173. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке / А.В. Ивашкин. — М.: РИК Культура, 1994. — 304 с.

174. Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории: к 140-летию Московской консерватории / ред.-сост. Н.Н. Гилярова. — М.: Московская консерватория, 2007. — Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; сб. 61. — 267 с.

175. Из архива Кабинета народной музыки. Вып. 2 / ред.-сост. Н.Н. Гилярова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. — 176 с.

176. Из архива Ю.М. Буцко. Два письма К.Б. Птицы К.К. Соженскому // Юрий Буцко: свидетельства жизни / авт. проекта и сост. М.П. Рахманова. — М.: Издательство Композитор, 2025. — С. 141–142.

177. Измайлова Л.В. Посвящается Пушкину (Концерт для хора Г. Свиридова) / Л.В. Измайлова // Музыка России. Вып. 4 / сост. А. Григорьева. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 114–133.

178. Илларионова А.А. Русская хоровая миниатюра a cappella рубежа XIX – XX веков как феномен позднеромантического искусства: дис. ... канд. искусствоведения / А.А. Илларионова. — Саратов, 2018. — 224 с.

179. Ильин В.П. Очерки истории русской хоровой культуры: второй половины XVII – начала XX века / В.П. Ильин. — М.: Советский композитор, 1985. — 227 с.

180. История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — 556 с.

181. История русской музыки: в 10 т. / редкол.: Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашёва, А.И. Кандинский. — М.: Музыка, 1983–2011.

182. История современной отечественной музыки: уч. пособие. Вып. 3 / ред.-сост. Е. Долинская. — М.: Музыка, 2001. — 656 с.

183. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.

184. Казанцева Л.П. «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра / Л.П. Казанцева // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2011. — № 9 (2). — С. 132–135.

185. Казанцева Л.П. Музыкальный жанр и его содержание / Л.П. Казанцева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2007. — № 4. — С. 90–94.

186. Калужский В.М. Эволюция фуги в классической и современной музыке: дис. … канд. искусствоведения / В.М. Калужский. — Новосибирск, 1984. — 193 с.

187. Камерный хор Московской консерватории. Формула успеха: К 80-летию Бориса Тевлина / сост. Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьёв — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — 200 с.

188. Кандинский А.И. О литургии Св. Иоанна Златоуста / А.И. Кандинский // Музыкальная академия. — 1993. — № 3. — С. 148–156.

189. Кандинский А.И. Хоровые циклы Рахманинова / А.И. Кандинский // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью / ред.-сост. Ю.И. Паисов. — М.: Композитор, 1999. — С. 66–117.

190. Карасёва М. В. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха: уч. пособие / М.В. Карасёва. — 7-е изд. — СПб.: Планета музыки, 2024. — 416 с.

191. Карасёва М.В. Музыковедение в кармане: новые аспекты формы и содержания эпохи онлайн / М.В. Карасёва // Музыка — философия — культура. VIII международная научная конференция: Тезисы докладов. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. — С. 22.

192. Карачевская М.А. Музыкальное чтение М. Гнесина и Sprechgesang А. Шёнберга: опыт сравнительной характеристики / М.А. Карачевская // Музыкальная академия. — 2010. — № 2 (730). — С. 106–109.

193. Касаткина З.А. Развитие хорового искусства в художественной культуре России: автореф. дис. ... канд. культурологии / З.А. Касаткина. — СПб.: 2013. — 24 с.

194. Каспаров Ю.С. Темброфактура в современном камерном ансамбле: уч. пособие / Ю.С. Каспаров. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. — 160 с.

195. Кастальский А.Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке / А. Д. Кастальский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Том V. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / ред.-сост., автор вступит. ст. и коммент. С.Г. Зверева. — М.: Знак, 2006. — С. 49–69.

196. Кастальский А.Д. Основы народного многоголосия / А.Д. Кастальский; под ред. проф. В.М. Беляева. — М.; Л.: изд-во и типолитогр. Музгиза, 1948 (Москва). — 363 с.

197. Катунян М.И. «Настоящая музыка всегда духовна». Беседа с Эдисоном Денисовым / М.И. Катунян // Музыкальная академия. — 1997. — № 2 (659). — С. 37–42.

198. Катунян М.И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» / М.И. Катунян // Теория современной композиции: уч. пособие / ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 465–488.

199. Катунян М.И. Параллельное время Владимира Мартынова / М.И. Катунян // Музыка из бывшего СССР: сб. статей / ред.-сост. В.С. Ценова. Вып. 2. — М.: Композитор, 1996. — С. 41–74.

200. Квитка К.В. Избранные труды: в 2 т. / К.В. Квитка. — М.: Советский композитор, 1971–1973.

201. Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века / Ю.В. Келдыш. — М.: Наука, 1965. — 465 с.

202. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Ч. III. Поэтика и стилистика / Л.В. Кириллина. — М.: Композитор, 2007. — 224 с.

203. Кириллина Л.В. Новая красота. Заметки историка / Л.В. Кириллина // Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание: сб. статей. / сост.: Е. А. Изотова, М. И. Катунян (отв. редактор). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2025. — С. 27–35.

204. Ковалёв А.Б. Анализ произведений русской духовной музыки: уч.-метод. пособие / А.Б. Ковалёв. — Тамбов: Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка», 2024. — 68 с.

205. Ковалёв А.Б. Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX – начало XXI веков): монография / А.Б. Ковалёв; ред. И.Н. Вановская. — Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. — 372 с.

206. Ковалёв А.Б. История и теория богослужебного пения: уч. пособие / А.Б. Ковалёв. — М.: Изд. Дом МИСиС, 2012. — 283 с.

207. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек; пер. с чешского К.Н. Иванова, общая ред. и коммент. Ю.Н. Рагса, Ю.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1976. — 366 с.

208. Коловский О.П. Анализ хоровой партитуры / О.П. Коловский // Хоровое искусство: сб. статей. Вып. 1 / ред.: А.В. Михайлов, К.А. Ольхов, Н.В. Романовский. —Л.: Музыка, 1967. — С. 29–41.

209. Комарницкая О.В. Новый шедевр Р. Щедрина: опера «Боярыня Морозова». Проблемы композиции / О.В. Комарницкая // Вестник МГУКИ. — 2009. — сентябрь-октябрь 5 (31). — С. 246–251.

210. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия [Текст] / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 356 с.

211. Конотоп А.В. Русское строчное многоголосие: Текстология, стиль, культурный контекст: автореф. дис. … д-ра искусствоведения / А.В. Конотоп. — М., 1996. — 67 с.

212. Конторович Л.З. Воспоминания о годах учебы в Московском хоровом училище при Александре Свешникове / Л.З. Конторович // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. — 2024. — №2 (11). — С. 90–93.

213. Конюс Г.Э. 48 фуг темперированного клавесина Баха в метротектонических планах, чертежах и комментариях / Г.Э. Конюс. Рукопись. 1917–1926. РНММ. Ф. 62 № 248–258.

214. Конюс Г.Э. Метро-тектоническое разрешение проблемы музыкальной формы / Г.Э. Конюс // Конюс Г.Э. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Г. Головинский. — М.: Музыка, 1965. — С. 87–97.

215. Копосова И.В. «Сюита в старинном стиле»: версии Альфреда Шнитке и Бориса Напреева / И.В. Копосова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2018. — № 1 (13). — С. 1–18.

216. Корганов Т.И. Вельо Тормис / Т.И. Корганов // Музыкальная жизнь. — 1974. — № 14. — С. 7–9.

217. Корганов Т.И. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма / Т.И. Корганов, И.Д. Фролов. — М.: Искусство, 1964. — 351 с.

218. Коробейников С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера): автореф. дис. … канд. искусствоведения / С.С. Коробейников. — Новосибирск, 2001. — 24 с.

219. Коробова А.Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А.Г. Коробова. — М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. — 173 с.

220. Королькова И.В. Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России / И.В. Королькова — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. — 360 с.

221. Кошкарева Н.В. «Veni Sancte Spiritus» Александра Вустина: к проблеме обновления техники письма на cantus firmus в современной хоровой композиции / Н.В. Кошкарева // Философия и культура. — 2022. — № 4. — С. 41–49.

222. Кошкарева Н.В. «Справедливость вещается хором»: творческая встреча с композитором Сергеем Михайловичем Слонимским / Н.В. Кошкарева // Музыкальная академия. — 2014. — № 4. — С. 32–34.

223. Кошкарева Н.В. «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”» Р. Щедрина: парадигма полифонического мышления / Н.В. Кошкарева // Художественное образование и наука. — 2021. — № 2 (27). — С. 61–67.

224. Кошкарева Н.В. Дирижер должен мыслить полифонически! К 90-летию со дня рождения Бориса Григорьевича Тевлина / Н.В. Кошкарева // Музыкальный VUCA мир: от исполнительства и художественного осмысления пространства к социуму (посвященная 30-летию Независимости Казахстана и 175-летию Жамбыла Жабаева): Материалы международной научно-практической конференции / ред.-сост. Р.С. Малдыбаева. — Алматы: Vedapress, 2021. — С. 284–291.

225. Кошкарева Н.В. Историко-теоретические и педагогические воззрения на полифоническое мастерство современных композиторов на примере сочинений Анатолия Королёва «Мадригал» и мотет «Ave Maria» для хора a cappella / Н.В. Кошкарева // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. — 2022. — Т. 10. — № 1. — С. 79–91.

226. Кошкарева Н.В. Мир аллюзий в «Концерте для хора на стихи Григора Нарекаци» Альфреда Шнитке / Н.В. Кошкарева // Музыкальная академия. — 2015. — № 3 (751). — С. 15–19.

227. Кошкарева Н.В. Особенности полифонической фактуры в светской хоровой музыке a cappella М.М. Ипполитова-Иванова / Н.В. Кошкарева // Музыковедение. — 2021. — № 3. — С. 3–9.

228. Кошкарева Н.В. Парадигма художественных и технических связей в дирижерском искусстве и хореографии / Н.В. Кошкарева // Музыкальная академия. — 2018. —№ 1 (761). — С. 156–161.

229. Кошкарева Н.В. Полифонические приемы в хоровых концертах «Русская сказка» и «Венок Алябьеву» А. Николаева / Н.В. Кошкарева // Музыковедение. — 2021. — № 12. — С. 24–28.

230. Кошкарева Н.В. Полифония в хоровом творчестве a cappella Вадима Салманова / Н.В. Кошкарева // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2023. — № 6. — С. 1–9.

231. Кошкарева Н.В. Полифония в хоровом творчестве a cappella Д. Шостаковича / Н.В. Кошкарева // Культура и искусство. — 2024. — №7. — С. 1–12.

232. Кошкарева Н.В. Русская тема в полифоническом пространстве хорового творчества a cappella Р. Щедрина (к 90-летию со дня рождения композитора) / Н.В. Кошкарева // Художественное образование и наука. — 2022. — №4 (33). — С. 172–180.

233. Кошкарева Н.В. Семантика литературно-текстовых источников в полифонических произведениях для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков / Н.В. Кошкарева // Философия и культура. — 2022. — № 2. — С. 26–34.

234. Кошкарева Н.В. Сочинения для хора a cappella С. Баласаняна: особенности полифонического письма / Н.В. Кошкарева // Человек и культура. — 2024. — № 6. — С. 224–237.

235. Кошкарева Н.В. Тринадцать пятиголосных мадригалов «Из Рубайят Омара Хайяма» Сергея Екимова: к проблеме современного метода анализа полифонических циклов для хора a cappella / Н.В. Кошкарева // Философия и культура. — 2023. — № 2. — С. 27–36.

236. Кошкарева Н.В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дис. … канд. искусствоведения / Н.В. Кошкарева. — М., 2007. — 627 с.

237. Кошкарева Н.В. Хоровая музыка Алексея Ларина в контексте современного композиторского и исполнительского творчества / Н.В. Кошкарева // Музыкальная академия. — 2015. — № 2 (750). — С. 54–59.

238. Кошкарева Н.В. Хоровая школа Бориса Тевлина / Н.В. Кошкарева // Музыкальная академия. — 2014. — № 1 (745). — С. 36–39.

239. Кошкарева Н.В. Хоровое наследие Эдисона Денисова / Н.В. Кошкарева // Музыкальная академия. — 2014. — № 2 (746). — С. 6–11.

240. Кошкарева Н.В. Хоровой цикл «Мадригал» А. Ушкарёва как феномен театра полифонических миниатюр / Н.В. Кошкарева // Художественное образование и наука. — 2022. — Т. 1. — № 30. — С. 149–154.

241. Кошкарева Н.В. Художественно-педагогическая интерпретация полифонического письма композиторов авангардного направления на примере хоровой сюиты С. Губайдулиной «Посвящение Марине Цветаевой» / Н.В. Кошкарева // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. — 2021. — Т. 9. — № 3. — С. 93–106.

242. Красникова Т.Н. Фактура в музыке XX века: монография / Т.Н. Красникова. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2008. — 221 с.

243. Красникова Т.Н., Дмитриева Н.Г. С любовью к Отечеству (о хоровом творчестве Кирилла Волкова) / Т.Н. Красникова, Н.Г. Дмитриева // Музыкальная академия. — 2005. — № 2. — С. 27–33.

244. Краснощёков В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощёков. — М.: Музыка, 1969. — 300 с.

245. Красов В.В. «Пропевень о проросли мировой» Бориса Филановского: музыкальное прочтение поэмы Павла Филонова / В.В. Красов // Манускрипт. Manuscript. — 2024. — Том 17. — Вып. 3. — С. 241–249.

246. Красов В.В. In Memoriam / В.В. Красов // Художественное образование и наука. — 2020. — № 1 (22). — С. 137–142.

247. Красов В.В. In Memoriam. «Мысль изреченная есть ложь…» Памяти Ю.А. Евграфова / В.В. Красов // Художественное образование и наука. — 2022. — № 1 (30). — С. 167–171.

248. Красов В.В. Игорь Голубев: «Главное – выразить свою точку зрения!» / В.В. Красов // Музыкальная академия. — 2018. — № 3. — С. 52–56.

249. Красов В.В. Хоровой вокализ в отечественной музыке: жанровые и стилевые особенности: дис. ... канд. искусствоведения / В.В. Красов. — Магнитогорск, 2020. — 419 с.

250. Красов В.В. Хоровой вокализ в сочинениях Альфреда Шнитке / В.В. Красов // Междисциплинарность науки как фактор инновационного развития: сб. статей по итогам Международной научно-практической конференции (Казань, 11 октября 2017) / ред.-сост. А.А. Сукиасян. — Стерлитамак: АМИ, 2017. — С. 286–289.

251. Кривицкая Е.Д. Мультижанровость и синтетичность как основа концертной программы нового типа / Е.Д. Кривицкая // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. — 2024. — № 1 (10). — С. 46–52.

252. Кривицкая Е.Д. Прав ли был Нестор-летописец? / Е.Д. Кривицкая // Российский музыкант. — 2020. — № 3. — С. 1.

253. Кривицкая Е.Д. Профессия «композитор». Миф или реальность? — [Электронный ресурс] / Е.Д. Кривицкая. Режим доступа: https://www.unioncomposers.ru/news/845-processiya-kompozitor-mif-ili-realnost/ (дата обращения 15.08.2025).

254. Кривицкая Е.Д. Родион Щедрин. Век двадцать первый… Сочинения для хора // Щедрин Р.К. Век двадцать первый… Сочинения для хора a cappella / Р.К. Щедрин; предисловие автора. — Челябинск: MPI; Mainz: Schott, 2021. — С. 133–142.

255. Кривицкая Е.Д. Хоровые сочинения Родиона Щедрина. Век двадцать первый / Е.Д. Кривицкая // Музыкальная академия. — 2020. — № 4. — С. 158–171.

256. Кривицкая Е.Д. Эхо как формообразующий принцип и смысловая категория в творчестве Родиона Щедрина / Е.Д. Кривицкая // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. — 2025. — № 1 (14). — С. 7–16.

257. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни / Ю.Г. Круглов. — М.: Высшая школа, 1982. — 320 с.

258. Крупина Л.Л. Эволюция фуги / Л.Л. Крупина. — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. — 188 с.

259. Кручинина А.Н. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова / А.Н. Кручинина // Музыкальный мир Свиридова: сб. статей / сост. А.С. Белоненко. — М.: Советский композитор, 1990. — С. 126–127.

260. Кудряшов Ю.В. Гокет в музыке средних веков / Ю.В. Кудряшов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3 / сост. М.Г. Арановский. — М.: Советский композитор, 1975. — С. 322–344.

261. Кузнецов И.К. Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века. Вып. 2 / И.К. Кузнецов. — М.: Музыка, 2021 — 292 с.

262. Кузнецов И.К. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1 / И.К. Кузнецов. — М.: Издательство «ДЕКА-ВС», 2012. — 421 с.

263. Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века / И.К. Кузнецов. — М.: НТЦ «Консерватория», 1994. — 286 с.

264. Куницына И.С. Полифония Прокофьева: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / И.С. Куницына. — М., 1972. — 23 с.

265. Купровская Е.О. Мой муж Эдисон Денисов / Е.О. Купровская. — М.: Музыка, 2014. — 224 с.

266. Курбатская С.А. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики / С.А. Курбатская. —М.: ТЦ Сфера, 1996. — 390 с.

267. Курт Э. Основы линеарного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / пер. с немецкого З. Эвальд, под ред. Б.В. Асафьева. — М.: Музгиз, 1931. — 304 с.

268. Курышева Т.А. Театральность и музыка / Т.А. Курышева. — М.: Советский композитор, 1984. — 200 с.

269. Кшенек Э. Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике / Э. Кшенек // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции: сб. научных трудов кафедры теории музыки / ред. Г.В. Григорьева, Т.Н. Дубравская, Л.Н. Логинова. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 130–179.

270. Кюрегян Т.С. «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» в аспекте музыкального формообразования у Мессиана / Т.С. Кюрегян // Век Мессиана: сб. статей / ред.-сост.: К.В. Зенкин, Т.С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 47–97.

271. Кюрегян Т.С. Полифония. Музыкальное письмо / Т.С. Кюрегян // Теория современной композиции: уч. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 164–234.

272. Кюрегян Т.С. Путь в науке / Т.С. Кюрегян // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова / редкол.: К.В. Зенкин, М.И. Катунян (отв. ред.), А.С. Соколов. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. — 560 с. — С. 9–25.

273. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т.С. Кюрегян. — М.: ТЦ Сфера, 1998. — 344 с.

274. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И.В. Лаврентьева. — М.: Музыка, 1978. — 80 с.

275. Лаврикова Ю.Н. Детская тема в вокально-хоровом творчестве Цезаря Кюи / Ю.Н. Лаврикова // Система музыкального образования в условиях новых образовательных стандартов: сб. материалов Международной научн.-практ. конференции, Коломна, 26 февраля 2015г. / отв. ред. Е.В. Щербакова. — Коломна: Государственный социально-гуманитарный университет, 2016. — С. 169–177.

276. Левандо П.П. Хоровая фактура: монография / П.П. Левандо. — Л.: Музыка, Ленингр. Отделение, 1984. — 123 с.

277. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исследование / Т.Н. Левая. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.

278. Левая Т.Н. Постсоветская музыка в аспекте нового религиозного движения / Т.Н. Левая // Музыка в постсоветском пространстве / сост. и ред. Б. Гецелев. — Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2001. — С. 16–22.

279. Ливанова Т.Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры XVII – начала XVIII в. / Т.Н. Ливанова. — М.: Искусство, 1938. — 360 с.

280. Ливанова Т.Н. Эпоха Возрождения. Джованни Пьерлуиджи да Палестрина / Т.Н. Ливанова // История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. Т. 1. По XVIII век. — 2- е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 503 с.

281. Лисицын М.А. О новом направлении в русской церковной музыке / М.А. Лисицын. — СПб.: [б.и.], 1909. — 48 с.

282. Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусств / Д.С. Лихачев // Лихачев Д.С. Литература реальность — литература. — Л.: Сов. писатель, 1984. — С. 230–240.

283. Лихачев Д.С. Слово о полку Игореве. Историко-литературный очерк / Д.С. Лихачев. — М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950. — 164 с.

284. Лихачева И.В. Полифония в творчестве Родиона Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / И.В. Лихачева. — М., 1973. —22 с.

285. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 320 с.

286. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. — 208 с.

287. Лозовая И.Е. Древнерусский нотированный Параклит XII века / И.Е. Лозовая. — М.: Московская консерватория, 2009. — 156 с.

288. Лозовая И.Е. Знаменный распев и русская народная песня / И.Е. Лозовая // Русская хоровая музыка XVI–XVIII веков: сб. трудов. Вып. 83 / отв. ред. А.С. Белоненко — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. — С. 26–45.

289. Локшин Д.Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры: Краткие очерки / Д.Л. Локшин. — 2-е изд., доп. — М.: Музгиз, 1963. — 212 с.

290. Лопатин М.В. Франко-фламандские мессы XV века: на рубеже эпох. Эволюция многоголосного письма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М.В. Лопатин. — М., 2011. — 30 с.

291. Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля / А.Ф. Лосев // Вопросы эстетики. Вып. 6 / под общ. ред. Г.А. Недошивина. — М.: Искусство, 1964. — С. 351–399.

292. Лотман Ю.М. Семиотика культуры / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн: Александра, 1992. — Т. 1. — С. 11–128.

293. Лукерченко С.В. О полифонии в камерно-инструментальном творчестве Юрия Буцко (на примере произведений 60–80-х годов XX века) / С.В. Лукерченко // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения: сб. статей по материалам науч. конференции 24 февраля 2005 г. / ред.-сост. Н.И. Тарасевич; сост. Т.Ф. Генова. — М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова; изд-во НПФ «ТС — ПРИМА», 2006. — С. 227–254.

294. Лыжов Г.И. О гармонии в цикле Альфреда Шнитке «Стихи покаянные» / Г.И. Лыжов // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В.В. Протопопова: материалы международной научной конференции / ред.-сост. Т.Н. Дубравская, Н.И. Тарасевич. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; сб. 67. — С. 370–386.

295. Лыжов Г.И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале Magnum opus musicum Орландо ди Лассо): дис. … канд. искусствоведения / Г.И. Лыжов. — М., 2003. — 375 с.

296. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1967. — 752 с.

297. Маклыгин А.Л. Пентатоника в зеркале идеологических и музыкально-теоретических трактовок / А.Л. Маклыгин // Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание: сб. статей / сост.: Е. А. Изотова, М. И. Катунян (отв.

ред.). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2025. — С. 375–390.

298. Маклыгин А.Л. Фактурные формы сонорной музыки / А.Л. Маклыгин // Laudamus. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова / ред. В.С. Ценова. — М.: Композитор, 1992. — С. 129–137.

299. Марков А.В. Образ Мессиана в поэзии Аверинцева / А.В. Марков // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2020. — № 2 (8). — С. 8–14.

300. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / В.И. Мартынов; послесл. Т. Чередниченко. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с.

301. Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе / В.И. Мартынов. — М.: Филология, 1997. — 208 с.

302. Марцинкевич А.А. Хоровое творчество Ефрема Подгайца. Особенности музыкальной драматургии и эволюция авторского стиля: дис. ... канд. искусствоведения / А.А. Марцинкевич. — М., 2011. — 273 с.

303. Маршак С.Я. Поэзия перевода // Маршак С.Я. Собрание сочинений: в 8 т. / С.Я. Маршак. — Т. 6. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 371–375.

304. Масловская Т.Ю. О национальной сущности произведений Г. Свиридова (на примере кантатно-ораториальных сочинений): дис. … канд. искусствоведения / Т.Ю. Масловская. — М., 1984. — 133 с.

305. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие в двух частях / В.В. Медушевский. — 2-е изд. — М.: Композитор, 2016. — 632 с.

306. Мейер К. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время / К. Мейер / пер. Е. Гуляевой. — СПб.: Композитор, 1998. — 559 с.

307. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиана / К.Л. Мелик-Пашаева. — М.: Музыка, 1987. — 208 с.

308. Мельникова Е.В. «Музыка и слово»: новые формы взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI веков: дис. … канд. искусствоведения / Е.В. Мельникова. — Екатеринбург, 2022. — 170 с.

309. Металлов В.М. Очерк истории православного пения в России / В.М. Металлов. Репринт. изд. — М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. — 150 с.

310. Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси / Е.Г. Мещерина. — Изд. 2-е, дополн. и перераб. — М.: [б.и.], 2008. — 320 с.

311. Милка А.П. «Искусство фуги» И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации / А.П. Милка. — СПб.: Композитор, 2009. — 456 с.

312. Милка А.П. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) / А.П. Милка // Музыка в социалистическом обществе: сб. статей. Вып. 3 / сост. А.А. Фарбштейн. — Л.: Музыка, 1977. — С. 156–169.

313. Милка А.П. Полифония: учебник для музыкальных вузов: в 2 ч. /науч. ред. К. Южак. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2016.

314. Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр / Е.П. Львова, Д.В. Сарабьянов, Е.А. Борисова и др. — СПб.: Питер, 2007. — 464 с.

315. Митрофанова А.А. Мотеты И.С. Баха: специфика формы музыки «по особому поводу» / А.А. Митрофанова // Вестник музыкальной науки. — 2021. — Т. 9. — № 2. — С. 28–39.

316. Михайлов А.В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова / А.В. Михайлов // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. Вып. 1 / ред.-сост.: Е.И. Чигарёва, Е.М. Царёва, Д.Р. Петров. — М.: Московская консерватория, 2002. — Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; сб. 36. — С. 6–23.

317. Мнацакян Э.К. Хоровое творчество Валерия Арзуманова: к проблеме авторского стиля: дис. ... канд. искусствоведения / Э.К. Мнацакян. — СПб., 2020. — 308 с.

318. Моисеев Г.А. Религиозно-музыкальные символы в камерных ансамблях П.И. Чайковского / Г.А. Моисеев // Жизнь религии в музыке; вып. 5 / сост. Т.А. Хопрова. — СПб.: Северная звезда, 2012. — С. 62–80.

319. Моисеев Г.А. Русская опера и ее августейшие покровители (по неизданным воспоминаниям Э.Ф. Направника) / Г.А. Моисеев // Пути развития русской оперы: сб. статей по материалам международной научной конференции / ред.-сост.: И.А. Скворцова, Д.Р. Петров. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. — С. 67–83.

320. Москва Ю.В. Григорианская семиология в науке и учебном процессе Московской консерватории / Ю.В. Москва // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сб. статей по материалам международной научной конференции к 150-летию Московской консерватории / ред.-сост.: К. В. Зенкин, Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. — С. 282–293.

321. Москва Ю.В. Трансмодализация как феномен григорианского хорала / Ю.В. Москва // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад. (Гимнология. Вып. 5) / сост.: Н.Г. Денисов, И.Е. Лозовая (отв. ред.). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — С. 184–205.

322. Москва Ю.В. Эпистолярий: типология и музыкальная нотация (на материале рукописи из Российской государственной библиотеки) / Ю.В. Москва // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций: вып. 7 / сост.: И.В. Брежнева, Г.М. Малинина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 143–173.

323. Москвина Ю.В. Творчество Бальдуина Гуаюля и основные композиционно-технические аспекты полифонии позднего Ренессанса: Монография / Ю.В. Москвина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. — 264 с.

324. Мурашова Н.С. Терминологические вариации понятия «духовный стих» в исполнительской среде / Н.С. Мурашова // Музыкальный фольклор и этномузыкология. XXI век / сост.: Н.Н. Гилярова, Е.В. Битерякова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория» 2017. — С. 72–80

325. Мюллер Т.Ф. Полифония: учебник для музыковедческих отделений музыкальных вузов / Т.Ф. Мюллер. — М.: Музыка, 1989. — 333 с.

326. Надлер С.В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля: дис. … канд. искусствоведения / С.В. Надлер. — Ростов-на-Дону, 2013. — 316 с.

327. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.

328. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1972. — 383 с.

329. Назайкинский Е.В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии / Е.В. Назайкинский // С.С. Скребков: Статьи и воспоминания / сост. Д.А. Арутюнов. — М.: Советский композитор, 1979. — С. 132–162.

330. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: уч. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

331. Напреев Б.Д. Оркестр и фуга / Б.Д. Напреев. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. — 168 с.

332. Ненарокова М.Н. «Русские песни» Антона Дельвига: проблема сохранения национального колорита в английских переводах / М.Н. Ненарокова // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. — 2018. — № 4. — С. 795–811.

333. Никольская-Береговская К.Ф. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века: уч. пособие для студентов высш. учеб. заведений / К.Ф. Никольская-Береговская. — М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС. — 304 с.

334. Никольский А.В. Формы русского церковного пения / А.В. Никольский; публикация, вступ. ст., коммент. Ю.А. Ефимовой. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. — 92 с.

335. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха / В.Б. Носина. — М.: Классика – XXI, 2021. — 56 с.

336. Ноты и квоты. Творческие заказы для композиторов [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://unioncomposers.ru/projects/506/ (дата обращения 15.08.2025).

337. Опалей Е.Н. Хоры И.Ф. Стравинского на литургические тексты: к вопросу о работе по служебно-прагматической модели / Е.Н. Опалей // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2017. — № 26. — С. 93–100.

338. Павлович Н.В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович. — М.: Москва, 1995. —491 с.

339. Паисов Ю.И. Валерий Григоренко / Ю.И. Паисов // Композиторы Москвы: сб. статей. Вып. 3 / сост. И. Лихачева. — М.: Советский композитор, 1988. — С. 15–39.

340. Паисов Ю.И. Георгий Дмитриев: «Я нашел свою тему…» / Ю.И. Паисов // Музыкальная жизнь. — 2000. — № 10. — С. 9–12.

341. Паисов Ю.И. Духовный хоровой концерт в современной музыке России / Ю.И. Паисов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст. и исследований. Вып. 2 / сост. Ю.И. Паисов. — М.: Композитор, 2004. — С. 231–262.

342. Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России / Ю.И. Паисов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью. Вып. 1 / ред.-сост. Ю.И. Паисов. — М.: Композитор, 1999. — С. 150–189.

343. Паисов Ю.И. Новый жанр в советской музыке (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) / Ю.И. Паисов // Музыкальный современник: сб. статей. Вып. 6 / ред. В.В. Задерацкий, сост. С.С. Зак, С.С. Зив — М.: Советский композитор, 1987. — С. 201–242.

344. Паисов Ю.И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века / Ю.И. Паисов. — М.: Советский композитор, 1977. — 392 с.

345. Паисов Ю.И. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского / Ю.И. Паисов // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-

сост. Алфеевская Г.С., Вершинина И.Я. — М.: Советский композитор, 1985. — С. 124–128.

346. Паисов Ю.И. Современная русская хоровая музыка (1945–1980). Очерки истории и теории / Ю.И. Паисов. — М.: Советский композитор, 1991. — 280 с.

347. Паисов Ю.И. Хор в творчестве Родиона Щедрина: Исследование / Ю.И. Паисов. — М.: Советский композитор, 1992. — 240 с.

348. Паисов Ю.И. Хоровое творчество Георгия Дмитриева / Ю.И. Паисов. — М., 2007. — 337 с.

349. Паисов Ю.И. Эволюция хоровых жанров / Ю.И. Паисов // История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — С. 480–513.

350. Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С.С. Калинин. — М.: Музыка, 1998. — 328 с.

351. Памяти Н.М. Данилина: письма, воспоминания, документы: сборник / Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки; сост. А. Наумов; [ред. Т. Келдыш]. — М: Советский композитор, 1987. — 311 с.

352. Панкина Е.В. Фроттола в итальянской культуре: 1480–1530. Монография / Е.В. Панкина. — Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2018. — 336 с.

353. Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века / Н.В. Парфентьева, Н.П. Парфентьев. — Челябинск: Челябинский гос. университет, 2000. — 154 с.

354. Пелецис Г.Э. Месса Жоскена Депре «Malheur me bat» (к вопросу о технике сочинения на cantus firmus) / Г.Э. Пелецис // Теоретические наблюдения над историей музыки: К 70-летию В.В. Протопопова: сб. статей / сост. и авт. вступ. статьи Ю.К. Евдокимова и др. — М.: Музыка, 1978. — С. 54–77.

355. Переверзева М.В. Алеаторика как принцип композиции: дис. … д-ра искусствоведения / М.В. Переверзева. — М., 2014. — 570 с.

356. Петров А.К. Жанр обработки народной песни в хоровом творчестве Алексея Ларина / А.К. Петров // Выплывет ли Китеж? Композитор Алексей Ларин.

Материалы к творческой биографии / ред.-сост. Е.В. Вязкова. — М.: Композитор, 2009. — С. 178–204.

357. Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке: 1980–2005: основные тенденции, новые композиторские подходы: дис. ... канд. искусствоведения / А.К. Петров. — М., 2008. — 239 с.

358. Петров В.О. Исторические истоки современного перформанса / В.О. Петров // Культура и искусство. — 2015. — № 2 (26). — С. 198–208.

359. Пигров К.К. Руководство хором / К.К. Пигров; под ред. К.Б. Птицы. — М.: Музыка, 1964. — 220 с.

360. Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и комментарии И.Д. Гликмана. — М.: DSCH —СПб.: Композитор, 1993. — 336 с.

361. Плотникова Н.Ю. Полифонические формы в русской духовной музыке Нового направления конца XIX – начала XX века / Н.Ю. Плотникова // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения: сб. статей по материалам научной конференции 24 февраля 2005 г. / ред.-сост. Н.И. Тарасевич, сост. Т.Ф. Генова. — М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова., изд-во НПФ «ТС — ПРИМА», 2006. — С. 171–185.

362. Плотникова Н.Ю. Рукописные источники четырехголосных хоровых концертов Николая Дилецкого / Н.Ю. Плотникова // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сб. статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки / редкол.: И. А. Скворцова (гл. ред.), Н. В. Гурьева, И. В. Дынникова, Е. Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — С. 147–160.

363. Плотникова Н.Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: Страницы истории / Н.Ю. Плотникова. — М.: [б.и.], 2007. — 308 с.

364. Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследование и публикация / Н.Ю. Плотникова. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. — 262 с.

365. Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория / Н.Ю. Плотникова. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 2015. — 339 с.

366. Полозов С.П. К проблеме семантики многократной репетиции звука в мелодии / С.П. Полозов // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому / ред. О.Б. Краснова. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2011. — С. 132–144.

367. Пономарёв В.В. Паралитургические сочинения и проблема канонической допустимости в православном церковном пении [Электронный ресурс] / В.В. Пономарёв // Академическая музыка Сибири, 2011. — Режим доступа: https://sibmus.info/texts/ponomar/paralit.htm (дата обращения 23.08.2025).

368. Поэзия крестьянских праздников: Сборник песен / вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. И.И. Земцовского; общ. ред. В.Г. Базанова. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1970. — 636 с.

369. Пропп В.Я. Поэтика фольклора / В.Я. Пропп. — М.: Лабиринт, 2000. — 352 с.

370. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / В.Я. Пропп. — М.: Наука, 1976. — 326 с.

371. Протопопов Вл.В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века / Вл.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1986. — История полифонии; вып. 4. — 319 с.

372. Протопопов Вл.В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / Вл.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1985. — История полифонии; вып. 3. — 494 с.

373. Протопопов Вл.В. Избранные исследования и статьи / Вл.В. Протопопов / сост. Н. Соколов. — М.: Советский композитор, 1983. — 304 с.

374. Протопопов Вл.В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Русская классическая и советская музыка / Вл.В. Протопопов. — М.: Музгиз, 1962. — 295 с.

375. Протопопов Вл.В. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля / Вл.В. Протопопов // С.С. Скребков: Статьи и

воспоминания / сост. Д.А. Арутюнов. — М.: Советский композитор, 1979. — С. 116–131.

376. Протопопов Вл.В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: Исследование / Вл.В. Протопопов. — М.: Композитор, 1999. — 200 с.

377. Протопопов Вл.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века / Вл.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1979. — 327 с.

378. Протопопов Вл.В. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века / Вл.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1987. — История полифонии; вып. 5. — 319 с.

379. Протопопов Вл.В. Полифония Титова / Вл.В. Протопопов // Протопопов Вл.В. Из неопубликованного наследия: Великие творения мировой духовной музыки. Русская музыка всенощного бдения. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля / Вл.В. Протопопов; сост. и науч. ред. Т.Н. Дубравская, Н.Ю. Плотникова, Н.И. Тарасевич. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 348–379.

380. Протопопов Вл.В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки / Вл.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1981. — 355 с.

381. Протопопов Вл.В. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена / Вл.В. Протопопов // Бетховен: сб. статей. Вып. 2 / ред-сост. Н.Л. Фишман. — М.: Музыка, 1972. — С. 292–296.

382. Протопопов Вл.В. Русское церковное пение. Опыт библиографического указателя от середины XVI века по 1917 год / Вл.В. Протопопов. — М.: Музыка, 2000. — 144 с.

383. Птица К.Б. О музыке и музыкантах: ст. разных лет / К.Б. Птица / предисл. Б.Г. Тевлина, Л.В. Ермаковой. — М.: Изд-во ИЧП «Мистикос Логинов», 1995. — 437 с.

384. Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором / К.Б. Птица. — М.: Московская консерватория, 2010. — 186 с.

385. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. — СПб.: Наука, Санкт-Петербург. изд. фирма, 1994. — 235 с.

386. Пять вечеров. Фестиваль Союза композиторов России. Буклет. — М.: [б.и.], 2025. — 25 с.

387. Равикович Л.Л. Хоры a cappella Сергея Слонимского: дис. ... канд. искусствоведения / Л.Л. Равикович. — Красноярск, 2009. — 270 с.

388. Распутина М.В. Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем / М.В. Распутина // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского. Научные труды МГК / сост. Л.Н. Логинова. — М.: МГК, 2001. — С. 80–100.

389. Рахимов Р.Г. Фактура башкирской инструментальной монодии. Фольклорное исследование / Р.Г. Рахимов — Уфа: Узорица, 2001. — 130 с.

390. Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее: сборник статей / редкол.: И.А. Скворцова (ред.-сост.), Н.Д. Свиридовская, Е.Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. — 248 с.

391. Рахманова М.П. Духовное пение в русском зарубежье / М.П. Рахманова // Искусство XX века: уходящая эпоха?: сб. статей. Т. 2 / сост. и ред. В. Вальковой, Б. Гецелева.— Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория, 1997. — С. 48–66.

392. Рахманова М.П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы / М.П. Рахманова // История русской музыки в 10-ти томах. — Т.10Б. — М.: Музыка, 2004. — С. 392–456.

393. Рахманова М.П. О «фольклорном направлении» в современной русской музыке / М.П. Рахманова // Советская музыка. — 1972. — № 1. — С. 9–20.

394. Рахманова М.П. Русская духовная музыка в XX веке / М.П. Рахманова // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред. М. Арановский. — М.: Изд-во Государственного института искусствознания, 1997. — С. 371–406.

395. Ровенко А.И. Практические основы стреттно-имитационной полифонии: уч. пособие / А.И. Ровенко. — М.: Музыка, 1986. — 151 с.

396. Рождественский Г.Н. Глоссы (Комментарии): Практическое руководство к более или менее вразумительному исполнению слишком хорошо

известных, просто известных, малоизвестных и никому не известных произведений / Г.Н. Рождественский; изд. подгот. К.И. Вепринцева, С.Д. Дяченко, К.А. Маслюк (отв. ред.). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — 892 с.

397. Рождественский Г.Н. Преамбулы / Г.Н. Рождественский; сост. и авт. предисл. Г.С. Алфеевская. — М.: Советский композитор, 1989. — 294 с.

398. Романовский Н.В. Из прошлого русской хоровой культуры / Н.В. Романовский // Хоровое искусство. Вып. 2 / редкол.: А.В. Михайлов, К.А. Ольхов, Н.В. Романовский. — Л.: Музыка, 1971. — С. 67–79.

399. Ромашкова О.Н. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения / О.Н. Ромашкова. — Саратов, 2006. — 26 с.

400. Ромащук И.М. Гавриил Николаевич Попов: Творчество и судьба: дис. … д-ра искусствоведения / И.М. Ромащук. — М., 2000. — 542 с.

401. Рубцов Ф.А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: опыт исследования / Ф.А. Рубцов. — Л.: Советский композитор, 1962. — 115 с.

402. Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору /Ф.А. Рубцов. — Л., М.: Советский композитор, 1973 — 221 с.

403. Рубцова В.В. Вадим Николаевич Салманов / В.В. Рубцова. — Л.: Музыка, 1979. —100 с.

404. Руднева А.В. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы / А.В. Руднева. — М.: Советский композитор, 1975. — 310 с.

405. Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество / А.В. Руднева — М.: Композитор, 1994. — 224 с.

406. Русская духовная музыка в документах и материалах: в 2 т. / сост., пер., вступ. статья и коммент.: С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. — Т. 1: Синодальный хор и Училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 682 с.

407. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы: уч. пособие для муз. вузов / вступ. статья, сост. и коммент. П.А. Вульфиуса. — М.: Музыка, 1979. — 366 с.

408. Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е.А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века: ст., сообщения, публикации / под общ. ред. М.К. Михайлова и Е.М. Орловой. — М.; Л.: Музыка. 1966. — С. 65–110.

409. Ручьевская Е.А. Сочинение из верхнего ряда / Е.А. Ручьевская // Музыкальная академия. — 2006. — № 2. — С. 19–25.

410. Ручьевская Е.А. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. статей: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. — СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2011. — Т. 1. — С. 465–486.

411. Ручьевская Е.А., Кузьмина, Н.И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века: уч. пособие по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» / Е.А. Ручьевская, Н.И. Кузьмина. — Саратов: Амирит, 2019. — 112 с.

412. Рыжинский А.С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис. … д-ра искусствоведения / А.С. Рыжинский. — М., 2016. — 387 с.

413. Рыжинский А.С. Неизвестные страницы в наследии мастера (О жанре канона в творчестве А. Шёнберга) / А.С. Рыжинский // Из наследия композиторов XX века. Материалы творческих собраний молодых исследователей в Союзе московских композиторов / ред.-сост. И.М. Ромащук; вступ.ст. Е. Захарова. Вып.7. — М.: [б.и.], 2007. — С. 29–41.

414. Рыжинский А.С. Феномен фонемной композиции в хоровой музыке третьей четверти XX века. «Золотая лекция» в рамках Шестой международной научной конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика». Памяти Д.Д. Шостаковича. РАМ имени Гнесиных. 14 апреля 2025. — [Электронный ресурс] / А.С. Рыжинский / Режим доступа: https://vk.com/video-230038621_456239036 (дата обращения 25.08.2025).

415. Рыжинский А.С. Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция: Монография / А.С. Рыжинский — М.: Музыка, 2025. — 328 с.

416. Рыжинский А.С., Морозов Д.И., Чихачев М.С. Современная хоровая музыка: уч.-метод. пособие / А.С. Рыжинский, Д.И. Морозов, М.С. Чихачев. — Издательство: Спутник+, 2022. — 44 с.

417. Рыжинский, А.С., Сяоюн, Ш. Сочинения для хора и солирующей домры как феномен современной русской хоровой музыки / А.С. Рыжинский, Ш. Сяоюн // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 4 (26). — С. 26–31.

418. Рымко Г.А. О взаимодействии слова и музыки в вокальных композициях раннего барокко / Г.А. Рымко // Вестник музыкальной науки. — Новосибирск. — 2014. — № 4 (6). — С. 33–47.

419. Рымко Г.А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. … канд. искусствоведения / Г.А. Рымко. — М., 2013. — 375 с.

420. Рыцарева М.Г. Российский хоровой концерт второй половины XVIII века: (Проб. эволюции стиля): автореф. дис. … д-ра искусствоведения / М.Г. Рыцарева. — Киев, 1989. — 46 с.

421. Рязанцева Л.Д. О преломлении традиций старинных отечественных хоровых жанров в русской музыке 70–80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л.Д. Рязанцева. — М., 1994. — 17 с.

422. С.И. Танеев и А.Н. Скрябин. Учитель и Ученик: сб. статей по материалам международной научно-практической конференции навстречу 150-летию Московской консерватории / редкол.: И.А. Скворцова, Н.Д. Свиридовская, Е.Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. — 288 с.

423. Савельева Н.М. Народная песня: язык и структура / Н.М. Савельева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. — 248 с.

424. Савельева Н.М. Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье / Н.М. Савельева. — М.: Композитор, 2005. — 192 с.

425. Савенко С.И. «Варшавская Осень» и советская музыка 1960-х годов / С.И. Савенко // Искусство музыки: теория и история. — 2021. — № 24. — С. 152–199.

426. Савенко С.И. Эстетика и стилистика творчества Арво Пярта: революция или эволюция? / С.И. Савенко // Журнал Общества теории музыки. — 2018. — № 4 (24). — С. 41–51.

427. Сайдашева З.Н. Очерки по татарской музыке / З.Н. Сайдашева. — Казань: Халкыбыз мирасы, 2015. — 280 с.

428. Салманов В.Н. Материалы. Исследования. Воспоминания: сборник / В.Н. Салманов / сост. С. Салманова, Г. Белов. — Л.: Советский композитор, 1982. — 280 с.

429. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: уч. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Самарин. — М.: Издательский центр «Академия», 2002. — 352 с.

430. Сапонов М.А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы / М.А. Сапонов. — М.: Классика-XXI, 2004. — 400 с.

431. Сапонов М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо / М.А. Сапонов // Проблемы музыкального ритма: сб. статей / сост. В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1978. — С. 7–47.

432. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Московская государственная консерватория, 1999. — 487 с.

433. Свиридов Г.В. Незаурядная личность / Г.В. Свиридов // Советская музыка. — 1974. — № 3. — С. 77.

434. Свиридова И.А. Русский духовный концерт: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения / И.А. Свиридова. — Саратов, 2009. — 288 с.

435. Селицкий А.Я. Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование / А.Я. Селицкий. — Ростов-на-Дону: ЗАО «Книга», 1997. — 368 с.

436. Семенюк В.О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В.О. Семенюк. — М.: Композитор, 2008. — 328 с.

437. Сенчукова Д.С. Феномен «авторской» и «анонимной» музыки на примере творчества В. Мартынова / Д.С. Сенчукова // Сборник трудов Якутской духовной семинарии / ред. И.И. Юрганова —Якутск: Якутский край, 2022. — Вып. 15–16. — С. 106–127.

438. Серов А.Н. Русская народная песня как предмет науки / А.Н. Серов; общ. ред. и примеч. А.С. Оголевец. — М.: Музгиз, 1952. — 64 с.

439. Сиверская Т.М. Поэзия, проза и музыка в «Сказе» Николая Лескова «Левша» / Т.М. Сиверская // Культура и искусство. — 2017. — № 3. — С. 176–182.

440. Симакова Н.А. Азбука полифонии: учебное пособие с веселыми картинками и весьма «строгими» нотными примерами: для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 072901 «Музыковедение» / Н.А. Симакова. — М: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — 349 с.

441. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н.А. Симакова. — Изд. 2-е. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. — 361 с.

442. Симакова Н.А. К вопросу о разновидностях жанра симфонии / Н.А. Симакова // Вопросы музыкальной формы: сб. статей / ред. Вл.В. Протопопова. — М.: Музыка, 1972. — Вып. 2. — С. 261–285.

443. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина / Н.А. Симакова. — М.: Композитор, 2002. — 528 с.

444. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть 2. Фуга: ее логика и поэтика / Н.А. Симакова. — М.: Композитор, 2007. — 800 с.

445. Скворцова И.А. Кафедра истории русской музыки: от истоков до наших дней / И.А. Скворцова // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сб. статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки / редкол.:

И. А. Скворцова (гл. ред.), Н. В. Гурьева, И. В. Дынникова, Е. Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — С. 9–16.

446. Скворцова И.А. Музыкальный авангард 1920-х годов. Гавриил Попов: творчество и судьба / И.А. Скворцова // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сб. статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки / редкол.: И. А. Скворцова (гл. ред.), Н. В. Гурьева, И. В. Дынникова, Е. Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — С. 287–294.

447. Скворцова И.А. Новые сценические воплощения забытых русских опер / И.А. Скворцова // Пути развития русской оперы: сб. статей по материалам международной научной конференции / ред.-сост.: И.А. Скворцова, Д.Р. Петров. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. — С. 295–300.

448. Скворцова И.А., Гурьева Н.В., Комкова А.А. Оратория А.И. Микиты «Сохранивший веру» в контексте нравственно-духовной и патриотической направленности / И.А. Скворцова, Н.В. Гурьева, А.А. Комкова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2025. — № 3. — С. 43–59.

449. Скребков С.С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта // Скребков С.С. Избранные статьи / С.С. Скребков; ред.-сост. Д.А. Арутюнов. — М.: Музыка, 1980. — С. 188–215.

450. Скребков С.С. К вопросу о стиле современной музыки («Весна священная» Стравинского) / С.С. Скребков // Музыка и современность. Вып. 6 / сост. Т.А. Лебедева. — М.: Музыка, 1969. — С. 3–53.

451. Скребков С.С. Полифонический анализ / С.С. Скребков. — М.: Музыка, 2009. — 214 с.

452. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. — М.: Музыка, 1973. — 446 с.

453. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М.С. Скребкова-Филатова. — М.: Музыка, 1985. — 285с.

454. Скурко Е.Р. К проблеме интерпретации фольклора в современном композиторском творчестве / Е.Р. Скурко // Музыкальная академия. — 2010. — № 4. — С. 59–62.

455. Скурко Е.Р. О роли вариантно-вариационного метода развития в творчестве С. Рахманинова: дис. … канд. искусствоведения / Е.Р. Скурко. — Л., 1978. — 200 с.

456. Скурко Е.Р. Роман Леденев — Георгий Свиридов: параллели и пересечения / Е.Р. Скурко // Музыкальная академия. — 2012. — № 1. — С. 34–40.

457. Слонимский С.М. Мелодика: основы учебно-практического курса: для студентов консерваторий и музыкальных училищ / С.М. Слонимский. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2018. — 404 с.

458. Слонимский С.М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора / С.М. Слонимский. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2014. — 16 с.

459. Слонимский С.М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке / С.М. Слонимский. —СПб.: Композитор, 2004. — 144 с.

460. Смоленский С.В. Курс хорового церковного пения: в 2 т. / С.В. Смоленский / Том 1. — 156 с., том 2 — 196 с. — М.: [б.и.], 1900.

461. Сниткова И.И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке: автореф. дис. … канд. искусствоведения / И.И. Сниткова. — Вильнюс, 1986. — 22 с.

462. Советские хоровые дирижеры: Справочник / сост. Э. Елисеева-Шмидт, В. Елисеева; вступ. статья К.Б. Птицы. — М.: Советский композитор, 1986. — 304 с.

463. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование / А.С. Соколов. — М.: Композитор, 2007. — 272 с.

464. Соколов Вл.Г. Работа с хором / Вл.Г. Соколов. — Изд. 2, перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 192 с.

465. Сокольвяк Н.Л. Струнные квартеты In memoriam в отечественной музыке XX века / Н.Л. Сокольвяк // Исторические, философские, политические и

юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 7 (45): в 2-х ч. — Ч. I. — С. 175–177.

466. Соловьёв А.В. О педагогических и исполнительских принципах Б.Г. Тевлина / А.В. Соловьёв // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. — 2024. — № 3 (12). — С. 79–85.

467. Соловьёв А.В. О становлении жанра хоровой оперы в России / А.В. Соловьёв // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика. — 2021. — № 1 (1). — С. 9–15.

468. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А.Н. Сохор. — М.: Музыка, 1968. — 105 с.

469. Старостина Т.А. Архимандрит Матфей (Мормыль) и его место в музыкальной культуре Русской Православной Церкви второй половины XX века: дис. … д-ра искусствоведения / Т.А. Старостина. — М., 2020. — 578 с.

470. Старостина Т.А. Две вариации на тему «Композитор и фольклор» / Т.А. Старостина // Музыка. Искусство, наука, практика. —2022. — № 4 (40). — С. 17–32.

471. Старостина Т.А. К проблеме каденции в народном пении / Т.А. Старостина // Фольклор: современность и традиция: материалы третьей международной конференции памяти А.В. Рудневой / ред. Н.Н. Гилярова. — М.: Московская консерватория, 2004. — Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 48 — 419 с.

472. Старостина Т.А. Народные лады в контексте народного интонирования / Т.А. Старостина // Звук в традиционной народной культуре / сост. Н.Н. Гилярова; редкол.: Т.А. Старостина, Е.Г. Богина, Л.П. Махова, Е.В. Кривцова. — М.: ООО Издательство «Научтехлитиздат», 2004. — С. 150–172.

473. Старостина Т.А. О некоторых мелодико-гармонических приемах объединения рождественского праздничного триптиха архимандрита Матфея (Мормыля) / Т.А. Старостина // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сб. статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки / редкол.:

И. А. Скворцова (гл. ред.), Н. В. Гурьева, И. В. Дынникова, Е. Е. Потяркина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — С. 160–171.

474. Старостина Т.А. Размышления Ю. Н. Холопова о методике изучения высотной структуры русской народной песни / Т.А. Старостина // Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования / ред.-сост. Н.Н. Гилярова, Е.В. Битерякова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; сб. 75. — С. 227–233.

475. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. —— 2-е изд., испр. и доп. — М.: Академический Проект, 2001. — 990 с.

476. Степанова И.В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество / И.В. Степанова // История современной отечественной музыки: уч. пособие. Вып. 3. / ред.-сост. Е.Б. Долинская. — М.: Музыка, 2001. — С. 318–364.

477. Степанова И.В. Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн / И.В. Степанова. — М.: [б.и.], 2019. — 415 с.

478. Степанова И.В. Полемические заметки о современной русской духовной музыке / И.В. Степанова // Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам: Научно-публиц. сб. / отв. ред и сост. М. Тараканов. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1993. — С. 144–152.

479. Степанова И.В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. — 2-е изд. / И.В. Степанова. — М.: Книга и бизнес, 2002. — 288 с.

480. Стець О.В. Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX – начала XXI века. Метаморфозы жанра и его типология: дис. … канд. искусствоведения / О.В. Стець. — Саратов, 2012. — 252 с.

481. Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. Коллективная монография / автор проекта, гл. ред., сост. И.А. Скворцова; ред. Н.В. Гурьева. — М.: Московская консерватория, 2023. — 303 с.

482. Стихи покаянные // Памятники литературы Древней Руси. Вып. 8: Вторая половина XVI века / подг. текста, пер. и коммент. А.М. Панченко. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 550–563.

483. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Ф. Стравинский; пер. с англ. В.А. Линник; ред. пер. Г.А. Орлова; общ. ред. и послесл. М.С. Друскина; коммент. И. Белецкого. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. — 414 с.

484. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни / И.Ф. Стравинский: пер. с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной. — М., Композитор, 2005. — 464 с.

485. Сурминова О.В. Имя собственное как феномен в музыке XX века. К проблеме ономафонии в музыкальном искусстве / О.В. Сурминова // Историческое музыкознание Казанской консерватории: к 70-летию кафедры истории музыки. Научные труды Казанской консерватории: сб. статей / сост. В.Р. Дулат-Алеев. — Вып. 3. — Казань: [б.и.], 2019. — С. 124–149.

486. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма / С.И. Танеев. — Лейпциг: Изд. М.П. Беляева, 1909. — 452 с.

487. Танеев С.И. Тезисы лекции о двойной фуге / С.И. Танеев // Танеев С.И. Из научно-педагогического наследия / сост. Ф. Арзаманов и Л. Корабельникова. — М.: Музыка, 1967. — С. 39–41.

488. Танеев С.И. Учение о каноне / С.И. Танеев; подгот. к печ. В. Беляева. — М.: Музгиз, 1929. — 195 с.

489. Тарасевич Н.И. Еще раз о технике сквозного имитационного письма: методика анализа / Н.И. Тарасевич // Музыкальная академия. — 2016. — № 4. — С. 67–72.

490. Тарасевич Н.И. Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции / Н.И. Тарасевич // Opera musicologica. — 2020. — Т. 12. — № 5 (С). — С. 80–94.

491. Тарасевич Н.И. Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н.И. Тарасевич. — М, 1994. — 25 с.

492. Тарасевич Н.И., Сундукова Л.И. Взаимодействие техник работы с первоисточником в эпоху Ренессанса / Н.И. Тарасевич, Л.И. Сундукова // Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание: сб. статей / сост.: Е. А. Изотова, М. И. Катунян (отв. ред.). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2025. — С. 166–175.

493. Тарасова О.В. Хоровое творчество Юрия Фалика: дис. ... канд. искусствоведения / О.В. Тарасова. — Нижний Новгород, 2009. — 191 с.

494. Тевлин Б.Г. Внимая Щедрину / Б.Г. Тевлин // Р. Щедрин. Сочинения для хора / сост. Б.Г. Тевлин. — М.: Музыка, 2009. — 144 с. — С. 5–10.

495. Тевосян А.Т. История одного посвящения / О Литургии Иоанна Златоуста В. Кикты памяти И.С. Козловского / А.Т. Тевосян // Музыкальная академия. — 1997. — № 1. — С. 48–51.

496. Тевосян А.Т. Художник парадоксального времени / А.Т. Тевосян // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 155–158.

497. Телкова Н.С. Хоровое творчество Антона Веберна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н.С. Телкова. — М., 2010. — 29 с.

498. Теория современной композиции: уч. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.

499. Тимофеев Н.А. Превращаемость простых канонов строгого письма: о некоторых способах определения возможности извлечения производных соединений из простых трех- и четырехголосных канонов обоих разрядов (с приложениями) / Н.А. Тимофеев. — М.: Советский композитор, 1981. — 136 с.

500. Тихонова Ю.В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: дис. … канд. искусствоведения / Ю.В. Тихонова. — М., 2014. — 207 с.

501. Ткаченко Т.С. Народный танец / под ред. Н.И. Львова. — М.: Искусство, 1954. — 680 с.

502. Толковый словарь русского языка / под. ред. проф. Д.Н. Ушакова. Том 1. — М.: ОГИЗ, Государственный институт «Советская энциклопедия», 1935. — 828 с.

503. Тончук П.О. Фуга в контексте неевропейской культуры: к проблеме «монодия — многоголосие» / П.О. Тончук // Вестник музыкальной науки. — 2014. — №. 3 (5). — С. 6–13.

504. Торджян Х.В. Богатырский эпос армянского народа — «Давид Сасунский» / Х.В. Торджян // Советская музыка. — 1939. — № 9–10 (72). — С. 38–45.

505. Трембовельский Е.Б. Гетерофония: типология фактур эволюция ткани / Е.Б. Трембовельский // Музыкальная академия. — 2001. — № 4. — С. 165–175.

506. Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования / сост.: И. Блажков, В. Байков, Е. Дубинец и др. — СПб.: Jaromir Hldalik press, 2022. — 864 с.

507. Урванцева О.А. Диалектика взаимодействия стиля и содержания (на примере музыки композиторов XX века) / О.А. Урванцева // Художественное образование и наука. — 2020. — № 1. — С. 48–54.

508. Урванцева О.А. О преемственности традиций исполнения духовно-концертной музыки в хоровом искусстве / О.А. Урванцева // Художественное образование и наука. — 2017. — № 2. — С. 85–96.

509. Урванцева О.А. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX-XX веков: дис. … д-ра искусствоведения / О.А. Урванцева. — Магнитогорск, 2011. — 624 с.

510. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство / Н.Д. Успенский; вступ. статья Ю. Келдыша. — 2-е изд., доп. — М.: Советский композитор, 1971. — 623 с.

511. Фархадов Р. Времена и пространства Дъёрдя Лигети // Всероссийское музыкально-информационное электронное издание «Играем с начала. Da capo al fine». 30.11.2017. [Электронный ресурс] / Р. Фархадов. Режим доступа: https://gazetaigraem.ru/article/8870 (дата обращения: 14.07.2024).

512. Федотова Л.А. «Читать будущее в прошлом». Об учебнике «Harmonielehre» Арнольда Шёнберга // Искусство. Наука. Практика. — 2020. — № 1 (29). —С. 31–37.

513. Финкельштейн И.Б. Оркестровка как один из факторов формообразования: автореф. дис. … канд. искусствоведения / И.Б. Финкельштейн. — Л., 1967. — 29 с.

514. Фляpковский А.Г. Практическое пособие по сочинению для обучающихся на теоретическом факультете / А.Г. Фляpковский. — М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 1999. — 18 с.

515. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла: уч. пособие / И.В. Фоменко. — Калинин: КГУ, 1984. — 79 с.

516. Фортунатов Ф.Ф. Избранные труды. Лекции по фонетике старославянского (церковнославянского) языка. Сравнительная морфология индоевропейских языков. О преподавании грамматики русского языка в средней школе: в 2 т. / Ф.Ф. Фортунатов. — М.: Учпедгиз, 1956–1957. — 471 с.

517. Фраёнов В.П. Учебник полифонии: учеб. для учащихся теорет. отделений музык. училищ / В.П. Фраёнов. — М.: Музыка, 2000. — 205 с.

518. Франтова Т.В. «Полифонизация сознания» в свете некоторых представлений о высшей нервной деятельности / Т.В. Франтова // Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — № 3. — [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/polifonizatsiya-soznaniya-v-svete-nekotoryh-predstavleniy-o-vysshey-nervnoy-deyatelnosti (дата обращения: 27.05.2025).

519. Франтова Т.В. Вызываем огонь на себя / Т.В. Франтова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — № 2 (35). — С. 67–73.

520. Франтова Т.В. Имитация: простая, стреттная, каноническая (о трудностях абсолютного разграничения в полифонии строгого письма) / Т.В. Франтова // Opera musicologica. — 2020. — Т. 12. — № 5 (С). — С. 26–39.

521. Франтова Т.В. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов / Т.В. Франтова // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 5 / редкол.: О.В. Соколов и др. — М.: Советский композитор, 1983. — С .65–88.

522. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. … д-ра искусствоведения / Т.В. Франтова. — М., 2004. — 462 с.

523. Франтова Т.В. Религиозные начала в современном композиторском творчестве / Т.В. Франтова // Музыкальное искусство и религия. Материалы конференции. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. — С. 174–179.

524. Франтова Т.В. Тексто-музыкальная строка и ее роль в процессах темообразования в мотетах Палестрины / Т.В. Франтова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — № 3 (36). — С. 48–55.

525. Фролова Ю.В. Мелодика в современной хоровой музыке: На примере творчества отечественных композиторов второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения / Ю.В. Фролова. — Ростов-на-Дону, 2002. — 170 с.

526. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики / М.Г. Харлап // Проблемы музыкального ритма: сб. статей / сост. В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1978. — С. 48–104.

527. Хачаянц А.Г. Прочтение средневековой покаянной поэзии в хоровом цикле Альфреда Шнитке «Стихи покаянные» / А.Г. Хачаянц // Музыкальная академия. — 2020. — № 4. — С. 132–151.

528. Хватова С.И. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий: дис. … д-ра искусствоведения / С.И. Хватова. — Ростов-на-Дону, 2011. — 846 с.

529. Холопов Ю.Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов / Ю.Н. Холопов // Музыка из бывшего СССР: сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В.С. Ценова, В.М. Барский. — М.: Композитор, 1994. — С. 120–138.

530. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму / Ю.Н. Холопов. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2006. — 432 с.

531. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть I. Гармония эпохи барокко. Гармония венских

классиков. Гармония эпохи романтизма / Ю.Н. Холопов. — М.: Композитор, 2003. — 472 с.

532. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. Гармония XX века / Ю.Н. Холопов. — М.: Композитор, 2003. — 624 с.

533. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс: учебник / Ю.Н. Холопов. — СПб.: Лань, 2003 — 544 с.

534. Холопов Ю.Н. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского / Ю.Н. Холопов // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования / сост.: И. Блажков, В. Байков, Е. Дубинец, А. Любимов, И. Макаэлян. — СПб.: Jaromir Hldalik press, 2022. — С. 613–629.

535. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Холопов Ю.Н. О принципах композиции старинной музыки: статьи и материалы / Ю.Н. Холопов; ред.-сост. Т.С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 275–300.

536. Холопов Ю.Н. Новая музыка в хоре / Ю.Н. Холопов // Борис Тевлин. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы // ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2001. — С. 347– 356.

537. Холопов Ю.Н. Новые формы Новейшей музыки / Ю.Н. Холопов // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г.И. Лыжов, Д.Р. Петров, С.И. Савенко. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 380–393.

538. Холопов Ю.Н. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы / Ю.Н. Холопов / ред.-сост. Т.С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — 878 с.

539. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии: Исследование / Ю.Н. Холопов. — М.: Музыка, 1974. — 288 с.

540. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов / Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова. — М.: Композитор, 1993. — 288 с.

541. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1971. — 304 с.

542. Холопова В.Н. Мелодика / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1984. — 89 с.

543. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: уч. пособие / В.Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2000. — 320 с.

544. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1983. — 88 с.

545. Холопова В.Н. О линеарно-мелодическом мышлении композиторов XX века / В.Н. Холопова // Критика и музыкознание. Вып. 2 / редкол.: В.Н. Гурков, О.П. Коловский, В.И. Цытович; сост. О.П. Коловский. — Л.: Музыка, 1980. — С. 23–34.

546. Холопова В.Н. Путь по центру: Композитор Родион Щедрин / В.Н. Холопова. — М.: Композитор, 2022. — 452 с.

547. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2002. — 368 с.

548. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания / В.Н. Холопова // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2014. — № 2. — С. 261–271.

549. Холопова В.Н. Фактура: Очерк / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1979. — 87 с.

550. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: уч. пособие / В.Н. Холопова. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2001. — 496 с.

551. Хорошайло Г.В. Обработки народных песен для хора a cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А.В. Михайлова: дис. ... канд. искусствоведения / Г.В. Хорошайло. — Ростов-на-Дону, 2005. — 619 с.

552. Христиансен Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» / Л.Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Вып. 1 / сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарёва. — М.: Советский композитор, 1972. — С. 198–218.

553. Хроменко Т.Е. Хоровое творчество Романа Леденёва: 1990-е – 2000-е годы: дис. ... канд. искусствоведения / Т.Е. Хроменко. — М., 2013. — 193 с.

554. Цахер И.О. Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович) / И.О. Цахер. — М.: Композитор, 2005. — 240 с.

555. Цахер И.О. Фуга сквозь призму эстетики романтизма (Мендельсон, Шуман, Лист, Брамс) / И.О. Цахер. — М.: Музыка, 2020. — 200 с.

556. Ценова В.С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова / В.С. Ценова // Музыка XX века. Московский форум: сб. статей / редкол.: А.С. Соколов, В.Г. Тарнопольский, В.С. Ценова (отв. ред.). — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. — С. 128–141.

557. Ценова В.С. О современной систематике музыкальных форм / В.С. Ценова // Laudamus: Сборник к 60-летию Ю.Н. Холопова / сост. В.С. Ценова (отв. ред.), М.Л. Сторожко. — М.: Композитор, 1992. — С. 107–113.

558. Ценова В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / В.С. Ценова. — М.: Московская консерватория, 2000. — 200 с.

559. Цуканова М.В. Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра / М.В. Цуканова. — М.: ООО «САМ Полиграфист», 2017. — 200 с.

560. Цукер А.М. Массовая музыка в пространстве культуры: очерки и статьи / А.М. Цукер. — М.: Композитор, 2024. — 392 с.

561. Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2 / В.А. Цуккерман / ред. А. Сеславинская. — М.: Советский композитор, 1975. — 464 с.

562. Чахвадзе Н.В. Русский композитор и Восток: особенности взаимодействия: автореф. дис. … д-ра искусствоведения / Н.В. Чахвадзе. — Магнитогорск, 2012. — 44 с.

563. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т.Ю. Чернова. — М.: Музыка, 1984. — 144 с.

564. Чесноков П.Г. Хор и управление им: (первоначальная редакция) / П.Г. Чесноков / Научная редакция текста, вступительная статья и комментарии Н.Ю. Плотниковой. — М.: Фонд развития православной музыкальной культуры «Живоносный источник», 2023. — 420 с.

565. Чигарёва Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е.И. Чигарёва. — СПб.: Композитор, 2012. — 368 с.

566. Чинаев В.П. Между «новой искренностью», «постиронией» и китчем: исполнительская культура в ситуации метамодерна / В.П. Чинаев // Музыка — философия — культура. VIII международная научная конференция: Тезисы докладов / ред.-сост. К.В. Зенкин, Е.В. Ровенко. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. — С. 89.

567. Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция: сб. статей / К.В. Чистов. — М.: Объединённое гуманитарное издательство, 2005. — 270 с.

568. Шавердян А.И. Комитас / А.И. Шавердян. — Изд. 2-е, доп. — М.: Советский композитор, 1989. — 319 с.

569. Шарипова А.Р. Сущность русского хорового пения как духовного феномена культуры: автореф. дис. ... канд. философских наук / А.Р. Шарипова. — Казань, 2010. — 18 с.

570. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. — М.: Классика-XXI, 2011. — 816 с.

571. Шелудякова О.Е. Методология анализа отечественной духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции) / О.Е. Шелудякова // Проблемы музыкальной науки. — 2010. — № 1 (6). — С. 6–11.

572. Шелудякова О.Е. Претворение православных канонических напевов в «стихире» и Литургии «Запечатленный ангел» Р. Щедрина / О.Е. Шелудякова // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2013. — № 6. — С. 25–31.

573. Шепшелева О.В. Звук в хорах a cappella отечественных композиторов последней трети XX века: содержательный аспект: автореф. дис. … канд. искусствоведения / О.В. Шепшелева. — СПб., 2008. — 20 с.

574. Шеринг А. Учение о музыкально-риторических фигурах (перевод с нем. А. Мальцевой) / А. Шеринг // Вестник музыкальной науки. Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. — 2019. — № 1 (23). — С. 20–26.

575. Шиманский Н.В. Полифония в симфониях Н.Я. Мясковского: дис. … канд. искусствоведения / Н.В. Шиманский. — М., 1984. — 198 с.

576. Шиндин Б.А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: дис. … д-ра искусствоведения / Б.А. Шиндин. — Новосибирск, 2004. — 465 с.

577. Шиндин Б.А., Ефимова И.Е. Демественный роспев. Монодия и многоголосие / Б.А. Шиндин, И.Е. Ефимова. — Новосибирск: НГК, 1991. — 255 с.

578. Шкапа Е.С. Рождественский рассказ Н.С. Лескова «Запечатленный ангел» и христианские песнопения / Е.С. Шкапа // Ученые записки Орловского государственного университета. — 2016. — № 4 (73). — С. 210–213.

579. Шнитке А.Г. Новое в методике сочинения — статистический метод / А.Г. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / сост. А.В. Богданова. — М.: МГИМ им. Шнитке, 2001. — С. 18–22.

580. Шнитке А.Г. Оркестровая микрополифония Лигети / А.Г. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / сост. А.В. Богданова. — М.: МГИМ им. Шнитке, 2001. — С. 12–17.

581. Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции современной музыки / А.Г. Шнитке // Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В.Н. Холопова, Е.И. Чигарёва. — М.: Советский композитор, 1990. — С. 327–331.

582. Шнитке и Пугачёва [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://fan-club-alla.ru/2014/11/shnitke-i-pugacheva/ (дата обращения 20.08.2024).

583. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / Д.Д. Шостакович / сост. М. Яковлев. — М.: Советский композитор. — 376 с.

584. Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы: сб. трудов. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. — М.: Музыка, 1995. — С. 40–42.

585. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором / Д.И. Шульгин. — М.: Деловая Лига, 1993. — 110 с.

586. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед / Д.И. Шульгин. — М.: Композитор — 438 с.

587. Шульгин Д.И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. / Д.И. Шульгин. — 2-е изд. — М.: Директ-Медиа, 2014. — 611 с.

588. Щедрин Р.К. Автобиографические записи / Р.К. Щедрин. — М.: Аст, 2008. — 384 с.

589. Щедрин Р.К. Хоровые университеты / Р.К. Щедрин // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С.С. Калинин. — М.: Музыка, 1998. — С. 92–96.

590. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора. В 2-х частях. Ч.1: История, бытование, музыка / В.М. Щуров — М.: Музыка, 2007. — 400 с. Ч.2: Народные песни и инструментальная музыка в образцах / В.М. Щуров. — М. Музыка, 2007. — 656 с.

591. Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров — М.: МГК имени П.И. Чайковского, 1998. — 464 с.

592. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. Исследование / В.М. Щуров. — М.: Советский композитор, 1987. — 304 с.

593. Эсаулова Т.И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова / Т.И. Эсаулова. — М.: Композитор, 2007. — 192 с.

594. Это ты, моя Россия. Композитор Валерий Калистратов: сборник статей / сост. Ю.В. Тихонова. — М.: Композитор, 2009. — 247 с.

595. Южак К.И. О примечательной композиционной разновидности фуг в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха [Электронный ресурс] / К.И. Южак // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2018. — Т. 8; вып. 1. — С. 17–36. Режим доступа: https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102 (дата обращения: 07.11.2022)

596. Южак К.И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: в 2-х кн. / К.И. Южак. — СПб.: Сударыня, 2006.

597. Южак К.И. Теоретический очерк полифонии свободного письма: уч. пособие / К.И. Южак. — Петрозаводск: Карелия, 1990. — 84 с.

598. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация: (история, теория, практика управления): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / А.Н. Якупов. — М., 1995. — 48 с.

599. Янис Т.В. Полифония слова в разговорных хорах Владимира Фогеля (на примере цикла «Mondtraume») / Т.В. Янис // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2015. — № 4. — С. 140–159.

600. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский / Б.М. Ярустовский. — 3-е изд., доп. — Л.: Музыка, 1982. — 260 с.

601. Floros K. György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism / K. Floros. Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. — Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014. — 252 p.

602. Goodman A. Stylistic trends in late 20th-century russian choral music / A. Goodman. — Cincinnati, Ohio, USA University of Cincinnati, 2000. — 106 p

603. Humięnska-Jakubowska J. Inspritations in reflections and creativeness. Karlheinz Stockhausen — György Ligeti — Luigi Nono — Luciano Berio — Iannis Xenakis / J. Humięnska-Jakubowska. — Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2015. — 204 p.

604. Koshkareva N.V. A Multimodal Analysis of Hommage à Marina Tsvetayeva by Sofia Gubaidulina / N.V. Koshkareva // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2021. — № 3. — С. 123–136.

605. Koshkareva N.V. Synergism of Music and Word in Polyphonic Forms of Choral Works a Cappella by Modern Russian Composers / N.V. Koshkareva // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. — 2022. — Т. 13. — № 849. — С. 1111–1121.

606. Schönberg A. Harmonielehre / A. Schönberg — Wien: Universal Edition, 1911. — 475 s.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

На правах рукописи

КОШКАРЕВА Наталья Владимировна

СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА A CAPPELLA. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX — ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XXI ВЕКА

Том II

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант:
доктор искусствоведения,
профессор Е.Б. Долинская

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ II

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Таблицы 13

1. Внутренний путь отражения театрализации в хоровой композиции 13
2. Традиционные вокальные приемы 15
3. Авангардные вокальные приемы 15
4. Внешний путь отражения театрализации в хоровой композиции 15
5. Черты, синтезируемые в современной хоровой музыке a cappella 16
6. Современные хоровые исполнительские составы 17
7. Драницын Н.Н. «Psalm 103». Композиционные приемы 18
8. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой». Композиционные приемы 20
9. Историко-стилевая преемственность современного русского хорового концерта 21
10. Николаев А.А. Концерт «Русская сказка». «Мужичок». Принципы формообразования 26

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Иллюстрации 27

1. Сидельников Н.Н. «Сокровенны разговоры», часть 2. «Ходил, гулял Ванюшка» (начало) 27
2. Кухта В.А. Месса для женского хора, Credo (тт. 19–25) 28
3. Гаврилин В.А. «Перезвоны», «Страшенная баба» (окончание) 29
4. Драницын Н.Н. Psalm 103 (т. 10) 30
5. Шнитке А.Г. Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци, часть 3 (ц. 12) 31
6. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 2 «Ветры буйные» (окончание) 32
7. Смирнов Д.В. «Кипарисовый ларец», часть 1 «Мечтанье» (начало) 33
8. Киселёв А.И. «Русская свадьба», часть 3 «Просватанье» (тт. 24–29) 34
9. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 4 «Интерлюдия» (ц.1–2) 35
10. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 4 «Увели нашу подружку» (начало) 36

11. Сысоев А.Ю. «Реквием. Территория печали», Dies irae (начало) 37
12. Фалик Ю.А. «Элегии», часть 3 «Городок» (средний раздел) 38
13. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 3 «Всё великолепье» (ц. 2) 39
14. Сысоев А.Ю. Mecca, Credo (ц. 36) 40
15. Губайдулина С.А. «Теперь всегда снега», часть 1 «Ты моя тишина» (начало) 41
16. Чайковский А.В. «Монологи пьющего человека», «Не могу…» (тт. 24–32) 42
17. Тищенко Б.И. Фуга «Энергия» (развивающий раздел) 43
18. Щедрин Р.К. Фуга-вокализ «Ива, ивушка» (тт. 32–41) 44
19. Агафонников В.Г. «Концертино», Фуга (тт. 72–85) 45
20. Тормис В.Р. «Осенние пейзажи», часть 2 «Облака проносятся в небе» (начало) 46
21. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц. 10–11) 47
22. Смирнов Д.В. Концерт для женского хора a cappella «Тебе поем», «Благослови, душе моя, Господа» (начало) 48
23. Смирнов Д.В. «Молитвословия», часть «Благослови, душе моя, Господа» (Tempo primo) 49
24. Смирнов Д.В. «Молитва к Божией Матери» (начало) 50
25. Смирнов Д.В. «Молитвословия», часть 2 «Единородный сыне» (начало) 51
26. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц. 16) 52
27. Денисов Э.В. «Осень» на стихи Велимира Хлебникова, часть 3 (начало) 53
28. Екимов С.В. Мотет «Schönster Herr Jesu» (ц. 2) 54
29. Кикта В.Г. «Хоровая живопись» (кульминация) 55
30. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 1 «Плачи» 56
31. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 2 «Колыбельные» 57
32. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 1 «Плачи», авторский вариант алеаторического контрапункта (рукопись) 58
33. Денисов Э.В. «Осень» на слова Велимира Хлебникова, часть 1 (начало) 59

34. Тищенко Б.И. «Четыре хора на древние китайские юэфу», часть 4 «Холодная фуга» (реприза) 60
35. Евграфов Ю.А. «Осенний крик ястреба», часть 9 «В жёлтом зрачке возникает злой блеск» (начало) 61
36. Кухта В.А. Месса для женского хора, Kyrie (начало) 62
37. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 4 (тт. 105–119) 63
38. Воронцов Ю.В. «Откровение», часть «Смерти уже не будет» (ц. 12) 64
39. Свиридов Г.В. «Пушкинский венок», часть 9 «Восстань, боязливый» (начало) 65
40. Драницын Н.Н. «Psalm 103» (тт. 65–73) 66
41. Щедрин Р.К. «Казнь Пугачева» (ц. 5–6) 67
42. Слонимский С.М. «Видя разбойник» (начало) 68
43. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 3 «Заинька» (окончание) 69
44. Шостакович Д.Д. Две русские народные песни (op.104), «Венули ветры» (начало) 70
45. Шостакович Д.Д. Две русские народные песни (op.104), «Как меня младу-младешеньку» (начало) 71
46. Соколов Вл.Г. «Слава» (окончание) 72
47. Соколов Вл.Г. «Ты не стой, не стой, колодец» (вариация 4) 73
48. Калистратов В.Ю. «Трава моя, травушка» (тт. 40–58) 74
49. Гершкович Л.А. «Волга» (тт. 34–40) 75
50. Калистратов В.Ю. «Отдал меня батюшка» (начало) 76
51. Калистратов В.Ю. «Отдал меня батюшка» (piu mosso) 77
52. Коловский О.П. «Торил Ванюшка дорожку» (начало) 78
53. Коловский О.П. «Торил Ванюшка дорожку» (развивающий раздел) 79
54. Калистратов В.Ю. «Я не знала, не ведала» (начало) 80
55. Калистратов В.Ю. «Я не знала, не ведала» (poco piu mosso) 81
56. Екимов С.В. «Вечерний звон» (начало) 82
57. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 1 (начало) 83
58. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 2 (начало) 84
59. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 3 (начало) 85
60. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 3 (кульминация) 86
61. Екимов С.В. Четыре русские народные песни для женского хора a cappella, «Ты река ль, моя реченька» (окончание) 87

62. Калистратов В.Ю. Пять русских народных свадебных песен для женского хора, «Плач невесты-сироты на могиле родителей» (развивающий раздел) 88
63. Кухта В.А. «Как у нас на утрице» (начало) 89
64. Кухта В.А. «Как у нас на утрице» (средний раздел) 90
65. Буцко Ю.М. Шесть женских хоров, «Калёда-малёда» (начало) 91
66. Щедрин Р.К. Русские народные пословицы, часть 3 «Ворон ворону глаз не выклюет» (начало) 92
67. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 1 «Не бойтеся, куры» (тт. 14–16) 93
68. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 2 «Протяжная» (кульминация) 94
69. Слонимский С.М. Две русские песни, «Люби жену, да не бей!» (начало) 95
70. Слонимский С.М. Две русские песни, «Люби жену, да не бей!» (ц. 12) 96
71. Рубин В.И. «Встань, батюшка, встань!» (начало) 97
72. Долганова Л.В. «На златом крыльце сидели» (тт. 49–55) 98
73. Смирнов Д.Н. Месса, часть 10 «Et incarnatus est» (окончание) 99
74. Смирнов Д.Н. Месса, часть 13 «Et ascendit» (начало) 99
75. Смирнов Д.Н. Месса, часть 8 «Credo» (начало) 100
76. Смирнов Д.Н. Месса, часть 6 «Domine Deus» 100
77. Смирнов Д.Н. Месса, часть 4 «Laudamus te» 101
78. Смирнов Д.Н. Месса, часть 1 «Kyrie eleison» 101
79. Смирнов Д.Н. Месса, часть 21 «Dona nobis pacem» (начало) 102
80. Дмитриев Г.П. Месса in D, Credo (фрагмент) 103
81. Шибанов Ю.И. Missa Potatorbis, Cantus firmus I 104
82. Шибанов Ю.И. Missa Potatorbis, Cantus firmus II 104
83. Королёв А.А. Ave Maria (начало) 105
84. Жоскен Депре. Ave Maria (начало) 106
85. Драницын Н.Н. Recordare, Jesu Pie (окончание) 107
86. Екимов С.В. Als du das Vögeln lerntest (ц.2) 108
87. Волконский А.М. Псалом 148 (начало) 110
88. Волконский А.М. Псалом 148 (тт. 56–65) 111
89. Драницын Н.Н. Psalm 103 (начало) 112
90. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 10–16) 113
91. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 65–73) 114
92. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 74–83) 115
93. Кугельман Й. Nun lob, mein Seel, den Herren 116

94. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 53–64) 117
95. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 84–89) 118
96. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 90–95) 119
97. Екимов С.В. Мотет «Schönster Herr Jesu» (ц. 2) 120
98. Королёв А.А. Памяти Мессиана (начало) 121
99. Королёв А.А. Памяти Мессиана (тт. 80–87) 122
100. Королёв А.А. Памяти Мессиана, Kyrie eleison 123
101. Королёв А.А. Памяти Мессиана (тт. 230–248) 124
102. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 4 (начало) 125
103. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 3 (начало) 126
104. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 2 (начало) 127
105. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 4 (кода) 128
106. Терентьев С.С. «Лиссабонский мадригал» (начало) 129
107. Королёв А.А. «Мадригал» (начало) 130
108. Слонимский С.М. «Замки Фата Морганы» (начало) 131
109. Бойко Р.Г. Три мадригала, «Ты ушла вместе с дождем» (начало) 132
110. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Разлуку во всем я вижу» (начало) 133
111. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Раненый трижды» (начало) 134
112. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Когда-то над этим полем плескала морская волна» (тт. 5-8) 135
113. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Вина!...» (начало) 136
114. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Когда песнь любви запоют соловьи» (тт. 9-28) 137
115. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Не ты один несчастлив» 138
116. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», Интерлюдия (начало) 139
117. Пономарёв В.В. Вторая тетрадь мадригалов для смешанного вокального ансамбля, «Осенний сад» (окончание) 140
118. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Завещание скряги» (окончание) 141
119. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Год урожайный» (тт. 52-57) 142
120. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Альба» (тт. 54–62) 143
121. Караев Ф.К. «Malheur me bat» (начало) 144
122. Корганов Т.И. «Утренний канон» 145

123. Гурьев Ю.Н. «Поэтический канон» (начало) 146
124. Гурьев Ю.Н. «Поэтический канон» (окончание) 147
125. Литовко Ю.А. «Бесконечный канон» 148
126. Холопов Ю.Н. «Канон на тему С. Прокофьева для женского хора» 149
127. Шебалин В.Я. «Эхо» (начало) 150
128. Пирумов А.И. Вокализ для смешанного хора «Эхо» (тт. 20-29) 151
129. Пирумов А.И. Четыре стихотворения, «Эхо» (начало) 152
130. Шнитке А.Г. «Голоса природы» (начало) 153
131. Степанович Д.А. «Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева», «Есть в осени первоначальной…» (начало) 154
132. Степанович Д.А. «Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева», «В небе тают облака…» 155
133. Карев Л.А. Ave Maria (антифон Ave Maria) 156
134. Карев Л.А. Ave Maria (начало) 157
135. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 112–121) 158
136. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 41–45) 159
137. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 106–111) 160
138. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 91–95) 161
139. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 96–105) 162
140. Гладков Г.И. «Тучка» 163
141. Бойко Р.Г. «Пять веселых канонов», «Деловой разговор» 164
142. Смольянинов С.С. «Дыханье года», «Зимний канон» 165
143. Смольянинов С.С. «Дыханье года», «Летний канон» 166
144. Шебалин В.Я. «Осень» (начало) 167
145. Фалик Ю.А. «Два сольфеджио», Фуга (начало) 168
146. Корганов Т.И. «Прелюдия и Фуга Es-dur», Фуга (начало) 169
147. Корганов Т.И. «Прелюдия и Фуга Es-dur», Фуга (окончание) 170
148. Жоскен Депре. Missa Hercules dux Ferrariae, Kyrie (начало) 171
149. Пирумов А.И. «Четыре стихотворения», «Послушайте!» (начало) 172
150. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?» (начало) 173
151. Тищенко Б.И. «Четыре хора на древние китайские юэфу», «Холодная фуга» (начало) 174
152. Тищенко Б.И. «Энергия» (начало) 175
153. Агафонников В.Г. «Концертино», «Фуга» (начало) 176
154. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Des-dur», Фуга (тт. 5–8) 177
155. Баркаускас В.П. «Прелюдия и фуга», Фуга (начало) 178

156. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою» (начало) 179
157. Фалик Ю.А. «Два сольфеджио», Фуга (тт. 36–47) 180
158. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет, Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою» (тт. 9–15) 181
159. Ушкарёв А.Ф. «Мадригал», Фуга «Красы прелестней нет» (начало) 182
160. Евграфов Ю.А. Фуга «В честь Густава Эрнесакса» (тт. 102–109) 183
161. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?» (тт. 41–44) 184
162. Тищенко Б.И. «Энергия» (тт. 40–42) 185
163. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Фуга (тт. 40–42) 186
164. Агафонников В.Г. «Концертино», «Фуга» (реприза) 187
165. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Des-dur», Фуга (т. 53) 188
166. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Фуга (окончание) 189
167. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (начало) 190
168. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (т. 59) 191
169. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (тт. 127-130) 192
170. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (тт. 142-146) 193
171. Пирумов А.И. «Четыре стихотворения», «Послушайте!» (тт. 9-16) 194
172. Иванов Я.А. «Прелюдия и фуга», Фуга (тт. 45-62) 195
173. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Es-dur», Прелюдия (окончание) 196
174. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Прелюдия (тт. 28-40) 197
175. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Прелюдия (тт. 41-54) 198
176. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Es-dur», Прелюдия (начало) 199
177. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (начало) 200
178. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (тт. 32-40) 201
179. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (тт. 41-49) 202
180. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №1 «В ковчеге ночи новый Ной, я жду…» (начало) 203
181. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №2 «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска…» (начало) 204
182. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №3 «Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес…» (начало) 205

183. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга № 3 «Дух бездомный давно полон дум о давних днях…» (начало) 206
184. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Постлюдия «Стою, огнем обвит…» (начало) 207
185. Бах И.С., транскрипция Л.З. Конторовича, ХТК I том, Прелюдия и фуга d-moll, Прелюдия (начало) 208
186. Бах И.С., транскрипция Л.З. Конторовича, ХТК I том, Прелюдия и фуга d-moll, Фуга (начало) 209
187. Каретников Н.Н. Восемь духовных песнопений, №2 «Из пророка Софонии» 210
188. Каретников Н.Н. Восемь духовных песнопений, №6 «От Матфея» 210
189. Агафонников В.Г. Всенощное бдение, «Богородице Дево, радуйся» (начало) 211
190. Сидельников Н.Н. Литургия святого Иоанна Златоуста, «Трисвятое» (фуга) 212
191. Гендель Г.Ф. Concerto grosso №2 (op.6) (финал) 213
192. Слонимский С.М. «Видя разбойник» (ц. 8) 214
193. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Отче наш» (начало) 215
194. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Да исполнятся уста наша хваления Твоего, Господи» (окончание) 216
195. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Благослови, душе моя, Господа» (средний раздел) 217
196. Шнитке А.Г. Три духовных хора, «Богородице Дево, радуйся» (начало) 218
197. Денисов Э.В. «Свете тихий» (начало) 219
198. Бодров К.А., «Хорал», исполнительская ред. А.В. Соловьёва 220
199. Танонов А.В. «Молитвы», часть 4 «Молитва» (начало) 221
200. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 6 «Зря корабле, напрасно приставаема» (начало) 222
201. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 5 «Окаянне, убогыи человече!» (начало) 223
202. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 3 «Сего ради нищ есмь» (начало) 224
203. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 6 «Зря корабле напрасно приставаема» (ц. 2) 225
204. Щедрин Р.К. «Запечатленный ангел», часть 7 «Да исправится молитва моя» (ц. 57) 226

205. Танонов А.В. «Молитвы», часть 2 «Я слышал — в келии простой…» (начало) 227
206. Танонов А.В. «Молитвы», часть 3 «Когда взойдет денница златая…» (начало) 228
207. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 1 «Пало прениже волн» (начало) 229
208. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 2 «Конь» (начало) 230
209. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 3 «Всё великолепье труб» (ц. 6) 231
210. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 4 «Интерлюдия» (начало) 232
211. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц. 4) 233
212. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой» (исполнительские приемы) 234
213. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 1 «Ищите Бога» (начало) 235
214. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 2 «Шёл Господь пытать людей в любви» (начало) 236
215. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 3 «Молитва матери» (начало) 237
216. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 4 «За всё Тебя, Господь, благодарю!» (начало) 238
217. Нестерова С.В. «Неведомому Богу», часть 2 «Каждый пред Богом наг…» (начало) 239
218. Нестерова С.В. «Неведомому Богу», часть 2 «Каждый пред Богом наг…» (окончание) 240
219. Фляpковский А.Г. «Молитва» (начало) 241
220. Кикта В.Г. «Молитвы во имя Любви» (con moto) 242
221. Кикта В.Г. «Благослови, Господь, Россию» (тт. 12–28) 243
222. Фалик Ю.А. «Молитва» (начало) 245
223. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 1 «Высокó ли, высóко ли» (начало) 246
224. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 5 «На море лебедь» (начало) 247
225. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 2 «Ветры буйные» (начало) 248
226. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 3 «Туманы мои темные» (начало) 249
227. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 1 «Лестница вниз» (окончание) 250
228. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 2 «Колыбельная» (окончание) 251

229. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 3 «Сольфеджио» (начало) 252
230. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 4 «Русские звоны» (начало) 253
231. Агафонников В.Г. «Концертино», Прелюдия (начало) 254
232. Агафонников В.Г. «Концертино», Фуга (финал) 255
233. Кикта В.Г. «Минають днi, минають ночi» (фуга) 256
234. Вишневский Б.А. «Внуши, Боже, молитву мою» (фуга) 257
235. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 1 (начало) 258
236. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 4 (начало) 259
237. Евграфов Ю.А. «Притчи in C», часть 1 «Радость человеку» (начало) 260
238. Николаев А.А. «Венок Алябьеву», часть 1 «Прелюдия-вокализ» (начало) 261
239. Свиридов Г.В. «Пушкинский венок», часть 9 «Восстань, боязливый» (тт. 18-27) 262
240. Николаев А.А. «Русская сказка», часть 3 «Мужичок» (средний раздел) 263
241. Слонимский С.М. «Тихий Дон» (начало) 264
242. Шостакович Д.Д. «Десять поэм на слова революционных поэтов», часть 5 «Казненным» (фугато) 265
243. Щедрин Р.К. «Казнь Пугачева» (ц. 1) 266
244. Евграфов Ю.А. «Осенний крик ястреба», часть 9 «В жёлтом зрачке возникает злой блеск» (окончание) 267
245. Волков Е.К. «Слово», «О руская земле!» (начало) 268
246. Волков К.Е. «Слово», «Солнце ему тьмою…» (начало) 269
247. Волков К.Е. «Слово», Вступление (начало) 270
248. Сидельников Н.Н. «Toccata polyphonica» (ц. 1–2) 271
249. Сидельников Н.Н. «Toccata polyphonica» (ц. 16) 272
250. Дмитриев Г.П. «Stabat Mater dolorosa», «Уже безумие крылом…» (начало) 273
251. Караманов А.С. «Stabat Mater», вторая часть (начало) 274
252. Баласанян С.А. «Симфония для хора», часть 1 «Колокола Бухенвальда» (начало) 275
253. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть1 (ц. 2) 276
254. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 1 (ц. 4) 277
255. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 2 (ц. 27) 278
256. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 3 (начало) 279
257. Гаврилин В.А. «Перезвоны», часть 9 «Страшенная баба» (начало) 280

258. Слонимский С.М. «Виринея». Картина первая. Вступление (начало) 281
259. Кикта В.Г. «Андрей Рублёв», «Грёзы Андрея Рублёва» (начало) 282
260. Лехнер Л. Missa Prima. Sanctus 283
261. Лассо О. Cantate Domino (начало) 284
262. Щедрин Р.К. «Царская кравчая» (начало) 285
263. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 1 (ц. 32) 286
264. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 2 (ц. 38) 287
265. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 3 (начало) 288
266. Щедрин Р.К. «Запечатленный ангел», часть 2 (ц. 10) 289
267. Свиридов Г.В. «Концерт памяти А.А. Юрлова», часть 2 «Расставанье» (начало) 290
268. Судзиловский Я.С. «Святки» (начало) 291
269. Судзиловский Я.С. «Святки» (ц. 1) 292
270. Ларин А.Л. «Лин да лай» (начало) 293

ПРИЛОЖЕНИЕ В. Схемы 294

1. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма». Архитектоника цикла 294
2. Корганов Т.И. Прелюдия и фуга Es-dur. Схема фуги 295
3. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве». Схема фуги 296
4. Пирумов А.И. «Послушайте!». Схема фуги 297
5. Сидельников Н.Н. Литургия святого Иоанна Златоуста. «Трисвятое». Схема фуги 298
6. Баласанян С.А. «Полифонический концерт». 4 часть. Схема фуги 299

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Таблицы

Таблица 1— Внутренний путь отражения театрализации в хоровой композиции

Внутренний путь отражения театрализации в хоровой композиции						
Музыкальный материал	*Тип фактуры*	*Ритмическая организация*	*Становление целого*		*Исполнительские приемы*	
			принцип «развития»	*принцип «пребывания»*	*традиционные*	*авангардные*
Тематизм: -авторский; -заимствованный	Монодический (одноголосие)	Регулярные ритмы и метры	Контраст выразительных средств	Подобие выразительных средств	-пение на звуках определенной высоты; - пение закрытым ртом / полузакрытым ртом; -portamento; - vibrato / non vibrato	Звук-тон: - пение «в себя» на определенной высоте звука; -пение на звуках неопределенной высоты; -нестабильная звуковысотность (в пределах отдельного звука или фразы); -пение «немым» звуком; -пение «с сурдиной»; -пение с призвуком дыхания (на вдохе и на выдохе); -звук с шумом воздуха; -резкая атака звука с шумом воздуха; -пение «народным» звуком; -детский («некрасивый») звук; -штробас; -«спящий» звук; -интонированная речь; -интонированная речь с призвуком дыхания; -«йоделирование»; - фальцентные тоны
	Гомофонный: - аккордовый тип, где мелодия, бас и аккомпанирующие голоса моноритмичны; -тип развитой мелодии с аккордовым или фигурационным сопровождением	Нерегулярные ритмы и метры	Различные типы музыкального материала	Один тип музыкального материала		Звук-шум: -чистая речь (ритмизованная и неритмизованная); -речь с призвуком дыхания; -ритмизованная глиссандированная речь; -неритмизированная глиссандированная речь; -крик; -шепот; -звук-дыхание; -щелчки языком и пальцами -свист; -хлопки -притопы ногой.

	Полифонический - многоголосие, представляющее сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий	Полиметрия	Различные типы фактуры	Преобладание одного типа фактуры		
			Темповая динамика - контрастное сопоставление темпов	Темповая статика (преобладание одного темпа, небольшие изменения)		
Интонационная сфера: - кантиленная; - речитативно-декламационная; - инструментальная.	Микрополифонический - ленточное многоголосие, приближающееся к микрополифонии Д. Лигети.	Полиритмия	Контрастные динамические оттенки	Нюансы, относящиеся к одной динамической шкале		
	Смешанный -сочетание монодического, гомофонного и полифонического типов		Персонификация тембров (отдельных голосов или хоровых партий)	Неперсонифицированные тембры.		
	Типы фактуры, тесно связанные с определенными новыми композиционными техниками: сонорика; пуантилизм; алеаторика; микрохроматика					

Таблица 2 — Традиционные вокальные приемы

Традиционные вокальные приемы
пение на звуках определенной высоты (хроматика и микрохроматика)
пение закрытым ртом / полузакрытым ртом
portamento
vibrato / non vibrato

Таблица 3 — Авангардные вокальные приемы

Авангардные вокальные приемы	
Звук-тон:	**Звук-шум:**
пение «в себя» на определенной высоте звука	чистая речь (ритмизированная
пение на звуках неопределенной высоты	чистая речь (неритмизованная)
нестабильная звуковысотность (в пределах отдельного звука или фразы)	речь с призвуком дыхания
glissando	ритмизованная глиссандированная речь
тремоляция	неритмизованная глиссандированная речь
пение «немым» звуком	крик
пение «с сурдиной» (прикрывая рот рукой)	шепот
пение с призвуком дыхания (на вдохе и / или на выдохе)	свист
звук с шумом воздуха	штробас
резкая атака звука с шумом воздуха	звук-дыхание («звучный» вдох/ выдох; беззвучный вдох / выдох; быстрая смена: вдох-выдох-вдох)
«йоделирование»	щелчки языком
фальцетные тоны	
«спящий» звук	
пение «народным» звуком	
«детский некрасивый звук»	
сильный назальный призвук	
интонируемая речь	

Таблица 4 — Внешний путь отражения театрализации в хоровой композиции

Внешний путь отражения театрализации в хоровой композиции			
Техника *body percussion* «звучащие жесты»	*Пространственность*	*Сценография*	*Использование новейших технических средств*
разнообразные хлопки, щелчки пальцами	специальная расстановка хоровых партий	пантомима	световые / электроакустические
притопы ногой и т.п.	перемещение исполнителей по сцене и зрительному залу	применение костюмов или их отдельных элементов (например, платков, вееров)	мультимедиа

Таблица 5 — Черты, синтезируемые в современной хоровой музыке a cappella

	Симфония	**Опера**	**Оратория**	**Хоровой концерт**
Драматургия и архитектоника	- Масштабность концепции; - Многочастность; - Драматургические сопоставления по принципу контраста	– Большие сцены сквозного развития; – Появление главных и побочных персонажей – Чередование арий и монологов и массовых сцен; - Действие – контрдействие (конфликт между героем и народом)	- Эпическое начало (повествование; введение чтеца-комментатора); - Развертывание сюжета через взаимодействие солиста и хора	- Контрастная драматургия; - Монодраматургия
Мизансценическое решение	–	- Хор как олицетворение действующего персонажа, - Хор-комментатор; - Звуковой фон (гул, оживление, смятение, одобрение и так далее)	– Эффект «разноголосицы» (политекстовость) – Диалог героя и хора; – Одновременное произнесение героем и хором одного текста; – Произнесение героем и хором разных текстов	–
Фактура	- Инструментальный тип фактуры (фактурные пласты: солирующая партия – тема и ритмическое и/или гармоническое сопровождение, «педали»); – чередование solo и tutti - многочисленные divisi (вплоть до сверхмногоголосия)	- Возникновение фактуры оперных сольных и ансамблевых форм внутри композиции (ария, ариозо, дуэт, терцет и так далее)	–	- Концертный принцип (частые смены типов фактуры; выделение солирующих голосов, контрасты групп; divisi в хоровых партиях); - Разветвленное чередование постоянного и переменного многоголосия; - Полихорность
Средства изобразительности	– Звуко-красочные эффекты; - Характеристичность тембров; - Широкая динамическая шкала; - Тонкое дифференцирование исполнительских штрихов; - Контрастное сопоставление штрихов, нюансов	- Хоровая кантилена, включающая различные типы артикуляции; - Хоровой речитатив	–	- Пропевание / произнесение различных фонем, слогов или слов в разных голосах хора; - Хоровая сонорика (крик, шепот, свист, пение с «сурдиной»)

Таблица 6 — Современные хоровые исполнительские составы

Современные хоровые исполнительские составы					
Классический тип			**Неклассический тип**		
Количественный состав	*Тембровый состав*		*Количественный состав*	*Тембровый состав*	
Стабильный: -малый; -средний; -большой.	Однородный хор a cappella: -мужской; -женский; -детский.	Смешанный хор a cappella	Стабильный: -малый; -средний; -большой.	Ориентированные на классический состав хора	Неориентированные на классический состав хора
Мобильный (от трех исполнителей)	Однородный / смешанный вокально-хоровой ансамбль a cappella	Однородный / смешанный вокальный ансамбль (солистов) a cappella	Мобильный (от трех исполнителей)	Классический состав с добавлением контрастных вокальных тембров: -народный; -эстрадный.	-
				Классический состав с добавлением инструментальных тембров: -симфонического оркестра; -народного оркестра; -национальных инструментов -электронных инструментов; -оригинальных авторских инструментов: «монетофон», «бумажный пакет», «метроном» и т.п.	Вокально-хоровой ансамбль (солистов) с добавлением инструментальных тембров

Таблица 7 — Драницын Н.Н. «Psalm 103». Композиционные приемы

Раздел формы	Экспозиционный	Развивающий	Репризный
Такты	1 – 38	39 – 88	89 – 118
Литературно-текстовые источники	c. f. I Psalm 103:1 *Lobe den HERRN, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen!* c. f. II Лютеранский гимн «*Nun lob, mein Seel, den Herren*»: *1.Nun lob mein Seel, den Herren, was in mir ist, den Namen sein. Sein Wohlthat thut er mehren; vergiß es nicht, o Herze mein! Hat dir dein Sünd vergeben und heilt dein Schwachheit groß, errett't dein armes Leben, nimmt dich in seinen Schooß*	c. f. II Лютеранский гимн «*Nun lob, mein Seel, den Herren*»: *2 Er hat uns wissen lassen sein herrlich Recht und sein Gericht, dazu sein Güt ohn Maaßen, es mangelt an Erbarmung nicht; sein Zorn läßt er bald fahren, straft nicht nach unsrer Schuld, die Gnad thut er nicht sparen, den Blöden ist er hold* c. f. III секвенция Dies irae: *Rex tremendae Rex tremendae majestatis, Qui salvandos salvas gratis* Psalm 138 (137): *Der Herr vergibt die Schuld und rettet unser Leben*	c. f. II Лютеранский гимн «*Nun lob, mein Seel, den Herren*»: *5 Sei Lob und Preis mit Ehren Gott Vater, Sohn, heiligem Geist¡ Der woll in uns vermehren, was er aus Gnaden uns verheißt, daß wir ihm fest vertrauen gänzlich und lass'n auf ihn, von Herzen auf ihn bauen, das uns'r Herz, Muth und Sinn ihm festiglich anhangen: drauf singen wir zur Stund: Amen, wir werd'ns erlangen, glaub'n wir aus Herzensgrund. Amen. Amen. Amen.*
Тональный план	Des миксолидийский – H ионийский- G ионийский	*e* фригийский – *h*	Des-dur
Тембры	Тенор (solo); Трехголосный женский хор (альты I, альты II, сопрано); Четырехголосный женский хор (сопрано divisi a 4); Четырехголосный мужской хор (тенора I, тенора II, баритоны, басы); Восьмиголосный смешанный хор (divisi a 4 в каждой партии)	Четырехголосный мужской хор (тенора I, тенора II, баритоны, басы); Шестиголосный смешанный хор (тенора I, тенора II, баритоны, басы, сопрано, альты); Восьмиголосный смешанный хор (divisi a 4 в каждой партии)	Восьмиголосный смешанный хор (divisi a 4 в каждой партии Soli в партиях первых теноров и первых альтов

Техника письма	Техника alternatim три трехголосных канона в приму; канционал-техника, двухголосный канон (c. f. II)	Свободная имитация в обращении; мензуральный канон; контрастная полифония, полифония пластов; имитация в инверсию в нулевой интервал; трехголосный сонорно-алеаторический пропорциональный канон в приму в партиях женских голосов (сопраноII, альты I, альты II)	Двухголосная имитация (тт.107); трехголосная имитация в средних голосах смешанного хора (тт. 109-110)
Хоровая фактура	Монодическая, полифоническая, гомофонная (моно-ритмическая)	Полифоническая, гомофонная (моно-ритмическая)	Полифоническая, полифонизированная гомофония (передача основного материала из голоса в голос), хоральная
Темп	largo-larghetto-adagio	andante sostenuto- poco piu mosso- un poco piu mosso- poco ritardando-	largo-piu mosso- poco a poco animato ma non troppo-animato assai
Динамическая шкала	pppp ppp p mf	p mf f	pp p mf poco piu f f ff
Размер	4/4-6/4	7/4-3/8-3/4- 4/4-5/4-3/4-5/8	6/4

Таблица 8 — Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой». Композиционные приемы

«Посвящение Марине Цветаевой»				
Номер части	Название	Жанровый архетип	Полифоническая техника	Техника композиции XX века
1	«Пало пренiже волн»	Канон	Каноническая имитация	Сонорная
2	«Конь»	Мотет	Гокет	Пуантилизм
3	«Всё великолепие труб»	Псалмодия	Антифон	Аллюзии
4	«Интерлюдия	Мотет	Сквозное имитационное письмо	Сонорно-алеаторическая
5	«Сад»	Псалмодия	Респонсорий	Сонорная

Таблица 9. Историко-стилевая преемственность современного русского хорового концерта

Жанровый архетип	Русский хоровой концерт			Классический западно-европейский инструмен-тальный концерт	Стилевые параметры музыкального наследия И. Стравинского («русский период»)
	Эпоха барокко	Эпоха классицизма	Эпоха романтизма		
Литературно-текстовые источники	Духовные (псалмы, стихиры, кондаки, тропари и т.д.) и светские тексты (вплоть до народных, в частности, комических и пародийных).	Духовные тексты, относящиеся к разным пластам канонической богослужебной культуры, а именно: стихиры, кондаки, ирмосы, тропари, псалмы. Усиление значения псальмовой поэзии с характерной для нее сложностью и многомерностью образного строя.	Духовные тексты, относящиеся к разным пластам канонической богослужебной культуры, а именно: стихиры, кондаки, ирмосы, тропари, псалмы, причастные стихи.	-	Жанрово-тематические пласты русского фольклора: крестьянский и городской фольклор; русское скифство, фольклорные обрядовые тексты, иронические сказки
Структура литературного текста	Прозаические и стихотворные формы; допустимы многочисленные повторы слов и акцентное варьирование слова (составляющее игровой момент в народных песнях).	Повтор фраз и отдельных слов; пропуск или замена отдельных слов и фраз; введение дополнительных слов, не содержащихся в первоисточнике; компоновка различных духовных текстов (не имеющих прямой взаимосвязи в канонической богослужебной традиции) в рамках одного духовного музыкального сочинения.	Повтор фраз и отдельных слов. Стремление к тонкой разработанности лирико-психологических образов. Экспрессивная трактовка канонического текста.	-	Свободная компиляция текстов; усиленная роль повтора; текстовое ostinato; акцентное варьирование слова («слоговая синкопа», термин Ю. Паисова)
Архитектоника	Многочастная контрастно-составная форма. Нерегламентировнное количество разделов	Одночастная контрастно-составная форма из трех-четырех разделов с чертами циклической. Стабилизация функций отдельных разделов	Одночастная контрастно-составная форма, как правило из трех-четырех разделов. Принцип сквозного тематического развития.	Трехчастная композиция (реже двух или четырех-частная) сюитного типа. Сонатно-симфоничес	Многочастные циклические формы; обновление классических форм посредством своеобразно трактуемого принципа повтора;

				кий цикл инструмент ального концерта: сонатное allegro, медленная часть, быстрый финал.	куплетно-строфические формы; полижанровые структуры
Тематизм	Многоуровневость тематизма, идущая от несовпадения границ действия тематизма мелодико-мотивного, фактурного и метрического уровней. Интонационно-тематическое единство	Тема – конструктивный элемент формы. Интонационно-тематический контраст. Опора на вокальные (ариозные), декламационные (речитативные), песенные (традиции, идущие от канта), инструментальные (связаны с виртуозностью партий) истоки.	Монотематизм. Лейтмотивные связи. Влияние светской музыки (камерно-вокальной лирики). Освоение древнерусского церковного певческого наследия.	Как правило, слабовыраженные интонационные и тематические связи между частями	Отход от прямого цитирования народных мелодий; попевочная структура, мелодическое ostinato
Звуковысотная система	Смешанная: модальная-раннетональная, тоникальная централизация в мажоро-минорной системы	Опора на классическую мажоро-минорную систему с развитой системой отклонений и модуляций (как правило, в тональности первой степени родства)	Расширенная мажоро-минорная система, модуляции в тональности второй (реже третьей) степени родства, сопоставление тональностей. Усиление роли диссонанса, приемы альтерации и дезальтерации аккордовых структур.	Постепенное расширение ладотональных связей в мажоро-минорной системе	Модальность; полиладовость; вариантное мелодическое полиостинато
Ритмическая организация	Употребление и чередование в одном произведении трехдольных и дву-четырехдольных размеров. Такто-акцентная система музыкального ритма	Метро-ритмический контраст между частями	Метро-ритмический контраст или подобие между частями. Полиритмические структуры. Псалмодическое речитирование, ритмически фигурирован-	Тесная связь ритма музыкального материала и «ритмических возможностей» конкретного инструмента (особенно в отношении	Нерегулярно-акцентные ритмы, ритмическое ostinato, полиритмические комплексы

			ный органный пункт	исполнительских штрихов)	
Темп	Темповый контраст между частями	Темповый контраст; также отсуствующий или слабовыраженный темповый контраст между разделами	Темповый контраст; также отсуствующий или слабовыраженный темповый контраст между разделами.	Последовательное чередование темпов (быстро-медленно-быстро; медленно-быстро; медленно-быстро-медленно-быстро)	Темповая определенность (указание значений метронома; гибкая агогика внутри основного темпа)
Тембровый состав	Хор a cappella – 4 голоса. Двойной состав хора (8 голосов), тройной состав (12 голосов). Вариативность числа голосов при реальном исполнении	Хор a cappella. Однохорные или двухорные составы	Хор a cappella. Однохорные или двухорные составы	Концерты практически для всех «классических» европейских инструментов: фортепиано, струнные, деревянные и медные духовые инструменты, арфа	Индивидуализированный подход к каждому исполнительскому составу (от камерных ансамблей до приближенного к тройному составу симфонического оркестра)
Количество хоровых / оркестровых голосов	Исходное четырехголосие может сокращаться до минимальных трех голосов и увеличиваться, достигая сверхмногоголосия	Классическое четырехголосие	Исходное четырехголосие может увеличиваться за счет divisi (a 2, a 3) в хоровых партиях. Нередко удвоение басовой партии басами-октавистами.	Классический концерт обычно рассчитан на одного солиста, однако существуют и т. н. двойные, тройные концерты (с двумя, тремя солистами)	Вариативность количественного и качественного состава (хора и оркестра)
Тембро-фактурная организация	Чередование tutti и отдельных групп (soli)	Индивидуализация голосов, интонационно-тембровая персонификация хоровых партий. Чередование звучания сольных голосов (solo),	Фоническая ясность голосоведения. Обертоновый принцип расположения тонов в аккорде (соблюдение широкой	Принцип диалогичности. Использование темброво-колористических	Персонификация хоровых партий; тембровая красочность и усиление роли ударных и духовых инструментов

		ансамблей солистов (soli), отдельных хоровых партий и общехорового звучания (tutti)	дистанции между низкими голосами и сужение расстояния между верхними).	сопоставлений: концерт для солирующего инструмента и оркестра: solo и tutti; concerto grosso: группа солирующих инструментов (soli) и tutti. Концерт-рипиено: без солирующих инструментов	симфонического оркестра
Фактура	Полифоническая; гетерофония; аккордовая	Гомофонно-гармоническая, аккордовая; полифоническая	Гомофонно-гармоническая, аккордовая; полифоническая. Длительные органные пункты.	Гомофонного или полифонизированного склада. Фигурационная фактура.	Гетерофония, остинатно-вариационные формы полифонической фактуры
Типы полифонии	Полифония пластов (термин Вл. Протопопова), контрастная полифония имитационная полифония (имитации, каноны и канонические секвенции, фугированные формы)	Имитационная полифония (имитации, каноны и канонические секвенции, фугированные формы)	Подголосочная полифония, имитационная полифония (усиление роли фугато в экспозиционной и развивающей функции). Полифонизация аккордовой и гомофонно-гармонической фактуры	Имитационная полифония, контрастная полифония, полифония пластов	Подголосочная и контрастная полифония (как полифония фактурно-тематических пластов); полифоническая техника на основе остинатно-вариационных элементов
Театрализация (придание произведению театральных свойств)	Музыкально-риторические фигуры; полихорность; построение фактуры по принципу «эха» или «диалога».	Музыкально-риторические фигуры; полихорность; построение фактуры по принципу «эха» или «диалога».	Драматургическая смена модуса эмоционального состояния, часто подчеркнутая композиторами в определении характера звучания не только в начале сочинения или	Свободное виртуозное и импровизационное изложение эпизодов сольных партий и в сольной каденции. Сближение с театраль-	Музыкальная эстетика, связанная с «театром представления»; концертность как принцип музыкального мышления

			его разделов, но и на всем протяжении композиции (например, кульминаци-онный, завершающий этапы).	ными жанрами по использо-ванию тематизма в стиле итальянско-го оперного пения bel canto	

Таблица 10. Николаев А.А. Концерт «Русская сказка». «Мужичок». Принципы формообразования

Фактуроформа				
A	**B**	**A_1**	**B_1**	**A_2**
Аккордово-мономерная фактура	Контрастная полифония пластов	Аккордово-мономерная фактура	Контрастная полифония пластов	Аккордово-мономерная фактура
1-14 тт.	15-36 тт.	37-47 тт.	48-51 тт.	52-65 тт.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Иллюстрации

Рис. 1. Сидельников Н.Н. «Сокровенны разговоры», часть 2. «Ходил, гулял Ванюшка» (начало)



Рис. 2. Кухта В.А. Месса для женского хора, Credo (тт. 19-25)

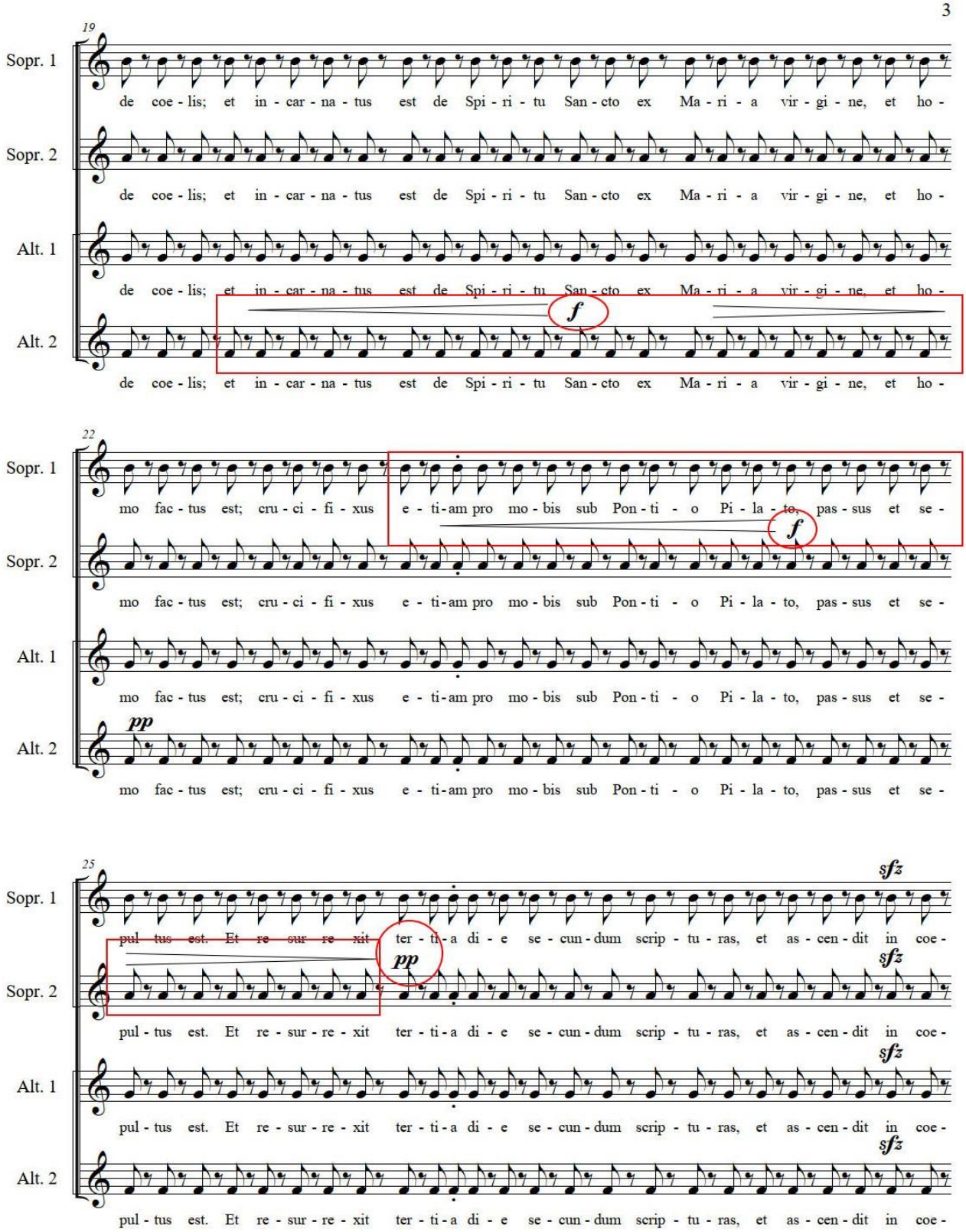


Рис. 3. Гаврилин В.А. «Перезвоны», «Страшенная баба» (окончание)

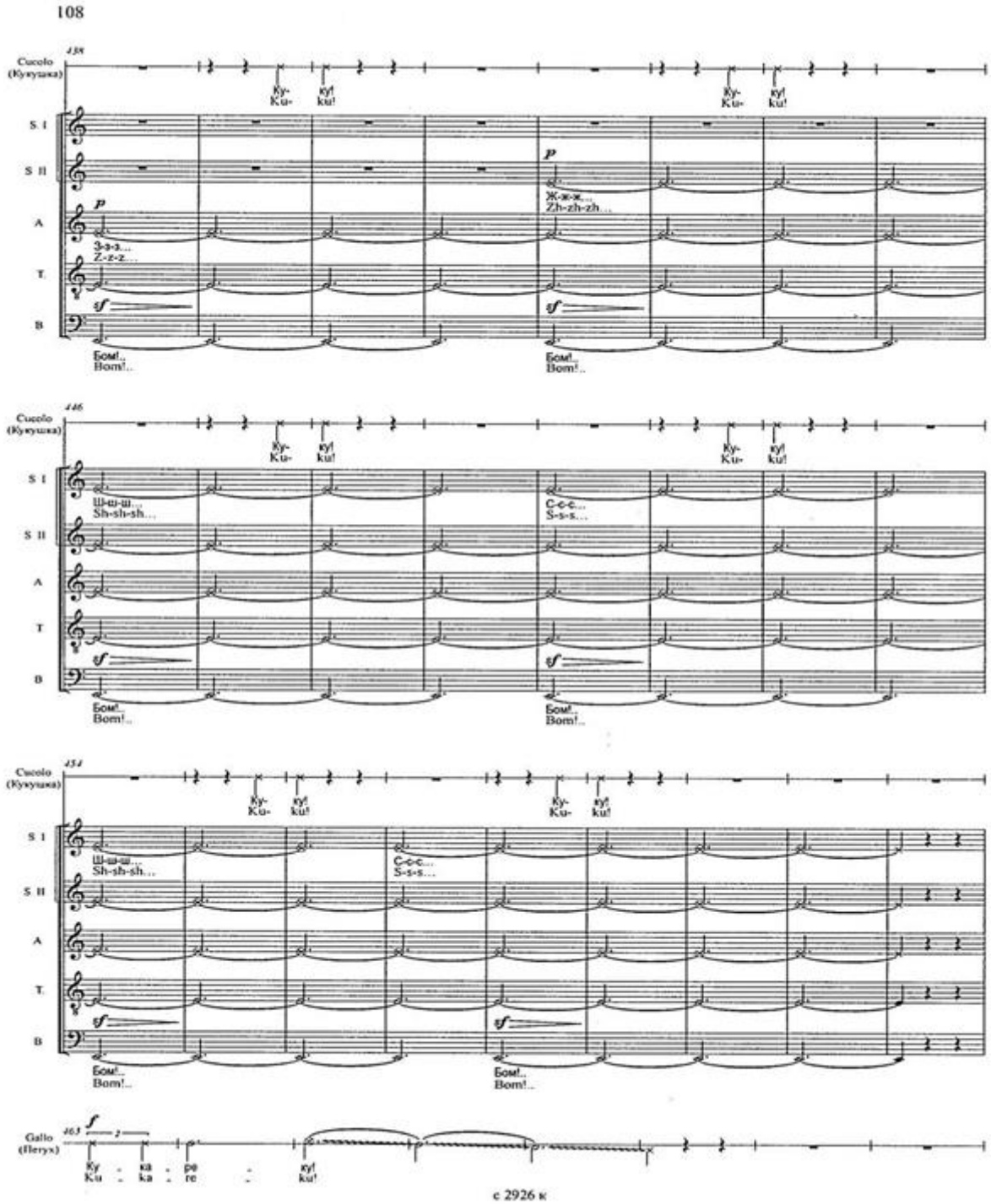


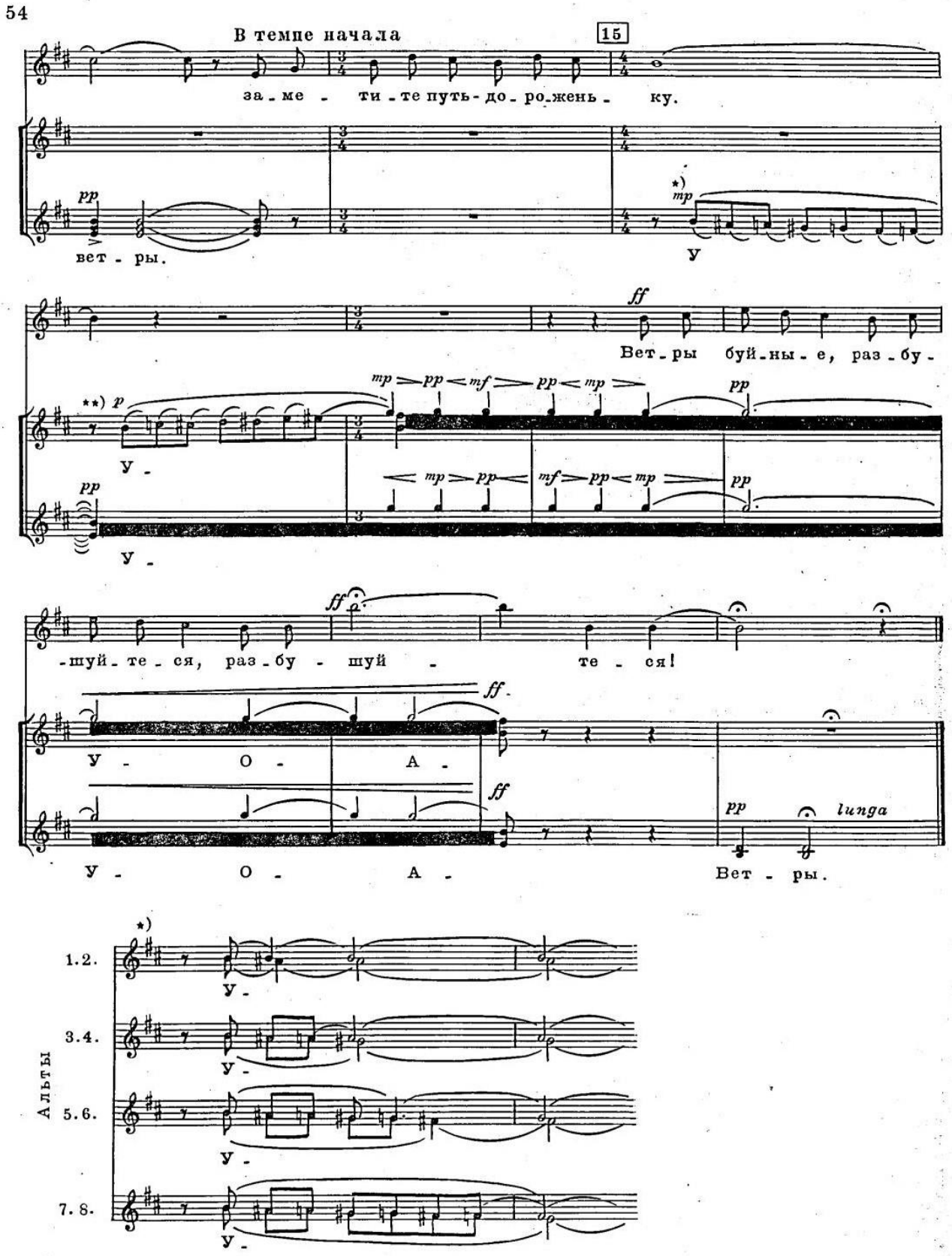
Рис. 4. Драницын Н.Н. Psalm 103 (т. 10)



Рис. 5. Шнитке А.Г. Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци, часть 3 (ц. 12)



Рис. 6. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 2 «Ветры буйные» (окончание)



*) На каждый звук данного хроматического хода должно быть одинаковое количество исполнителей (1,2 и т.д.): каждый звук задерживается, и со следующего такта должны звучать одновременно все полутоны в квинте ми-си.

**) Аналогично альтам; в следующем такте звучат одновременно все полутоны в квинте си-фа-диез.

С 7963 К

Рис. 7. Смирнов Д.В. «Кипарисовый ларец», часть 1 «Мечтанье» (начало)



Рис. 8. Киселёв А.И. «Русская свадьба», часть 3 «Просватанье» (тт. 24–29)



Рис. 9. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 4 «Интерлюдия» (ц. 1–2)



Рис. 10. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 4 «Увели нашу подружку» (начало)



*) Тенора и басы должны говорить точно в ритме, без определенной интонации, которая может то повышаться, то понижаться по желанию хормейстера. Оттенки разговора могут то усиливаться, то ослабляться (это зависит от состава хора и каждой его партии). Первые оттенки (*pp*, *p*) вступлений разговора — обязательны, а дальше — по усмотрению хормейстера.

С 7963 К

Рис. 11. Сысоев А.Ю. «Реквием. Территория печали». Dies irae (начало)



* -- страстный громкий шёпот. нижняя строчка выдох, верхняя строчка вдох.
** -- клавесы.
*** -- все певцы заранее записывают полный текст секвенции. текст читается яростным шёпотом, но не ритмизированно, довольно быстро.
так как эта часть длится три минуты, а текст меньше, то на записи его необходимо повторить нужное число раз так, чтобы общая длительность трека была не менее трёх минут.

Рис. 12. Фалик Ю.А. «Элегии», часть 3 «Городок» (средний раздел)



Рис. 13. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 3 «Всё великолепье» (ц. 2)



Рис. 14. Сысоев А.Ю. Месса, Credo (ц. 36)



Рис. 15. Губайдулина С.А. «Теперь всегда снега», часть 1 «Ты моя тишина» (начало)



Рис. 16. Чайковский А.В. «Монологи пьющего человека», «Не могу…» (тт. 24–32)



Рис. 17. Тищенко Б.И. Фуга «Энергия» (развивающий раздел)



Рис. 18. Щедрин Р.К. Фуга-вокализ «Ива, ивушка» (тт. 32–41)



Рис. 19. Агафонников В.Г. «Концертино», Фуга (тт. 72–85)



Рис. 20. Тормис В.Р. «Осенние пейзажи», часть 2 «Облака проносятся в небе» (начало)



Рис. 21. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц.10–11)



Рис. 22. Смирнов Д.В. Концерт для женского хора a cappella «Тебе поем», «Благослови, душе моя, Господа» (начало)



Рис. 23. Смирнов Д.В. «Молитвословия», часть «Благослови, душе моя, Господа» (Tempo primo)

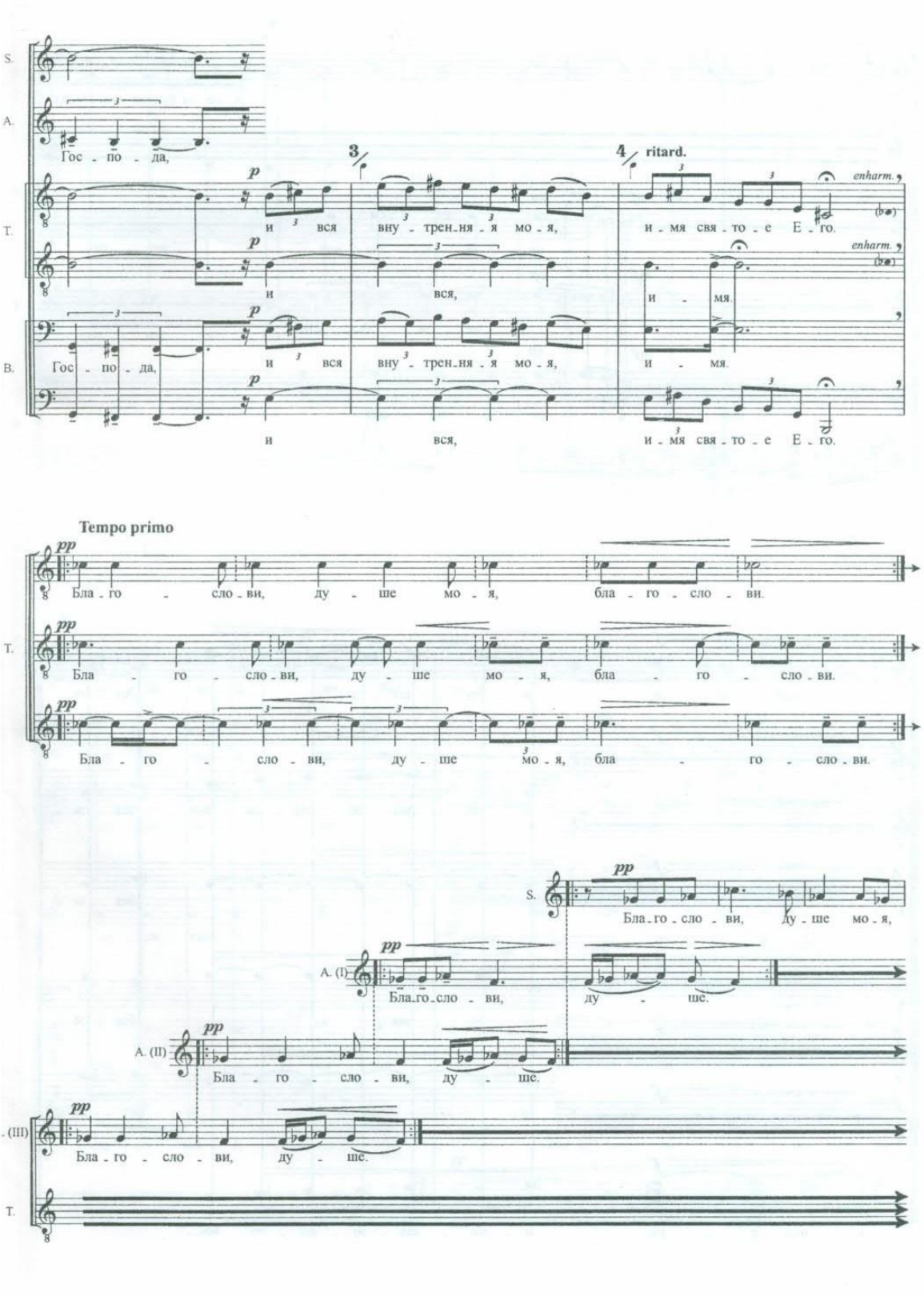


Рис. 24. Смирнов Д.В. «Молитва к Божией Матери» (начало)



Рис. 25. Смирнов Д.В. «Молитвословия», часть 2 «Единородный сыне» (начало)



Рис. 26. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц. 16)



Рис. 27. Денисов Э.В. «Осень» на стихи Велимира Хлебникова, часть 3 (начало)

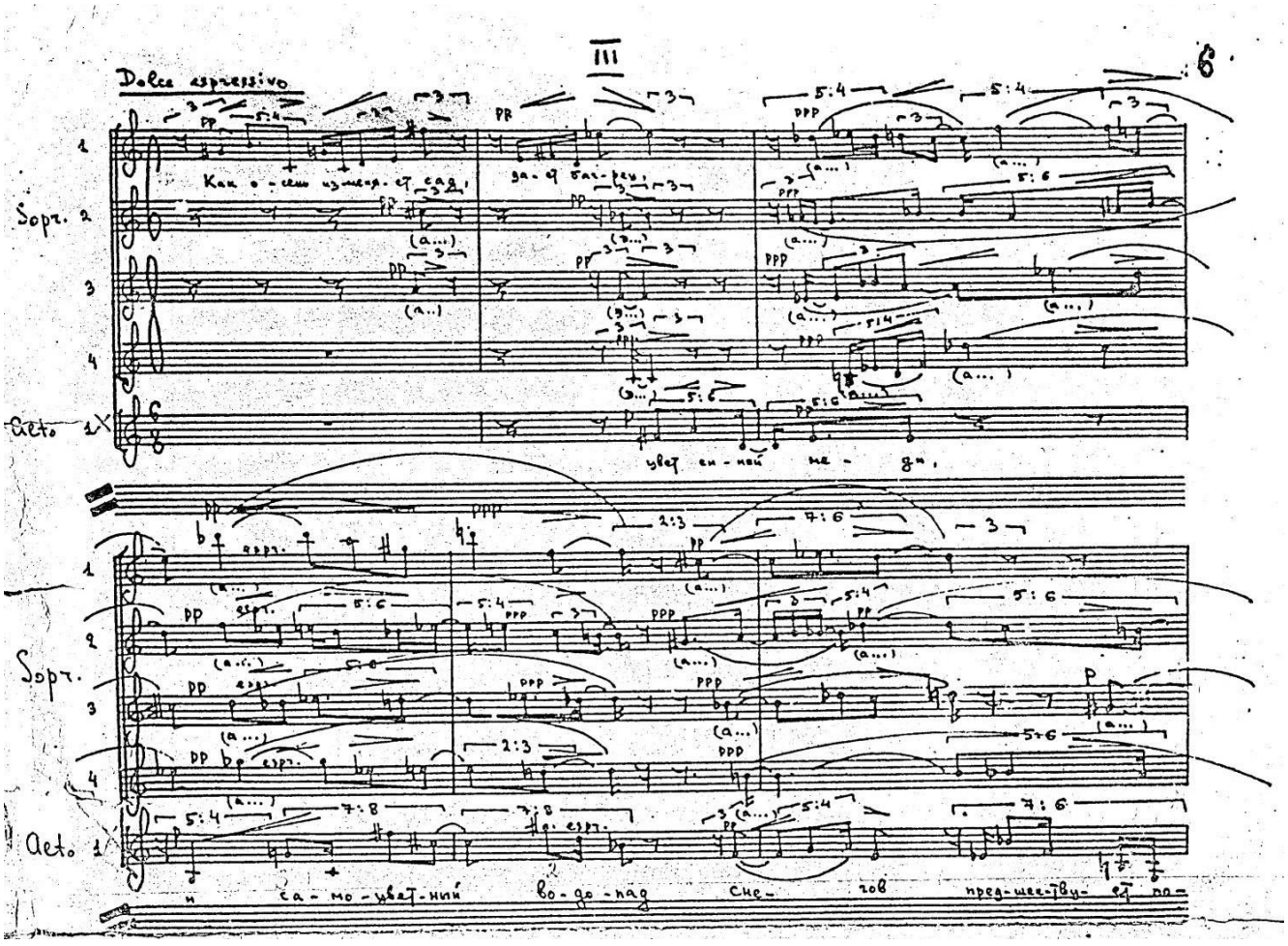


Рис. 28. Екимов С.В. Мотет «Schönster Herr Jesu» (ц. 2)



Рис. 29. Кикта В.Г. «Хоровая живопись» (кульминация)

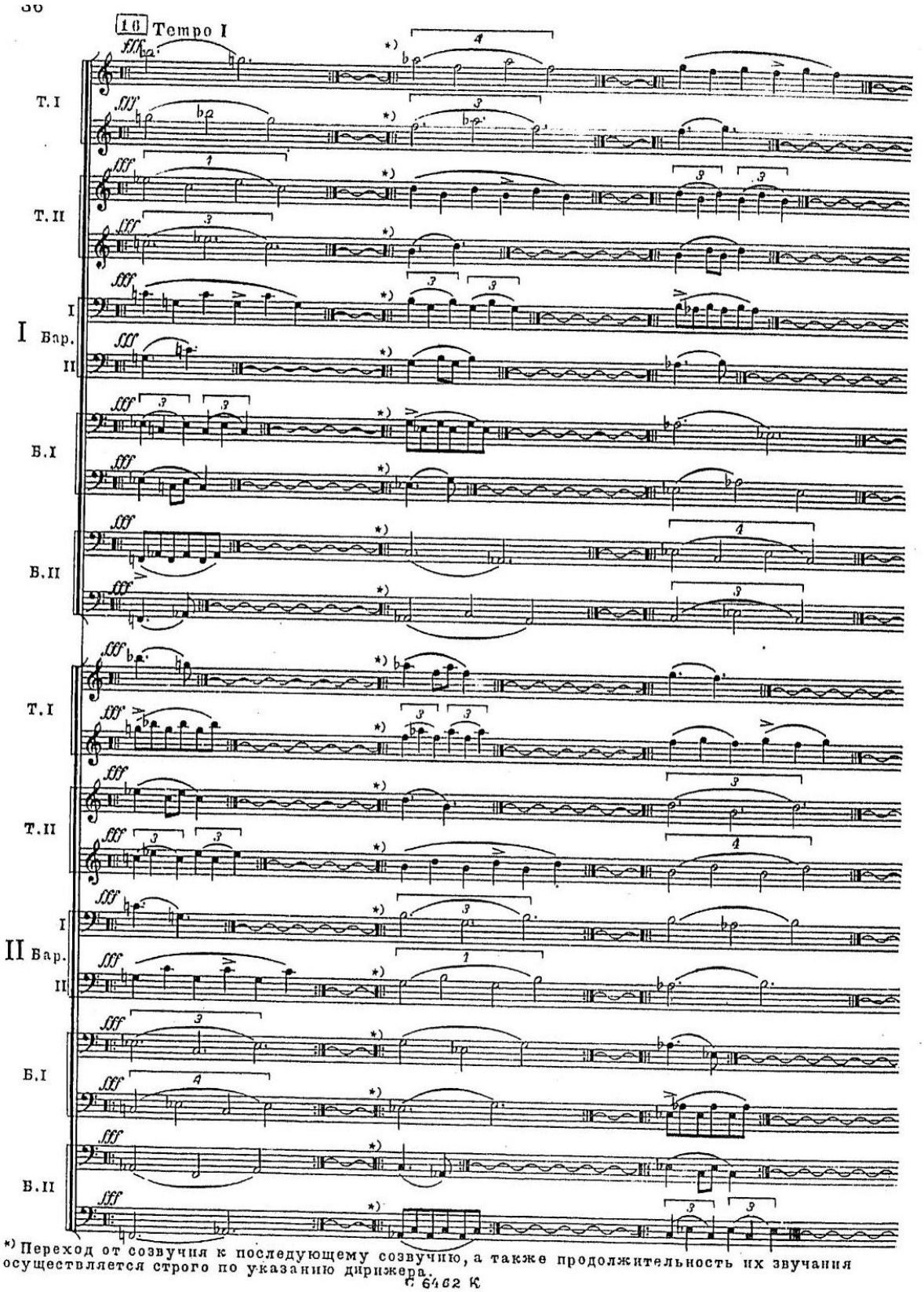


Рис. 30. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 1 «Плачи»



Рис. 31. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 2 «Колыбельные»

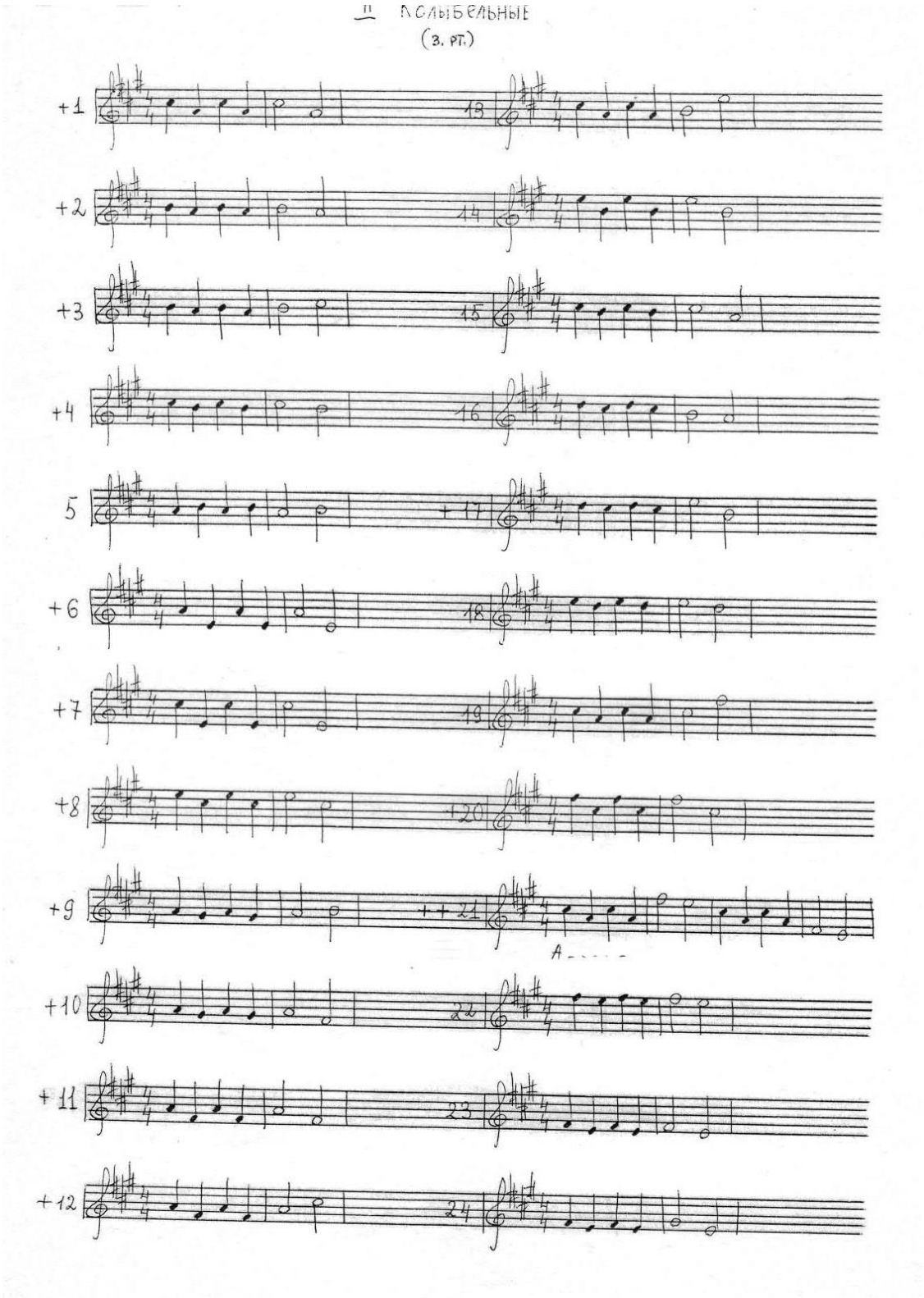


Рис. 32. Седельников Г.С. Концерт-действо «Солдат мой, солдатик…», часть 1 «Плачи», авторский вариант алеаторического контрапункта (рукопись)

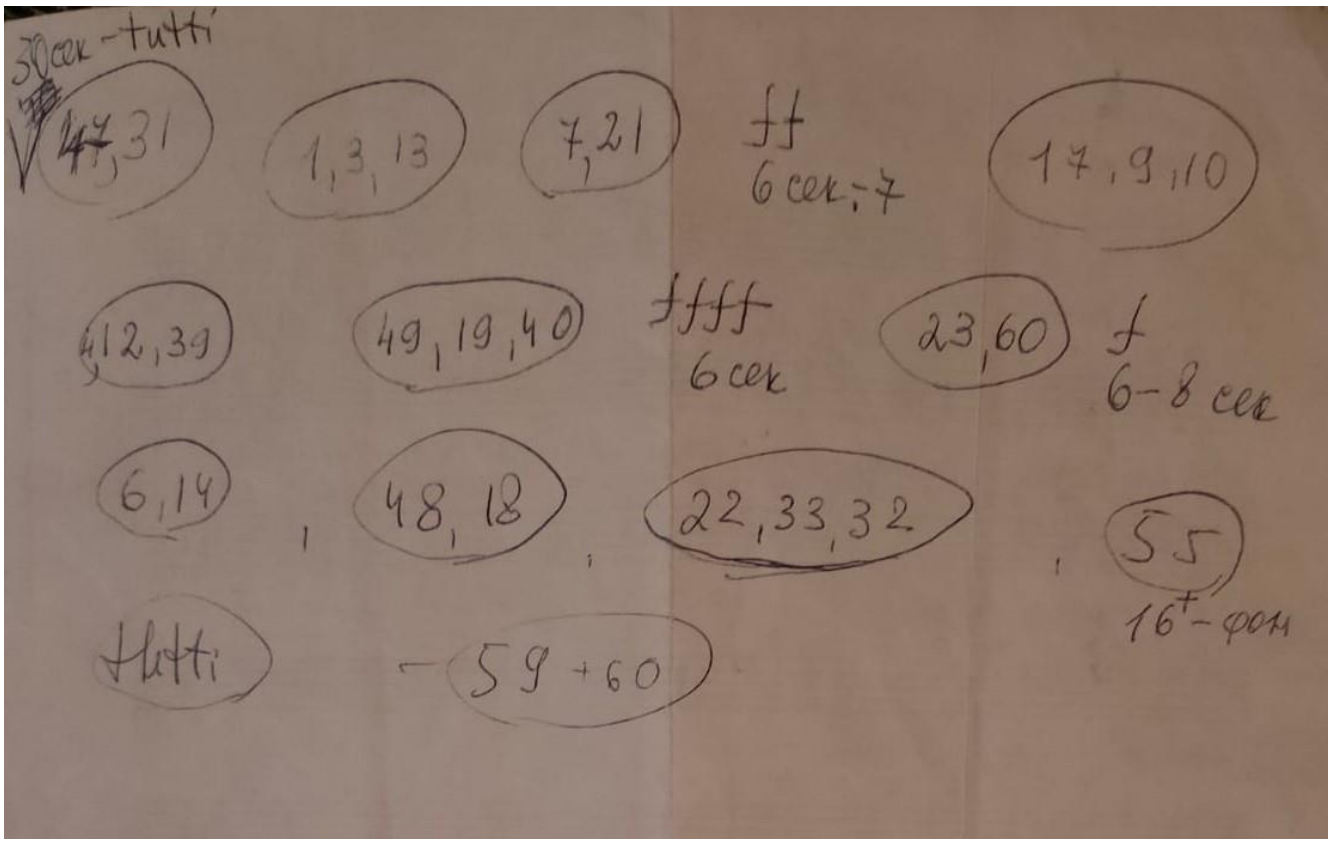


Рис. 33. Денисов Э.В. «Осень» на слова Велимира Хлебникова, часть 1 (начало)

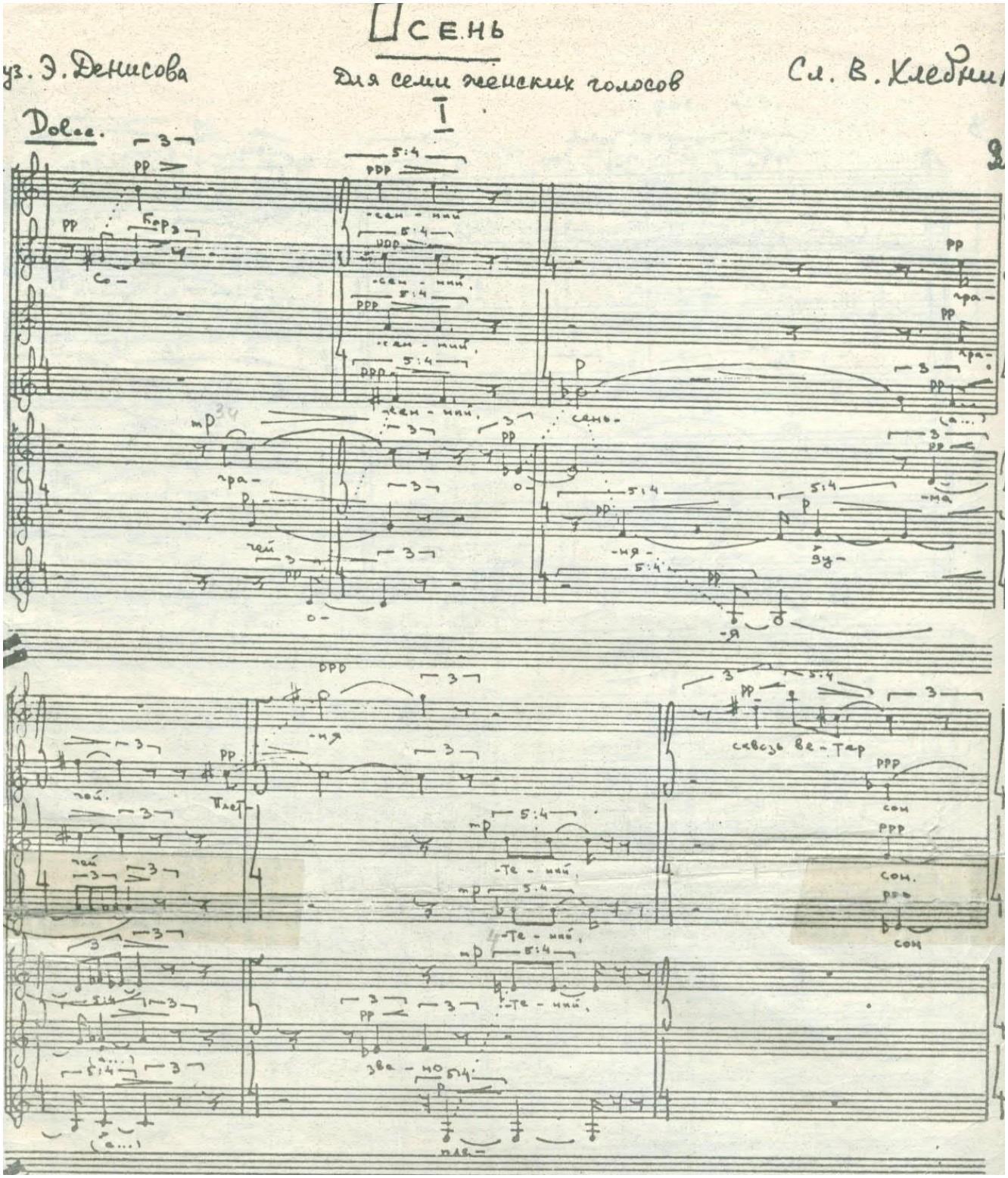


Рис. 34. Тищенко Б.И. «Четыре хора на древние китайские юэфу», часть 4 «Холодная фуга» (реприза)



Рис. 35. Евграфов Ю.А. «Осенний крик ястреба», часть 9 «В жёлтом зрачке возникает злой блеск» (начало)



Рис. 36. Кухта В.А. Месса для женского хора, Kyrie (начало)

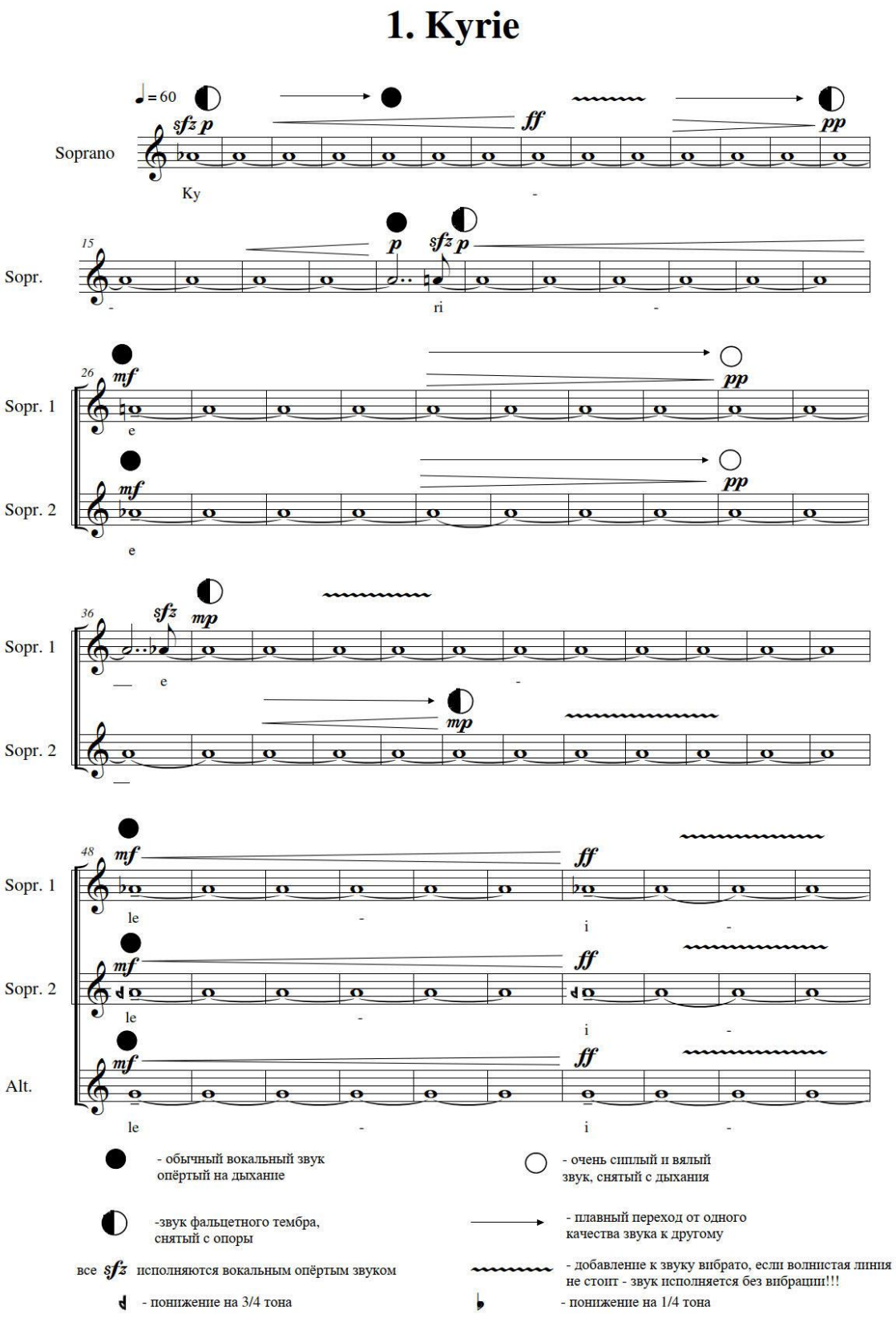


Рис. 37. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 4 (тт. 105–119)


102
С.
А.
Т.
Б.
фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко,
p
108
фи - ко.
f
dim.
фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, ho - да - ло,
114
cresc.
ho - да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло,

Рис. 38. Воронцов Ю.В. «Откровение», часть «Смерти уже не будет» (ц. 12)



Рис. 39. Свиридов Г.В. «Пушкинский венок», часть 9 «Восстань, боязливый» (начало)



Рис. 40. Драницын Н.Н. «Psalm 103» (тт. 65–73)



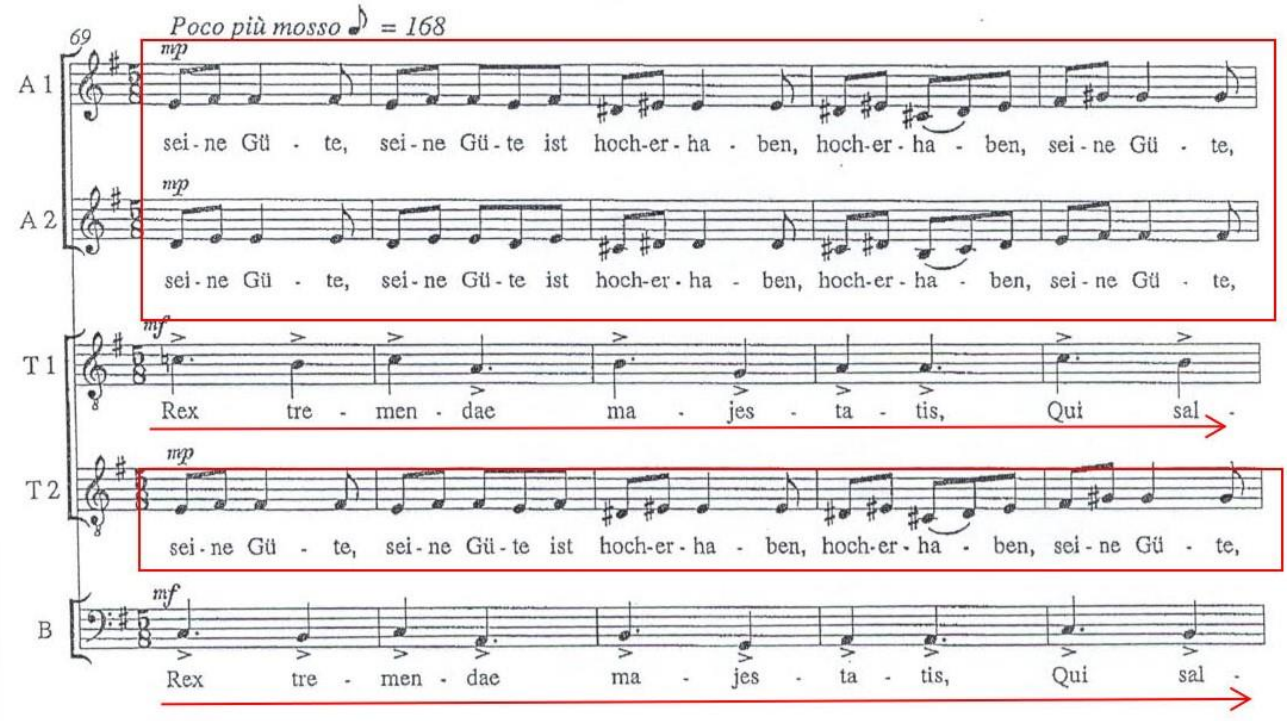


Рис. 41. Щедрин Р.К. «Казнь Пугачева» (ц. 5–6)

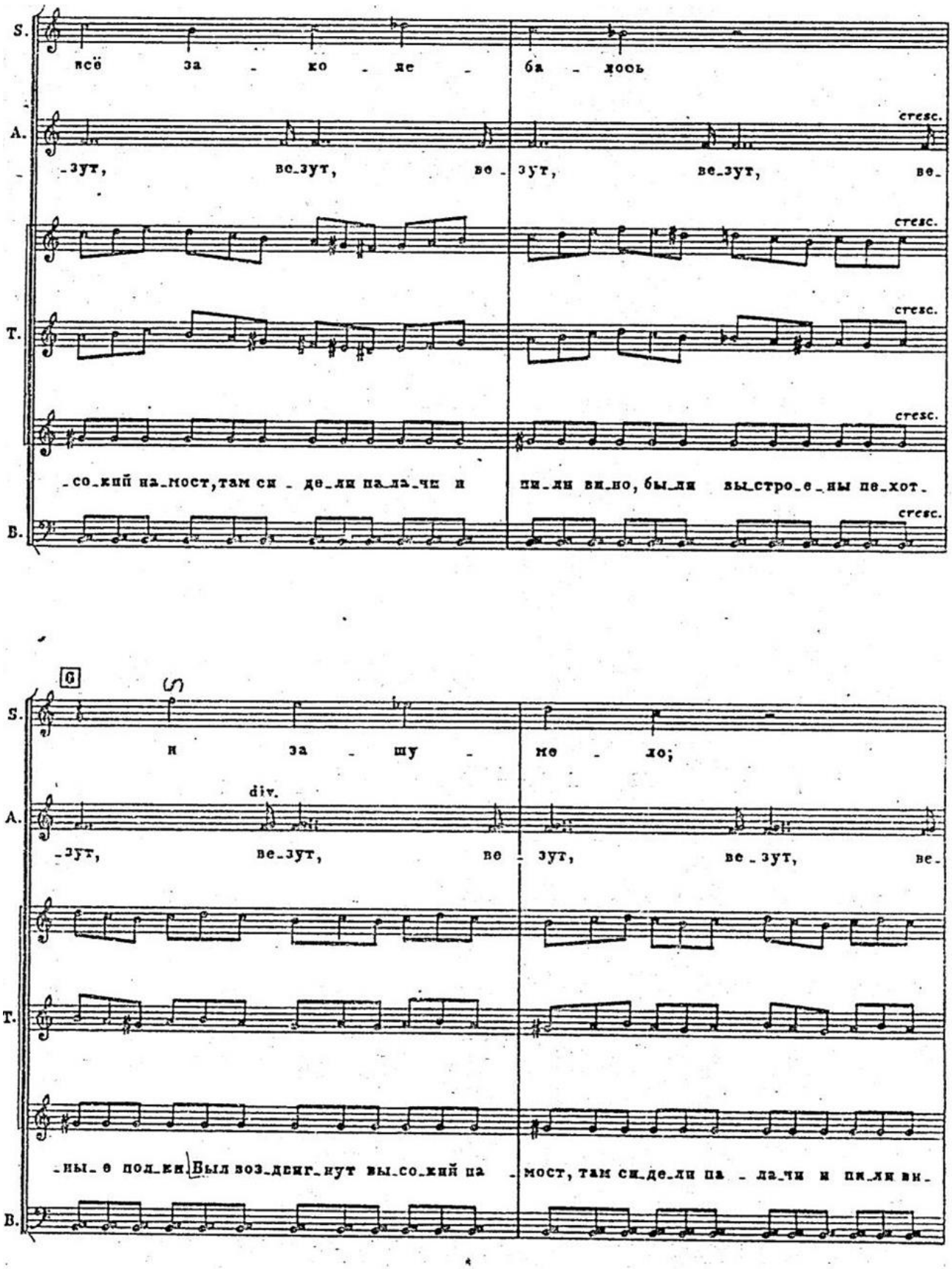


Рис. 42. Слонимский С.М. «Видя разбойник» (начало)



Рис. 43. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 3 «Заинька» (окончание)



4. Что над морем глубоким

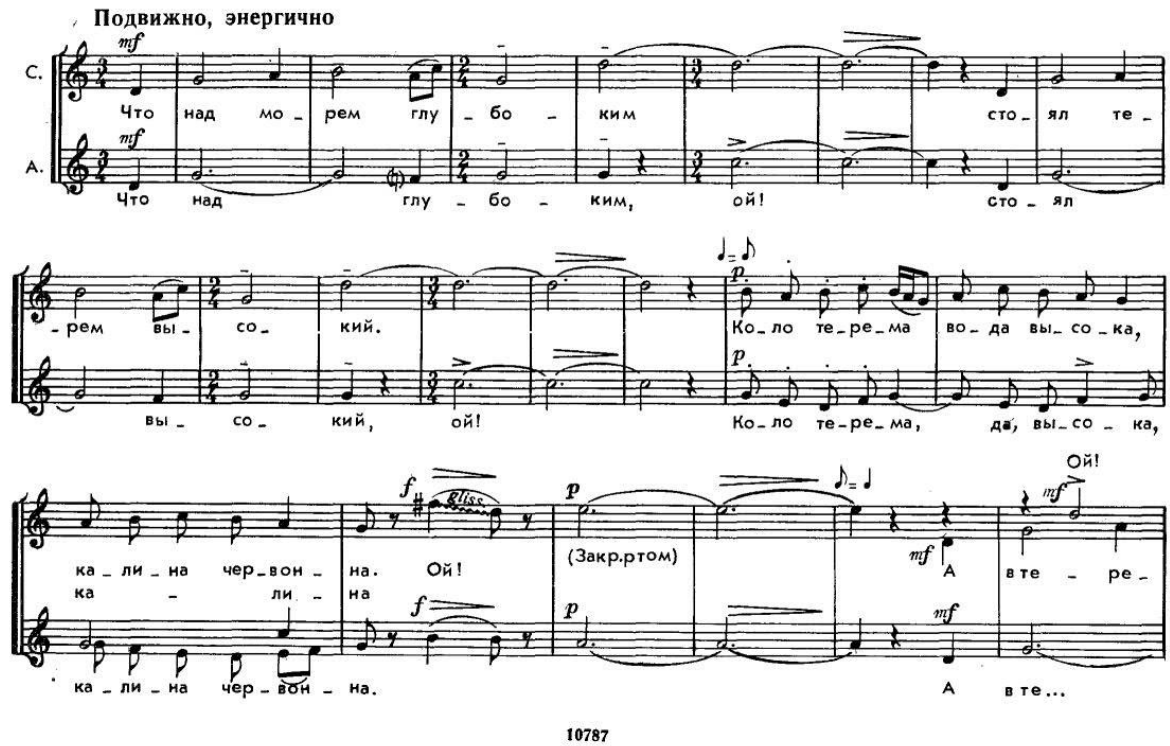


Рис. 44. Шостакович Д.Д. Две русские народные песни (ор. 104), «Венули ветры» (начало)



Рис. 45. Шостакович Д.Д. Две русские народные песни (ор. 104), «Как меня младу-младешеньку» (начало)



Рис. 46. Соколов Вл.Г. «Слава» (окончание)



Рис. 47. Соколов Вл.Г. «Ты не стой, не стой, колодец» (вариация 4)



Рис. 48. Калистратов В.Ю. «Трава моя, травушка» (тт. 40–58)



Рис. 49. Гершкович Л.А. «Волга» (тт. 34–40)



Рис. 50. Калистратов В.Ю. «Отдал меня батюшка» (начало)

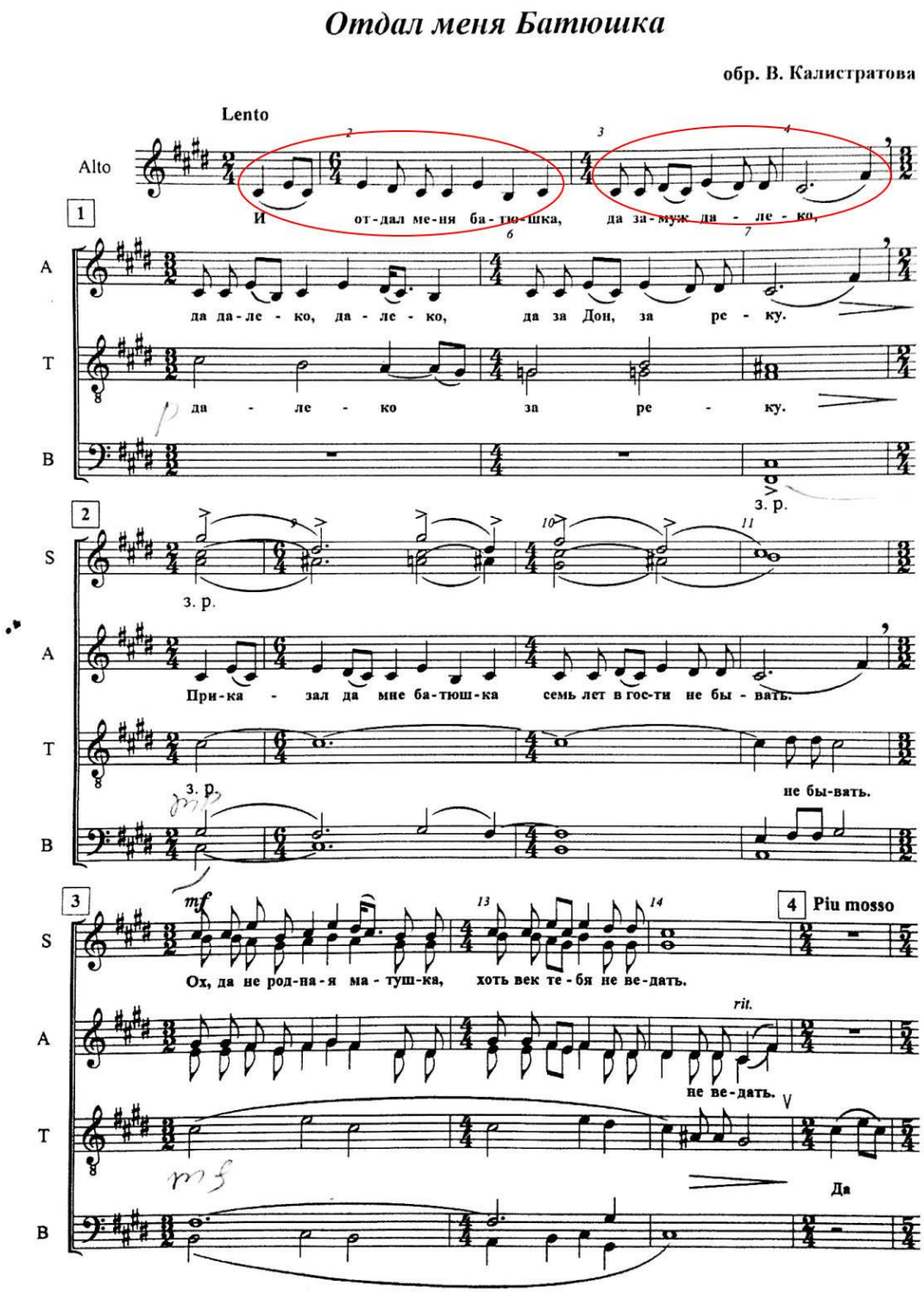


Рис. 51. Калистратов В.Ю. «Отдал меня батюшка» (piu mosso)



Рис. 52. Коловский О.П. «Торил Ванюшка дорожку» (начало)



* См.: Псковские песни / сост. Н. Л. Котикова; ред. С. А. Полянский; муз. ред. Ф. А. Дубнов. Псков: Изд-во газ. «Псковская правда», 1958. (Псков. обл. дом нар. творчества.)

с 6902 к

Рис. 53. Коловский О.П. «Торил Ванюшка дорожку» (развивающий раздел)

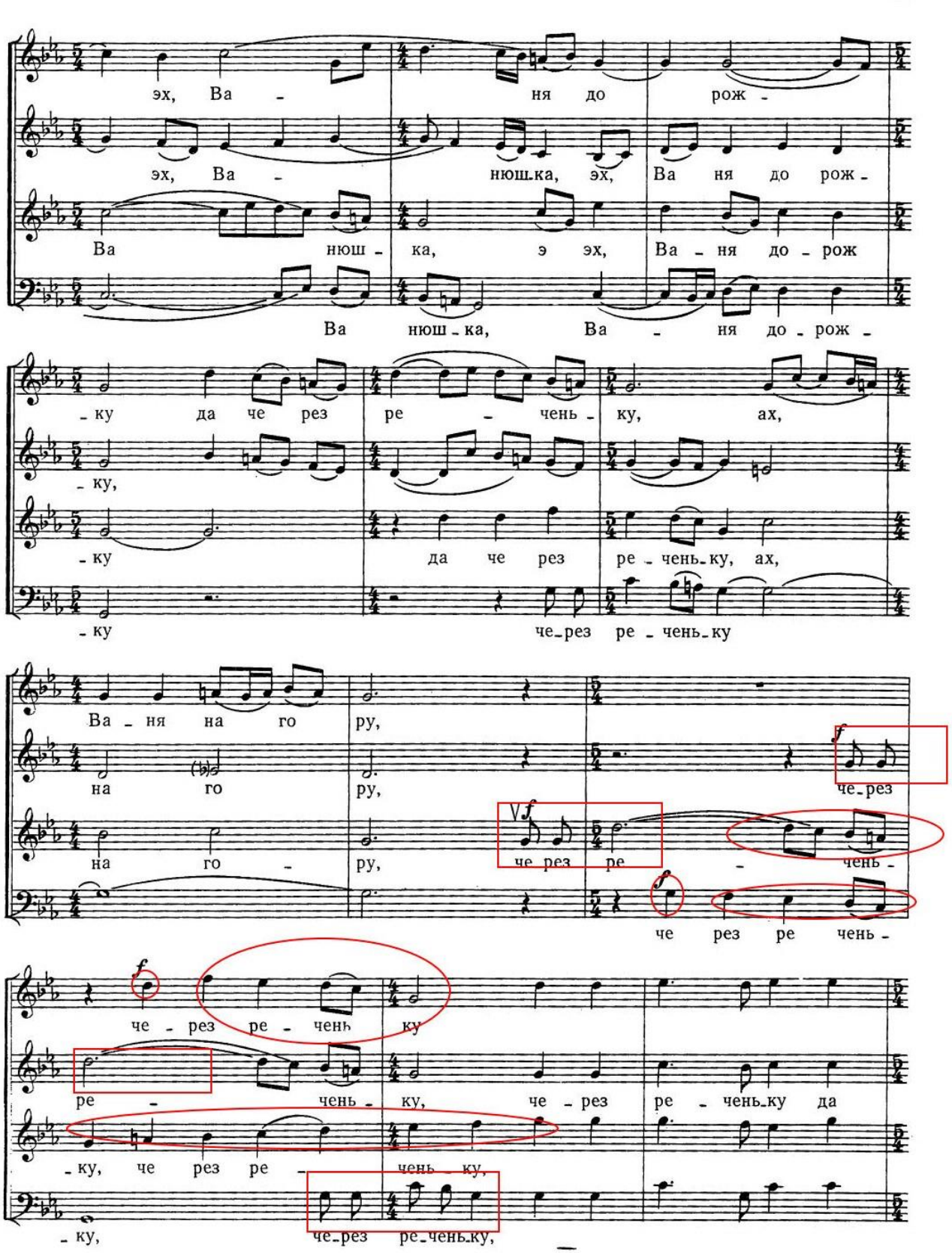


Рис. 54. Калистратов В.Ю. «Я не знала, не ведала» (начало)



Рис. 55. Калистратов В.Ю. «Я не знала, не ведала» (poco piu mosso)



Рис. 56. Екимов С.В. «Вечерний звон» (начало)



Рис. 57. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 1 (начало)

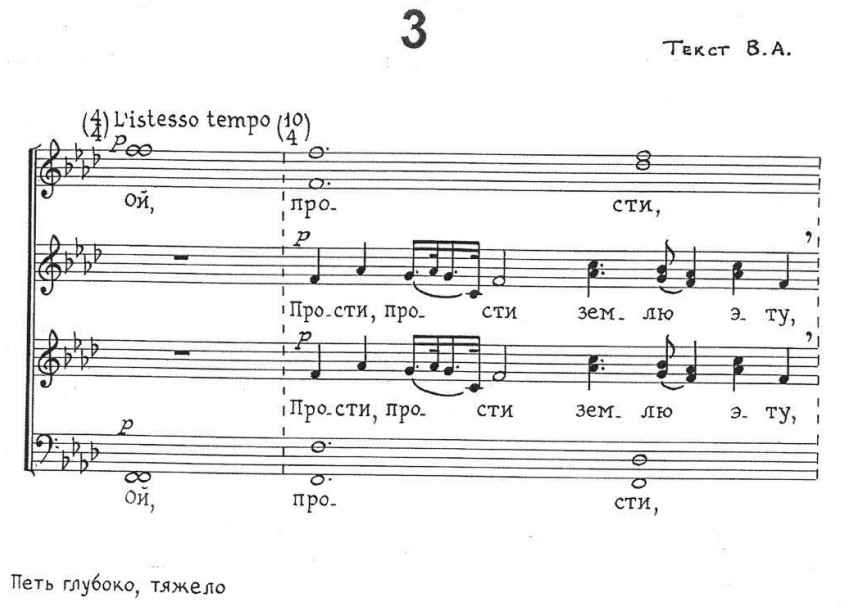


Рис. 58. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 2 (начало)



Рис. 59. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 3 (начало)





Петь глубоко, тяжело

Рис. 60. Арзуманов В.Г. «Иванушка», часть 3 (кульминация)



Рис. 61. Екимов С.В. Четыре русские народные песни для женского хора a cappella, «Ты река ль, моя реченька» (окончание)



Рис. 62. Калистратов В.Ю. Пять русских народных свадебных песен для женского хора, «Плач невесты-сироты на могиле родителей» (развивающий раздел)



Рис. 63. Кухта В.А. «Как у нас на утрице» (начало)



Коллектив делится на вокальную неподвижную группу и хореографичекую группу. Хореографическая группа будет ходить по кругу и отбивать ногами простые ритмические рисунки, пение для хореографической группы не является обязательным. Наиболее сложные ритмические рисунки (дроби) отбиваются солистом. Для хореографической группы и солиста очень рекомендуется консультация специалиста по русским народным пляскам.

Рис. 64. Кухта В.А. «Как у нас на утрице» (средний раздел)



Рис. 65. Буцко Ю.М. Шесть женских хоров, «Калёда-малёда» (начало)



Рис. 66. Щедрин Р.К. Русские народные пословицы, часть 3 «Ворон ворону глаз не выклюет» (начало)



Рис. 67. Чудова Т.А. «Четыре женских хора», часть 1 «Не бойтеся, куры» (тт. 14–16)



Рис. 68. Чудова Т.А. Четыре женских хора, часть 2 «Протяжная» (кульминация)



Рис. 69. Слонимский С.М. Две русские песни, «Люби жену, да не бей!» (начало)



* Слова записаны С. Слонимским от К. М. Дроздовой в Куньинском районе Псковской области в 1965 году.

The verses were written down in 1965 by S. Slonimsky having been heard from K. M. Drozdova in the Kunyinsky region of the Pskov area.

** Желательно, чтобы группы хора были расположены в последовательности (слева направо): басы, тенора, альты, сопрано.

It's better for the choir groups to be located the following way (from left to right): bassi, tenori, alti, soprani.

** *Говорить* — народная речь.

Рис. 70. Слонимский С.М. Две русские песни, «Люби жену, да не бей!» (ц.12)



Рис. 71. Рубин В.И. «Встань, батюшка, встань!» (начало)



Рис 72. Долганова Л.В. «На златом крыльце сидели» (тт. 49–55)



Рис. 73. Смирнов Д.Н. Месса, часть 10 «Et incarnatus est» (окончание)



Рис. 74. Смирнов Д.Н. Месса, часть 13 «Et ascendit» (начало)



Рис. 75. Смирнов Д.Н. Месса, часть 8 «Credo» (начало)



Рис. 76. Смирнов Д.Н. Месса, часть 6 «Domine Deus»

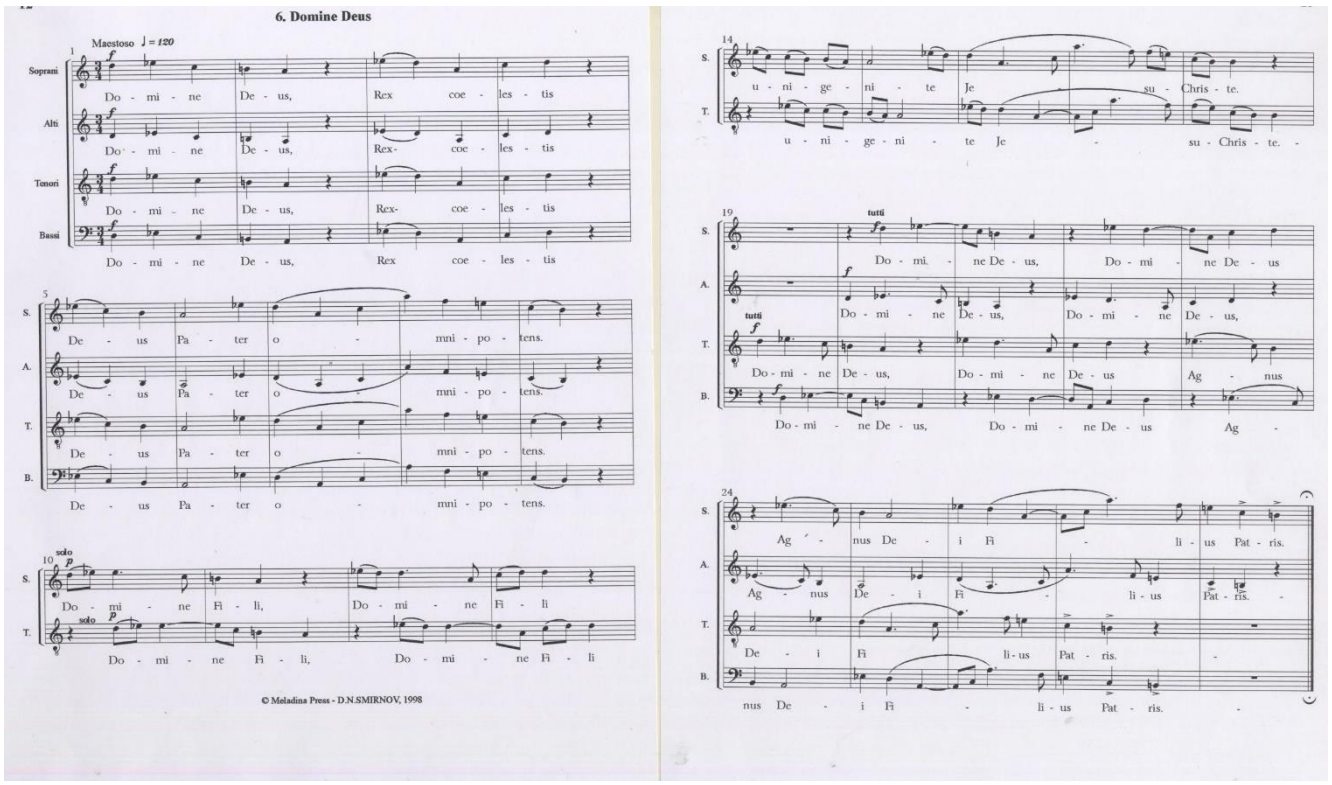


Рис. 77. Смирнов Д.Н. Месса, часть 4 «Laudamus te»



Рис. 78. Смирнов Д.Н. Месса, часть 1 «Kyrie eleison»

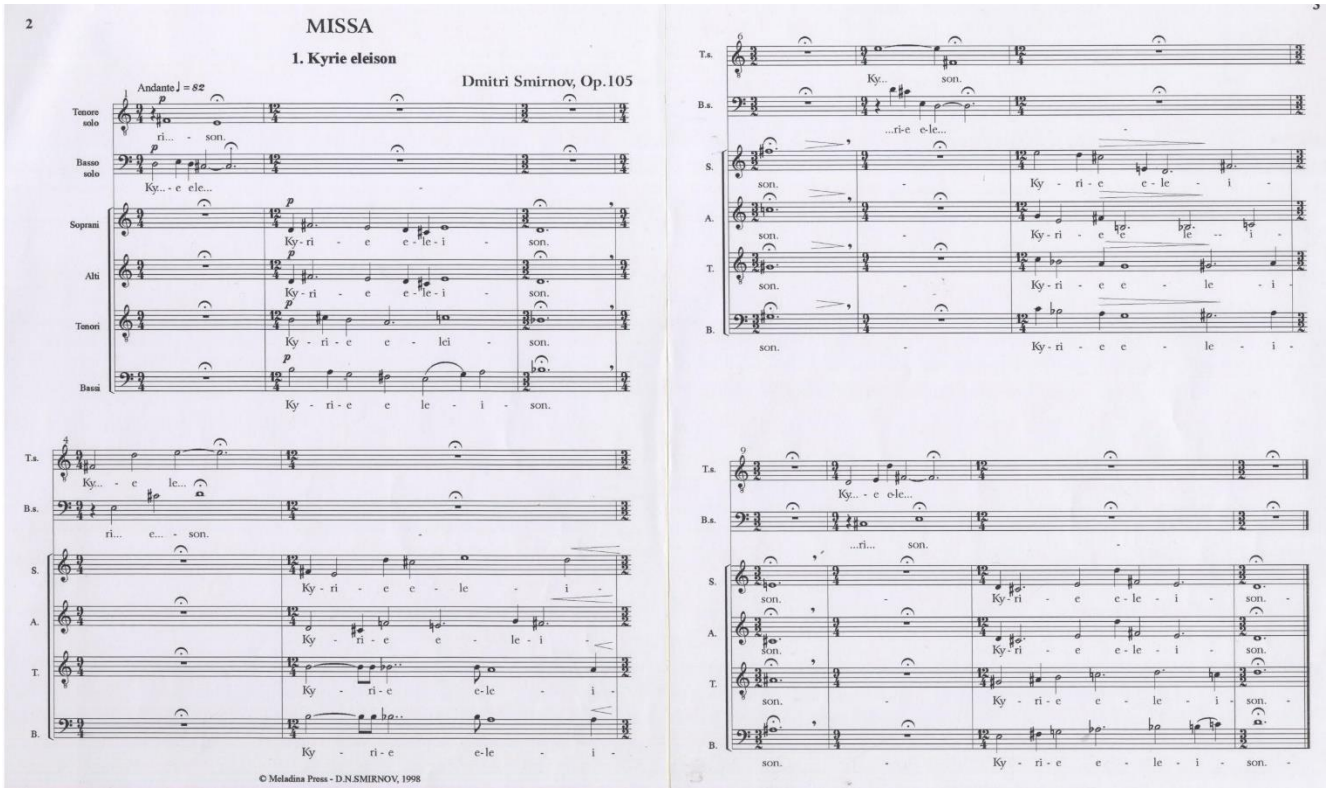


Рис. 79. Смирнов Д.Н. Месса, часть 21 «Dona nobis pacem» (начало)



Рис. 80. Дмитриев Г.П. Mecca in D, Credo (фрагмент)



Рис. 81. Шибанов Ю.И. Missa Potatorbis, Cantus firmus I



Рис. 82. Шибанов Ю.И. Missa Potatorbis, Cantus firmus II

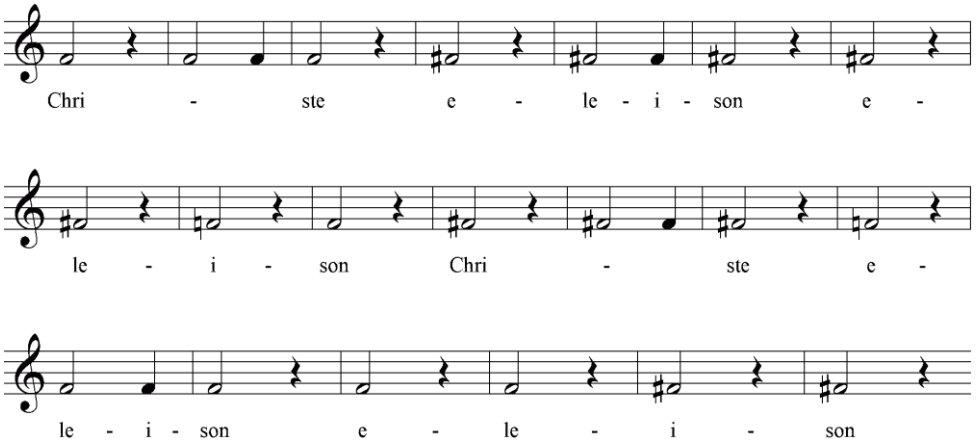


Рис. 83. Королёв А.А. Ave Maria (начало)



Рис. 84. Жоскен Депре. Ave Maria (начало)



Copyright © 1999 by the Choral Public Domain Library (http://www.cpdl.org)
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

Рис. 85. Драницын Н.Н. Recordare, Jesu Pie (окончание)

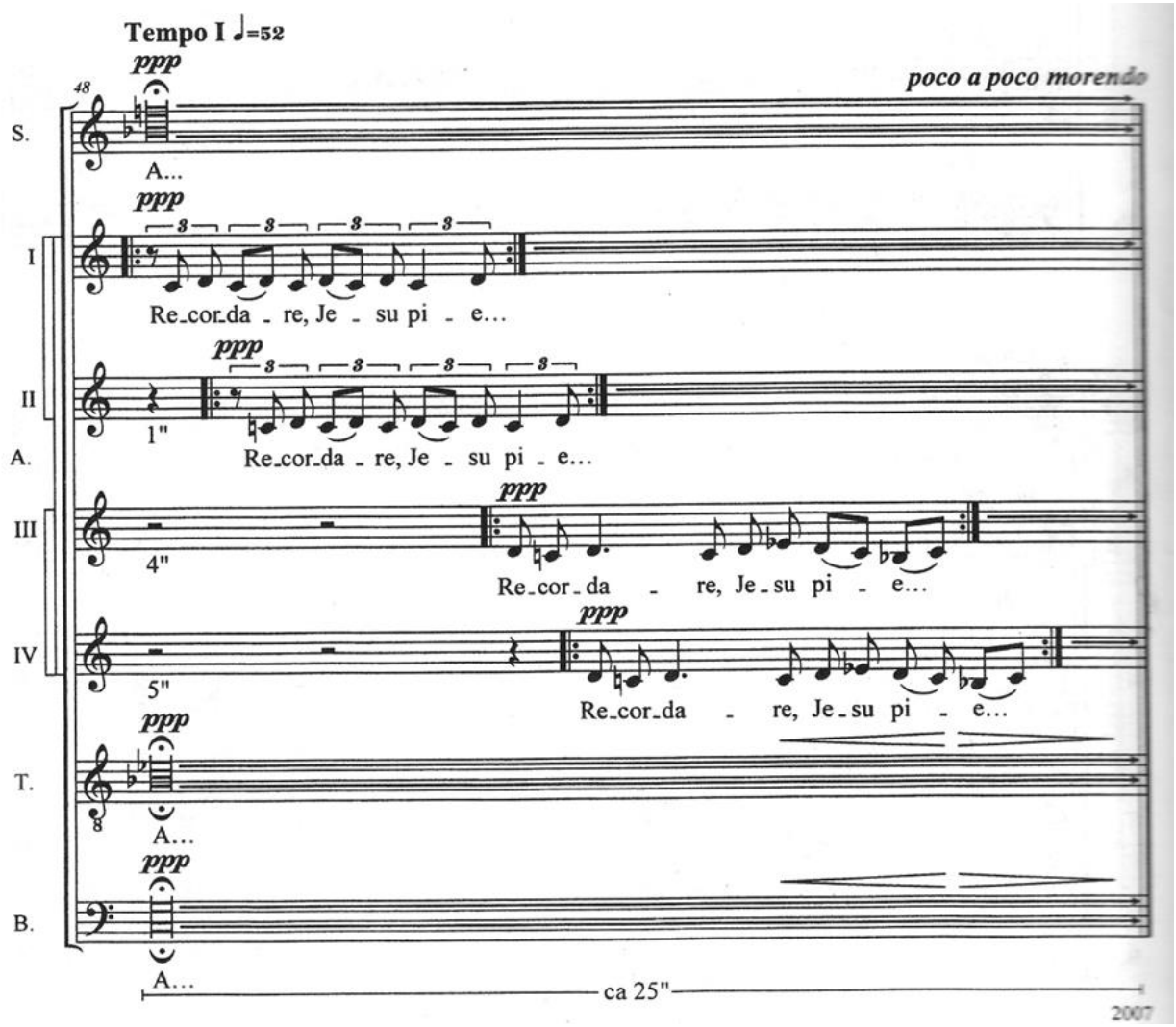


Рис. 86. Екимов С.В. Als du das Vögeln lerntest (ц.2)




S.
A.
T.
B.
wenn ver_gißt
Als freu_test du dich
du mich
ich sag_te: ich sag_te:
3
ei_nes an_dern Manns!
Ich geb nicht mich,
ich sag_te, ich sag_te: Manns!
ich geb nicht mich, ich geb dir ei_nen ei_nen Schwanz.
Ich geb nicht mich, ich geb dir ei_nen ei_nen Schwanz,
Ich geb nicht mich, ich geb dir

Рис. 87. Волконский А.М. Псалом 148 (начало)



Рис. 88. Волконский А.М. Псалом 148 (тт. 56-65)



Рис. 89. Драницын Н.Н. Psalm 103 (начало)

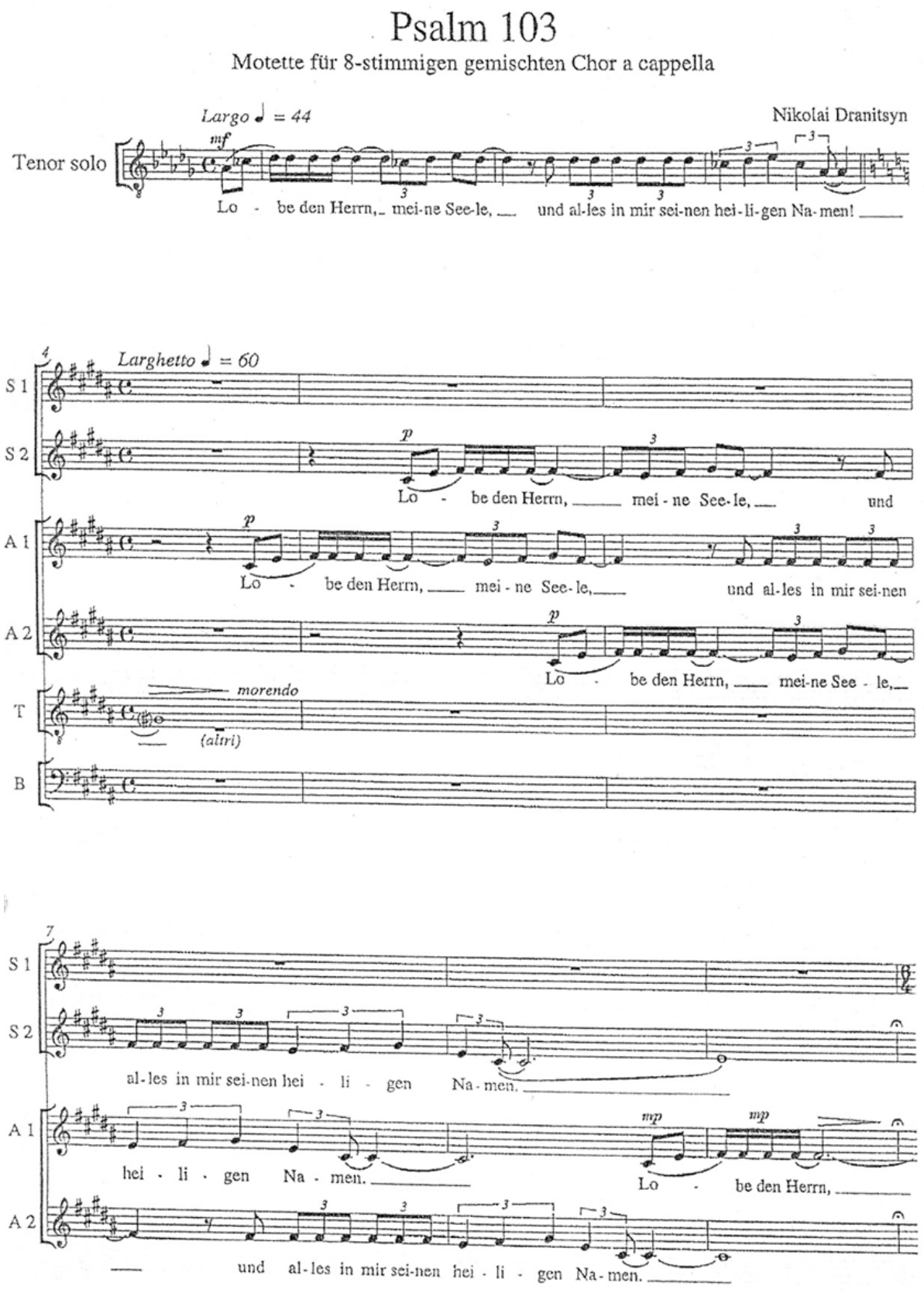


Рис. 90. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 10–16)



Рис. 91. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 65–73)



Рис. 92. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 74–83)



Рис. 93. Кугельман Й. Nun lob, mein Seel, den Herren



Рис. 94. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 53–64)



Рис. 95. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 84–89)



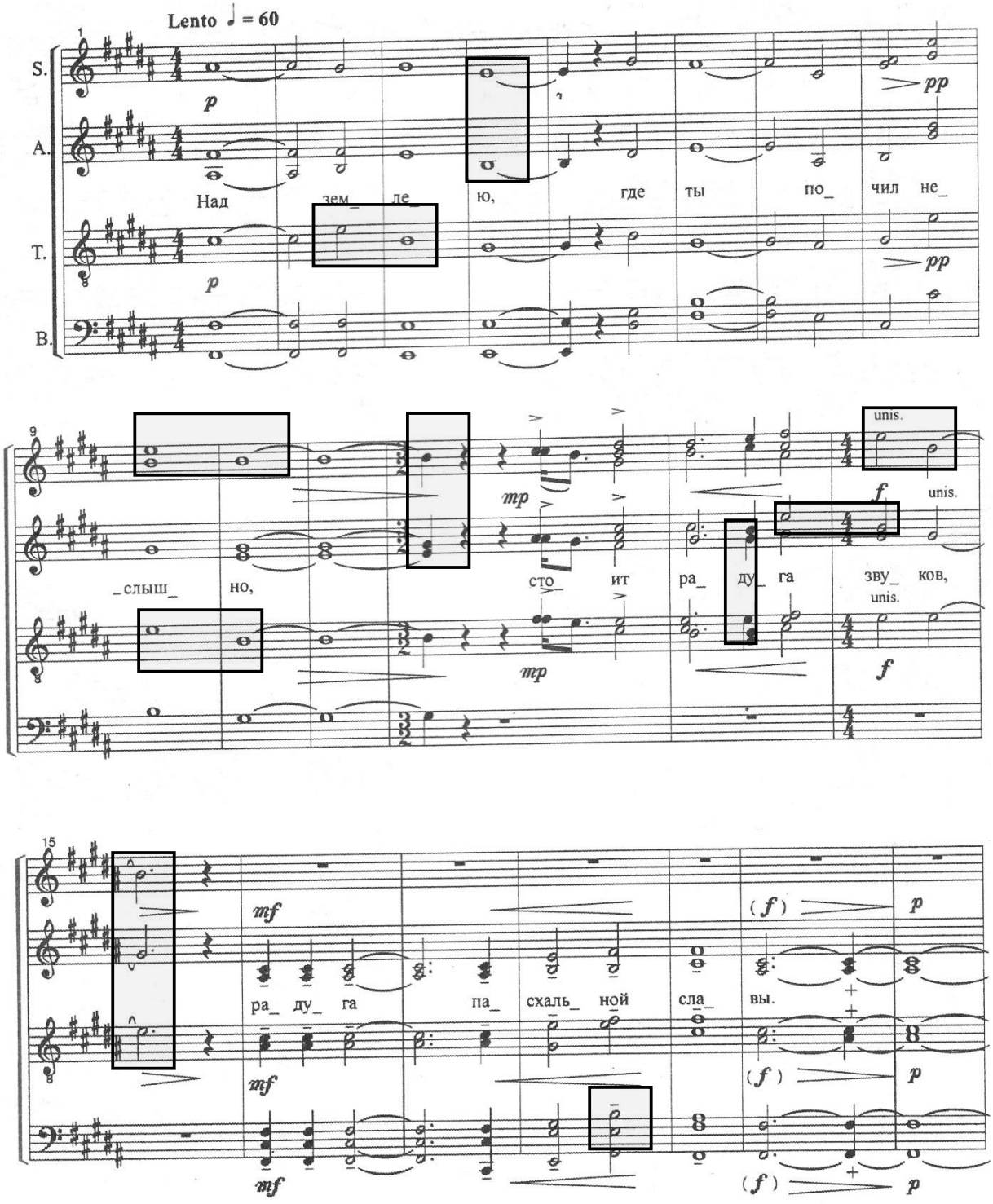
Рис. 96. Драницын Н.Н. Psalm 103 (тт. 90–95)



Рис. 97. Екимов С.В. Мотет «Schönster Herr Jesu» (ц. 2)



Рис. 98. Королёв А.А. Памяти Мессиана (начало)



* Фонограммы находятся в студии электронной музыки Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Рис. 99. Королёв А.А. Памяти Мессиана (тт. 80–87)



Рис. 100. Королёв А.А. Памяти Мессиана, Kyrie eleison



Рис. 101. Королёв А.А. Памяти Мессиана (тт. 230–248)



Рис. 102. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 4 (начало)

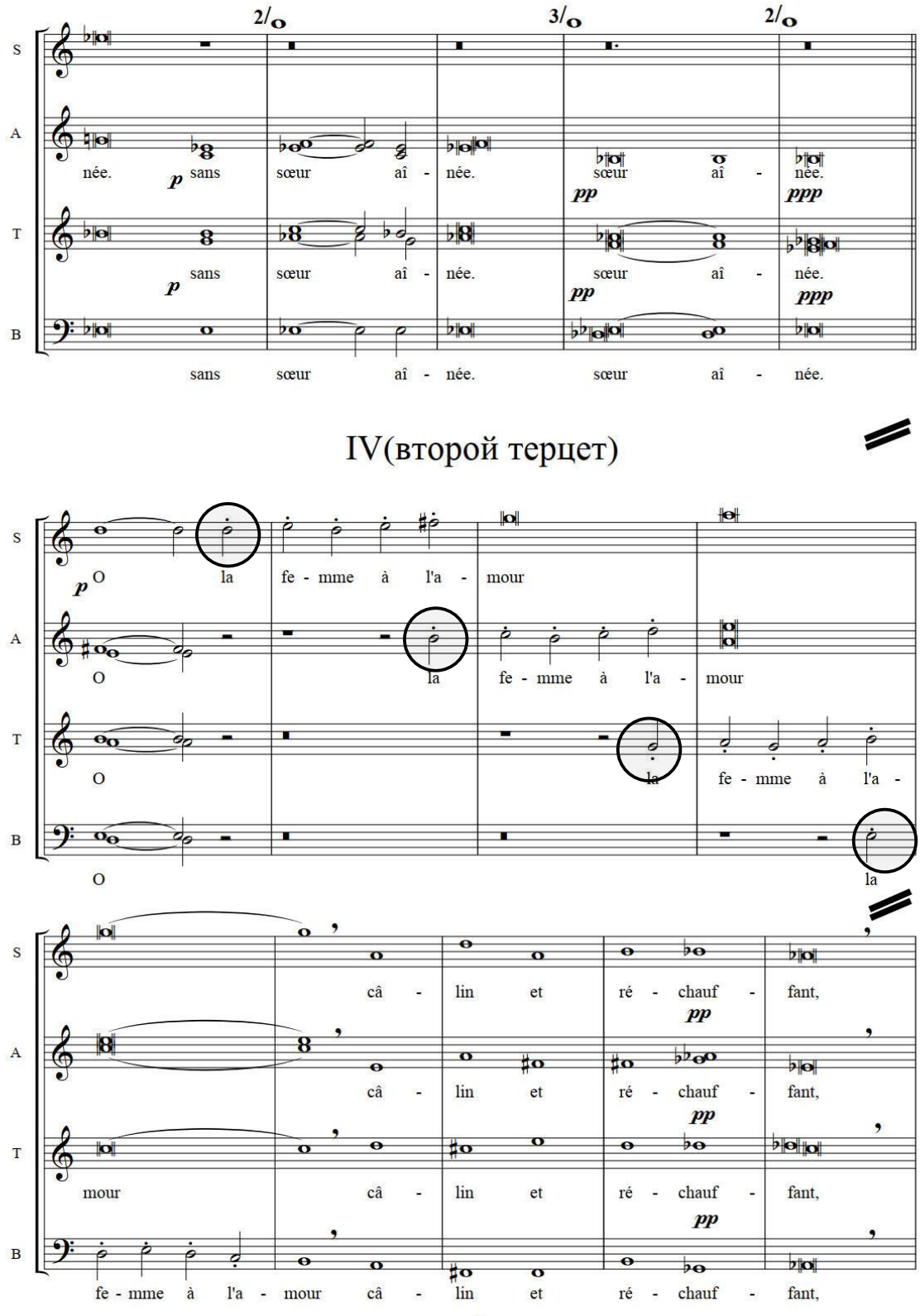


Рис. 103. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 3 (начало)



Рис. 104. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 2 (начало)



Рис. 105. Аркадьев М.А. Четыре мадригала на сонет П. Верлена «Voeu», часть 4 (кода)

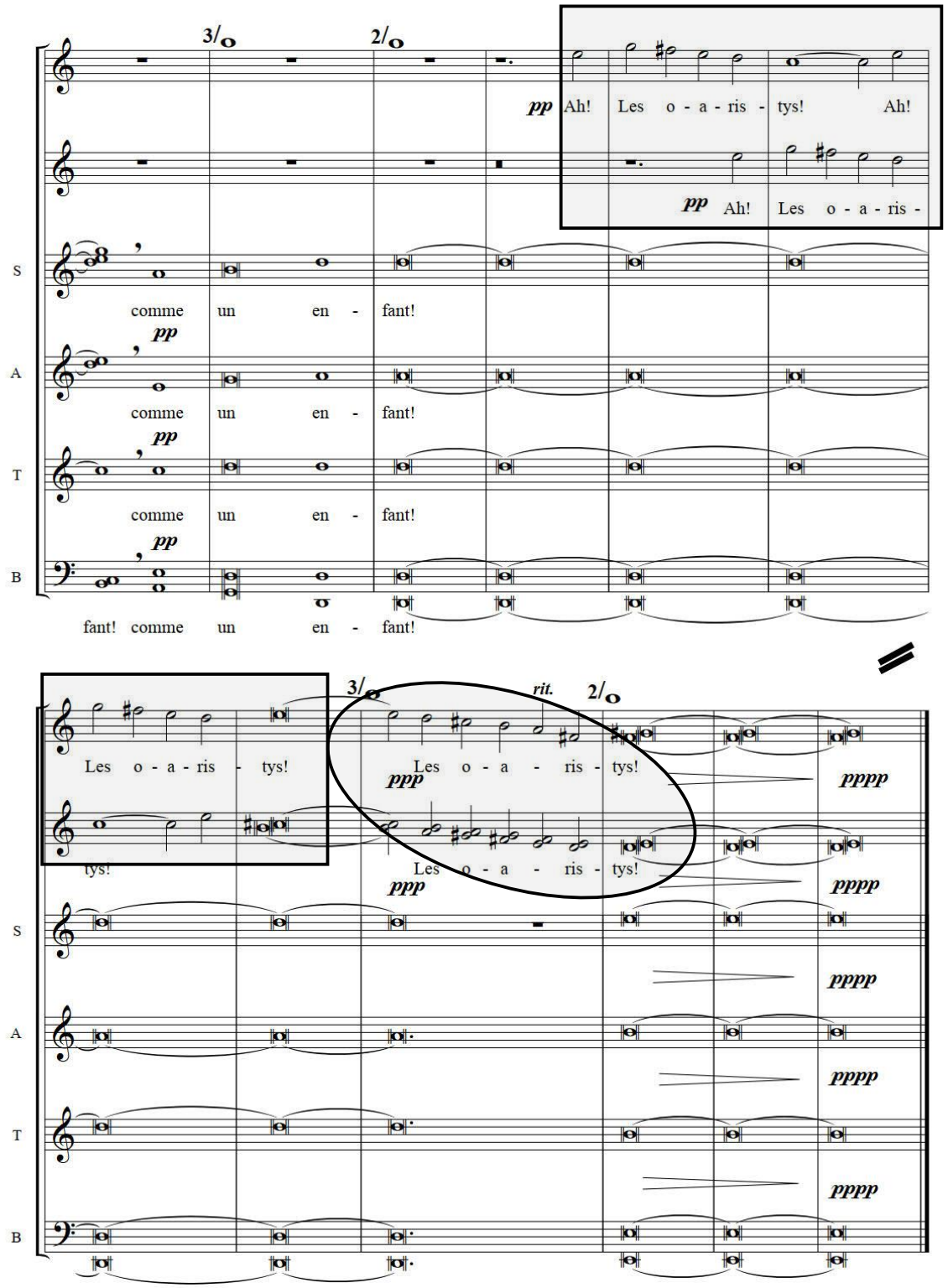


Рис. 106. Терентьев С.С. «Лиссабонский мадригал» (начало)



Рис. 107. Королёв А.А. «Мадригал» (начало)



Рис. 108. Слонимский С.М. «Замки Фата Морганы» (начало)



Рис. 109. Бойко Р.Г. Три мадригала, «Ты ушла вместе с дождем» (начало)



Рис. 110. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Разлуку во всем я вижу» (начало)



Рис. 111. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Раненый трижды» (начало)



Рис. 112. Драницын Н.Н. Мадригалы разлук, «Когда-то над этим полем плескала морская волна» (тт. 5-8)



Рис. 113. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Вина!...» (начало)



Рис. 114. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Когда песнь любви запоют соловьи» (тт.9-28)



Рис. 115. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», «Не ты один несчастлив»



Рис. 116. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма», Интерлюдия (начало)

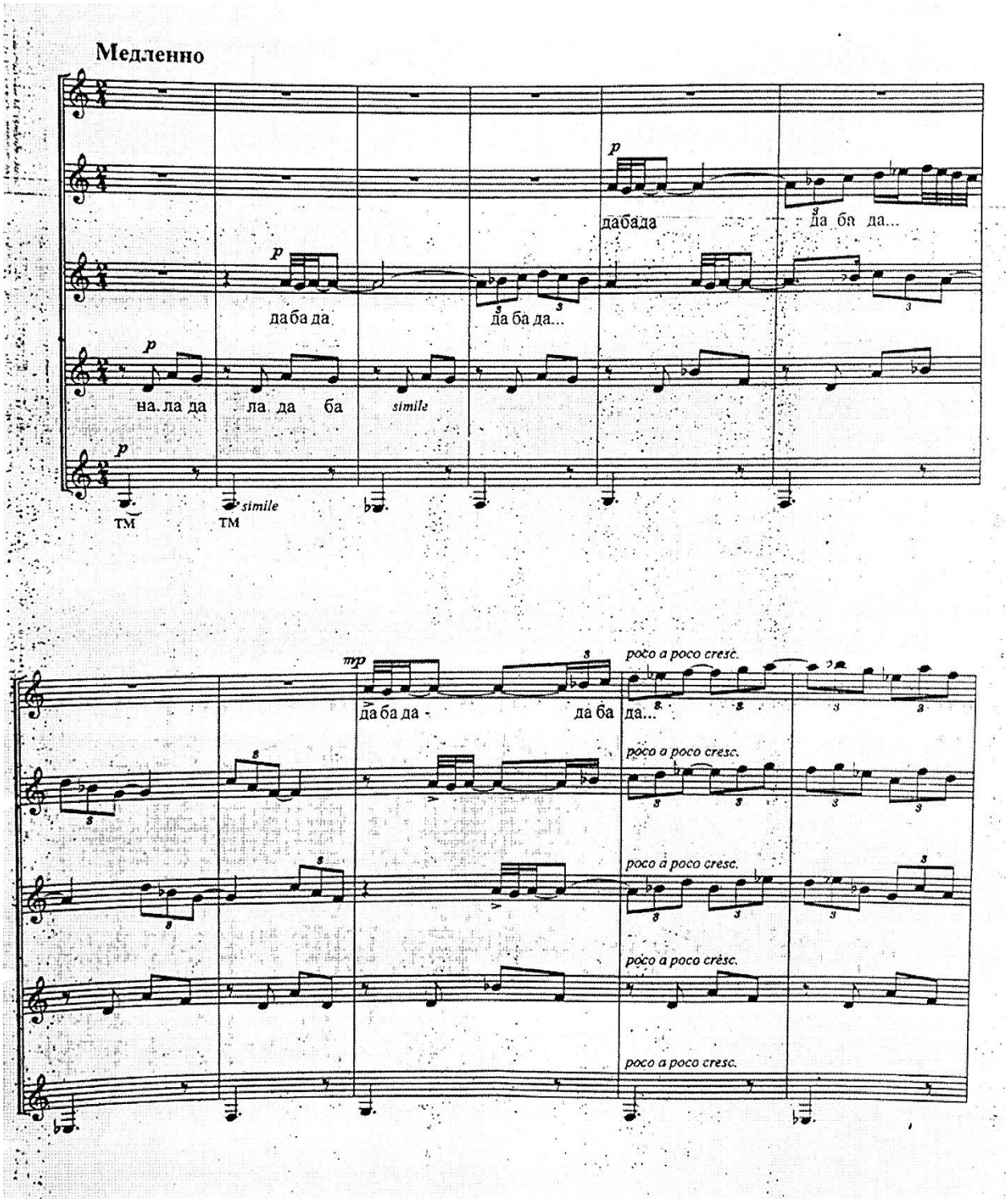


Рис. 117. Пономарёв В.В. Вторая тетрадь мадригалов для смешанного вокального ансамбля, «Осенний сад» (окончание)

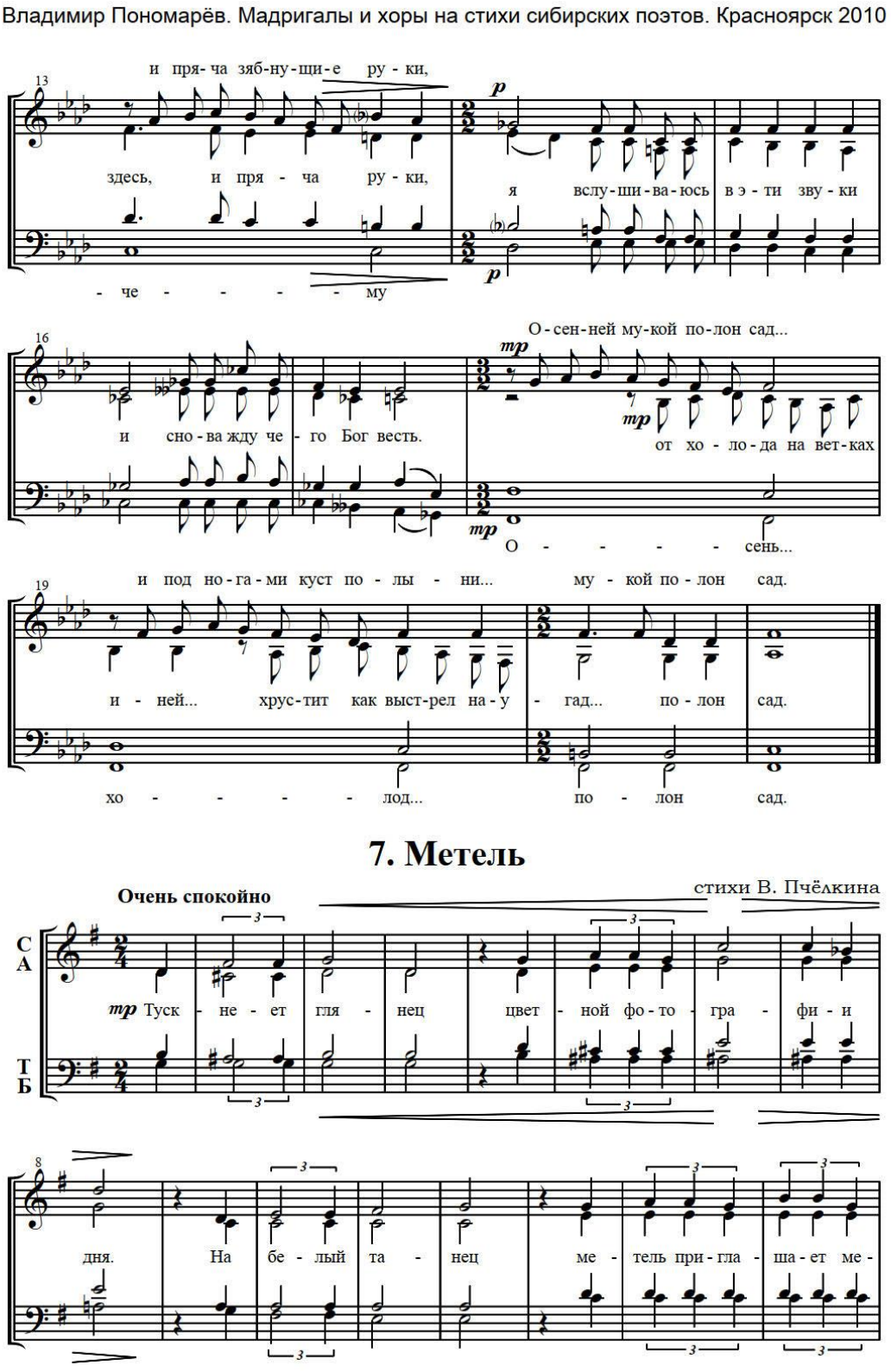


Рис. 118. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Завещание скряги» (окончание)



Рис. 119. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Год урожайный» (тт. 52-57)



Рис. 120. Фалик Ю.А. Вторая книга канцон, «Альба» (тт. 54-62)



Рис. 121. Караев Ф.К. «Malheur me bat» (начало)



Рис. 122. Корганов Т.И. «Утренний канон»

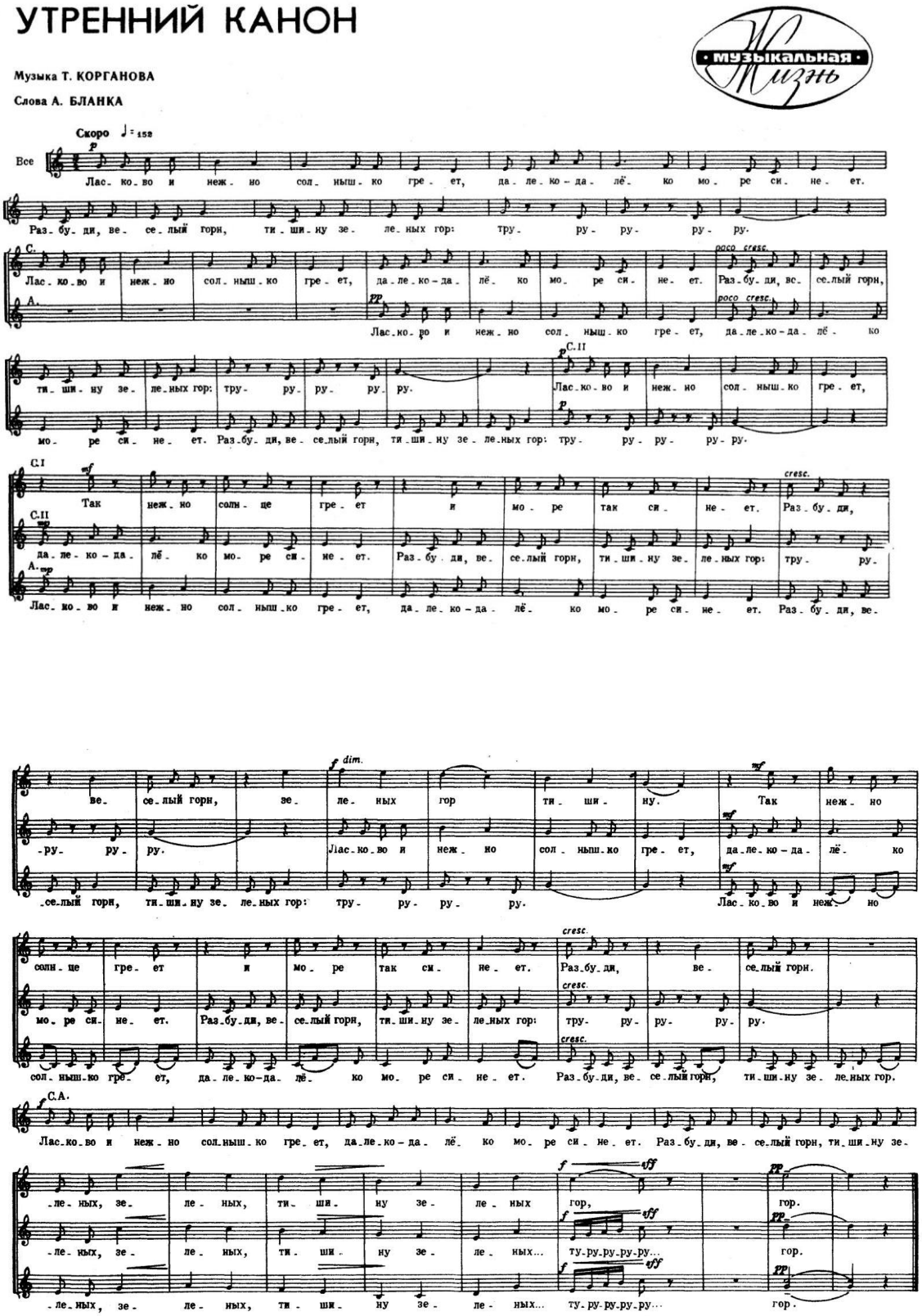


Рис. 123. Гурьев Ю.Н. «Поэтический канон» (начало)



Рис. 124. Гурьев Ю.Н. «Поэтический канон» (окончание)



Рис. 125. Литовко Ю.А. «Бесконечный канон»



Рис. 126. Холопов Ю.Н. «Канон на тему С. Прокофьева для женского хора»



Рис. 127. Шебалин В.Я. «Эхо» (начало)



Рис. 128. Пирумов А.И. Вокализ для смешанного хора «Эхо» (тт. 20-29)



Рис. 129. Пирумов А.И. Четыре стихотворения, «Эхо» (начало)



Рис. 130. Шнитке А.Г. «Голоса природы» (начало)



Рис. 131. Степанович Д.А. «Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева», «Есть в осени первоначальной…» (начало)



Рис. 132. Степанович Д.А. «Два канона для хора на стихи Ф. Тютчева», «В небе тают облака…»



Рис. 133. Карев Л.А. Ave Maria (антифон Ave Maria)

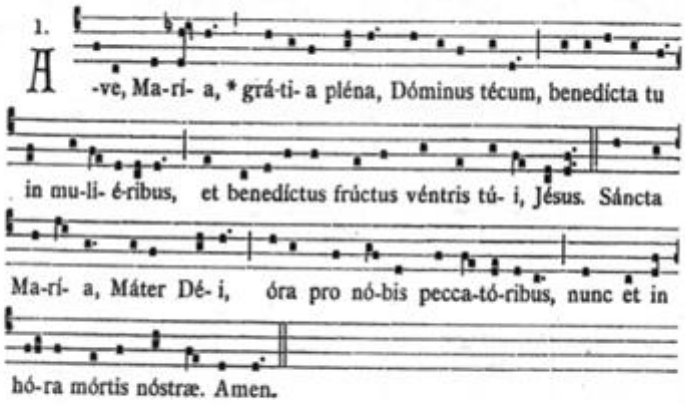


Рис. 134. Карев Л.А. Ave Maria (начало)



Рис. 135. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 112-121)



Рис. 136. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 41-45)



Рис. 137. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 106-111)



Рис. 138. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 91-95)


91
Solo
Solo
I
II
Solo
I
II
Solo
I
II
I
II
in ma-li-e
in mu-li-e-ri-bus
et in hora mor-tis nos-trae
Je-sus
Je-sus.
Sanc-ta Ma-ri-a
Ma-ri-a
Ma-ri-a

Рис. 139. Карев Л.А. Ave Maria (тт. 96-105)

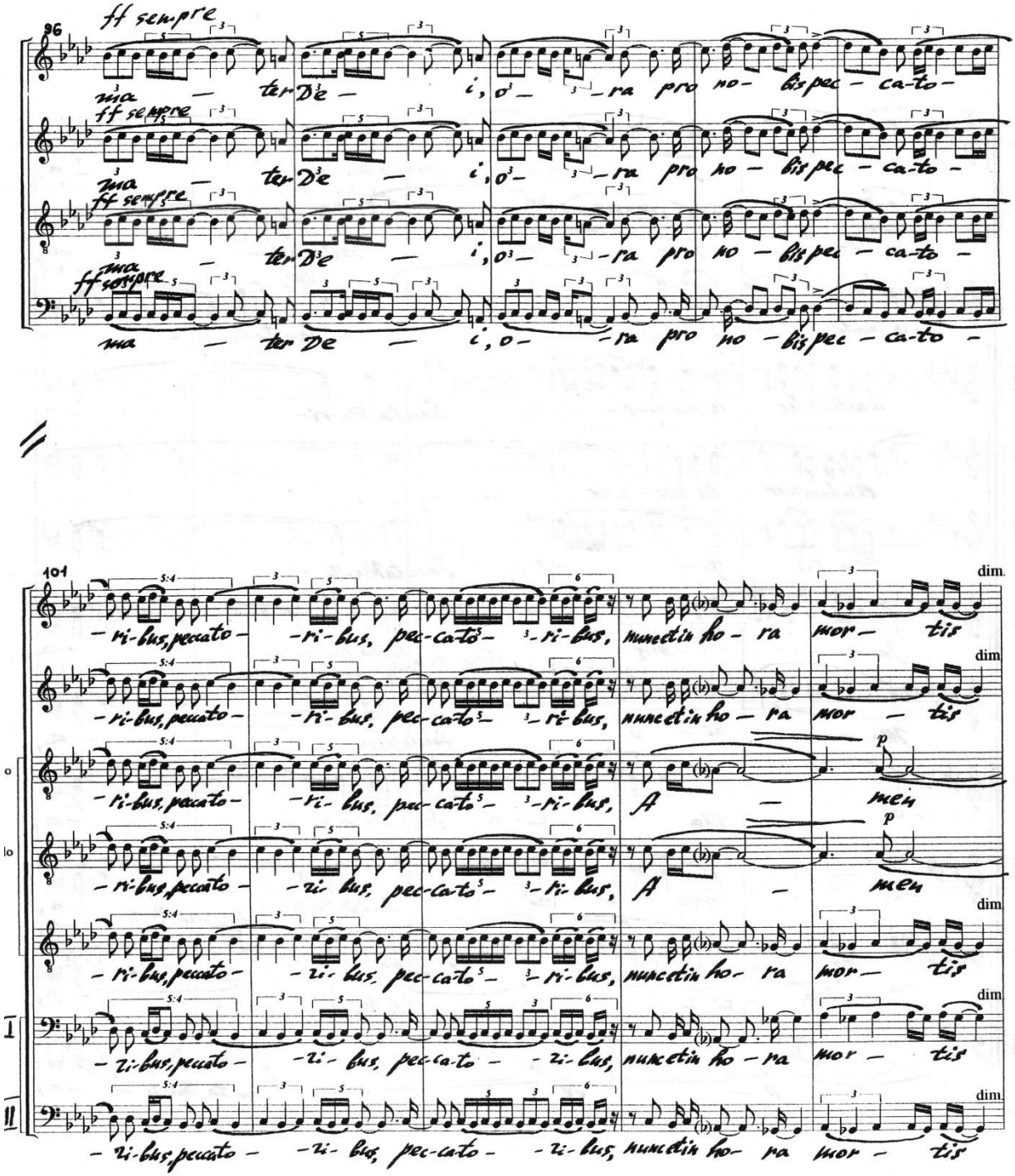


Рис. 140. Гладков Г.И. «Тучка»



Рис. 141. Бойко Р.Г. «Пять веселых канонов», Деловой разговор



Рис. 142. Смольянинов С.С. «Дыханье года», «Зимний канон»

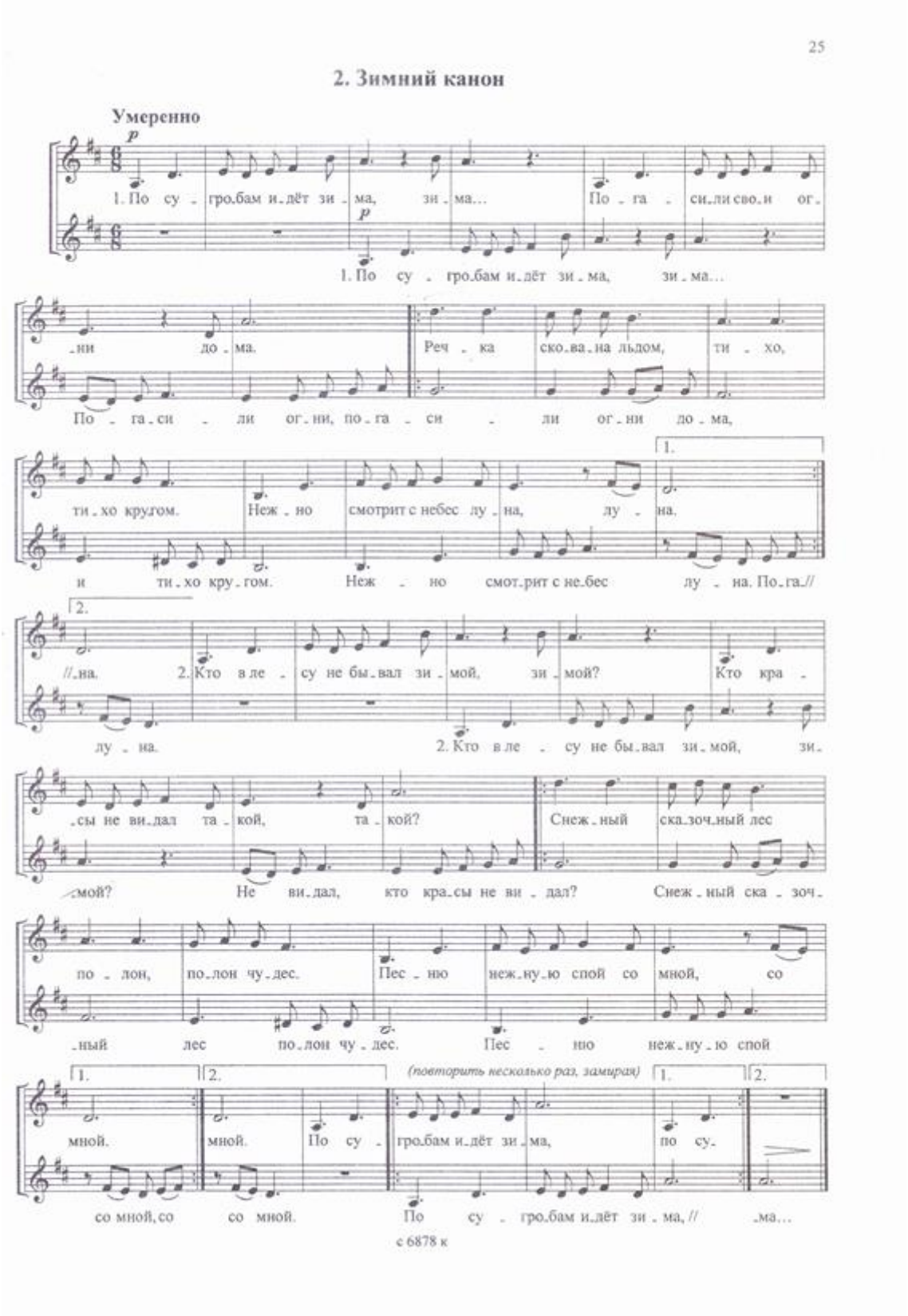


Рис. 143. Смольянинов С.С. «Дыханье года», «Летний канон»



Рис. 144. Шебалин В.Я. «Осень» (начало)



Рис. 145. Фалик Ю.А. «Два сольфеджио», Фуга (начало)



Рис. 146. Корганов Т.И. «Прелюдия и Фуга Es-dur», Фуга (начало)



*) Фуга может исполняться с текстом, либо как вокализ - на любые удобные для пения слоги.

Рис. 147. Корганов Т.И. «Прелюдия и Фуга Es-dur», Фуга (окончание)



**) Для облегчения можно спеть от ми♭ простую хроматическую гамму четвертными длительностями.

Рис. 148. Жоскен Депре. Missa Hercules dux Ferrariae, Kyrie (начало)



Transcribed by YAMAMOTO Anaguma Hitoshi. Copyright: CPDL. Original key, original note values. Sources: Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, MS 9126 (between 1504 and 1506); "Missarum Josquin Liber secundus," (1505, Venice); and "Werken van Josquin des Prés," Vol. 17, Albert Smijers, (1937, Leipzig)

Рис. 149. Пирумов А.И. «Четыре стихотворения», «Послушайте!» (начало)



Рис. 150. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?» (начало)



Рис. 151. Тищенко Б.И. «Четыре хора на древние китайские юэфу», «Холодная фуга» (начало)



Рис. 152. Тищенко Б.И. «Энергия» (начало)



Рис. 153. Агафонников В.Г. «Концертино», «Фуга» (начало)



Рис. 154. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Des-dur», «Фуга» (тт. 5–8)



Рис. 155. Баркаускас В.П. «Прелюдия и фуга», «Фуга» (начало)



Рис. 156. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою» (начало)



Рис. 157. Фалик Ю.А. «Два сольфеджио», Фуга (тт. 36–47)



Рис. 158. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет, Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою» (тт. 9–15)



«

Рис. 159. Ушкарёв А.Ф. «Мадригал», Фуга «Красы прелестней нет» (начало)



Рис. 160. Евграфов Ю.А. Фуга «В честь Густава Эрнесакса» (тт. 102–109)



Рис. 161. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?» (тт. 41–44)



Рис. 162. Тищенко Б.И. «Энергия» (тт. 40–42)



Рис. 163. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Фуга (тт. 40–42)



Рис. 164. Агафонников В.Г. «Концертино», «Фуга» (реприза)



Рис. 165. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Des-dur», Фуга (т. 53)



Рис. 166. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Фуга (окончание)

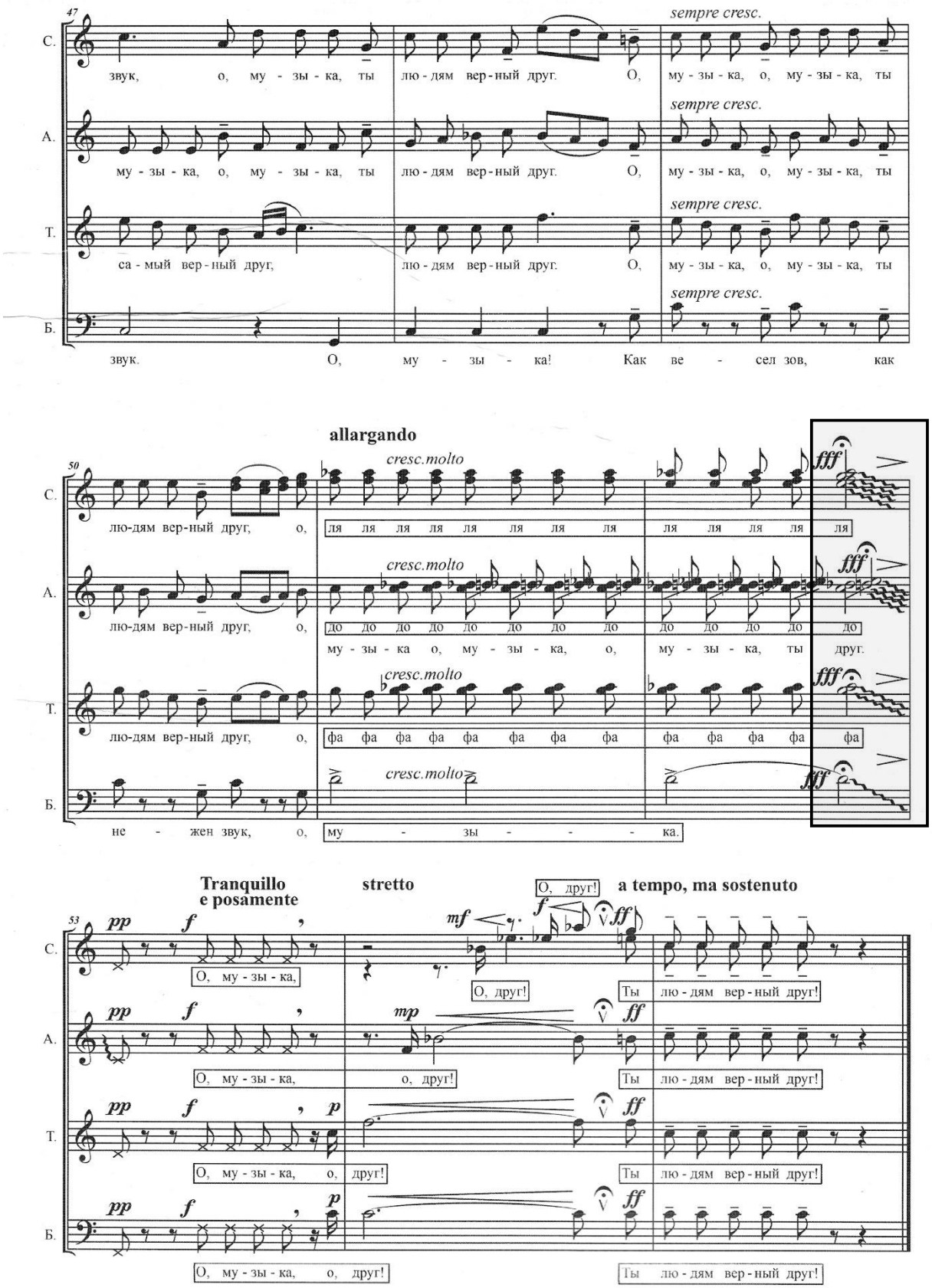


Рис. 167. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (начало)



Рис. 168. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (т. 59)



Рис. 169. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (тт. 127–130)



Рис. 170. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве» (тт. 142–146)



Рис. 171. Пирумов А.И. «Четыре стихотворения», «Послушайте!» (тт. 9-16)



Рис. 172. Иванов Я.А. «Прелюдия и фуга», Фуга (тт. 45-62)



Рис. 173. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Es-dur», Прелюдия (окончание)



Рис. 174. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Прелюдия (тт. 28–40)



Рис. 175. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга C-dur», Прелюдия (тт. 41–54)



Рис. 176. Корганов Т.И. «Прелюдия и фуга Es-dur», Прелюдия (начало)



Рис. 177. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (начало)



Рис. 178. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (тт. 32–40)



Рис. 179. Файнер В.М. Хорал и фуга «Внуши, Боже молитву мою» (тт. 41–49)



Рис. 180. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №1 «В ковчеге ночи новый Ной, я жду…» (начало)



Рис. 181. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №2 «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска…» (начало)



Рис. 182. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Прелюдия №3 «Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес…» (начало)



Рис. 183. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Фуга № 3 «Дух бездомный давно полон дум о давних днях…» (начало)



Рис. 184. Пирумов А.И. «Сквозь тысячи лет», Постлюдия «Стою, огнем обвит…» (начало)



Рис. 185. Бах И.С., транскрипция Л.З. Конторовича, ХТК I том, Прелюдия и фуга d-moll, Прелюдия (начало)



Рис. 186. Бах И.С., транскрипция Л.З. Конторовича, ХТК I том, Прелюдия и фуга d-moll, Фуга (начало)



Рис. 187. Каретников Н.Н. Восемь духовных песнопений, №2 «Из пророка Софонии»



Рис. 188. Каретников Н.Н. Восемь духовных песнопений, №6 «От Матфея»



Рис. 189. Агафонников В.Г. Всенощное бдение, «Богородице Дево, радуйся» (начало)



Рис. 190. Сидельников Н.Н. Литургия святого Иоанна Златоуста, «Трисвятое» (фуга)

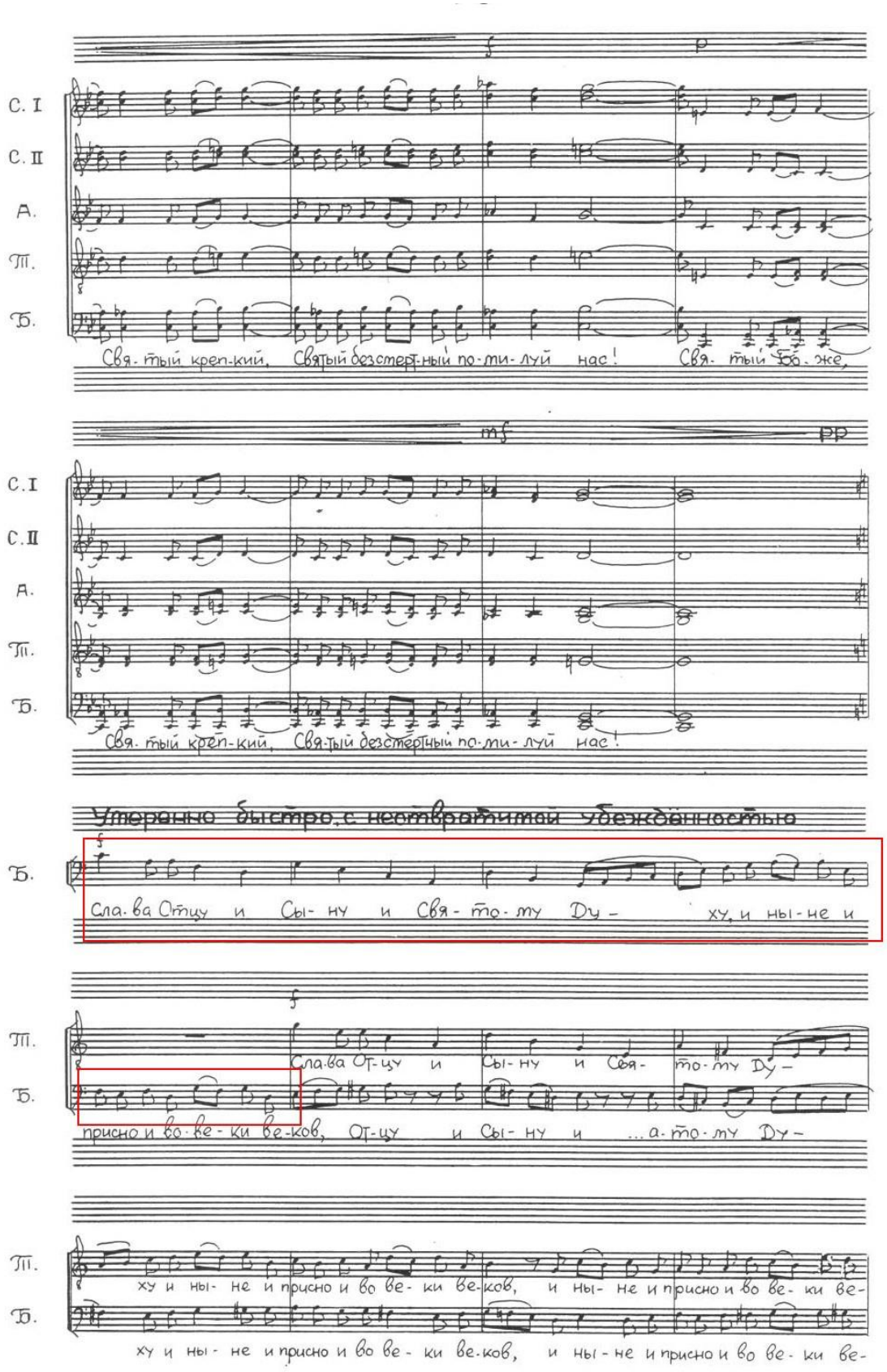


Рис. 191. Гендель Г.Ф. Concerto grosso №2 (op.6) (финал)

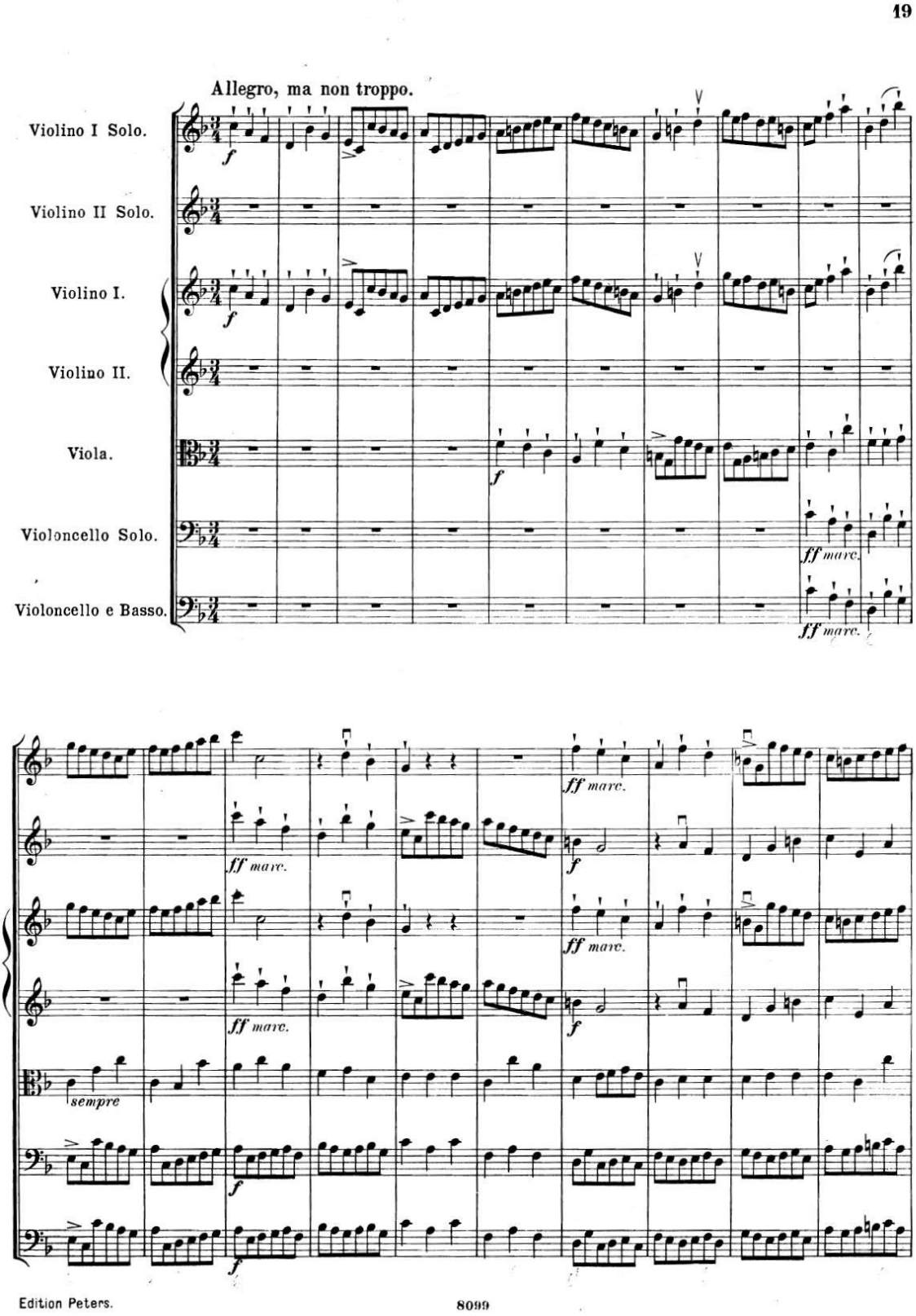


Рис. 192. Слонимский С.М. «Видя разбойник» (ц. 8)



Рис. 193. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Отче наш» (начало)



Рис. 194. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Да исполнятся уста наша хваления Твоего, Господи» (окончание)



с 3209 к

Рис. 195. Смирнов Д.В. Молитвословия, «Благослови, душе моя, Господа» (средний раздел)



Рис. 196. Шнитке А.Г. Три духовных хора, «Богородице Дево, радуйся» (начало)



Рис. 197. Денисов Э.В. «Свете тихий» (начало)



Рис. 198. Бодров К.А., «Хорал», исполнительская редакция А.В. Соловьёва



Рис. 199. Танонов А.В. «Молитвы», часть 4 «Молитва» (начало)



Рис. 200. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 6 «Зря корабле, напрасно приставаема» (начало)



с 6993 к

Рис. 201. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 5 «Окаянне, убогыи человече!» (начало)



Рис. 202. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 3 «Сего ради нищ есмь» (начало)



Рис. 203. Шнитке А.Г. «Стихи покаянные», часть 6 «Зря корабле напрасно приставаема» (ц. 2)



Рис. 204. Щедрин Р.К. «Запечатленный ангел», часть 7 «Да исправится молитва моя» (ц. 57)



Рис. 205. Танонов А.В. «Молитвы», часть 2 «Я слышал — в келии простой…» (начало



с 6615 к

Рис. 206 Танонов А.В. «Молитвы», часть 3 «Когда взойдет денница златая…» (начало)



Рис. 207. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 1 «Пало прениже волн» (начало)

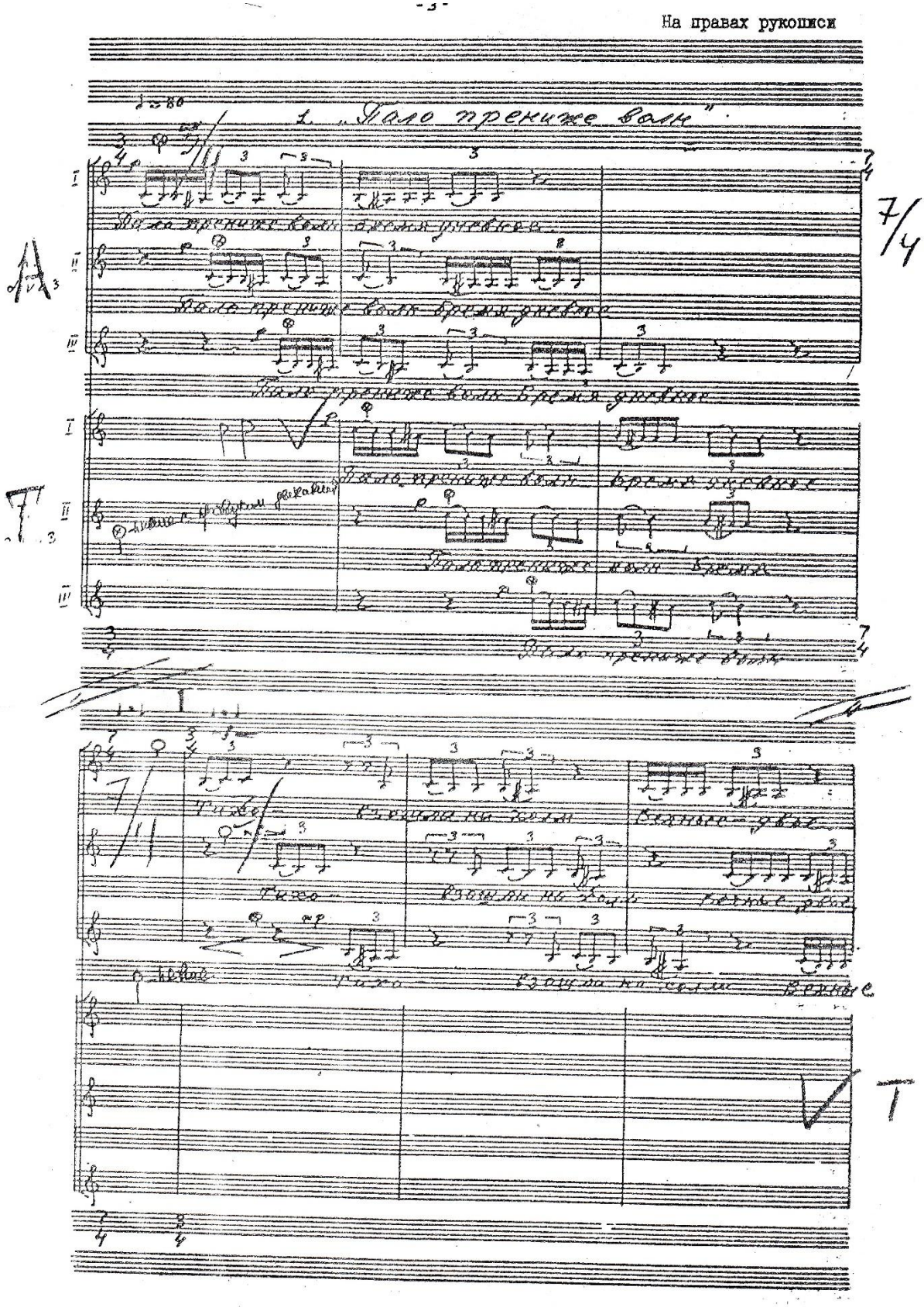


Рис. 208. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 2 «Конь» (начало)



Рис. 209. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть3 «Всё великолепье труб» (ц.6)

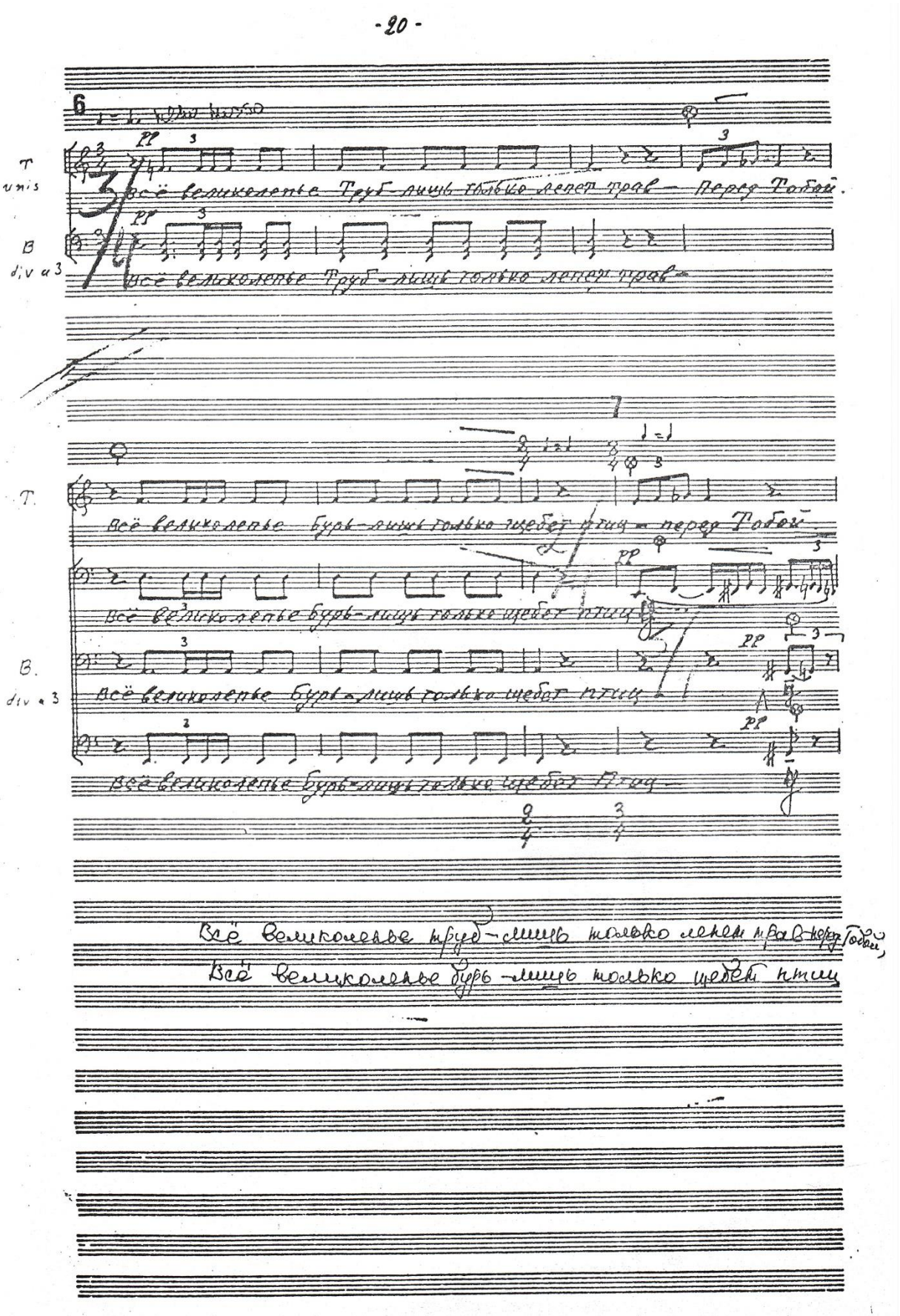


Рис. 210. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 4 «Интерлюдия» (начало)

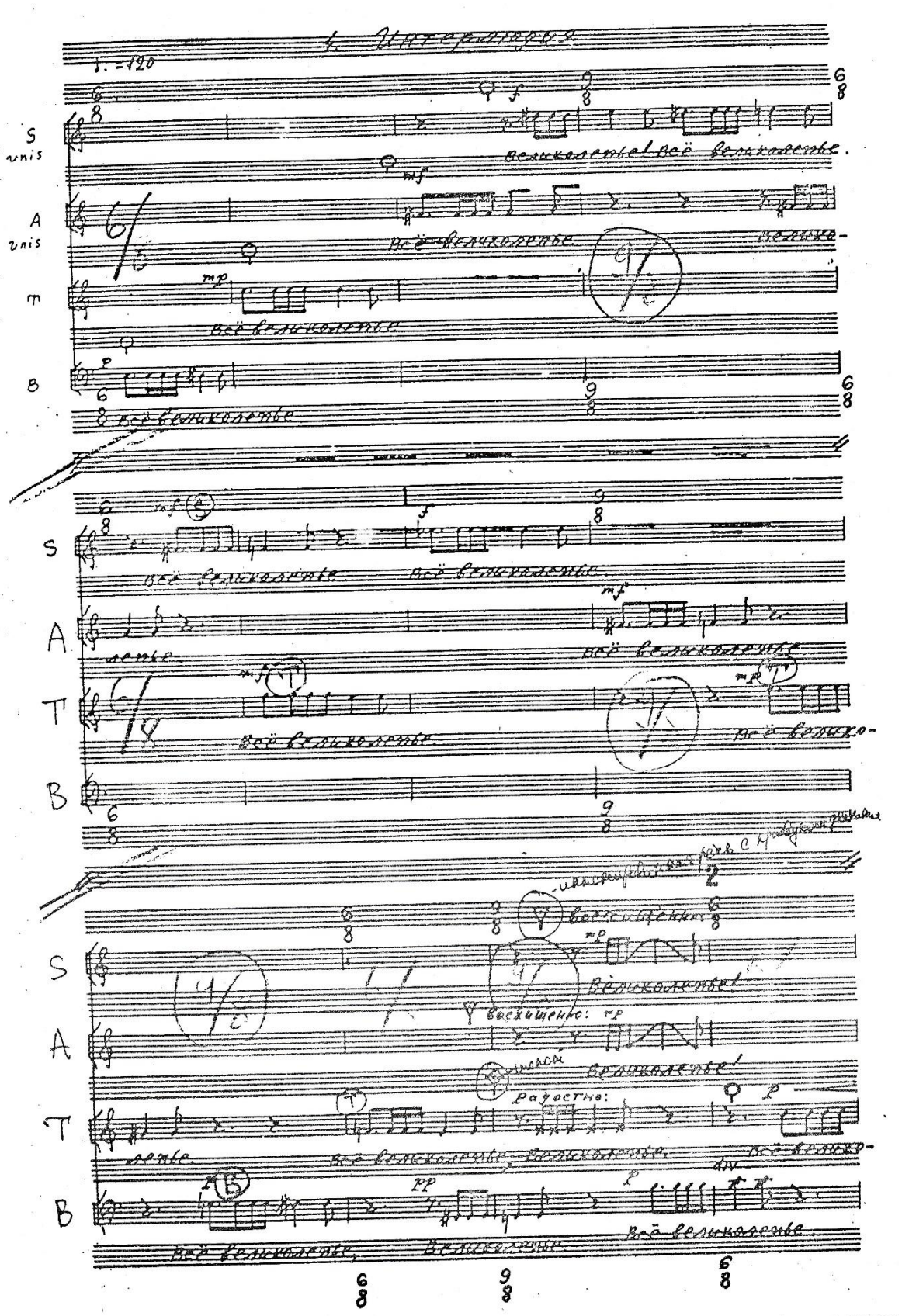

♩. =120
S
unis
A
unis
T
B
Всё великолепье
Всё великолепье
Всё великолепье

Рис. 211. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой», часть 5 «Сад» (ц.4)

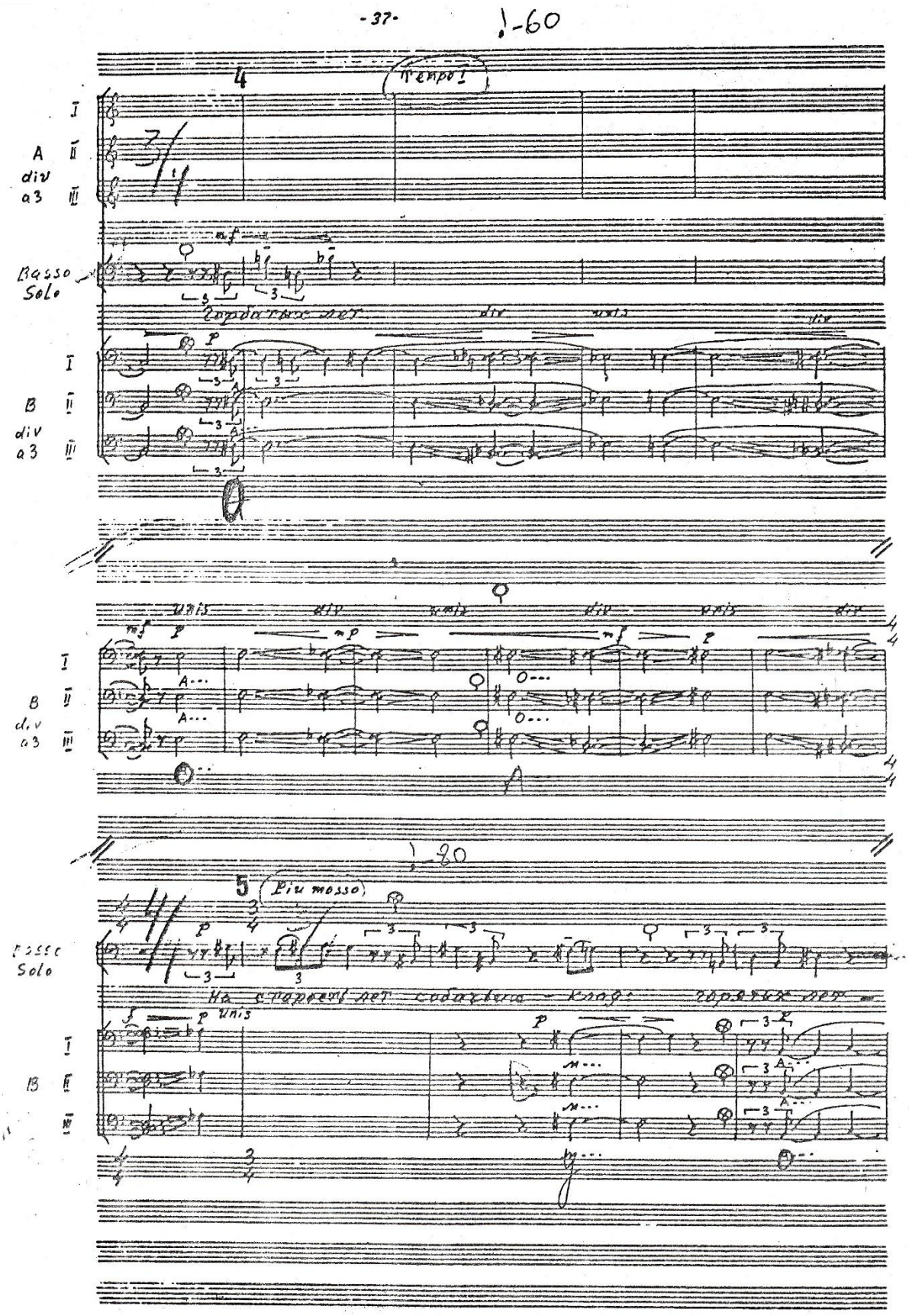


Рис. 212. Губайдулина С.А. «Посвящение Марине Цветаевой» (исполнительские приемы)

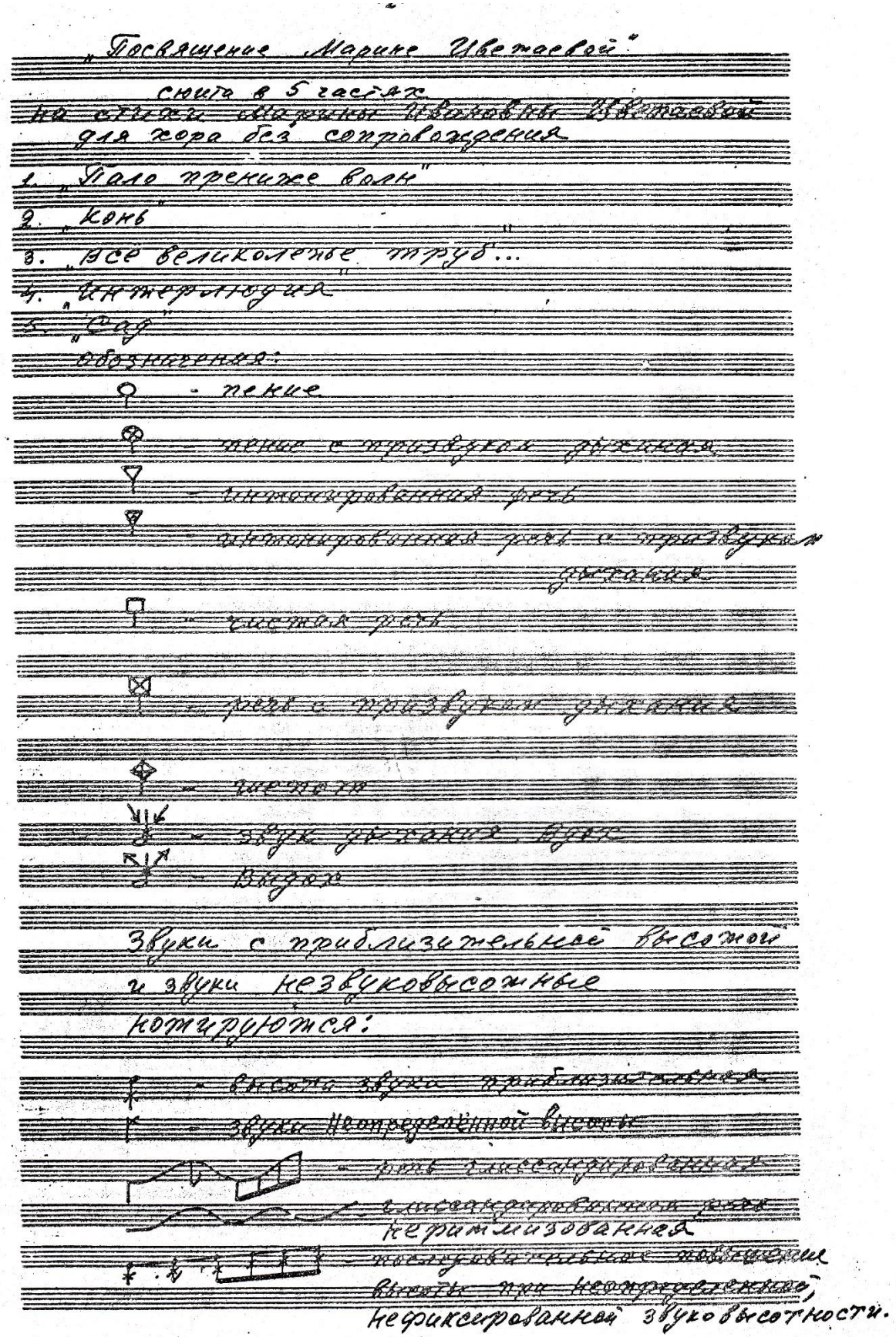


Рис. 213. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 1 «Ищите Бога» (начало)



Рис. 214. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 2 «Шёл Господь пытать людей в любви» (начало)



Рис. 215. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 3 «Молитва матери» (начало)



Рис. 216. Круглик В.Л. «Ищите Бога», часть 4 «За всё Тебя, Господь, благодарю!» (начало



Рис. 217. Нестерова С.В. «Неведомому Богу», часть 2 «Каждый пред Богом наг…» (начало)



Рис. 218. Нестерова С.В. «Неведомому Богу», часть 2 «Каждый пред Богом наг…» (окончание)



Рис. 219. Флярковский А.Г. «Молитва» (начало)



Рис. 220. Кикта В.Г. «Молитвы во имя Любви» (con moto)



Рис. 221. Кикта В.Г. «Благослови, Господь, Россию» (тт. 12–28)




mp
А.
Бла - го - сло - ви ве - ков Пре - да - нье и в де - ле вос - кре - си жи -
Т.
Бла - го - сло - ви и вос - кре -
Б.
бла - го - сло -
От - чиз - ны ров - но - е ды - ха - нье и но - вый день и проч - ный
- вом вос - кре - си дом.
- си проч - ный дом.
- ви дом.
Решительно
mf
дом.
И но - вый день и но - вый
И но - вы день и проч - ный дом, проч - ный
И но - вый день и проч - ный дом, и но - вый

Рис. 222. Фалик Ю.А. «Молитва» (начало)



Рис. 223. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 1 «Высоко́ ли, высо́ко ли» (начало)



Рис. 224. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 5 «На море лебедь» (начало)

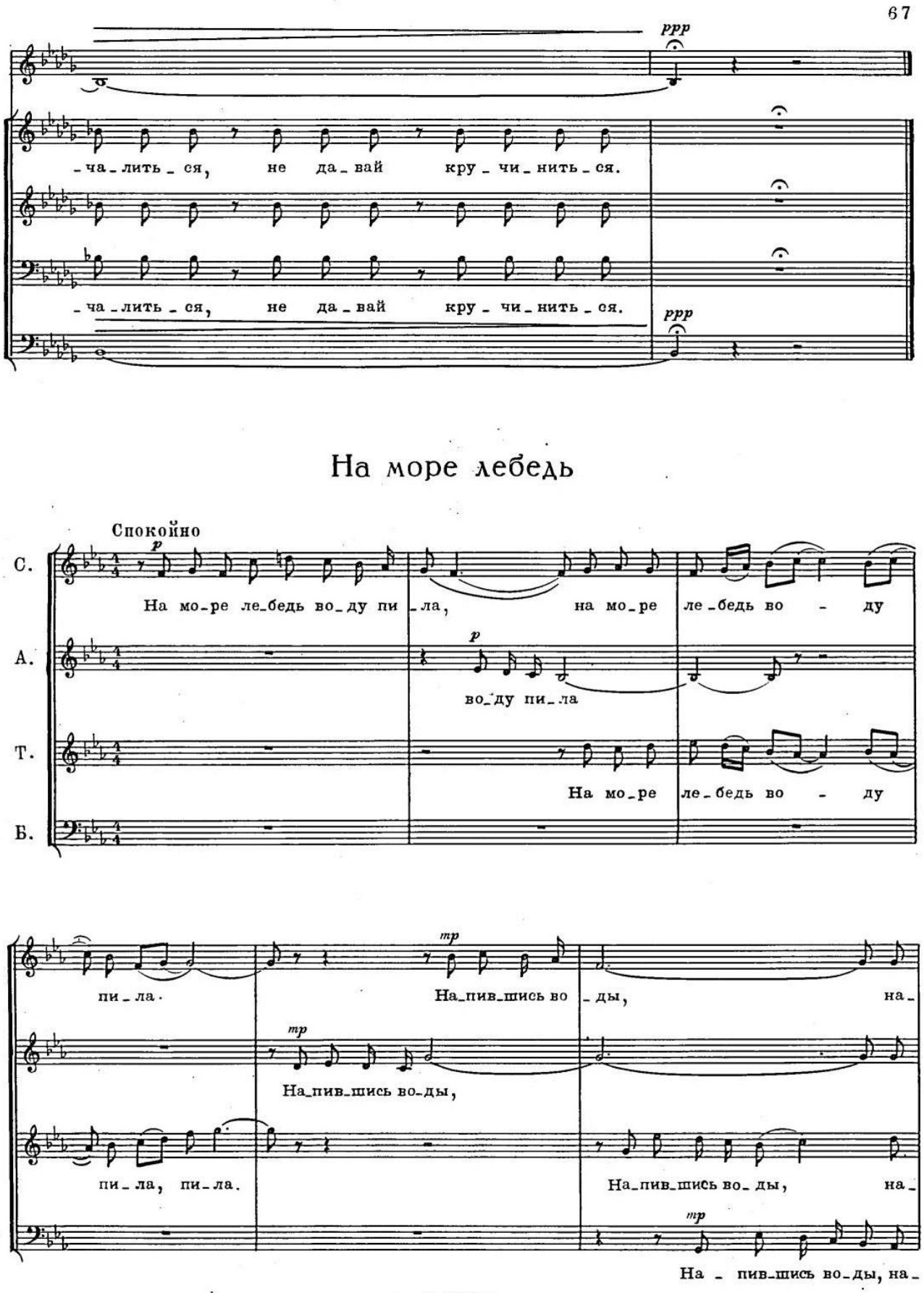


Рис. 225. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 2 «Ветры буйные» (начало)



Рис. 226. Салманов В.Н. «Лебёдушка», часть 3 «Туманы мои темные» (начало)



Рис. 227. Щедрин РК. «Концертино», часть1 «Лестница вниз» (окончание)



Рис. 228. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 2 «Колыбельная» (окончание)



Рис. 229. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 3 «Сольфеджио» (начало)



Рис. 230. Щедрин Р.К. «Концертино», часть 4 «Русские звоны» (начало)



Рис. 231. Агафонников В.Г. «Концертино», Прелюдия (начало)



Рис. 232. Агафонников В.Г. «Концертино», Фуга (финал)



Рис. 233. Кикта В.Г. «Минають дні, минають ночі» (фуга)



Рис. 234. Вишневский Б.А. «Внуши, Боже, молитву мою» (фуга)



Рис. 235. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 1 (начало)



Рис. 236. Баласанян С.А. «Полифонический концерт», часть 4 (начало)

IV



Рис. 237. Евграфов Ю.А. «Притчи in C», часть 1 «Радость человеку» (начало)

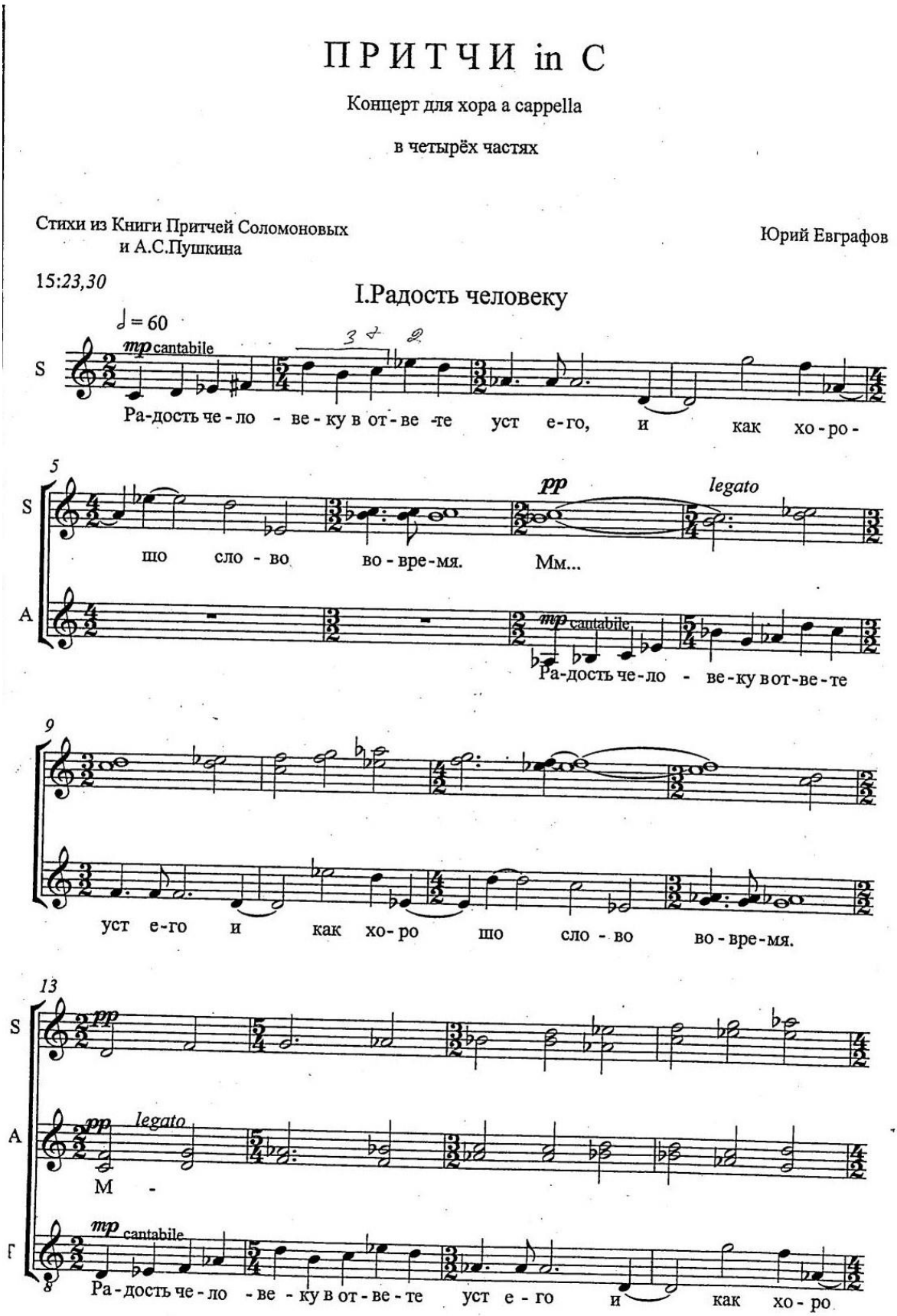


Рис. 238. Николаев А.А. «Венок Алябьеву», часть 1 «Прелюдия-вокализ» (начало)



Рис. 239. Свиридов Г.В. «Пушкинский венок», часть 9 «Восстань, боязливый» (тт. 18–27)



Рис. 240. Николаев А.А. «Русская сказка», часть 3 «Мужичок» (средний раздел)



Рис. 241. Слонимский С.М. «Тихий Дон» (начало)

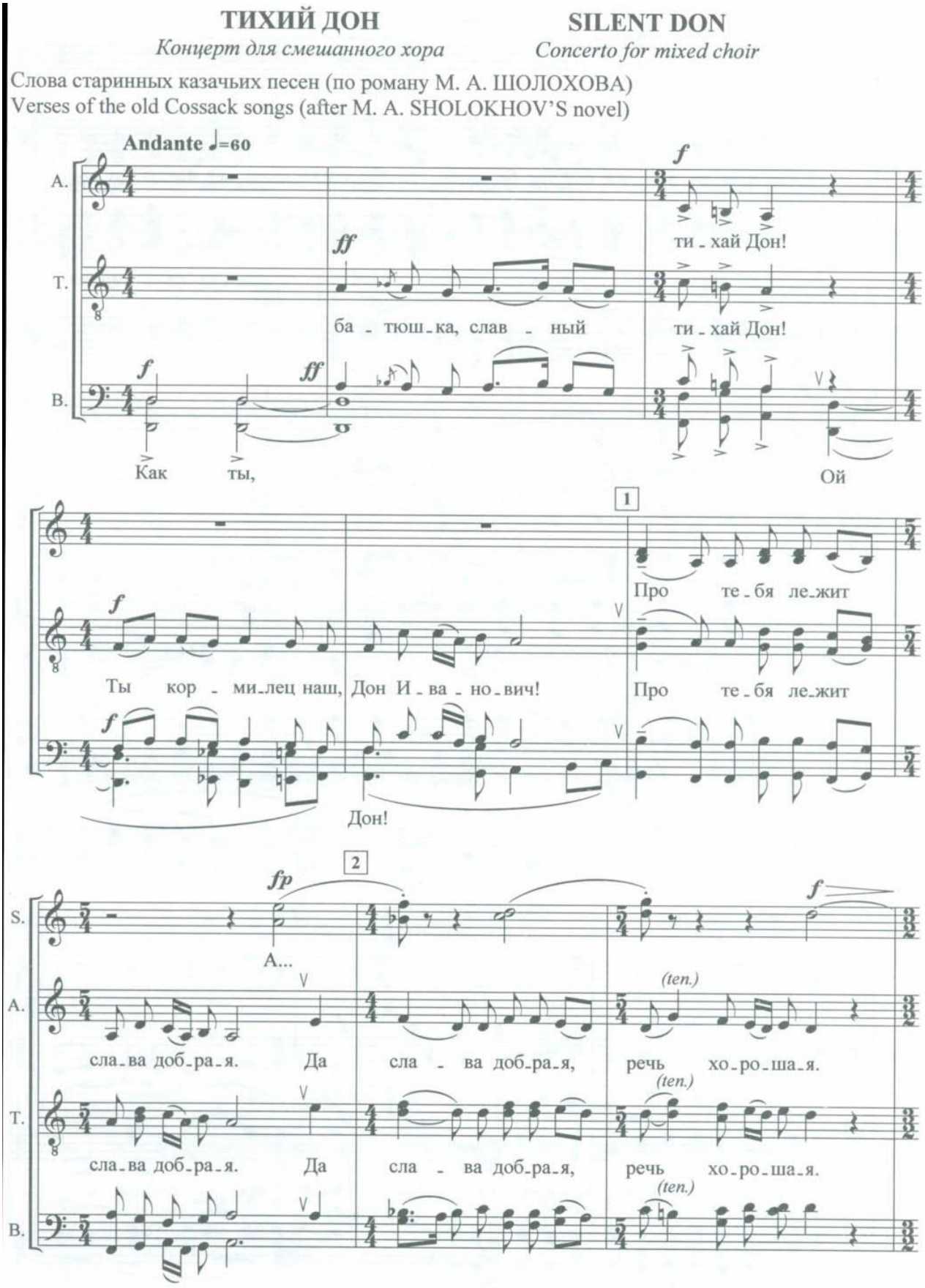
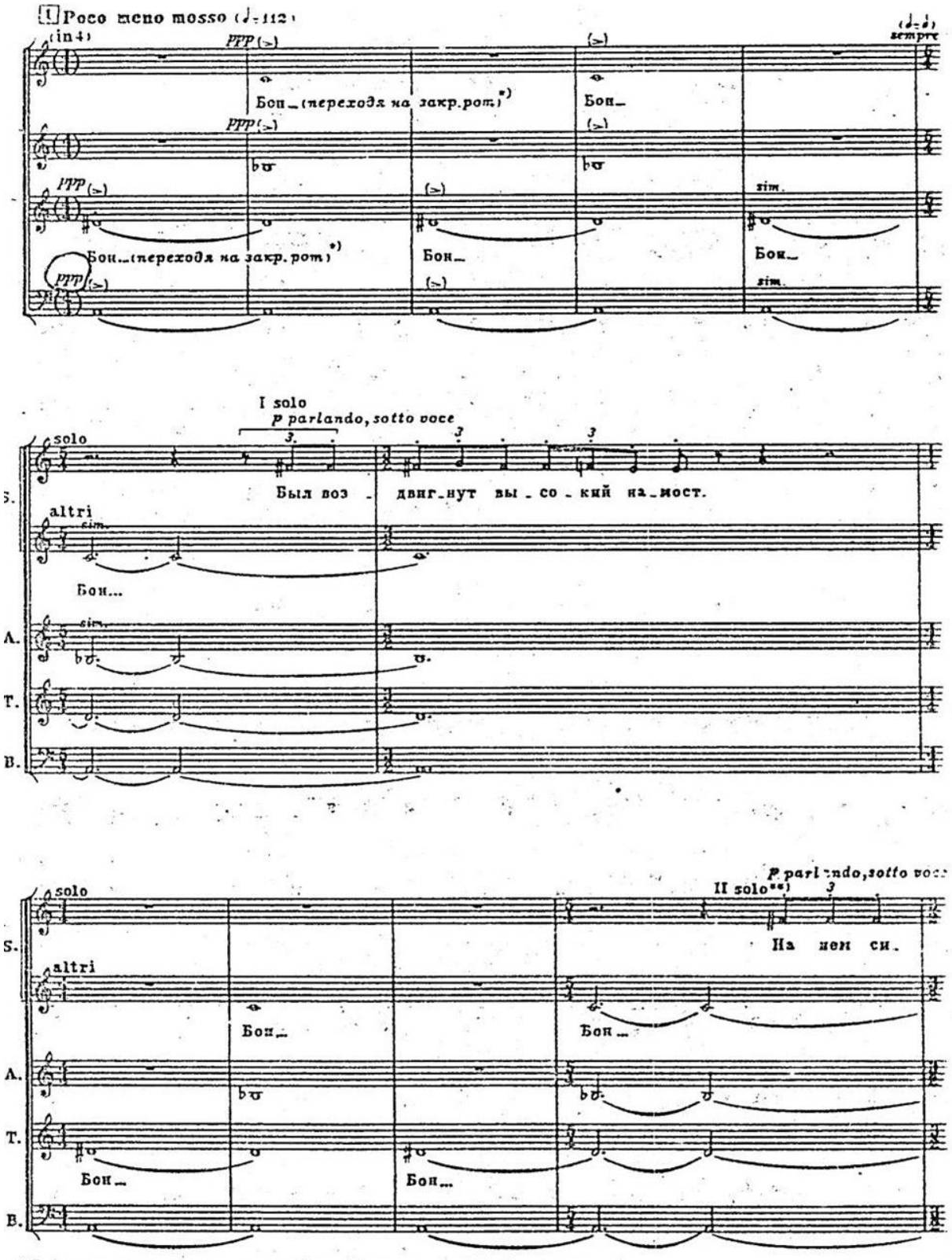


Рис. 242. Шостакович Д.Д. «Десять поэм на слова революционных поэтов», часть 5 «Казненным» (фугато)



Рис. 243. Щедрин Р.К. «Казнь Пугачева» (ц. 1)



*) С полуоткрытым ртом (как бы издалека) – *quasi Campane.*

**) Желательны каждый раз новые голоса солистов.

С 5843 К

Рис. 244. Евграфов Ю.А. «Осенний крик ястреба», часть 9 «В жёлтом зрачке возникает злой блеск» (окончание)



Рис. 245. Волков Е.К. «Слово», «О руская земле!» (начало)



Рис. 246. Волков К.Е. «Слово», «Солнце ему тьмою…» (начало)

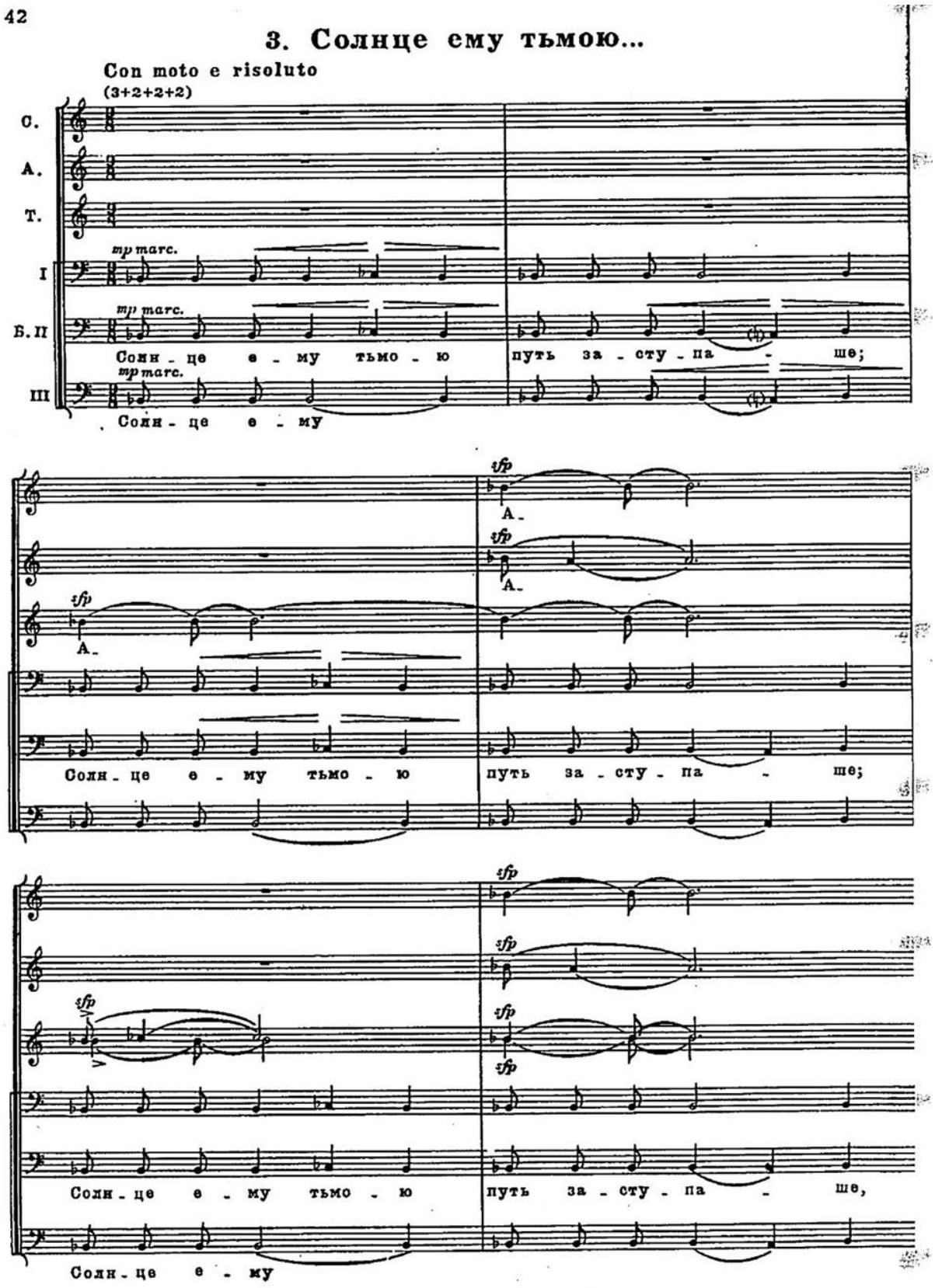


Рис. 247. Волков К.Е. «Слово», Вступление (начало)

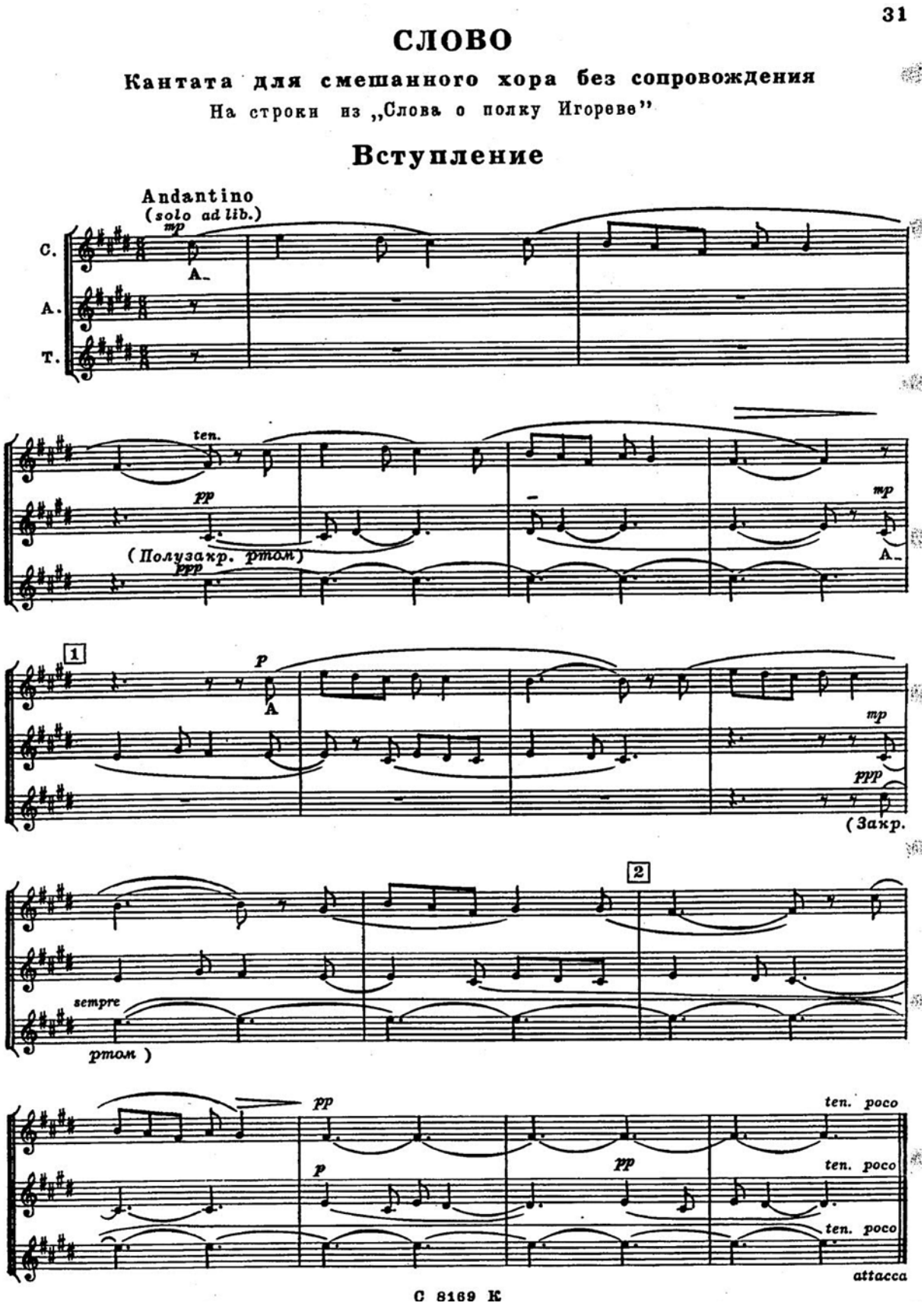


Рис. 248. Сидельников Н.Н. «Toccata polyphonica» (ц.1–2)



Рис. 249. Сидельников Н.Н. «Toccata polyphonica» (ц.16)



Рис. 250. Дмитриев Г.П. «Stabat Mater dolorosa», «Уже безумие крылом…» (начало)

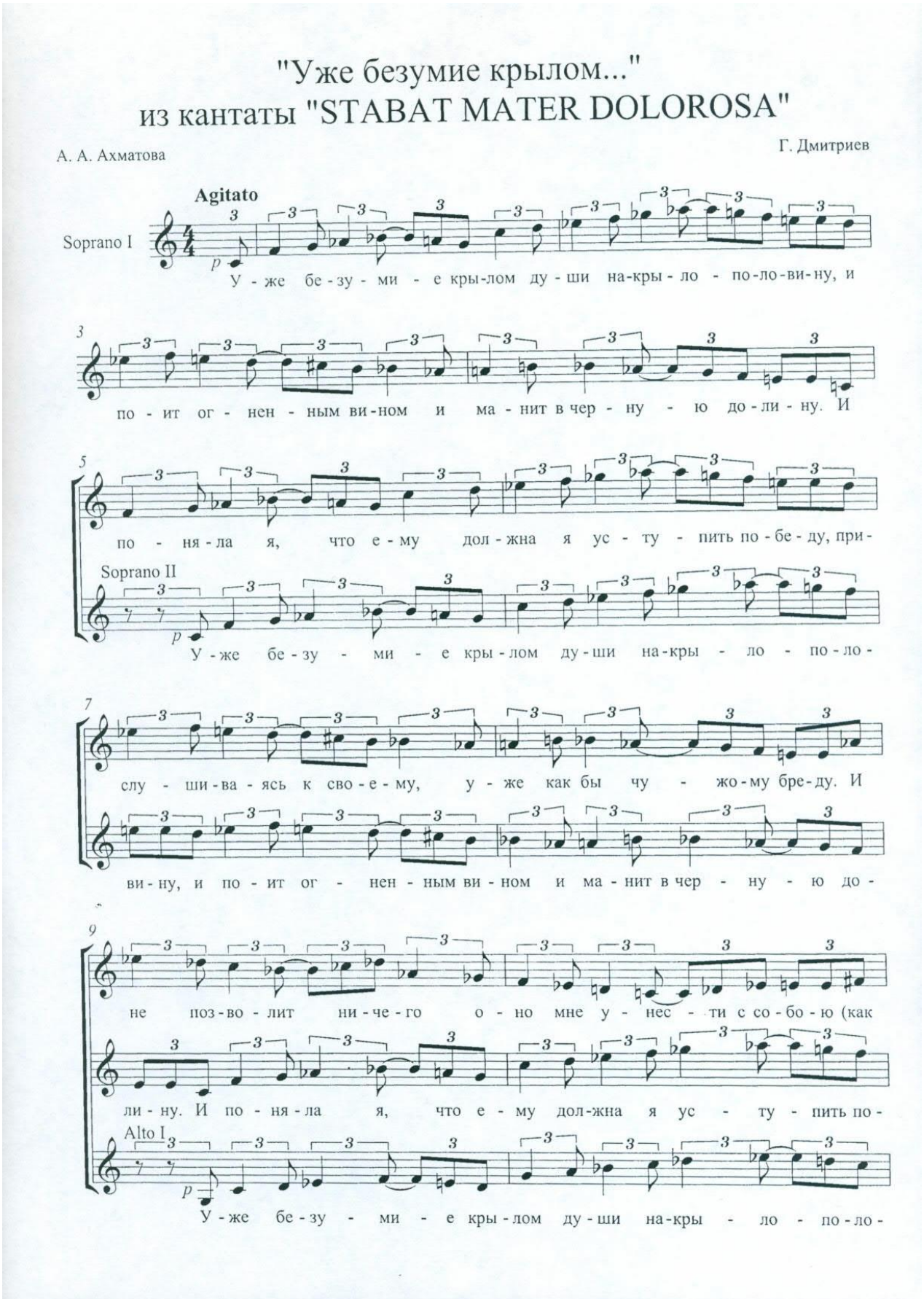


Рис. 251. Караманов А.С. «Stabat Mater», часть 2 (начало)



Рис. 252. Баласанян С.А. «Симфония для хора», часть 1 «Колокола Бухенвальда» (начало)

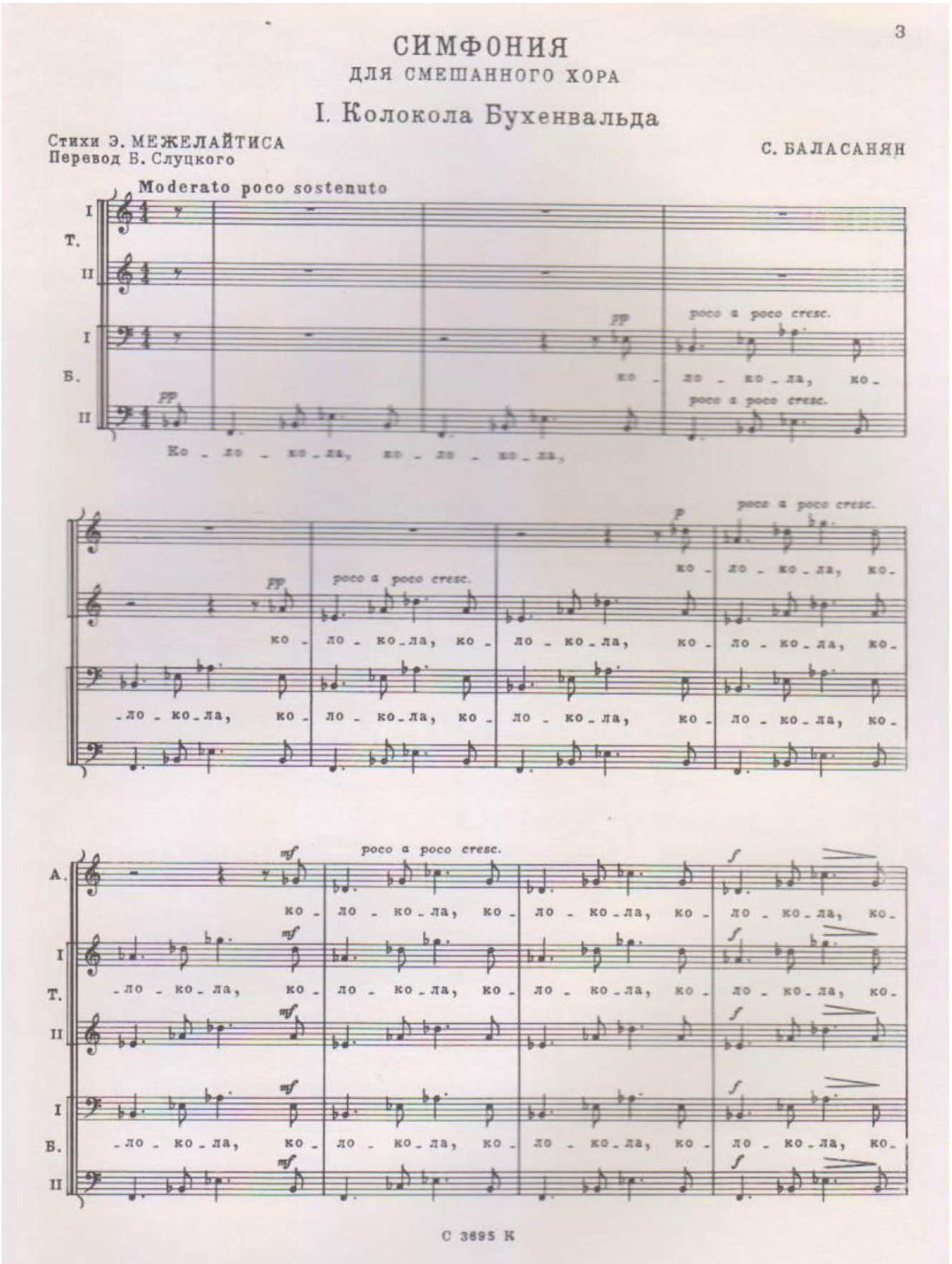


Рис. 253. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть1 (ц. 2)



Рис. 254. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 1 (ц. 4)



Рис. 255. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 2 (ц. 27)



Рис. 256. Корганов Т.И. «Давид Сасунский», часть 3 (начало)



Рис. 257. Гаврилин В.А. «Перезвоны», часть 9 «Страшенная баба» (начало)



Рис. 258. Слонимский С.М. «Виринея». Картина первая. Вступление (начало)

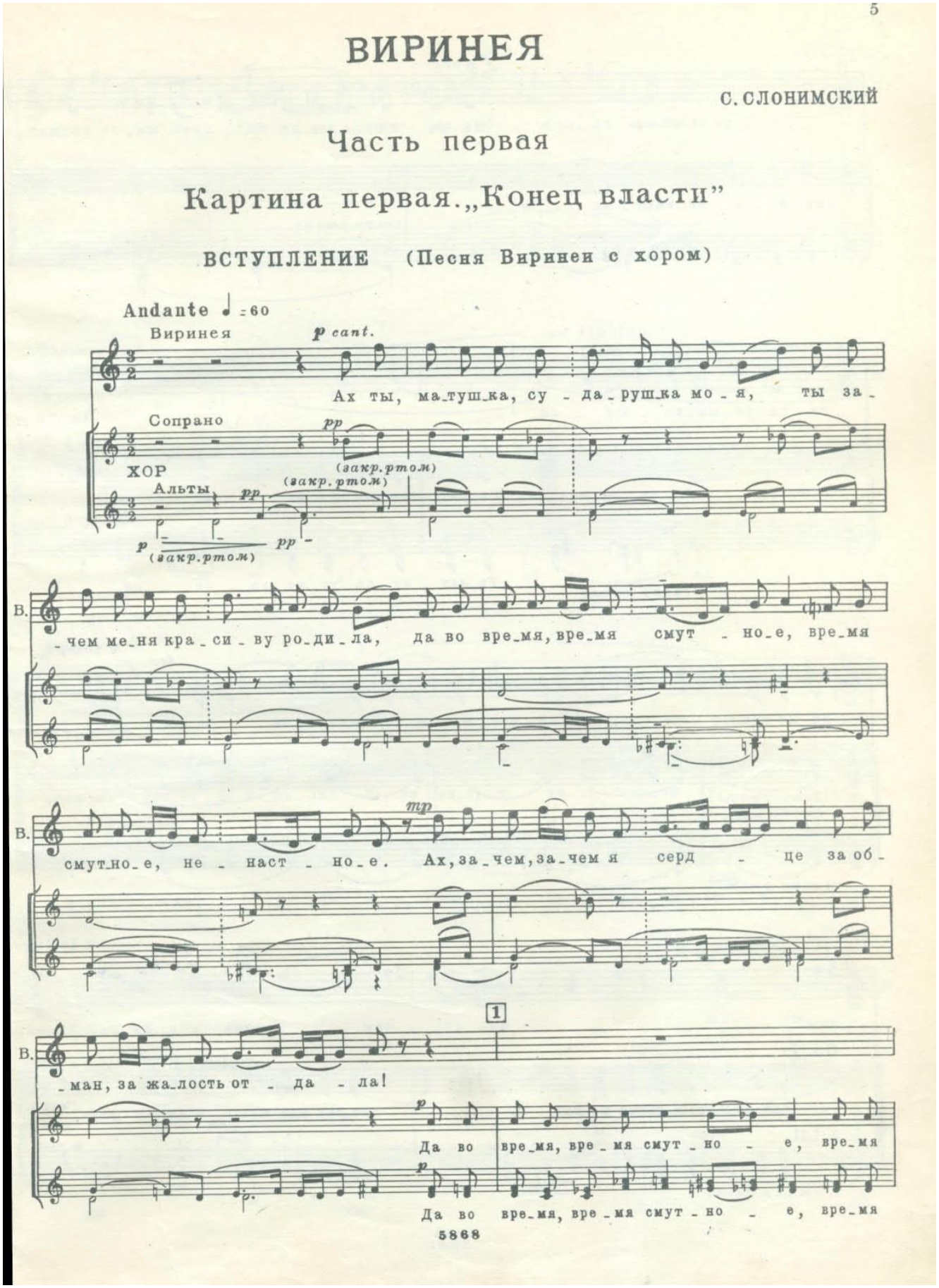


Рис. 259. Кикта В.Г. «Андрей Рублёв», «Грёзы Андрея Рублёва» (начало)



Рис. 260. Лехнер Л. Missa Prima. Sanctus



Рис. 261. Лассо О. Cantate Domino (начало)



Рис. 262. Щедрин Р.К. «Царская кравчая» (начало)



* «Царская кравчая» и «Эпиграф графа Толстого к роману „Анна Каренина“» были выпущены немецким издательством Шотт под общим названием «Два русских хора».

© 2009 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Рис. 263. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 1 (ц. 32)

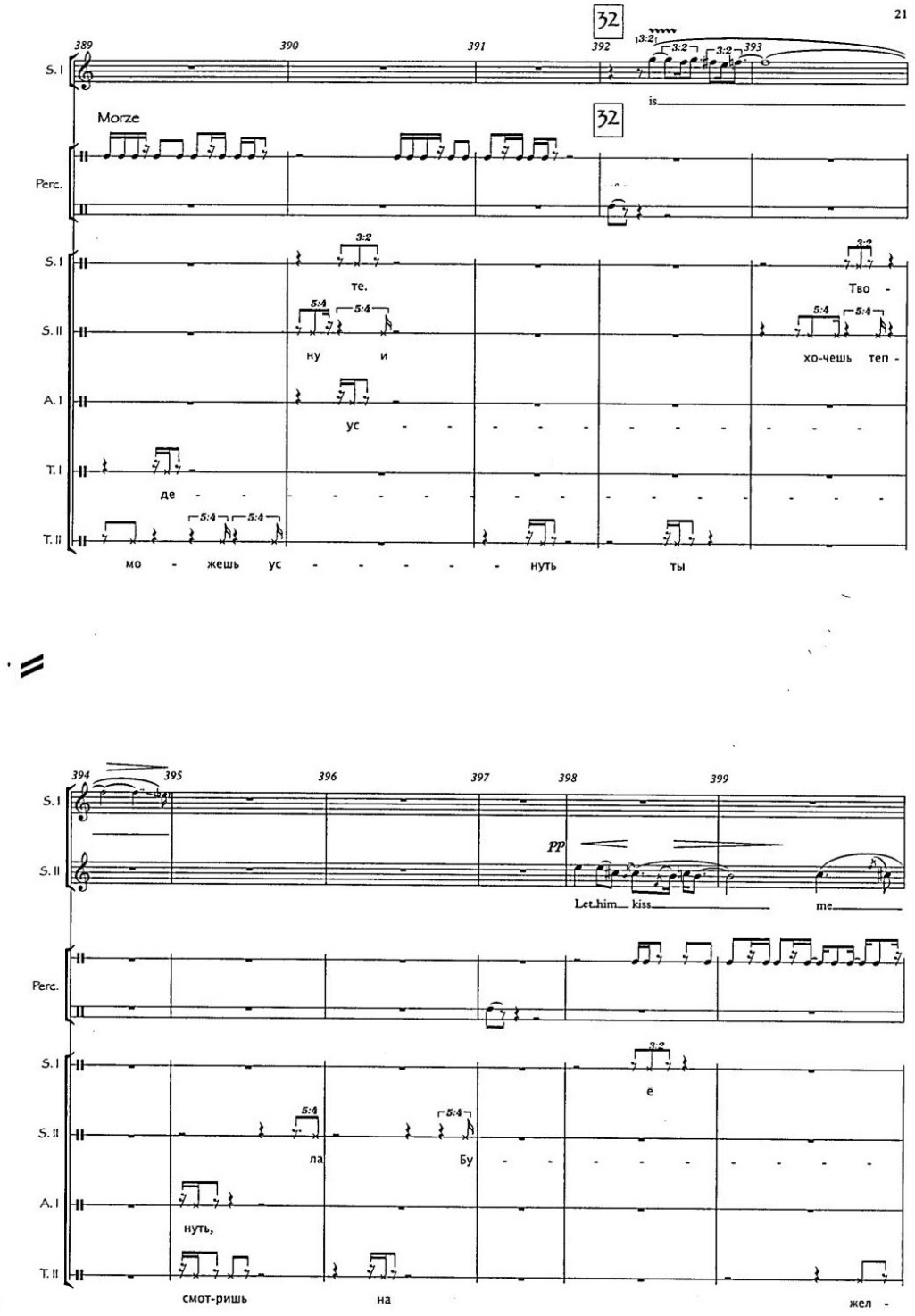


Рис. 264. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 2 (ц. 38)

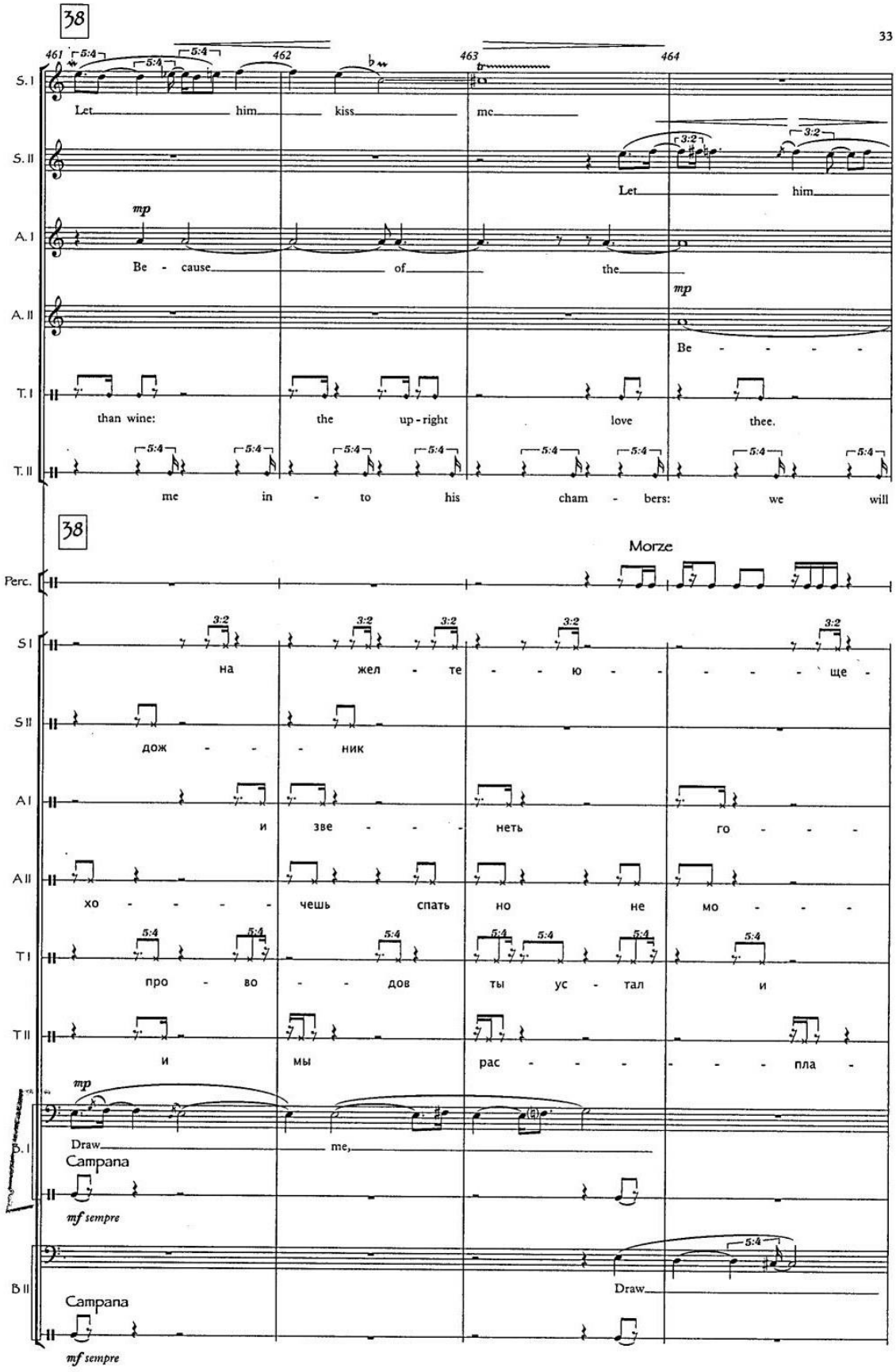


Рис. 265. Сысоев А.Ю. «SOS. The Song of Songs», часть 3 (начало)

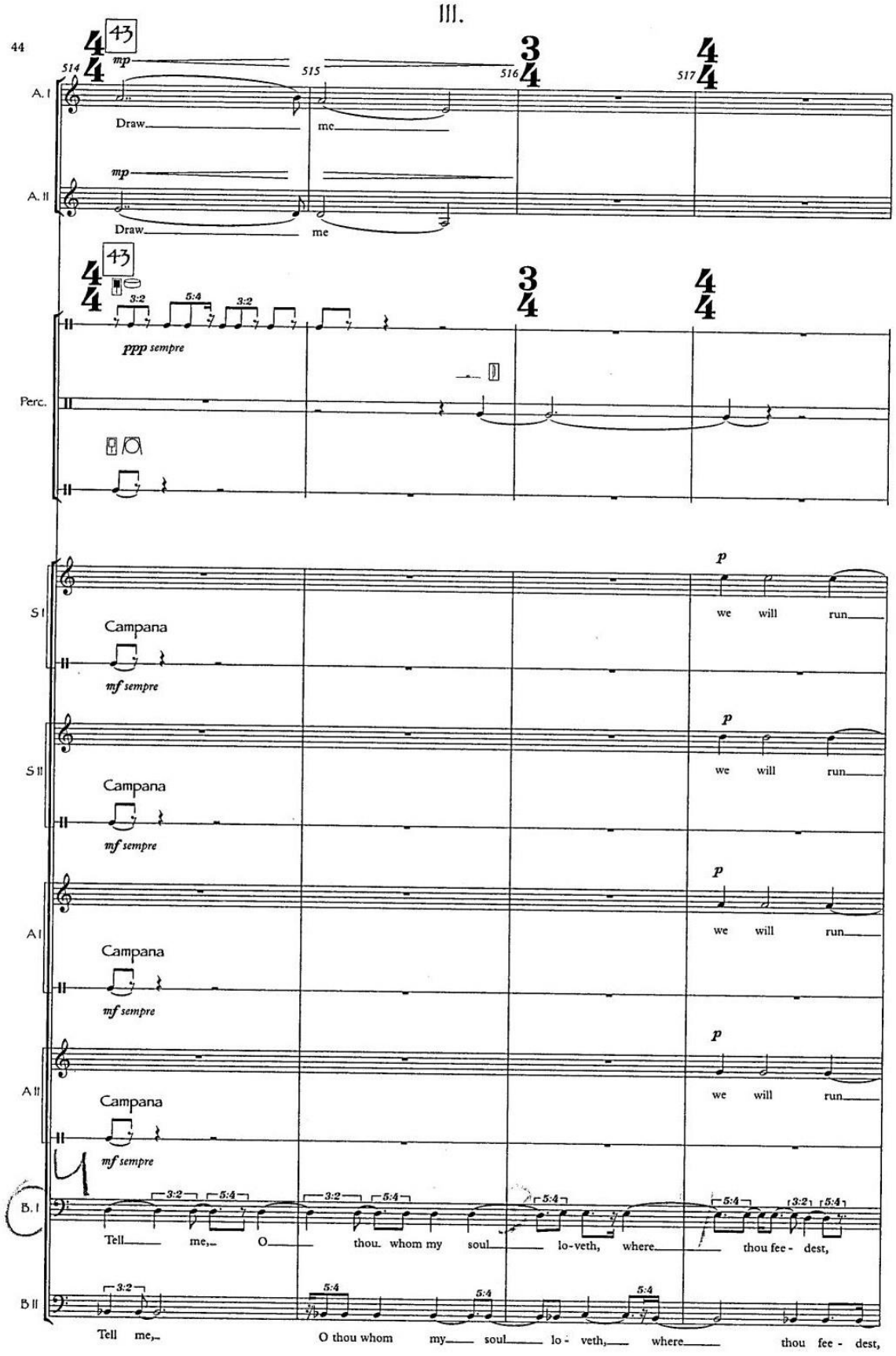


Рис. 266. Щедрин Р.К. «Запечатленный ангел», часть 2 (ц. 10)

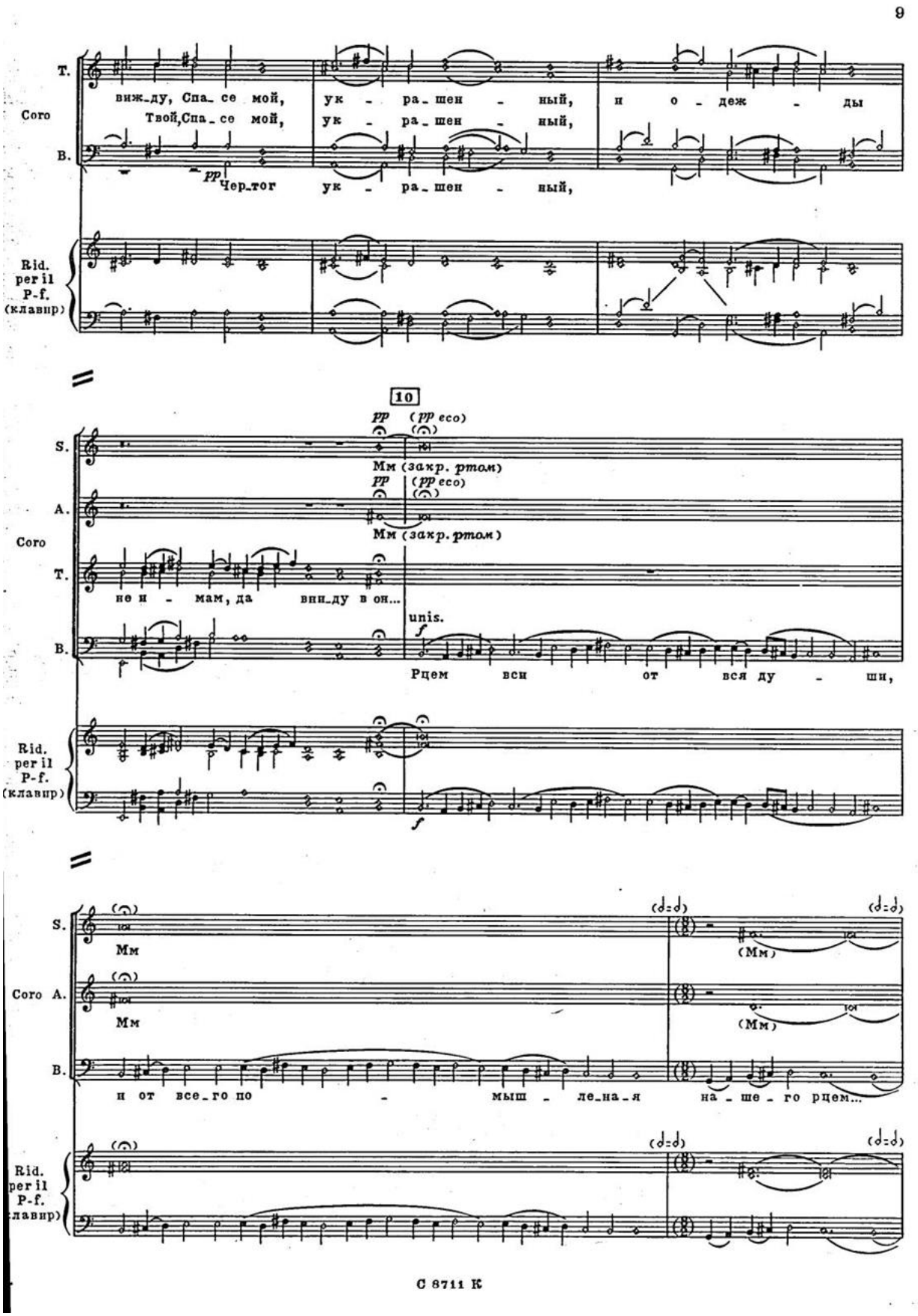


Рис. 267. Свиридов Г.В. «Концерт памяти А.А. Юрлова», часть 2 «Расставанье» (начало)



Рис. 268. Судзиловский Я.С. «Святки» (начало)

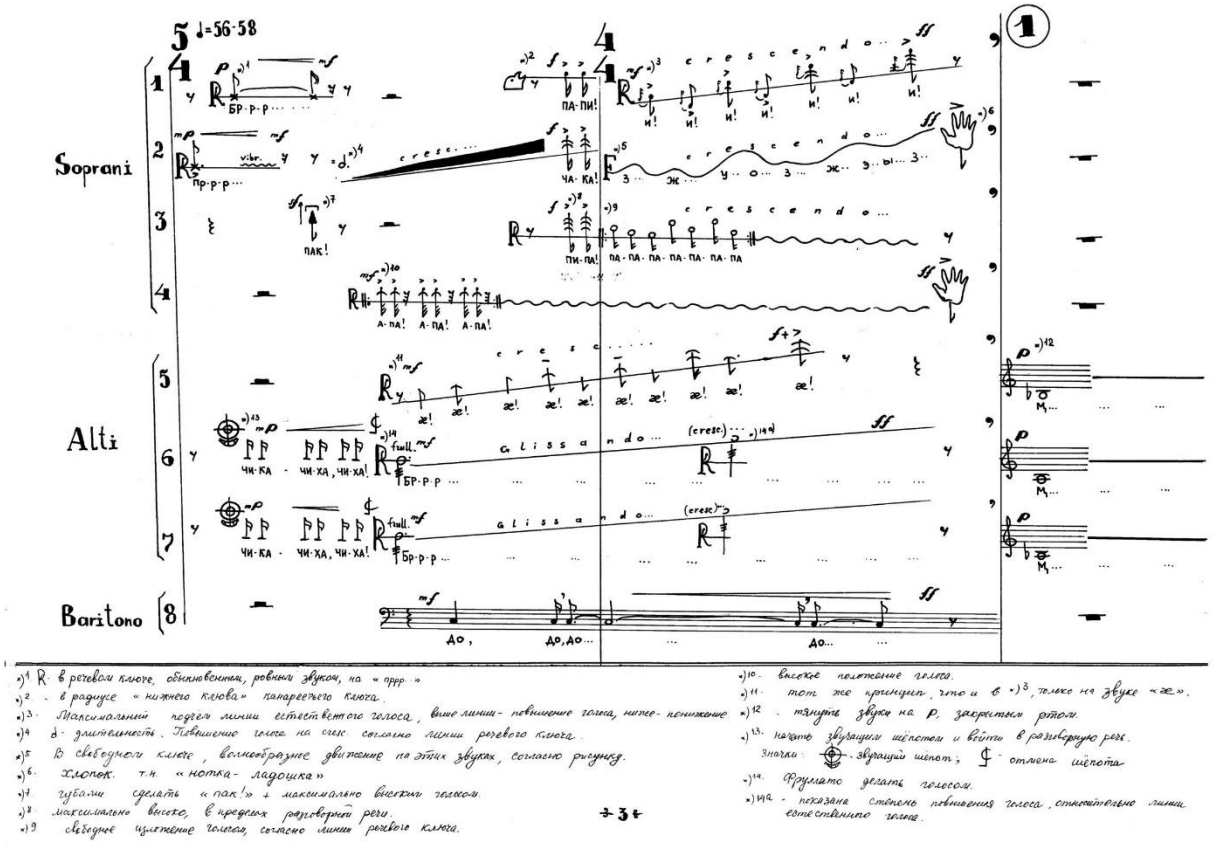


Рис. 269. Судзиловский Я.С. «Святки» (ц.1)

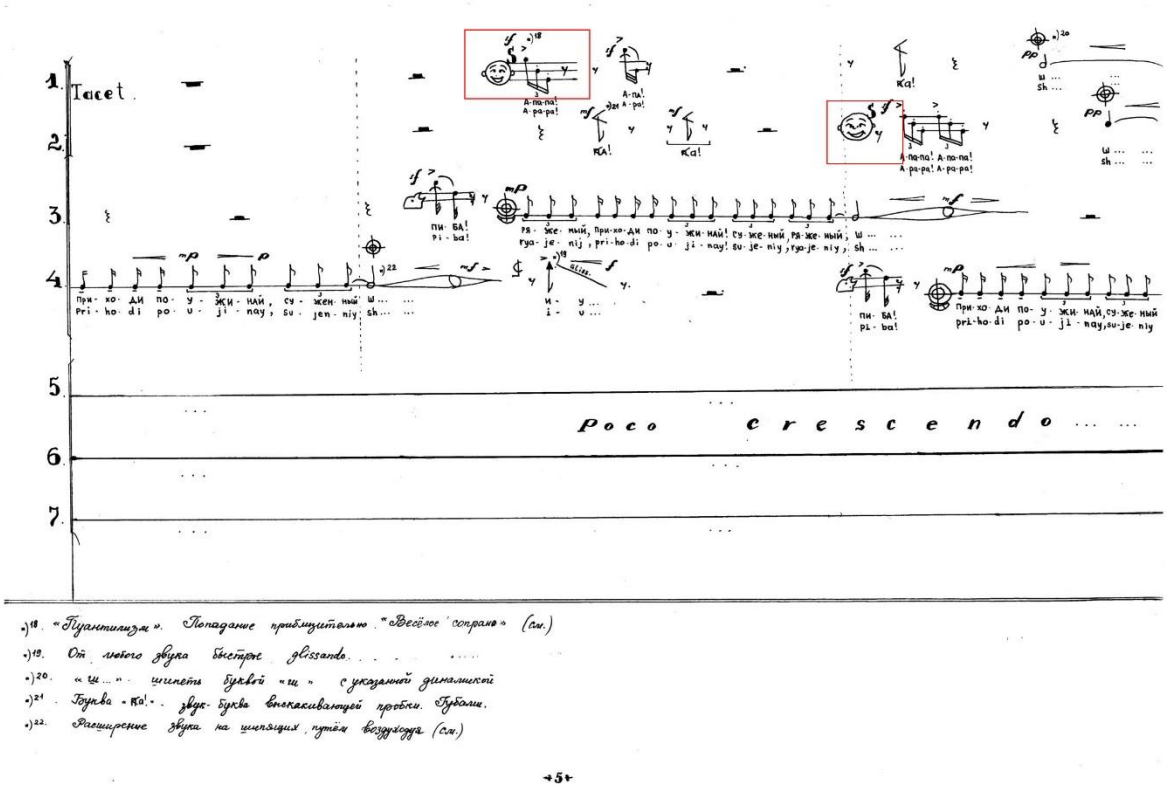
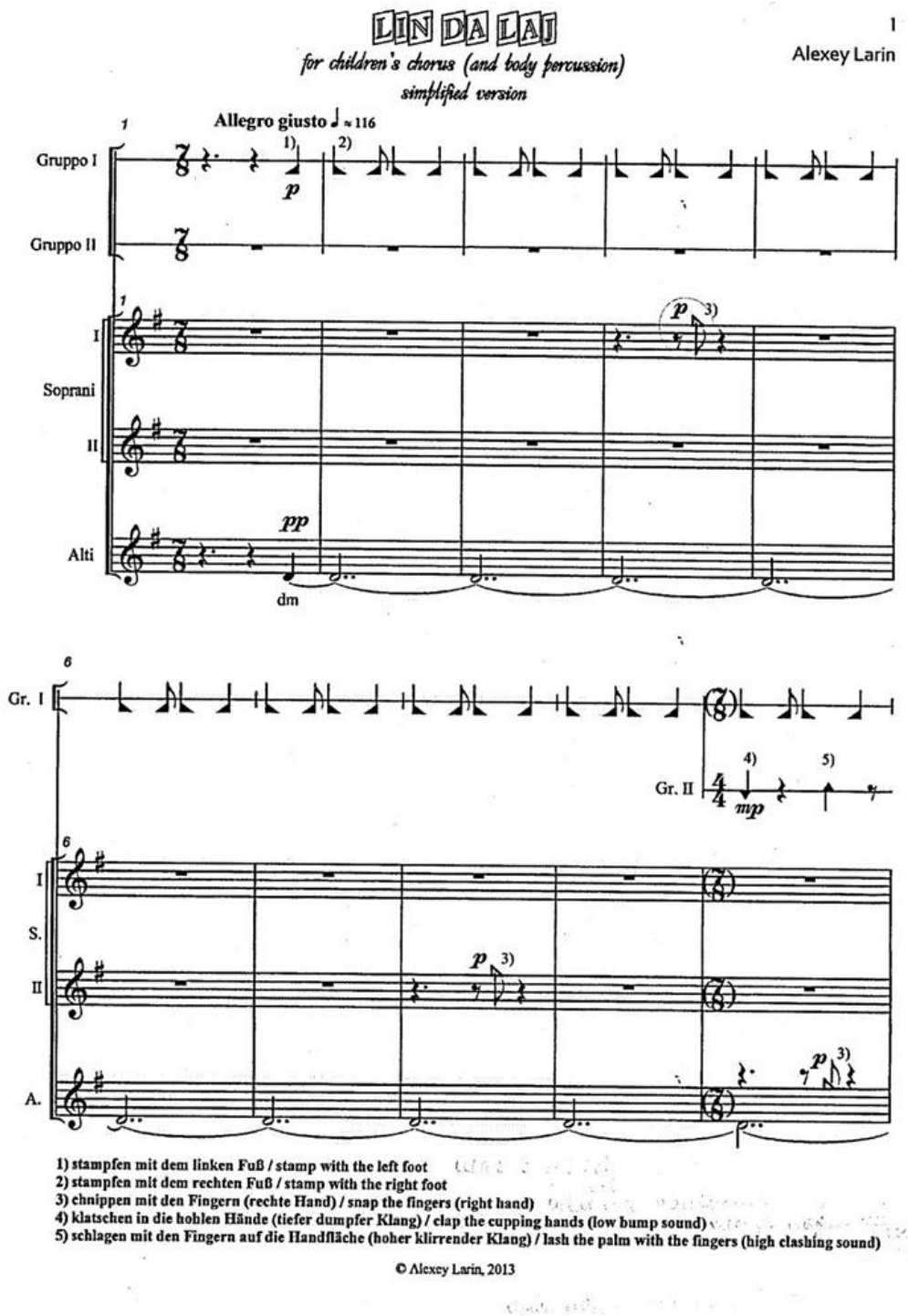


Рис. 270. Ларин А.Л. «Лин да лай» (начало)



ПРИЛОЖЕНИЕ В. Схемы

Схема 1. Екимов С.В. «Из Рубайят Омара Хайяма». Архитектоника цикла

С. Екимов
Из Рубайят Омара Хайяма

	№ 1	№ 2	Интерлюдия	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9	№ 10	№ 11	Интерлюдия	№12	№ 13	Постлюдия
Название	Вина!..	Когда я чару взял рукою		Мы время подчинитьс я не принудим	Вплетен мой пыл	Когда песнь любви запоют соловьи	Не ты один несчастлив	Милосердия , сердце мое, не ищи	Шелк волос	Меж твердой верой в Бога	Чье сердце не горит любовью страстной к милой	Мы знаем, что любовь - беда		Словно солнце, горит, не сгорая, любовь	Мы все бесследно отсюда уйдем	
Центральны й элемент	cis	a	g	c	a	b	d	es	d	g	g	g	g	as	e	cis
Темп метроном	Не указан	Легко, весьма подвижно	Медленно	Не быстро	Не указан	Animato	Взволнованно	Andante	Rubato	Moderato	Allegro	Largo	Медленно	Не указан	Чуть задерживая	Не указан
						72	68	90		98	134	36		50-52	98	

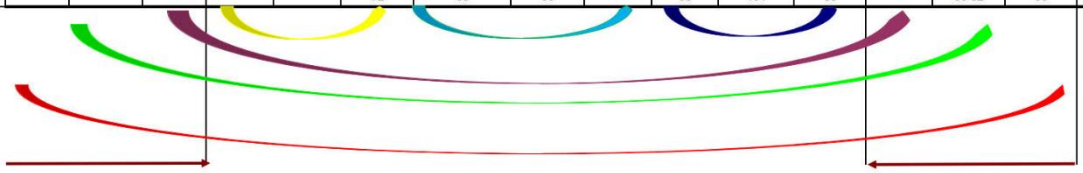
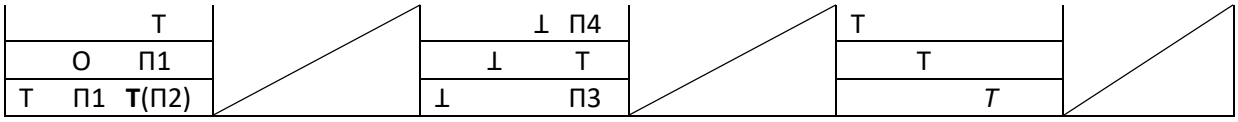


Схема 2. Корганов Т.И. Прелюдия и фуга Es-dur. Схема фуги



es *b* *es* *g* *c* *es* *b* *f* *c* *b* *f* *c* *es*

Экспозиционный раздел тт. 1-12 | Интермедия-эпизод 1 тт. 17-29 | Развивающий раздел тт. 30-39 | Интермедия-эпизод 2 тт.40-43 | Завершающий раздел тт.44-49 | Интермедия-кода тт. 50-58

Условные обозначения:

Т- тема

Т – тема в увеличении

⊥ – тема в инверсии

Т – неточное проведение темы

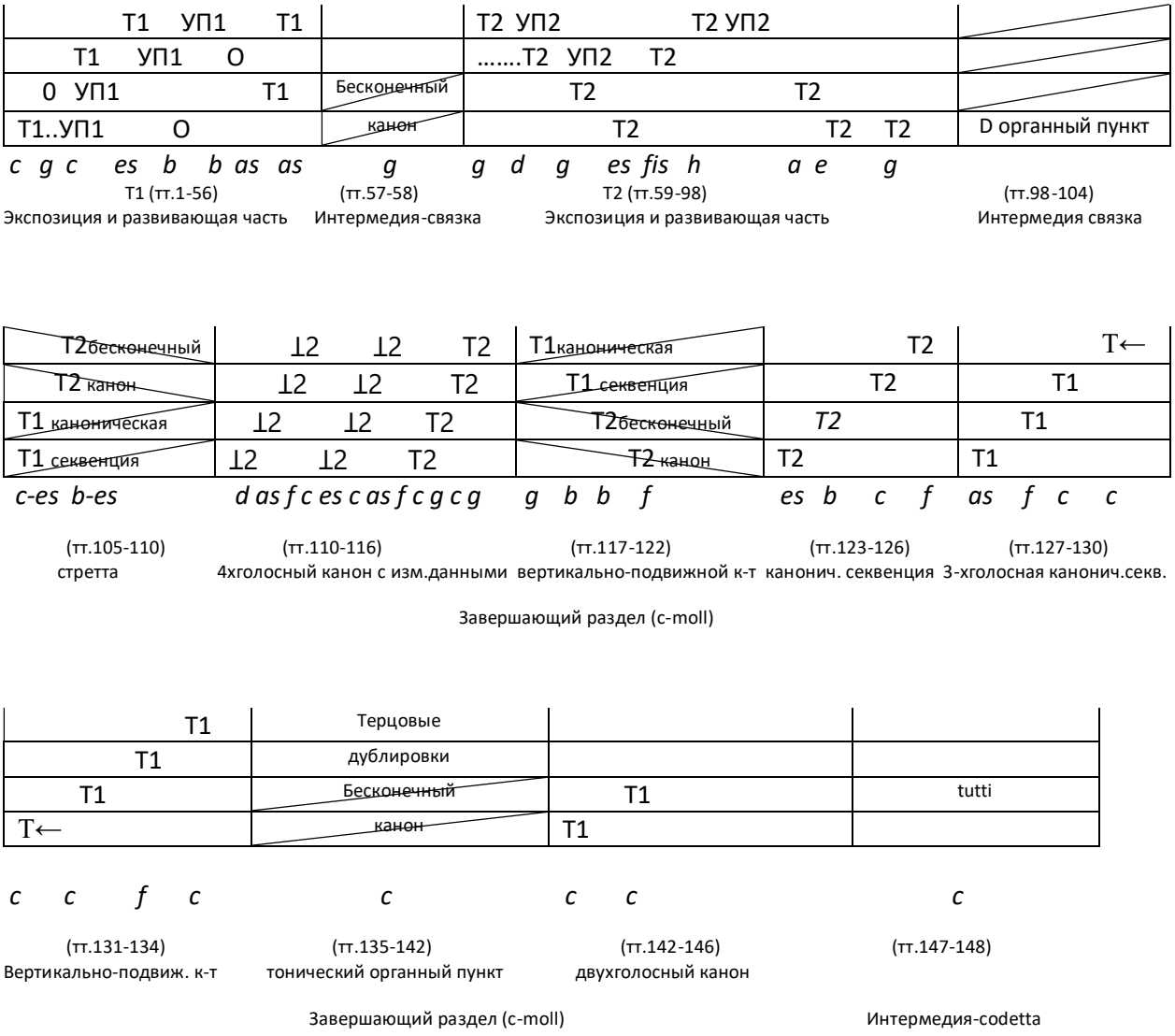
О – ответ

П – противосложение

es – курсивом выделены обозначение музыкальных звуков, а не тональность

Схема 3. Гаврилин В.А. «Мы говорили об искусстве». Схема фуги

Схема 3. В.А. Гаврилин. Фуга «Мы говорили об искусстве». Схема фуги



Условные обозначения:

Т1- первая тема

Т2 – вторая тема

⊥ – тема в инверсии

Т← - тема в ракоходной инверсии

О – ответ

УП – удержанное противосложение

es – курсивом выделены музыкальные тоны, а не тональность

Схема 4. Пирумов А.И. «Послушайте!». Схема фуги

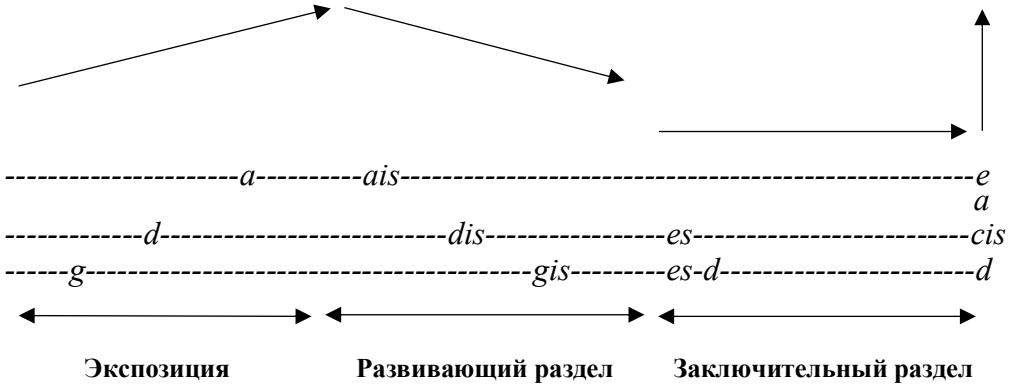
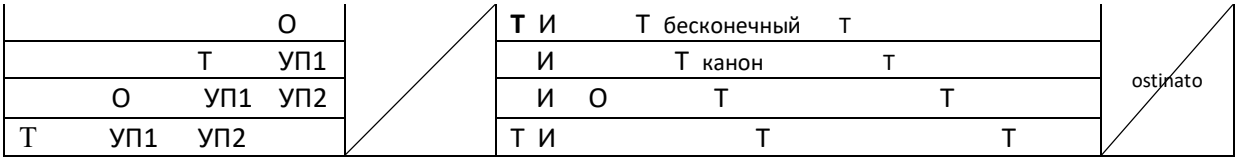


Схема 5. Сидельников Н.Н. Литургия святого Иоанна Златоуста. «Трисвятое». Схема фуги

I						T T	T	
II				T	интермедия			
				T			T	
		T	интермедия			T		органный пункт
	органный пункт	T					T	
Тональный план	C--dur	C-dur G-dur		C- dur G-dur		G- dur G-dur	D--dur D- -dur D/V	D--dur
Такты	тт.42-54	тт. 55-64	тт. 65-66	тт. 67-76	тт. 77-80	тт. 81-90	тт. 91-105	тт. 106-125
Раздел фуги		Экспозиционный раздел					Развивающий раздел	
Текст	*«Святый Боже»*	«*Слава Отцу и Сыну и Святому Духу*»						*«Святый Боже»*
Фактура	**Хоральный склад**	**ФУГА**						**Хоральный склад**

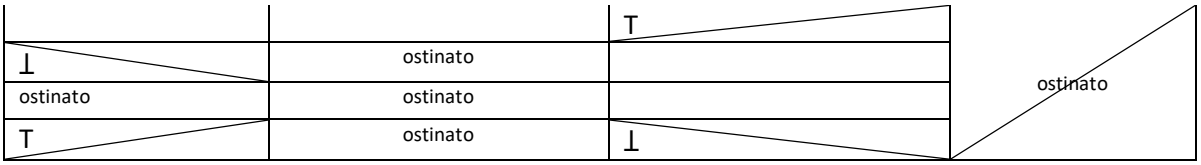
Схема 6. Баласанян С.А. «Полифонический концерт». 4 часть. Схема фуги



as es as es as es es b ges b es as des as

4-хголосный канон монодийные имитации

(тт.1-40) Экспозиция (тт.41-49) Интермедия-связка (тт.50-78) Развивающая часть (первый раздел) (тт.79-82) Интермедия-связка

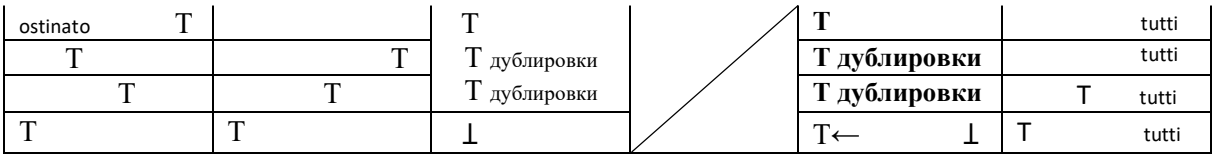


es *es*

стретта вертикально-подвижной контрапункт

(тт. 91-116) (тт. 117- 125) (тт. 126-134)- (тт. 135-146)

Развивающая часть (второй раздел) Интермедия-эпизод Интермедия-связка



as as es des as es as es es des es Des-dur

(тт.147-160) (тт. 161-167) (тт.168-175) (тт. 176-180) (тт.181- 190) (тт.191-203)

Стретта каноническая имитация каноническая имитация

Завершающий раздел Интермедия-эпизод Интермедия-связка Интермедия-codetta

Условные обозначения:

Т - тема

⊥ – тема в инверсии

Т← - тема в ракоходной инверсии

Т- тема в увеличении

О – ответ

УП – удержанное противосложение

И - интермедия

es – курсивом выделены музыкальные тоны, а не тональность

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

На правах рукописи

КОШКАРЕВА Наталья Владимировна

СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА A CAPPELLA. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX — ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XXI ВЕКА

Том III

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант:
доктор искусствоведения,
профессор Е.Б. Долинская

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ III

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Антология полифонических произведений для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX — первой четверти XXI века 2

6

Предисловие

Полифонические вариации

Вл. Соколов. Слава. Вариации на тему русской народной песни. Слова Вл. Соколова 9

Вл. Соколов. Ты не стой, не стой, колодец. Канонические вариации 12

В. Калистратов. Трава моя, травушка. Полифонические вариации на тему двух вариантов русской народной песни 15

В. Калистратов. Я не знала, не ведала. Полифонические вариации на тему старинного свадебного плача 22

К. Волков. «О руская земле!» Из кантаты «Слово» для смешанного хора без сопровождения на строки из «Слова о полку Игореве» 34

С. Екимов. Schönster Herr Jesu. Хоральные вариации (мотет) 39

Канон

А. Шнитке. Богородице Дево, радуйся. Из цикла «Три духовных хора» 57

Ф. Караев. Malheur me bat (chanson) 59

В. Кикта. Грёзы Андрея Рублёва. Хоровой фрагмент из балета «Андрей Рублёв» 68

А. Пирумов. Эхо. Стихи А. Пушкина. Из цикла «Четыре стихотворения» 74

А. Пирумов. Эхо (вокализ) 77

Т. Корганов. Утренний канон. Слова А. Бланка 82

Г. Дмитриев. «Уже безумие крылом…». Стихи А. Ахматовой. Из кантаты «Stabat Mater dolorosa» 85

Фугато

Д. Шостакович. Казненным. Слова А. Гмырёва. Из цикла «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения» 89

В. Шебалин. Могила бойца. Из цикла «Три хора без сопровождения на слова М. Лермонтова» 92

Г. Свиридов. Восстань, боязливый. Из концерта для хора «Пушкинский венок» 97

Э. Денисов. Осень. Ст. А. Фета. Из цикла «Приход весны» 101
Б. Тищенко. Sanctus. Benedictus. Из «Requiem aeternam» 103
В. Кикта. Молитвы во имя любви. Слова В. Лазарева 108
А. Киселёв. Pater Noster 114
Ю. Евграфов. «Радость человеку». Из Концерта для хора a cappella «Притчи in C» на стихи из Книги Притчей Соломоновых и А.С. Пушкина 118
А. Танонов. Молитва. Из концерта «Молитвы» для смешанного хора a cappella 121

Фуга

В. Шебалин. Осень. Сл. М. Исаковского 125
В. Шебалин. Над курганами. Слова М. Танка, перевод с белорусского П. Кобзаревского 129
Р. Щедрин. Ива, ивушка (фуга-вокализ) 133
В. Агафонников. Фуга. Из «Концертино» для смешанного хора a cappella 137
Б. Тищенко. Энергия. Фуга на слова закона сохранения энергии 144
Б. Тищенко. Холодная фуга. Из цикла «Юэфу», четыре хора на древние китайские юэфу 152
А. Караманов. Stabat Mater. Часть 2 158
А. Пирумов. Послушайте! Стихи В. Маяковского. Из хорового цикла a cappella «Четыре стихотворения» 163
В. Гаврилин. Мы говорили об искусстве. Слова В. Гаврилина 167
В. Гаврилин. Страшенная баба. Из хоровой симфонии-действа «Перезвоны». По прочтении В. Шукшина 179
А. Ушкарёв. О, прилети, мой сон. Стихи Джованни делла Каза. Из цикла «Мадригал» на стихи поэтов эпохи Возрождения 203
Ю. Евграфов. В жёлтом зрачке возникает злой блеск. Из оратории «Осенний крик ястреба» на стихи И. Бродского 209
А. Кнайфель. «”О глупости”, хором и фугой». Хоровая фуга. Слова Ф. Шиллера 215
А. Чайковский. Не могу… Слова А. Володина. Из цикла «Монологи пьющего человека» 220
С. Нестерова. Каждый пред Богом наг. Стихи И. Бродского. Из цикла пьес для хора a cappella «Неведомому Богу» на стихи русских поэтов XX века 227
«Торил Ванюшка дорожку». Русская народная песня в обработке для смешанного хора О. Коловского 233

Малый полифонический цикл

В. Баркаускас. Прелюдия и фуга
1. Прелюдия 237
2. Фуга 241
Я. Иванов. Прелюдия и фуга
1. Прелюдия 250
2. Фуга 254
А. Ушкарёв. Прелюдия и фуга «Красы прелестней нет». Стихи Т. Тассо. Из цикла «Мадригал» на стихи поэтов эпохи Возрождения
1. Прелюдия 258
2. Фуга 260
Ю. Евграфов. В честь Густава Эрнесакса. Прелюдия и фуга. Из цикла «Портреты мастеров» 265
Ю. Фалик. Два сольфеджио
1. Прелюдия 275
2. Фуга 280
Т. Корганов. Прелюдия и фуга C-dur
1. Прелюдия 286
2. Фуга 291
Т. Корганов. Прелюдия и фуга Des-dur
1. Прелюдия 297
2. Фуга 301
Т. Корганов. Прелюдия и фуга Es-dur
1. Прелюдия 308
2. Фуга 310
В. Файнер. Хорал и фуга «Внуши, Боже, молитву мою» (Пс.54: 2, 23) 314

Большой полифонический цикл

А. Пирумов. Сквозь тысячи лет… Цикл для хора без сопровождения по поэме «Человек». Слова В. Маяковского…
Прелюдия №1 «В ковчеге ночи новый Ной, я жду - ...» 320
Фуга №1 «То перекинусь радугой, то хвост завью кометою...» 325
Прелюдия №2 «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска...» 330
Фуга №2 «Где до конца сердце тоску изноет?...» 334
Прелюдия №3 «Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес…» 340
Фуга №3 «Дух бездомный давно полон дум о давних днях...» 344
Постлюдия «Стою, огнем обвит...» 349

Хоровой концерт

С. Баласанян. Полифонический концерт
I часть 355
II часть 362
III часть 370
IV часть 377
В. Кикта. Хвала мастеру. Полифонический концерт для мужского хора. Слова В. Лазарева 388
В. Кикта. Минають дні, минають ночі. Хоровой концерт на слова Т. Шевченко 394
Б. Вишневский. Внуши, Боже, молитву мою. Концерт для смешанного хора. Псалм 54 403

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Антология полифонических произведений для хора a cappella отечественных композиторов второй половины XX — первой четверти XXI века

Предисловие

Актуальность данной антологии обусловлена современным вектором музыкально-просветительской деятельности, направленным на сохранение традиций отечественной культуры, развитие сферы эстетического и патриотического воспитания, привлечение широкой слушательской аудитории к академическому музыкальному искусству, в частности хоровому.

Художественное пространство отечественной хоровой музыки a cappella второй половины XX – первой четверти XXI века представляет широкую жанрово-стилевую палитру, характеризующуюся сложностью музыкально-драматургических концепций, обновлением средств музыкального языка. Творчество отечественных композиторов указанного периода отличается особым вниманием к полифонии: в широком смысле — как «диалогу», «контрапункту» (М.М. Бахтин)[1] эпох, культур, искусств, стилей, жанров, смыслов; в узком значении — как методу организации музыкального материала.

Возникшая именно в сфере вокального многоголосия без инструментального сопровождения, полифония и в современной хоровой музыке a cappella является фундаментальным композиционным приемом. Полифония — имманентное свойство хоровой фактуры. Формирование музыкальной ткани всецело базируется на логике мелодического развития каждого голоса: все средства ориентированы на то, чтобы как можно ярче проявились выразительные свойства каждой линии в политембровом многоголосии.

Полифонические сочинения для хора a cappella по сравнению с инструментальными в меньшей степени обладают экстраординарными композиторскими решениями, что обусловлено естественными физическими и

[1] «Полифонический диалог» — термин, введенный в начале 1920-х годов М.М. Бахтиным, автором концепции полифонизма (многоголосия) в литературном произведении — в наши дни применяется в самых разных областях искусства. См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Издательство «Э», 2017. 640 с.

акустическими возможностями человеческого голоса. В тоже время, в них наблюдается стремление к обновлению содержания и конструктивных приемов.

Начиная с 1970-х годов были изданы ценные нотные сборники, куда вошли лучшие образцы полифонических произведений русских и зарубежных композиторов XV – первой половины XX века для хора без сопровождения и в сопровождении фортепиано, составителями которых были К.С. Алемасова (1966, 1972), И.Г. Лицвенко (1970, 1971, 1973), Б.Г. Тевлин (1975), Л.М. Андреева и В.С. Попов (1977), Н.П. Королёва (2023) и другие. Однако, материалов, отражающих полифонические тенденции в творчестве современных авторов еще недостаточно.

Цель данной антологии — демонстрация полифонического мастерства отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века, а также расширение концертного и педагогического хорового репертуара. В нее включены как ранее опубликованные, так и неизданные сочинения В.Г. Агафонникова, С.А. Баласаняна, Б.А. Вишневского, Э.В. Денисова, Ю.А. Евграфова, А.А. Кнайфеля, Б.И. Тищенко, В.М. Файнера (для различных исполнительских составов).

Главная задача — представить имитационную полифонию как одно из важнейших средств образно-содержательного и технико-стилевого обновления современных хоровых композиций a cappella.

Антология состоит из семи разделов (полифонические вариации, канон, фугато, фуга, малый и большой полифонический цикл, хоровой концерт). Полифонический цикл сквозного развития репрезентирован в хоровых концертах. Полифонические эпизоды (фугато) встречаются в рамках иных форм. В процессе подготовки антологии была проведена работа по поиску и систематизации материалов, расшифровке нотных автографов, компьютерному набору хоровых партитур.

Антология имеет широкую практическую направленность. Она разработана в соответствии с учебными планами дирижерско-хоровой специальности (в средних и высших учебных заведениях), предусмотренных федеральными

государственными образовательными стандартами. Этим определяется ее важный методический вектор: нотный материал может быть использован в учебных курсах «Дирижирование», «Чтение партитур», «Хоровой класс», «Вокальный ансамбль», «История отечественной музыки», «Полифония», «Учебная практика по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности».

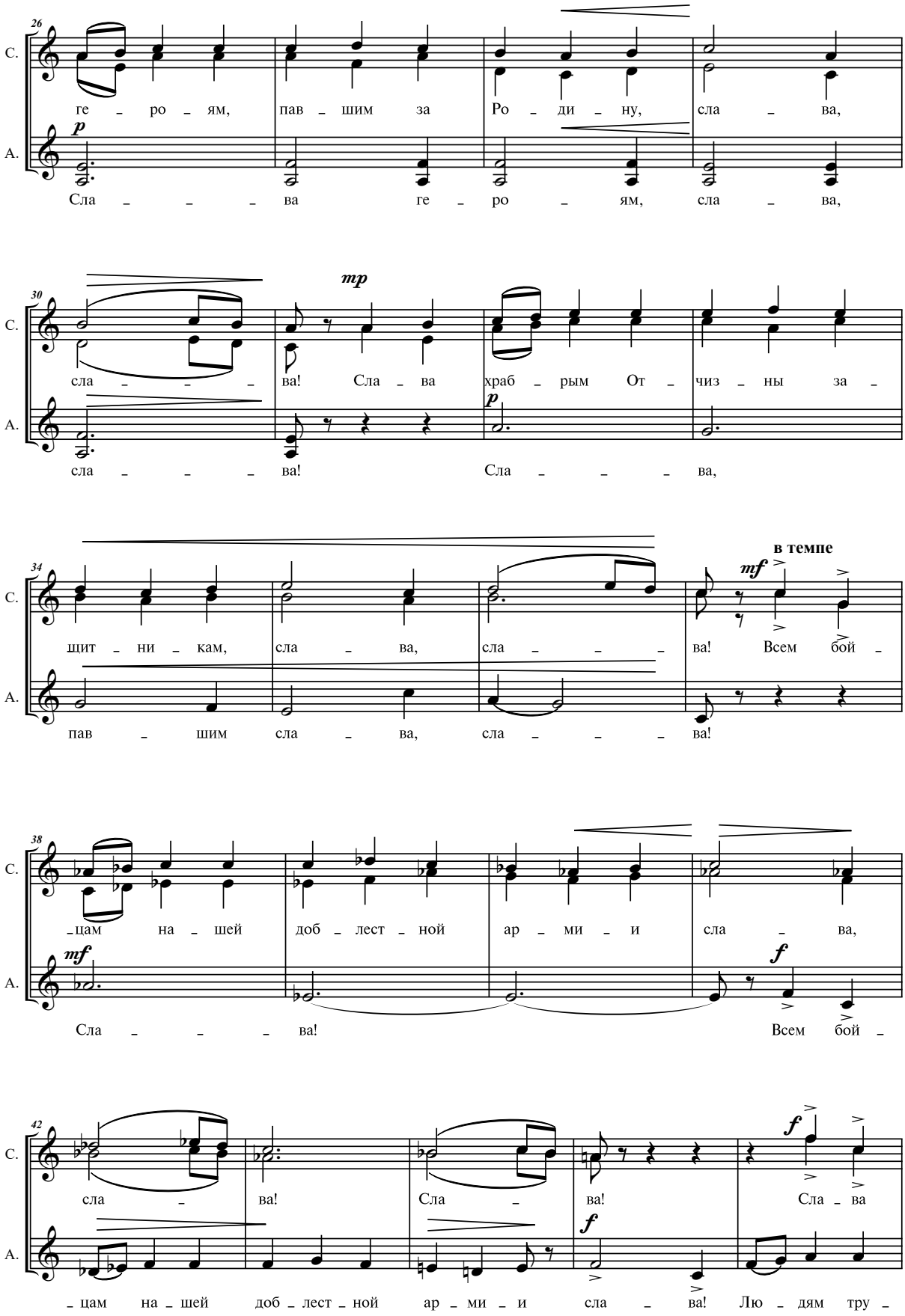
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ

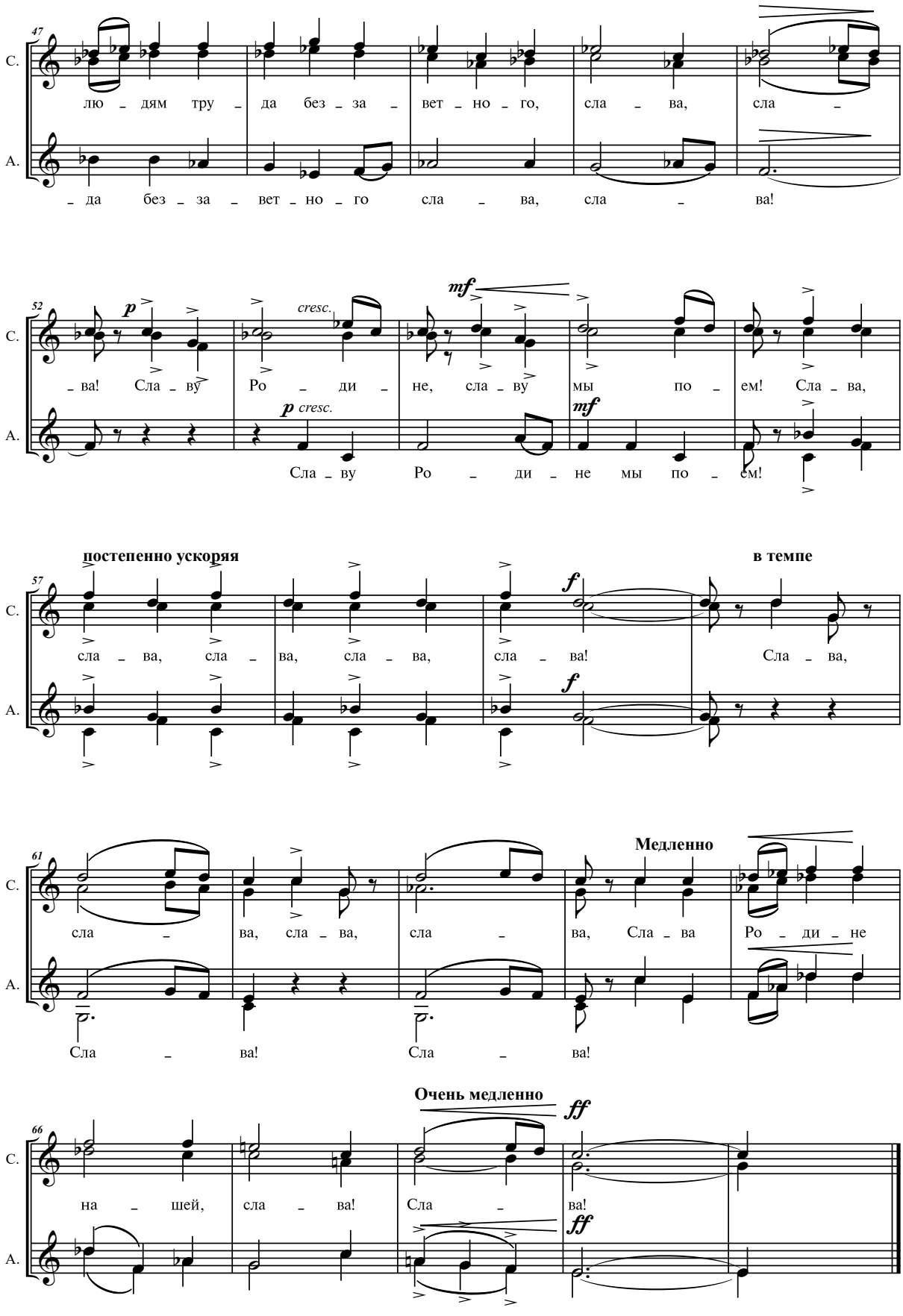
Слава

вариации на тему русской народной песни

Вл. СОКОЛОВ




26
С.
ге – ро – ям, пав – шим за Ро – ди – ну, сла – ва,
А.
p
Сла – – – ва ге – ро – ям, сла – ва,
30
С.
mp
сла – – – ва! Сла – ва храб – рым От – чиз – ны за –
А.
p
сла – – – ва! Сла – – – ва,
34
С.
в темпе
mf
щит – ни – кам, сла – ва, сла – – – ва! Всем бой –
А.
пав – шим сла – ва, сла – – – ва!
38
С.
–цам на – шей доб – лест – ной ар – ми – и сла – ва,
А.
mf
Сла – – – ва!
f
Всем бой –
42
С.
сла – ва! Сла – ва! Сла – ва
А.
f
– цам на – шей доб – лест – ной ар – ми – и сла – ва! Лю – дям тру –


47
С.
А.
лю – дям тру – да без – за – вет – но – го, сла – ва, сла –
– да без – за – вет – но – го сла – ва, сла – ва!
52
p
cresc.
mf
– ва! Сла – ву Ро – ди – не, сла – ву мы по – ем! Сла – ва,
p cresc.
mf
Сла – ву Ро – ди – не мы по – ем!
постепенно ускоряя
в темпе
57
f
сла – ва, сла – ва, сла – ва, сла – ва! Сла – ва,
f
61
Медленно
сла – ва, сла – ва, сла – ва, Сла – ва Ро – ди – не
Сла – ва! Сла – ва!
Очень медленно
ff
66
на – шей, сла – ва! Сла – ва!
ff

Ты не стой, не стой, колодец

Канонические вариации

Вл. СОКОЛОВ




17
С. I
све _ же _ ю, да ка _ ли _ на, да ма _ ли _ на.
С. II
mf
_ю, ка _ ли _ на, ма _ ли _ на.
20
III вариация
С. I
mf
По _ сы _ ла _ ет све _ кор, да в пол _ ночь
С. II
f
По _ сы _ ла _ ет ме _ ня све _ кор, да в пол _ ночь
А.
f
По _ сы _ ла _ ет ме _ ня све _ кор да
23
С. I
за во _ дой, да ка _ ли _ на.
С. II
за во _ лой, да ка _ ли _ на, да ма _ ли _ на,
А.
в пол _ ночь за во _ дой, да ка _ ли _ на, да ма _ ли _
26
IV вариация
С. I
Ой, в пол _ ночь за во _ до _ ю, за хо _ лод _ ной
С. II
ой, в пол _ ночь за во _ до _ ю, за хо _
А.
_на, ой, в пол _ ночь за


29
C. I
C. II
A.
клю _ че_вой, да ка _ ли_на, да ма _ ли_на.
_лод _ ной клю _ че _ вой, да ка _ ли _ на, да ма _ ли_
во _ до _ _ _ ю, да ма _ ли _ на.
32
V вариация
Ты не стой, не стой, ко _ ло _
_на. Ты не стой, не стой, ко _ ло _ дец, по _ лон с во _ до _ ю,
Ты не стой, не стой, ко_ло _ дец, по _ лон с во _ до_ю, да
36
замедляя
в темпе
VI вариация
_ дец, да ма _ ли _ на.
Ты не стой, не стой, ко_ло _
ка _ ли _ на, ма _ ли _ на.
У... У...
ка _ ли_на, да ма _ ли_на.
У...
40
_дец, по _ лон с во _ до_ю, да ка _ ли_на, да ма _ ли_на.
У...
ма _ ли _ на.
У...
ма _ ли _ на.

Трава моя, травушка *

Слова народные **В. КАЛИСТРАТОВ**

Умеренно. Грациозно ♩ = 92



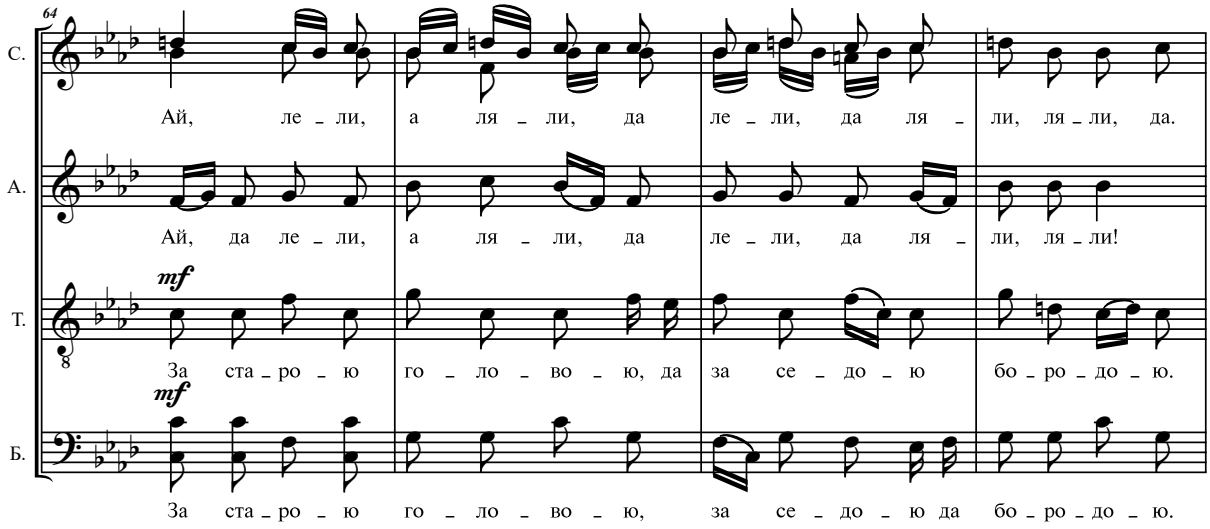
* На тему двух вариантов русской народной песни

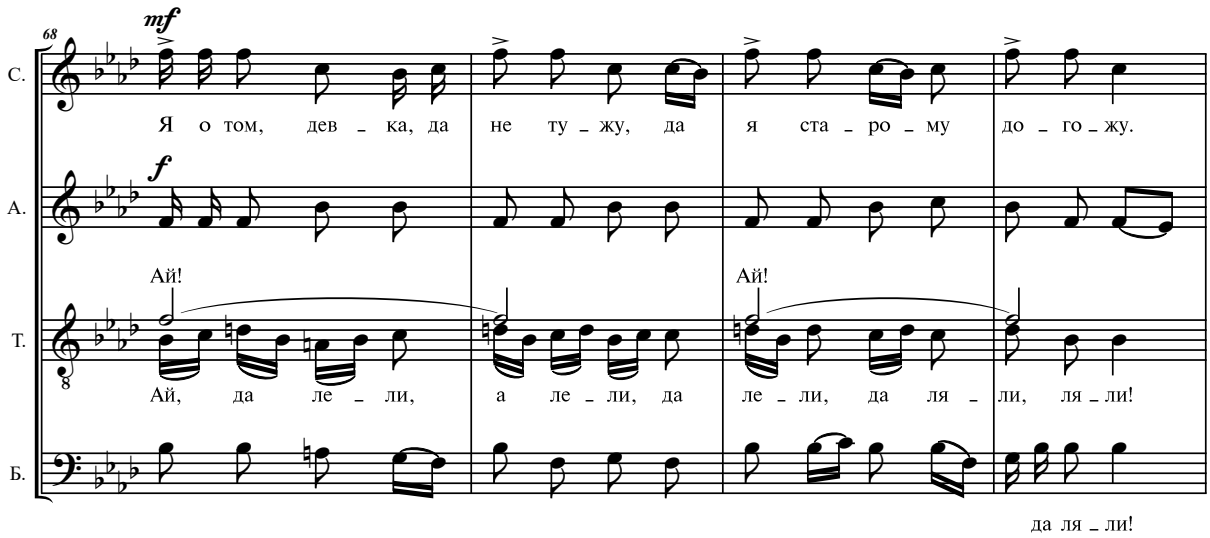

18
С.
А.
Т.
Б.
да
mf
шё _ л' _ ко _ ва _ я сте _ но _ ю,
p
в лог лег _ ла
шё _ л' _ ко _ ва _ я.
Ай, да ле _ ли,
mf
p
в лог лег _ ла, да
шё _ л' _ ко _ ва _ я.
Ай, да
p
в лог лег _ ла
шё л' _ ко _ ва я
сте но _ ю.
Ай!
mf
p
Ай!
22
ай, да ля _ ли ля _ ли!
а да ля _ ли,
ай, да ля _ ли ля _ ли!
А...
ле _ ли,
ай, да ле _ ли!
Да,
mp
Ай!
Об _ мы _ ва _ ла _
Да,
26
mp
Об _ мы _ ва _ ла _ ся ро _ со _ ю.
mp
да,
да,
а в той
_ ся ро _ со _ ю,
да,
ко _ ло _
да,
а в той ро _ се
ко _ ло _ дезь,

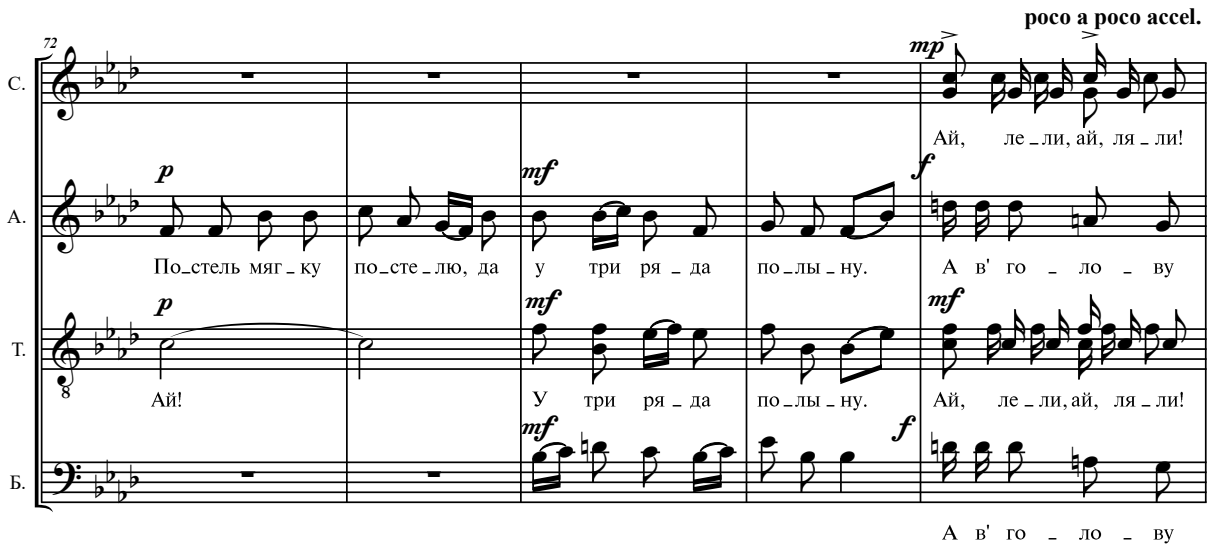

ко – ло – дезь. А в ко – ло – де – зю во – ди – ца,
30
С.
А.
Т.
Б.
mf
ро – се ко – ло – дезь, да. А в ко – ло – де – зю во – ди – ца,
–дезь, да.
да.
34
p
у – мы – ва – ла – ся де – ви – ца.
(нежным шепотом)
у – мы –
38
(a tempo)
–ва – ла – ся де – ви – ца. У – мы – ва – ла – ся де – ви – ца,
f

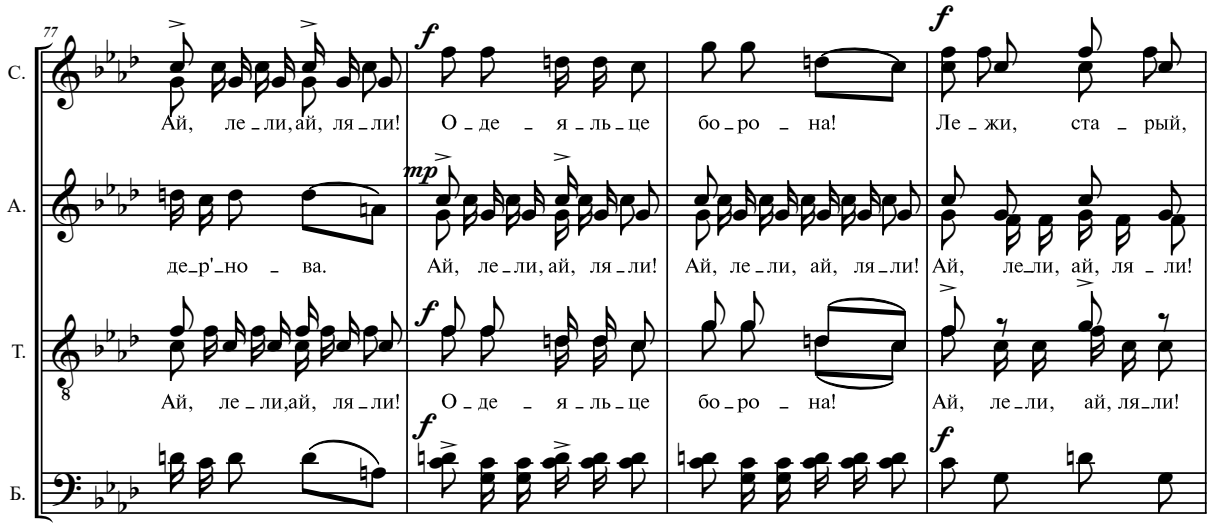

42
С.
А.
Т.
Б.
Ай!
f
Ай, да ле _ ли,
Ай, да ле _ ли,
да де _ вуш _ ка бра _ ва _ я, да,
Ай, да ле _ ли,
Ай!
Ай, ли,
а да ля _ ли, да ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли!
45
а ля _ ли, да ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли!
а ля _ ли, да ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли да,
а да ля _ ли, да, ле _ ли, да, ай, ля _ ли!
48
sub. p
Го _ ло _ вуш _ ка гла _ д _ ка _ я, да в ко _ се лен _ та а _ ла _ я, да.
(закр. ртом)

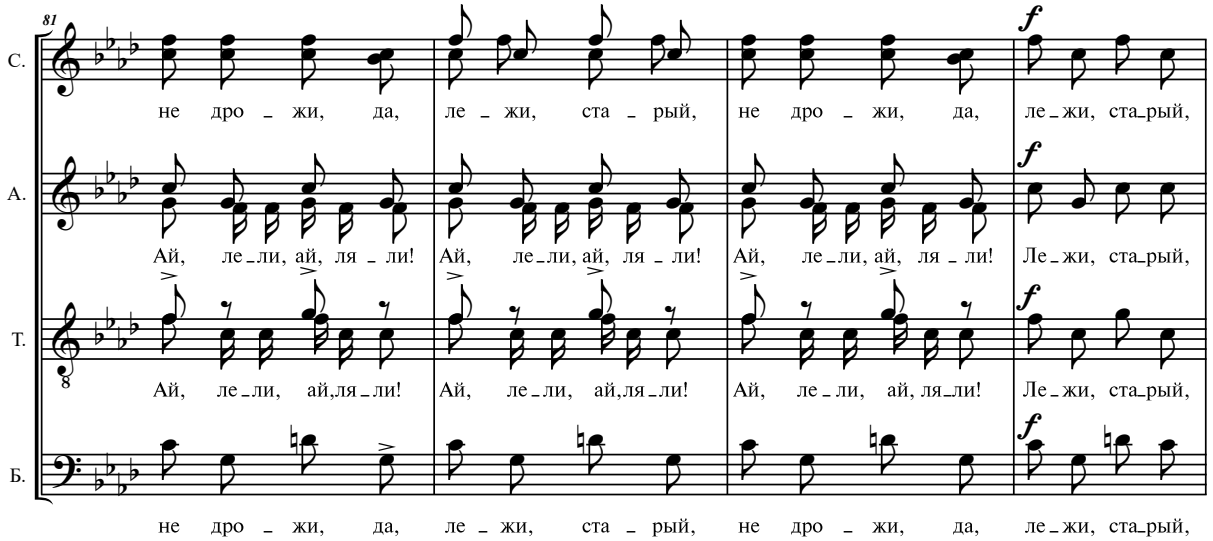

52
А...
mp
С.
Ай, ле _ ли, а да ля _ ли, да
А...
cresc.
ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли,
А.
mp
ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли.
Т.
mp
ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли.
Ай, да,
Б.
mp
Ай, да ай!
Ай, да ай!
56
А...
С.
да
А.
да.
Т.
f
Да не быть те _ бе вот, де _ ви _ ца, да не быть те _ бе за мо _ ло _ дым.
Б.
f
Да не быть те _ бе, де _ ви _ ца, да не быть за мо _ ло _ дым.
60
mf
С.
Да не быть за мо _ ло _ дым, а быть те _ бе за ста _ рым, да.
А.
f
Да не быть за мо _ ло _ дым, а быть те _ бе за ста _ рым, да.
Т.
mp
Ай, да ле _ ли, а ля _ ли, да ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли.
Б.
Да


64
С.
А.
Т.
Б.
mf
Ай, ле _ ли, а ля _ ли, да ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли, да.
Ай, да ле _ ли, а ля _ ли, да ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли!
За ста _ ро _ ю го _ ло _ во _ ю, да за се _ до _ ю бо _ ро _ до _ ю.
За ста _ ро _ ю го _ ло _ во _ ю, за се _ до _ ю да бо _ ро _ до _ ю.


68
С.
А.
Т.
Б.
mf
f
Я о том, дев _ ка, да не ту _ жу, да я ста _ ро _ му до _ го _ жу.
Ай!
Ай!
Ай, да ле _ ли, а ле _ ли, да ле _ ли, да ля _ ли, ля _ ли!
да ля _ ли!


poco a poco accel.
72
С.
А.
Т.
Б.
mp
p
mf
f
Ай, ле _ ли, ай, ля _ ли!
По_стель мяг _ ку по_сте _ лю, да у три ря _ да по _ лы _ ну.
А в' го _ ло _ ву
Ай!
У три ря _ да по _ лы _ ну.
Ай, ле _ ли, ай, ля _ ли!
А в' го _ ло _ ву


77
С.
А.
Т.
Б.
Ай, ле_ли, ай, ля_ли! О_де_я_ль_це бо_ро_на! Ле_жи, ста_рый,
де_р'_но_ва. Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ай, ле_ли, ай, ля_ли!
Ай, ле_ли, ай, ля_ли! О_де_я_ль_це бо_ро_на! Ай, ле_ли, ай, ля_ли!
де_р'_но_ва. Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ле_жи, ста_рый,


81
С.
А.
Т.
Б.
не дро_жи, да, ле_жи, ста_рый, не дро_жи, да, ле_жи, ста_рый,
Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ле_жи, ста_рый,
Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ай, ле_ли, ай, ля_ли! Ле_жи, ста_рый,
не дро_жи, да, ле_жи, ста_рый, не дро_жи, да, ле_жи, ста_рый,


meno mosso Первый темп
85
С.
А.
Т.
Б.
ле_жи, ста_рый, не дро_жи! Бо_ро_нуш_ку не сва_ли!
ле_жи, ста_рый, не дро_жи! Не дро_жи! Бо_ро_нуш_ку не сва_ли!
ле_жи, ста_рый, не дро_жи! Бо_ро_нуш_ку не сва_ли!
Не дро_жи!

Я не знала, не ведала

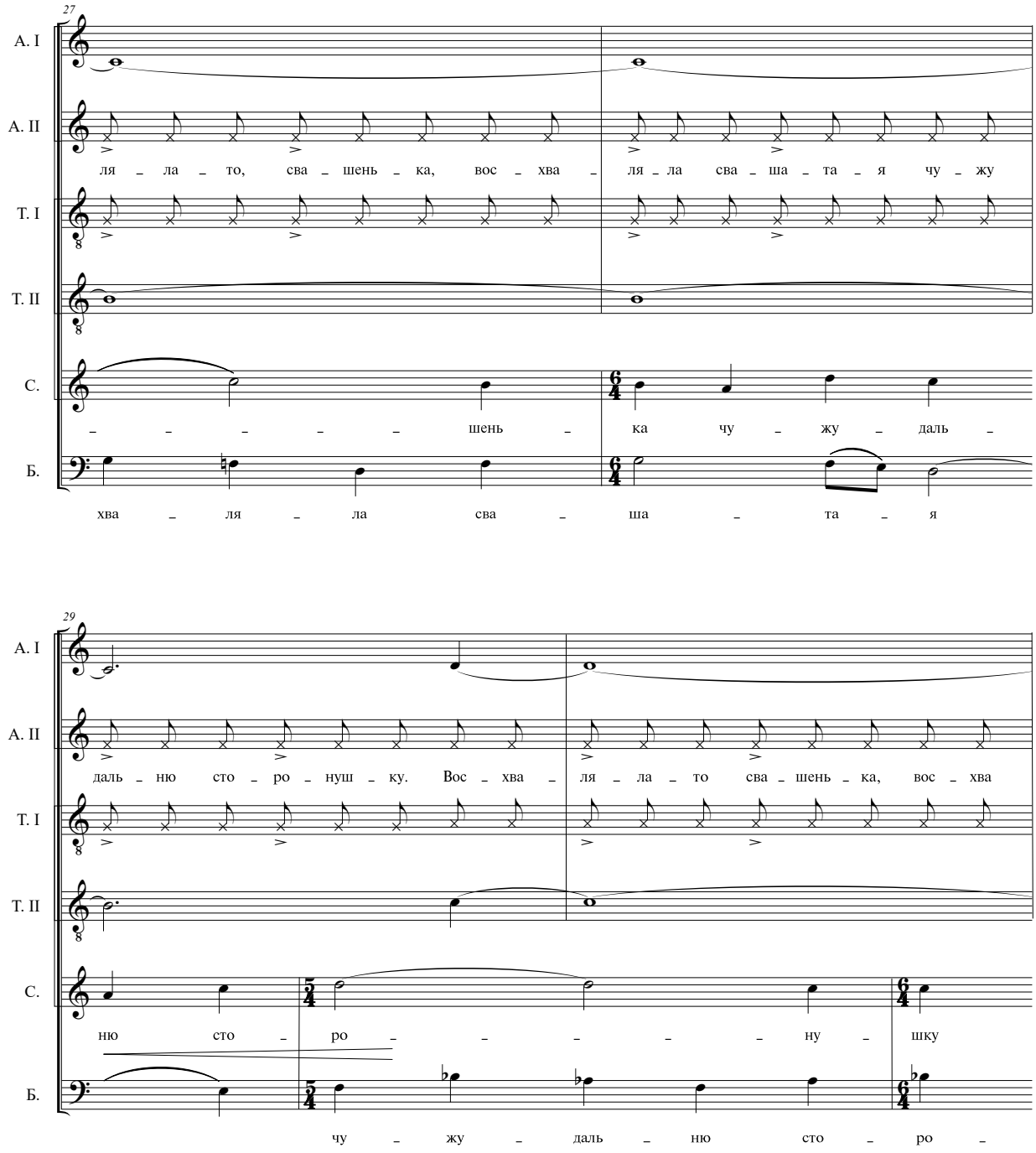
Полифонические вариации на тему старинного свадебного плача

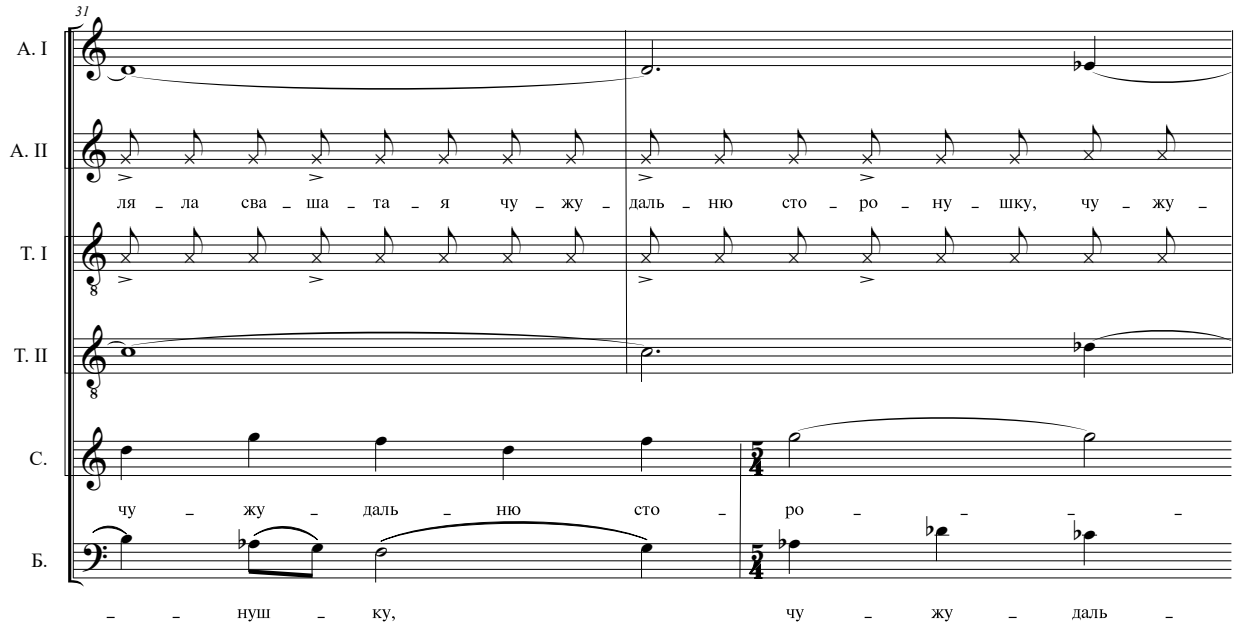
Слова народные **В. КАЛИСТРАТОВ**

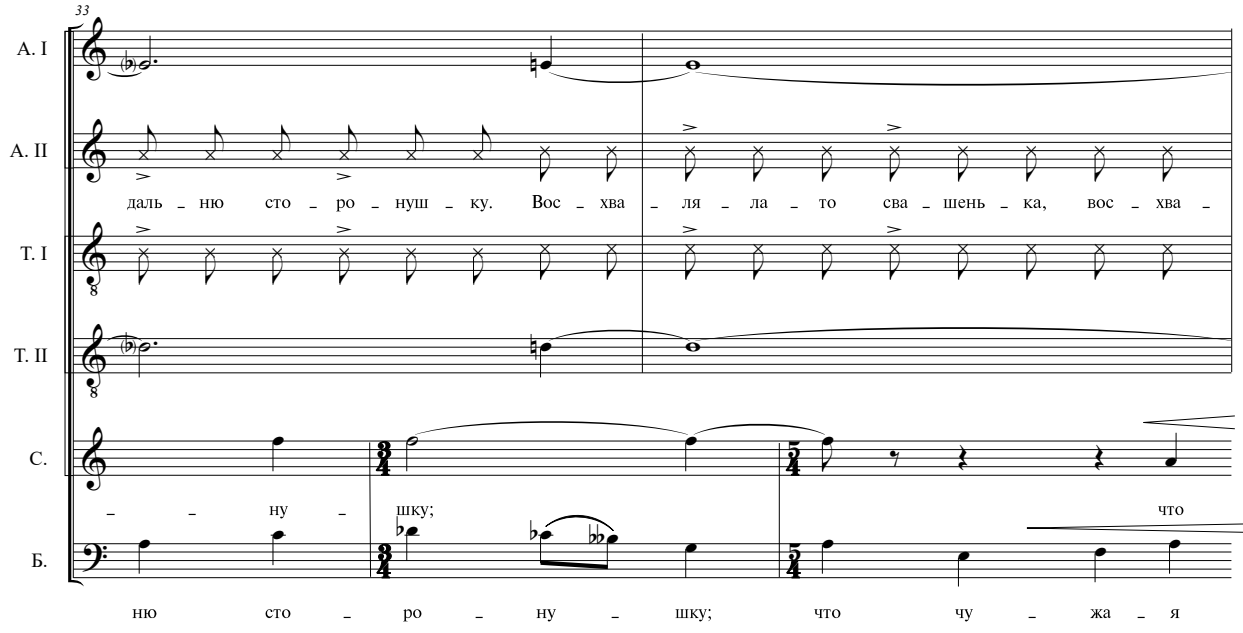



13
mf
С.
Ни с кем сло _ ва не мол _ ви _ ла,
А.
Ни с кем сло _ ва не
Т.
Сло _ _ _ ва не мол _ ви _ ла не
Ни с кем сло _ ва не
Б.
А...
16
mf
С.
толь _ ко мол _ ви _ ла сло _ веч _ ко
А.
мол _ ви _ ла, да, мол _ ви _ ла.
Т.
мол _ ви _ ла, толь _ ко мол _ ви _ ла сло _ веч _ ко
мол _ ви _ ла
Б.
mf
мол _ ви _ ла сло _ веч _ ко
19
С.
со ду _ шой крас _ ной де _ ви _ цей.
А.
Т.
со ду _ шой крас _ ной де _ ви _ цей.
Б.
де _ ви _ цей, крас _ ной де _ ви _


22
poco piu mosso
narante (3+3+2)
А. I
А. II
Т. I
Т. II
С.
Б.
Вос _ хва _ ля _ ла _ то сва _ шень _ ка, вос _ хва _ ля _ ла сва _ ша _ та _ я чу _ жу
mp
Вос _
цей.
Вос _ хва _ ля _ ла _
25
даль _ ню сто _ ро _ нуш _ ку, вос _ хва _ ля _ ла сва _ ша _ та _ я. Вос _ хва _
хва _ ля _ ла _ то сва _ шень _ ка, сва _
то сва _ _ _ шень _ ка, вос _

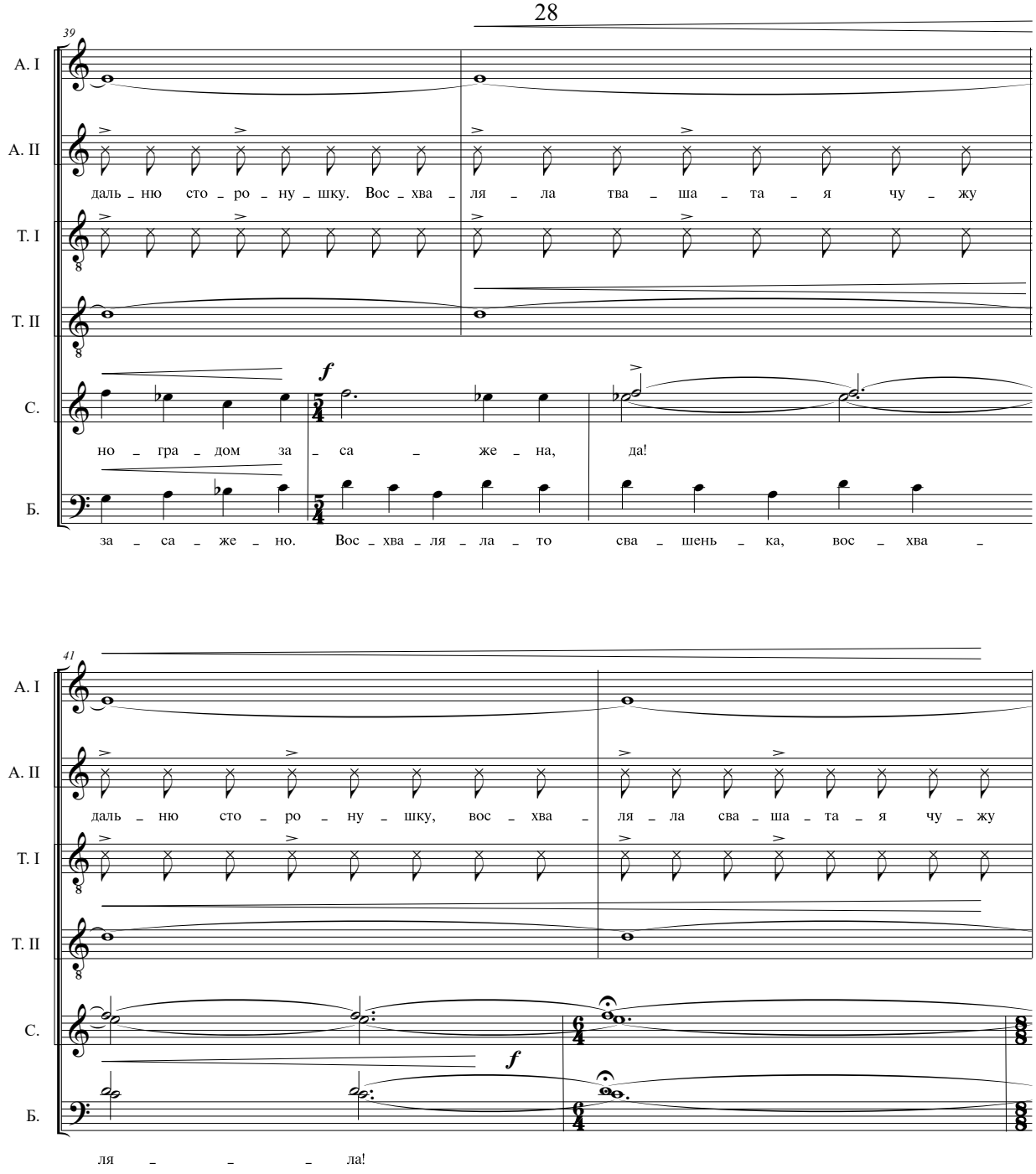

27
А. I
А. II
ля _ ла _ то, сва _ шень _ ка, вос _ хва _ ля _ ла сва _ ша _ та _ я чу _ жу
Т. I
Т. II
С.
_ _ _ _ _ шень _ ка чу _ жу _ даль _
Б.
хва _ ля _ ла сва _ ша _ та _ я
29
А. I
А. II
даль _ ню сто _ ро _ нуш _ ку. Вос _ хва _ ля _ ла _ то сва _ шень _ ка, вос _ хва
Т. I
Т. II
С.
ню сто _ ро _ _ _ _ _ ну _ шку
Б.
чу _ жу _ даль _ ню сто _ ро _

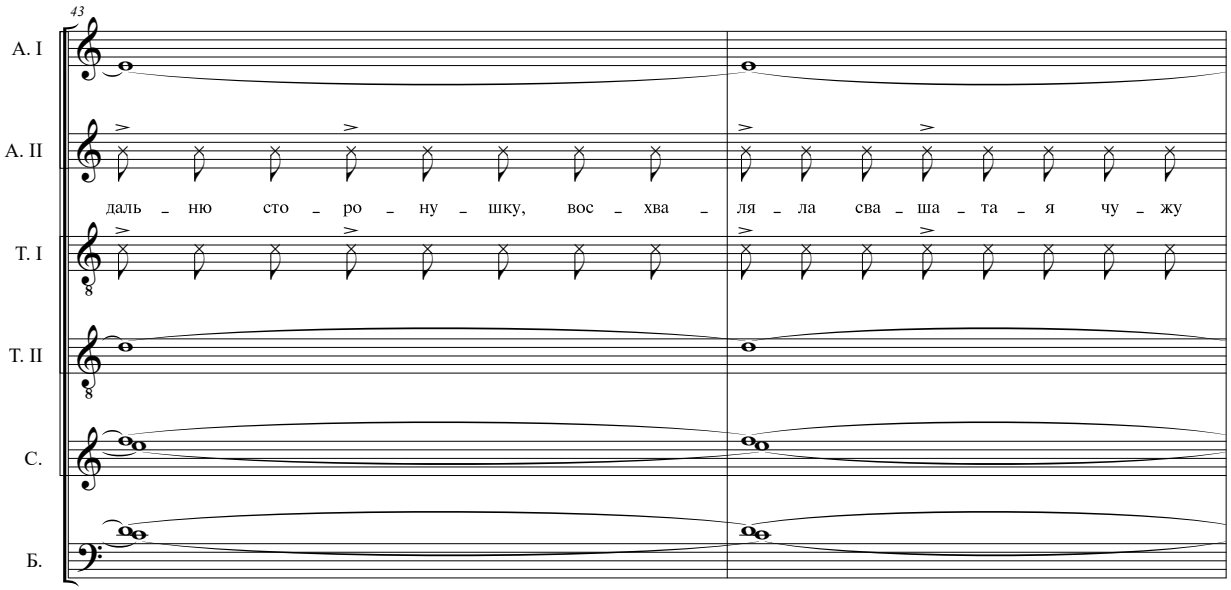

31
А. I
А. II
Т. I
Т. II
С.
Б.
ля _ ла сва _ ша _ та _ я чу _ жу _ даль _ ню сто _ ро _ ну _ шку, чу _ жу _
чу _ жу _ даль _ ню сто _ ро _ _ _ _
_ _ нуш _ ку, чу _ жу _ даль _

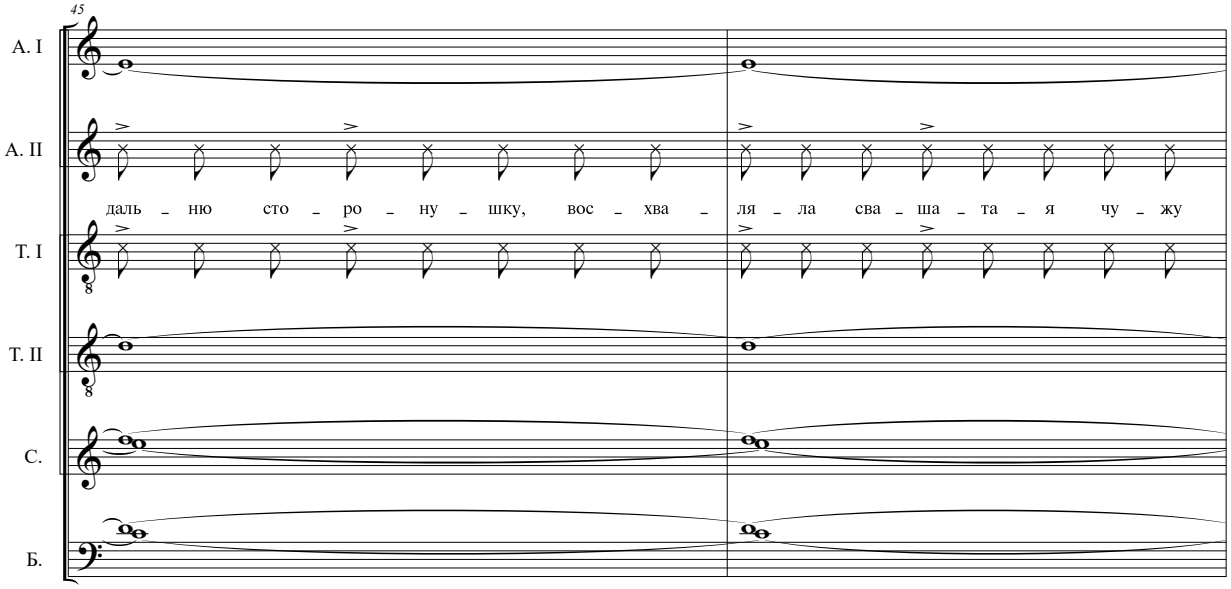

33
А. I
А. II
Т. I
Т. II
С.
Б.
даль _ ню сто _ ро _ нуш _ ку. Вос _ хва _ ля _ ла _ то сва _ шень _ ка, вос _ хва _
_ _ ну _ шку; что
ню сто _ ро _ ну _ шку; что чу _ жа _ я


35
А. I
А. II
ля _ ла сва _ ша _ та _ я чу _ жу даль _ ню сто _ ро _ нуш _ ку, вос _ хва _
Т. I
Т. II
С.
чу _ жа _ я сто _ ро _ _ _ _ ну _ шка
Б.
сто _ ро _ ну _ шка вся цве _ та _ ми за _ се _

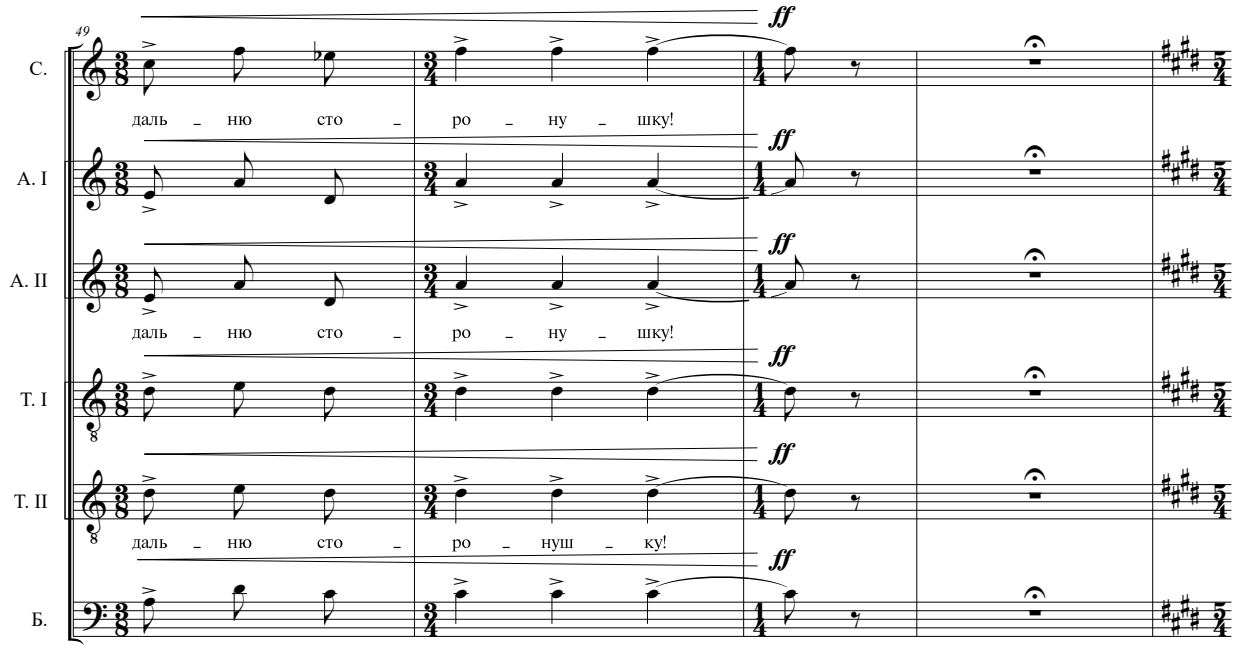

37
А. I
А. II
ля _ ла _ то сва _ шень _ ка, вос _ хва _ ля _ ла сва _ ша _ та _ я чу _ жу _
Т. I
Т. II
С.
вся цве _ та _ ми за _ се _ _ _ я _ на, ви _
Б.
я _ на, что чу _ жо _ е _ то по _ люш _ ко ви _ но _ гра _ дом

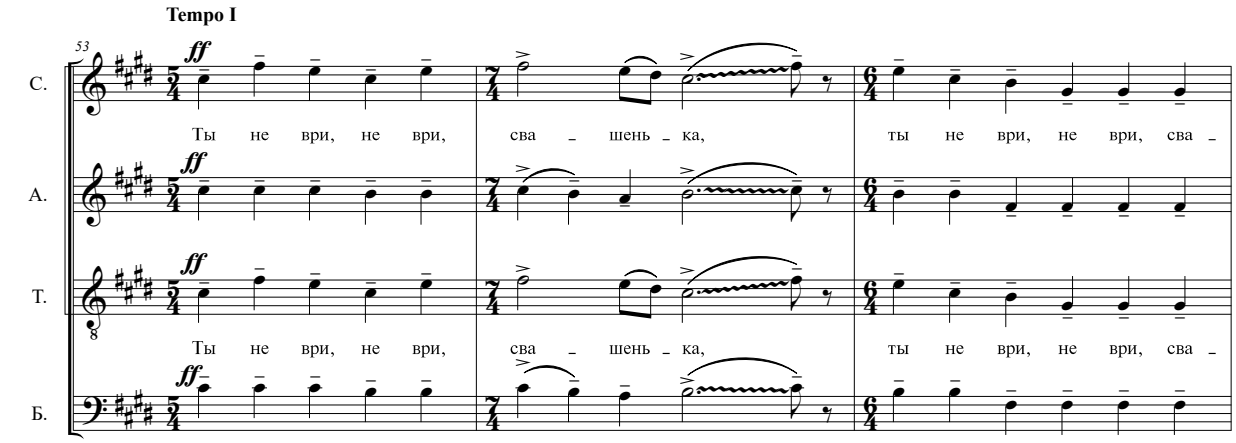

39
А. I
А. II
даль ню сто ро ну шку. Вос хва ля ла тва ша та я чу жу
Т. I
Т. II
С.
f
но гра дом за са же на, да!
Б.
за са же но. Вос хва ля ла то сва шень ка, вос хва
41
А. I
А. II
даль ню сто ро ну шку, вос хва ля ла сва ша та я чу жу
Т. I
Т. II
С.
f
Б.
ля ла!


43
А. I
А. II
даль ню сто ро ну шку, вос хва ля ла сва ша та я чу жу
Т. I
Т. II
С.
Б.


45
А. I
А. II
даль ню сто ро ну шку, вос хва ля ла сва ша та я чу жу
Т. I
Т. II
С.
Б.


47
С.
А. I
А. II
Т. I
Т. II
Б.
f
Вос – хва – ля – ла сва – ша – та – я чу – жу
даль – ню сто – ро – ну – шку.


49
С.
А. I
А. II
Т. I
Т. II
Б.
ff
даль – ню сто – ро – ну – шку!
даль – ню сто – ро – нуш – ку!


Tempo I
53
С.
А.
Т.
Б.
ff
Ты не ври, не ври, сва – шень – ка, ты не ври, не ври, сва –


56
С.
ша – та – я!
Сто – – – – ро – нуш – ка
А.
Ведь чу – жа – я – то сто – ро – нуш – ка
Т.
ша – та – я!
Сто – – – – ро – нуш – ка
Б.
Ведь чу – жа – я, то сто – ро – нуш – ка
59
С.
ведь чу – жа – я...
А.
ху – же ле – са, ху – же тем – но – го.
Ведь чу – жо – е – то
(фальцетом)
Т.
ведь чу – жа – я...
Ведь чу – жо – е – то
Б.
ху – же ле – са, ху – же тем – но – го,
да.
62
С.
А.
по – люш – ко
о – но го – рем по – за –
Т.
о – но го – рем по – за –
Б.
64
С.
Го – рю – чи – ми сле – за – ми по – ли – то.
А.
се – я – но,
сле – за – ми по – – – ли –
Т.
се – я – но
Б.


rit.
Presto
67
(unis.)
С.
А.
Т.
Б.
то.
О ко леть те бе, о ко леть
О ко леть, о ко леть те бе, сва
О ко леть те бе, сва шень ка!
А... (4 солистки)
70
те бе, сва шень ка! О ко леть те бе, сва ша та я!
шень ка! О ко леть те бе, сва ша та я! Схо
(unis.)
О ко леть те бе, сва ша та я! Схо ро нить те
О ко леть те бе, сва шень ка! О ко леть те бе, сва ша
73
Схо ро нить те бя, сва шень ка, под по рож
ро нить те бя, сва шень ка, под по рож ком, да под
бя, сва шень ка, под по рож ком, да под ве нич ком!
та я! Схо ро нить те бя, сва шень ка,
75
ком да под ве нич ком!
ве нич ком!
под по рож ком да под ве нич ком!
mf
Схо ро нить те бя,
Схо ро нить те бя,


(злым шепотом)
77
С.
А.
Т.
Б.
сва – шень – ка, под по – рож – ком, да под ве – нич – ком! Под по –
сва – шень – – – ка!
сва – шень – ка, под по – рож – ком, да под ве – нич – ком! Под по –
80
рож – ком, под ве – нич – ком, схо – ро – нить те – бя. Ухх!
схо – ро – нить те – бя. Ухх!
рож – ком, под ве – нич – ком, Ухх! Да!
схо – ро – нить те – бя, да!
84
Tempo I
Не зна – ла, не ве – да – ла,
Я не зна – ла не ве – да – ла, ко мне
ко мне
87
Presto
А..
О – ко – леть те – бе, сва – ха!
сва – ха при – е – ха – ла.
О – ко – леть те – бе, сва – ха!
О – ко – леть те – бе, сва – ха!
сва – ха при – е – ха – ла.
О – ко – леть те – бе, сва – ха!

О руская земле! *

из кантаты "Слово" для смешанного хора без сопровождения на строки из "Слова о полку Игореве"

Maestoso (ma poco con moto) **К. ВОЛКОВ**



*Древнерусская транскрипция


14
С.
А.
Т.
Б. I
Б. II
- я зем - ле! У - же за - ше - ло - мя - нем, е -
-ле! У - же за - ше - ло - мя - нем, е - си!
18
mp
(закр. ртом)
mp
(закр. ртом)
-си! О ру - ска - я зем - ле! У - же за - ше -
О ру - ска - я зем - ле! У - же за - ше - ло - мя - нем,
23
О ру - ска - я зем - ле, у -
- ло - мя - нем, е - си! О ру - ска - я зем - ле, у -
е - си! О ру - ска - я зем - ле! У - же за - ше -


28
solo, ad libitum
mp
С.
А.
Т.
Б. I
Б. II
p
mf
О ру - ска -
-же за - ше - ло - мя - нем, е - си!
-ло - мя - нем, е - си!
О ру - ска - я зем -
32
-я зем - ле, у - же за - ше - ло - мя - нем, е -
-ле! у - же за - ше - ло - мя - нем, е - си!
36
-си!
mp
(закр. ртом)
ad libit.
О ру - ска - я зем - ле! у - же за - ше - ло - мя - нем,
О ру - ска - я зем - ле! За - ше - ло - мя -


41
С.
А.
Т.
Б. I
Б. II
p
mp
mp
ad libit.
О ру - ска - я зем - ле,
О ру - ска - я зем - ле,
е - си!
О ру - ска - я зем - ле,
- нем!
О ру - ска - я зем - ле, у -
45
p
mf
mf
у - же за - ше - ло - мя - нем, е - си! О ру - ска - я зем -
у - же за - ше - ло - мя - нем!
О ру - ска - я зем -
у - же за - ше - ло - мя - нем!
О ру - ска - я зем -
- же за - ше - ло - мя - нем, е - си! О
49
О ру - ска - я зем - ле, у - же за - ше -
- ле, у - же за - ше - ло - мя - нем,
- ле, А
- ле, А
ру - ска - я зем - ле, у - же за - ше - ло - мя - нем,


53
С.
А.
Т.
Б. I
Б. II
-ло - мя - нем, е - си!
mp
е - си! О...
у -
за - ше - ло - мя - нем! О ру - ска - я зем - ле,
за - ше - ло - мя - нем! О ру - ска - я зем - ле,
е - си! О ру - ска - я зем - ле, у -
rall. poco a poco al Fine
57
mf
Ру - ска -
-же
mf
О ру - ска - я зем - ле!
mf
о ру - ска - я зем - ле!
О ру - ска - я зем - ле!
mf
о ру - ска - я зем - ле!
О ру - ска - я зем - ле!
-же за - ше - ло - мя - нем, е - си!
61
f
-я зем - ле!
Ру - ска - я зем - ле!
Ру - ска - я зем - ле!
О!
Ру - ска - я зем - ле!
О!
Ру - ска - я зем - ле!
О!

К 250-летию со дня смерти И.С..Баха

Schönster Herr Jesu

Хоральные вариации (мотет)

С. ЕКИМОВ




Meno mosso ♩ = 72
misterioso
Con moto
espressivo
♩ = 72
sub.
misterioso
17
C. I
C. II
A. I
A. II
T. I
T. II
Б. I
Б. II
A...
...r E...
i...
Al - le
Is u...
...st i...
die
...mme...
...fa...
die
...mme...
...a...
Schö...
...nd.e...
...st ge...
Schö...
...rden
...st ge...
sub.
Hi...
in
...nheit
Hi...


con moto, accel.
23
C. I
C. II
A. I
A. II
T. I
T. II
Б. I
Б. II
mp
dir
Kei...
lie...
...ner so...
...r we...
a...
...ll i...
...r mi...
...llein.
...l li...
...be...
...mmer
...rden,
...llein.
dir ...ne ...be


29
♩ = 88
rit.
Animato ♩ = 120-126
C. I
C. II
C. III
A. I
A. II
A. III
T. I
T. II
Б. I
Б. II
A...
Je...
Schön...
Schön...
Je...
Schön...
Schön,
Schön, Schön
lie...
mein.
ist der Mo - nde
...ls du...
mein.
ist
ist der
...bster
Je...
ist der
Mo...
...bster
Je...
ist
Mo - nde...
lie...
Je...
Schön
der
...bster
Je - su...
Schön
ist


35
rall. e dim.
a tempo
pp sempre
rall.
a tempo
rall.
C. I
Schön... Son - ne, Schön...
pp sempre
C. II
Schö-ner ist Son - ne, Schön...
C. III
Schö-ner ist die Son - ne Schön sind a - auch die Ste - rne.
A. I
Schö-ner ist die son - ne a... auch die Ste - rne all.
A. II
Schö-ner So... ...ne a... die Ste - rne all.
A. III
Schön... Son-ne, auch die Ste - rne all.
T. I
...ist die Son-ne Schön sind ...auch Ste... a...
T. II
ist So... Schön sind auch die Ste-rne a - all.
Б. I
...ner die ...ne Schön sind sind die ...rne
Б. II
Schö... ist So... Schön sind Schön auch Ste


a tempo
41
dim.
C. I
C. II
A. I
A. II
T. I
T. II
Б. I
Б. II
Je - sus ist fei - ner, Je - sus ist rei - ner Als die
Je - sus ist... Je - sus ist... Als die
Je - sus ist fei - ner, Je - sus ist rei - ner Als die
Je - sus ist... Je - sus ist... Als die
Je - sus fei... Je... rei... Als die
Je... fei - ner. Je - sus rei - ner Als die
...sus ...ner ...sus ...ner Als die En -
Je... fei... Je... rei... Als die En -


secco
46
rall.
a tempo
rit.
C. I
En - gel all - zu... ...mail.
C. II
E... all - zu... ...mail.
A. I
En - gel all - zu - mail.
A. II
a...
En - gel a - llzu...
T. I
En - gel ...llzu - mail. ...mail.
T. II
E... ...llzu ...mail.
Б. I
- - gel a... ...llzu...
Б. II
- - gel a... a...


Sostenuto ♩ = 72
51
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
Б. соло
p mesuré
Schön sind die Blu-men,
f
Schön sind die Blu - men,
Schön sind die Blu - - men,
54
(2+3)
(4+2)
mf
Schö - ner sind die Me - nschen
Schö-ner sind die Men-schen
Schö - ner sind die Men - schen


pochissimo meno mosso ♩= 60-68
59
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
Б. соло
f
in der fri - schen
Ju - gent - zeit
in der fri - schen
Ju - gent - zeit
in der fri - schen
in der


С. соло
Ju - - - u-gent-zeit.
(3+2)
p sub. legatissimo
sie müs-sen
С. I
p sub.
sie
С. II
legatissimo espressivo
ff
sie müs-sen ster - ben...
А. I
sie müs-sen ster-ben...
А. II
Т. I
sie müs-sen ster - ben...
Т. II
Б. I
sie müs-sen ster - ben
Б. II
Б. соло
fri - schen Ju - gend...
p sub.
müs - sen


69
(3+2)
С. соло
ster - ben...
müs - sen ver - der - ben
C. I
ster - ben
ver - der - ben.
C. II
müs sen ver - der - ben
A. I
müs - sen ver - der - ben
A. II
T. I
müs - sen ver - der - ben
T. II
Б. I
mü - ssen ver - der - ben
Б. II
Б. соло
ster - ben,
müs - sen ...der - ben.
p
p sub.
3

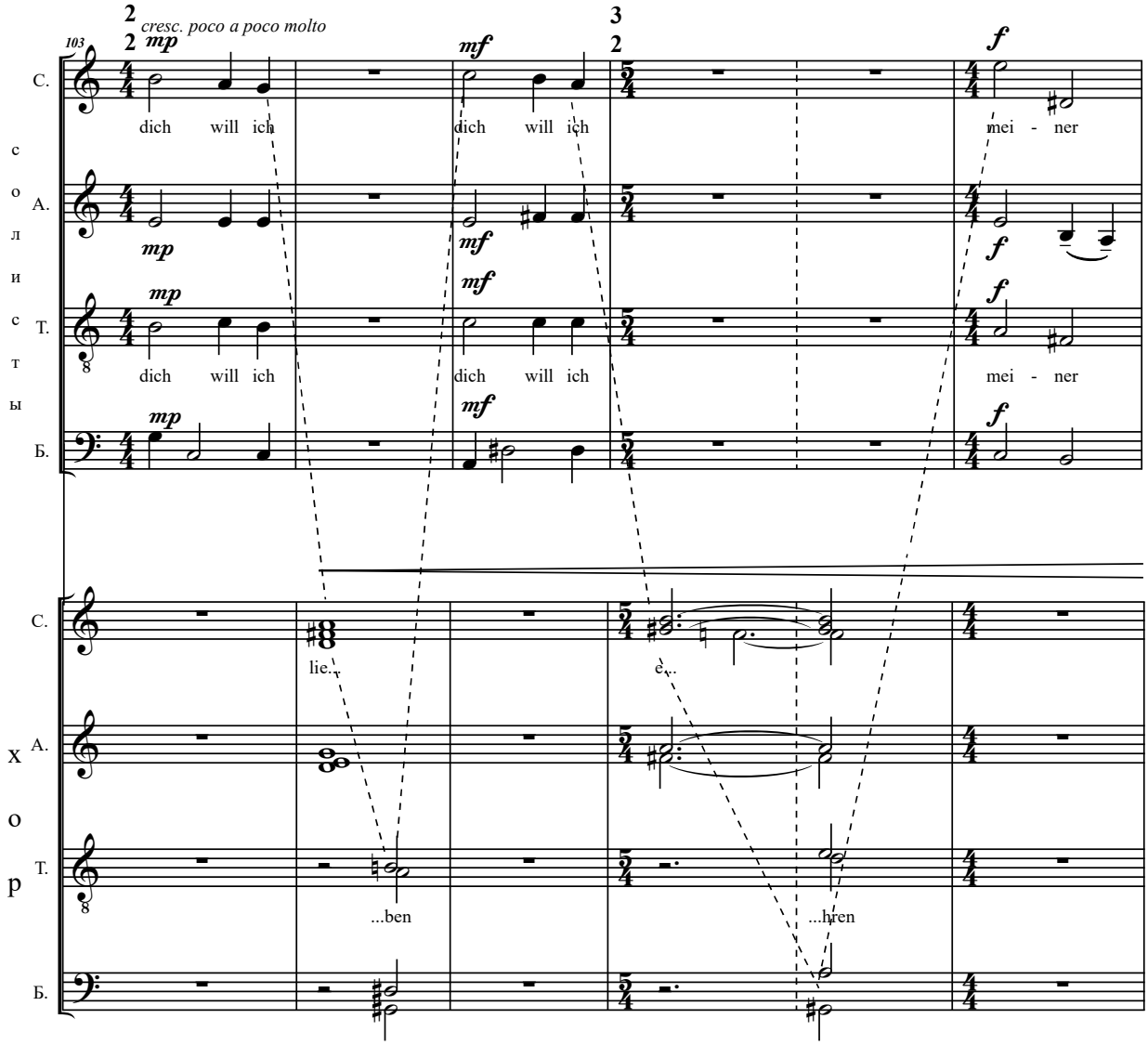

Piu mosso, con tutta forza ♩= 80-84
74
espressivo
С. соло
С. I
С. II
А. I
А. II
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
Б. соло
bleibt in E - wig-keit.
Schö - nster Herr
Je - su,
Schö - nster Herr...
...sus
bleibt
Je...
Je..
...sus
E - wig-keit.


2 Piu mosso ♩= 138
2
p sub. quasi eco
78
C. I
...ns ge...
...wä...
durch...
Wort und Sa - kra - ment,
C. II
...wär - tig dein
Wort und Sa - kra - ment,
A. I
p sub.
...wä...
durch...
Wort und Sa - kra - ment,
A. II
p
ge...
dein...
Wort und Sa - kra - ment,
T. I
p sub.
...u...
durch...
Wort und Sa - kra - ment.
T. II
p
...wä...
dein
Wort und Sa - kra - ment.
Б. I
p sub.
bei
durch
Wort und Sa - kra - ment.
Б. II
p
...rtig
dein
Wort und Sa - kra - ment.


Pochissimo meno mosso ♩= 96
quasi eco
rall.a tempo
rit.
85
C. I
C. II
A. I
A. II
T. I
T. II
Б. I
Б. II
Je - su, dich bitt ich: Herr... je.. ...uch a... End.
Je - su... bitt ich: Herr, sei u... je... End.
Je - su... Herr... qnä... tzt u... End.
Je - su bitt ich: Herr sei... tzt u... End.
Je - su bitt ich: Herr ...m le... End.
Je - su bitt ich: Herr sei ...m le.. End.
Je - su... Herr ...ns gnä-big, ...nd a... End
Je - su Herr sei
Je - su bitt ich: Herr sei ...ns gnä... ...nd a... End.


2 a tempo ♩= 96-100
93
2
mp
4
2
2
2
С.
А.
Т.
Б.
солисты
Schö - nster Herr Je - su,
Herr scher al - ler Her - ren.
Schö - nster Herr Je - su,
Herr scher al - ler Her - ren.
pp
Mm...
Mm...
хор


98
С.
А.
Т.
Б.
Got - tes und Ma - ri - en...
Got - tes und Ma - ri - en...
Mm...
Mm...
Mm...
Mm...
солисты
хор


103
cresc. poco a poco molto
mp
mf
f
dich will ich
dich will ich
mei - ner
lie...
e...
...ben
...hren
С.
А.
Т.
Б.
солисты
хор


poco a poco rit. molto
108
Rubato (ad libitum)
misterioso
morendo
port.
С. соло
A - (a) - men, a - men.
C. I
und Kron.
C. II
...ele Kron.
A. I
Freud Kron.
A. II
...ele Kron.
T. I
Se... Kron.
T. II
Freud Kron.
Б. I
Se... Kron.
Б. II
Freud Kron.
Б. соло
A - (a) - men, a - men.
1999-2000

Богородице Дево, радуйся

из цикла «Три духовных хора»

А. ШНИТКЕ




15
I
чре - ва Тво - е - го, я - ко Спа -
II
-вен плод чре - ва Тво - е - го, я - ко
20
I
-са ро - ди - ла е - си душ - - -
II
Спа - са ро - ди - ла е - си душ -
26
I
- - - на - - - ших.
II
- - - - на - - - ших.

Р. С. Леденёву

Malheur me bat

Chanson

Ф. КАРАЕВ

Для двух хоров a cappella *



* Хоры располагаются на сцене раздельно, первый слева, второй справа от центра.
Каждый солист, обращаясь к "собеседнику", как бы моля о чем-то, протягивает к нему руки.


7
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
mp
p
ppp
pp
me
bat,
M...
(•)
Т. соло


13
più rubato
mp
mal
p
M...
mp
me bat,
p
M...
mp
me bat,
p
M...
mp
me bat,
p
M...
più rubato
sub. mp
Mal heur
sub. mp
Mal heur me bat,
bat,
sub. mp
mp
Mal heur bat,
sub. mp
mp
Mal heur bat,
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
С.
А.
Т. соло
Т.
Б.


19
С. соло
_heur,
С.
А.
Т.
Б.
pp
M...
С.
pp
M...
А.
p
me, me
bat,
Т. соло
pp
M...
Т.
pp
M...
Б.


più rubato
25
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
mp
mal heur,
mal heur me bat,
mal heur bat,
mal heur bat,
più rubato
С.
А.
Т. соло
Т.
Б.
p
mal
mp
me bat,
mal
me bat,
mal
me bat,
mal


30
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
mp
p
mal heur,
M...
me bat,
heur
Т. соло


35
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
mp
ppp
A...
M...
pp
M...
p
mal _ heur
mal _ heur
me
bat,
Т. соло


40
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
pp
mp
mf
p
ppp
me bat, mal – heur
M...
bat,
Т. соло


45
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
Т. соло
p
pp
ppp
mf pp
me
bat,
bat.

Грёзы Андрея Рублёва

хоровой фрагмент из балета "Андрей Рублёв"

В. КИКТА

Невесомо, божественно, проникновенно



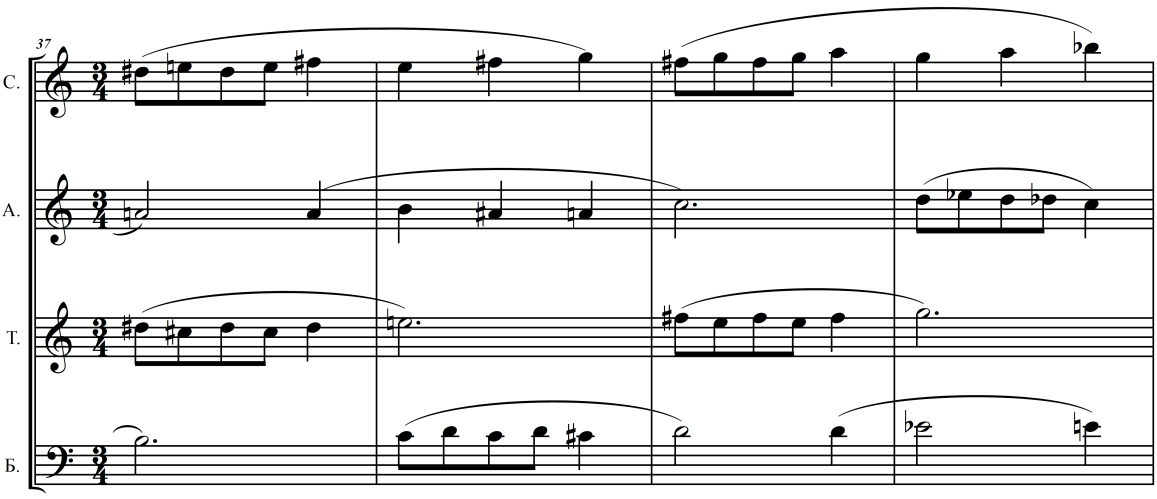

13
С.
А.
Т.
Б.

Più mosso

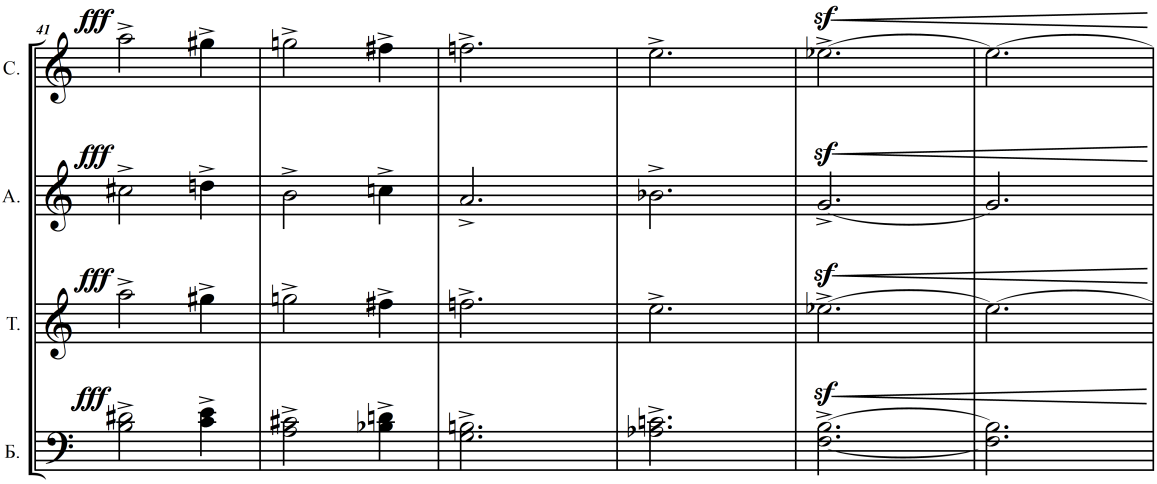

17
mf
С.
Откр. ртом
mf
А.
Откр. ртом
mf
Т.
Откр. ртом
mf
Б.
Откр. ртом

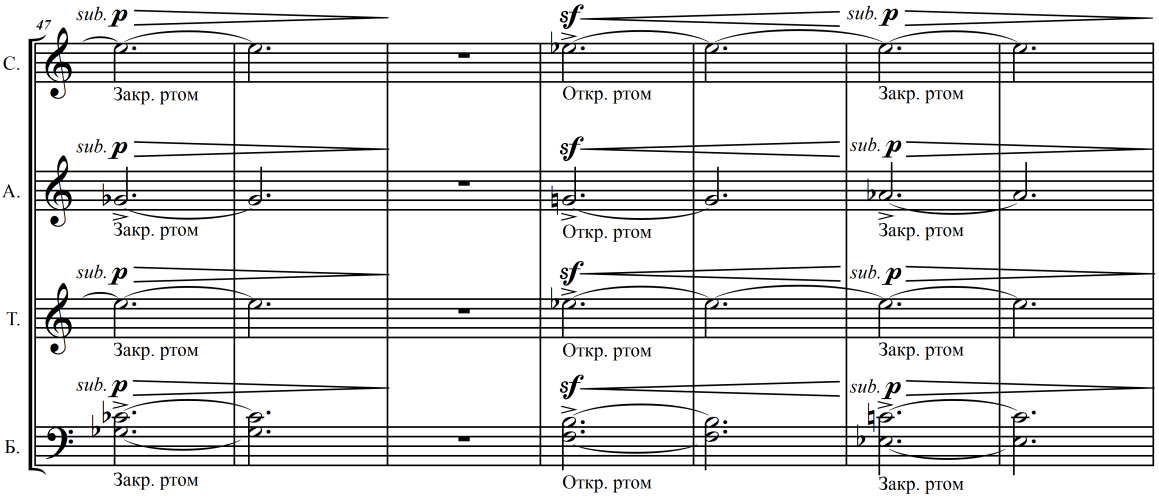

21
С.
А.
Т.
Б.


25
С.
А.
Т.
Б.
poco a poco cresc. e accel.
29
sub. p
33

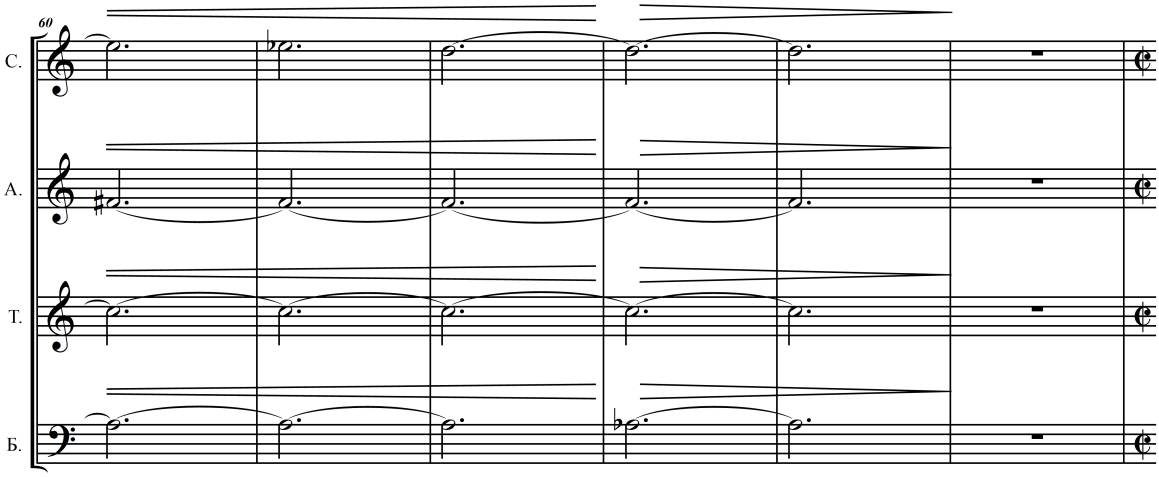


Sostenuto, marcatissimo



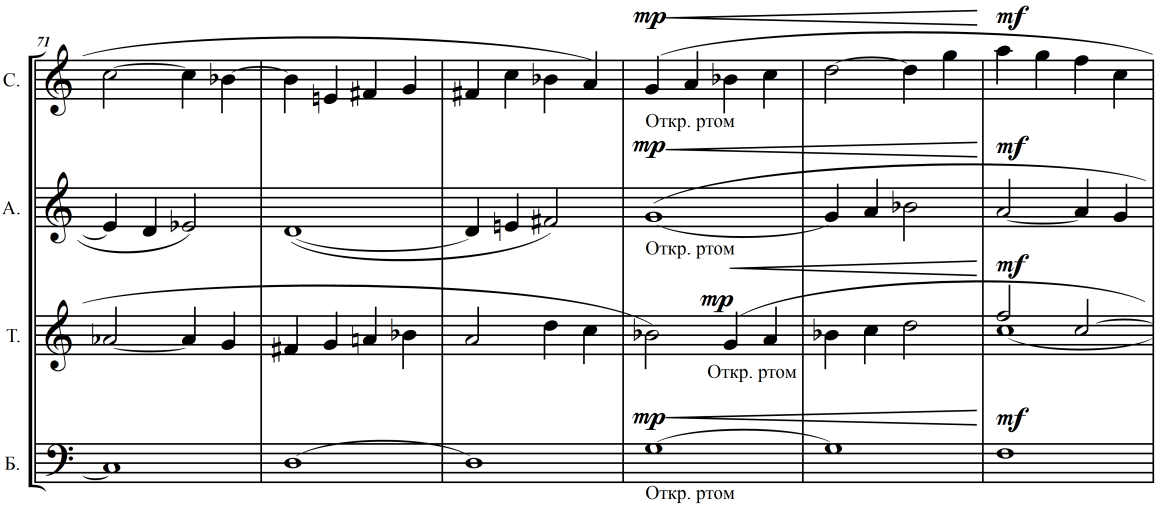



54
С.
А.
Т.
Б.
sf
sub. p
Откр. ртом
Закр. ртом

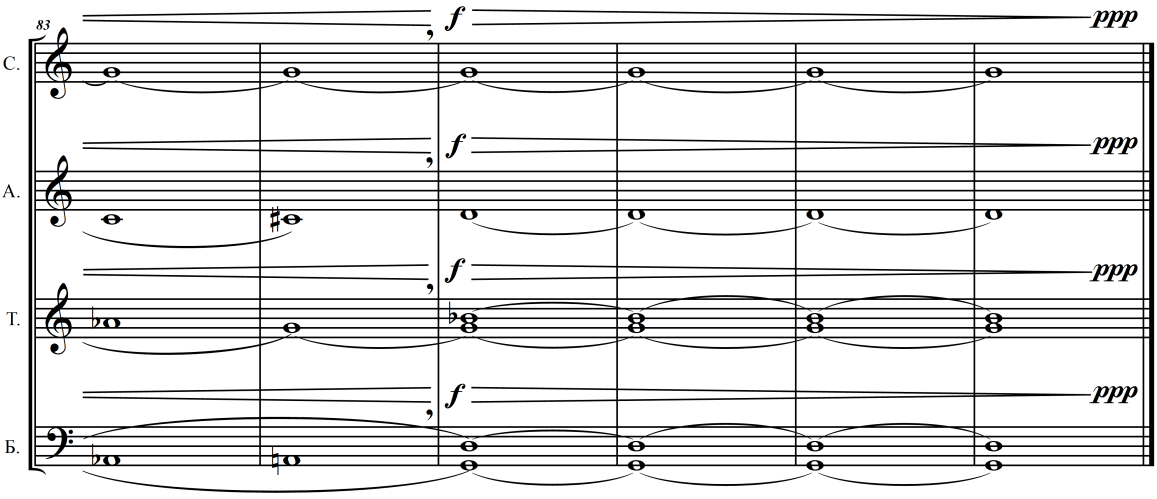

60
С.
А.
Т.
Б.

Tempo I


66
С.
А.
Т.
Б.
p
Полуоткр. ртом


71
С.
А.
Т.
Б.
mp
mf
Откр. ртом


77
С.
А.
Т.
Б.

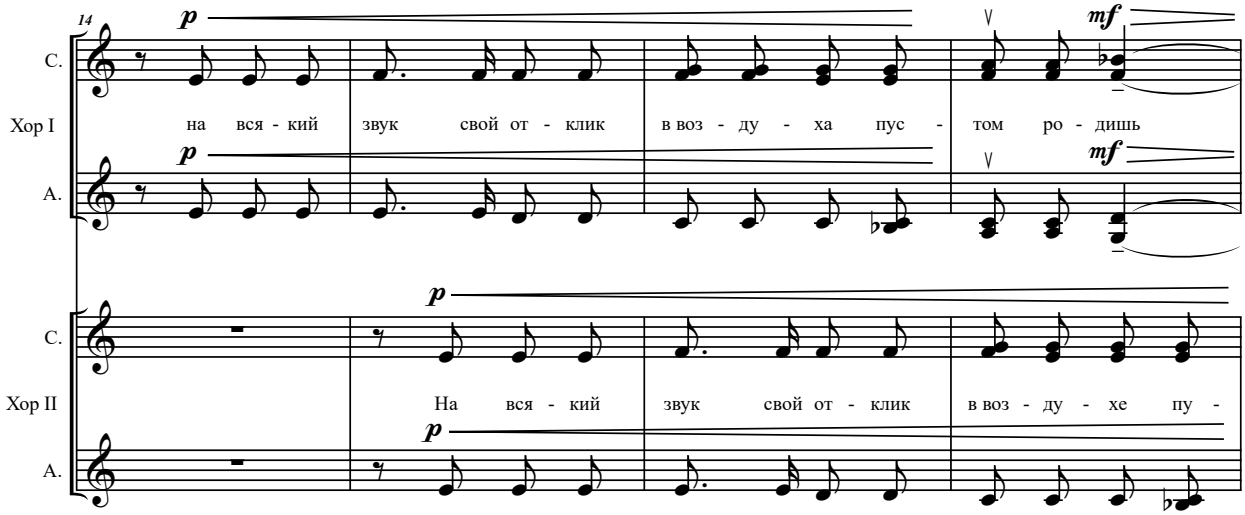

83
С.
А.
Т.
Б.
f
ppp

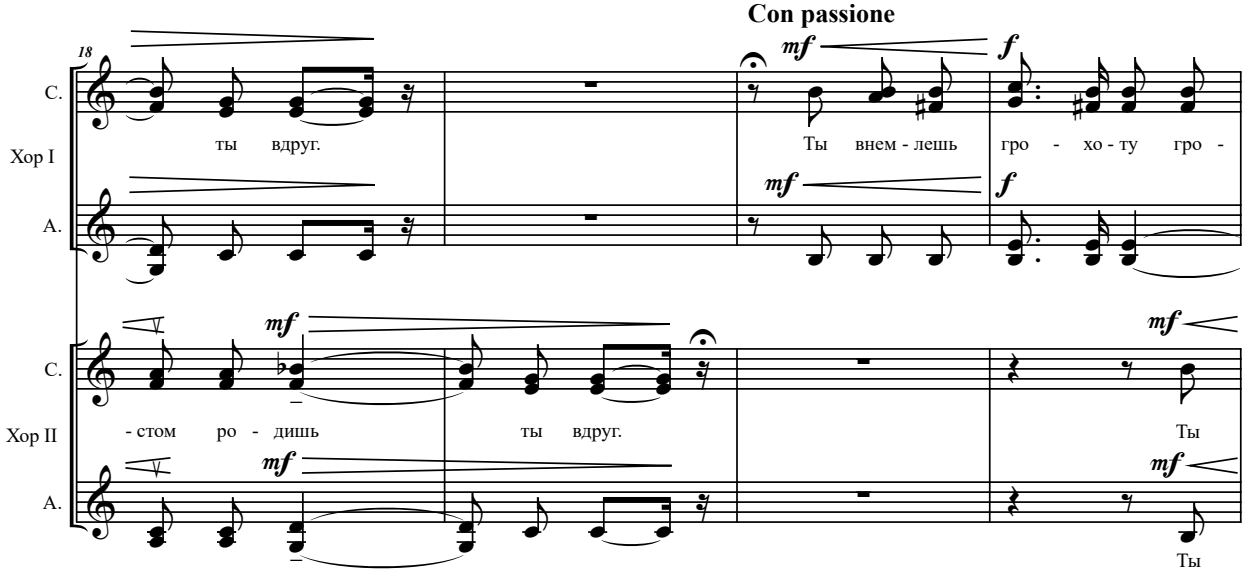
Эхо

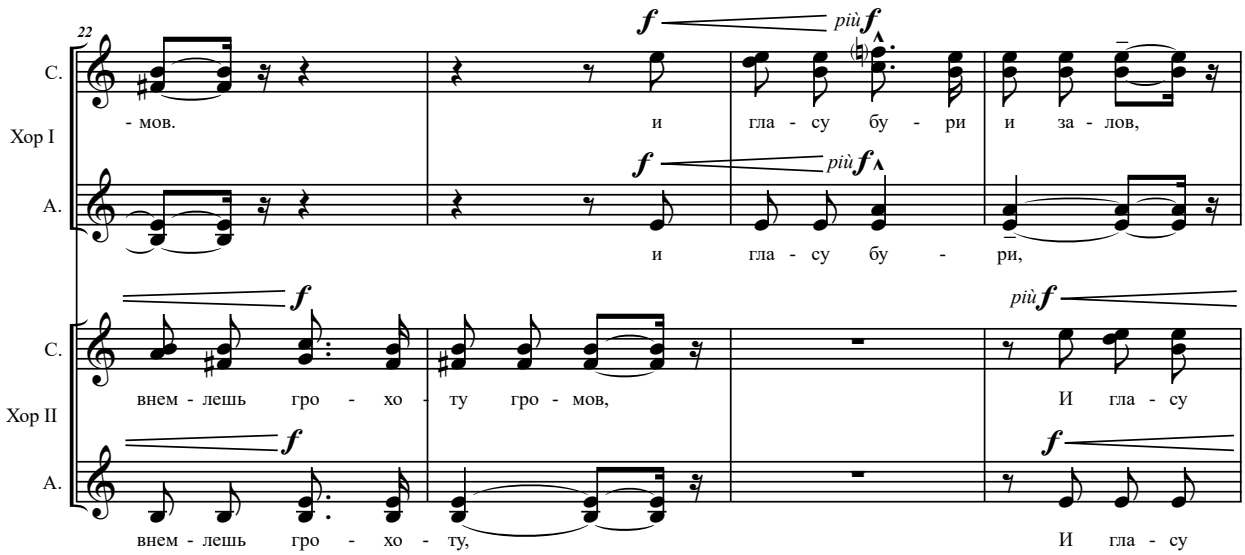
из цикла "Четыре стихотворения"

А. ПУШКИН **А. ПИРУМОВ**




14
p
mf
C.
Хор I
на вся - кий звук свой от - клик в воз - ду - ха пус - том ро - дишь
A.
C.
Хор II
На вся - кий звук свой от - клик в воз - ду - хе пу -
A.


Con passione
18
mf
f
C.
Хор I
ты вдруг. Ты внем - лешь гро - хо - ту гро -
A.
C.
Хор II
- стом ро - дишь ты вдруг. Ты
A.
Ты


22
f
più f
C.
Хор I
- мов. и гла - су бу - ри и за - лов,
A.
и гла - су бу - ри,
C.
Хор II
внем - лешь гро - хо - ту гро - мов, И гла - су
A.
внем - лешь гро - хо - ту, И гла - су


26
И кри - ку па - сту - хов
C.
Хор I
A.
mf
и кри - ку па - сту - хов
f
и кри - ку
C.
mf
бу - ри и ва - лов,
Хор II
più f
A.
mf
бу - ри,
И кри - ку
30
f
ff
C.
и шлем от - вет;
Хор I
A.
па - сту - хов
f
ff
C.
и шлеш от - вет;
Хор II
A.
па - сту - хов
Molto sostenuto
34
pp
p
pp
mp
mf
p
C.
те - бе ж нет от - зы-ва... та - ков и ты, по - эт!
Хор I
A.
C.
те - бе ж нет от - зы - ва... та - ков и ты, по - эт!
Хор II
A.

Эхо

А. ПИРУМОВ




poco più mosso
С.
А.
Т.
Б.
Закр. ртом
poco più mosso
Эхо
А...
16


a tempo
20
С.
А.
Т.
Б.
Эхо
A...
Закр. ртом
24


30
С.
А.
Т.
Б.
Эхо
p
mf
mp
pp
A...
Закр. ртом
36


41
С.
А.
Т.
Б.
p
pp
Закр. ртом
С.
А.
Эхо
Б.
pp
ppp
Закр. ртом


47
С.
А.
Т.
Б.
sfp
Закр. ртом
С.
А.
Эхо
Б.
ppp
sfpp
Закр. ртом

Утренний канон

А. БЛАНК **Т. КОРГАНОВ**




28
C. I
-ле-ных гор: тру - ру - ру - ру - ру.
C. II
p
-ле-ных гор: тру - ру - ру - ру - ру. Лас-ко-во и неж - но
A.
p
-не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн, ти-ши-ну зе - ле-ный гор: тру - ру - ру - ру -
35
C. I
mf
Так неж - но солн - це гре - ет и
C. II
mp
сол - ныш-ко гре - ет, да-ле-ко да - лё - ко мо - ре си - не - ет. Раз-бу-ди, ве -
A.
mp
- ру. Лас-ко-во и неж - но сол - ныш-ко гре - ет, да-ле-ко да -
42
cresc.
C. I
мо - ре так си - не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн, зе -
C. II
-се-лый горн, ти-ши-ну зе - ле-ных гор: тру - ру - ру - ру - ру.
A.
-лё - ко мо - ре си - не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн, ти-ши - ну зе - ле-ных гор:
49
f dim.
C. I
-ле - ных гор ти - ши - ну.
mf
Так неж - но солн - це
C. II
mf
Лас-ко-во и неж - но сол - ныш-ко гре - ет, да-ле-ко да - лё - ко мо - ре си -
A.
mf
тру - ру - ру - ру - ру. Лас-ко-во и неж - но сол - ныш-ко

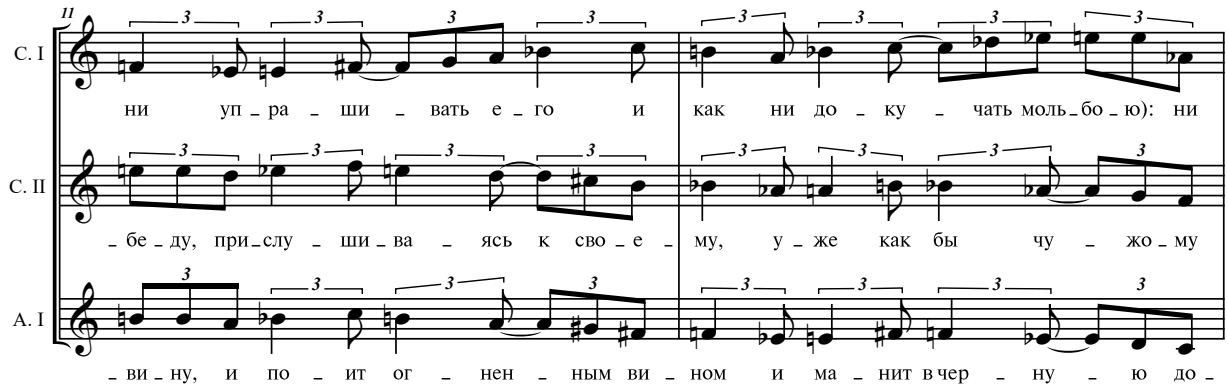

56
C. I
C. II
A.
cresc.
гре - ет и мо - ре так си - не - ет. Раз-бу-ди, ве -
- не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн, ти-ши-ну зе - ле-ных гор: тру - ру - ру - ру -
гре - ет, да-ле-ко да-лё - ко мо - ре си-не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн,
63
f
- се-лый горн. Лас-ко-во и неж - но сол - ныш-ко гре - ет, да-ле-ко да -
- ру. Лас-ко-во и неж - но сол - ныш-ко гре - ет, да-ле-ко да -
ти-ши - ну зе - ле-ных гор. Лас-ко-во и неж - но сол - ныш-ко гре - ет, да-ле-ко да -
70
-лё - ко мо - ре си - не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн, ти-ши-ну зе - ле-ных, зе -
-лё - ко мо - ре си - не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн, ти-ши-ну зе - ле-ных, зе -
-лё - ко мо - ре си - не - ет. Раз-бу-ди, ве - се-лый горн, ти-ши-ну зе - ле-ных, зе -
77
f sff
pp
-ле - ных, ти - ши - ну зе - ле - ных гор, гор.
-ле - ных, ти - ши - ну зе - ле - ных... ту-ру-ру-ру-ру... гор.
-ле - ных, ти - ши - ну зе - ле - ных... ту-ру-ру-ру-ру... гор.

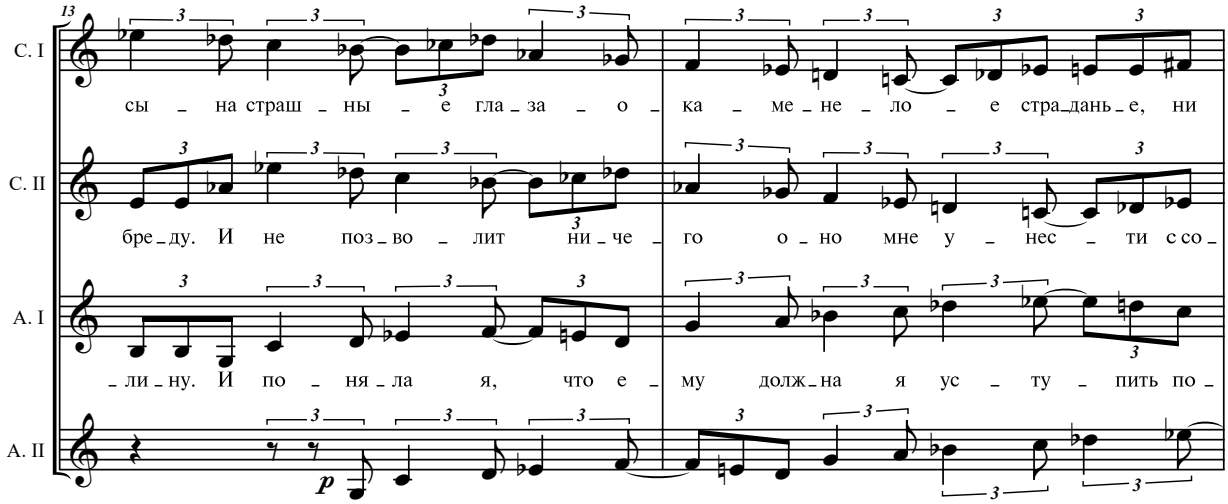
Уже безумие крылом...

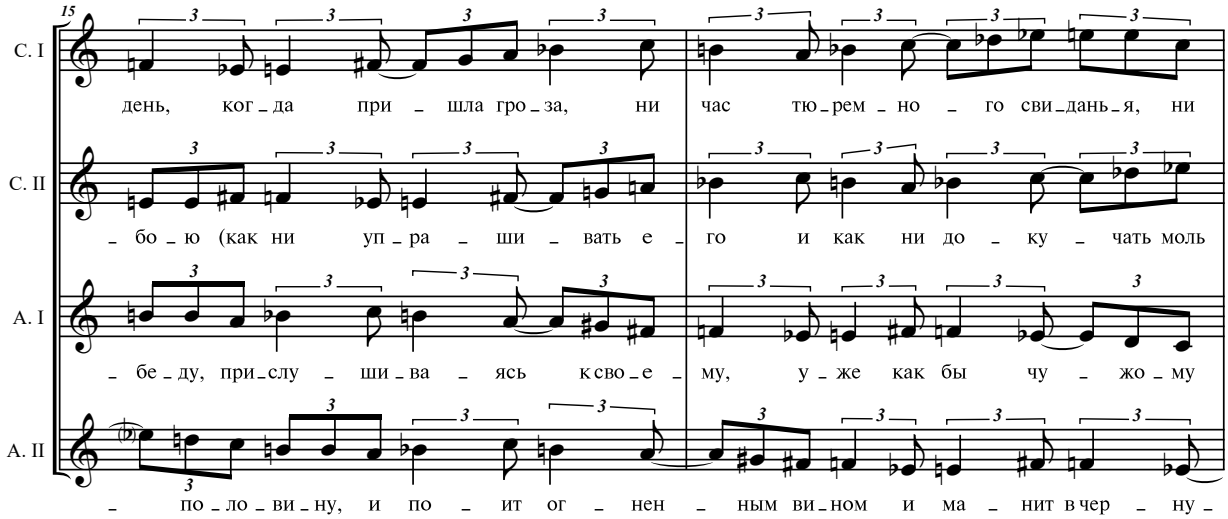
из кантаты "Stabat Mater dolorosa"

А. АХМАТОВА **Г. ДМИТРИЕВ**




11
С. I
ни уп – ра – ши – вать е – го и как ни до – ку – чать моль – бо – ю): ни
С. II
– бе – ду, при – слу – ши – ва – ясь к сво – е – му, у – же как бы чу – жо – му
А. I
– ви – ну, и по – ит ог – нен – ным ви – ном и ма – нит в чер – ну – ю до –


13
С. I
сы – на страш – ны – е гла – за – о – ка – ме – не – ло – е стра – дань – е, ни
С. II
бре – ду. И не поз – во – лит ни – че – го о – но мне у – нес – ти с со –
А. I
– ли – ну. И по – ня – ла я, что е – му долж – на я ус – ту – пить по –
А. II
p
У – же бе – зу – ми – е кры – лом ду – ши на – кры – ло –


15
С. I
день, ког – да при – шла гро – за, ни час тю – рем – но – го сви – дань – я, ни
С. II
– бо – ю (как ни уп – ра – ши – вать е – го и как ни до – ку – чать моль
А. I
– бе – ду, при – слу – ши – ва – ясь к сво – е – му, у – же как бы чу – жо – му
А. II
– по – ло – ви – ну, и по – ит ог – нен – ным ви – ном и ма – нит в чер – ну –


17
С. I
мни – му – ю про – хла – ду рук, ни лип взвол-но – ван – ны – е те – ни, ни
С. II
боо – ю): ни сы – на страш – ны – е гла – за о – ка – ме – не – ло – е стра –
А. I
бре – ду. И не поз – во – лит ни – че – го о – но мне у – нес – ти с со –
А. II
– ю до – ли – ну. И по – ня – ла я, что е – му долж-на я ус – ту –
19
С. I
от – да – лен – ный лег – кий звук – сло – ва пос-лед – них у – те – ше-ний, сло –
С. II
– дань – е, ни день, ког – да при – шла гро – за, ни час тю-рем – но – го сви –
А. I
– бо – ю (как ни уп – ра – ши – вать е – го и как ни до – ку – чать моль
А. II
– пить по – бе – ду, при-слу – ши – ва – ясь к сво – е – му, у – же как бы чу –
21
dim.
С. I
– ва пос-лед – них у – те – ше-ний, сло – ва пос-лед – них у – те – ше-ний.
С. II
– дань – я, ни мни – му – ю прох – ла – ду рук, ни лип взвол-но – ван – ны – е
А. I
бо – ю): ни сы – на страш – ны – е гла – за о – ка – ме – не – ло – е стра –
А. II
– жо – му бре – ду. И не поз – во – лит ни – че – го о – но мне у – нес


23
С. II
А. I
А. II
те ни, ни от да лен ный лег кий звук сло ва пос лед них у те
дань е, ни день, ког да при шла гро за, ни час тю рем но го сви
ти с со бо ю (как ни уп ра ши вать е го и как ни до ку
25
dim.
ше ний, сло ва пос лед них у те
дань я, ни мни му ю про хла ду рук, ни лип взвол но ван ны е
чать моль бо ю): ни сы на страш ны е гла за о ка ме не ло
27
ше ний.
те ни, ни от да лен ный лег кий звук сло ва пос лед них у те
е стра дань е, ни день, ког да при шла гро за, ни час тю рем но
29
dim.
ше ний, сло ва пос лед них у те
го сви дань я, ни мни му ю про хла ду рук, ни лип взвол но ван
31
ше ний.
ны е те ни, ни от да лен ный лег кий звук сло ва пос лед них
33
dim.
у те ше ний, сло ва пос лед них
34
rit.
у те ше ний, сло ва пос лед них у те ше ний.

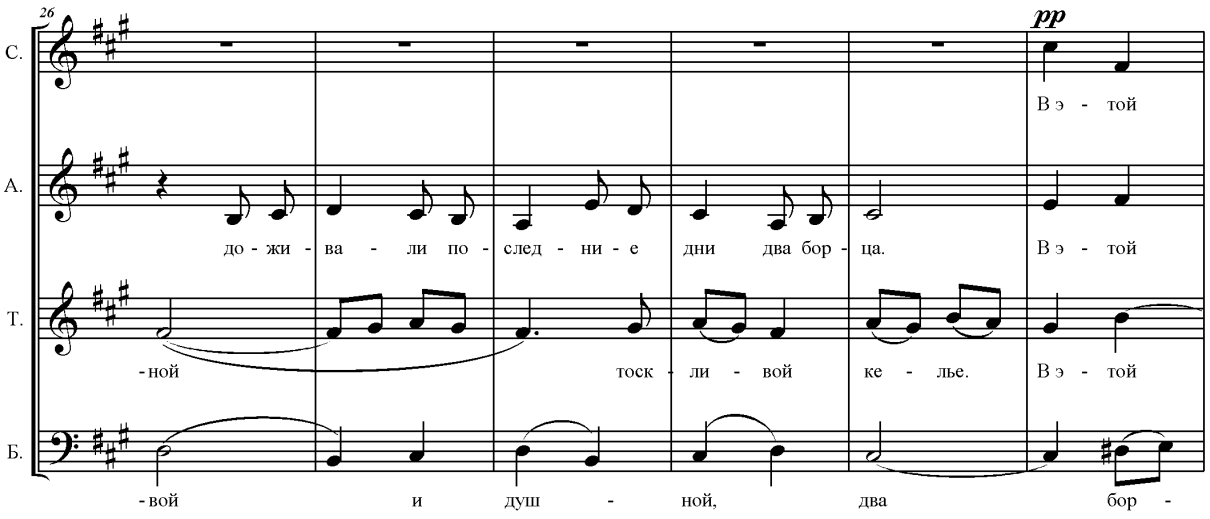
ФУГАТО

Казненным

из цикла "Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения"

А. ГМЫРЕВ **Д. ШОСТАКОВИЧ**




26
pp
С.
А.
Т.
Б.
до - жи - ва - ли по - след - ни - е дни два бор - ца. В э - той
-ной тоск - ли - вой ке - лье. В э - той
-вой и душ - ной, два бор -


32
С.
А.
Т.
Б.
ке - лье, тоск - ли - вой и душ - ной, до - жи - ва - ли по - след - ни - е
ке - лье до - жи - ва - ли два бор -
душ - - ной ке - - - лье два бор -
- ца до - жи - ва - ли по - след - ни -


rit.
Meno mosso, maestoso
38
ppp
С.
А.
Т.
Б.
дни два бор - ца. Уз - ник, брат, пре-кло - ни, зо - ву горь-кой у - тра - ты по -
- ца.
- ца Уз - ник, брат, пре-кло - ни, зо - ву горь-кой у - тра - ты по -
- е... Уз - ник,


42
♪= ♪
♪= ♪
pp
С.
А.
Т.
Б.
-слуш - ный пре - кло - ни с ти - хой грусть - ю ко - ле - ни, ко -
-слуш - ный пре - кло - ни ко - ле - ни,
пре - кло - ни ко - ле - ни,
46
♪= ♪
-гда в су-мра - ке се - рых уг - лов пре то - бой вста - нут чер - ны - е те - ни двух без -
pp
пре - кло - ни, пре - кло - ни
rit.
pp
50
-вре - мен - но пав - ших бор - цов.
Закр. ртом
в честь пав - ших бор - цов.
pp
Двух без - вре - мен - но пав - ших бор - цов.
Закр. ртом

Могила бойца

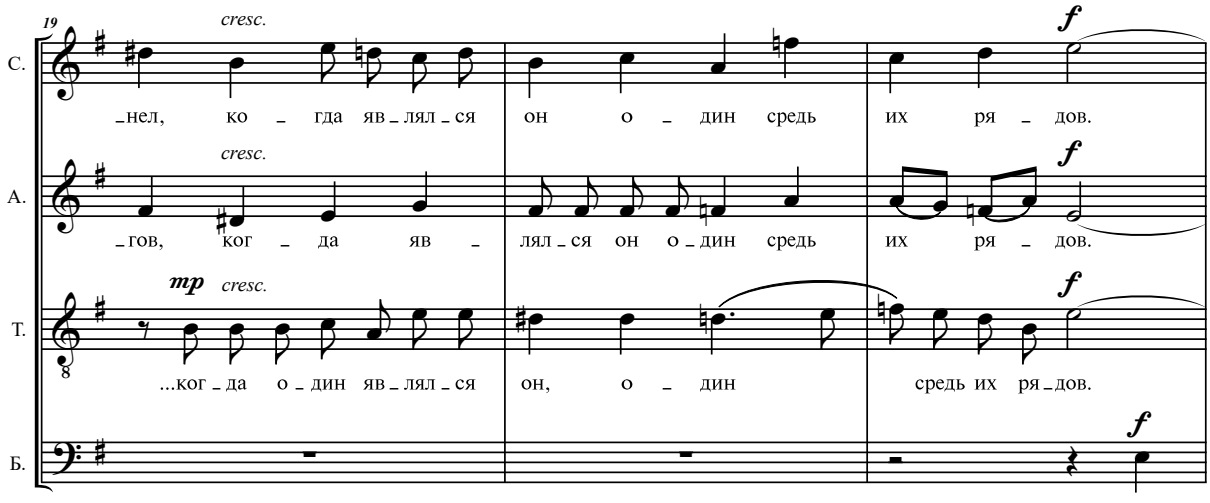
из цикла "Три хора без сопровождения на слова М. Лермонтова

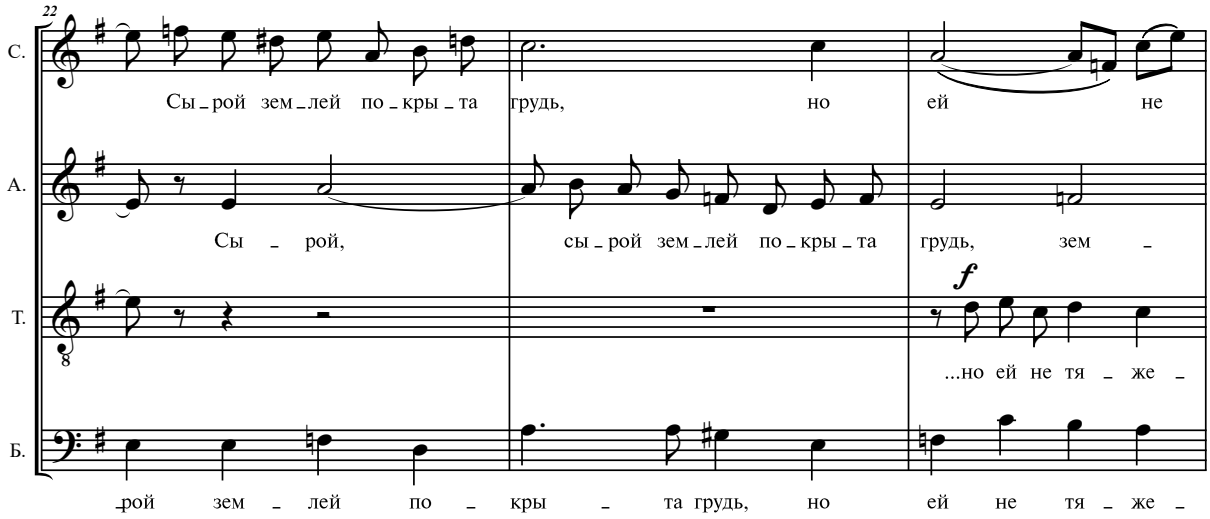
В. ШЕБАЛИН

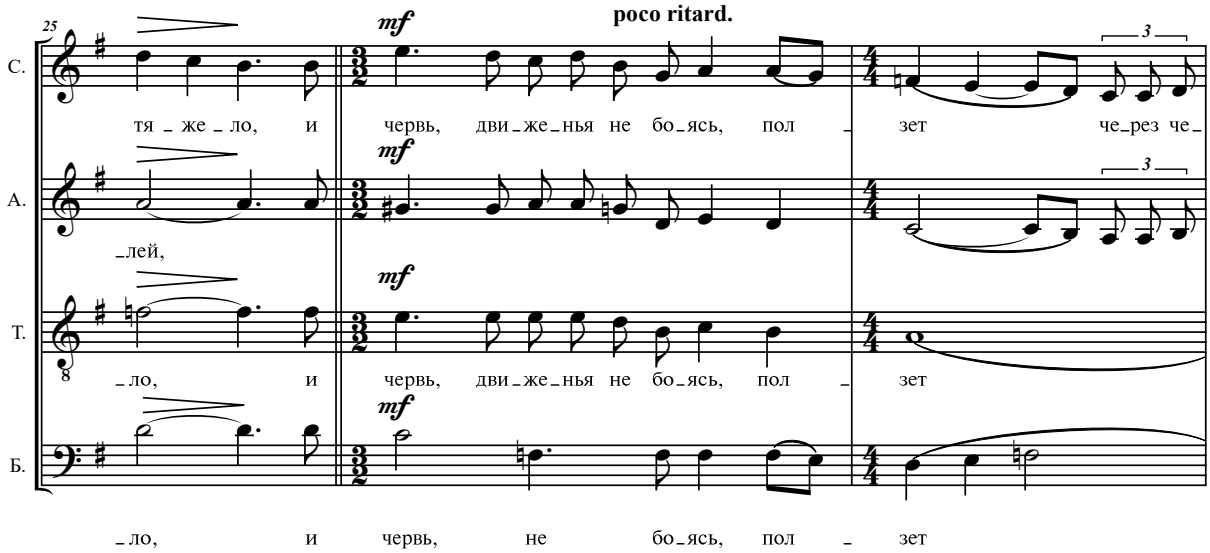




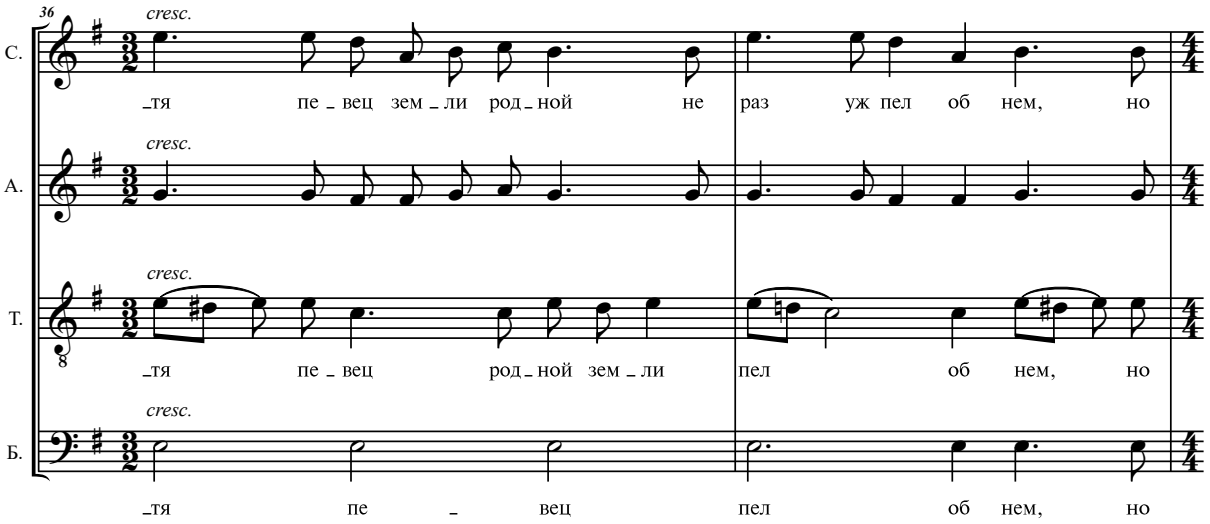
*) у М. Лермонтова - *«пировой»*

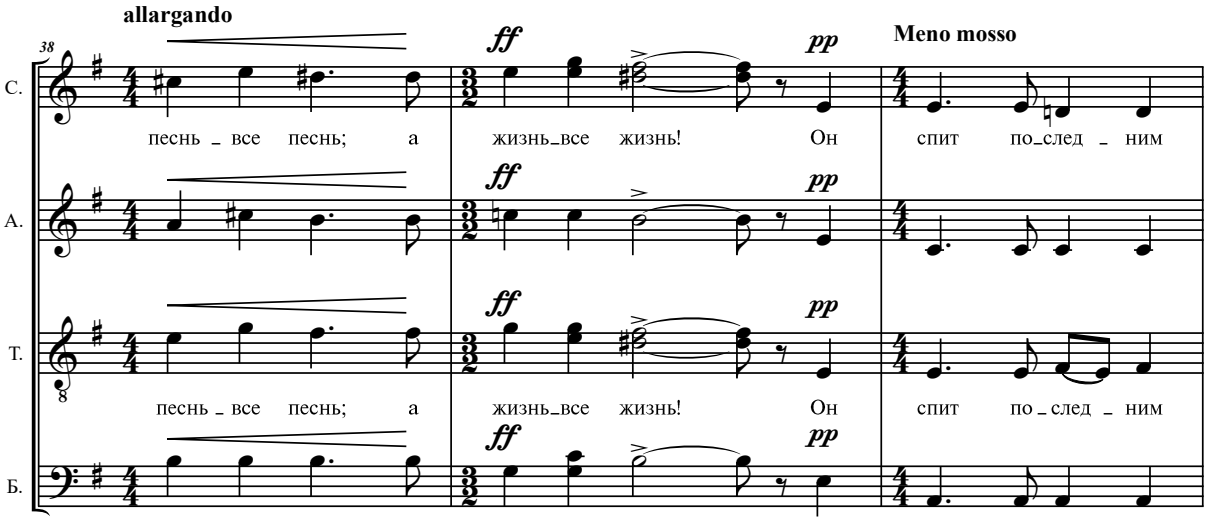

19
cresc.
f
С.
нел, ко – гда яв – лял – ся он о – дин средь их ря – дов.
cresc.
f
А.
гов, ког – да яв – лял – ся он о – дин средь их ря – дов.
mp
cresc.
f
Т.
...ког – да о – дин яв – лял – ся он, о – дин средь их ря – дов.
f
Б.
Сы –

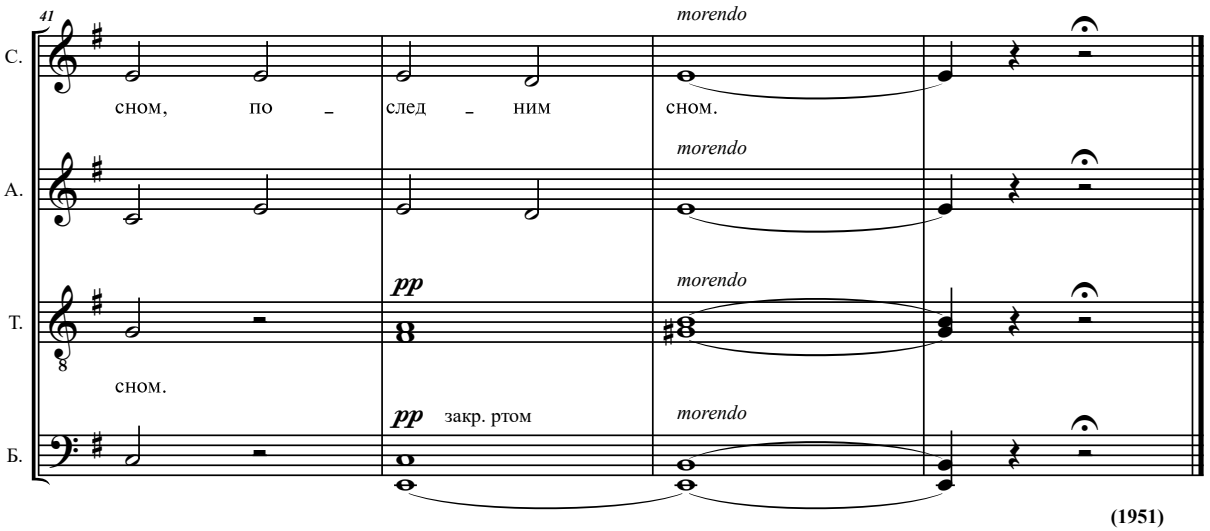

22
С.
Сы – рой зем – лей по – кры – та грудь, но ей не
А.
Сы – рой, сы – рой зем – лей по – кры – та грудь, зем –
Т.
f
...но ей не тя – же –
Б.
рой зем – лей по – кры – та грудь, но ей не тя – же –


25
mf
poco ritard.
3
С.
тя – же – ло, и червь, дви – же – нья не бо – ясь, пол – зет че – рез че –
mf
3
А.
– лей,
mf
Т.
– ло, и червь, дви – же – нья не бо – ясь, пол – зет
mf
Б.
– ло, и червь, не бо – ясь, пол – зет


Tempo I
28
С.
А.
Т.
Б.
dim.
3
p
mf
ло, че_рез че _ ло. На то ль он жил,
че _ рез че _ ло.
че _ рез че _ ло, че_рез че_ло. На то ль он жил и меч но_
31
чтоб в час ве _ чер _ ней мглы сле _ та _ лись на кур _ ган е _
чтоб в час ве _ чер _ ней мглы сле _ та _ _ _
_ сил, чтоб в час ве _ чер _ ней мглы сле _ та _ лись
33
го, кур _ ган е _ го пу _ стын _ ны _ е ор _ лы? Хо _
_ лись на кур _ ган е _ го пу _ стын _ ны _ е ор _ лы?
...пу _ стын _ ны _ е ор _ лы? Хо _
на кур _ ган е _ го пу _ стын _ ны _ е ор _ лы? Хо _


36
cresc.
С.
А.
Т.
Б.
_тя пе _ вец зем _ ли род _ ной не раз уж пел об нем, но
_тя пе _ вец род _ ной зем _ ли пел об нем, но
_тя пе _ вец пел об нем, но


38
allargando
ff
pp
Meno mosso
С.
А.
Т.
Б.
песнь _ все песнь; а жизнь_все жизнь! Он спит по_след _ ним
песнь _ все песнь; а жизнь_все жизнь! Он спит по _ след _ ним


41
morendo
С.
А.
Т.
Б.
сном, по _ след _ ним сном.
pp
закр. ртом
сном.

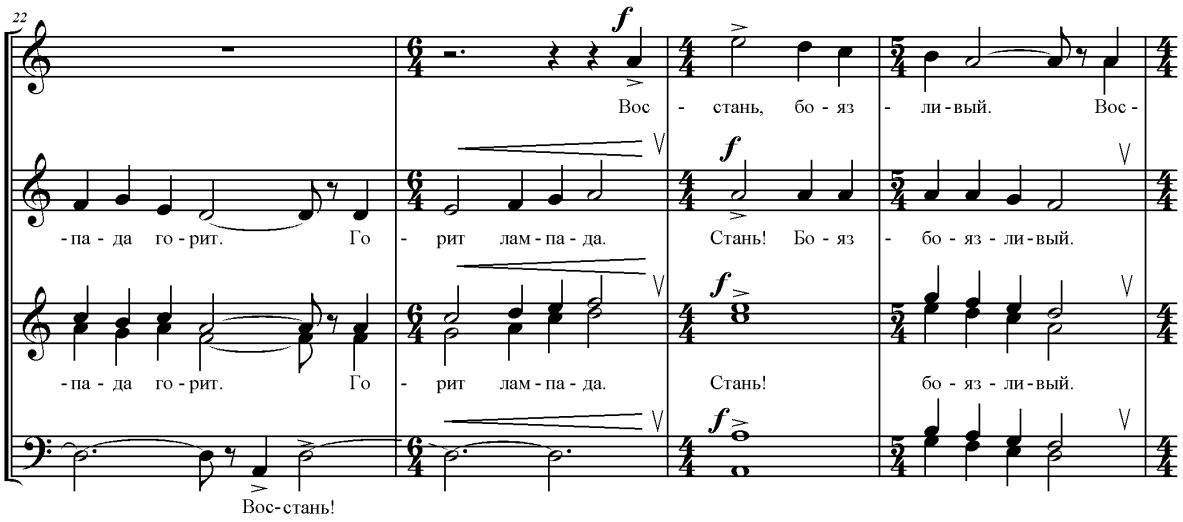
(1951)

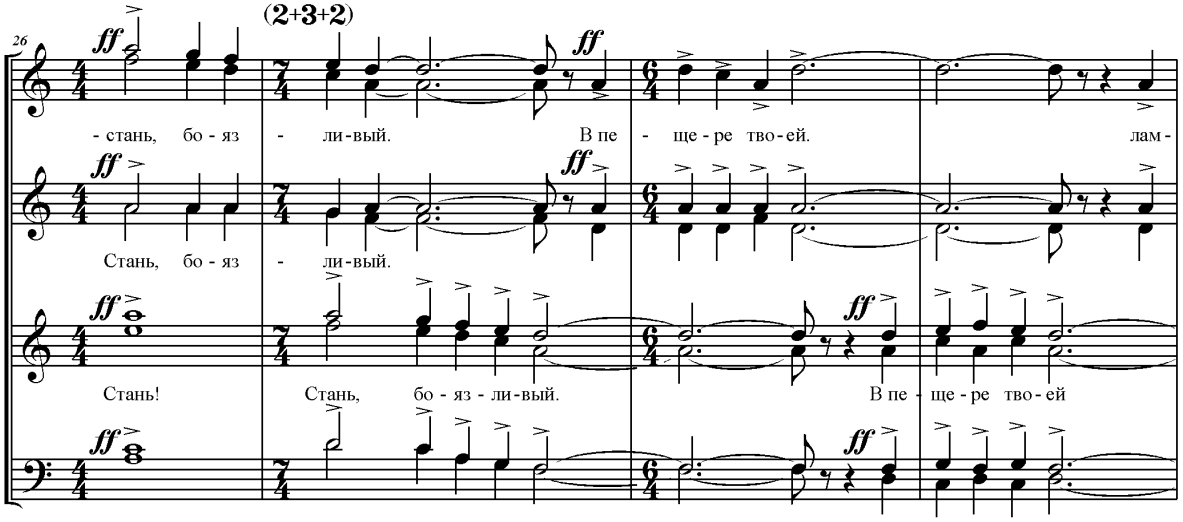
Восстань, боязливый...

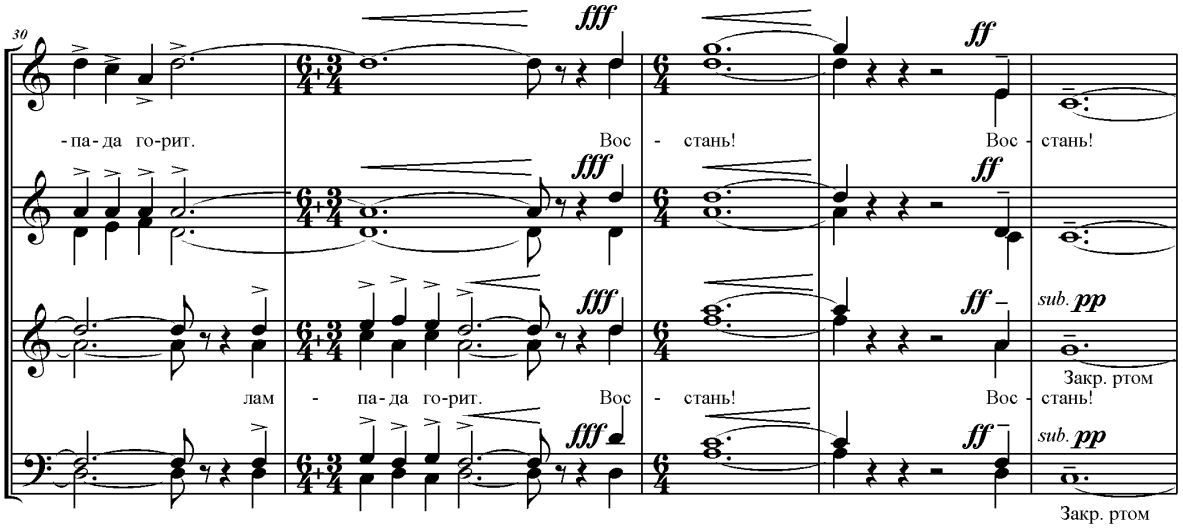
из концерта для хора «Пушкинский венок»

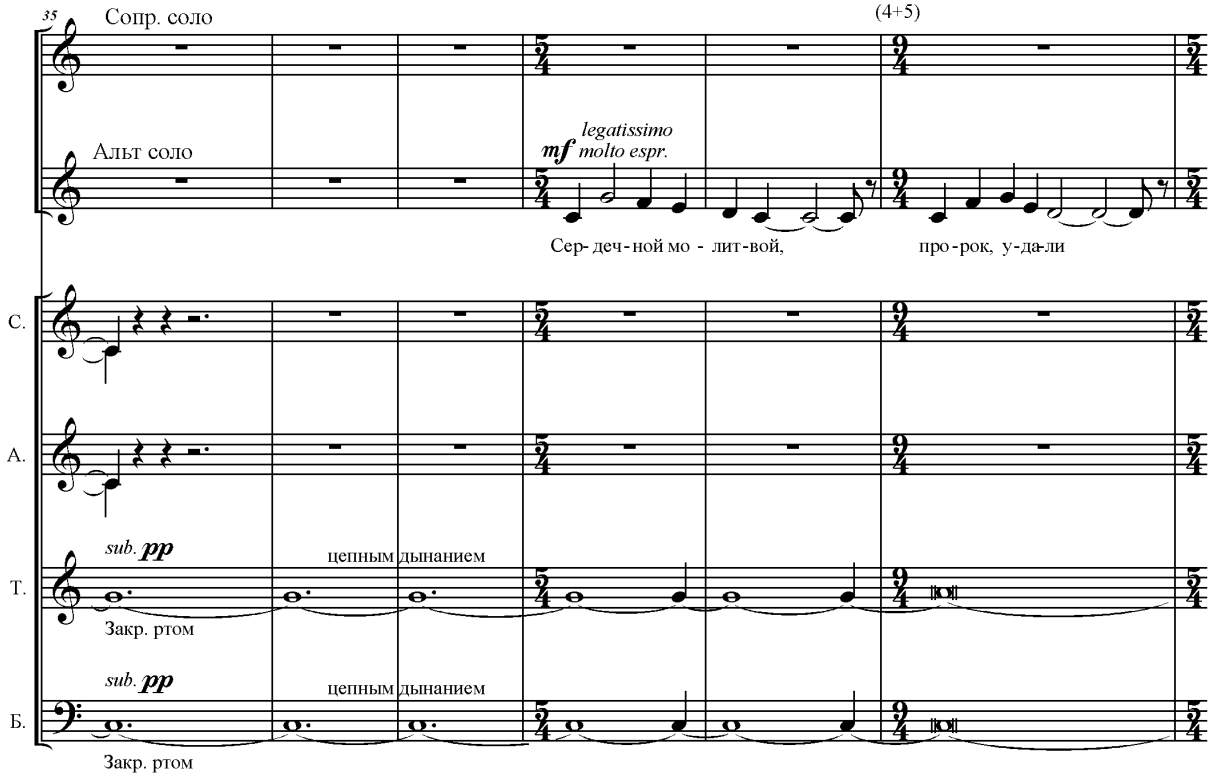
А.С. ПУШКИН Г. СВИРИДОВ




22
С.
А.
Т.
Б.
f
Вос - стань, бо - яз - ли - вый. Вос -
-па - да го - рит. Го - рит лам - па - да.
Стань! Бо - яз - бо - яз - ли - вый.
-па - да го - рит. Го - рит лам - па - да.
Стань! бо - яз - ли - вый.
Вос - стань!

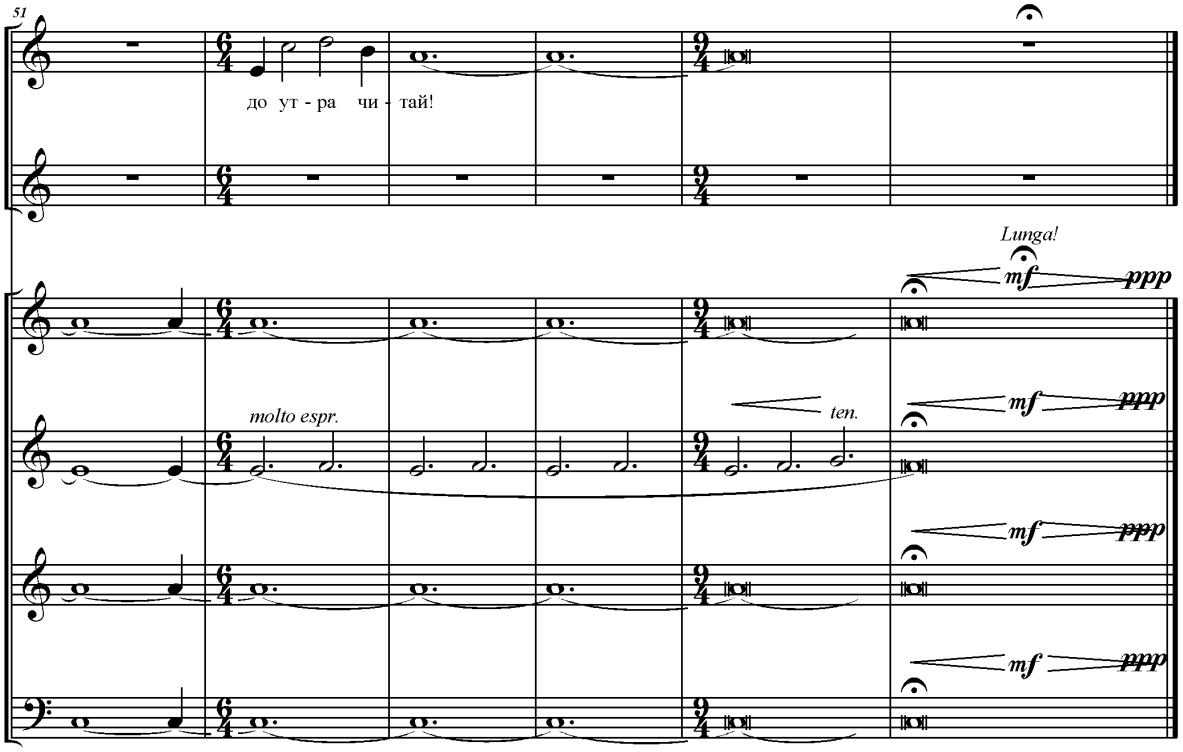

26
(2+3+2)
ff
- стань, бо - яз - ли - вый. В пе - ще - ре тво - ей. лам -
Стань, бо - яз - ли - вый.
Стань! Стань, бо - яз - ли - вый. В пе - ще - ре тво - ей


30
fff
ff
-па - да го - рит. Вос - стань! Вос - стань!
лам - па - да го - рит. Вос - стань! Вос - стань!
sub. pp
Закр. ртом
Закр. ртом


35
Сопр. соло
(4+5)
Альт соло
mf legatissimo molto espr.
Сер- деч - ной мо - лит - вой,
про - рок, у - да - ли
С.
А.
sub. pp
цепным дыханием
Т.
Закр. ртом
sub. pp
цепным дыханием
Б.
Закр. ртом


41
Сопр. соло
mf dolce espr.
До ут - ра мо -
Альт соло
пе - чаль - ны - е
мыс - ли,
лу - ка - вы - е
сны!
Все. цепным дыханием
pp
С.
Закр. ртом
Все. цепным дыханием
pp
А.
Закр. ртом
Т.
Б.


46
Сопр. соло
(4+3)
(3+2)
(2+3)
-лит-ву
сми-рен-но тво-ри;
не-бес - ну-ю
кни-гу
С.
А.
Т.
Б.


51
до ут-ра чи-тай!
Lunga!
mf
ppp
molto espr.
ten.
С.
А.
Т.
Б.

Осень

из цикла "Приход весны" для хора без сопровождения

А. ФЕТ **Э. ДЕНИСОВ**

Спокойно




10
mf
più espr.
С.
-лист-вен - ных у - бо - ров го - ря - щих о-сень и - щет взо - ров и зной-ных
А.
зо - ло - то-лист вен - ных у - бо-ров вся о - сень и - щет взо - ров и зной-ных
Т.
- да в кро - ви вся о - сень и - щет взо - ров и зной - ных
Б.
дни, ког - да в кро - ви вся о-сень и - щет взо - ров и зной - ных
13
p
С.
при - хо-тей люб - ви. Мол-чит сты-дли-ва - я пе - чаль, лишь вы-зы - ва-ю-ще-е слыш-но,
А.
при - хо-тей люб - ви.
Т.
при - хо-тей люб - ви. Лишь вы-зы - ва-ю-ще-е слыш-но,
Б.
при - хо-тей люб - ви.
18
С.
и, за - ми - ра - ю - щей так пыш - но, ей ни - че - го у - же не жаль.
А.
Т.
и, за - ми - ра - ю - щей так пыш - но, ей ни - че - го у - же не жаль.
Б.

(1984)

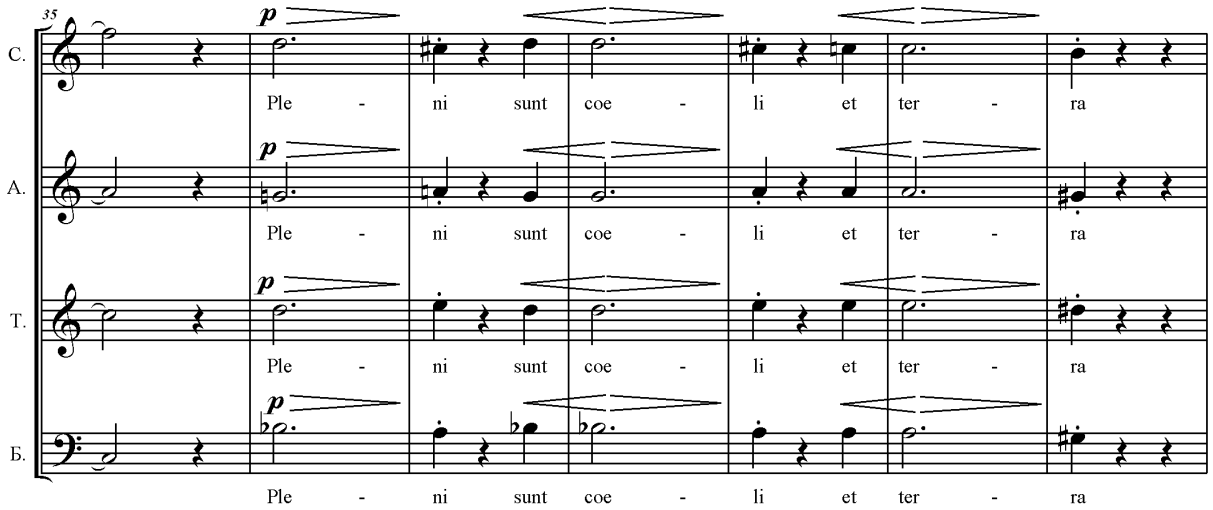
Sanctus, Benedictus

из "Requiem aeternam"

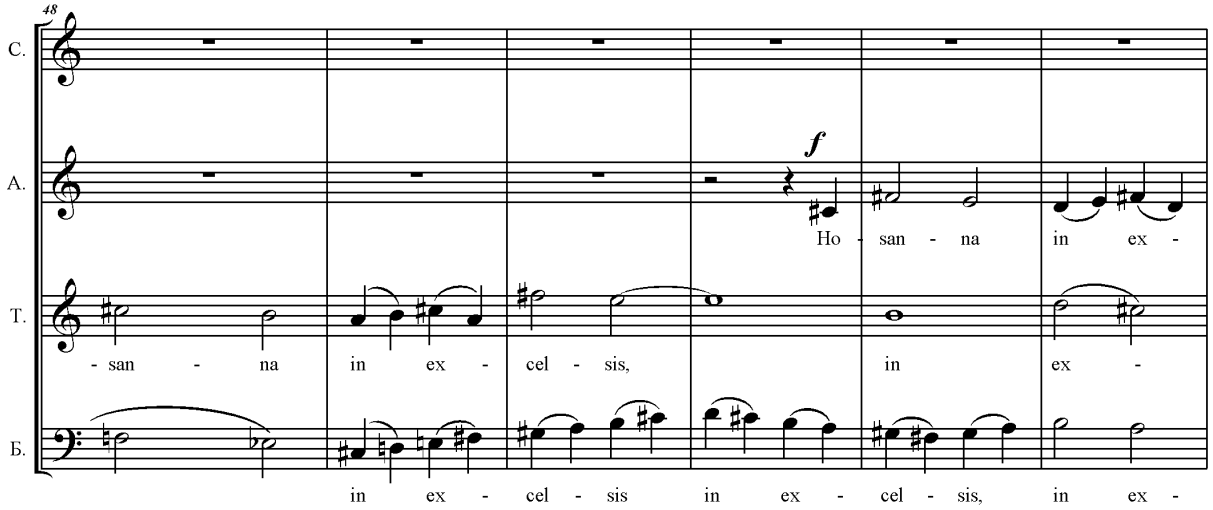
Б. ТИЩЕНКО




20
f
С.
Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc -
А.
- - tus. Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus,
Т.
- oth! Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus,
Б.
- oth! Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus,
25
С.
- - - - - tus. Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus
А.
sanc - tus, sanc - - - - - tus, Do -
Т.
Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus,
Б.
Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus, De - us, Do - mi - nus
30
С.
De - us, Do - mi - nus De - us, Sa - ba - oth!
А.
- mi - nus Sa - ba - oth!
Т.
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth!
Б.
De - us, Do - mi - nus Sa - ba - oth!


35
С.
А.
Т.
Б.
p
Ple - ni sunt coe - li et ter - ra


42
С.
А.
Т.
Б.
glo - ri - a tu - a.
glo - ri - a tu - a.
glo - ri - a.
f
Ho -
glo - ri - a. Ho - san - na in ex - cel - sis,


48
С.
А.
Т.
Б.
f
Ho - san - na in ex -
- san - na in ex - cel - sis, in ex -
in ex - cel - sis in ex - cel - sis, in ex -


54
f
С.
Ho - san - na in ex -
А.
- cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
Т.
- cel - sis, in ex - cel - - - - sis,
Б.
- cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex -
60
С.
- cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, Ho - san -
А.
in ex - cel - sis, Ho - san -
Т.
in ex - cel - sis, Ho - san -
Б.
- cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, Ho - san - na!
66
Сопрано соло
mp
Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus
С.
p
dim.
- na!
M... (chiuso bocca)
А.
p
dim.
- na!
M... (chiuso bocca)
Т.
p
dim.
- na!
M... (chiuso bocca)
Б.
p
dim.
M... (chiuso bocca)


73
С. соло
qui ve - nit, qui ve - nit, ve - nit
С.
А.
Т.
Б.
79
pp
С. соло
in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni,
С.
А.
Т.
Б.
85
С. соло
Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis!
С.
Ho - san - na!
А.
Ho - san - na!
Т.
Ho - san - na!
Б.
Ho - san - na!

Молитвы во имя любви

В. ЛАЗАРЕВ

В. КИКТА




rit.
11
С.
всё э - то - ду - мы мо - и и мо - лит - вы во и - мя Люб - ви, и мо -
А.
ли ду - мы мо - и во и - мя Люб -
Т.
ли ду - мы мо - и во и - мя Люб -
Б.
Ду - - - мы мо - и во и - мя
Con moto
15
С.
- лит - вы во и - мя Люб - ви.
А.
- ви, Люб - - - ви.
Т.
- ви, Люб - ви.
Б.
mf
Люб - - - ви. Пусть над по - лем по - след - ней
20
С.
А.
Т.
mf
Тру - ден путь вос - хож -
Б.
бит - вы воз - го - рит - ся ды - ха - нье мо - лит - вы Тру - ден


27
С.
А.
Т.
Б.
mf
И по
- де - нья бла - го - го: путь Хрис - та и по сло - ву Хрис - то - ву и
путь вос-хож - де - нья бла - го - го Хрис - та, и
34
С.
А.
Т.
Б.
сло - ву, по сло - ву Хрис - то - ву - воз - ве - де - ни - е Хра - ма жи -
по сло - ву Хрис - то - ву - воз - ве - де - ни - е
по сло - ву Хрис - то - ву - воз - ве - де - ни - е
40
С.
А.
Т.
Б.
mf
Бо - же пра - вый, спа - си от бе - ды, дух мир -
- во - го. Бо - же пра - вый, спа - си от бе - ды,
Хра - ма. Бо - - - же пра - - вый, спа -
Хра - ма. Бо - - - же пра - - - вый, спа -


46
С.
-ской от - ве - ди от враж - ды.
Пусть над по - лем по - след - ней
А.
от враж - ды.
Пусть над по - лем воз -
Т.
- си, от - ве - ди от враж - ды.
Пусть над по -
Б.
- - си.
Пусть над по -
52
С.
бит - вы воз - го - рит - ся ды - ха - нье мо - лит - вы, ды - ха -
А.
- - го - рит - ся ды - ха -
Т.
- лем по - след - ней бит - вы воз - го - рит - ся ды - ха -
Б.
- лем по - след - ней бит - вы ды - ха -
58
С.
- нье мо - лит - - - вы.
А.
- нье мо - лит - - - вы.
Т.
- нье мо - лит - - - вы. о у
Б.
- нье мо - лит - - - вы.

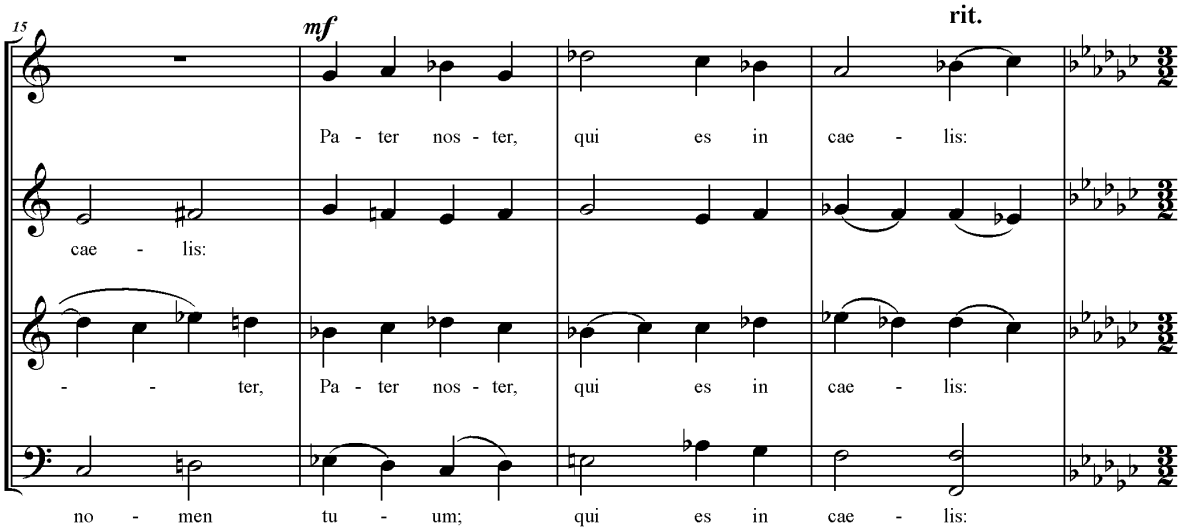

Tempo I
66
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
altri
p
Всё мне чу-дит-ся, где-то вда - ли
чуть взды - ма-ет-ся ло-но зем-
Всё,
чуть,
Всё вда-ли,
Всё,
чуть,
А...
71
mp
-ли, го - лос ан-гель-ский, тре-пет све - чей...
Го - лос,
го - - - - -
зем - ли,
све-чей,
76
со - ткан-ный весь из лу - чей.
Да ведь всё э - то ду-мы мо -
- - - лос.
Да всё
го - лос из лу-чей.
- лос из лу - чей.
Всё

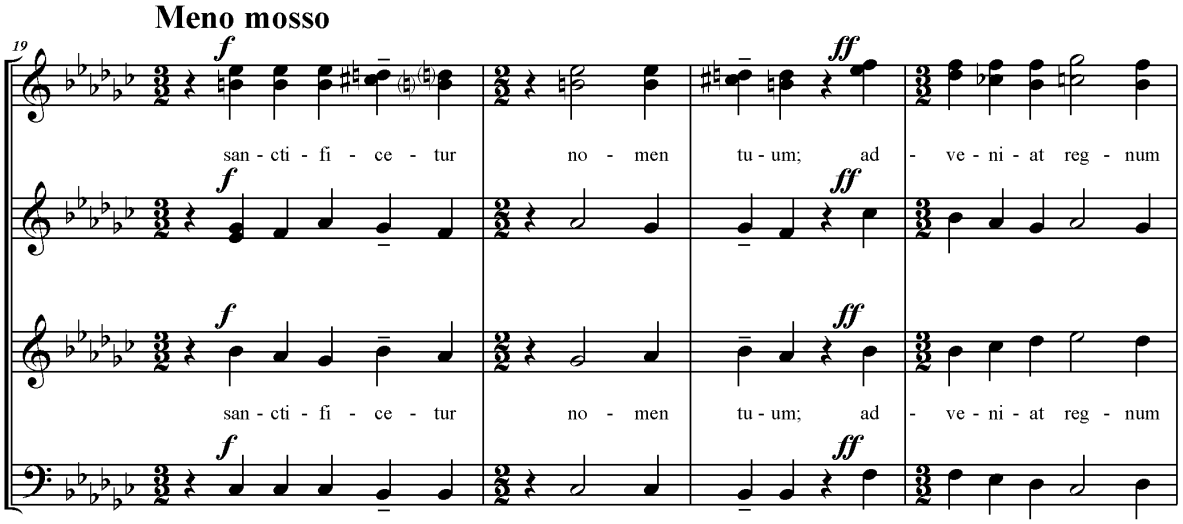

80
С. соло
С.
А.
Т.
Б.
А...
- и и мо - лит - вы во и - мя Люб - ви, и мо - лит - вы во и - мя Люб -
ду - мы мо - и во и - мя Люб - ви, Люб -
ду - мы во и - мя Люб -
84
-ви, Люб - ви, Люб -
88
-ви.
ff
ppp
p

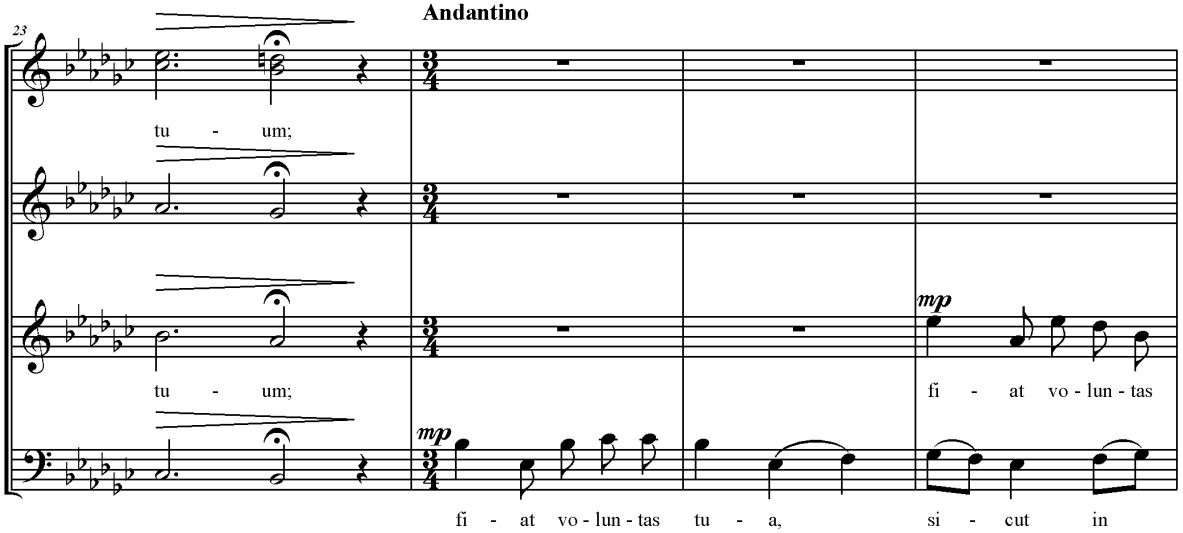
Pater noster

А. КИСЕЛЁВ

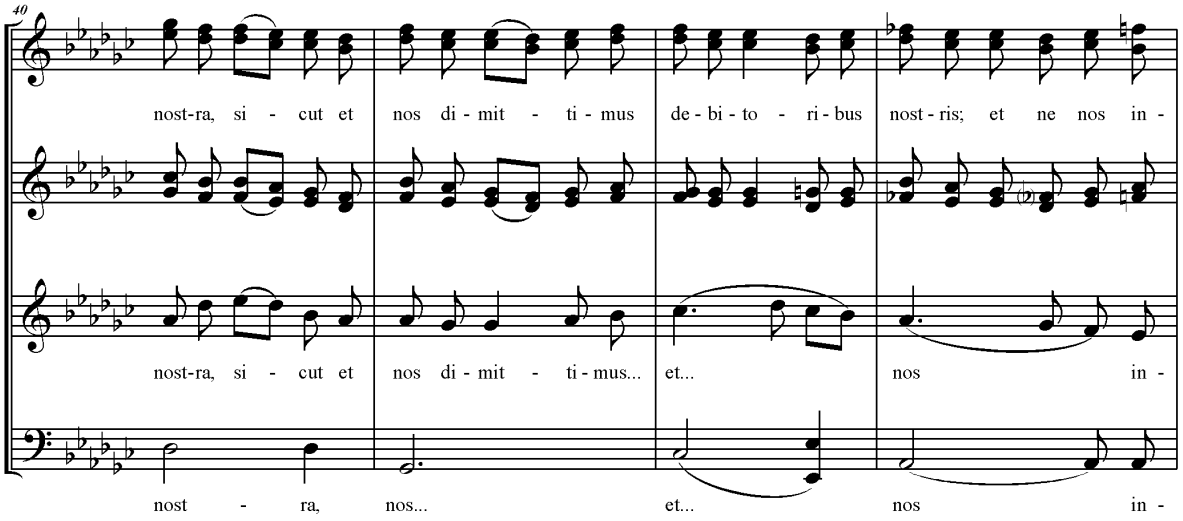


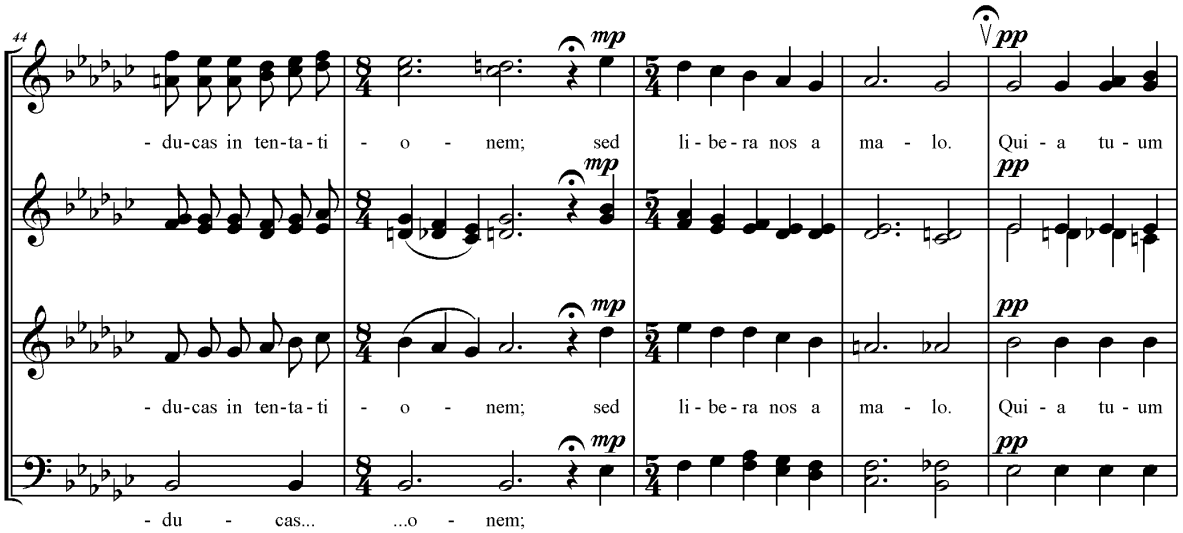

15
mf
rit.
C.
Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis:
A.
cae - lis:
T.
- - ter, Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis:
Б.
no - men tu - um; qui es in cae - lis:

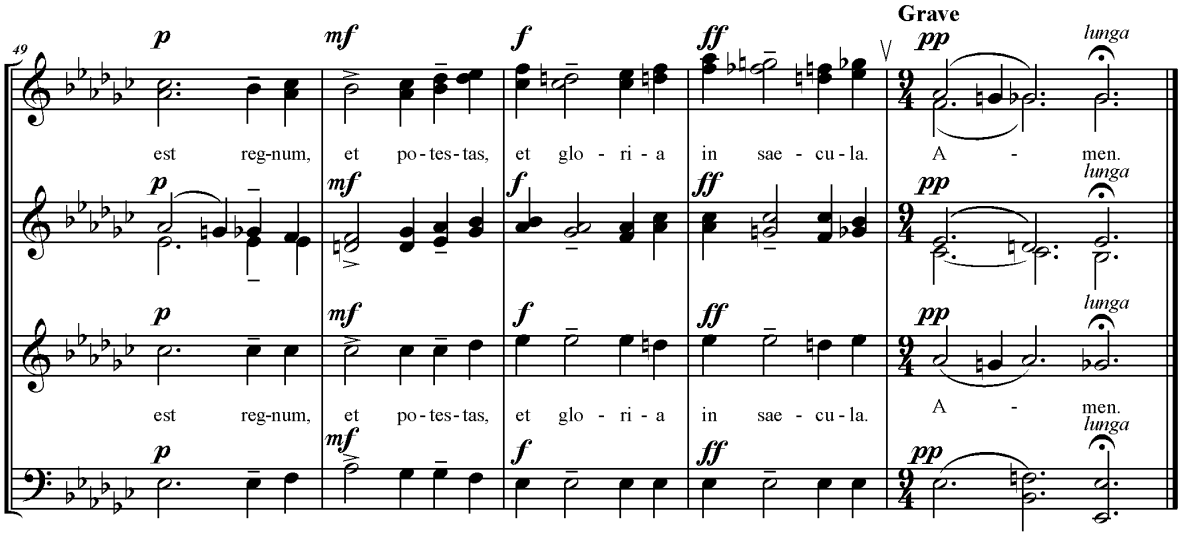

Meno mosso
19
f
ff
C.
san - cti - fi - ce - tur no - men tu - um; ad - ve - ni - at reg - num
A.
T.
Б.


Andantino
23
C.
tu - um;
A.
T.
tu - um;
mp
fi - at vo - lun - tas
Б.
fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in


rit.
27
C.
A.
T.
Б.
mp
fi - at vo-lun-tas tu - a,
mp
fi - at vo-lun-tas tu - a, fi - at tu - a,
tu - a, si - cut in ter - ra, fi - at vo-lun-tas tu - a,
cae - lo, et in ter - ra, in ter - ra, fi - at vo-lun-tas tu - a,
Adagio
32
mf
si - cut in cae - lo, et in ter - ra. Pa - nem nost - rum co - ti - di -
si - cut in cae - lo, et in ter - ra. Pa - nem nost - rum co - ti - di -
si - cut... et... Pa - nem nost - rum...
rit.
Meno mosso
36
f
- a - num da no - bis ho - di - e; et di - mit - te no - bis de - bi - ta
...a - num ho - di - e; et di - mit - te no - bis...


40
С.
nost-ra, si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nost - ris; et ne nos in -
А.
Т.
nost-ra, si - cut et nos di - mit - ti - mus... et... nos in -
Б.
nost - ra, nos... et... nos in -


44
С.
mp
pp
- du-cas in ten-ta-ti - o - nem; sed li - be - ra nos a ma - lo. Qui - a tu - um
А.
mp
pp
Т.
mp
pp
- du-cas in ten-ta-ti - o - nem; sed li - be - ra nos a ma - lo. Qui - a tu - um
Б.
mp
pp
- du - cas... ...o - nem;


49
Grave
С.
p mf f ff pp lunga
est reg-num, et po-tes-tas, et glo - ri - a in sae - cu - la. A - men.
А.
p mf f ff pp lunga
Т.
p mf f ff pp lunga
est reg-num, et po-tes-tas, et glo - ri - a in sae - cu - la. A - men.
Б.
p mf f ff pp lunga

Радость человеку

из Концерта для хора a cappella «Притчи in C»
на стихи из Книги Притчей Соломоновых и А.С. Пушкина

Ю. ЕВГРАФОВ

15:*23,30*




poco rit.
21
С.
А.
Т.
Б.
pp
M...
p
уст е-го и как хо-ро - шо сло - во во - вре-мя.
♩≈60
25
pp dolce
Свет - лый взгляд ра - ду - ет серд-це, доб-ра - я весть у - туч-ня - ет кос-ти. Свет - лый взгляд
p
29
mp
ра - ду - ет серд-це, доб-ра - я весть у - туч-ня - ет кос-ти. Свет - лый взгляд ра - ду - ет серд-це,


poco rit.
33
С.
А.
Т.
Б.
p
pp
ppp
добра - я весть у-туч-ня-ет кос-ти.
Свет-лый взгляд,
доб-ра - я весть...
Свет-лый взгляд
ра-ду-ет серд-це.
≈60
a tempo
38
mp
Ра - дость че - ло - ве - ку в от - ве - те уст е - го, и как хо - ро -
42
- шо сло - во во - вре - мя.
М
Ра-дость че - ло - ве - ку в от - ве - те
46
уст е - го, и как хо - ро - шо сло - во во - вре-мя.
50
Свет - лый взгляд, свет - лый взгляд,
54
Свет - - - лый взгляд.

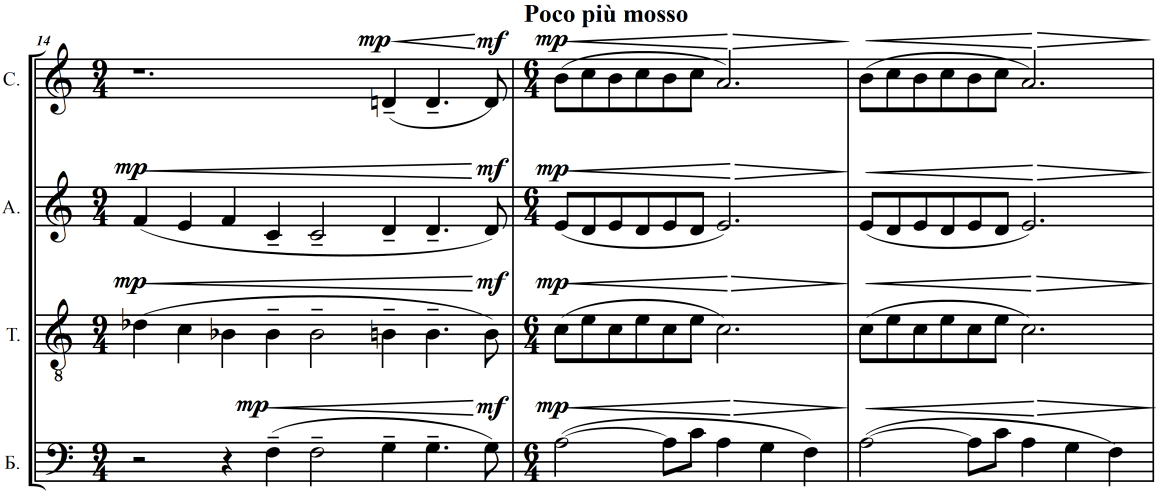
Молитва

из концерта для смешанного хора a cappella "Молитвы"

А. ТАНОНОВ



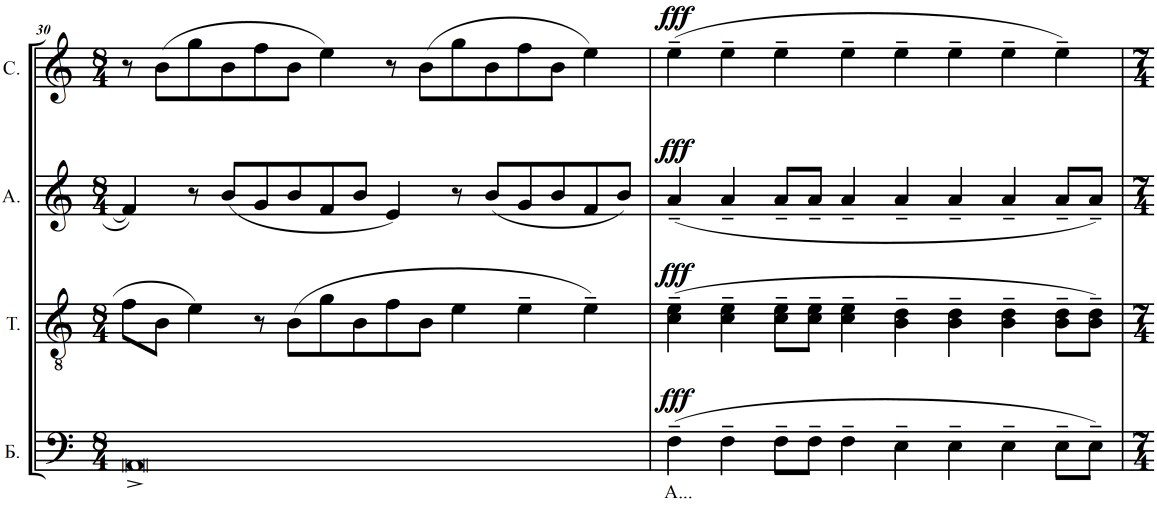

11
С.
А.
Т.
Б.
p
mp
mf
pp
fpp
Хм...
А...

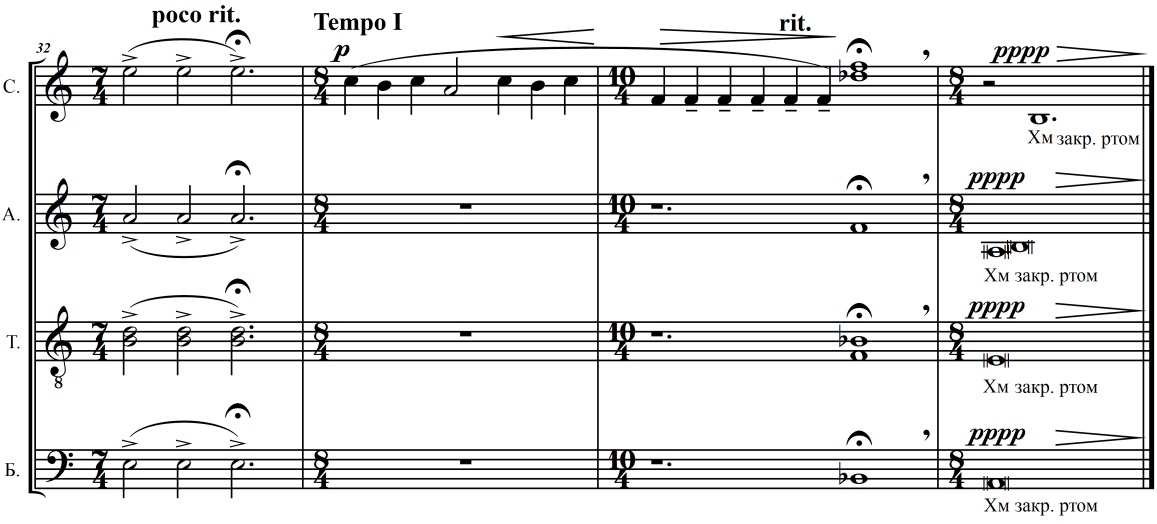

Poco più mosso
14
С.
А.
Т.
Б.
mp
mf


17
С.
А.
Т.
Б.
mf
f


20
mf
С.
А.
Т.
Б.
23
ff
Хм
25


28
С.
А.
Т.
Б.


30
С.
А.
Т.
Б.
fff
A...


32
С.
А.
Т.
Б.
poco rit.
Tempo I
p
rit.
pppp
Хм закр. ртом

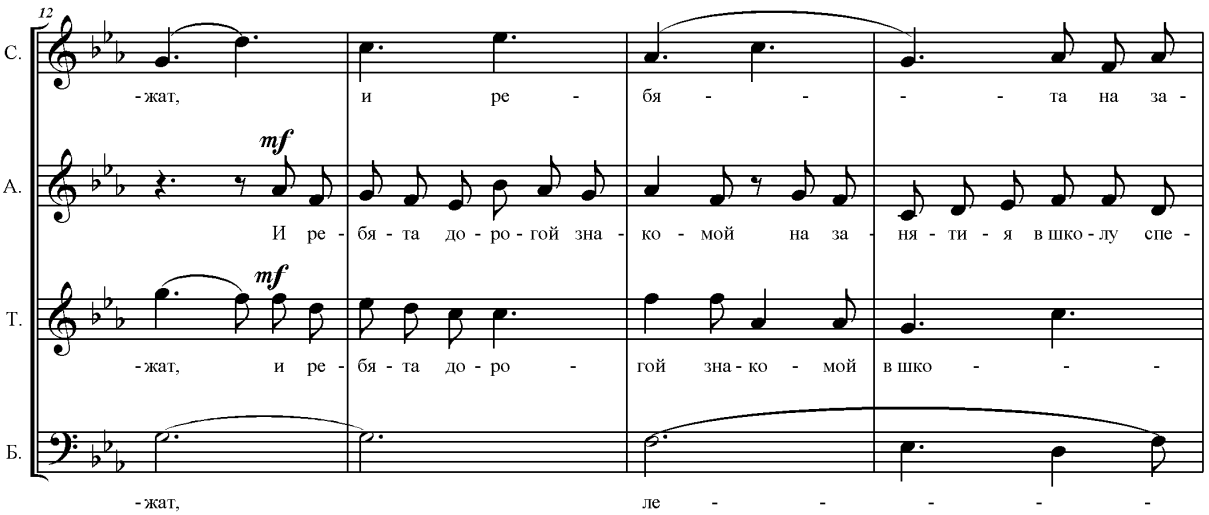
ФУГА

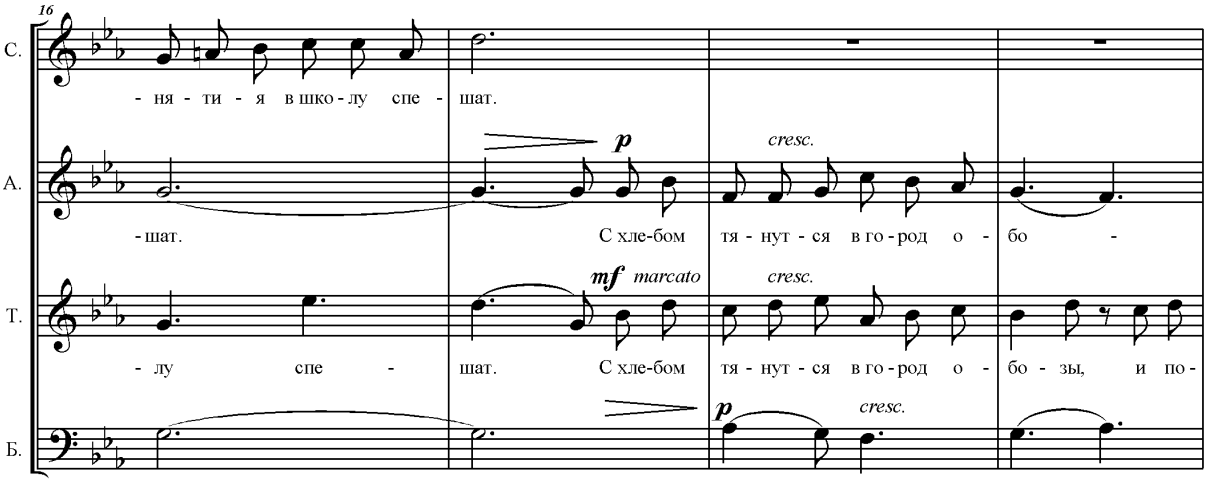
Осень

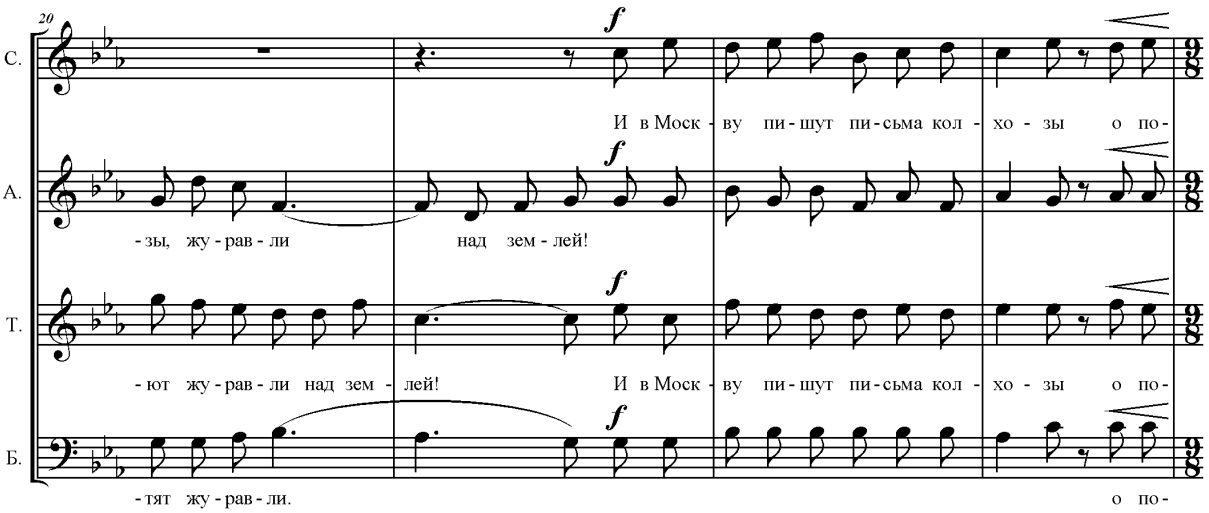
М. ИСАКОВСКИЙ

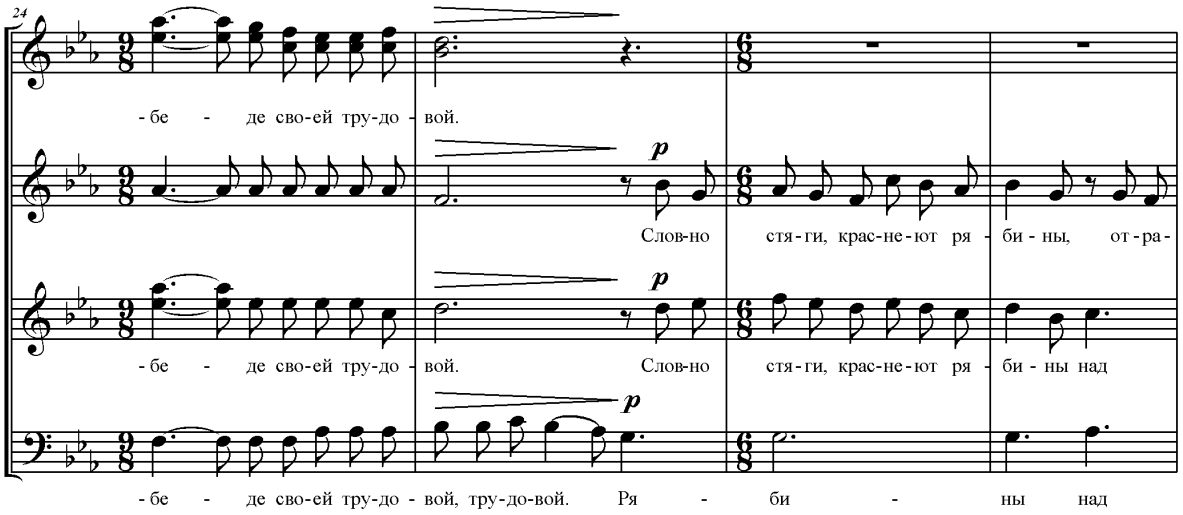
В. ШЕБАЛИН

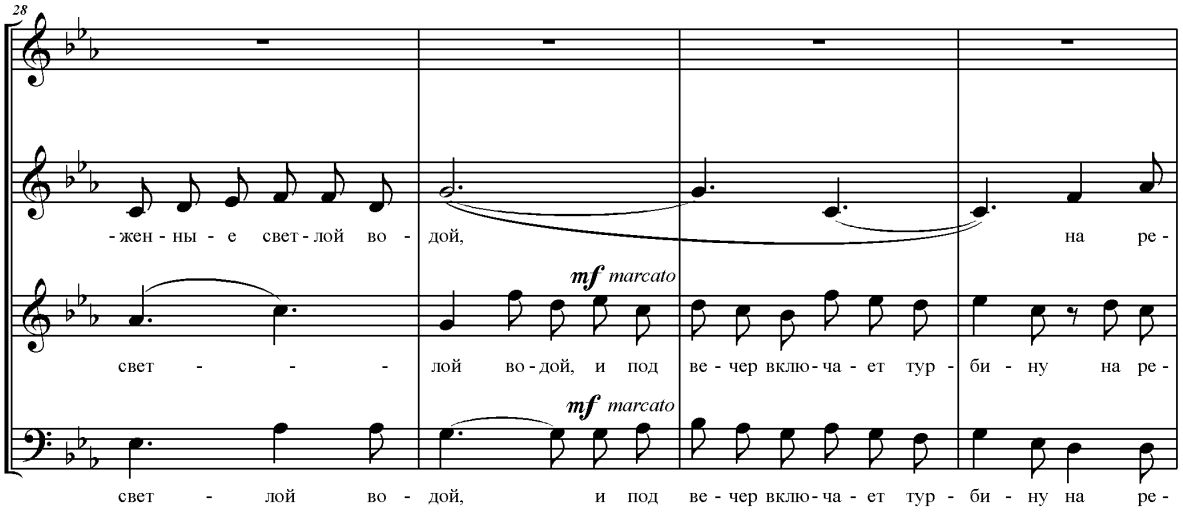


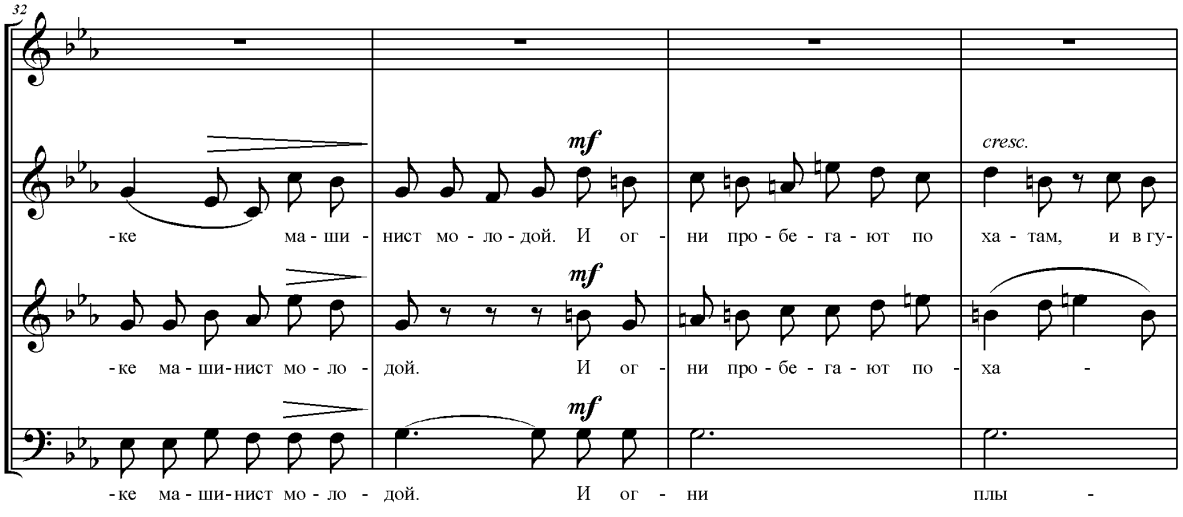

12
С.
-жат, и ре - бя - - - - - та на за -
А.
mf
И ре - бя - та до - ро - гой зна - ко - мой на за - ня - ти - я в шко - лу спе -
Т.
mf
-жат, и ре - бя - та до - ро - гой зна - ко - мой в шко - - -
Б.
-жат, ле - - - - - -

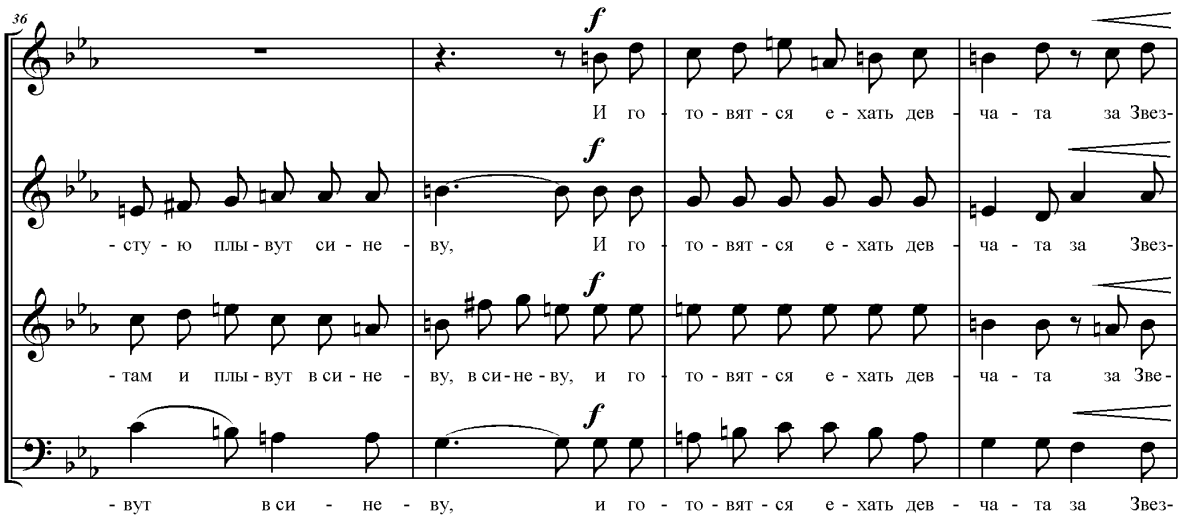

16
С.
- ня - ти - я в шко - лу спе - шат.
А.
p
cresc.
-шат. С хле-бом тя - нут - ся в го - род о - бо -
Т.
mf marcato
cresc.
- лу спе - шат. С хле-бом тя - нут - ся в го - род о - бо - зы, и по -
Б.
p
cresc.
-жат. Тя - нут, ле -

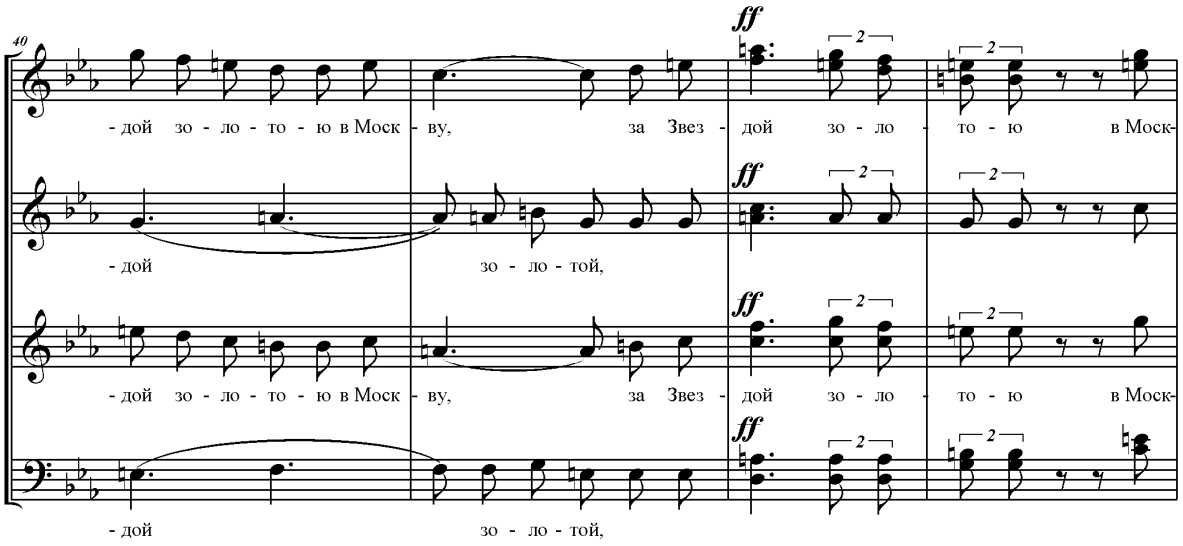

20
С.
f
И в Моск - ву пи - шут пи - сьма кол - хо - зы о по -
А.
f
-зы, жу - рав - ли над зем - лей!
Т.
f
-ют жу - рав - ли над зем - лей! И в Моск - ву пи - шут пи - сьма кол - хо - зы о по -
Б.
f
-тят жу - рав - ли. о по -

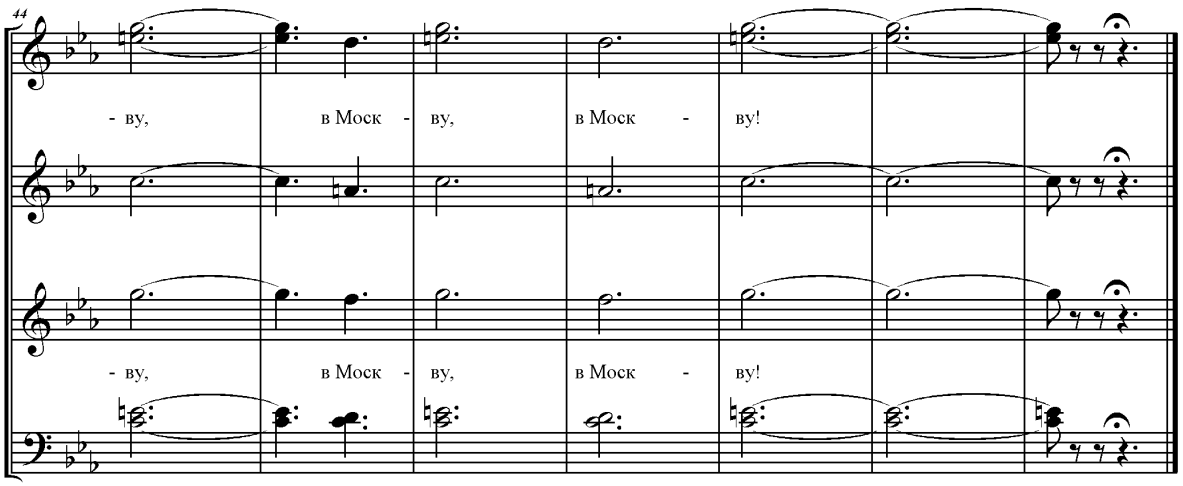

24
С.
А.
Т.
Б.
-бе - де сво-ей тру-до - вой.
-бе - де сво-ей тру-до - вой.
-бе - де сво-ей тру-до - вой, тру-до-вой.
p
Слов-но стя-ги, крас-не-ют ря - би - ны, от-ра-
Слов-но стя-ги, крас-не-ют ря - би - ны над
Ря - би - ны над


28
С.
А.
Т.
Б.
-жен - ны - е свет - лой во - дой, на ре-
свет - - - лой во - дой, и под ве - чер вклю - ча - ет тур - би - ну на ре-
свет - лой во - дой, и под ве - чер вклю - ча - ет тур - би - ну на ре-
mf marcato


32
С.
А.
Т.
Б.
-ке ма - ши - нист мо - ло - дой. И ог - ни про - бе - га - ют по ха - там, и в гу-
-ке ма - ши-нист мо - ло - дой. И ог - ни про - бе - га - ют по - ха -
-ке ма - ши-нист мо - ло - дой. И ог - ни плы -
mf
cresc.


36
С.
А.
Т.
Б.
f
И го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Звез-
- сту - ю плы - вут си - не - ву, И го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Звез-
- там и плы - вут в си - не - ву, в си - не - ву, и го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Зве-
- вут в си - не - ву, и го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Звез-


40
С.
А.
Т.
Б.
ff
2
- дой зо - ло - то - ю в Моск - ву, за Звез - дой зо - ло - то - ю в Моск-
- дой зо - ло - той,
- дой зо - ло - то - ю в Моск - ву, за Звез - дой зо - ло - то - ю в Моск-
- дой зо - ло - той,

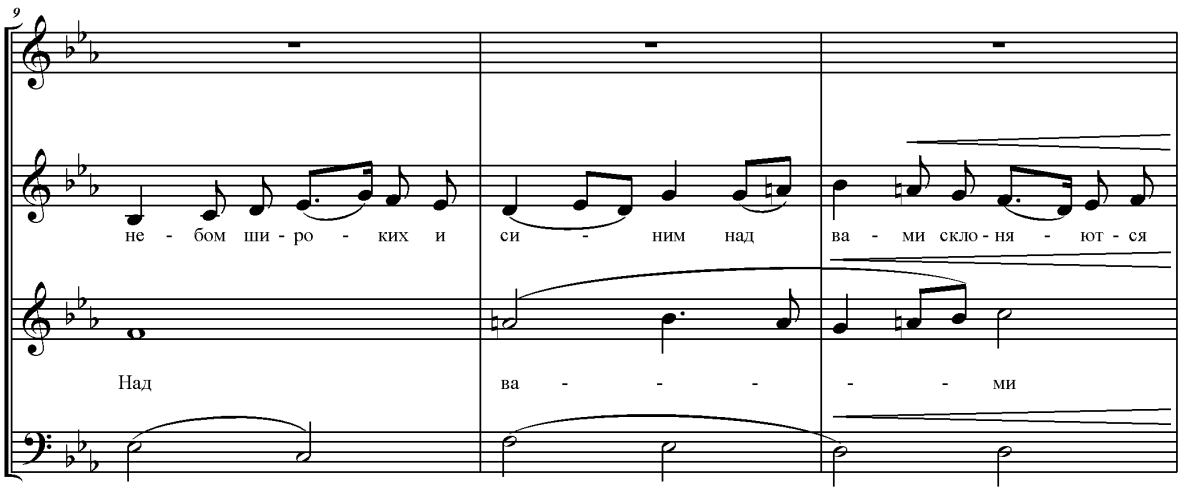

44
С.
А.
Т.
Б.
- ву, в Моск - ву, в Моск - ву!
- ву, в Моск - ву, в Моск - ву!

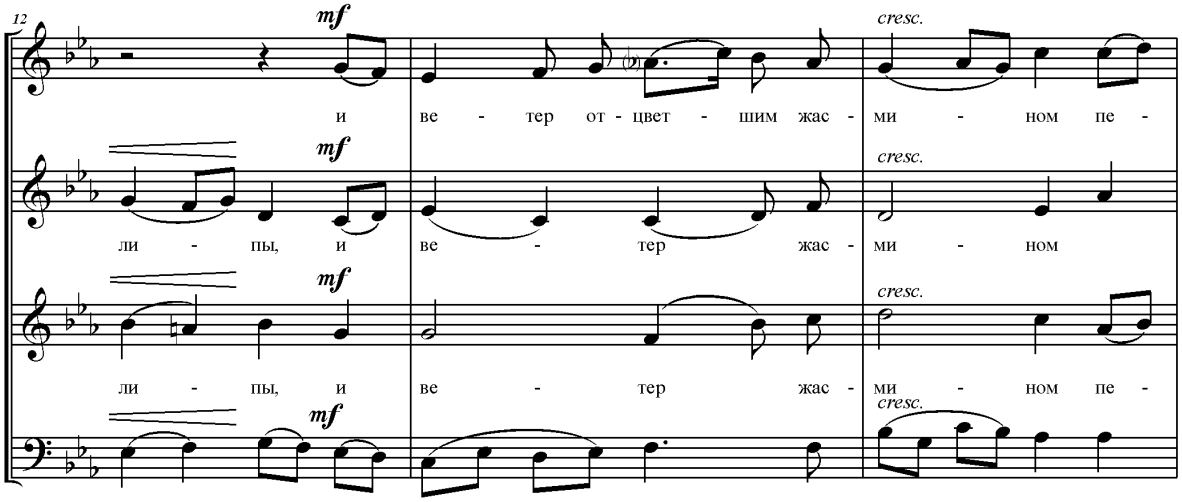
Над курганами

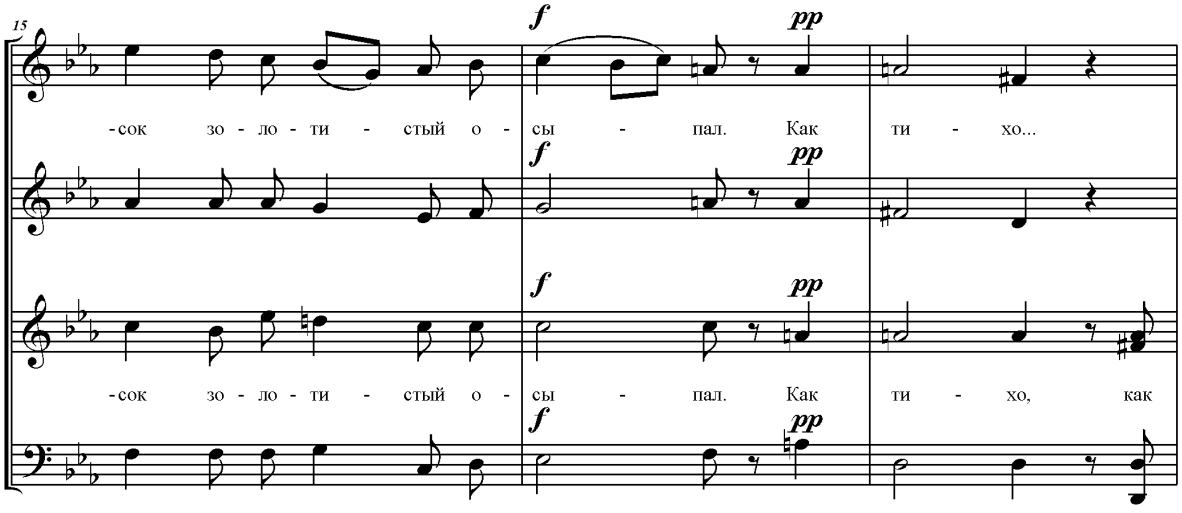
М. ТАНК **В. ШЕБАЛИН**

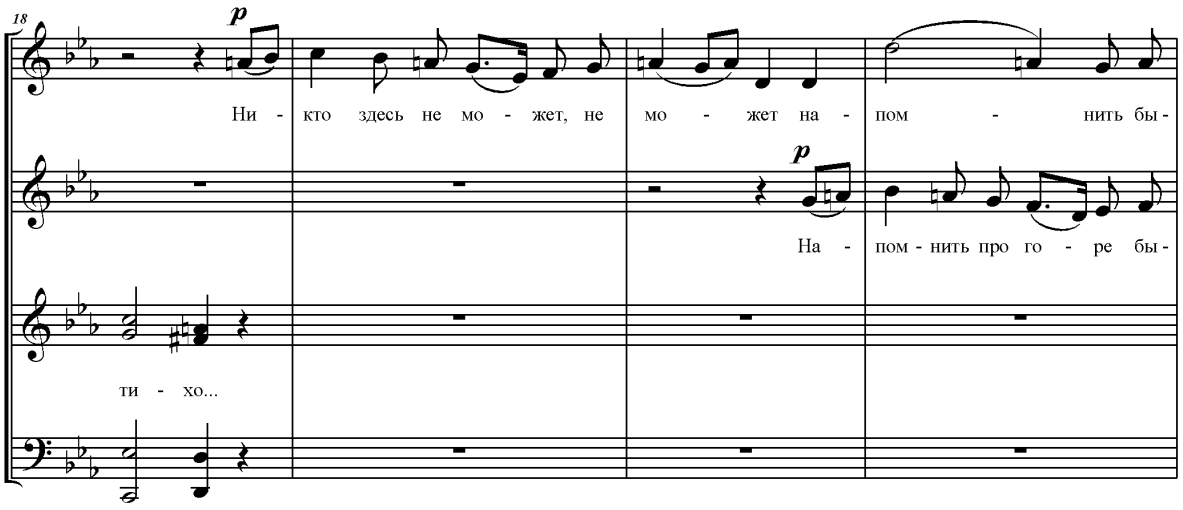
Перевод с белорусского П. Кобзаревского

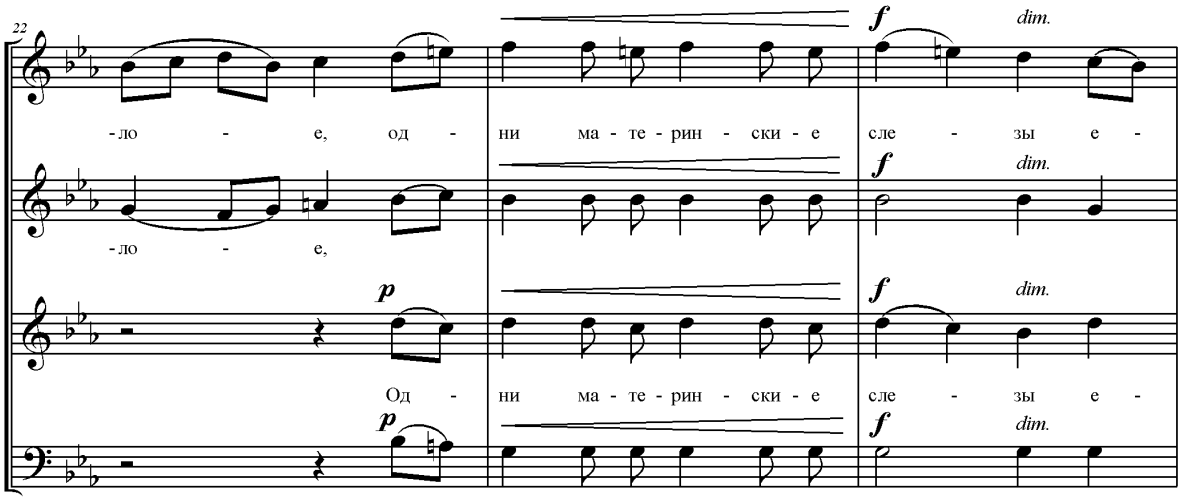



9
С.
А.
Т.
Б.
не - бом ши - ро - ких и си - ним над ва - ми скло - ня - ют - ся
Над ва - - - - - ми

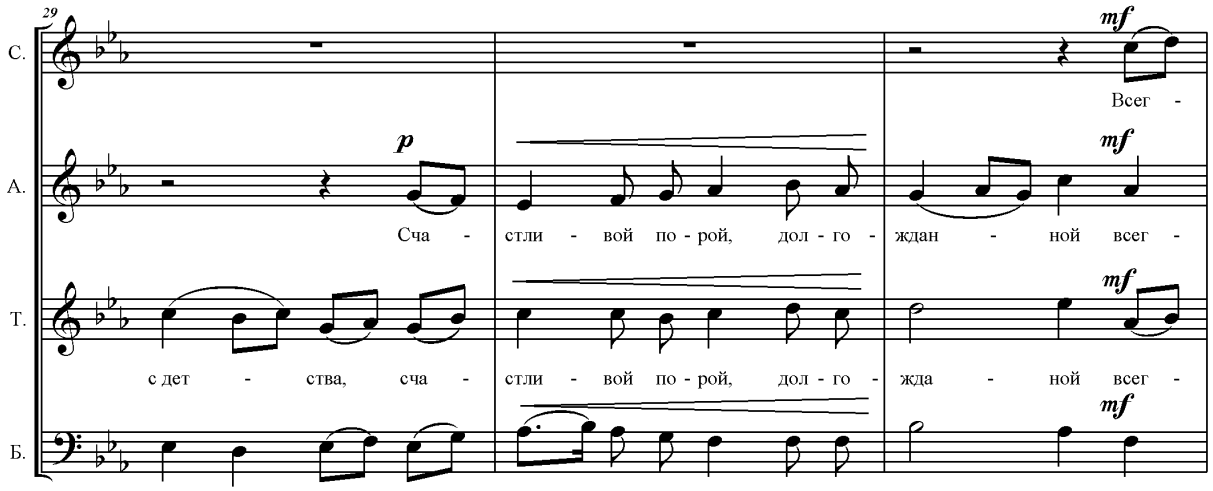

12
С.
А.
Т.
Б.
mf
cresc.
и ве - тер от - цвет - шим жас - ми - ном пе -
ли - пы, и ве - тер жас - ми - ном
ли - пы, и ве - тер жас - ми - ном пе -

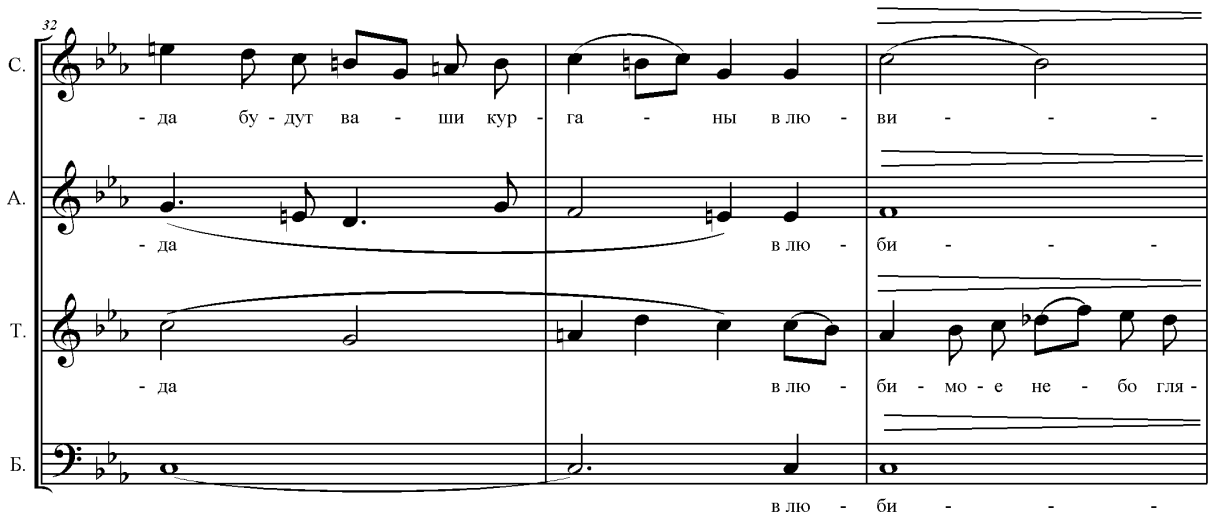

15
С.
А.
Т.
Б.
f
pp
-сок зо - ло - ти - стый о - сы - пал. Как ти - хо...
-сок зо - ло - ти - стый о - сы - пал. Как ти - хо, как

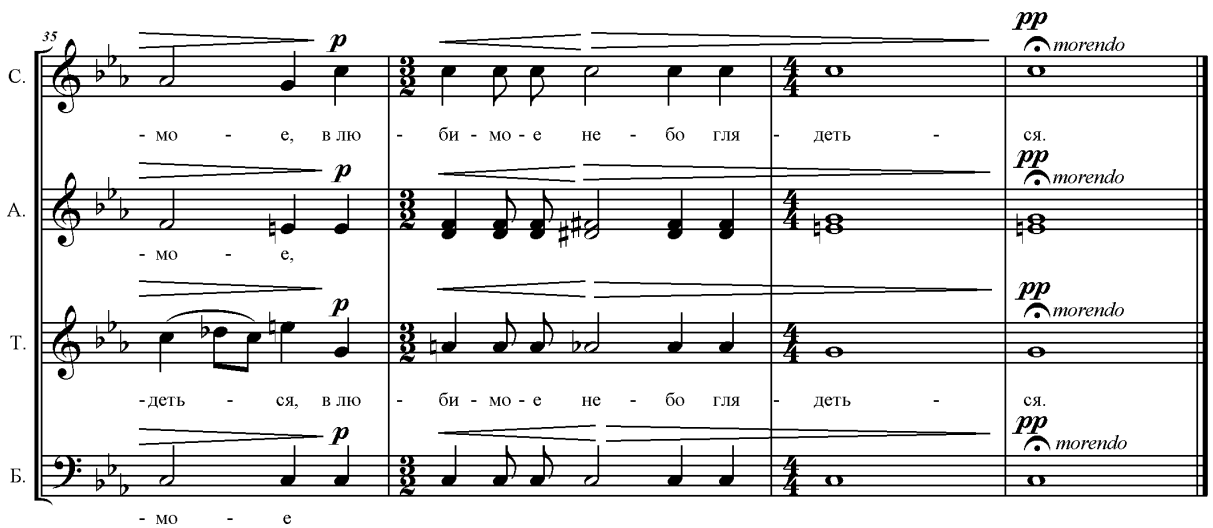

18
С.
Ни - кто здесь не мо - жет, не мо - жет на - пом - нить бы -
А.
На - пом - нить про го - ре бы -
Т.
ти - хо...
Б.


22
С.
-ло - е, од - ни ма - те - рин - ски - е сле - зы е -
А.
-ло - е,
Т.
Од - ни ма - те - рин - ски - е сле - зы е -
Б.
dim.


25
С.
-щё не да - ют вам по - ко - я.
А.
Т.
-щё не да - ют вам по - ко - я. В сто - рон - ке, нам па - мят-ной
Б.


29
С.
А.
Т.
Б.
mf
Всег -
p
mf
Сча - стли - вой по - рой, дол - го - ждан - ной всег -
mf
с дет - ства, сча - стли - вой по - рой, дол - го - жда - ной всег -
mf


32
С.
А.
Т.
Б.
- да бу - дут ва - ши кур - га - ны в лю - ви - - - -
- да в лю - би - - - -
- да в лю - би - мо - е не - бо гля -
в лю - би - - - -


35
С.
А.
Т.
Б.
p
- мо - е, в лю - би - мо - е не - бо гля - деть - ся.
pp
morendo
- мо - е,
- деть - ся, в лю - би - мо - е не - бо гля - деть - ся.
- мо - е

Ива, ивушка

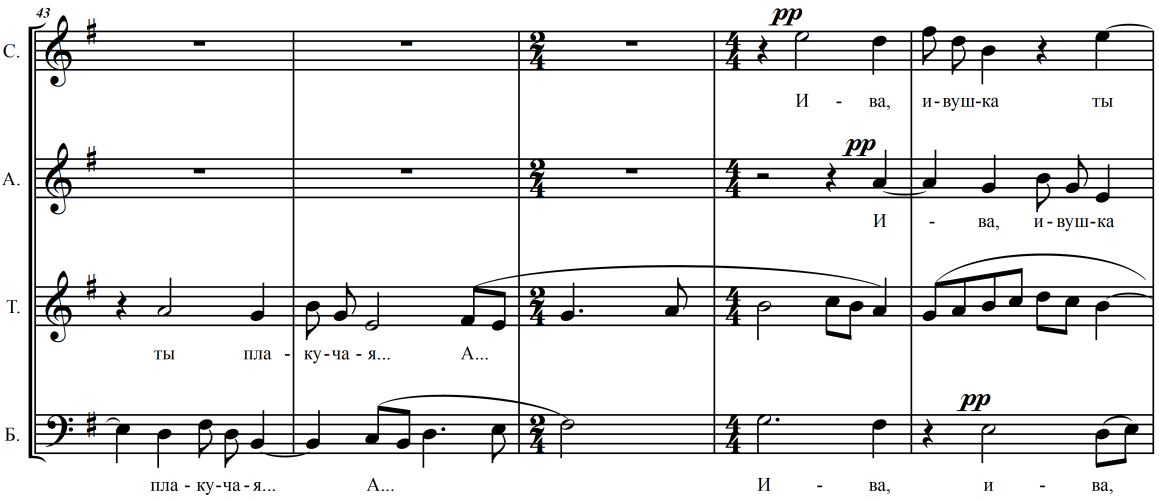
Фуга - вокализ

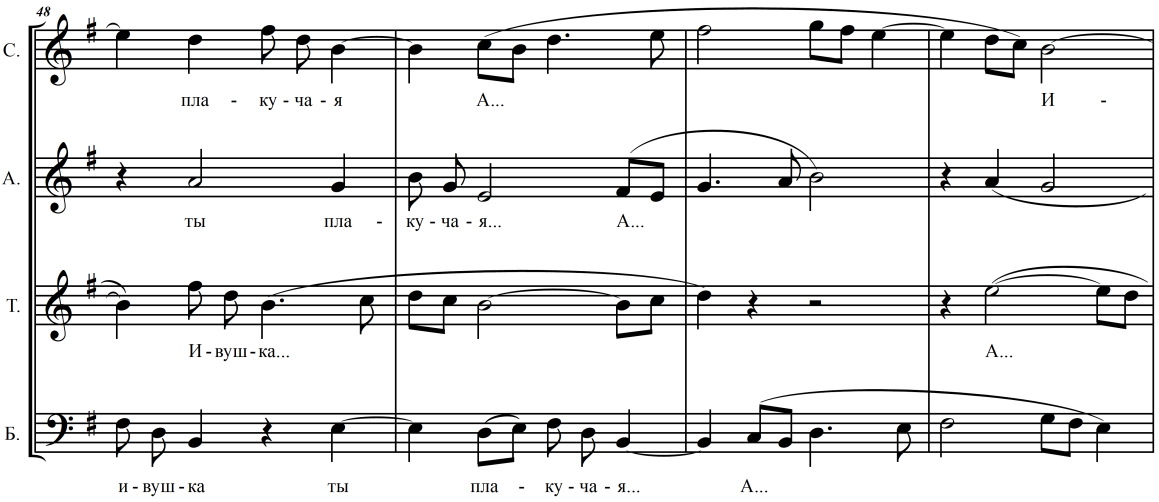
Р. ЩЕДРИН

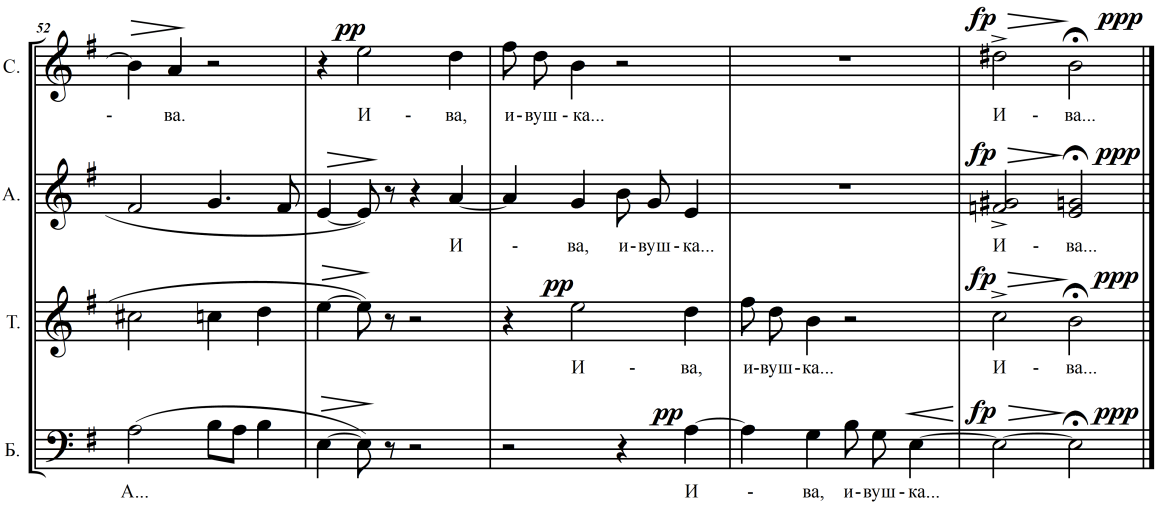



15
С.
А.
Т.
Б.
пла - ку - ча - я...
(А...)
А...
И - ва,
19
и - вуш - ка
ты пла - ку - ча - я...
А...
И -
23
- ва, и-вуш-ка
ты пла - ку-ча-я...
А...
- вуш - ка
ты мо - я...
- вуш-ка
ты мо - я...
А...


28
С.
А.
Т.
Б.
f
А...
p
cresc.
И - ва, и-вуш-ка ты пла - ку - ча - я... (А...)
И - ва,
33
ff
И - ва, и - ва,
и-вуш-ка ты пла - ку-ча-я... (А...) И - ва, и - ва,
И - - ва, и - - ва, и - ва, и - ва,
38
mf
mp
p
pp
и - ва, и - ва, и - ва...
и - ва, и - ва, и - ва... И - ва, и-вуш-ка
и - ва, и - ва... А... И - ва, и-вуш-ка ты


43
С.
А.
Т.
Б.
pp
И - ва, и-вуш-ка ты
И - ва, и-вуш-ка
ты пла - ку-ча - я... А...
пла - ку-ча - я... А... И - ва, и - ва,


48
С.
А.
Т.
Б.
пла - ку - ча - я А... И -
ты пла - ку - ча - я... А...
И-вуш-ка... А...
и - вуш - ка ты пла - ку - ча - я... А...

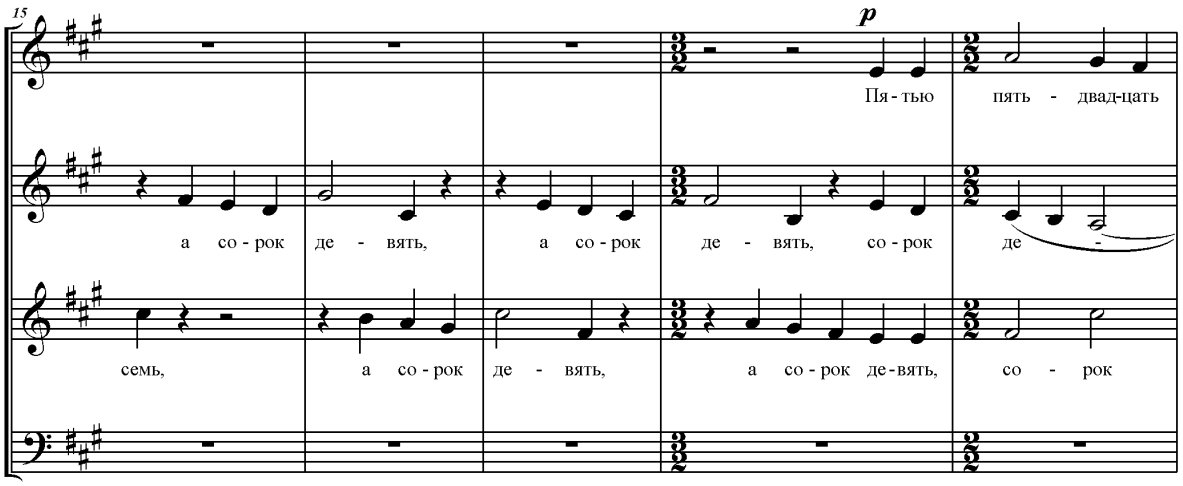

52
С.
А.
Т.
Б.
pp
fp
ppp
- ва. И - ва, и-вуш - ка... И - ва...
И - ва, и-вуш - ка... И - ва...
И - ва, и-вуш-ка... И - ва...
А... И - ва, и-вуш - ка...

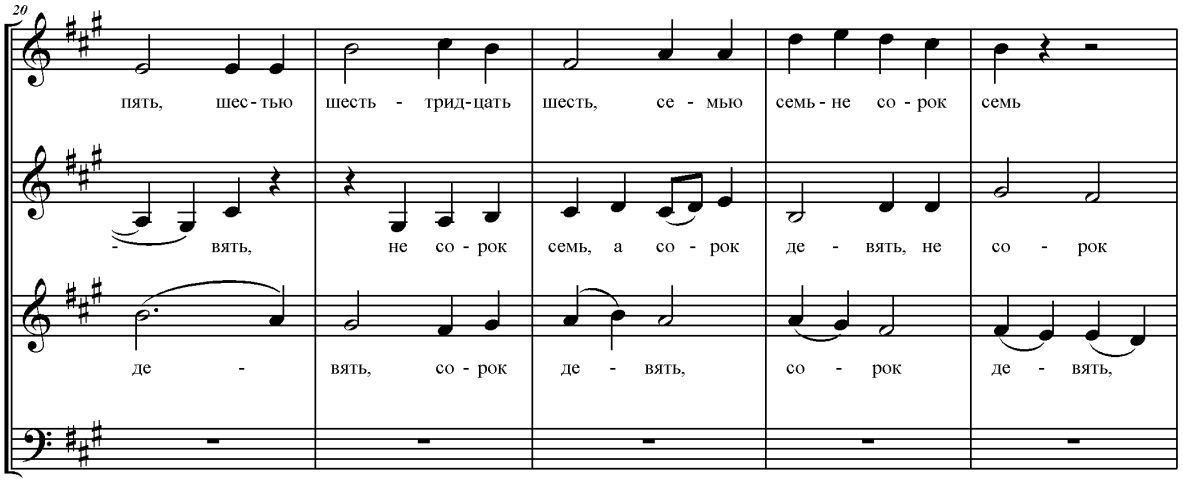
Фуга

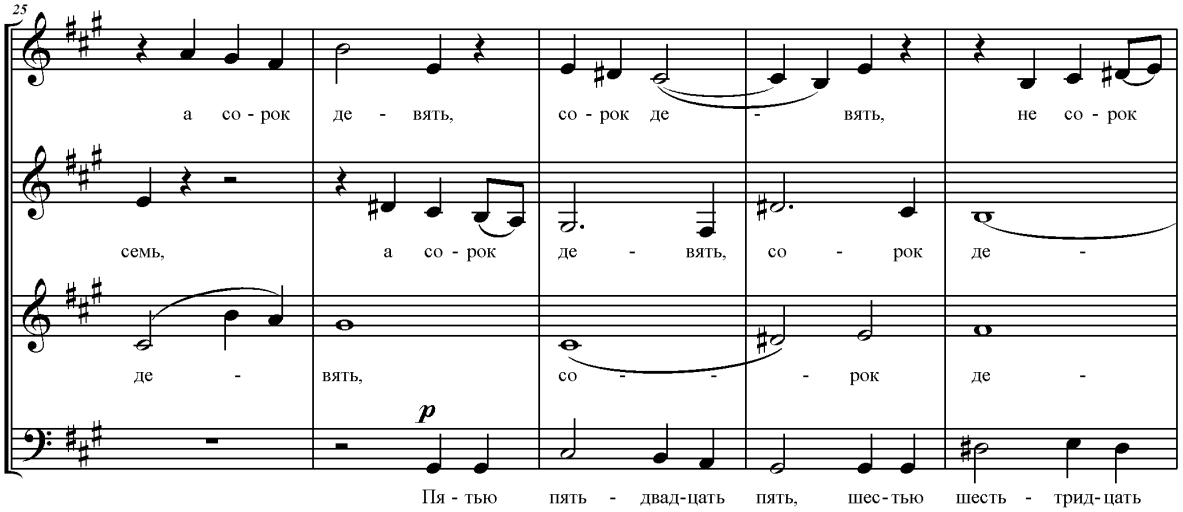
из "Концертино" для смешанного хора a cappella

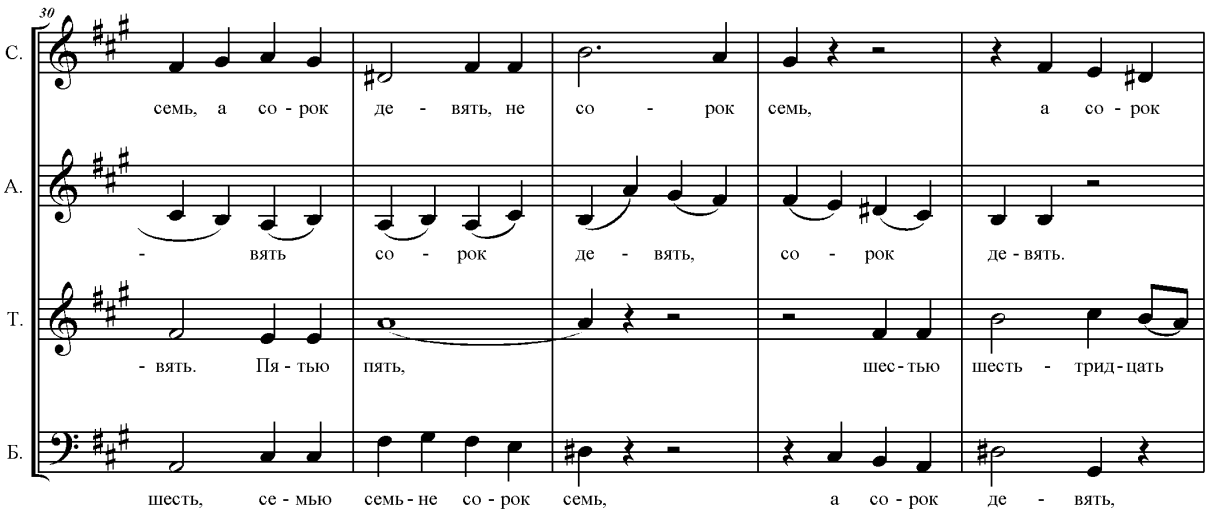
Вл. АГАФОННИКОВ



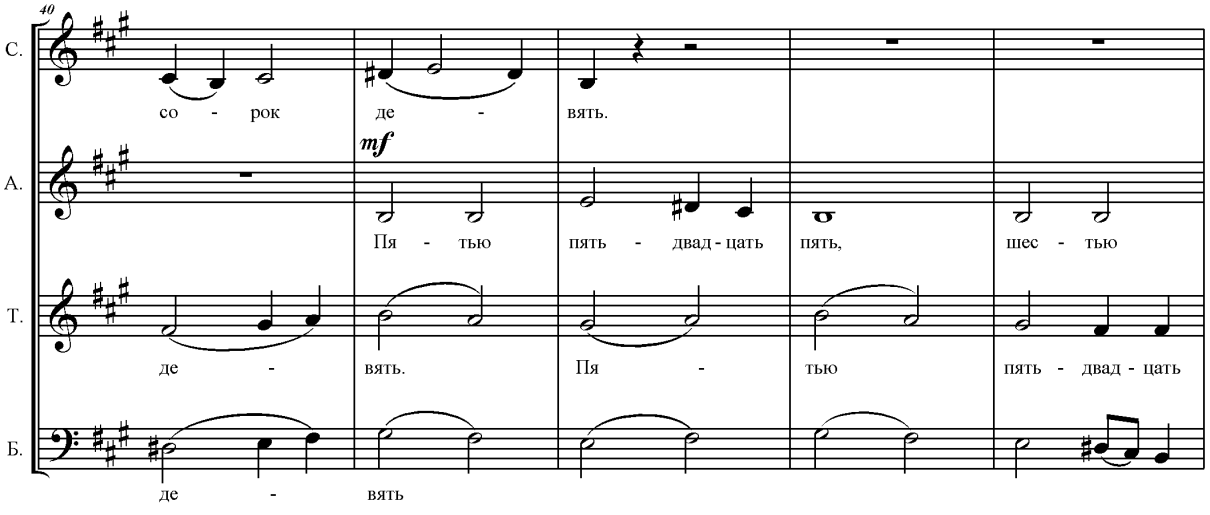

15
С.
А.
Т.
Б.
p
Пя - тью пять - двад-цать
а со - рок де - вять, а со - рок де - вять, со - рок де -
семь, а со - рок де - вять, а со - рок де-вять, со - рок

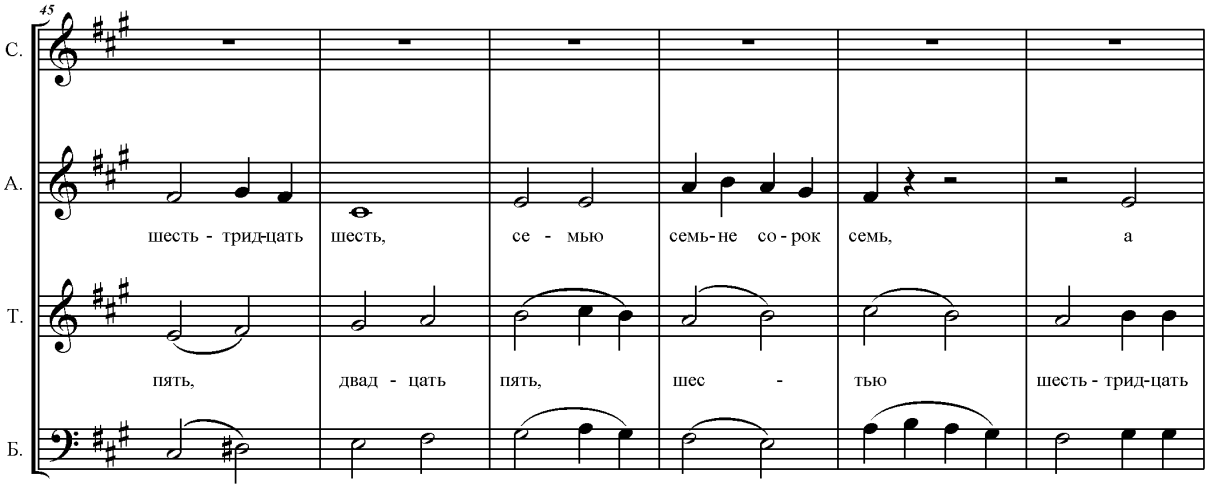

20
С.
А.
Т.
Б.
пять, шес - тью шесть - трид-цать шесть, се - мью семь - не со - рок семь
- вять, не со - рок семь, а со - рок де - вять, не со - рок
де - вять, со - рок де - вять, со - рок де - вять,

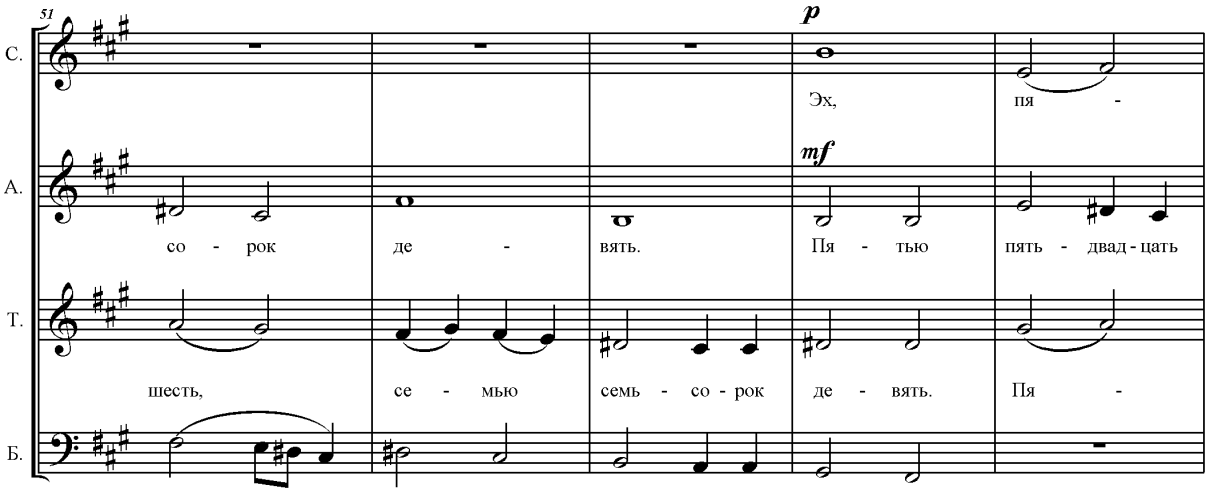

25
С.
А.
Т.
Б.
а со - рок де - вять, со - рок де - вять, не со - рок
семь, а со - рок де - вять, со - рок де -
де - вять, со - - - рок де -
p
Пя - тью пять - двад-цать пять, шес - тью шесть - трид-цать

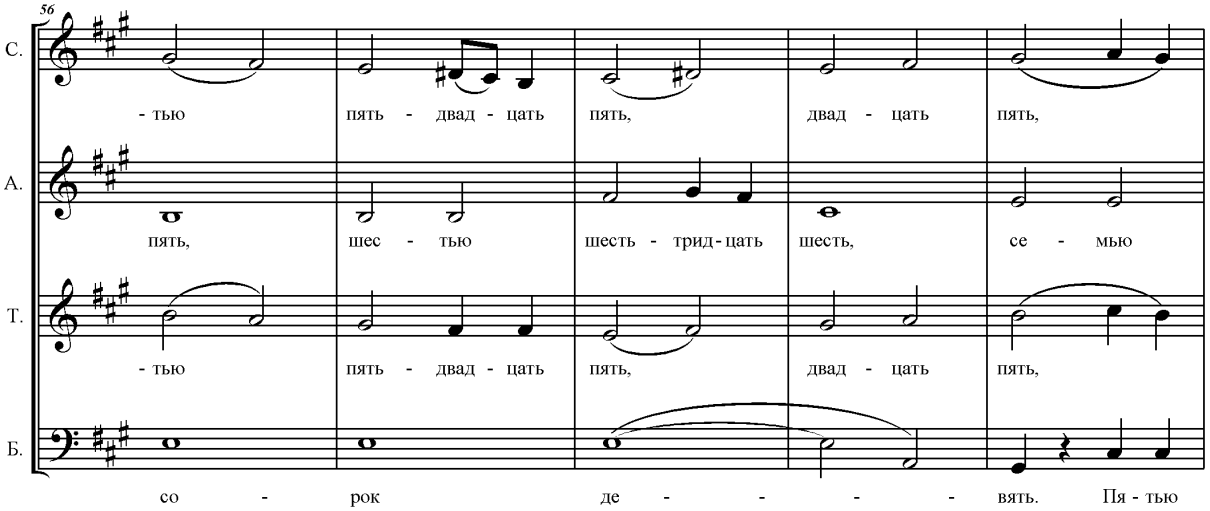

30
С.
семь, а со - рок де - вять, не со - рок семь, а со - рок
А.
- вять со - рок де - вять, со - рок де - вять.
Т.
- вять. Пя - тью пять, шес - тью шесть - трид - цать
Б.
шесть, се - мью семь - не со - рок семь, а со - рок де - вять,


35
С.
де - вять, а со - рок де - вять, а со - рок де - вять,
А.
Т.
шесть, а не со - рок де - вять, со - рок
Б.
а со - рок де - вять, а со - рок де - вять, со - рок


40
С.
со - рок де - вять.
mf
А.
Пя - тью пять - двад - цать пять, шес - тью
Т.
де - вять. Пя - тью пять - двад - цать
Б.
де - вять


45
С.
А.
Т.
Б.
шесть - трид-цать шесть, се - мью семь-не со - рок семь, а
пять, двад - цать пять, шес - тью шесть - трид-цать


51
p
mf
С.
А.
Т.
Б.
Эх, пя -
со - рок де - вять. Пя - тью пять - двад - цать
шесть, се - мью семь - со - рок де - вять. Пя -


56
С.
А.
Т.
Б.
- тью пять - двад - цать пять, двад - цать пять,
пять, шес - тью шесть - трид-цать шесть, се - мью
- тью пять - двад - цать пять, двад - цать пять,
со - рок де - - - - вять. Пя - тью


61
С.
шес - тью шесть - трид-цать шесть, се - мью
А.
семь - не со - рок семь, а со - рок де -
Т.
шес - тью шесть - трид-цать шесть, се - мью
Б.
пять, пя - тью пять - - - двад-цать
66
С.
семь - со - рок де - вять, со - рок де - вять, се - мью
А.
- вять, се - мью семь, се - мью семь - не со - рок
Т.
семь со - рок де - - - - вять, а не со - рок
Б.
пять, шес - тью шесть - трид-цать шесть, се - мью семь - не со - рок семь, а
71
С.
mf
семь - не со - рок семь. Пя - тью пять - двад - цать пять, шес - тью шесть - трид - цать
А.
mf
семь.
Т.
mf
семь, се - мью семь - не со - рок семь. Пя - тью пять - двад - цать пять, шес - тью
Б.
mf
со - рок де - вять.


76
С.
шесть, се - мью семь - не со - рок семь, а со - рок де - вять,
А.
Т.
шесть - трид-цать шесть, се - мью семь - не со - рок семь, а со - рок
Б.
81
С.
а со - рок де - вять, а со - рок де - вять. Эх, пя - тью
p mf
А.
Эх, пя - тью
p
Т.
де - вять, а со - рок де - вять, а со - рок де - вять.
p
Б.
86
С.
пять - двад-цать пять, шес - тью шесть - трид-цать шесть, се - мью семь - не со - рок
А.
пять - двад - цать пять, двад - цать пять.
Т.
mf
Пя - тью пять - двад-цать пять, шес - тью шесть - трид-цать шесть, се - мью
p
Б.
Со - рок де - вять, се - мью семь - со - рок де - вять,


91
С.
семь, а со - рок де - вять, со - рок де - вять,
А.
mf
Пя - тью пять - двад - цать пять, шес - тью
Т.
семь - не со - рок семь, а со - рок де - mf вять, шес - тью
Б.
не со - рок семь, не со - рок семь,
96
С.
mf
не со - рок семь, се - мью семь - не со - рок семь, а со -
А.
mf
шесть - трид - цать шесть, се - мью семь - не со - рок
Т.
mf
шесть - трид - цать шесть, се - мью семь - не со - рок
Б.
mf
не со - рок семь, се - мью семь - не со - рок семь,
101
С.
f
- рок де - - - вять!
А.
f
семь, а со - рок де - - - вять!
Т.
f
семь, а со - рок де - - - вять!
Б.
f
а со - рок де - - - вять!

Энергия

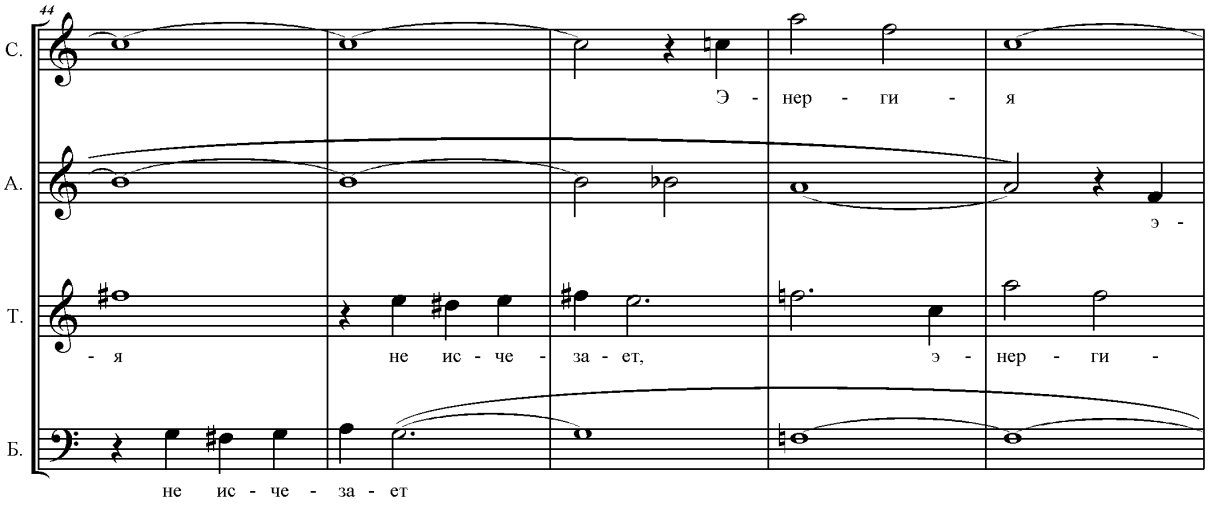
Фуга

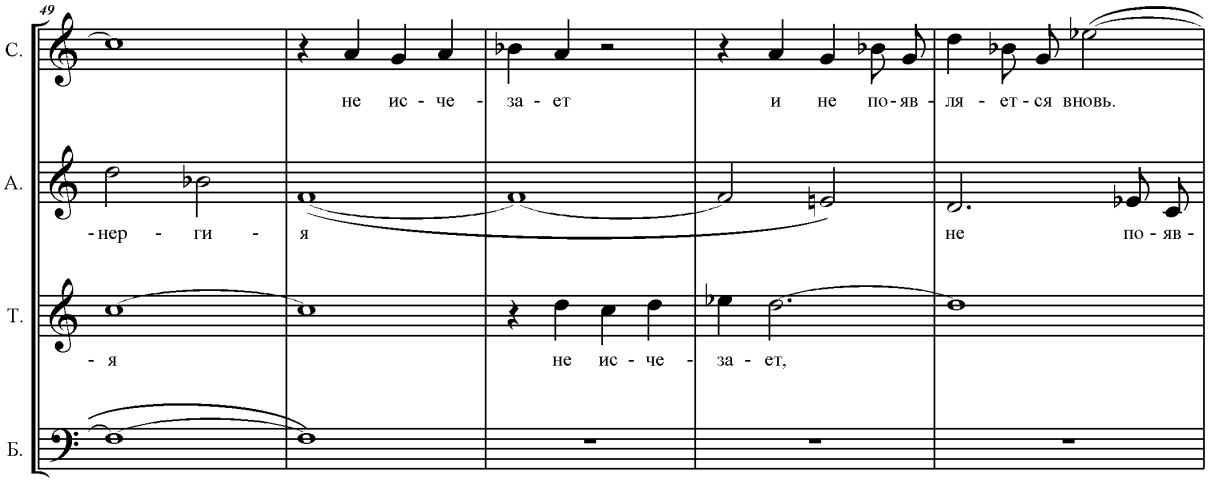
Б. ТИЩЕНКО

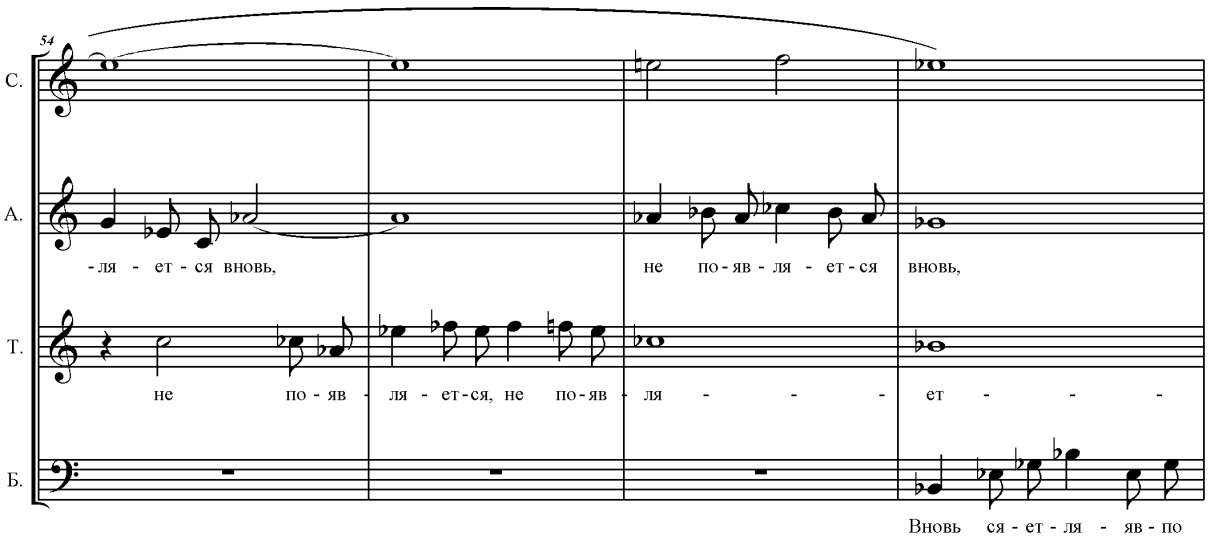



20
f
С.
А.
Т.
Б.
Э - нер - ги - я
и не по-яв - ля - ет - ся вновь, а толь - ко ви - до - из - ме -
- за - ет и не воз - ни - ка - ет вновь, а толь - ко
- я не ис - че - за - ет и
24
не ис - че - за - ет и не по-яв - ля - ет-ся вновь, а
-ня - ет - ся, а толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет -
ви - до - из - ме - ня - ет - ся
не по - яв - ля - ет - ся вновь, а
28
толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет - ся.
- ся, а толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет - ся
più f
Э -
толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет - ся.

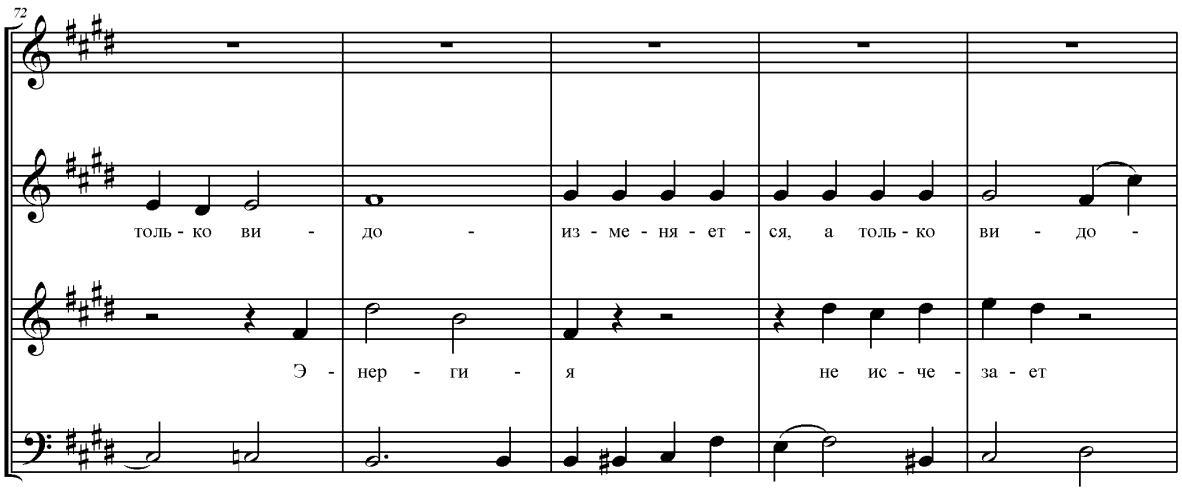

32
С.
Э - нер - ги - я, э -
А.
Э - нер - ги - я не
Т.
- нер - ги - я
Б.
Э - нер - ги -
36
С.
- нер - ги - я, не ис - че - за - ет,
А.
ис - - - - че - - - - за - - - - - -
Т.
Б.
- я не ис - че - за - ет и не по - яв -
40
С.
э - нер - ги - я,
А.
- ет, э - нер - ги - я,
Т.
Э - - - - - - нер - ги -
Б.
- ля - ет - ся вновь,

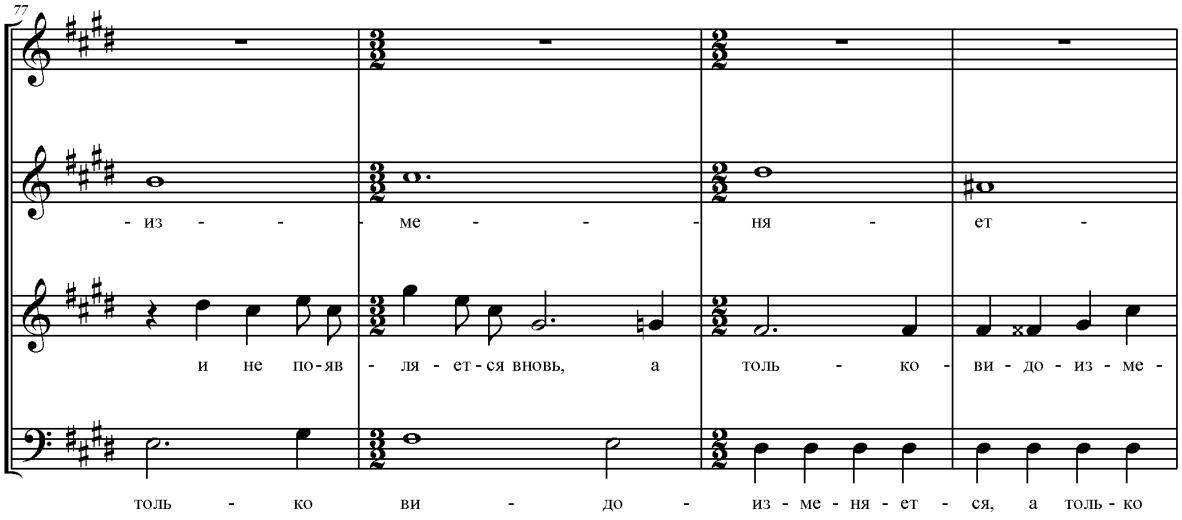

44
С.
Э - нер - ги - я
А.
э -
Т.
- я не ис - че - за - ет, э - нер - ги -
Б.
не ис - че - за - ет

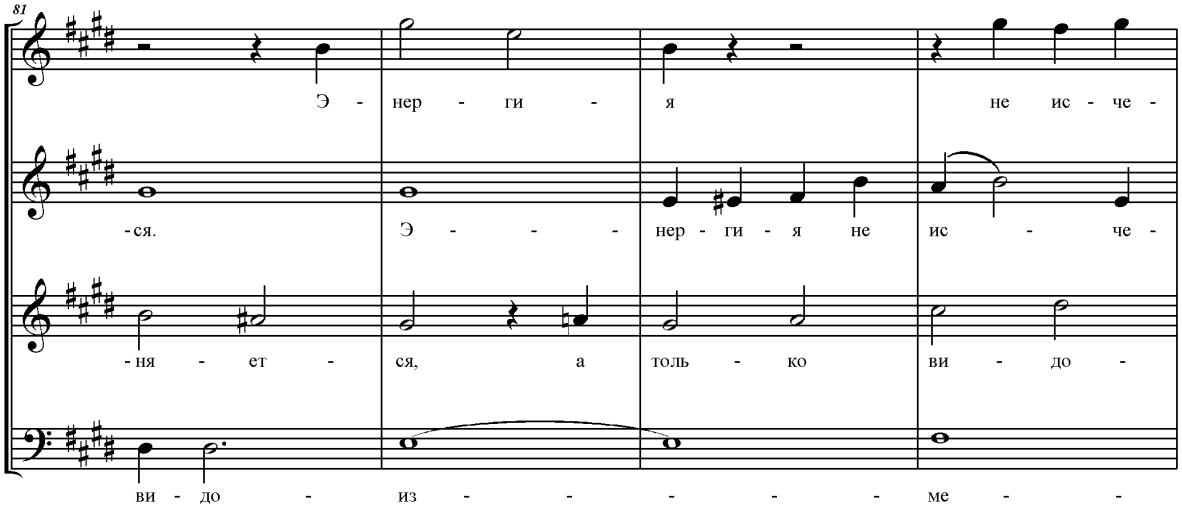

49
С.
не ис - че - за - ет и не по-яв - ля - ет - ся вновь.
А.
-нер - ги - я не по - яв -
Т.
- я не ис - че - за - ет,
Б.


54
С.
А.
-ля - ет - ся вновь, не по - яв - ля - ет - ся вновь,
Т.
не по - яв - ля - ет-ся, не по-яв - ля - - - ет - - -
Б.
Вновь ся - ет - ля - яв - по


58
С.
А.
Т.
Б.
ff
Да!
Э - нер - ги -
вновь ся - ет - ля - яв - по не и.
Да!
Э -
- ся
э - нер - ги - я
не и.
Э - нер - ги -
62
- я
не ис - че - за - ет
-нер - ги - я
не ис - че - за - ет и не по - яв - ля - ет - ся
не ис - че - за - ет
и
не по - яв -
- я
не ис - че - за - ет
67
не ис - че - за - ет
и не по-яв - ля - ет - ся вновь.
вновь, а толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет - ся, а
- ля - ет - ся вновь.
и не по - яв - ля - ет - ся вновь,


72
С.
А.
Т.
Б.
толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет - ся, а толь - ко ви - до -
Э - нер - ги - я не ис - че - за - ет
а толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет - ся, а


77
С.
А.
Т.
Б.
- из - - ме - - - ня - ет -
и не по-яв - ля - ет - ся вновь, а толь - ко - ви - до - из - ме -
толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет - ся, а толь - ко


81
С.
А.
Т.
Б.
Э - нер - ги - я не ис - че -
-ся. Э - - - нер - ги - я не ис - че -
-ня - ет - ся, а толь - ко ви - до -
ви - до - из - - - - - ме - -


85
С.
А.
Т.
Б.
-за - ет и не по - яв - ля - ет - ся вновь, а толь - ко
-за - ет и не по-яв - ля - ет - ся вновь, а толь - ко
-из - ме - ня - ет - ся.
-ня - ет - ся, а толь - ко ви -
allarg.
89
из - ме - ня - ет - ся. Э - нер -
ви - до - из - ме - ня - ет - ся. Э - нер -
э - нер - ги -
- до - из - ме - ня - ет - ся. Э - нер - ги -
piú f
a tempo
94
- ги - я
- ги - я не ис - че - за - - -
- я не по - яв - ля - - - -
- я не ис - че - за - ет, не по - яв - ля - ет - ся


98
С.
не ис - че - за - - ет, толь - ко
А.
- ет, ви - до - из - ме -
Т.
- ет - ся вновь, а ви - до - из - ме - ня - ет -
Б.
вновь, а толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет -
102
С.
ви - до - из - ме - ня - ет - ся... а
А.
- ня - ет - ся, ви - до - из - ме - ня -
Т.
- ся, а толь - ко ви - до - из - ме - ня - ет -
Б.
- ся э - нер - ги - я... а а
108
fff
С.
а
А.
- ет - ся, ви - до - из - ме - ня - ет - ся, толь - ко ме - ня - ет - ся. Да!
Т.
- ся... а а
Б.
а

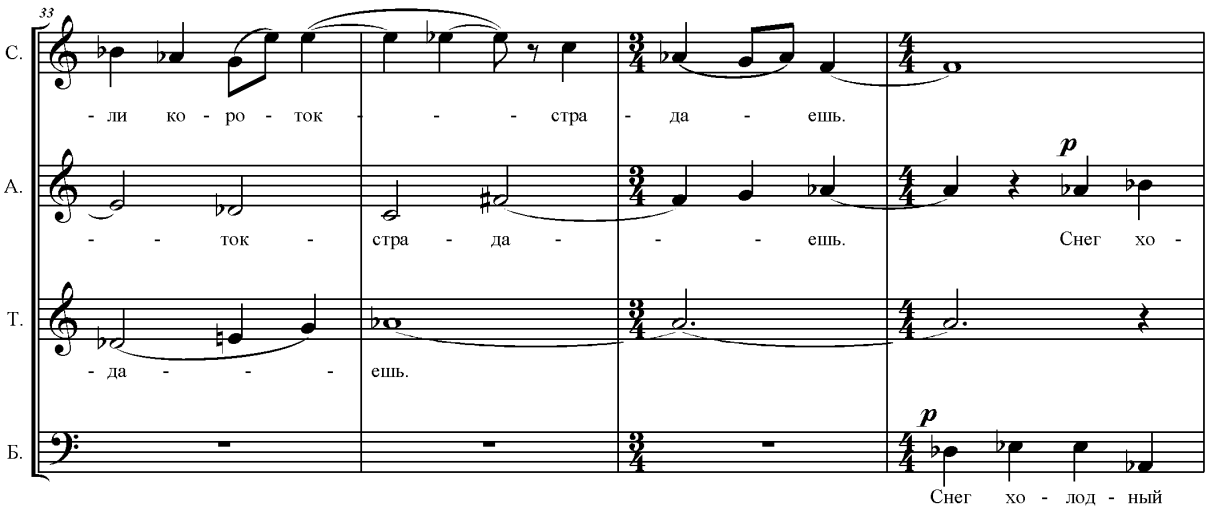
Холодная фуга

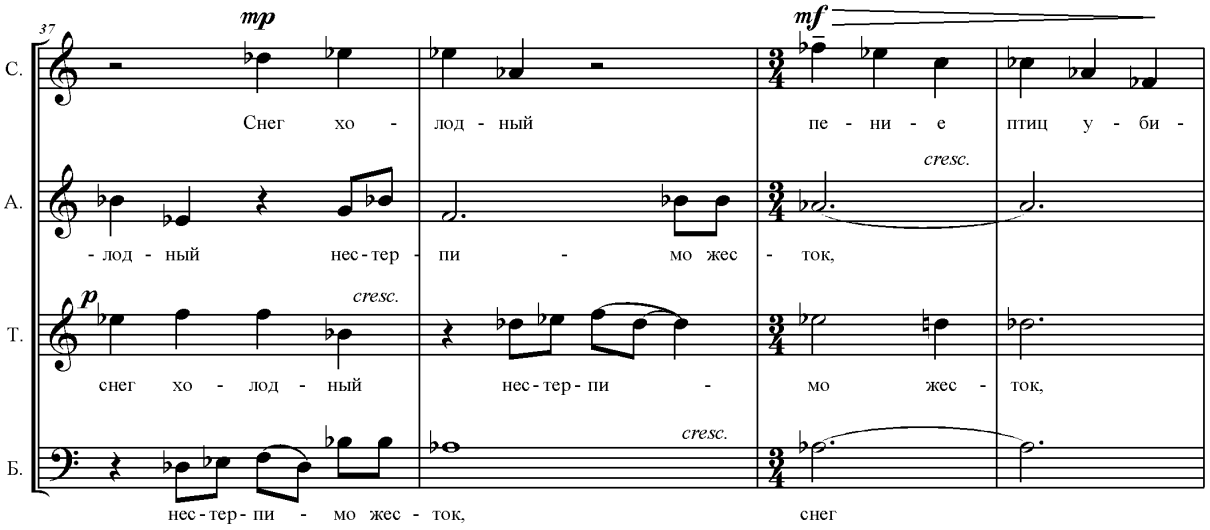
из цикла "Юэфу", четыре хора на древние китайские юэфу

Б. ТИЩЕНКО




21
f
С.
А.
Т.
Б.
Снег хо - лод - ный
- ток: пе - ни - е птиц у - би - ва - ет. Ес - ли
до - сы - та ешь, ес - - - - ли
- е птиц у - - - - - - би -
25
С.
А.
Т.
Б.
нес - тер - пи - мо жес - ток: пе - ни - е птиц у - би - ва - ет.
дли - нен твой клюв - ты до - сы -
ко - - - ро - - - -
- ва - ет.
29
dim.
С.
А.
Т.
Б.
Дли - нен твой клюв - ты до - сы - та ешь, ес -
- та ешь, ес - ли ко - - - - ро -
- ток, ес - - - - ли ко - ро - ток - стра - да - ешь, стра -

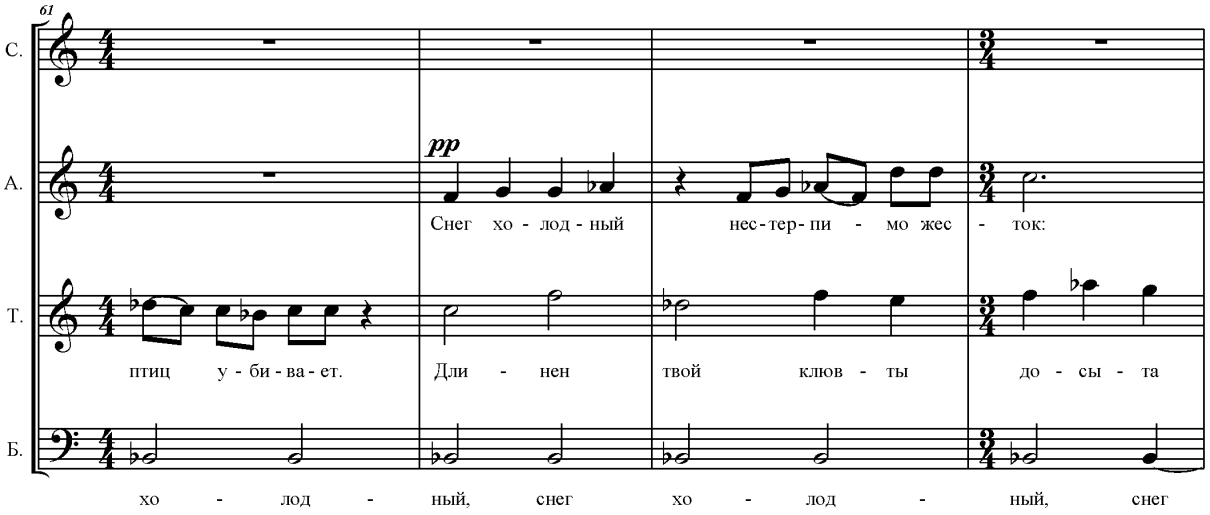

33
С.
- ли ко - ро - ток - - - стра - да - ешь.
А.
- - ток - стра - да - - - ешь.
p
Снег хо -
Т.
- да - - - ешь.
Б.
p
Снег хо - лод - ный

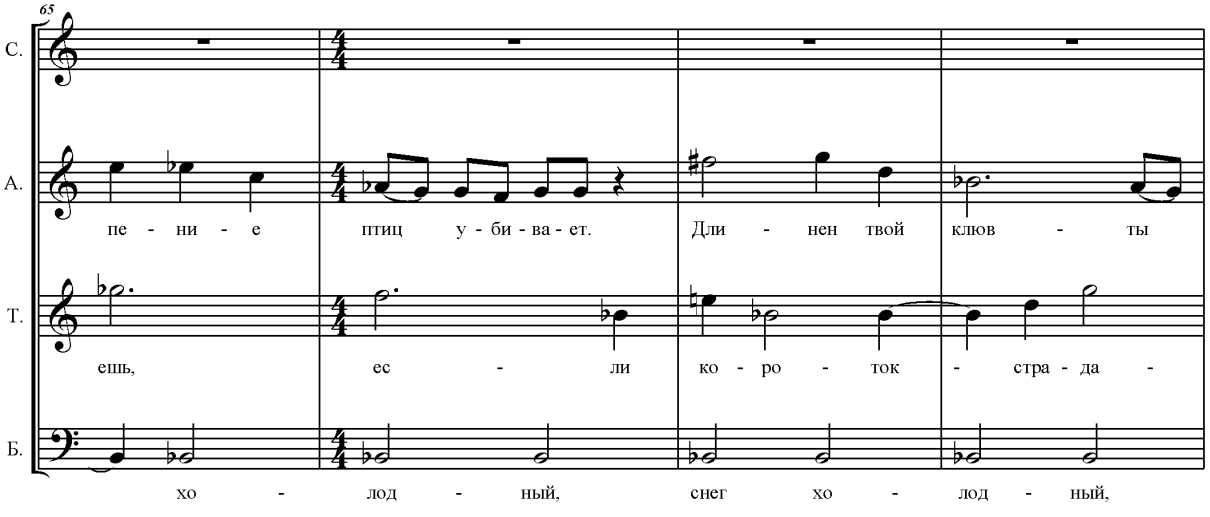

37
С.
mp
Снег хо - лод - ный
mf
пе - ни - е птиц у - би -
А.
- лод - ный нес - тер - пи - мо жес - ток,
cresc.
Т.
p
cresc.
снег хо - лод - ный нес - тер - пи - мо жес - ток,
Б.
cresc.
нес - тер - пи - мо жес - ток, снег

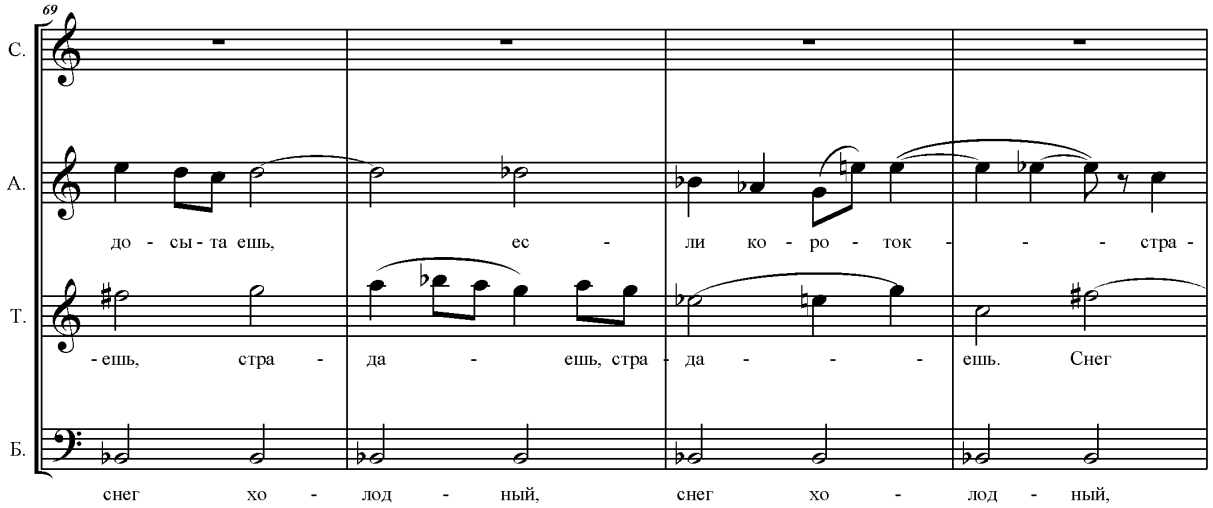

41
С.
- ва - - ет,
f
пе - ни - е птиц у - би - ва - ет
А.
cresc.
снег не - стер - пи мо - жес -
Т.
пе - ни - е птиц у - би - ва - ет снег. Дли - нен твой
Б.
хо - - - - - лод - ный жес - ток:

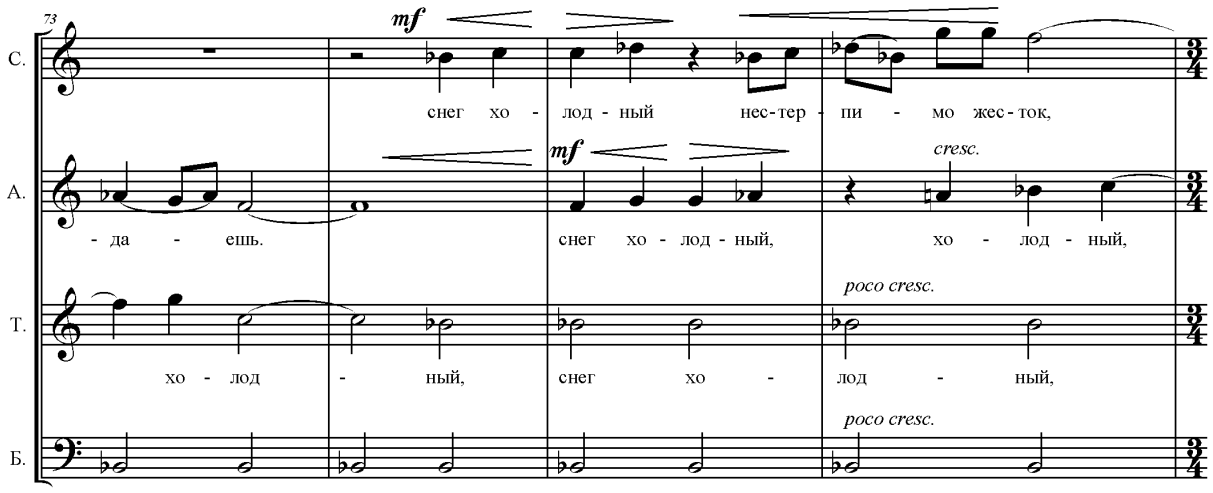

45
sub. p
cresc.
С.
снег. Дли - нен твой клюв - ты всег - да сыт, всег -
А.
- ток, снег пе - - - ни - е птиц
Т.
клюв - ты всег - да сыт, ес - - - ли ко -
Б.
пе - - ни - - - е птиц
49
росо а росо
С.
- да сыт, ес - ли ко - ро - ток - стра -
А.
у - би - ва - ет, у - би - ва - ет пе - ни - е птиц у - би -
Т.
- ро - ток - стра - да - ешь, ес - ли ко - ро - ток -
Б.
у - би - ва - ет, нес - тер - пи - мо
53
ff
pp
С.
- да - ешь. Снег хо - лод - ный, снег хо - лод - ный, снег хо - лод - ный...
А.
- ва - ет снег хо - лод - ный, снег хо - лод - ный...
Т.
- ты стра - да - ешь, ты стра - да - ешь.
Б.
жес - ток снег хо - лод - ный, снег хо -

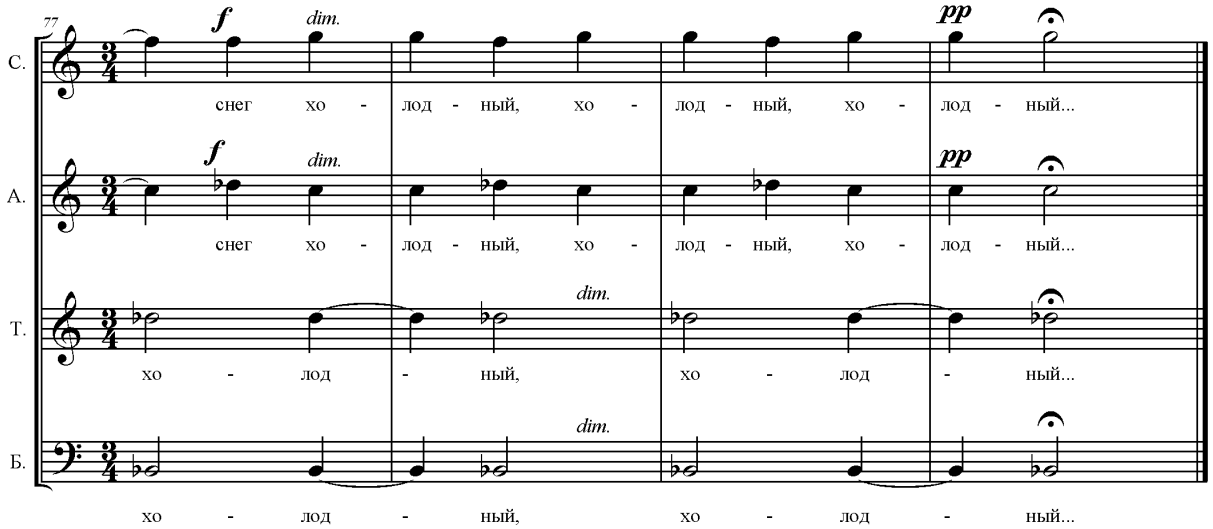

57
С.
А.
Т.
Б.
pp
pp
Снег хо - лод - ный нес - тер - пи - мо жес - ток: пе - ни - е
- лод - ный, снег хо - лод - ный, снег


61
С.
А.
Т.
Б.
pp
Снег хо - лод - ный нес - тер - пи - мо жес - ток:
птиц у - би - ва - ет. Дли - нен твой клюв - ты до - сы - та
хо - лод - ный, снег хо - лод - ный, снег


65
С.
А.
Т.
Б.
пе - ни - е птиц у - би - ва - ет. Дли - нен твой клюв - ты
ешь, ес - ли ко - ро - ток - стра - да -
хо - лод - ный, снег хо - лод - ный,


69
С.
А.
Т.
Б.
до - сы - та ешь, ес - ли ко - ро - ток - - - стра -
- ешь, стра - да - ешь, стра - да - - - ешь. Снег
снег хо - лод - ный, снег хо - лод - ный,


73
mf
С.
А.
Т.
Б.
снег хо - лод - ный нес - тер - пи - мо жес - ток,
- да - ешь.
снег хо - лод - ный,
cresc.
хо - лод - ный,
poco cresc.
хо - лод - ный, снег хо - лод - ный,
poco cresc.
снег хо - лод - ный, снег хо - лод - ный,


77
f
dim.
pp
С.
А.
Т.
Б.
снег хо - лод - ный, хо - лод - ный, хо - лод - ный...
dim.
хо - лод - ный, хо - лод - ный...
dim.
хо - лод - ный, хо - лод - ный...

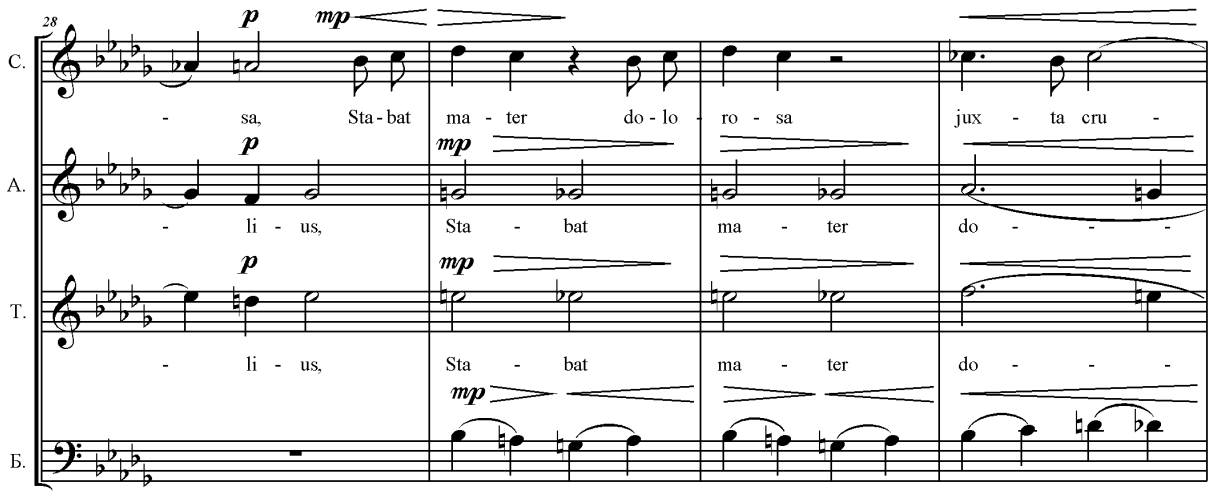
Stabat Mater

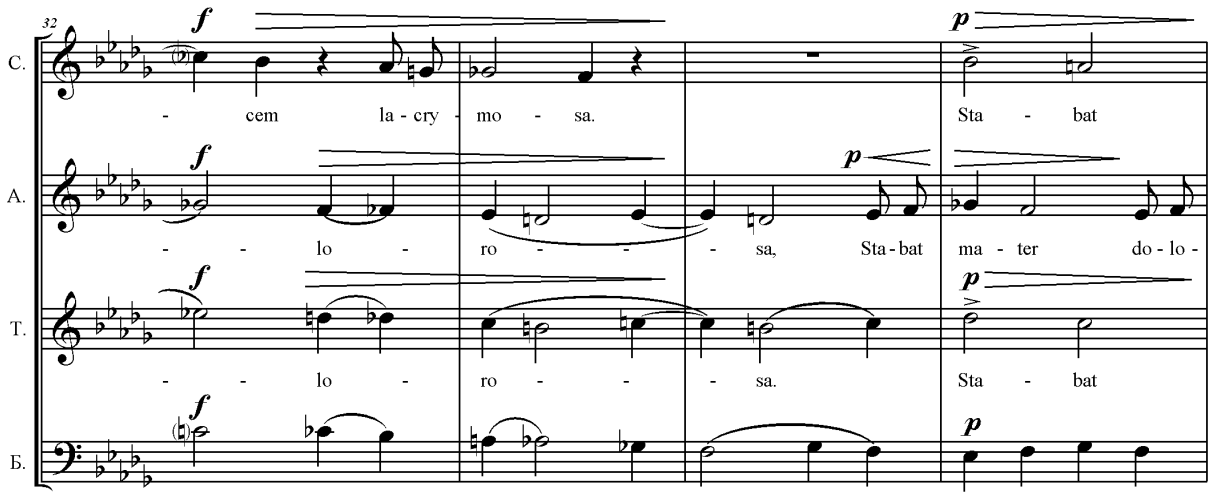
часть 2

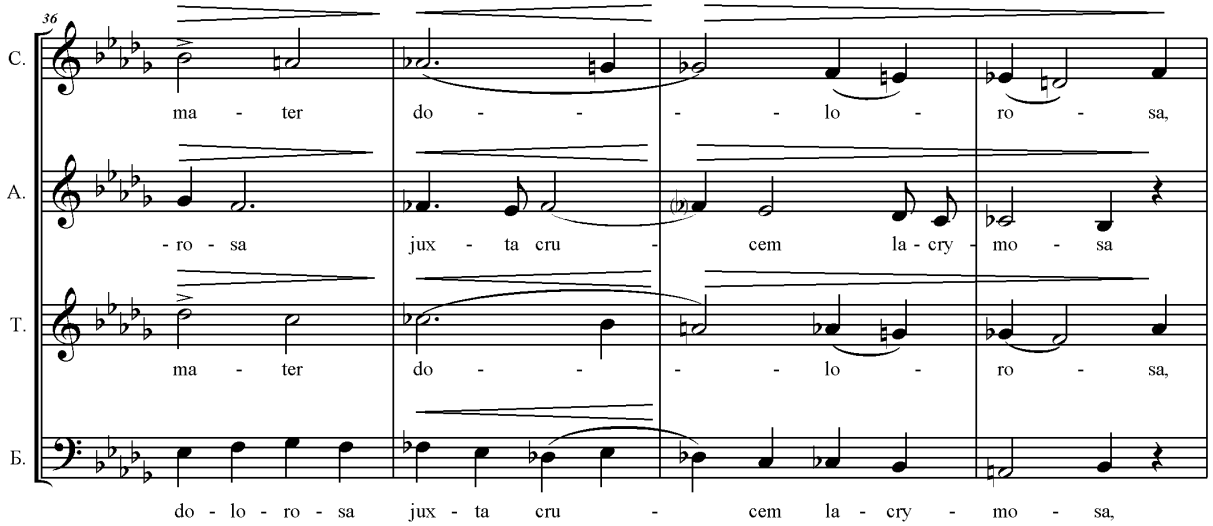
А. КАРАМАНОВ

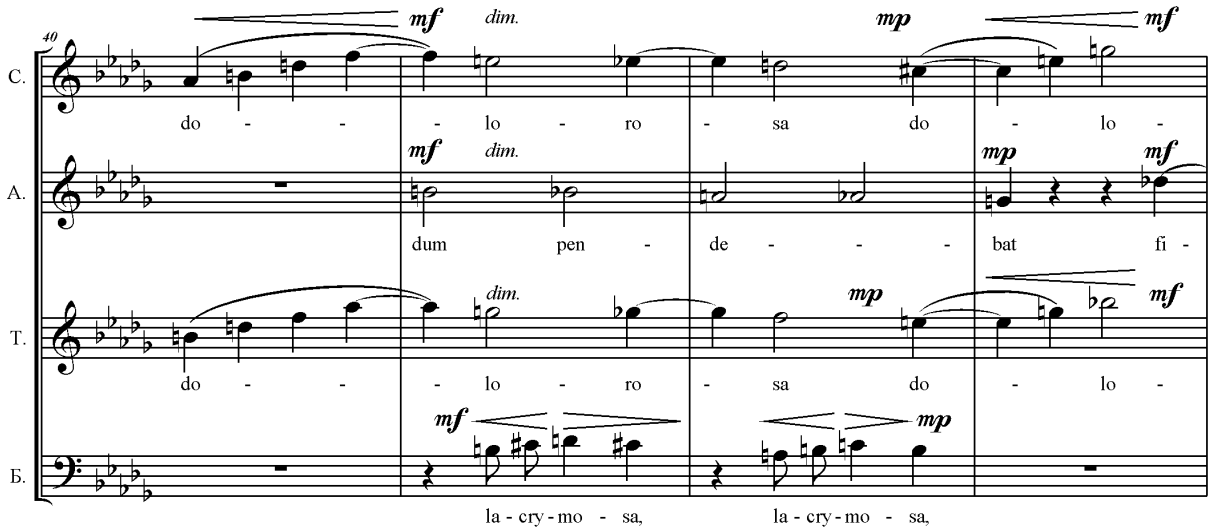


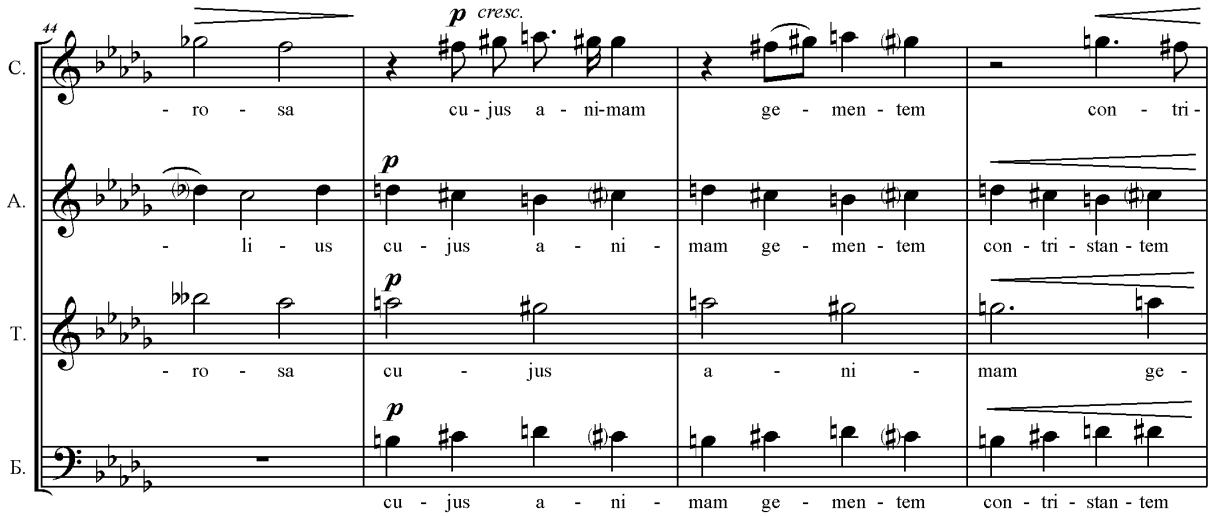

16
C.
A.
T.
Б.
fi - li - us,
Sta - bat
fi - li - us
dum pen -
la - cry - mo - sa
la - cry - mo - sa
dum pen -
p
poco
pp
Sta - bat ma - ter do - lo -
20
cresc.
ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta
- de - bat fi - - - - li - us
- de - bat fi - - - - li - us
poco
- ro - sa jux - ta - cru - cem la - cry - mo - sa
24
mf dim.
cru - - - cem la - cry - - - mo -
fi - li - us,
fi - li - us, fi -
fi - li - us,
fi - li - us, fi -
cresc.
mf
la - cry - mo - sa

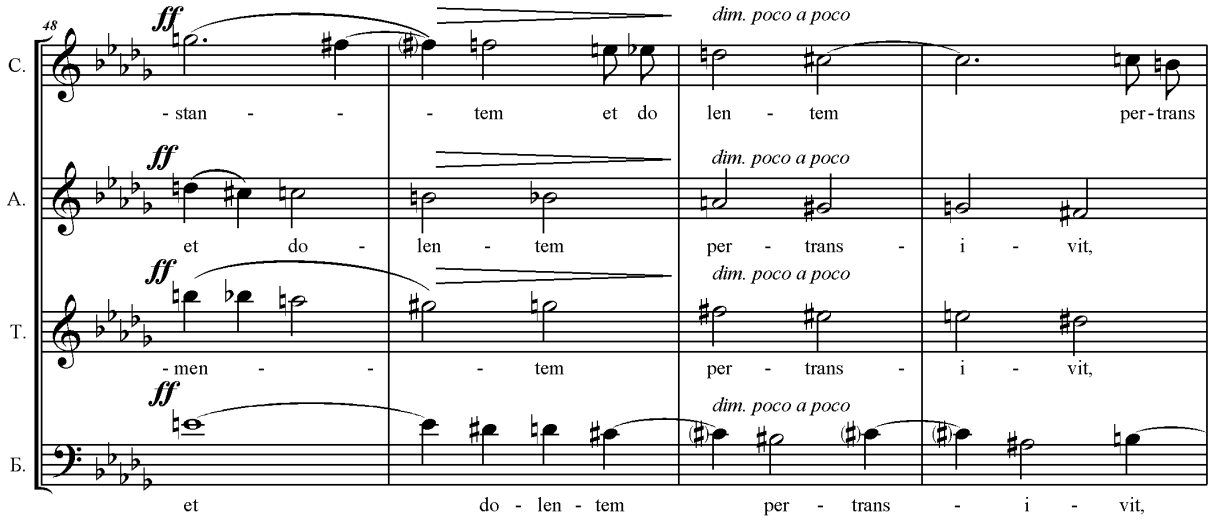

28
C.
A.
T.
Б.
p
mp
- sa, Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru -
- li - us, Sta - bat ma - ter do - - - -
- li - us, Sta - bat ma - ter do - - - -
dum pen - de - bat, dum pen -

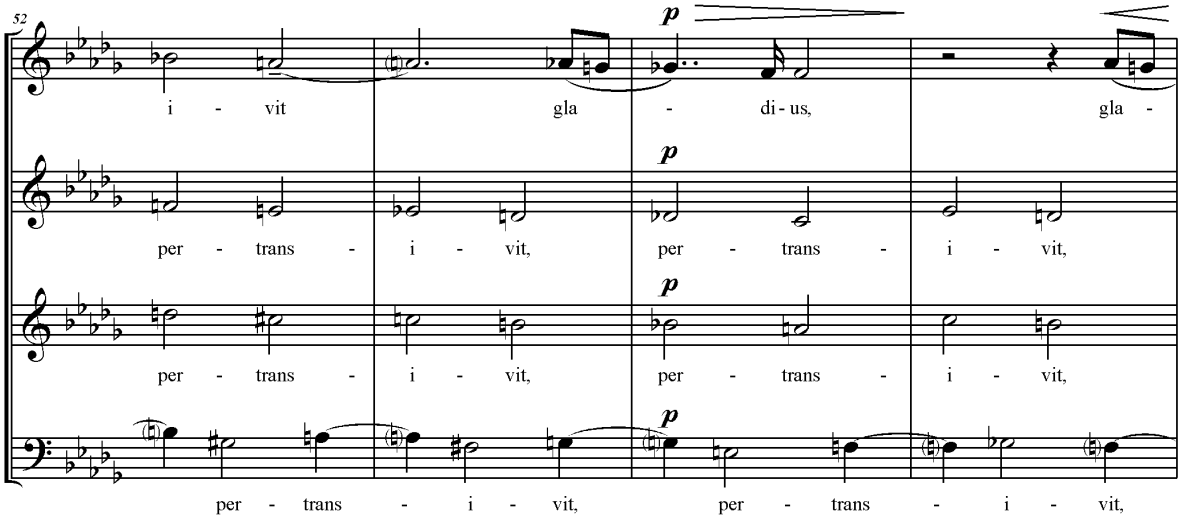

32
C.
A.
T.
Б.
f
p
- cem la - cry - mo - sa. Sta - bat
- - lo - ro - - - sa, Sta - bat ma - ter do - lo -
- - lo - ro - - - sa. Sta - bat
- de - bat fi - li - us. Sta - bat ma - ter

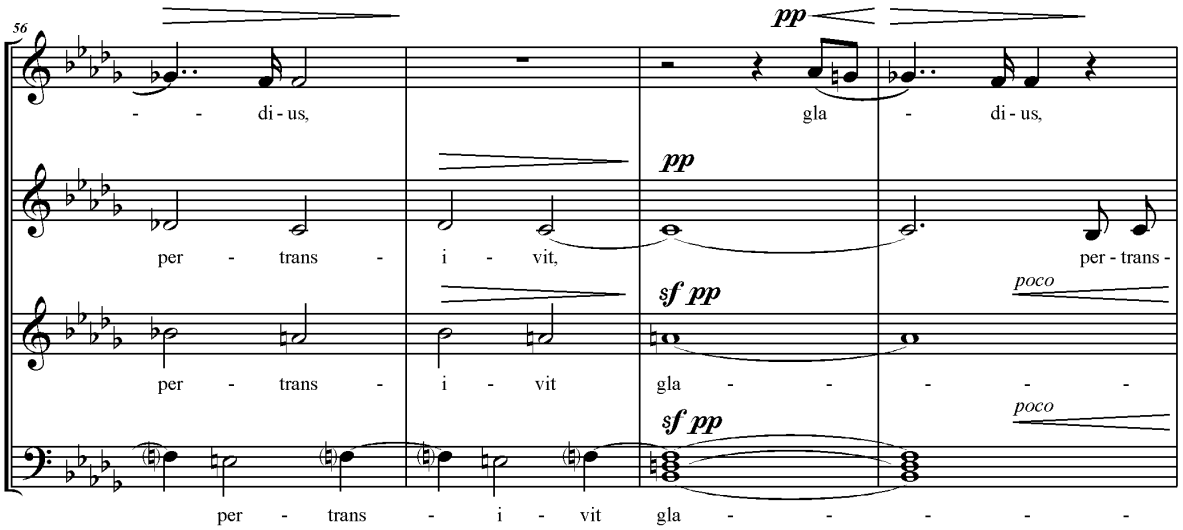

36
C.
A.
T.
Б.
ma - ter do - - - - - lo - ro - sa,
- ro - sa jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa
ma - ter do - - - - - lo - ro - sa,
do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa,

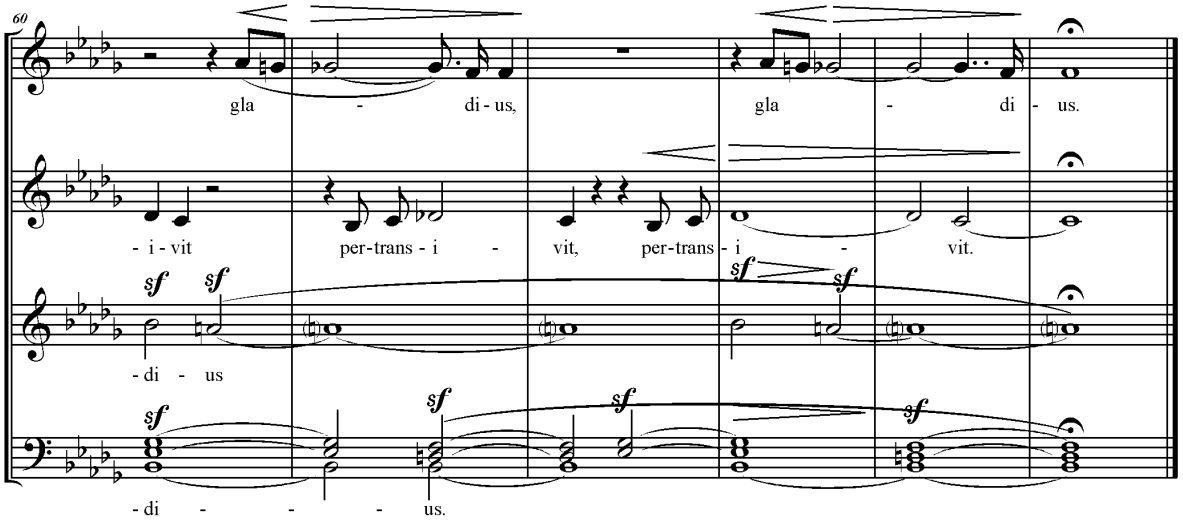

40
C.
A.
T.
Б.
mf
dim.
mp
mf
do - - - lo - ro - sa do - lo -
dum pen - de - - - bat fi -
do - - - lo - ro - sa do - lo -
la - cry - mo - sa, la - cry - mo - sa,


44
C.
A.
T.
Б.
p
cresc.
- ro - sa cu - jus a - ni-mam ge - men - tem con - tri -
- li - us cu - jus a - ni - mam ge - men - tem con - tri - stan - tem
- ro - sa cu - jus a - ni - mam ge -
cu - jus a - ni - mam ge - men - tem con - tri - stan - tem


48
C.
A.
T.
Б.
ff
dim. poco a poco
- stan - - - tem et do len - tem per - trans
et do - len - tem per - trans - i - vit,
- men - - - tem per - trans - i - vit,
et do - len - tem per - trans - i - vit,


52
C.
i - vit gla - di - us, gla -
p
A.
per - trans - i - vit, per - trans - i - vit,
p
T.
per - trans - i - vit, per - trans - i - vit,
p
Б.
per - trans - i - vit, per - trans - i - vit,
p


56
C.
- - di - us, gla - di - us,
pp
A.
per - trans - i - vit, per - trans -
pp
poco
T.
per - trans - i - vit gla - - - - -
sf pp
poco
Б.
per - trans - i - vit gla - - - - -
sf pp


60
C.
gla - di - us, gla - di - us.
A.
- i - vit per-trans - i - vit, per-trans - i - vit.
sf sf sf sf
T.
- di - us
sf sf sf sf
Б.
- di - - - - us.
sf sf sf sf

В.Г. Соколову

Послушайте !

из хорового цикла a cappella «Четыре стихотворения»

В. МАЯКОВСКИЙ **А. ПИРУМОВ**




9
C.
A. I
A. II
p (dolce)
mp (dolce)
mf (cantabile)
Зна - чит, - кто то,
Ведь, ес - ли звез - ды за - жи -
-слу - шай-те! Ведь, ес - ли звез - ды за-жи-га - ют, - зна-чит, -
11
f espressivo
хо - - чет, чтоб о - ни бы - ли? По-
- га - - - ют, - зна - чит, - э - то нуж - но?
- э - то ко - му ни-будь нуж - но? Зна-чит, - кто то хо - чет, чтоб о - ни бы - ли?
13
- слу - шай - те! Ведь ес - ли
По - слу - шай - те!
div.
По - слу - шай - те! Ведь,
15
piu f espressivo
звез - ды за-жи-га - ют, - зна-чит, - э - то ко - му ни-будь нуж - но? Зна - чит, -
Ведь, ес - ли звез - ды за-жи - га - ют, - зна-чит - э - то ко - му ни - будь
ес - ли звез - - - ды за - - - жи -


17
C.
- кто то хо - чет, чтоб о - ни бы - ли?
A. I
нуж - но? Зна - чит, - кто то хо - чет, чтоб о - ни
A. II
- га - ют, - зна - чит, - э - то нуж -
18
ff espressivo
poco a poco dim.
Зна - чит, - э - то не - об - хо - ди - мо, чтоб каж - дый
бы - ли? Зна - чит, - э - то не - об - хо - ди - мо, чтоб каж - дый
unis.
- но? Зна - чит, - э - то не - об - хо - ди - мо, чтоб каж - дый
20
poco rit.
(2+3)
Хоть од - на
ве - чер над кры - ша - ми за - го - ра - лась звез - да? звез -
f cresc.
ве - чер над кры - ша - ми за - го - ра - лась звез - да?
22
(3+2)
- да?
dolce espr. poco a poco cresc.
p
A
mf
По - слу - шай - те! Ведь, ес - ли
mp poco a poco cresc.


24
C.
A. I
звез - ды за - жи - га - ют, - зна - чит, - э - то ко - му ни - будь нуж - но? Зна - чит, -
A. II
звез - - - - ды за - жи - га - - - - - ют, - зна - чит, -
(3+4)
26
C.
A. I
- кто то хо - чет, чтоб о - ни бы - ли? Зна - чит, - э - то не - об - хо -
molto espr.
A. II
- э - - - - то нуж - - - - но.
f poco a poco dim.
27
C.
f poco a poco dim.
A. I
- ди - мо, чтоб каж - дый ве - чер над кры - ша - ми за - го -
(f) poco a poco dim.
A. II
poco rit. e dim.
(3+2)
29
C.
(2+3)
p
A. I
- ра - лась хоть од - на звез - да?
p
A. II
p

Мы говорили об искусстве

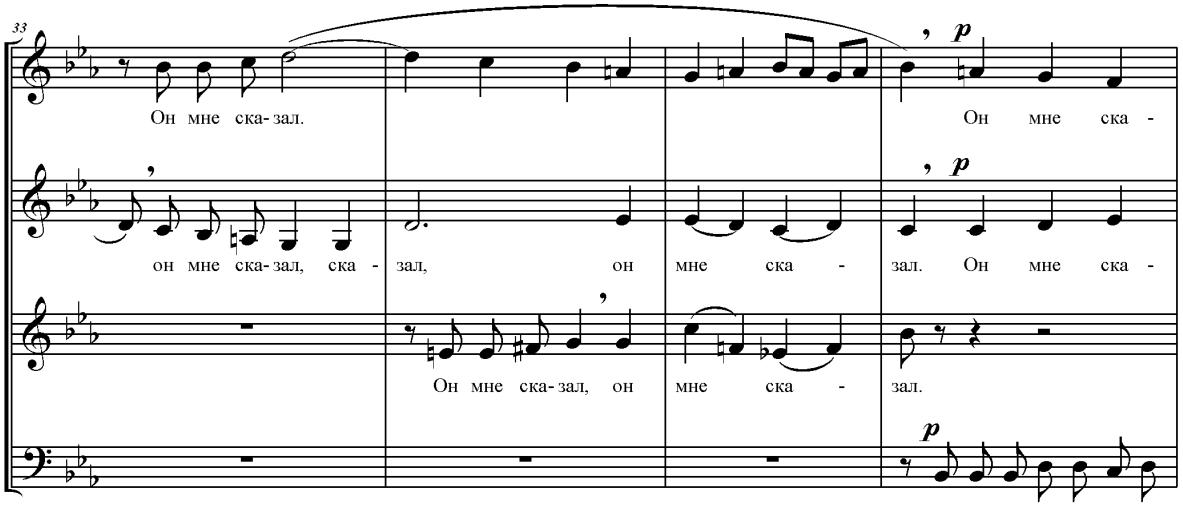
Фуга

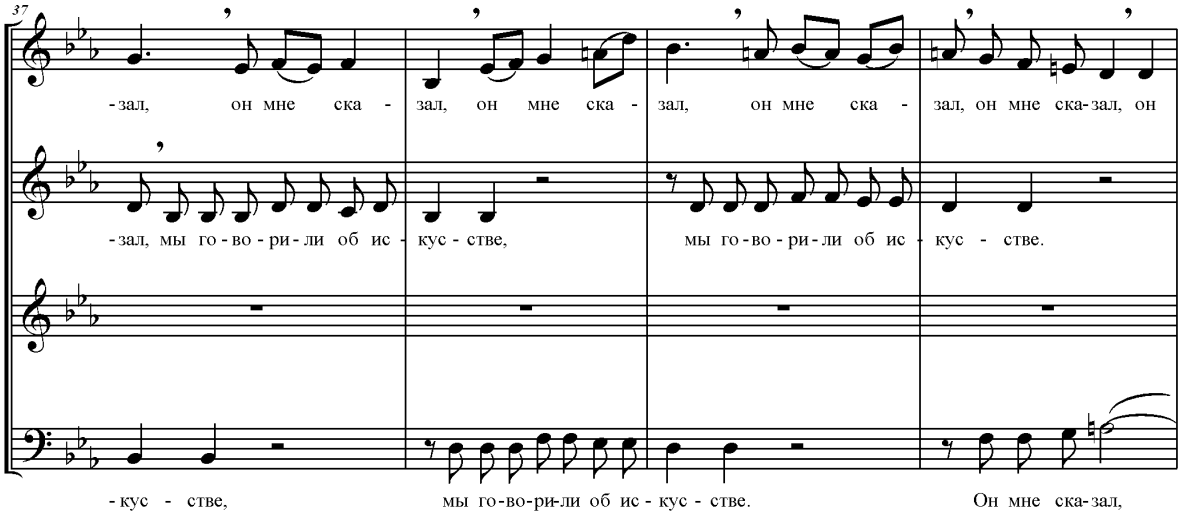
слова В. ГАВРИЛИНА

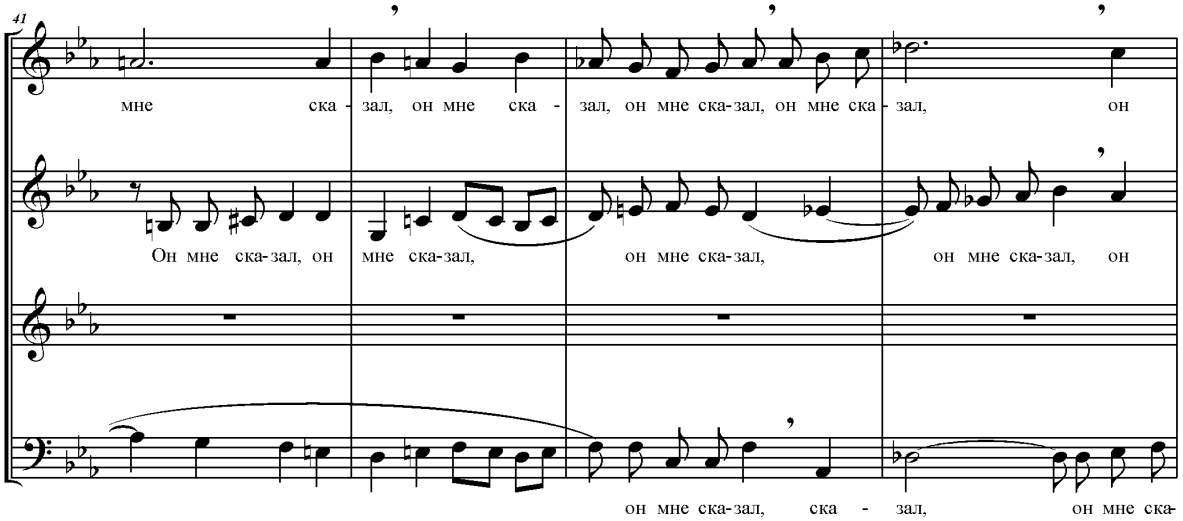
В. ГАВРИЛИН




17
А.
Т.
Б.
-кус - стве.
Мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве.
Он мне ска-зал.
Он мне ска-зал, он
Мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве.
Мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве.
21
А.
Т.
Б.
А
мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска-зал.
Мы го-во-ри - ли об ис - кус - стве, он мне ска - зал,
25
А.
Т.
Б.
А
Он мне ска - зал, он
он мне ска-зал, он мне ска-зал, он мне ска - зал, он мне ска-
29
mf
С.
А.
Т.
Б.
Мы го-во-ри-ли об ис - кус-стве.
Мы го-во-ри-ли об ис - кус-стве.
мне ска - зал, ска - зал.
-зал.

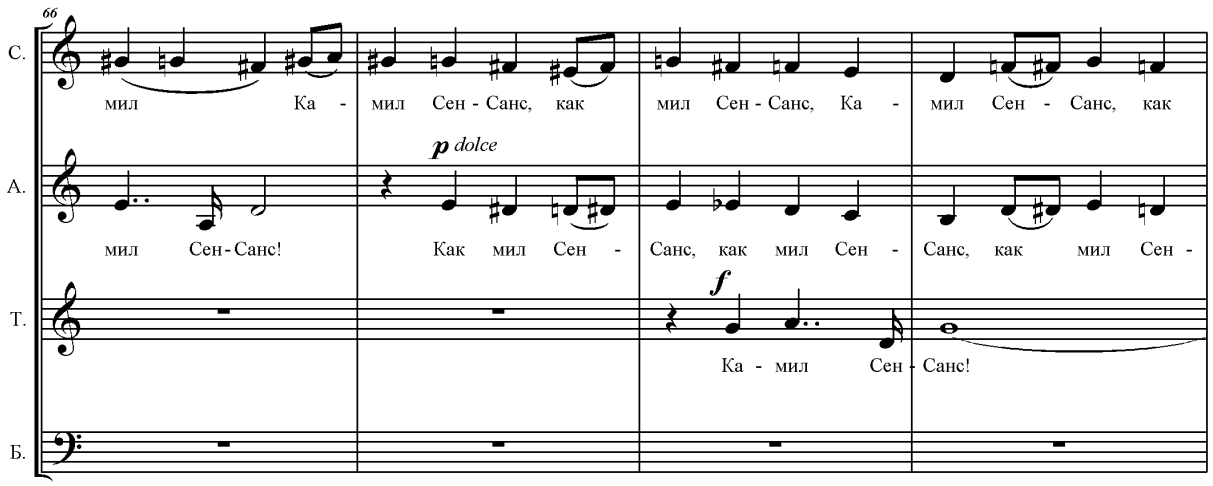

33
С.
Он мне ска-зал.
Он мне ска -
А.
он мне ска-зал, ска - зал, он мне ска - зал. Он мне ска -
Т.
Он мне ска-зал, он мне ска - зал.
Б.
Мы го-во-ри-ли об ис -

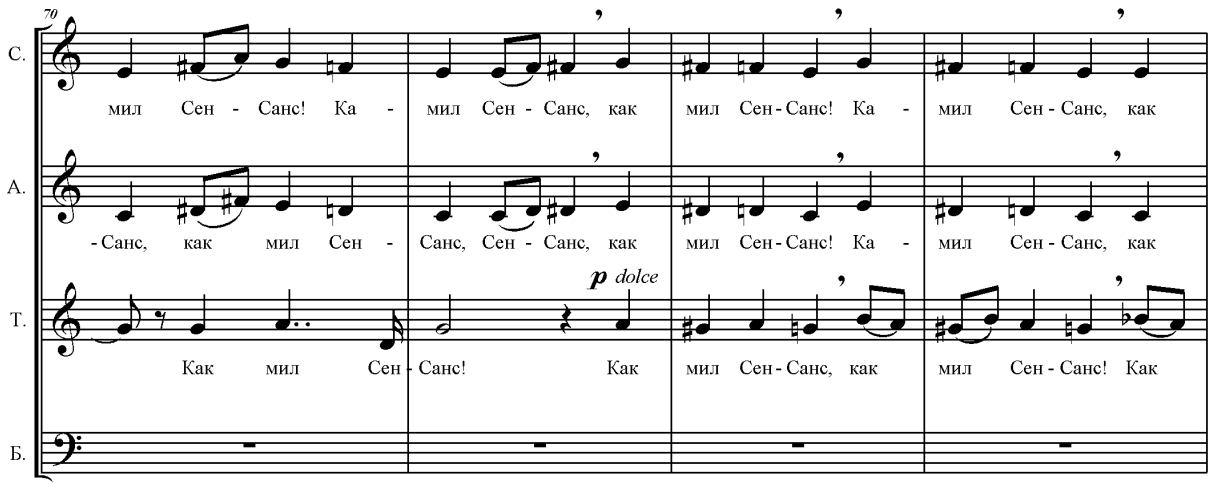

37
С.
-зал, он мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска-зал, он
А.
-зал, мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве, мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве.
Т.
Б.
-кус - стве, мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве. Он мне ска-зал,

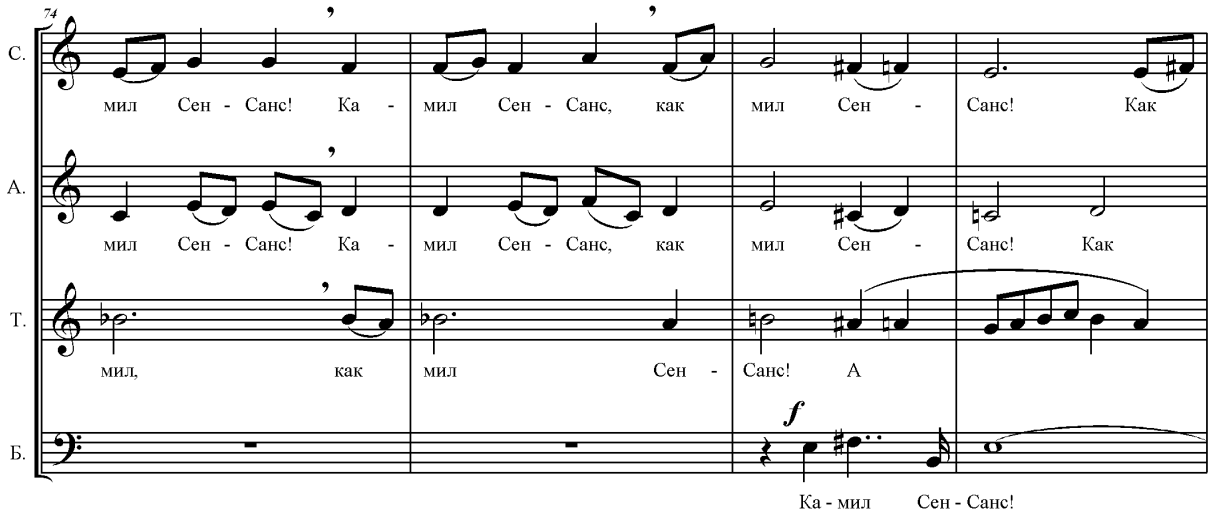

41
С.
мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска-зал, он мне ска - зал, он
А.
Он мне ска-зал, он мне ска-зал, он мне ска-зал, он мне ска-зал, он
Т.
Б.
он мне ска-зал, ска - зал, он мне ска-


45
С.
мне ска - зал, он мне ска-зал, он мне ска-зал, он мне ска-азл, он
А.
мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска-зал, он мне ска - зал, ска-зал.
Т.
mp
Мы го-во-ри-ли об ис - кус-стве,
Б.
- зал, он мне ска-зал.
49
С.
mp
мне ска - зал. Мы го-во-ри-ли об ис - кус-стве, он ска-зал,
А.
mp
Мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве, он мне ска - зал,
Т.
mf
мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве, он мне ска-зал,
Б.
Он мне ска-зал, он мне ска-
53
С.
cresc.
он мне ска-зал.
f
Мы го - во - ри - ли об ис -
А.
cresc.
он мне ска - зал
f
Мы го - во - ри - ли об ис -
Т.
cresc.
он мне ска-зал.
f
Мы го - во - ри - ли об ис -
Б.
f
- зал, он мне ска - зал. Мы го - во - ри - ли об ис -


56
С.
А.
Т.
Б.
ff
p
p sub.
- кус - стве, он мне ска - зал.
- кус - стве, он мне ска - зал.
- кус - стве, он мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска -
- кус - стве, он мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска - зал,
59
f
Ка - мил Сен - Санс!
Как мил Сен
- зал, он мне ска - зал, мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве, он мне ска -
он мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска - зал,
62
p dolce
- Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен-Санс, как
Ка - мил Сен - Санс! Как
- зал, мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве.
он мне ска - зал, он мне ска - зал.


66
С.
мил Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, Ка - мил Сен - Санс, как
А.
p dolce
мил Сен - Санс! Как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен -
Т.
f
Ка - мил Сен - Санс!
Б.

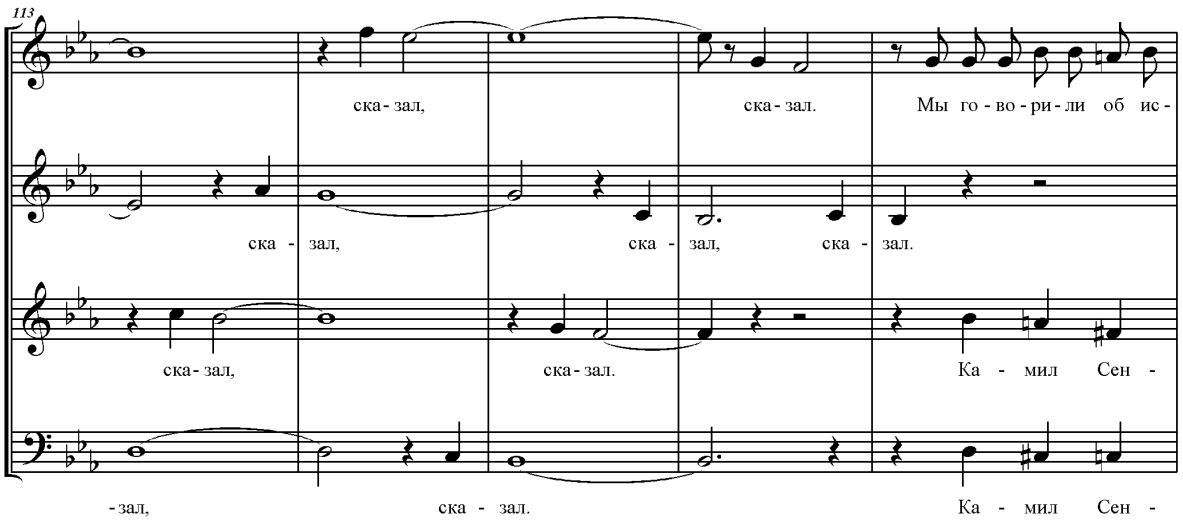

70
С.
мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как
А.
- Санс, как мил Сен - Санс, Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как
Т.
p dolce
Как мил Сен - Санс! Как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Как
Б.

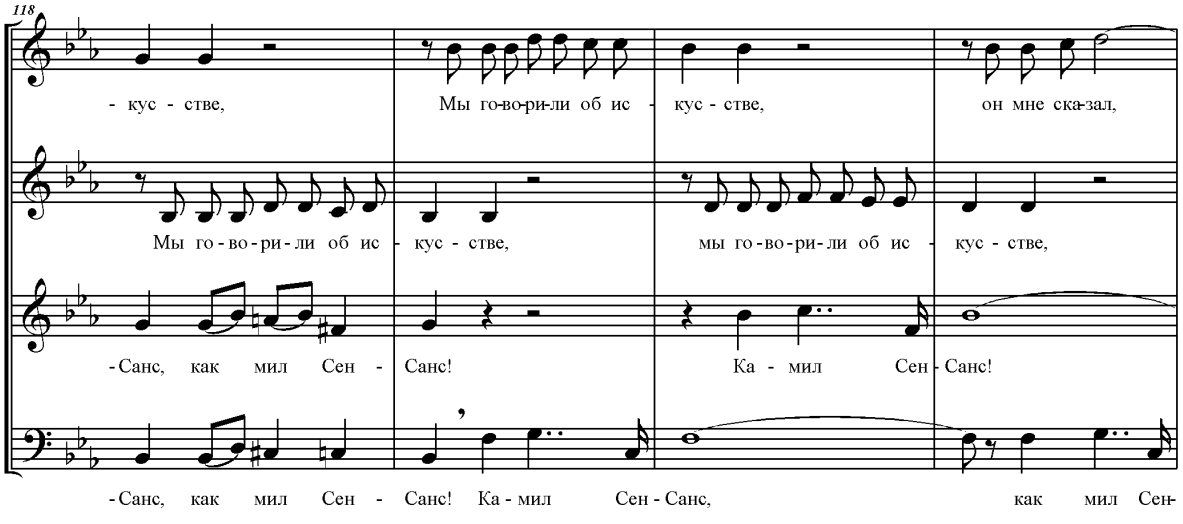

74
С.
мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Как
А.
мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Как
Т.
мил, как мил Сен - Санс! А
Б.
f
Ка - мил Сен - Санс!

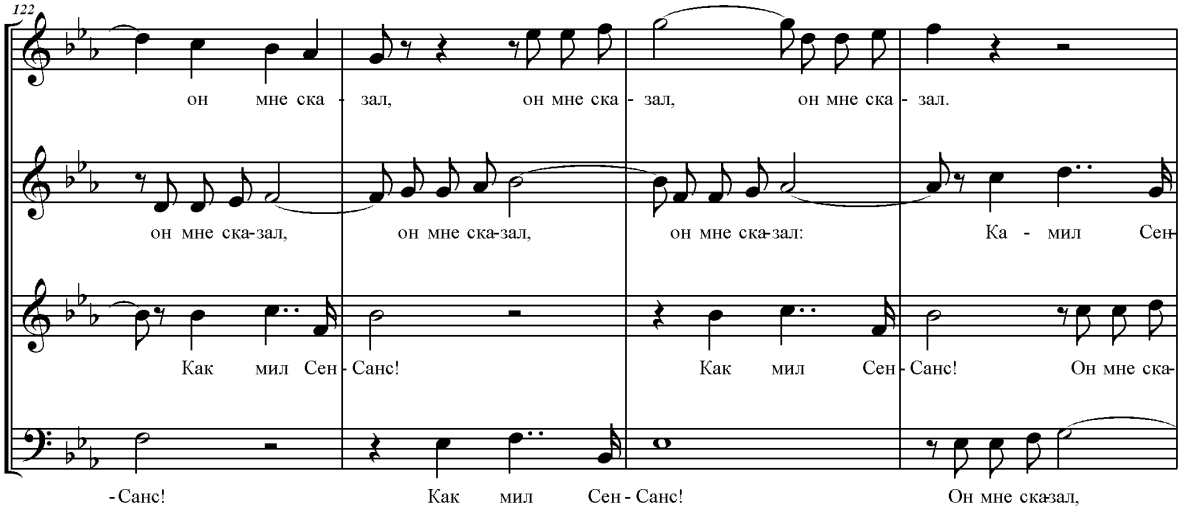

78
С.
мил Сен - Санс! Ка - мил Сен-Санс!
А.
мил Сен - Санс, как мил! Ка - мил Сен-Санс. Как
Т.
Как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как
Б.
Как мил Сен - Санс! Как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как
82
С.
Как мил Сен-Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен -
А.
мил Сен-Санс! Как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Как
Т.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс!
Б.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил! Как мил Сен -
86
С.
- Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил! Как мил Сен - Санс, как
А.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Как мил Сен - Санс, как
Т.
Ка - мил Сен - Санс!
Б.
- Санс, как мил, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс. Ка -


90
С.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс!
А.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Как
Т.
Как мил Сен - Санс, Сен - Санс! Как мил Сен -
Б.
- мил Сен-Санс! Как мил Сен-Санс, как мил Сен - Санс!
94
С.
Ка - мил Сен - Санс! Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс! Ка -
А.
мил Сен - Санс! Как мил Сен - Санс! Ка - мил Сенс - Санс! ка -
Т.
- Санс! Ка - мил Сен - Санс. Ка - мил Сен - Санс! Ка -
Б.
Как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс! Как
98
С.
- мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как
А.
- мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как
Т.
- мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как
Б.
мил Сен - Санс!

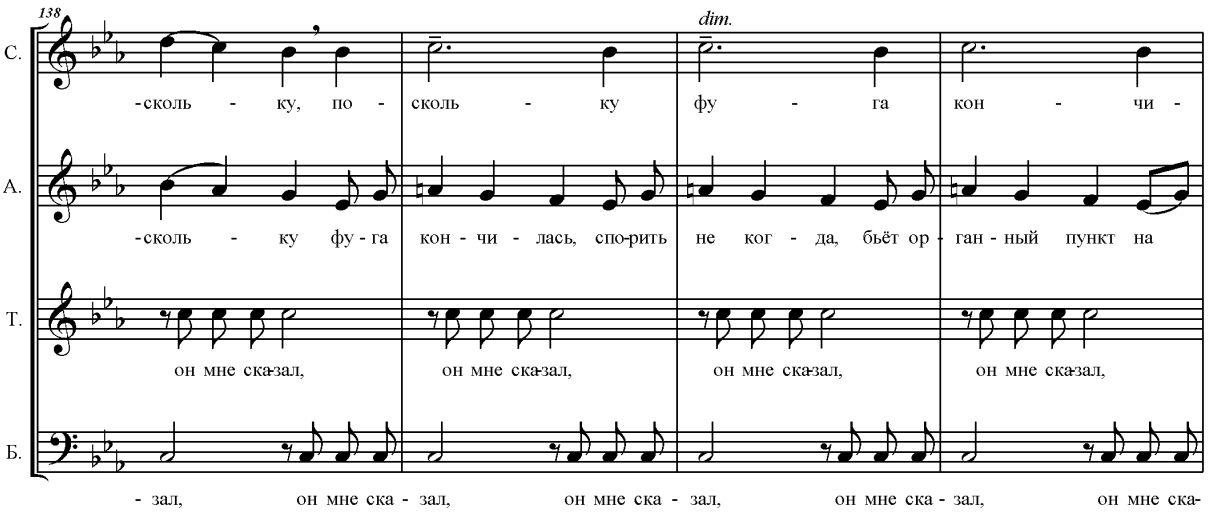

102
С.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен -
А.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен -
Т.
мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс!
Б.
Сен - Санс!
f
Мы го - во - ри - ли об ис -
106
С.
- Санс, как мил Сен - Санс!
f
Ка - мил Сен -
А.
- Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс!
f
Т.
Мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве,
мы го - во - ри - ли об ис -
Б.
- кус - стве,
мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве,
109
С.
- Санс!
Как мил Сен - Санс!
Ска - зал,
А.
Как мил Сен - Санс!
Ска - зал,
Т.
- кус - стве,
он мне ска - зал,
ска - зал,
Б.
он мне ска - зал,
он мне ска - зал,
ска -


113
С.
ска- зал, ска- зал. Мы го - во - ри - ли об ис -
А.
ска - зал, ска - зал, ска - зал.
Т.
ска- зал, ска- зал. Ка - мил Сен -
Б.
-зал, ска - зал. Ка - мил Сен -

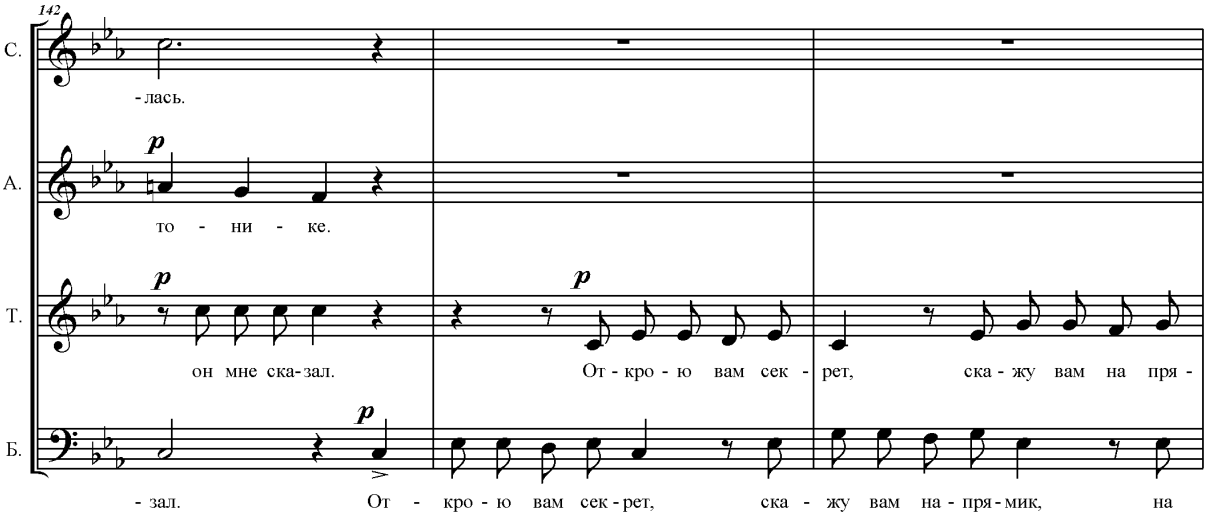

118
С.
- кус - стве, Мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве, он мне ска-зал,
А.
Мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве, мы го-во-ри-ли об ис - кус - стве,
Т.
-Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс!
Б.
-Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен-


122
С.
он мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска - зал.
А.
он мне ска-зал, он мне ска-зал, он мне ска-зал: Ка - мил Сен-
Т.
Как мил Сен - Санс! Как мил Сен - Санс! Он мне ска-
Б.
-Санс! Как мил Сен - Санс! Он мне ска-зал,

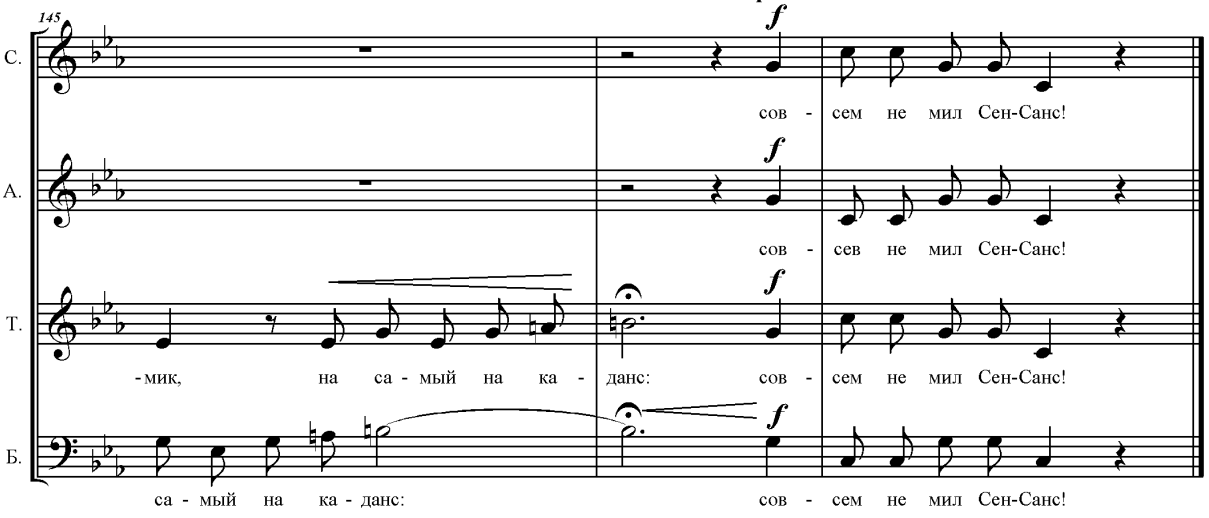

126
С.
Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен - Санс! Ка - мил Сен-
А.
-Санс! Мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве,
Т.
- зал, он мне ска - зал. Мы го - во - ри - ли об ис-кус - стве, мы го - во -
Б.
он мне ска-зал. Мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве, мы го - во - ри - ли об ис -
130
С.
-Санс! Мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве, мы го - во - ри - ли об ис -
А.
мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве, мы го - во - ри - ли об ис - кус - стве,
Т.
- ри - ли об ис-кус - стве, мы го - во - ри - ли об ис-кус - стве, мы го - во -
Б.
- кус - стве. Ка - мил Сен - Санс, как мил Сен-
134
rit.
С.
- кус - стве. Но э - то бы - ло глу - по, и по -
А.
мы го - во - ри - ли об ис - кус-стве. Но э - то бы - ло глу - по, и по -
Т.
- ри - ли об ис-кус - стве. Он мне ска-зал, он мне ска-зал,
Б.
-Санс! Он мне ска - зал, он мне ска - зал, он мне ска -



Meno mosso



Tempo I



В.Н. Минину

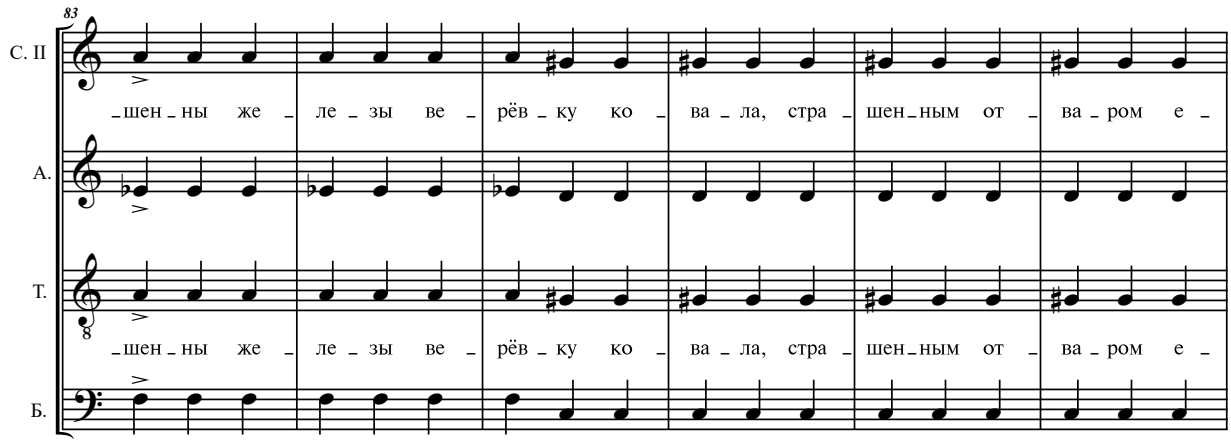
Страшенная баба

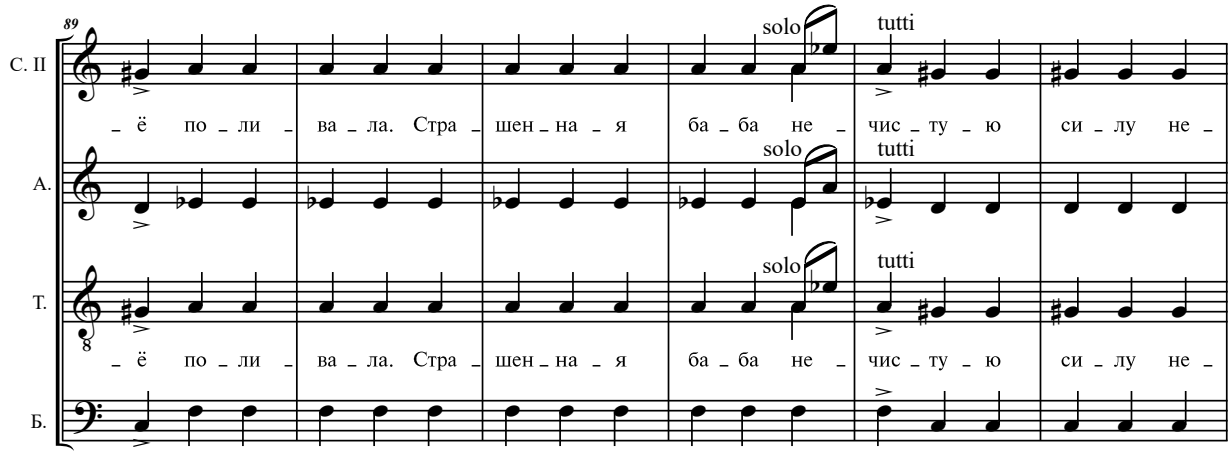
В. ГАВРИЛИН

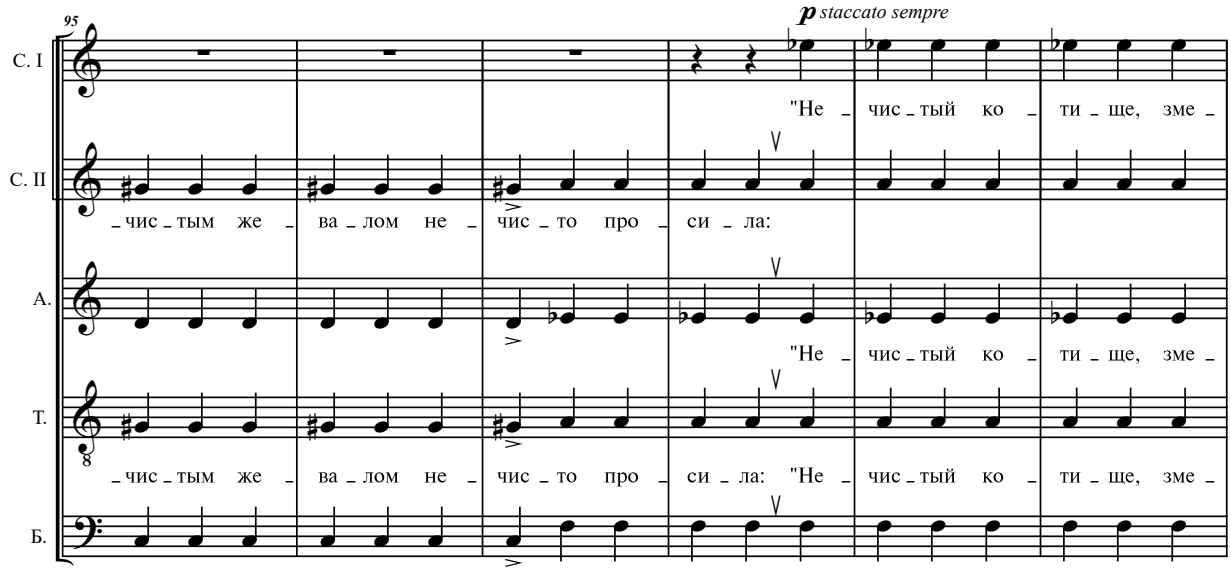



38
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
ба – ба за – клять – я тво – ри – ла, стра – шен – на – я ба – ба же – ле – зы ко –
мяў, мяў, мяў,
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
– ри – ла, стра – шен – на – я ба – ба за – клять – я тво – ри – ла, стра – шен – на – я
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
44
– ва – ла, стра – шен – ны – е пес – ни страш – но за – пе – ва – ла.
мяў, мяў,
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў.
ба – ба же – ле – зы ко – ва – ла, стра – шен – ны – е пес – ни страш – но за – пе –
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў.
50
p staccato sempre
– ва – ла. Стра – шен – на – я ба – ба мы – шей све – же – ва – ла, в стра – шен – ный гор –
p staccato sempre


56
solo
Т.
Б.
_шок мышь _ ю кровь вы _ жи _ ма _ ла, стра _ шен _ ным у _ хва _ том к • пе _
61
tutti
Т.
Б.
_чи по _ да _ ва _ ла, в стра _ шен _ ный о _ гонь, мышь _ ю
65
p staccato sempre
А.
Т.
Б.
Стра _ шен _ на _ я ба _ ба дур _ на на _ ко _ си _ ла, в стра _
кровь вы _ ли _ ва _ ла. Стра _ шен _ на _ я ба _ ба дур _ на на _ ко _ си _ ла, в стра _
71
solo
А.
Т.
Б.
_шен _ ны под _ ва _ лы дур _ но за _ но _ си _ ла. Стра _ шен _ на _ я ба _ ба ве
_шен _ ны под _ ва _ лы дур _ но за _ но _ си _ ла. Стра _ шен _ на _ я ба _ ба ве _
77
p staccato sempre
С. II
tutti
А.
Т.
Б.
_рёв _ ку су _ чи _ ла, стра _ шен _ ну ве _ рёв _ ку в кро _ ви _ ще мо _ чи _ ла.
В стра _
_рёв _ ку су _ чи _ ла, стра _ шен _ ну ве _ рёв _ ку в кро _ ви _ ще мо _ чи _ ла. В стра _


83
С. II
А.
Т.
Б.
_шен_ны же _ ле _ зы ве _ рёв _ ку ко _ ва _ ла, стра _ шен_ным от _ ва _ром е _


89
С. II
А.
Т.
Б.
solo
tutti
_ ё по _ ли _ ва _ ла. Стра _ шен _ на _ я ба _ ба не _ чис _ ту _ ю си _ лу не _

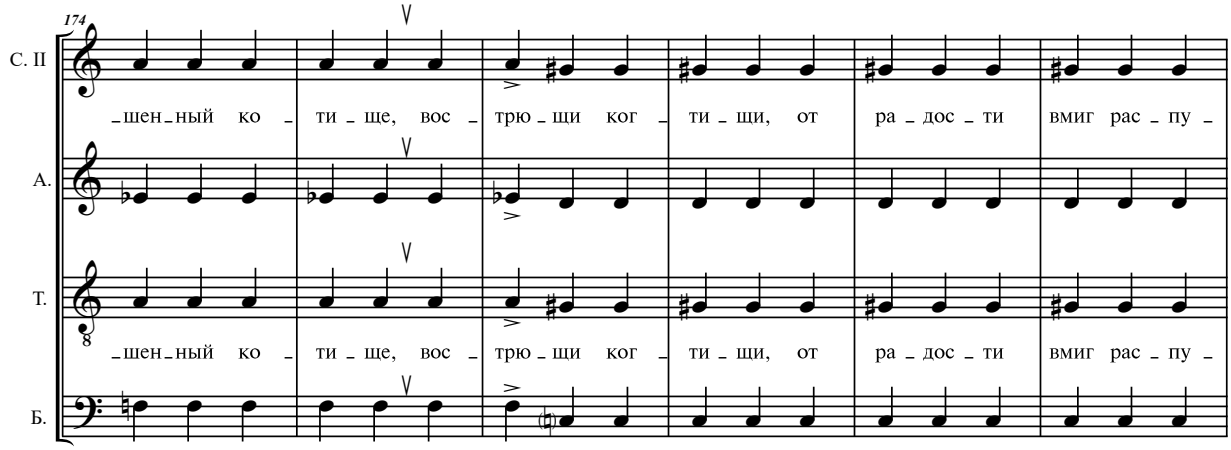

95
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
p staccato sempre
"Не _ чис _ тый ко _ ти _ ще, зме _
_чис _ тым же _ ва _ лом не _ чис _ то про _ си _ ла:
"Не _ чис _ тый ко _ ти _ ще, зме _
_чис _ тым же _ ва _ лом не _ чис _ то про _ си _ ла: "Не _ чис _ тый ко _ ти _ ще, зме _

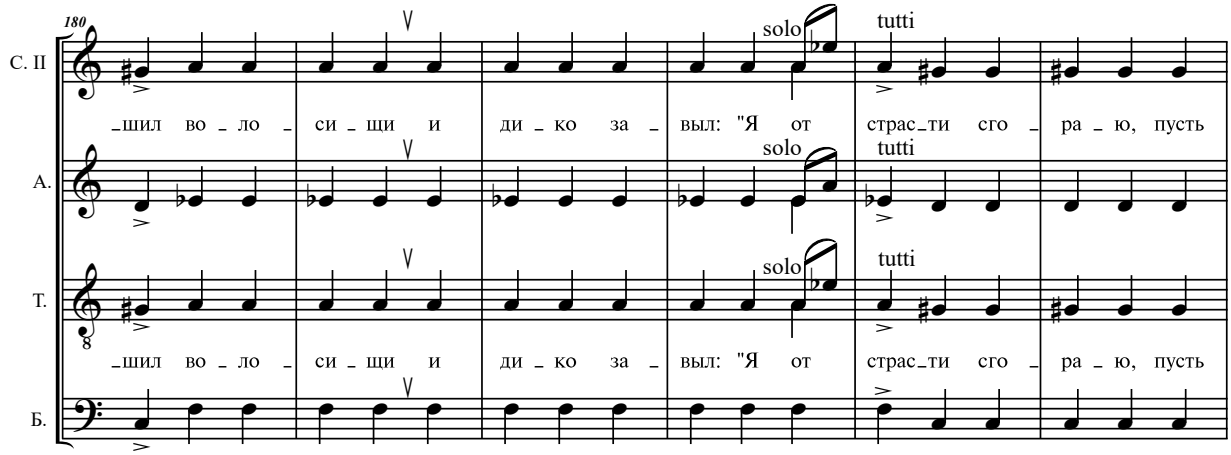

101
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
_и _ ны гла _ зи _ щи, не _ чис _ тый ко _ ти _ ще, ко _ лю _ чи у _ си _ щи, не _
107
solo
tutti
_чис _ тый ко _ ти _ ще, вос _ трю _ щи ког _ ти _ щи, по _ ди раз _ до _ будь че _ ло _
113
Maestoso
f
_вечь _ я мя _ си _ ща! Брысь!" Три _ та _ туш _ _ _ ки,

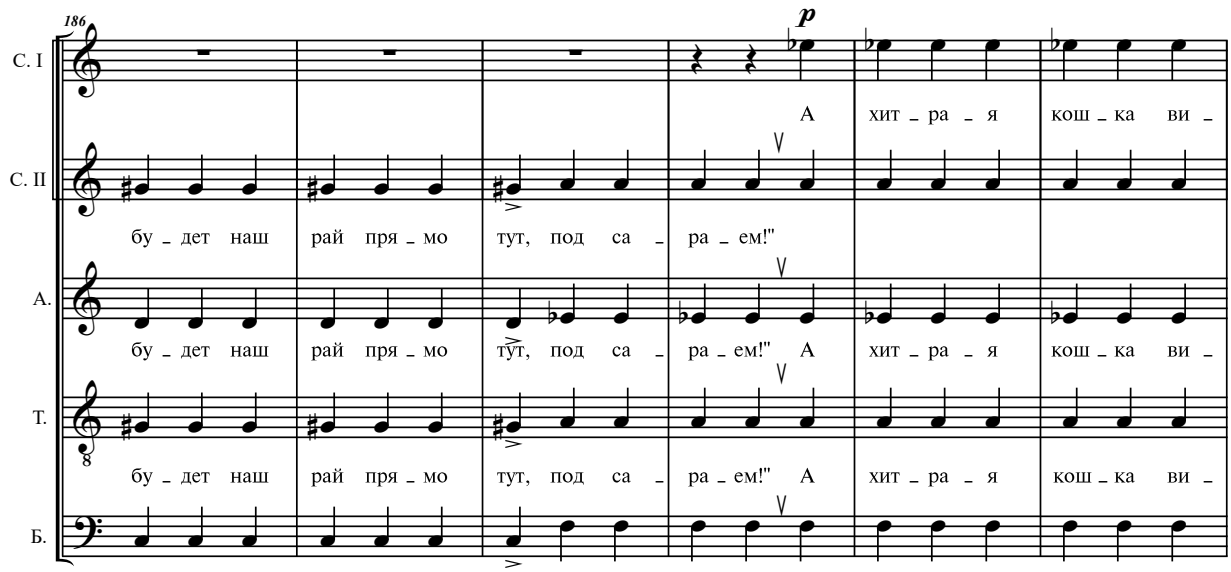

Tempo I
119
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
три – та – та.
Кис!
три – та – та.
mf
8 три – та – та.
Мяу, мяу, мяу, мяу,
mf
У – зна – ли ре – бя – та про
125
Кис!
Кис!
Кис!
8 мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу,
э – то про де – ло и сра – зу ре – ше – ни – е при – ня – ли сме – ло: "Бес –
131
Кис!
Кис!
Кис!
8 мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу,
честь – я кро – ва – во – го мы не до – пус – тим, к ко – ту мы вол – шеб – ну – ю


137
С. I
Кис!
Кис!
Кис!
С. II
Кс!
mf
А.
Кра – са – ви – ца кош – ка, ни – чуть не сму –
Т.
мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу,
Б.
кош – ку под – пус – тим". Кра – са – ви – ца кош – ка, ни – чуть не сму – ща – ясь, тот –
143
С. I
Кис!
Кис!
Кис!
С. II
Кс!
Кс!
Кс!
А.
ща – ясь, тот – час под са – ра – ем с ко – том по – встре – ча – лась, и ла – пой стыд –
Т.
мяу, мяу, мяу, мяу. мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу,
Б.
час под са – ра – ем с ко – том по – встре – ча – лась и, ла – пой стыд – ли – во гла –
149
С. I
Кис!
Кис!
Кис!
С. II
Кс!
Кс!
Кс!
А.
ли – во гла – за за – кры – ва – я, в люб – ви бес – ко – неч – ной ко – ти – щу при –
Т.
мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу, мяу,
Б.
за за – кры – ва – я, в люб – ви бес – ко – неч – ной ко – ти – щу при – зна – лась. Мяу,


155
f
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
Кра _ са _ ви _ ца кош _ ка сме _ я _ лась лу _ ка _ во, ко _ та у _ го _
Кс! Кс! Кс! Кс!
зна _ лась. Мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис,
мяў. Кра _ са _ ви _ ца кош _ ка сме _ я _ лась лу _
мяў! Мяў, мяў! Мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
161
_ ща _ ла трес _ кой и ка _ ка _ вой, кра _ са _ ви _ ца кош _ ка свой хвост рас _ пу _
Кс! Кс! Кс!
мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис,
_ ка _ во ко _ та у _ го _ ща _ ла трес _ кой и ка _ ка _ вой, кра _ са _ ви _ ца
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
167
_ ши _ ла и неж _ но на _ лап _ ку ко _ ту на _ сту _ пи _ ла. Мяў! Мяў!
p sub.
Кс! Кс! Кс! Кс! Стра _
мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў!
кош _ ка свой хвост рас _ пу _ ши _ ла и неж _ но на лап _ ку ко _ ту на _ сту _ пи _ ла. Стра _
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў!


174
С. II
А.
Т.
Б.
_шен_ный ко _ ти _ ще, вос _ трю _ щи ког _ ти _ щи, от ра _ дос _ ти вмиг рас _ пу _


180
С. II
А.
Т.
Б.
solo
tutti
_шил во _ ло _ си _ щи и ди _ ко за _ выл: "Я от страс_ти сго _ ра _ ю, пусть


186
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
p
А хит _ ра _ я кош _ ка ви _
бу _ дет наш рай пря _ мо тут, под са _ ра _ ем!"


192
crescendo
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
_но под_но си_ла, рос_ла у ко_ти_ща лю_бов_на_я си_ла. И
198
solo
tutti
вот, не сдер_жав вос_хи_ще_ни_я е_ю, в вос_тор_ге вос_клик_нул: "Ты
204
f
sf
бу_дешь мо_е_ю, ты бу_дешь мо_е_ю, ты бу_дешь мо_е_ю!" Кс!


Maestoso
210
ff
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
Три – та – туш – ки, три – та – та. У –
218
ра!
Вы – шла кош –
225
– ка за ко – та! У – ра!


233
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
За ко – та, да, за ко – та, за
241
ко – то – ви – ча. У – ра!
250
Tempo I
За И – ван Пет – ро – ви – ча. У –

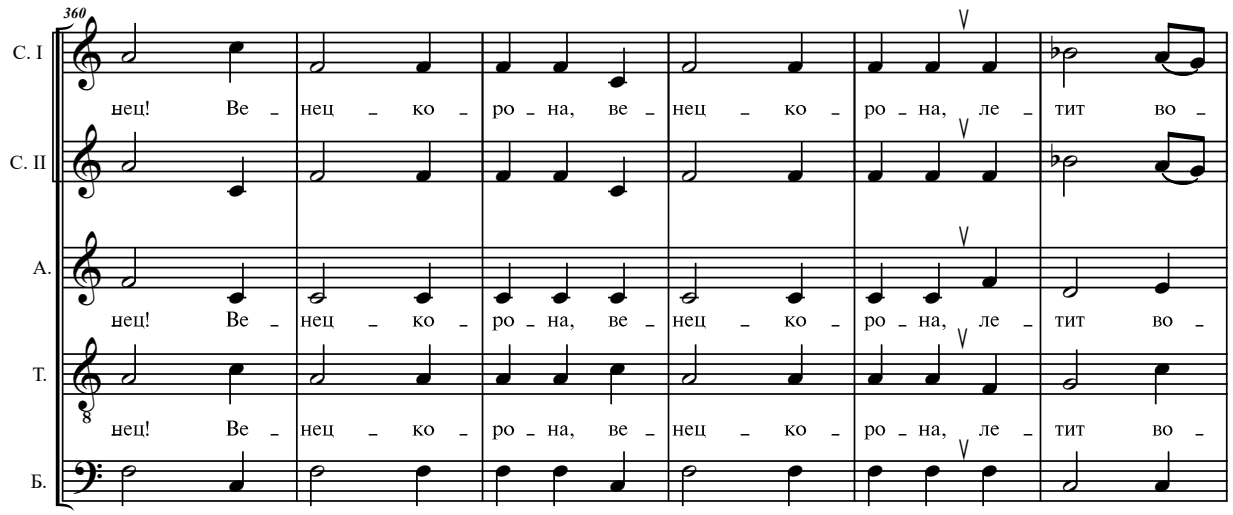

258
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
– ра – ра, у – ра – ра, у – ра – ра, у – ра – ра, у – ра – ра, у – ра – ра, у – ра – ра – ра –
f
Горь – ко! Горь – ко! Горь – ко, горь – ко, горь – ко,
265
sf
– ра – ра, у – ра! У – ра! Кис! Кис!
Мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
– ра – ра! Стра – шен на – я ба – ба у – жас – но за – вы – ла, сква – ти – ла в чу – ла – не стра –
У – ра! У – ра! Кс! Кс!
mf
горь – ко! У – ра! Стра – шен – на – я ба – ба у – жас – но за – вы – ла, схва –
272
Кис! Кис! Кис! Кис!
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
шен – ны – е ви – лы, по – бег – ла к бо – ло – ту по тон – ко – му и – лу да там и на –
Кс! Кс! Кс! Кс!
– ти – ла в чу – ла – не стра – шен – ны – е ви – лы, по – бег – ла к бо – ло – ту по тон – ко – му

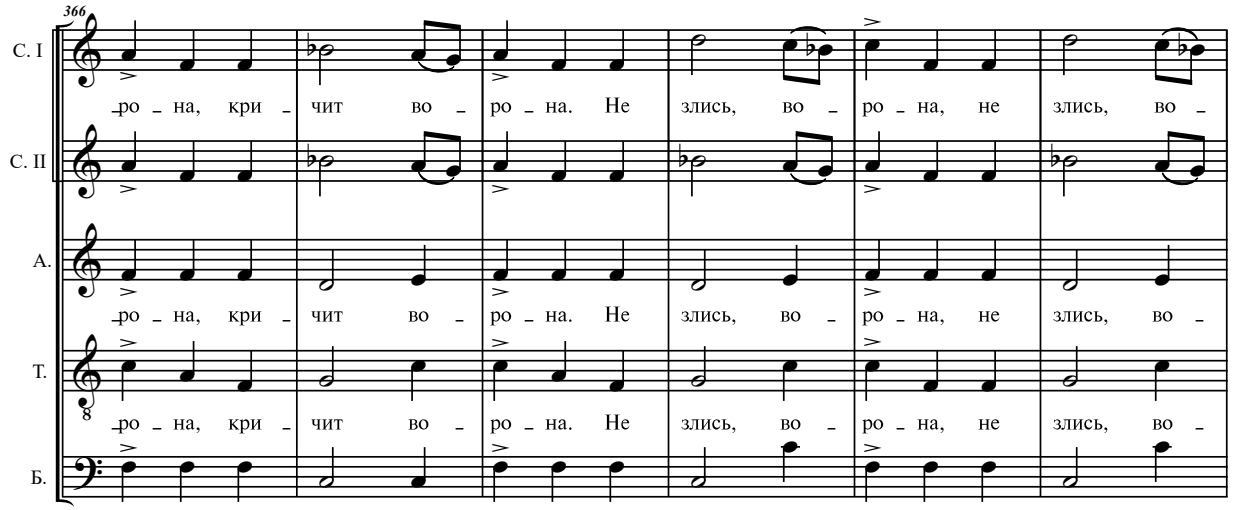

279
sf
С. I
Кис!
Кс!
Кс!
С. II
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў! С тех пор сто ро на на ша пол нит ся
mf
А.
шла се бе страш ну мо ги лу. Мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў,
Т.
mf
Кс! С тех пор сто ро на на ша пол нит ся слу хом, что
Б.
и лу да там и на шла се бе страш ну мо ги лу. Мяў! Мяў, мяў, мяў,
286
С. I
Кс! Кс! Кс! Кс!
С. II
слу хом, что кот на все гда по за был про ста ру ху, что стал кот наш фран том, что
А.
мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис,
Т.
кот на все гда по за был про ста ру ху, что стал кот наш фран том, что хо дит он
Б.
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
293
С. I
Кс! Кс!
С. II
хо дит он с бан том, что ку ша ет с кис кой из ро зо вой мис ки. Мяў, кис,
А.
f
мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, кис! Вот так по бе
Т.
f
с бан том, что ку ша ет с кис кой из ро зо вой ми ски. Мяў, мяў! Вот
Б.
f
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў! Вот так по бе ди ли мы

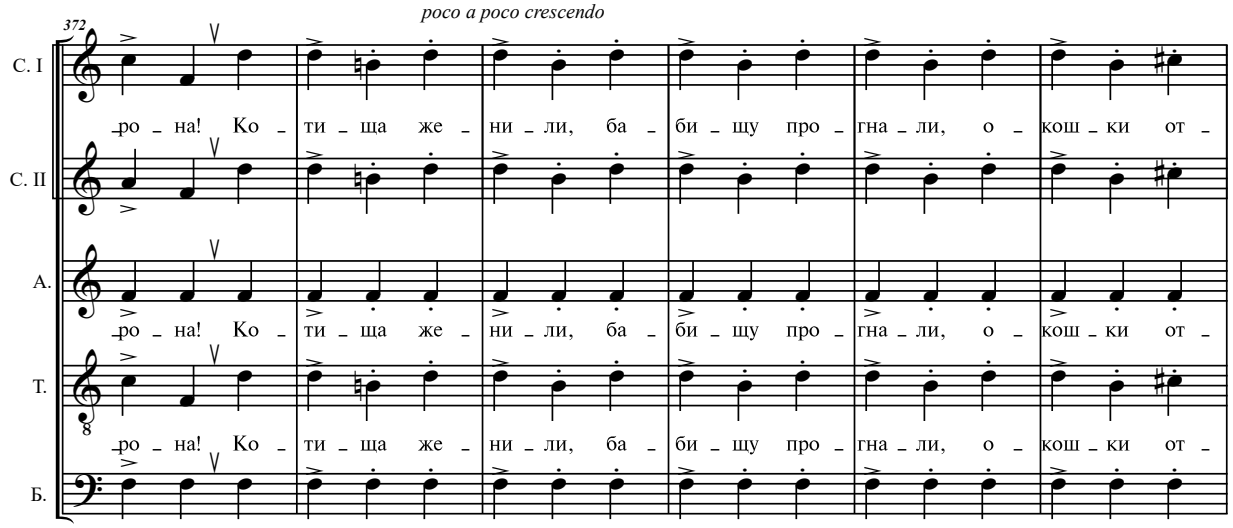

300
f
С. I
Вот так по _ бе _ ди _ ли мы го _ ре и му _ ки, а сказ _ ку ска _ за _ ли для
С. II
мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў,
А.
_ди _ ли мы го _ ре и му _ ки, а сказ _ ку ска _ за _ ли для пу _ щей на _ у _ ки: по _
Т.
так по _ бе _ ди _ ли мы го _ ре и _ му _ ки, а сказ _ ку ска _ за _ ли для пу _ щей на _
Б.
го _ ре и му _ ки, а сказ _ ку ска _ за _ ли для пу _ щей на _ у _ ки: по _ мор _ щат _ ся
307
С. I
пу _ щей на _ у _ ки: по _ мор _ щат _ ся глу _ пы, по _ че _ шут _ ся ту _ пы, ску _ ко _ жит _ ся
С. II
мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис, мяў, мяў, мяў, мяў, кис,
А.
мор _ щат _ ся глу _ пы, по _ че _ шут _ ся ту _ пы, ску _ ко _ жит _ ся ску _ ка, по _ те _ шат _ ся
Т.
_у _ ки: по _ мор _ щат _ ся глу _ пы, по _ че _ шут _ ся ту _ пы, ску _ ко _ жит _ ся ску _ ка, по _
Б.
глу _ пы, по _ че _ шут _ ся ту _ пы, ску _ ко _ жит _ ся ску _ ка, по _ те _ шат _ ся вну _ ки!
314
ff
С. I
ску _ ка, по _ те _ шат _ ся вну _ ки! Ко _ ро _ на _ ве _ нец, ко _ ро _ на _ ве _ нец, и _
С. II
мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў,
А.
вну _ ки! Мяў, мяў! Ко _ ро _ на _ ве _ нец, ко _ ро _ на _ ве _ нец, и _
Т.
_те _ шат _ ся вну _ ки! Мяў, мяў! Ко _ ро _ на _ ве _ нец, ко _ ро _ на _ ве _ нец, и _
Б.
Мяў, мяў, мяў, мяў, мяў, мяў!

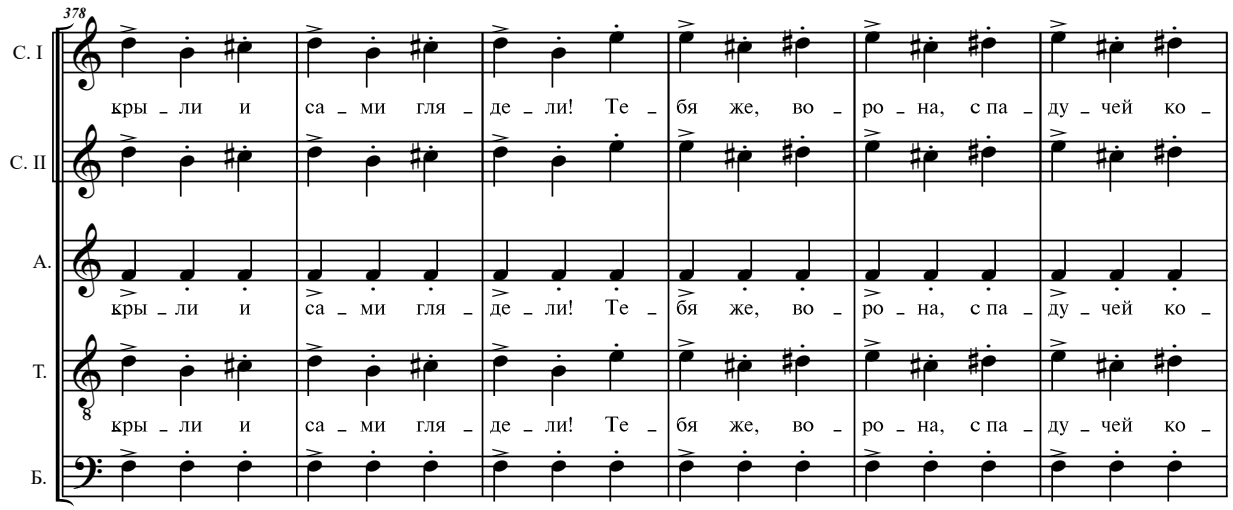

321
328
334
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
sim.
шо не ко – нец, и – шо не ко – нец! Ве – нец – ко – ро – на, ле – тит во –
шо не ко – нец, и – шо не ко – нец, Ве – нец – ко – ро – на, ле – тит во –
–ро – на, ле – тит во – ро – на, ле – тит во – ро – на, кри – чит:
"Кар – р! Кар – р! Кар – р! За ней ле – тит ко – ро – ва!
(имитация мычания)
Му!
И

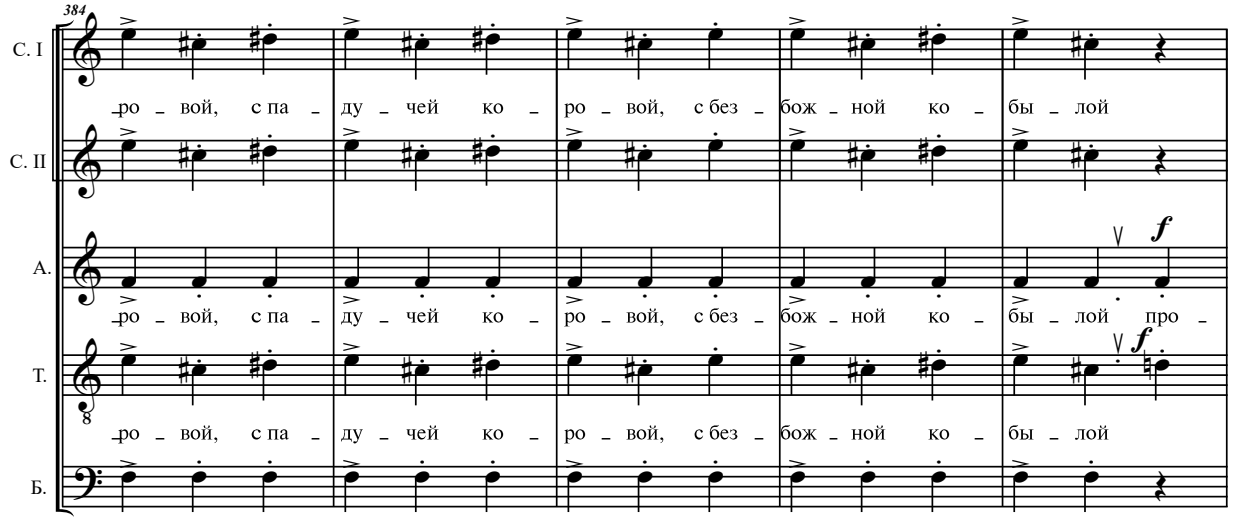

341
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
f
Му! За ней ле – тит ко – бы – ла!
За ней ле – тит ко – бы – ла!
та нез – до – ро – ва! Му!
(имитация ржания)
348
И_и_и!
И_и_и! Ко – ро – на – ве –
И_и_и! ко – ро – на – ве –
И_и_и! И та бо – га за – бы – ла!
И_и_и! ко – ро – на – ве –
354
_нец, ко – ро – на – ве – нец, и – шо не ко – нец, и – шо не ко –

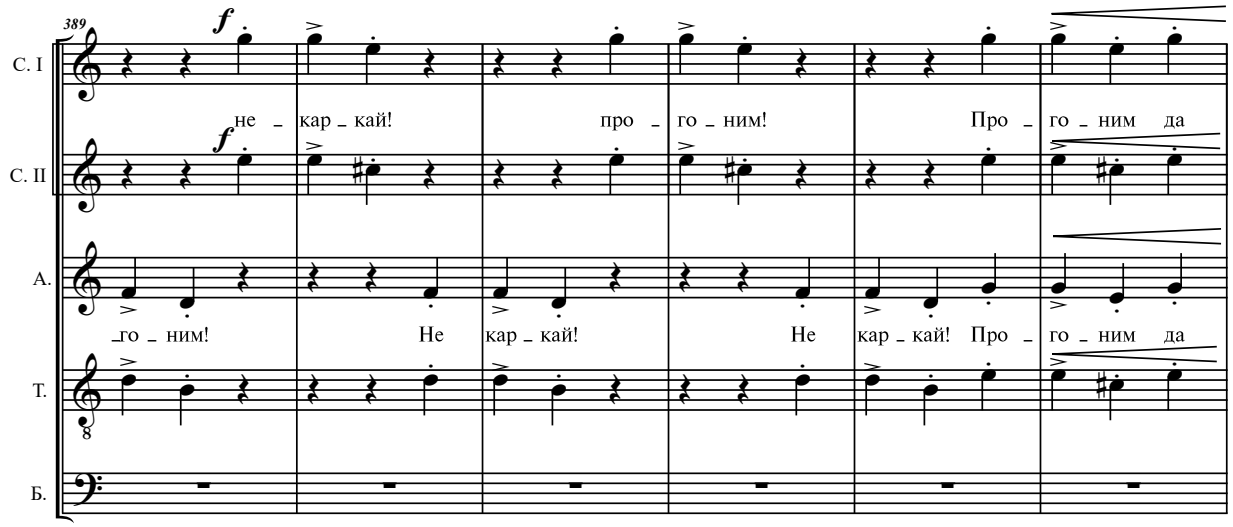

360
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
нец! Ве – нец – ко – ро – на, ве – нец – ко – ро – на, ле – тит во –
нец! Ве – нец – ко – ро – на, ве – нец – ко – ро – на, ле – тит во –
нец! Ве – нец – ко – ро – на, ве – нец – ко – ро – на, ле – тит во –

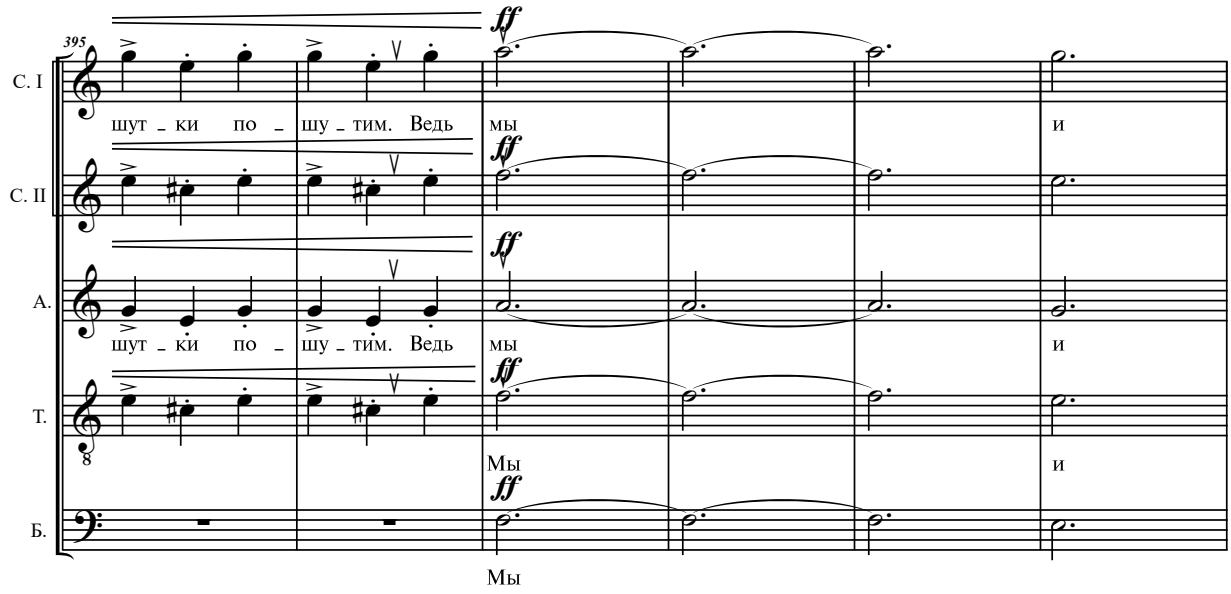

366
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
ро – на, кри – чит во – ро – на. Не злись, во – ро – на, не злись, во –
ро – на, кри – чит во – ро – на. Не злись, во – ро – на, не злись, во –
ро – на, кри – чит во – ро – на. Не злись, во – ро – на, не злись, во –

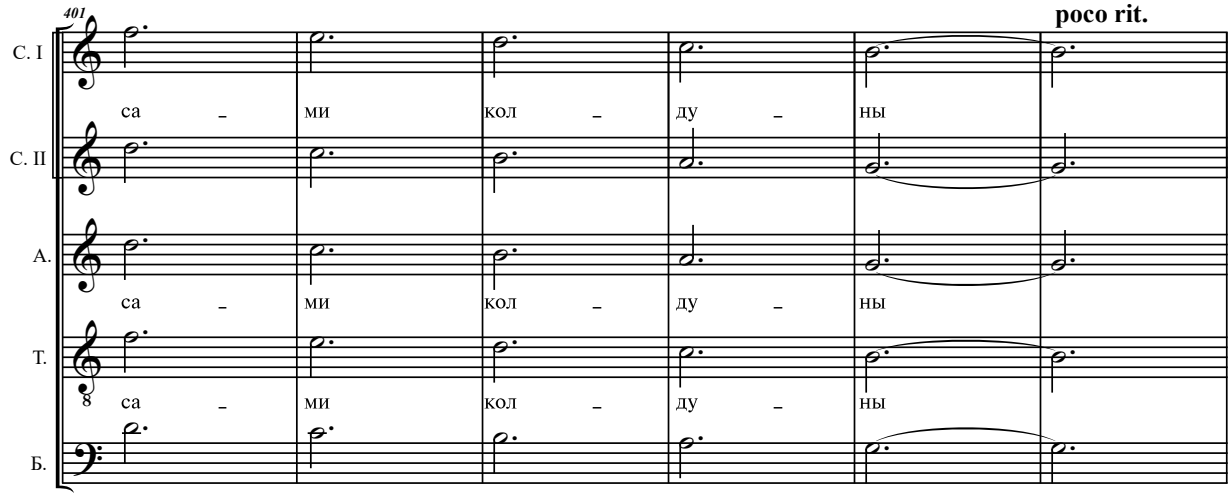

372
poco a poco crescendo
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
ро – на! Ко – ти – ща же – ни – ли, ба – би – щу про – гна – ли, о – кош – ки от –
ро – на! Ко – ти – ща же – ни – ли, ба – би – щу про – гна – ли, о – кош – ки от –
ро – на! Ко – ти – ща же – ни – ли, ба – би – щу про – гна – ли, о – кош – ки от –

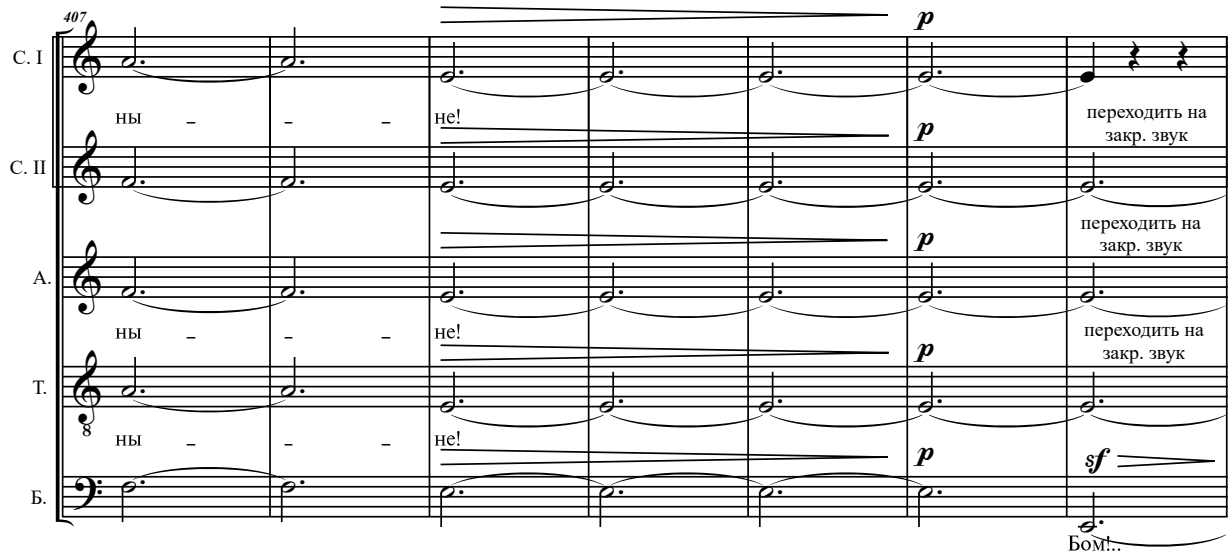

378
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
кры – ли и са – ми гля – де – ли! Те – бя же, во – ро – на, с па – ду – чей ко –


384
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
–ро – вой, с па – ду – чей ко – ро – вой, с без – бож – ной ко – бы – лой
–ро – вой, с па – ду – чей ко – ро – вой, с без – бож – ной ко – бы – лой про –
–ро – вой, с па – ду – чей ко – ро – вой, с без – бож – ной ко – бы – лой


389
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
не – кар – кай! про – го – ним! Про – го – ним да
–го – ним! Не кар – кай! Не кар – кай! Про – го – ним да

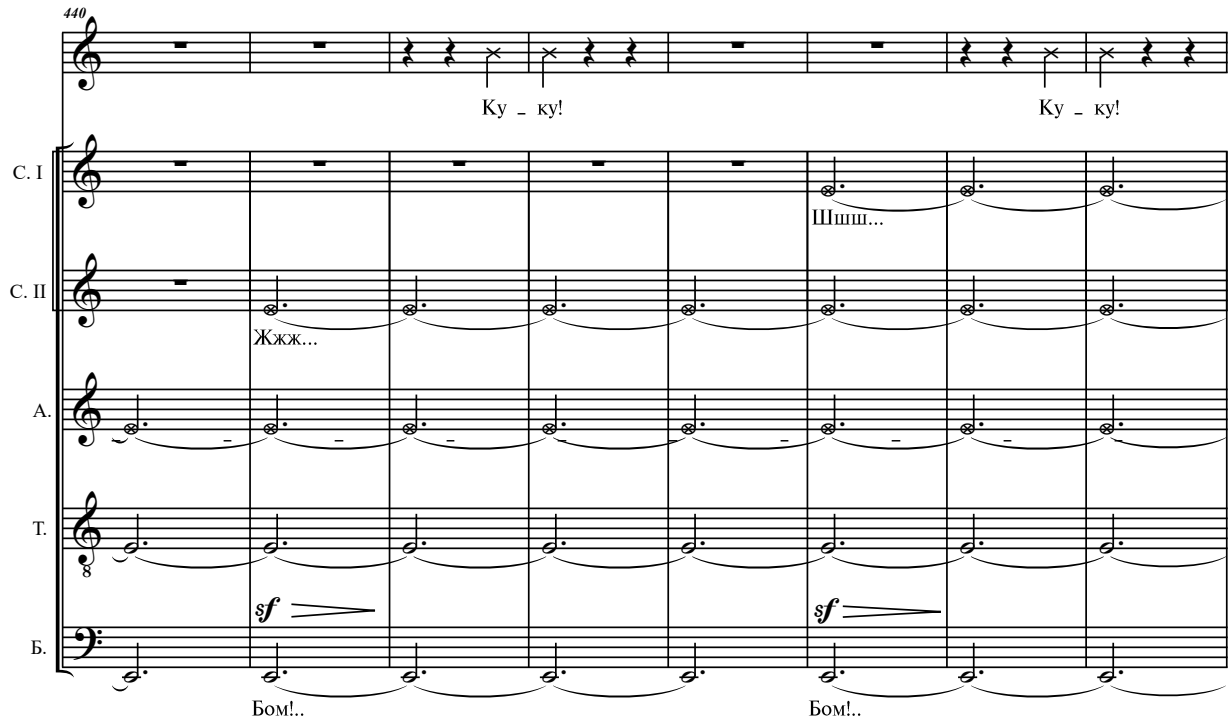

395
ff
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
шут _ ки по _ шу _ тим. Ведь мы и
Мы

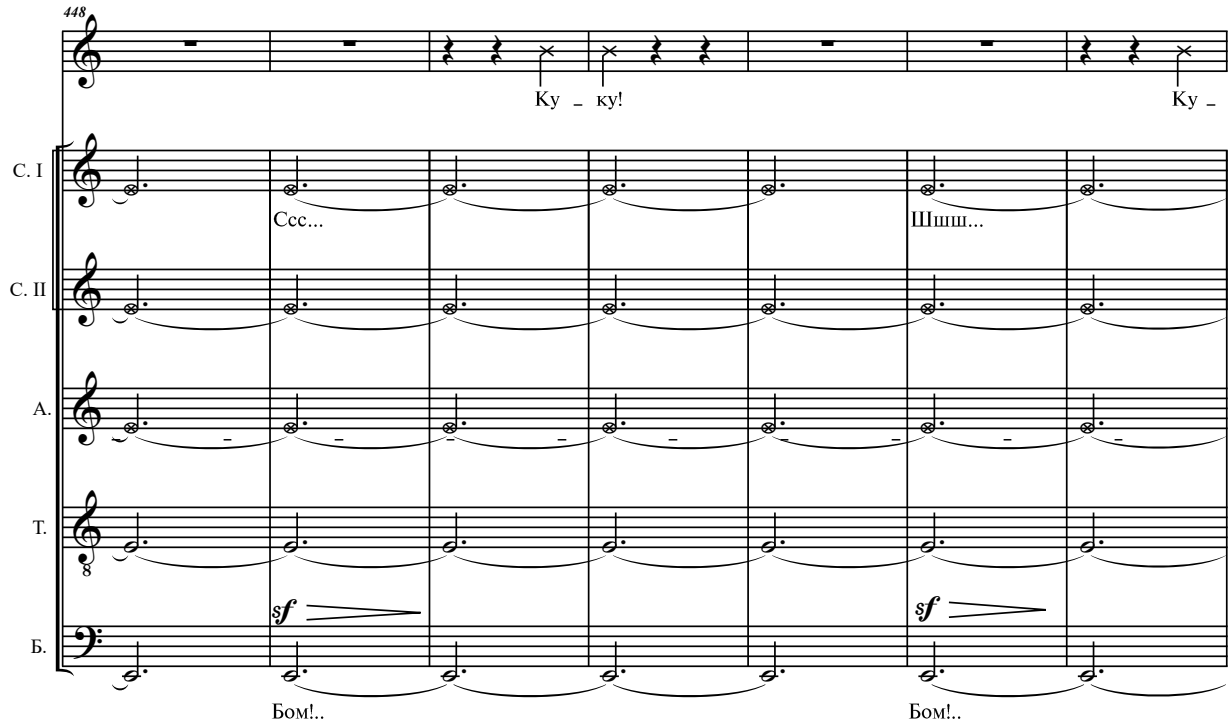

401
poco rit.
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
са _ ми кол _ ду _ ны


407
p
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
ны _ _ _ не!
переходить на закр. звук
sf
Бом!..

a tempo e poco a poco morendo




440
Ку – ку!
Ку – ку!
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
Шшш...
Жжж...
sf
sf
Бом!..
Бом!..


448
Ку – ку!
Ку –
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
Ссс...
Шшш...
sf
sf
Бом!..
Бом!..


455
ку!
Ку ку!
С. I
Ссс...
С. II
А.
Т.
Б.
sf
Бом!..
462
f
2
Петух
Ку ка ре ку!
470
С. I
p
Пе ре ти ка на ти ка, бу ки со ба ки, ке не ни ма
С. II
p
А.
p
Пе ре ти ка на ти ка, бу ки со ба ки, ке не ни ма
Т.
p
Ро ки!
Ро ки!
Б.
Близ на!


476
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
не ни, тве рё зы бе рё зы, ка ру па ма ру па, бе ле ке ни
не ни, тве рё зы бе рё зы, ка ру па ма ру па, бе ле ке ни
Ро ки!
Близ на!
Близ на!
482
ко зы, ту ра му ра шу ра, жи вот ре па ро зы! Че го?
ко зы, ту ра му ра шу ра, жи вот ре па ро зы!
Ро ки!
Жи вот ре па ро зы!
Чи
Близ на!
solo
(с любопытством)
solo
(насмешливо)
488
solo
(с большим любопытством)
solo
(с еще большим любопытством)
tutti
Свист (ad lib.)
Че го?
Че го?
solo
(с досадой)
Ни че го!
ви!
solo
(язвительно)
Ку ку!
Свист

Фуга

«О прилети, мой сон...»

из цикла "Мадригал" на стихи поэтов эпохи Возрождения

Дж. делла КАЗА

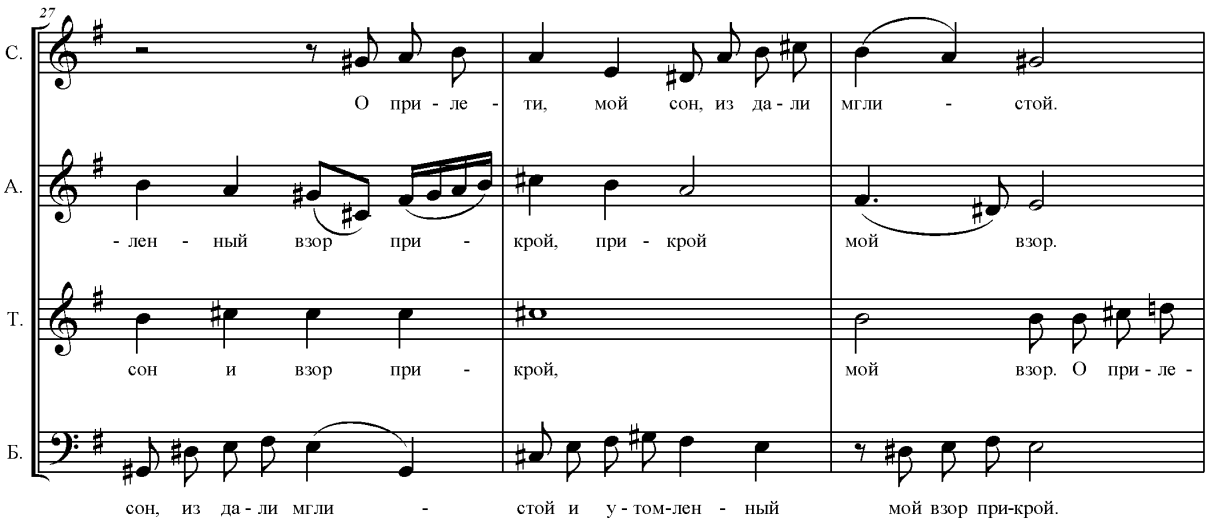
Перевод с итальянского О. Румера

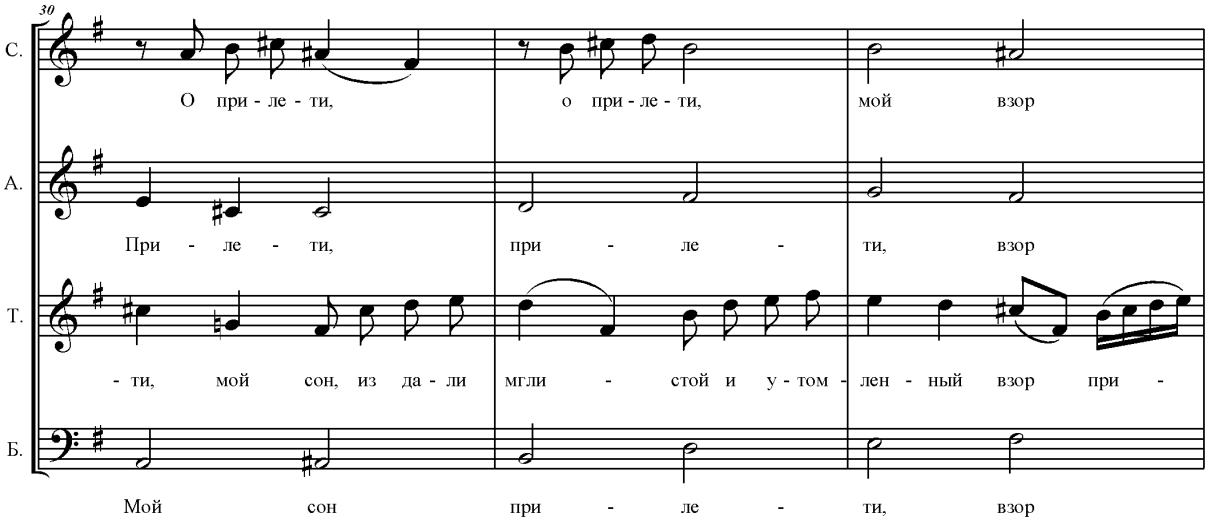
А. УШКАРЁВ

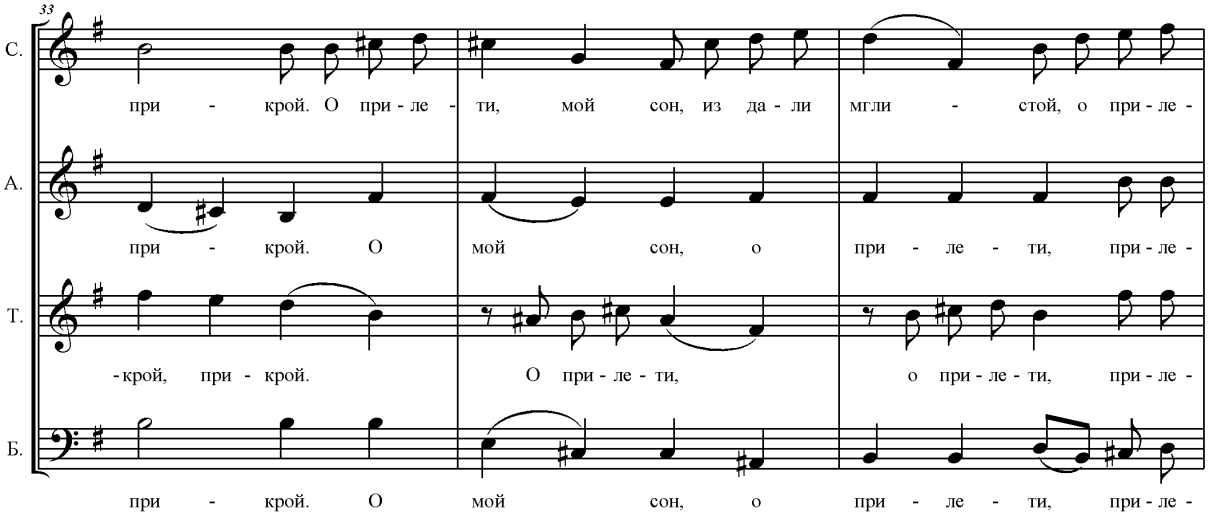



9
С.
при - ле - ти, о при - ле - ти и взор при -
А.
О при - ле - ти, о при - ле - ти, мой сон, и взор при -
Т.
Б.
- ти, мой сон, из дали мгли - стой и у - том - лен - ный взор при -
12
С.
- крой. О при - ле - ти, о при - ле - ти и
А.
- крой. О при - ле - ти, о при - ле - ти и
Т.
mf
О при - ле - ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том -
Б.
- крой, при - крой. О при - ле - ти, о при - ле - ти, мой
15
С.
мой взор при - крой. О при - ле - ти, мой сон, из да - ли
А.
мой взор при - крой. О мой сон, о
Т.
- лен - ный взор при - крой, при - крой. О мой сон, о
Б.
сон и взор при - крой, при - крой. О при - ле - ти,

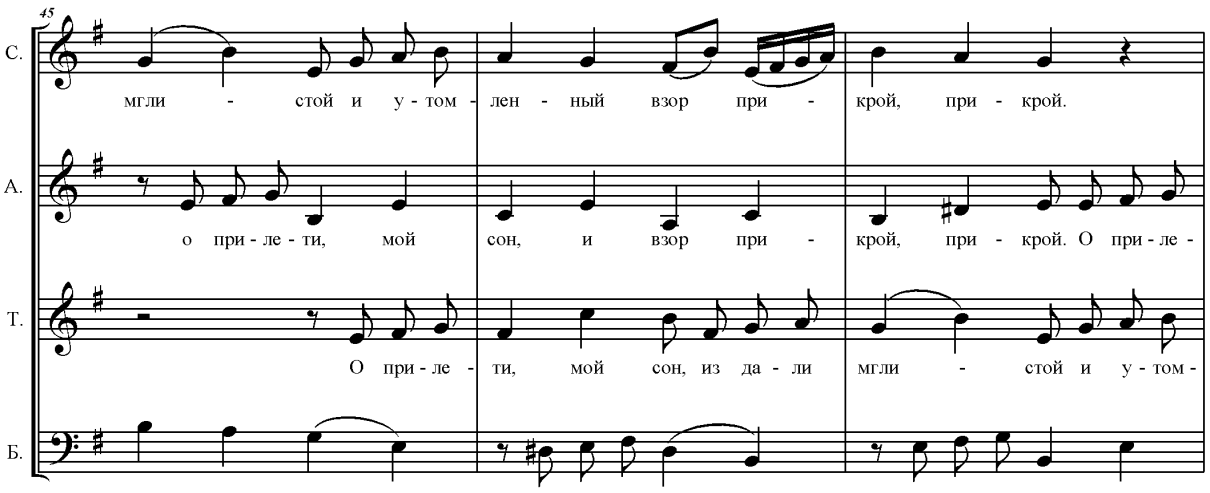

18
С.
мгли - стой и у - том - лен - ный взор при - крой, при - крой. О при - ле -
А.
при - ле - ти, мой сон, и взор при - крой, при - крой. О при - ле -
Т.
при - ле - ти, о при - ле - ти, мой сон, из да - ли мгли - стой. О при - ле -
Б.
о при - ле - ти, мой сон, и взор при - крой, при - крой. О при - ле -
21
С.
- ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том - лен - ный взор
А.
- ти, мой сон, из мгли - стой да - ли, мой взор
Т.
- ти, мой сон, из мгли - стой да - ли, мой взор
Б.
- ти, мой сон, из мгли - стой да - ли, мой взор
24
С.
при - крой.
А.
при - крой. О при - ле - ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том -
Т.
при - крой. О при - ле - ти, при - ле - ти
Б.
при - крой. О при - ле - ти, мой

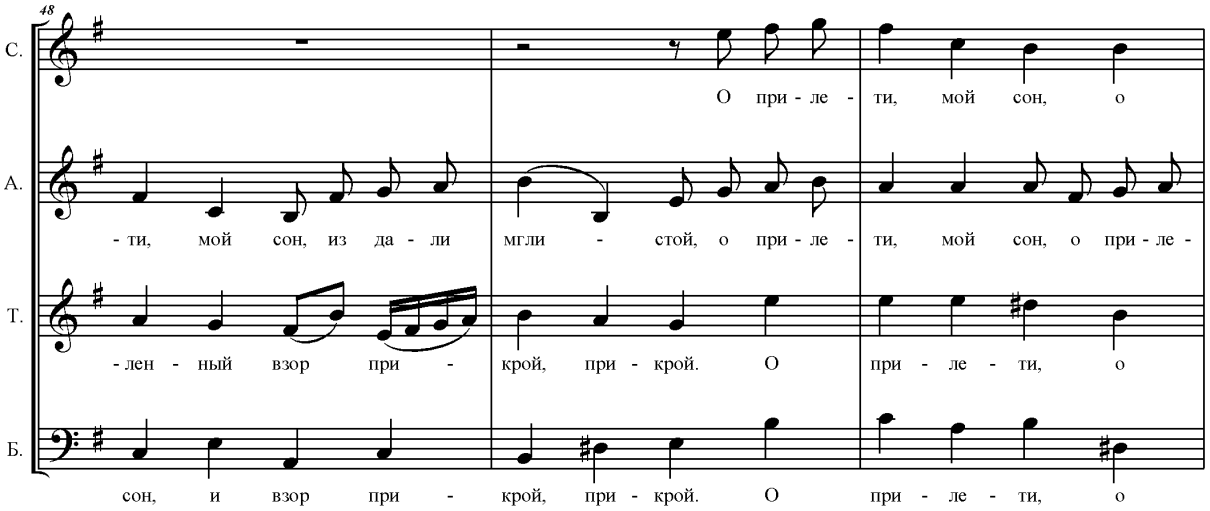

27
С.
О при - ле - ти, мой сон, из да - ли мгли - стой.
А.
- лен - ный взор при - крой, при - крой мой взор.
Т.
сон и взор при - крой, мой взор. О при - ле -
Б.
сон, из да - ли мгли - стой и у - том-лен - ный мой взор при-крой.

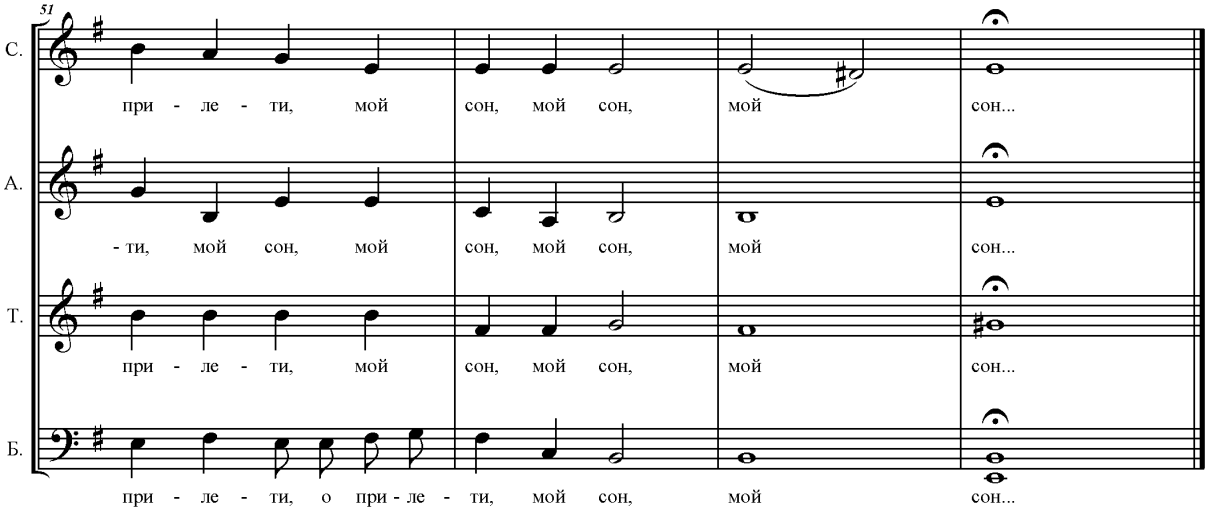

30
С.
О при - ле - ти, о при - ле - ти, мой взор
А.
При - ле - ти, при - ле - ти, взор
Т.
- ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том - лен - ный взор при -
Б.
Мой сон при - ле - ти, взор


33
С.
при - крой. О при - ле - ти, мой сон, из да - ли мгли - стой, о при - ле -
А.
при - крой. О мой сон, о при - ле - ти, при - ле -
Т.
-крой, при - крой. О при - ле - ти, о при - ле - ти, при - ле -
Б.
при - крой. О мой сон, о при - ле - ти, при - ле -


36
С.
-ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том - лен - ный взор
А.
-ти, мой сон, из мгли - стой да - ли, мой взор
Т.
-ти, мой сон, из мгли - стой да - ли, мой взор
Б.
-ти, мой сон, из мгли - стой да - ли, мой взор
39
С.
при - крой.
А.
при - крой. О при - ле - ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том -
Т.
при - крой.
Б.
при - крой. О при - ле -
42
С.
О при - ле - ти, мой сон, из да - ли
А.
-лен - ный взор при - крой, при - крой. О при - ле - ти,
Т.
Б.
-ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том - лен - ный взор при -


45
С.
мгли - стой и у - том - лен - ный взор при - крой, при - крой.
А.
о при - ле - ти, мой сон, и взор при - крой, при - крой. О при - ле -
Т.
О при - ле - ти, мой сон, из да - ли мгли - стой и у - том -
Б.
- крой, при - крой. О при - ле - ти, о при - ле - ти, мой


48
С.
О при - ле - ти, мой сон, о
А.
- ти, мой сон, из да - ли мгли - стой, о при - ле - ти, мой сон, о при - ле -
Т.
- лен - ный взор при - крой, при - крой. О при - ле - ти, о
Б.
сон, и взор при - крой, при - крой. О при - ле - ти, о


51
С.
при - ле - ти, мой сон, мой сон, мой сон...
А.
- ти, мой сон, мой сон, мой сон, мой сон...
Т.
при - ле - ти, мой сон, мой сон, мой сон...
Б.
при - ле - ти, о при - ле - ти, мой сон, мой сон...

Памяти отца

В жёлтом зрачке возникает злой блеск

из оратории «Осенний крик ястреба»

И. БРОДСКИЙ

Ю. ЕВГРАФОВ




39
Б. соло
С.
А.
в жел - том зрач - ке воз - ни - ка - ет злой блеск.
То есть,
43
Б. соло
С.
А.
по - месь гне - ва с у - жа - сом,
то есть,
по - месь гне - ва с у - жа - сом.
48
Б. соло
С.
А.
Он о - пять низ - вер - га - ет - ся,
53
Б. соло
С.
А.
он о - пять низ - вер - га - ет - ся.


58
Б. соло
С.
А.
Но как стен - ка - мяч, но как
63
Б. соло
С.
А.
стен - ка - мяч, как па - де - ни - е греш - ни - ка -
68
Б. соло
С.
А.
- сно - ва в ве - ру, как па - де - ни - е греш - ни - ка - сно - ва в ве - ру, е - го вы -
73
Б. соло
С.
А.
-тал - ки - ва - ет на - зад, е - го вы - тал - ки - ва - ет на - зад.


79
Б. соло
С.
А.
f
Е - го, ко - то - рый е - ще го - ряч!
85
С.
А.
92
Б. соло
p
В чер - те что. Все вы - ше. В и - о - но - сфе - ру.
96
Б. соло
В а - стро - но - ми - чес - ки обь - ек - тив - ный ад птиц,
101
Б. соло
где от - сут - ству - ет кис - ло - род,
Т.
Б.
p
У


106
Б. соло
где вме - сто
Т.
p
у
Б.
111
Б. соло
про - са - кру - па да - ле - ких звезд.
Что для дву -
f
2
Т.
Б.
116
Б. соло
- но - гих высь, - - - для пер - на - тых на - о - бо -
2
121
Б. соло
- рот.
А.
mp
126
mp
Б. соло
Не моз-жеч - ком, но в ме - шоч - ках лег - ких
А.


131
Б. соло
он до - га - ды - ва - ет - ся:
А.
136
Б. соло
p
не спас-тись.
С.
f
А.
f
141
С.
А.
146
С.
А.
151
С.
А.
156
С.

"О Глупости" хором и фугой

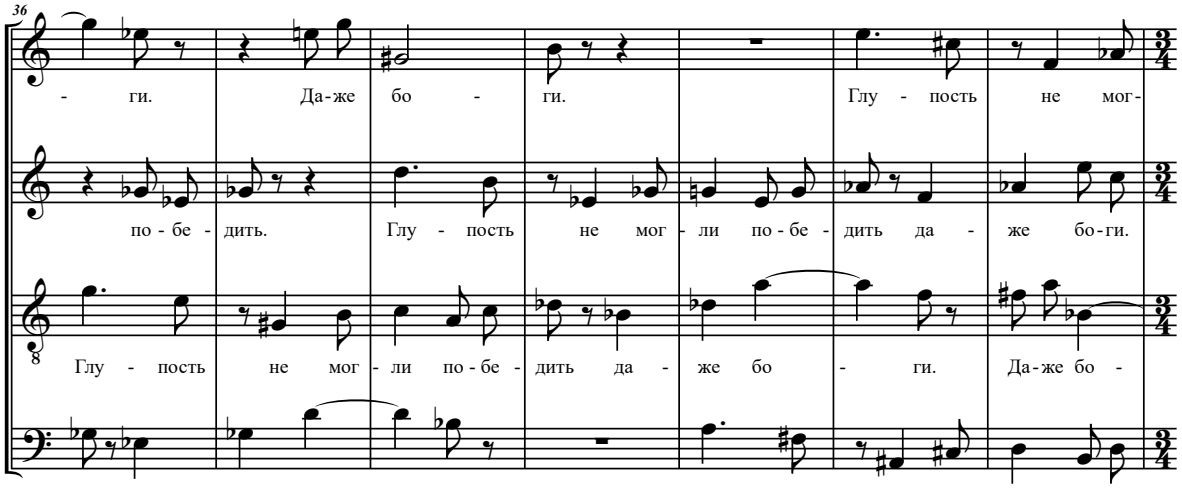
Хоровая фуга

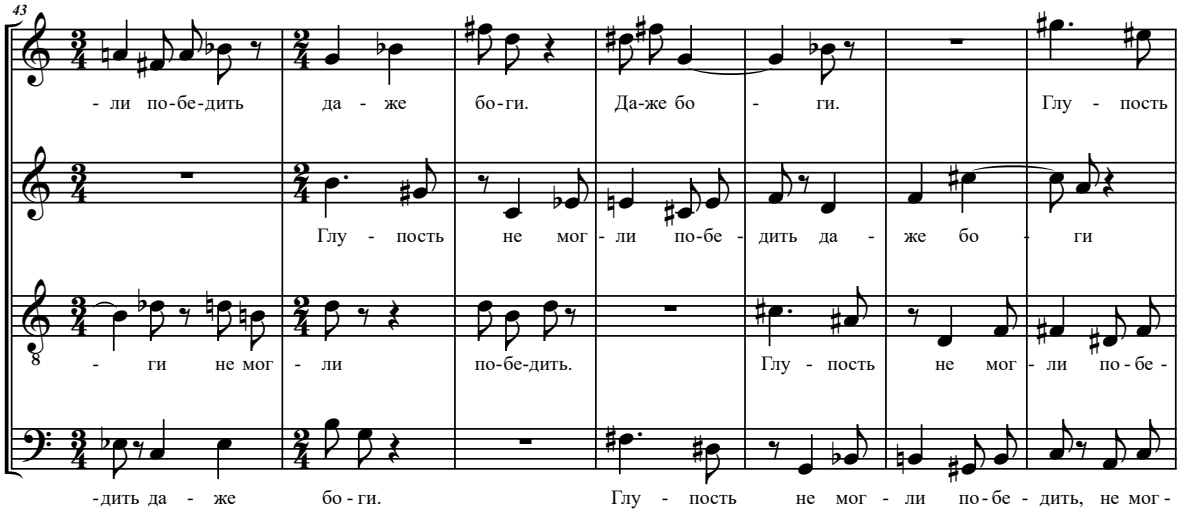
Ф. ШИЛЛЕР **А. КНАЙФЕЛЬ**

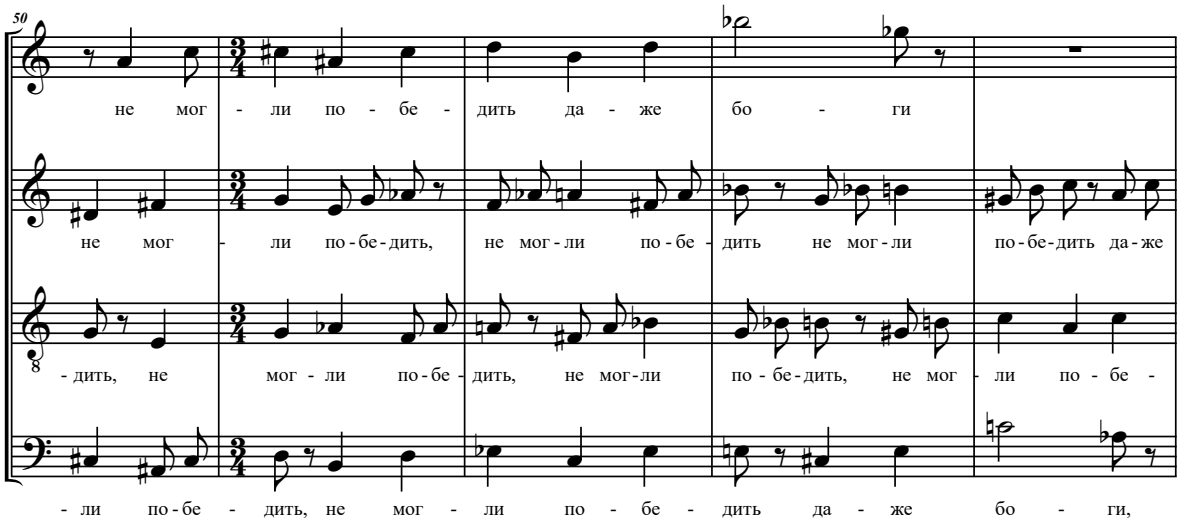
Allegro energico




16
С.
-дить да - же бо - ги. Да - же бо - ги не мог -
А.
- ли по - бе - дить глу - пость
Т.
не мог - ли по - бе - дить глу - пость не мог -
f sempre al Fine
Б.
Глу - пость не мог - ли по - бе - дить да - же
21
С.
- ли по-бе - дить
А.
Глу - пость
Т.
- ли. Глу - пость не мог - ли по-бе - дить да-же бо-ги.
Б.
бо-ги. Да-же бо - ги не мог - ли по - бе-дить глу -
28
С.
Глу - пость не мог - ли по-бе - дить да - же бо -
А.
не мог - ли по-бе - дить да-же бо-ги. Да - же бо - ги не мог-ли
Т.
Да - же бо - ги не мог - ли по-бе - дить.
Б.
- - пость, глу - пость. Глу - пость не мог - ли по-бе-


36
С.
- ги. Да-же бо - ги. Глу - пость не мог-
А.
по - бе - дить. Глу - пость не мог - ли по - бе - дить да - же бо-ги.
Т.
Глу - пость не мог - ли по - бе - дить да - же бо - ги. Да-же бо -
Б.
-дить да - же бо - ги. Глу - пость не мог - ли по-бе-


43
С.
- ли по-бе-дить да - же бо-ги. Да-же бо - ги. Глу - пость
А.
Глу - пость не мог - ли по-бе - дить да - же бо - ги
Т.
- ги не мог - ли по-бе-дить. Глу - пость не мог - ли по - бе -
Б.
-дить да - же бо - ги. Глу - пость не мог - ли по - бе - дить, не мог -


50
С.
не мог - ли по - бе - дить да - же бо - ги
А.
не мог - ли по - бе - дить, не мог - ли по - бе - дить не мог - ли по - бе - дить да - же
Т.
- дить, не мог - ли по - бе - дить, не мог - ли по - бе - дить, не мог - ли по - бе -
Б.
- ли по - бе - дить, не мог - ли по - бе - дить да - же бо - ги,


55
С.
не мог - ли по - бе - дить. Глу -
А.
бо - ги, бо - ги, бо - ги, бо - ги, бо - ги
Т.
-дить да - же бо - ги, бо - ги, бо - ги, бо - ги Глу - пость
Б.
бо - ги, бо - ги, бо - ги, бо - ги, бо - ги
61
С.
- пость не мог-ли по - бе-дить да - же бо-ги. Да - же бо -
А.
Глу - пость не мог - ли по - бе - дить да - же бо-ги.
Т.
не мог - ли по - бе - дить да - же бо-ги. Да-же бо - ги
Б.
Глу - пость не
68
С.
-ги не мог-ли. Глу - пость
А.
не мог - ли Глу - пость не мог - ли по-бе - дить да -
Т.
не мог - ли. Глу - пость не мог - ли по-бе - дить да - же бо - ги.
Б.
мог - ли по - бе - дить да - же бо - ги. Да-же


76
С.
не мог - ли по - бе - дить, не мог -
А.
- же бо-ги. Да-же бо - ги, Да - же бо - ги не мог -
Т.
Да-же бо - ги не мог - ли, не мог -
Б.
бо - ги не мог-ли, не мог - ли. Да - же бо - ги не мог -
84
piu possibile
ff
-ли по - бе - дить глу - - - пость.
90
G.P.

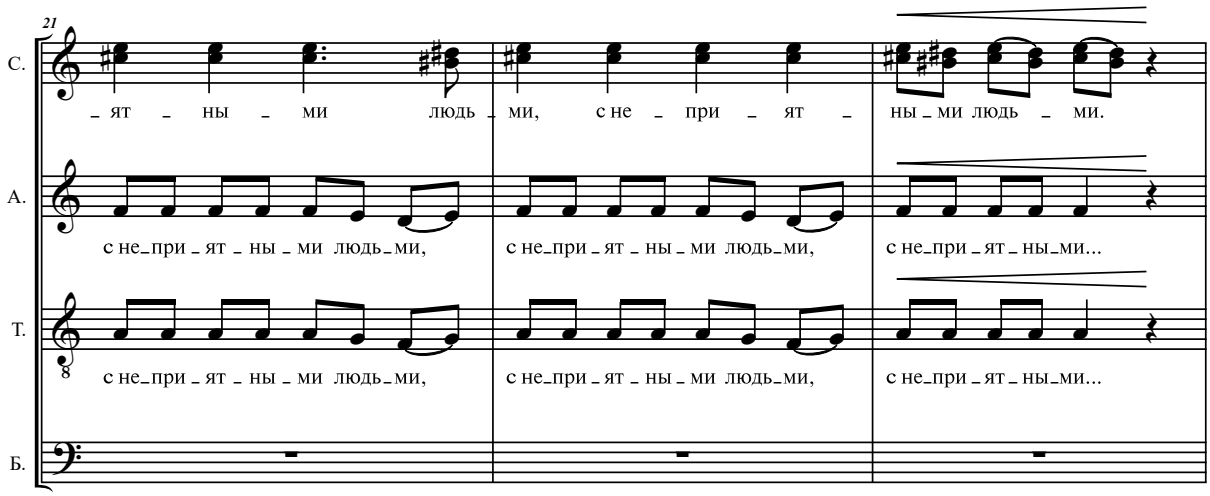
Не могу

из цикла "Монологи пьющего человека"

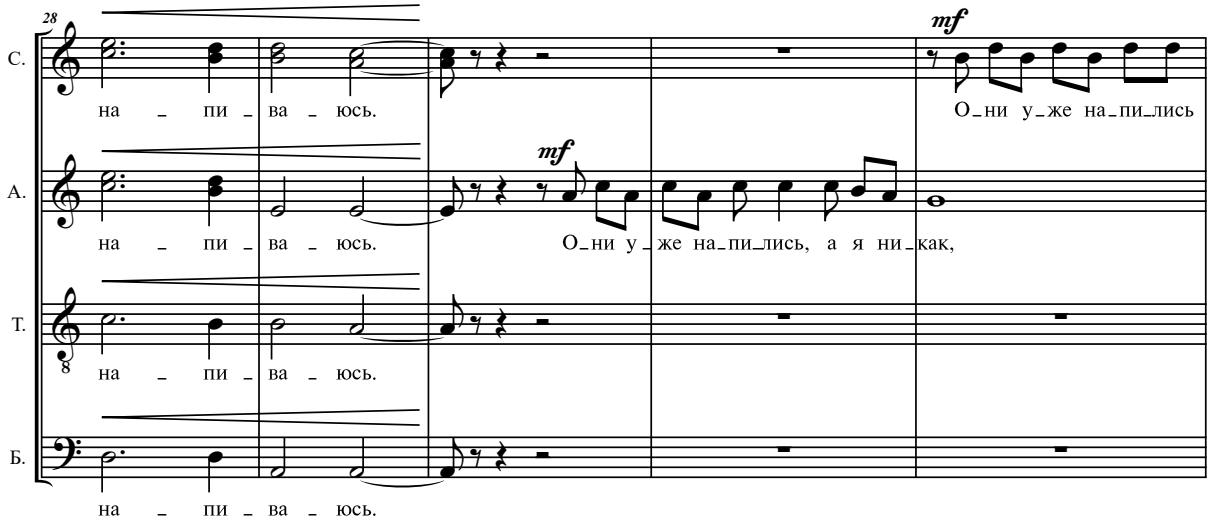
А. ВОЛОДИН **А. ЧАЙКОВСКИЙ**



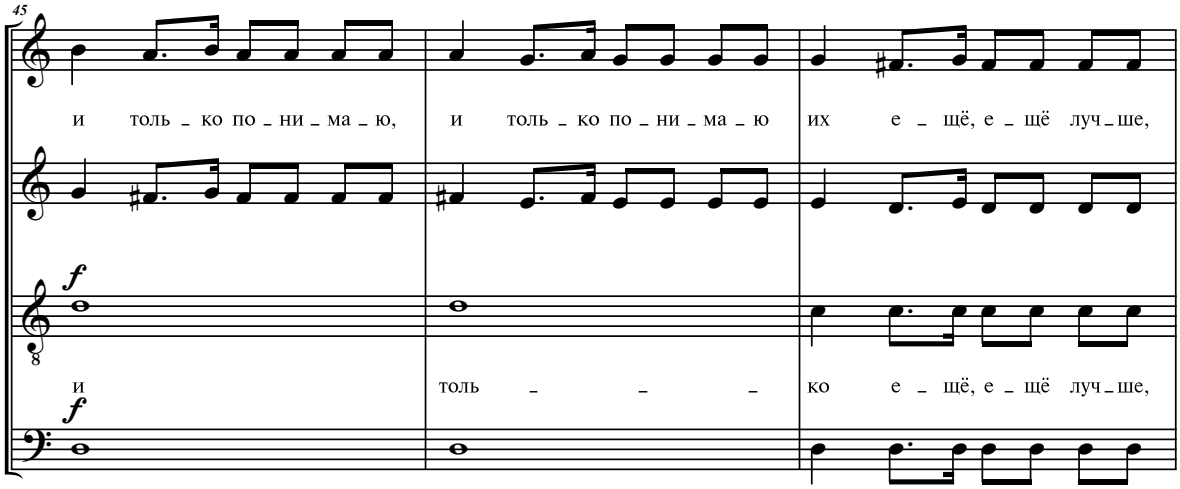

12
С.
А.
Т.
Б.
не мо _ гу на_пить_ся,
пить _ _ ся,
_гу на _ пить _ ся,
не мо _ гу на_пить_ся
не мо _ гу на_пить_ся
не мо _ гу на_пить_ся
sub. p
с не _ при _ ят _ ны _ ми люд_ми,
15
cresc.
f
с не_при _ ят _ ны _ ми люд_ми,
не мо _ гу на _
не мо _ гу на_пить_ся
18
_пить _ ся с не _ при _ ят _ ны _ ми люд _ ми,
с не _ при _

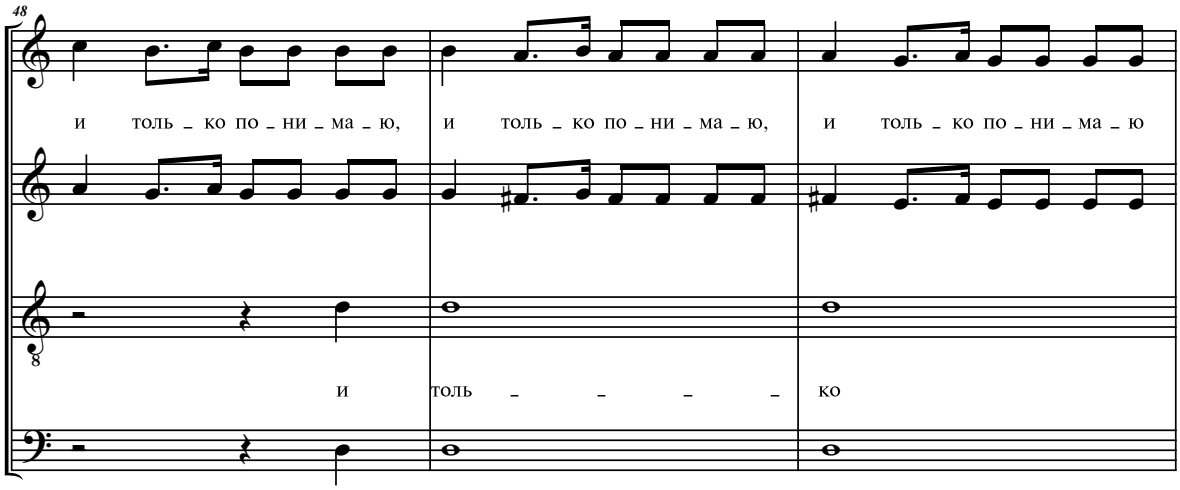

21
С.
А.
Т.
Б.
_ят _ ны _ ми людь _ ми, с не _ при _ ят _ ны _ ми людь _ ми.
с не_при _ ят _ ны _ ми людь_ми, с не_при _ ят _ ны _ ми людь_ми, с не_при _ ят _ ны_ми...
с не_при _ ят _ ны _ ми людь_ми, с не_при _ ят _ ны _ ми людь_ми, с не_при _ ят _ ны_ми...

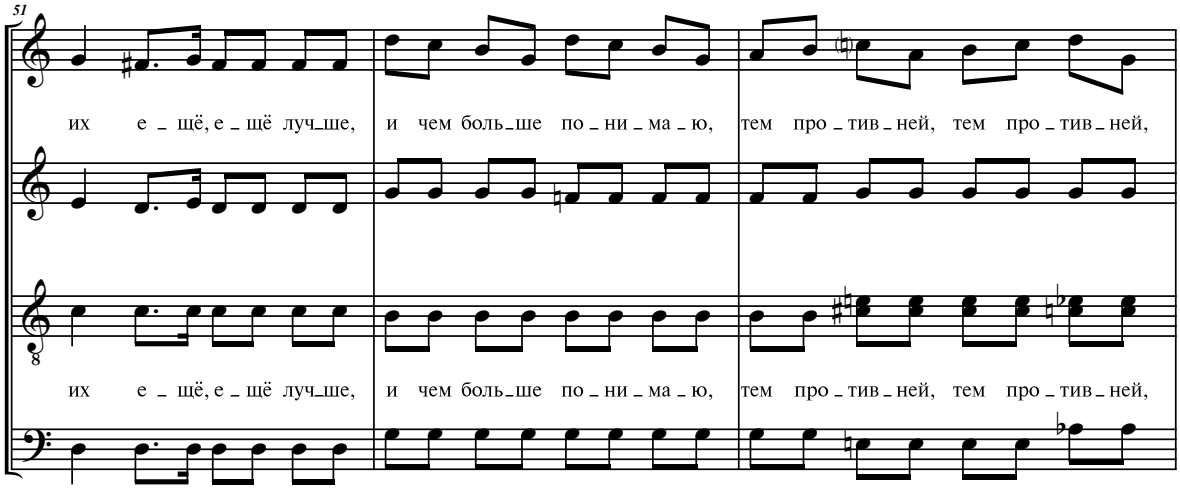

24
С.
А.
Т.
Б.
Сколь_ко ни пью
f
Сколь_ко ни пью, не
Сколь_ко ни пью, не
Сколь_ко ни пью, не
Сколь_ко ни пью, не

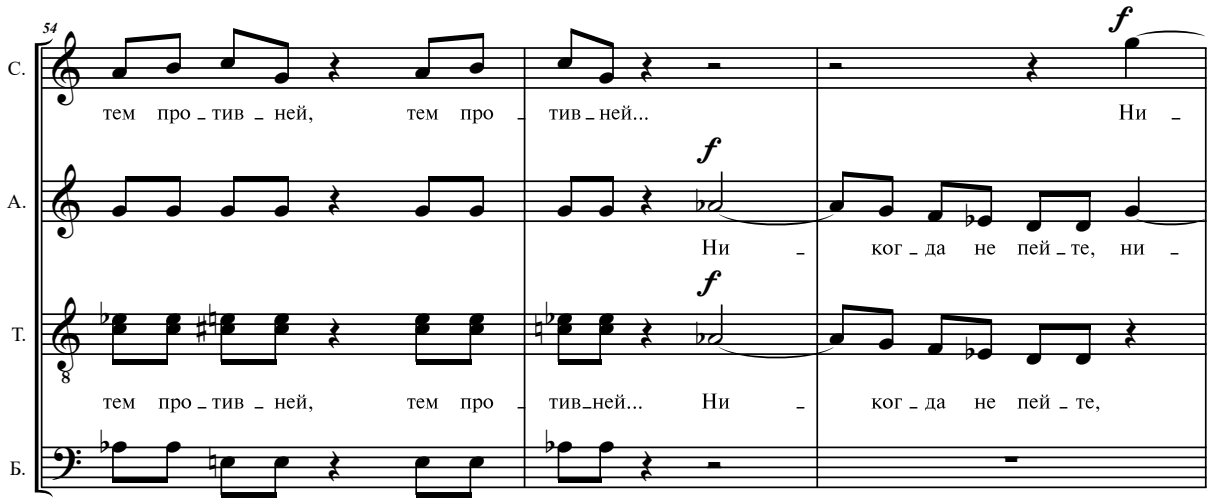

28
С.
А.
Т.
Б.
mf
на _ пи _ ва _ юсь.
О_ни у_же на_пи_лись
на _ пи _ ва _ юсь.
О_ни у_же на_пи_лись, а я ни_как,
на _ пи _ ва _ юсь.
на _ пи _ ва _ юсь.

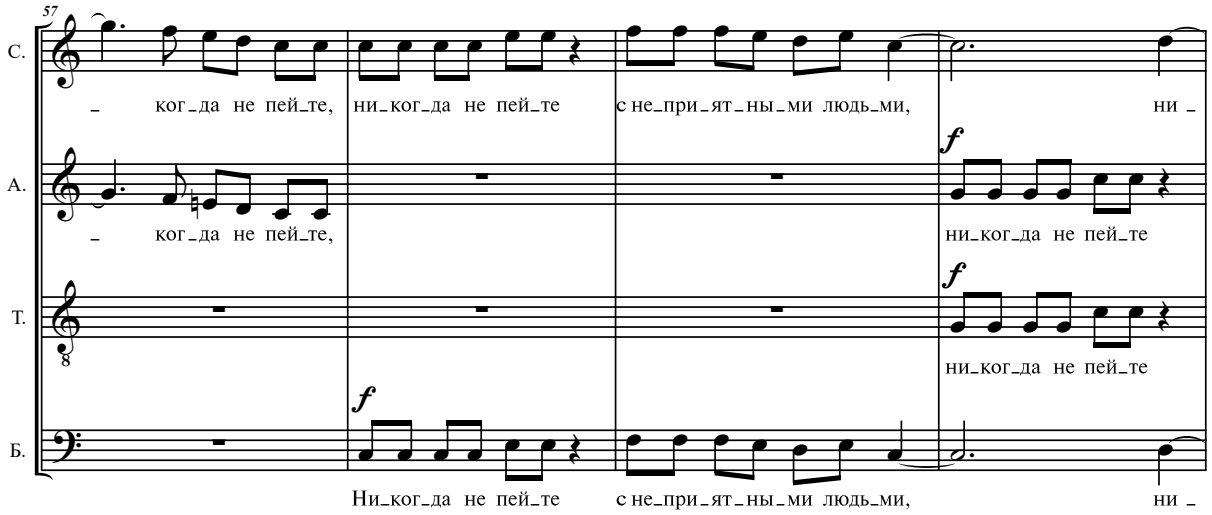

33
С.
А.
Т.
Б.
sub. p
mf
а я ни_как, и толь _ _ _ ко,
и толь _ _ _ ко, толь _ _ _
О_ни у _ же на_пи_лись, а я ни _ как, ни_как, ни _ как, ни_как, ни_
О_ни у_же на_пи_лись, а я ни_как, а я ни _ как, а я ни_как, а я ни_
37
cresc.
f
о _ ни у _ же на _ пи_лись, а я ни_как, а я ни_как, а я ни_как, а я ни_
_ко, о _ ни у _ же на _ пи_лись,
_как, о _ ни у _ же на _ пи_лись, а я ни_как, а я ни_как, а я ни_как, а я ни_
_как, о _ ни у _ же на _ пи_лись,
41
_ как, а я ни _ как, а я ни_как, а я ни_как, и толь _ ко по _ ни _ ма _ ю,
_ как, а я ни_как, а я ни_как, а я ни_как.

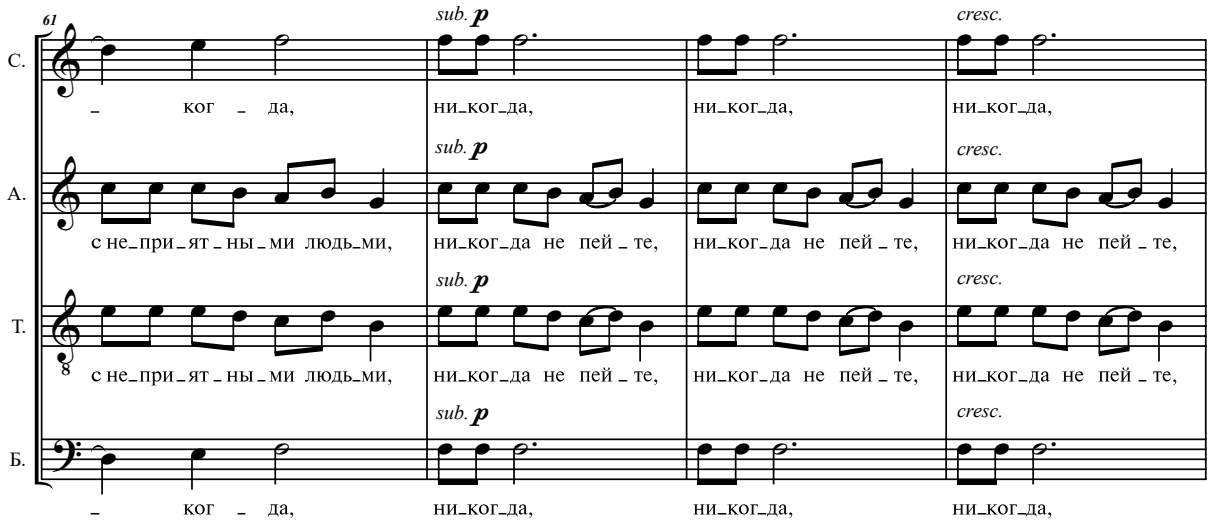

45
С.
А.
Т.
Б.
f
f
и толь _ ко по _ ни _ ма _ ю, и толь _ ко по _ ни _ ма _ ю их е _ щё, е _ щё луч _ ше,
и толь _ _ _ ко е _ щё, е _ щё луч _ ше,


48
С.
А.
Т.
Б.
и толь _ ко по _ ни _ ма _ ю, и толь _ ко по _ ни _ ма _ ю, и толь _ ко по _ ни _ ма _ ю
и толь _ _ _ _ ко


51
С.
А.
Т.
Б.
их е _ щё, е _ щё луч _ ше, и чем боль _ ше по _ ни _ ма _ ю, тем про _ тив _ ней, тем про _ тив _ ней,
их е _ щё, е _ щё луч _ ше, и чем боль _ ше по _ ни _ ма _ ю, тем про _ тив _ ней, тем про _ тив _ ней,


54
С.
тем про_тив_ней, тем про_тив_ней... Ни_
f
А.
Ни_ког_да не пей_те, ни_
f
Т.
тем про_тив_ней, тем про_тив_ней... Ни_ког_да не пей_те,
Б.


57
С.
_ ког_да не пей_те, ни_ког_да не пей_те с не_при_ят_ны_ми людь_ми, ни_
А.
_ ког_да не пей_те,
f
ни_ког_да не пей_те
Т.
f
ни_ког_да не пей_те
Б.
f
Ни_ког_да не пей_те с не_при_ят_ны_ми людь_ми, ни_


61
С.
_ ког_да, sub. p ни_ког_да, ни_ког_да, cresc. ни_ког_да,
А.
с не_при_ят_ны_ми людь_ми, sub. p ни_ког_да не пей_те, ни_ког_да не пей_те, cresc. ни_ког_да не пей_те,
Т.
с не_при_ят_ны_ми людь_ми, sub. p ни_ког_да не пей_те, ни_ког_да не пей_те, cresc. ни_ког_да не пей_те,
Б.
_ ког_да, sub. p ни_ког_да, ни_ког_да, cresc. ни_ког_да,


Maestoso meno mosso
65
С.
А.
Т.
Б.
ни_ког_да, ни_ког_да, ни _ ког _ да не пей _ те
ни_ког_да не пей _ те, ни_ког_да не пей _ те,
ни_ког_да не пей _ те, ни_ког_да не пей _ те, ни _ ког _ да не пей _ те
ff
70
с не _ при _ ят _ ны _ ми людь _ ми, с не _ при _ ят _ ны _ ми людь _ ми,
76
, a tempo
с не _ при _ ят _ ны _ ми людь _ ми не пей_те ни_ког_да!

Каждый пред Богом наг...

из цикла пьес для хора a cappella "Неведомому Богу" на стихи русских поэтов XX века

И. БРОДСКИЙ **С. НЕСТЕРОВА**




13
С.
А.
Т.
Б.
f
cresc. poco a poco
Каж_дый пред Бо_гом наг. Жа_лок, наг и у_бог. В каж_дой му_зы_ке Бах,
нас, в каж_дом из нас, в каж_дом из нас, в каж_дом из
16
ff
В каж_дом из нас Бог. И _ бо веч _ ность _ бо_гам, Брен _ ность _ у _
нас, Бог. И _ бо веч _ ность _ бо_гам, Брен _ ность _ у _
20
p
_дел бы_ков... Бо _ го _ во ста _ нет нам, бо _ го _ во
Бо _ го _ во ста _ нет нам, бо _ го _ во ста _ нет нам,


24
ff
С.
ста _ нет нам Су_мер_ка _ ми бо _ гов, бо _
А.
ста _ нет нам Су_мер_ка _ ми бо _ гов, бо _
Т.
бо _ го _ во ста_нет нам су_мер_ка _ ми бо _ гов, бо _
Б.
бо _ го _ во ста_нет нам су_мер_ка _ ми бо _ го _ во ста_нет нам, бо _ го _ во ста_нет нам,
28
С.
_ гов. Бо _ го _ во ста_нет нам, бо _ го _ во ста_нет нам.
А.
_ гов. Бо _ го _ во ста_нет нам, бо _ го _ во ста_нет,
Т.
_ гов. Бо _ го _ во ста_нет нам, бо _ го _ во ста_нет,
Б.
бо_го_во ста_нет нам, бо_го_во ста_нет нам бо..
32
p
С.
су _ мер _ ка _ ми бо_гов.
А.
бо _ го _ во ста _ нет нам, бо _ го _ во ста _ нет нам су _ мер _ ка _ ми бо_гов.
Т.
бо _ го _ во ста _ нет нам, бо _ го _ во ста _ нет нам су _ мер _ ка _ ми бо_гов.
Б.


36
С.
А.
Т.
Б.
pp
f
су_мер_ка_ми..
су_мер_ка_ми..
И
на_до не_бом риск_нуть, и,
мо_жет быть, нев_по_пад. Е_
...не_бом риск_нуть...
...нев_по_
40
_щё нас не раз рас_пнут и
ска_жут по_том: рас_пад.
_пад...
...е_щё нас не раз...
и ска_жут...
на_до не_бом риск_нуть, и,
на_до не_бом риск_
не_юом риск_
43
мо_жет быть, нев_по_пад. Е_
щё нас не раз рас_пнут. И
ска_жут по_том: рас_пад. И
_нуть, не_бом риск_нуть, не_бом риск_нуть, не_бом. И


46
cresc. poco a poco
С.
мы за_во _ ем от ран, по _ том взал_ка _ ем да _ ров... У каж_до_го свой храм. У
А.
мы за_во _ ем от ран, по _ том взал_ка _ ем да _ ров... У каж_до_го свой храм. У
Т.
мы за_во _ ем от ран, по _ том взал_ка _ ем да _ ров... У каж _ до _ го, каж_до_го
Б.
мы за_во _ ем, за_во_ем от ран, взал_ка _ ем, взал_ка_ем... У каж _ до _ го, каж_до_го
49
каж_до _ го свой храм. У каж_до _ го свой храм. И каж_до_му свой гроб. Ю_
свой, каж_до _ го свой, каж_до _ го свой гроб. Ю_
52
ff
_род _ ствуй, во _ руй, мо_лись! Будь о _ ди _ нок, как перст!..
_родст _ вуй, во _ руй, мо_лись! Будь о _ ди _ нок, как перст!..


56
p
С.
...Слов _ но бы _ кам _ хлыст, слов _ но бы _ кам _ хлыст,
А.
...Слов _ но бы _ кам _ хлыст, слов _ но бы _ кам _ хлыст,
Т.
...Слов _ но бы _ кам... слов_но бы _ кам... слов_но бы _ кам... слов_но бы _ кам...
Б.
...Слов_но бы _ кам... слов_но бы _ кам... слов_но бы _ кам... слов_но бы...
60
ff
ве_чен бо _ гам крест.
ве_чен бо _ гам крест.
ве_чен бо _ гам крест.
ве_чен бо _ гам крест, ве_чен бо _ гам, ве_чен бо _ гам, ве_чен бо _
64
fff
Ве _ чен бо _ гам крест!
Ве _ чен бо _ гам крест!
Ве _ чен бо _ гам крест!
гам, ве _ чен бо... Ве _ чен бо _ гам крест!

Торил Ванюшка дорожку *)

Русская народня песня

Обработка для смешанного хора О. КОЛОВСКОГО



*) См.: Псковские песни / сост. Н.Л. Котикова; ред. С.А. Полянский; муз. ред. Ф.А. Дубнов. Псков: Изд-во газ. "Псковская правда", 1958. (Псков. обл. дом нар. творчества.)


14
С.
эх, Ва _ _ _ _ ня до _ рож _
А.
эх, Ва _ _ _ нюш _ ка, эх, Ва _ ня до _ рож _
Т.
Ва _ _ _ нюш _ ка, э _ эх, Ва _ ня до _ рож _
Б.
Ва _ нюш _ ка, Ва _ ня до _ рож _
17
С.
_ку да че _ рез ре _ чень _ ку, ах,
А.
_ку, _ _ _ _ _ _ _ _ _
Т.
_ку да че _ рез ре _ чень _ ку, ах,
Б.
_ку че_рез ре _ чень _ ку, _
20
С.
Ва _ ня на го _ ру,
А.
_на го _ ру, че _ рез _
Т.
на го _ ру, че _ рез ре _ _ _ чень _
Б.
_ _ _ _ _ _ _ че _ рез ре _ чень _


23
f
С.
А.
Т.
Б.
че ‿ рез ре ‿ чень ‿ ку, че ‿ рез ре ‿ чень‿ку да бы
‿ре ‿ чень ‿ ку,
‿ку, че ‿ рез ре ‿ чень ‿ ку, че ‿ рез ре ‿ чень‿ку да бы ‿ ‿ ‿
‿ку, че‿рез ре‿чень‿ку, че ‿ рез
27
cresc.
стру ‿ ю, че ‿ рез ре ‿ чень ‿ ку бы ‿
‿стру ‿ ю, че ‿ рез ре ‿ чень ‿ ку бы ‿
30
ff
f
стру ‿ ю. ‿ Ох, Ва ‿ ня на го ‿ ру
стру ‿ ю. Ох, Ва ‿ ня на го ‿ ру да ко У ‿ лья ‿ ни ‿ но ‿

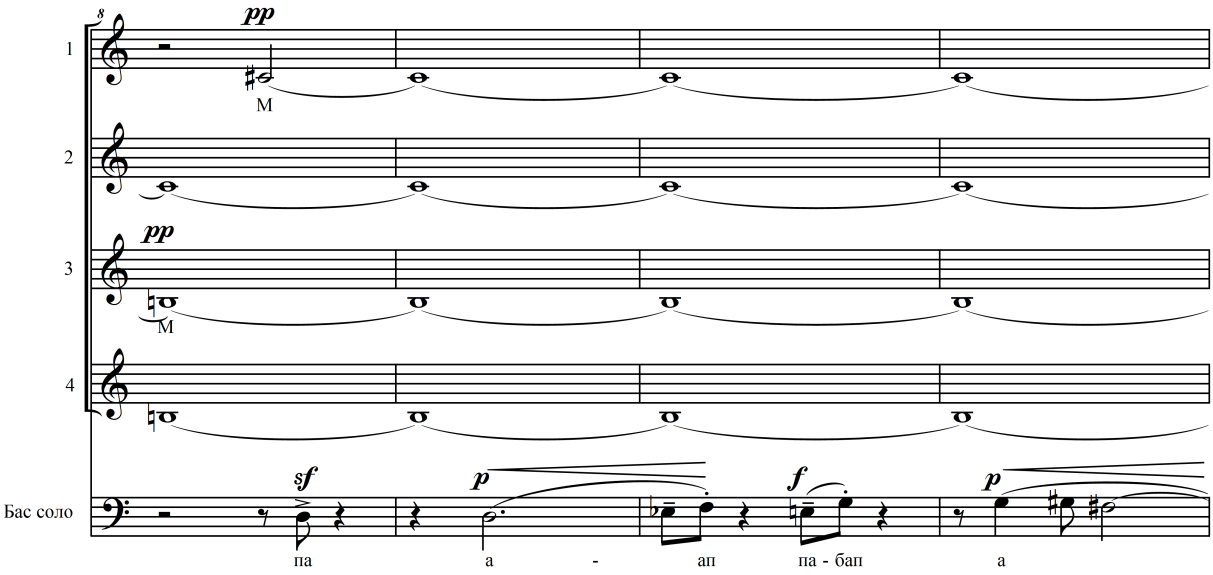

35
С.
А.
Т.
Б.
ох, Ва_ня ко дво_ру.
_му Ва_ня ко дво_ру. До_ма У_люш_ка, э_эх,
40
Ох, до_ма ль бе_ла_я? Нет, не_ту
до_ма ль бе_ла_я? Нет, не_ту
До_ма ль бе_ла_я?
45
У_люш_ки, ох, не_ту бе_ла_ю.
бе_ла_ю.
У_люш_ки, ох, ох, бе ла_ю.
ох, ох, не_ту бе_ла_ю.

МАЛЫЙ ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ
Прелюдия и фуга

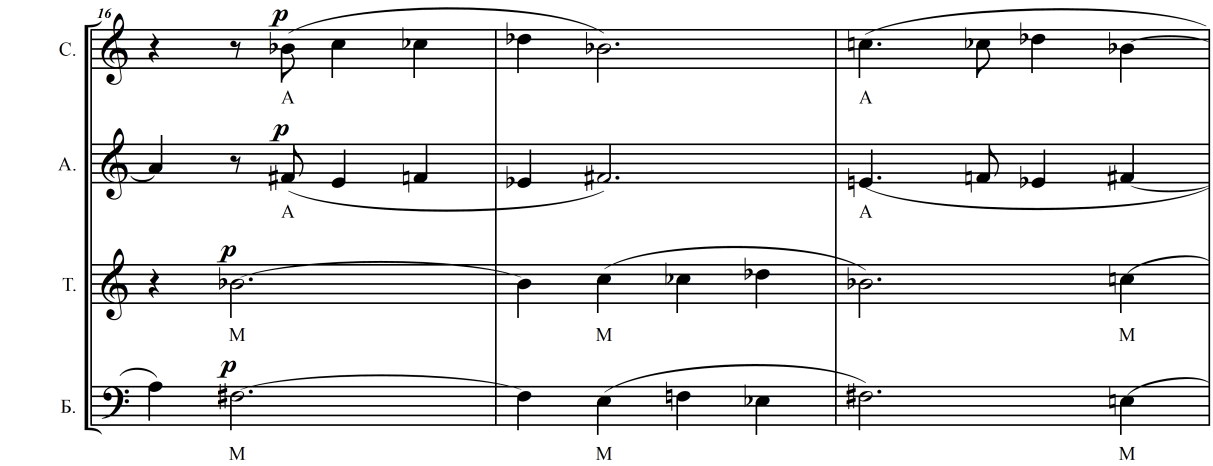
Прелюдия

В. БАРКАУСКАС

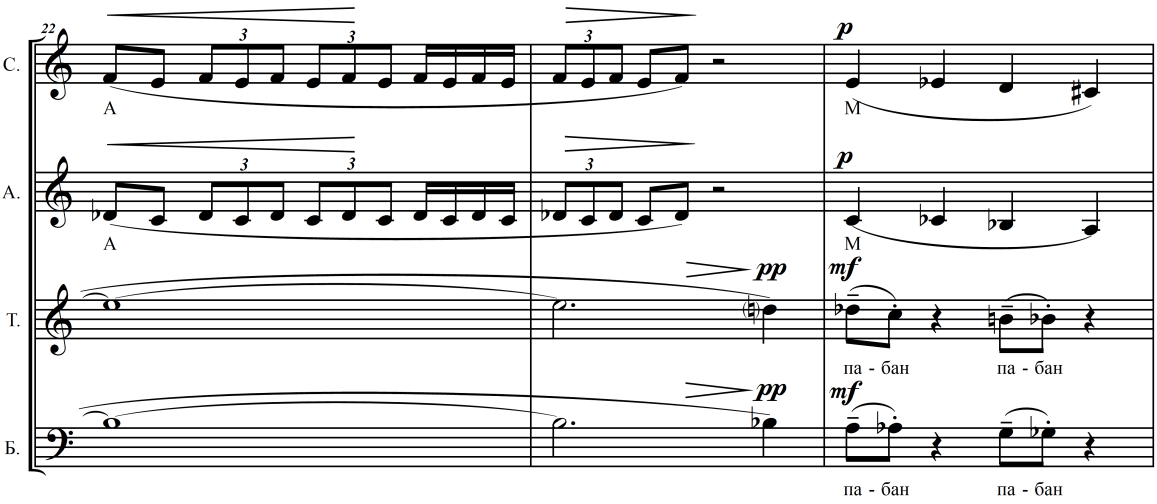


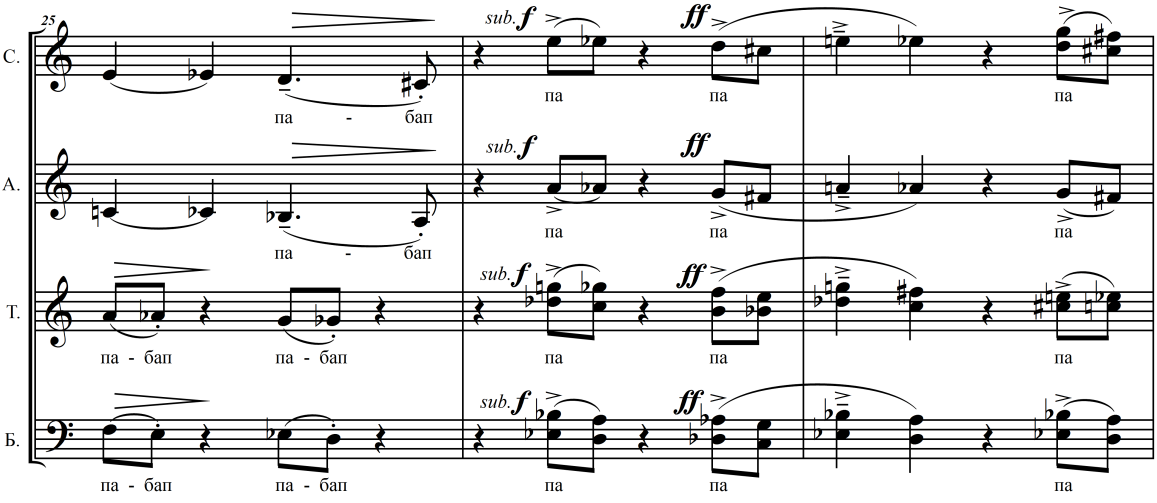

8
1
2
3
4
Бас соло
pp
M
pp
M
sf
p
f
p
па
а - ап
па - бап
а

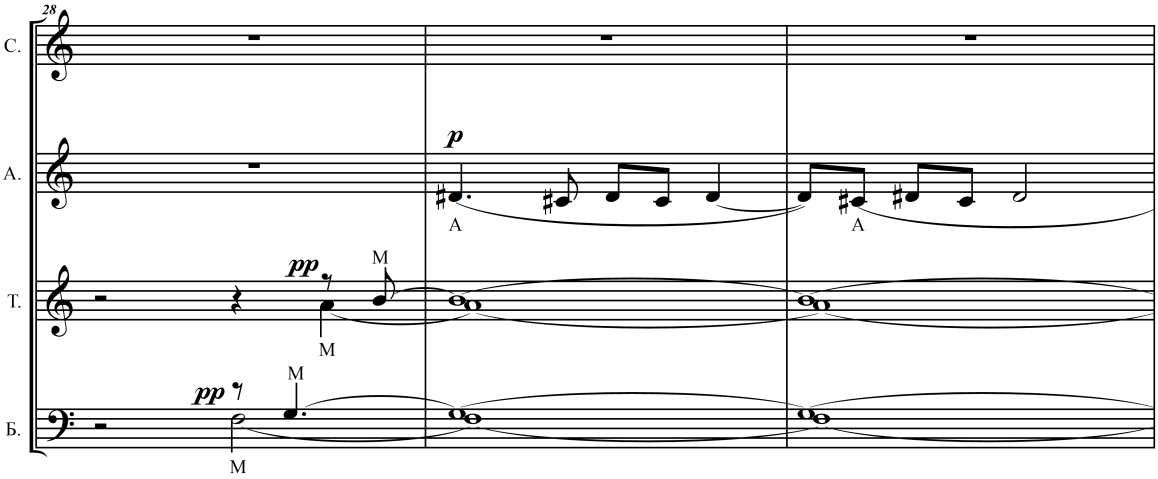

12
Сопрано тутти
4 Альта соло
Тенора тутти
Бас соло
Альты тутти
mf
Па
p
port.
па а - ап па - бап па - ба - ап
sf
Басы tutti
ап па


16
С.
А.
Т.
Б.
p
A
M
M
M

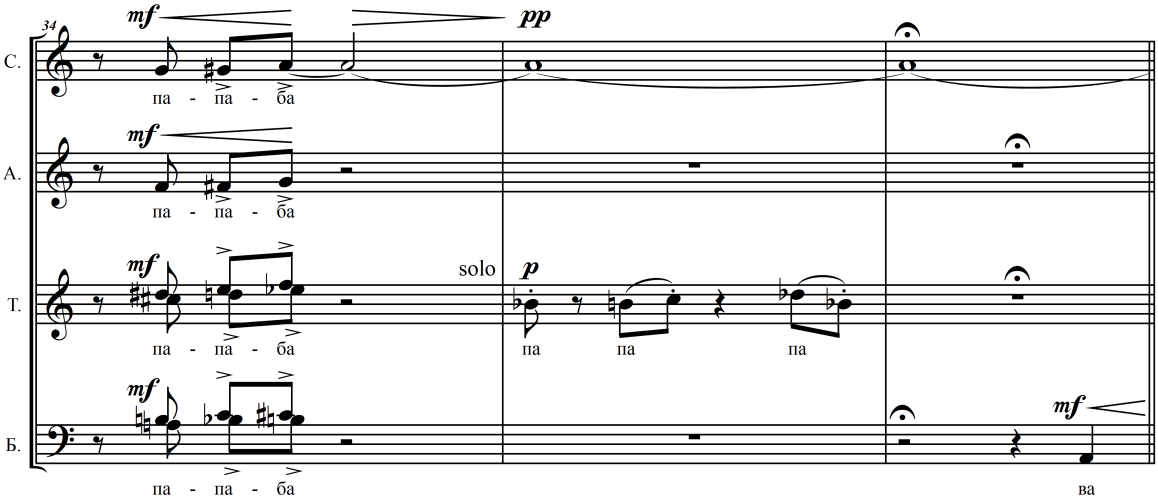

19
С.
А.
Т.
Б.
А
А
па - ба - па - ба - па
па - ба - па - ба - па
М
М
М
М
М
М


22
С.
А.
Т.
Б.
А
А
p
M
p
M
pp
pp
mf
mf
па - бан
па - бан
па - бан
па - бан


25
С.
А.
Т.
Б.
па - бап
па - бап
sub. f
ff
па
па
па
па - бап
па - бап
па - бап
па - бап
па
па
па
па
па
па
па
па


28
С.
А.
Т.
Б.
p
A
A
pp
M
M
pp
M
M


31
С.
А.
Т.
Б.
p
па - бап
mp
па - бап
p
A
pp
M
M
pp
M
M


34
С.
А.
Т.
Б.
mf
па - па - ба
pp
mf
па - па - ба
mf
па - па - ба
solo
p
па
па
па
mf
па - па - ба
mf
ва

Фуга


♩ ≈ 132
С.
А.
Т.
Б.
f
ду - ва - даб - ди - да - да - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
4
mf
Ва -
- даб - ди - ду - даб - ва - даб - ди - да - ду - ва - даб - ди - даб - ду -
7
- ду - ва - даб - ди - да - ду - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
p
- ду да - ди - да - ди - даб - ду - ва - ду -

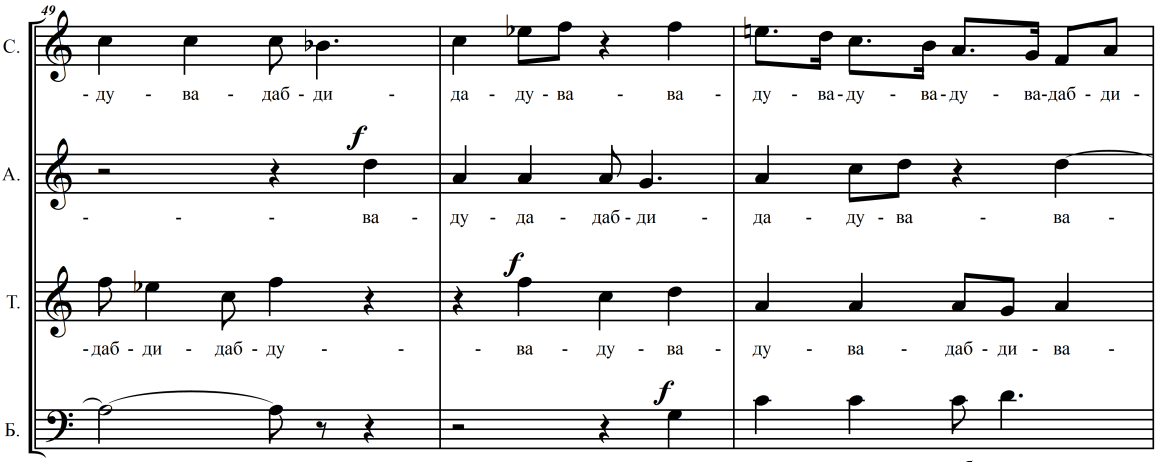

10
С.
А.
Т.
Б.
- даб - ди - ду - даб - ва - даб - ди - да - ду - ва - даб - ди - даб - ду
f
ва -
-да - ди-да - да - ди-ду - да - ди-да - да - ди - да - ду - даб - да - ди-
13
С.
А.
Т.
Б.
mf
ду
да - ди-да - ди - даб - ду - ва - ду -
- ду - ва - даб - ди - да - ду - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
- даб - ду - ва - ду - ва - ду - ва - ди - ду - ва - да - да
16
С.
А.
Т.
Б.
f
ва -
- да - ди-ла - да - ди-ду - па - ди-да - да - ди - да - ди - да - ва -
- даб - ди - ду - даб - ва - даб - ди - да - ду - ва - даб - ди - даб - ду - ва -
да - да
на - ду - ва - ду -

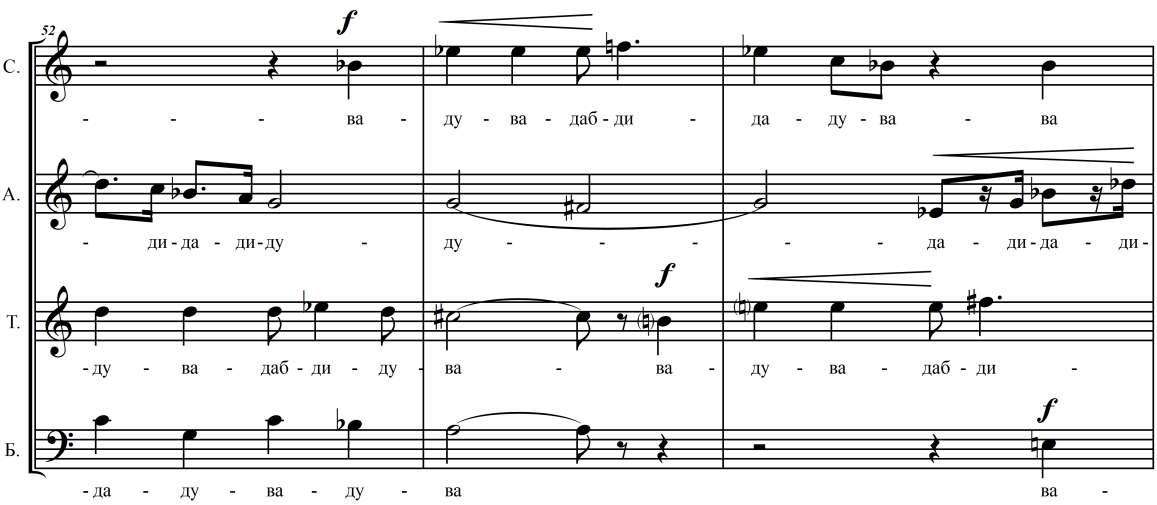

19
С.
- ду - ва - даб - ли - да - ду - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
А.
- ду - - - да - ду - ва - да - ду - да - да - ва -
Т.
- ду
Б.
- - - - ва - да - ди - да - ди - даб - ду - ва - ду -
22
С.
- даб - ди - ду - даб - ва - даб - ди - да - ду - ва - даб - ди - даб - ду - ва -
А.
- - ду - ва - ва - ду - ва - ду -
Т.
да - ва - да - ди - да - да - ди - ду - ди - ду - да - ди - да -
Б.
- да - ди - да - да - ди - ду - да - ди - да - ди - ду - да - ди - да -
25
С.
- ду да - ди - да - ди - да - да - ди - да
А.
- даб - ди - даб - ду - ва - да - ди - да - ди - да - да - ди - да
Т.
- да - ди - да - да - ди - да - да - ди - да - ди - даб - ду
Б.
- да - ди - да - ди - да - ди - даб - ду - ва - ду - да -

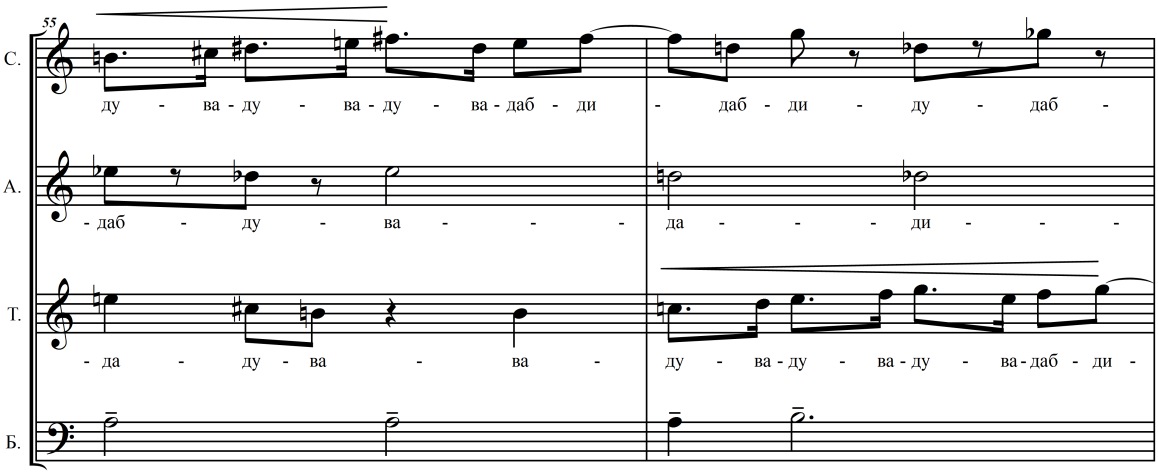

28
С.
да - ди-да - ди-даб - ду - ва - ду - да - ди-да - ди-
А.
да - ди-да - ди - даб - ду - ва - ду - ва - да - ди-да - ди-
Т.
ва - ду - ва - ва - даб
Б.
- даб да - ва - да - даб
31
С.
- даб - ду - ва - ду - да - ди-да - да - ди - да - ди-да - ди-ду -
А.
- даб - ду - ва - ду - да - ди-да - да - ди - да - ди-да - ди-ду -
Т.
да - да - ди-да - ди - даб - ду - ва - ду - да - ди-да
Б.
да - ди - да - ди-да - ди - даб - ду - ва - ду - да - ди-да - ди-ду -
34
С.
- да - ди - да - ди-ду
А.
- да - ди - да - ди-ду - - - - - ва
Т.
ва - ду - ва - даб - ди -
Б.
- да - ди - да - ди - да - ду - да - ди - да - ду - - -
pp
p
pp

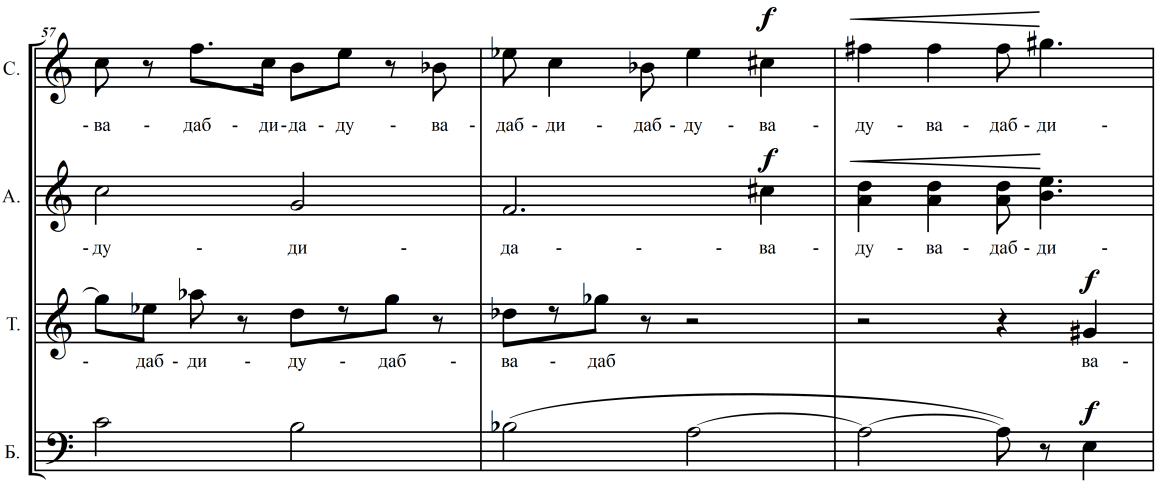

37
С.
А.
Т.
Б.
mp
mf
ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди
даб - ди - ду - даб -
- да - ду - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду -
- да - ду - ва - да - ди - да - ди - даб - ду - ва - ду - да - ди - да - да - ди - ду -
40
- ва - даб - ди - да - ду - ва - даб - ди - даб - ду -
ду -
mf
ва - ду - ва - даб - ди -
- ва - ду - ди - да - даб - ди - даб
- да - ди - да - ду - да - даб - ди - даб - ва -
43
- да - ди - да - ди - да - ди - даб - ду - ва - ду - ди - даб - ду - ва - да - ди
- да - ду - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди - даб - ди - ду - даб
ва - ду - ва - даб - ди - да - ду - ва - ва -
- ду - ва - даб - ди - даб - ду - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -

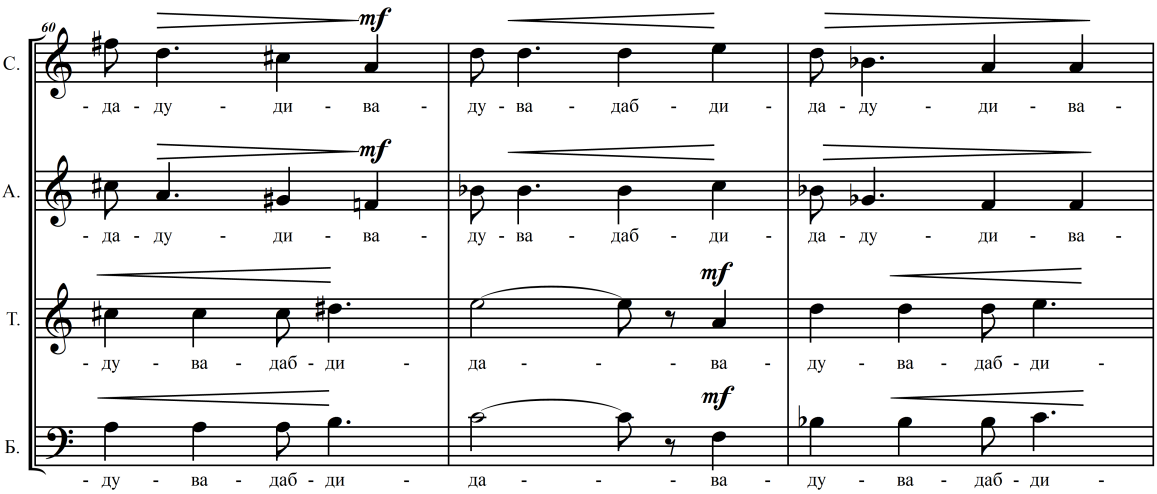

46
С.
да - ди-да - да - ди-ду - да - ди-да - да - ди-ду - да - - - ва -
А.
ва - даб - ди-да - ду - ва - даб - ди - даб - ду - да - ди-да - да - ди-да -
Т.
- ду - ва-ду - ва - ду - ва-даб - ди - даб - ди - ду - даб - ва - даб - ди-да - ду - ва -
Б.
- даб - ди - ду - даб - ва - даб - ди-да - ду - ва - даб - ди - даб - ду


49
С.
- ду - ва - даб - ди - да - ду - ва - ва - ду - ва-ду - ва-ду - ва-даб - ди -
А.
- - - ва - ду - да - даб - ди - да - ду - ва - ва -
Т.
-даб - ди - даб - ду - - - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди - ва -
Б.
ва - ду - ва - даб - да -


52
С.
- - - ва - ду - ва - даб - ди - да - ду - ва - ва
А.
- ди-да - ди-ду - ду - - - - - да - ди-да - ди -
Т.
-ду - ва - даб - ди - ду - ва - ва - ду - ва - даб - ди -
Б.
-да - ду - ва - ду - ва ва -


55
С.
ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди - даб - ди - ду - даб -
А.
- даб - ду - ва - - - да - - - ди - - -
Т.
- да - ду - ва - ва - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
Б.
- ду - - - ва - - - даб - ди - - - -


57
С.
- ва - даб - ди - да - ду - ва - даб - ди - даб - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
А.
- ду - ди - да - - - ва - ду - ва - даб - ди -
Т.
- даб - ди - ду - даб - ва - даб ва -
Б.
- да - ду - ва - - - - - - ва -


60
С.
- да - ду - ди - ва - ду - ва - даб - ди - да - ду - ди - ва -
А.
- да - ду - ди - ва - ду - ва - даб - ди - да - ду - ди - ва -
Т.
- ду - ва - даб - ди - да - - - ва - ду - ва - даб - ди -
Б.
- ду - ва - даб - ди - да - - - ва - ду - ва - даб - ди -


63
С.
- ду - ва - даб - ди - ва - ду - ва - даб - ди -
А.
- ду - ва - даб - ди - ва - ду - ва - даб - ди -
Т.
- да - - - ду - - - ва - - - ду - ва -
Б.
- да - - - ду - - - ва - - - ду - ва -


65
С.
- ду - ва - даб - ди - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
А.
- ду - ва - даб - ди - ду - ва - ду - ва - ду - ва - даб - ди -
Т.
- да - ди - даб - ди - да - ва - ду - ва - да - ди - да - ду -
Б.
- да - ди - даб - ди - да - ва - ду - ва - да - ди - да - ду -


68
p
pp
M
С.
- - да - ду - ва
M
p
pp
M
А.
- - да - ду - ва
M
Т.
- ва
mf
Б.
- ва - - - - - ва - ду - ва - даб - ди - да - ва -


71
С.
А.
Т.
Б.
M
M
M
M
M
pp
- ду - ва - ва - даб - ди - да - ду - ва - даб - ди - ва - ду - ва -
74
dim.
ppp
-ва - ду - ва - - - ва - ду - ва - - - даб -
77
ff
па!
па!
па!
па!
- - - па!

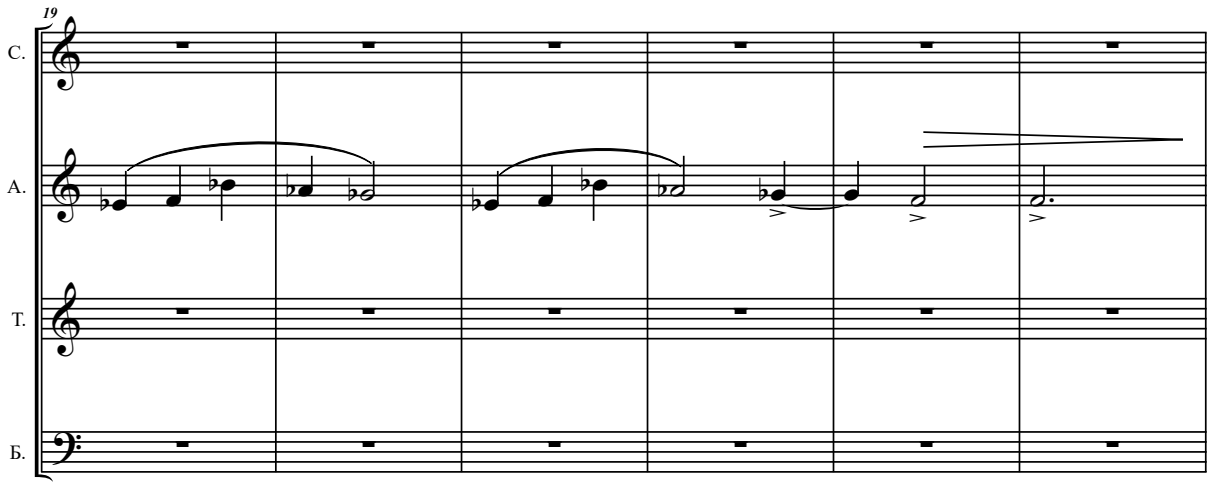
Прелюдия и фуга

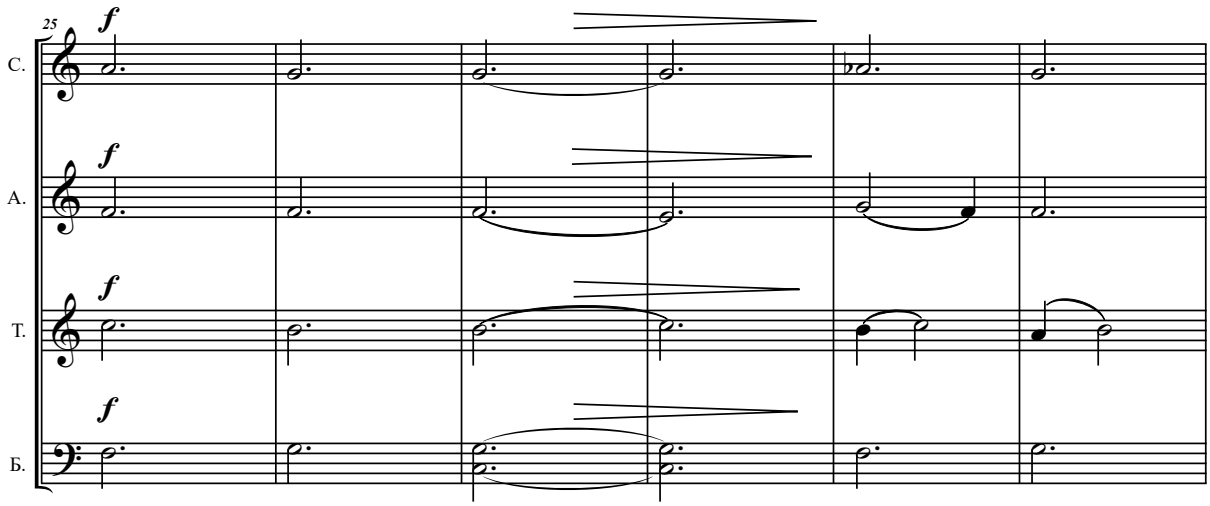
Прелюдия

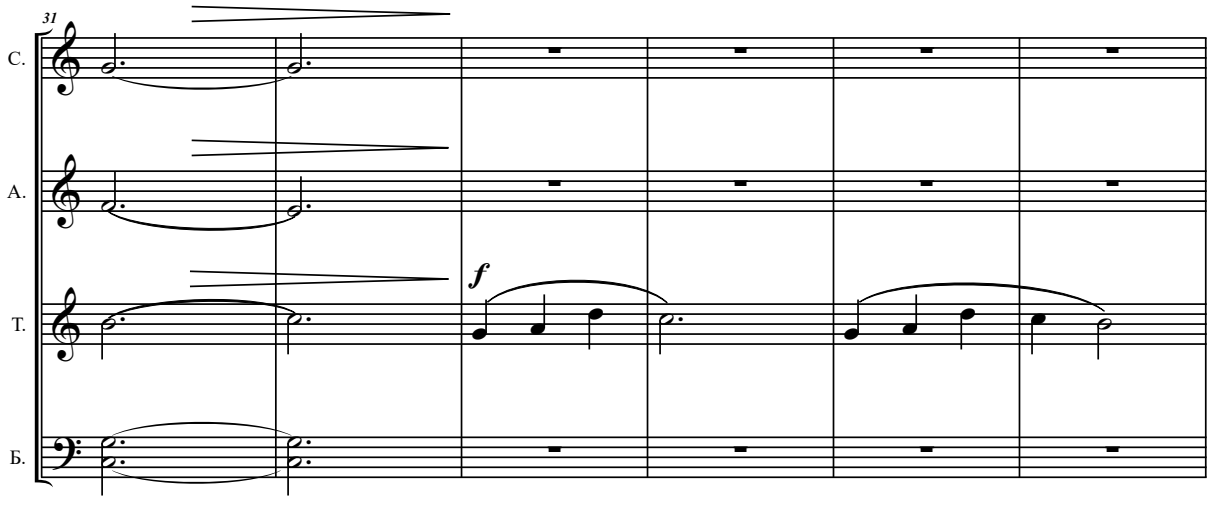
Я. ИВАНОВ

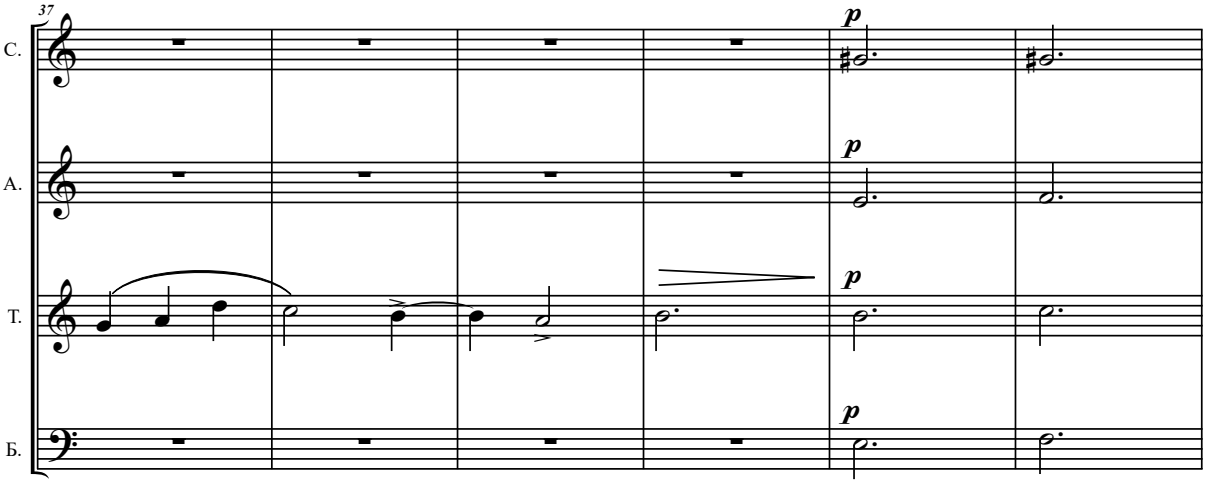
Moderato

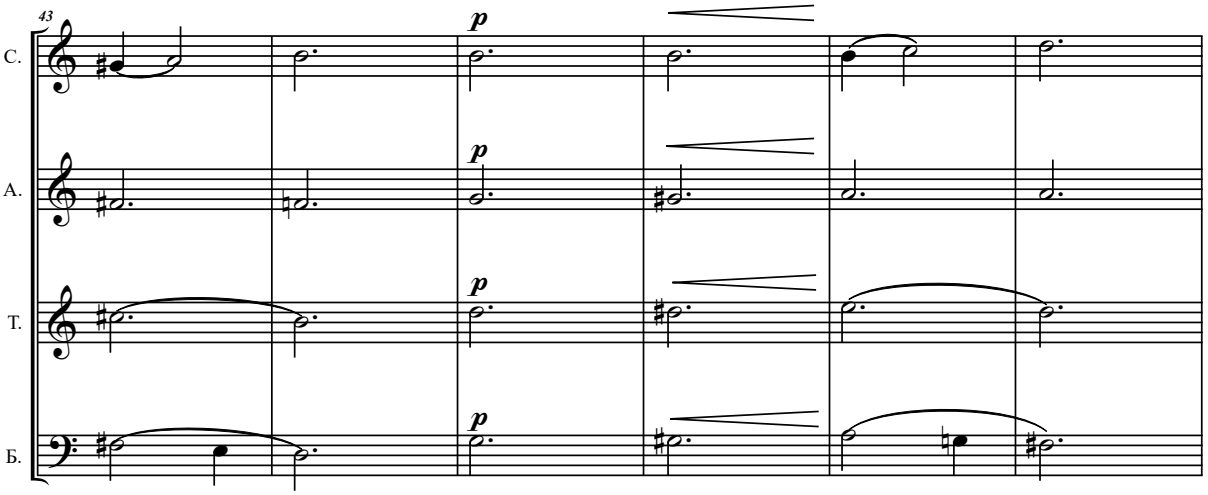



19
С.
А.
Т.
Б.


25
С.
А.
Т.
Б.
f
f
f
f

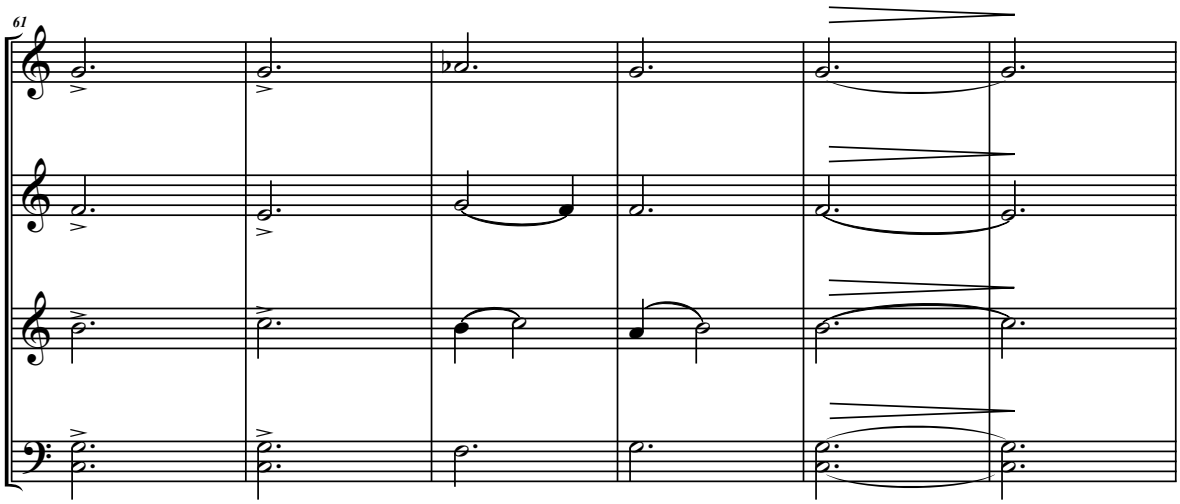

31
С.
А.
Т.
Б.
f

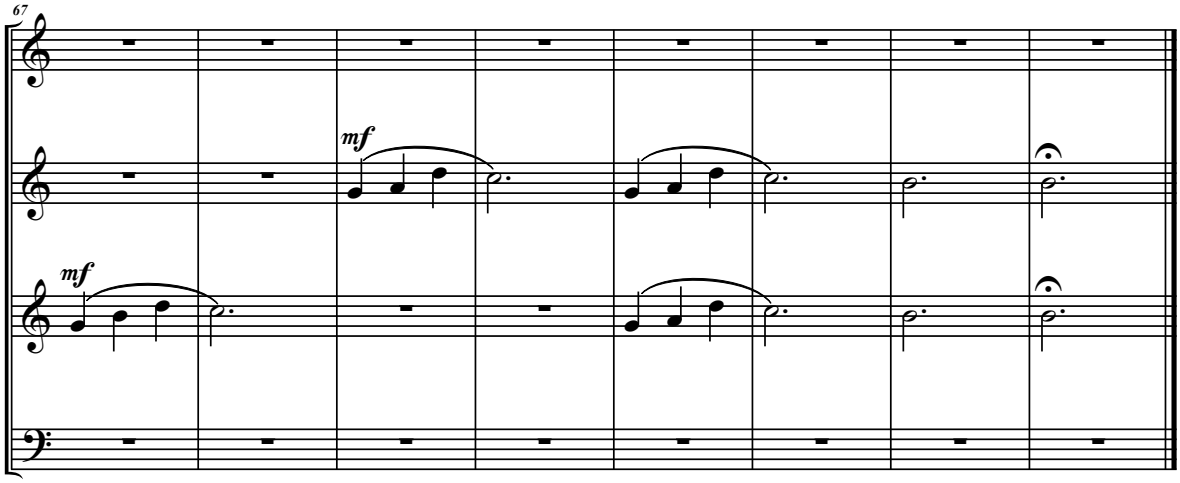

37
С.
А.
Т.
Б.
p


43
С.
А.
Т.
Б.
p


49
С.
А.
Т.
Б.


55
С.
А.
Т.
Б.
2
2
2
2


61
С.
А.
Т.
Б.


67
С.
А.
Т.
Б.
mf
mf

Фуга




19
С.
А.
Т.
Б.
f
mf
mf
25
С.
А.
Т.
Б.
f
mf
mf
31
С.
А.
Т.
Б.


37
С.
А.
Т.
Б.
f
f


43
С.
А.
Т.
Б.
f
f
f
f


49
С.
А.
Т.
Б.
f
f
f
f


Reprize
55
61
67
C.
A.
T.
Б.
f
ff
rit.

Прелюдия и фуга «Красы прелестней нет» *

из цикла «Мадригал» на стихи поэтов эпохи Возрождения

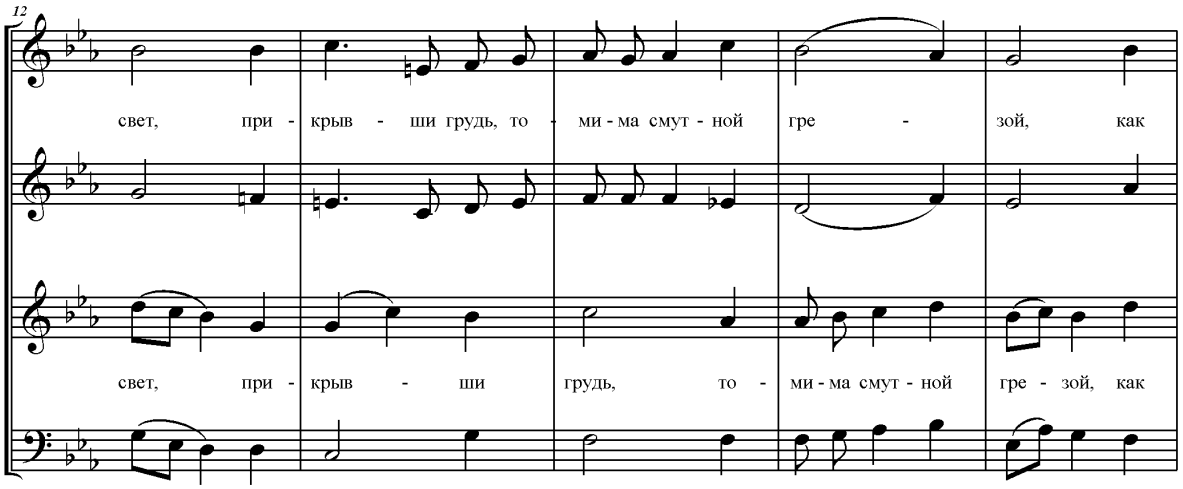
Прелюдия

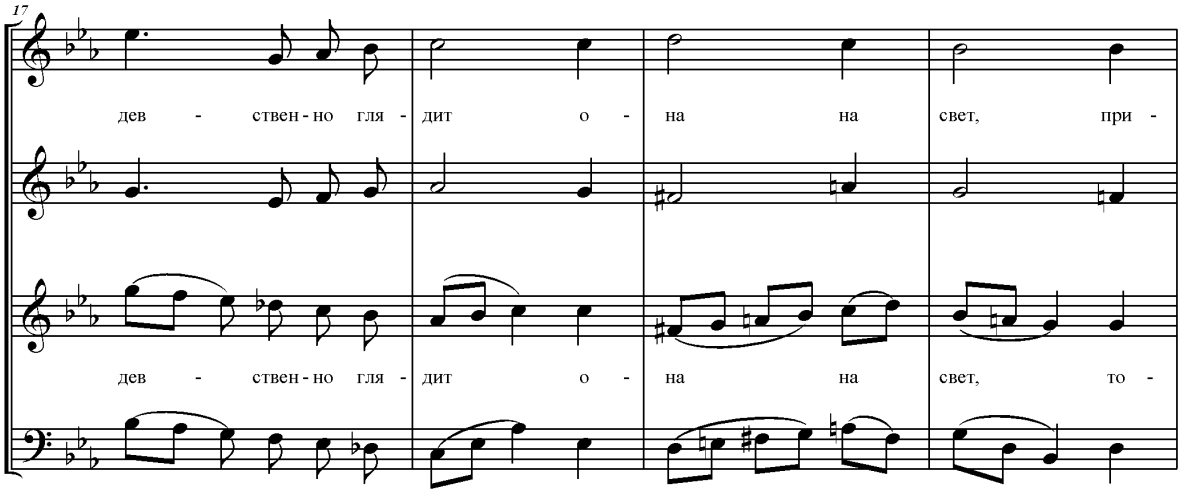
Т. ТАССО
Перевод с итальянского О. Румера

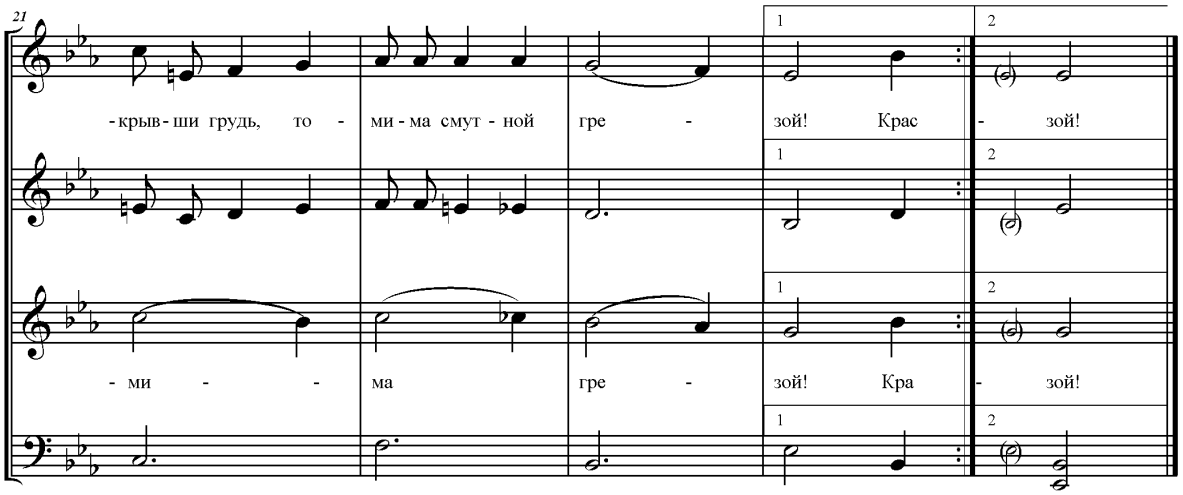
А. УШКАРЁВ



* Отрывок из "Освобожденного Иерусалима"


12
С.
свет, при - крыв - ши грудь, то - ми - ма смут - ной гре - зой, как
А.
Т.
свет, при - крыв - ши грудь, то - ми - ма смут - ной гре - зой, как
Б.

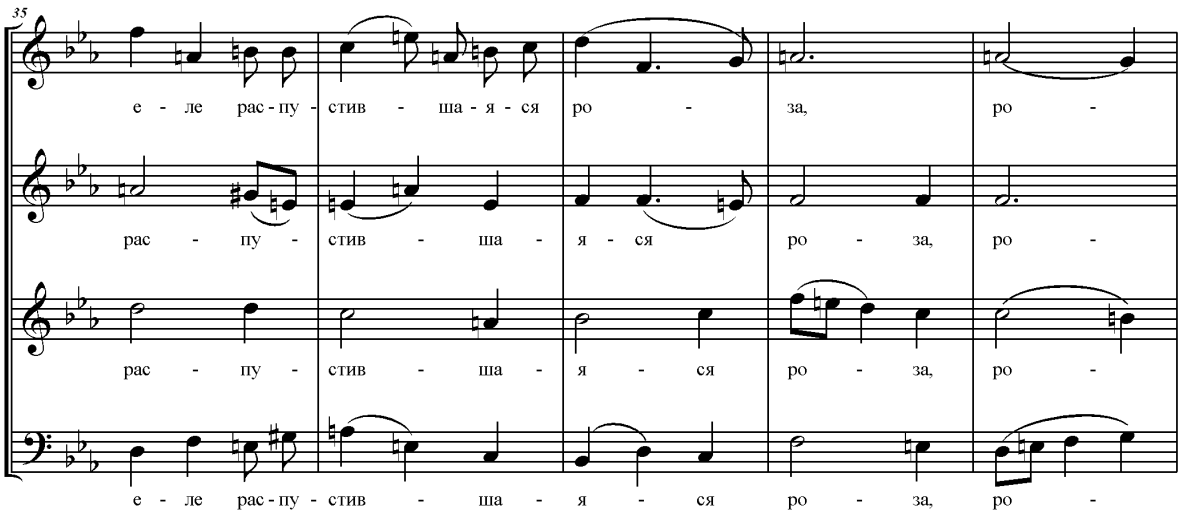

17
С.
дев - ствен - но гля - дит о - на на свет, при -
А.
Т.
дев - ствен - но гля - дит о - на на свет, то -
Б.

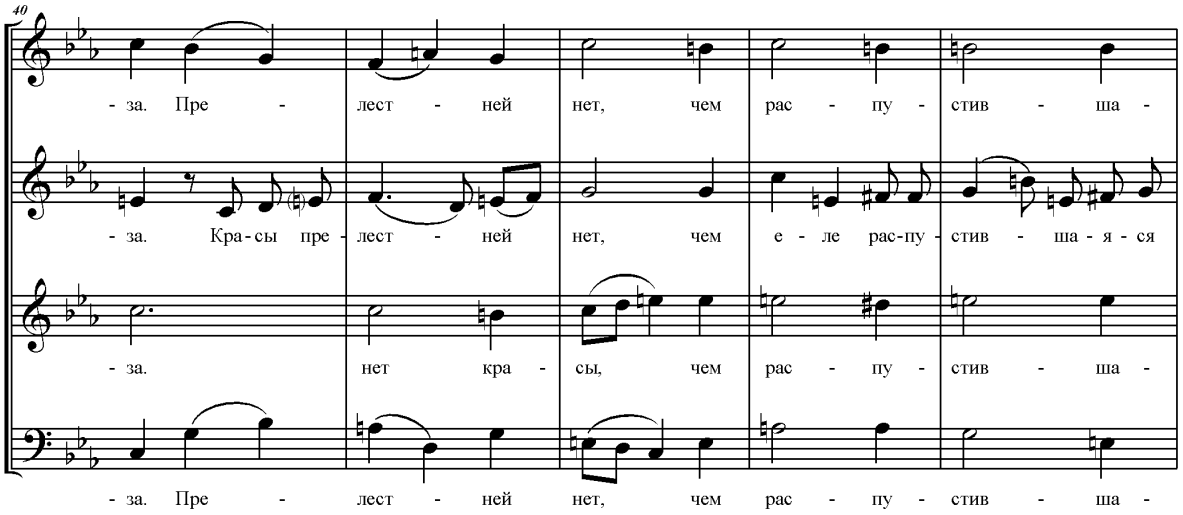

21
С.
- крыв - ши грудь, то - ми - ма смут - ной гре - зой! Крас - зой!
А.
Т.
- ми - - ма гре - зой! Кра - зой!
Б.
1
2

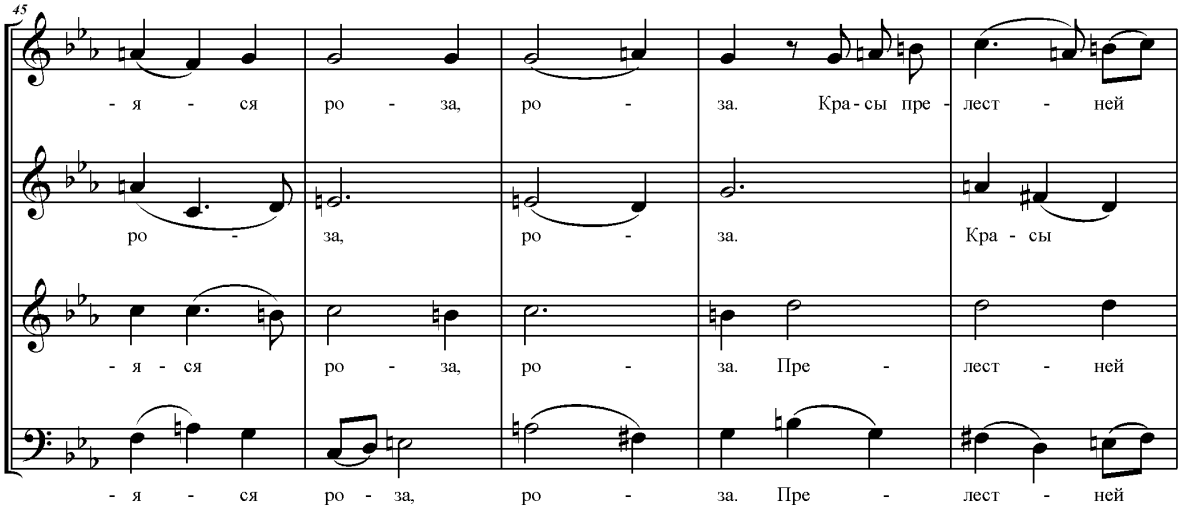
Фуга


Moderato ♩≈88
mf
С.
А.
Кра-сы пре-ле-стней нет, чем е-ле рас-пу-стив-ша-я-ся
5
ро-за, ро-за. Пре-ле-стней
mf
Кра-сы пре-ле-стней
10
нет, чем е-ле рас-пу-стив-ша-я-ся ро-за,
Т.
Б.
15
ро-за. Пре-ле-стней нет, чем рас-пу-
mf
Кра-сы при-ле-стней нет, чем е-ле рас-пу-

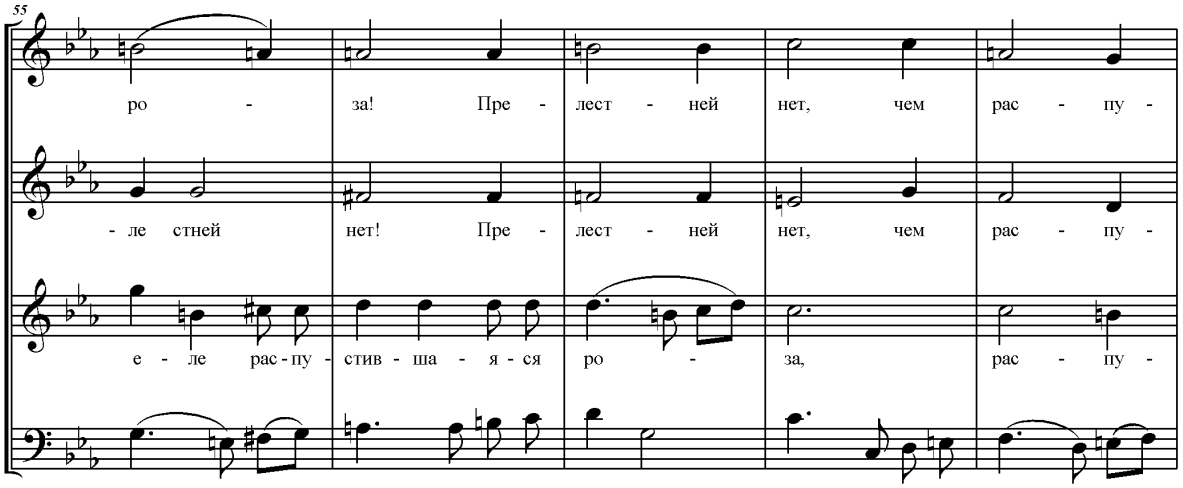

20
С.
-стив - ша - я - ся ро - за, ро - за. Пре -
А.
-стив - ша - я - ся ро - за, ро - за. Пре -
Т.
-стив - ша - я - ся ро - за, ро - за. Пре -
Б.
mf
Кра-сы пре-
25
С.
-лест - ней нет, чем рас - пу - стив - - - ша -
А.
-лест - ней нет, чем рас - пу - стив - ша - я -
Т.
-лест - ней нет, чем е - ле рас-пу - стив - ша - я - ся
Б.
-лест - ней нет, чем е - ле рас-пу - стив - ша - я - ся ро -
30
С.
- я - ся ро - за. Кра-сы пре - ле - стней нет, чем
А.
- - ся ро - за. Пре - лест - ней нет, чем
Т.
ро - за, ро - за. Пре - лест - ней нет, чем
Б.
-за, ро - за. Пре - лест - ней нет, чем

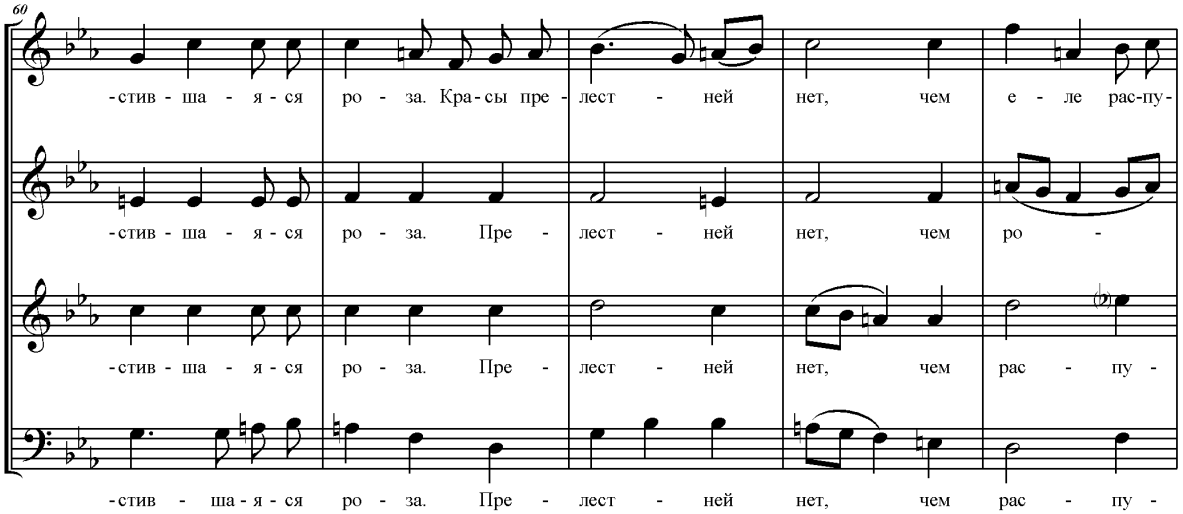

35
С.
е - ле рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за, ро -
А.
рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за, ро -
Т.
рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за, ро -
Б.
е - ле рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за, ро -

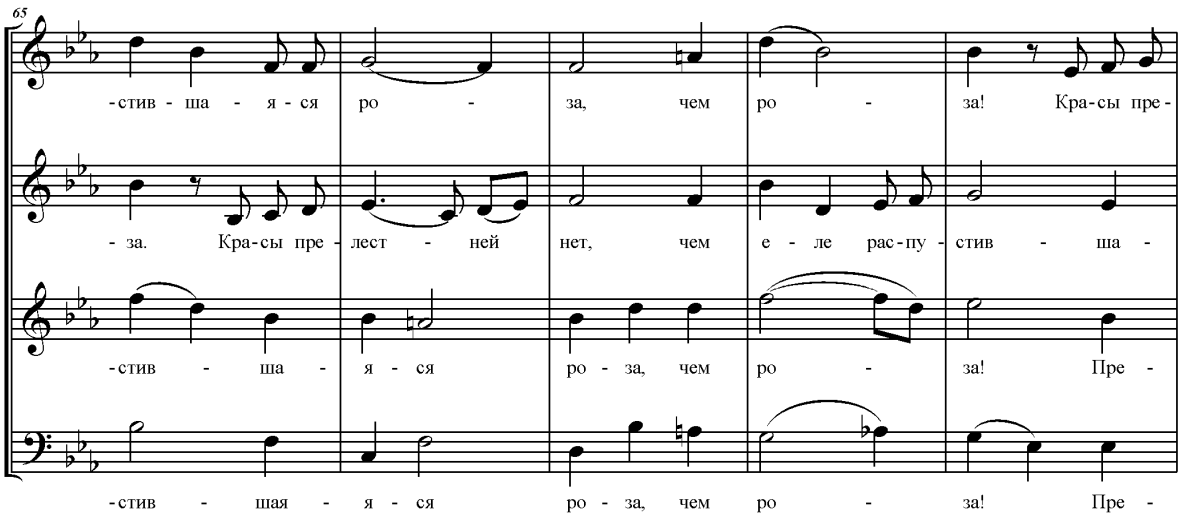

40
С.
- за. Пре - лест - ней нет, чем рас - пу - стив - ша -
А.
- за. Кра - сы пре - лест - ней нет, чем е - ле рас - пу - стив - ша - я - ся
Т.
- за. нет кра - сы, чем рас - пу - стив - ша -
Б.
- за. Пре - лест - ней нет, чем рас - пу - стив - ша -

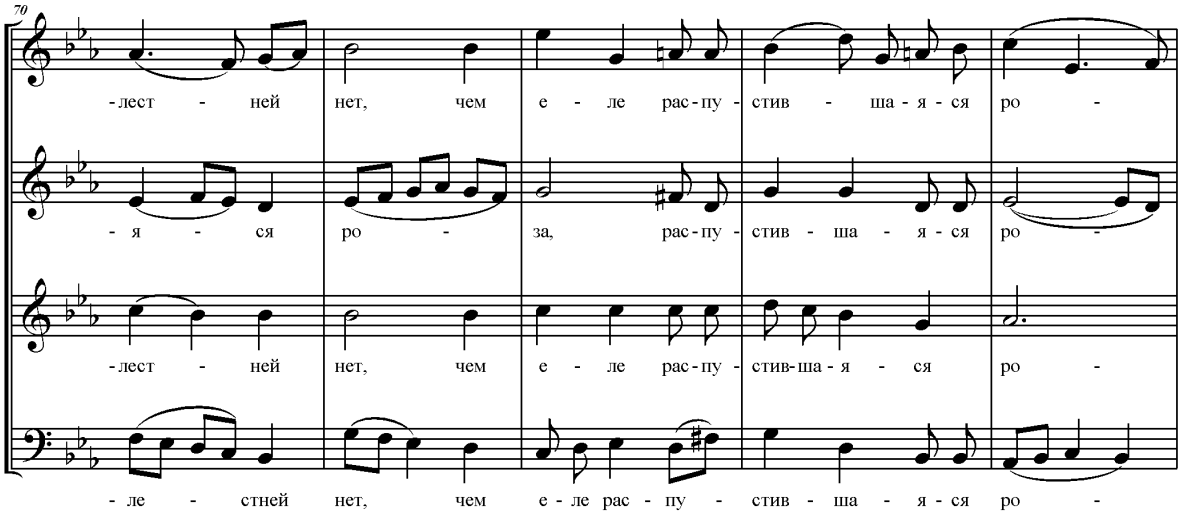

45
С.
- я - ся ро - за, ро - за. Кра - сы пре - лест - ней
А.
ро - за, ро - за. Кра - сы
Т.
- я - ся ро - за, ро - за. Пре - лест - ней
Б.
- я - ся ро - за, ро - за. Пре - лест - ней

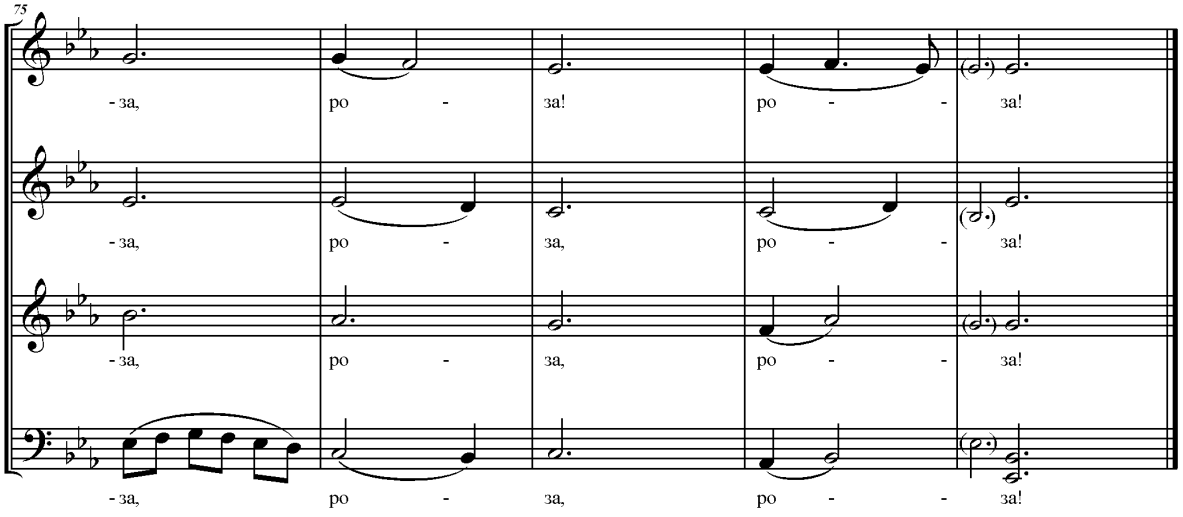

50
С.
нет, чем е - ле рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за,
А.
нет, чем е - ле рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за, пре -
Т.
нет, чем ро - за. Кра - сы пре - лет - ней нет, чем
Б.
нет, чем рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за. Кра - сы пре -


55
С.
ро - за! Пре - лест - ней нет, чем рас - пу -
А.
- ле стней нет! Пре - лест - ней нет, чем рас - пу -
Т.
е - ле рас - пу - стив - ша - я - ся ро - за, рас - пу -
Б.
- лест - ней нет, кра - сы пре - лест - ней нет, чем е - ле рас - пу -


60
С.
- стив - ша - я - ся ро - за. Кра - сы пре - лест - ней нет, чем е - ле рас - пу -
А.
- стив - ша - я - ся ро - за. Пре - лест - ней нет, чем ро -
Т.
- стив - ша - я - ся ро - за. Пре - лест - ней нет, чем рас - пу -
Б.
- стив - ша - я - ся ро - за. Пре - лест - ней нет, чем рас - пу -


65
С.
-стив - ша - я - ся ро - за, чем ро - за! Кра-сы пре-
А.
- за. Кра-сы пре - лест - ней нет, чем е - ле рас-пу - стив - ша -
Т.
-стив - ша - я - ся ро - за, чем ро - за! Пре -
Б.
-стив - шая - я - ся ро - за, чем ро - за! Пре -


70
С.
-лест - ней нет, чем е - ле рас-пу - стив - ша - я - ся ро -
А.
- я - ся ро - за, рас-пу - стив - ша - я - ся ро -
Т.
-лест - ней нет, чем е - ле рас-пу - стив-ша - я - ся ро -
Б.
- ле - стней нет, чем е - ле рас - пу - стив - ша - я - ся ро -


75
С.
-за, ро - за! ро - - за!
А.
-за, ро - за, ро - - за!
Т.
-за, ро - за, ро - - за!
Б.
-за, ро - за, ро - - за!

В честь Густава Эрнесакса *

из цикла «Портреты мастеров»
Прелюдия и фуга

С. ЕСЕНИН **Ю. ЕВГРАФОВ**

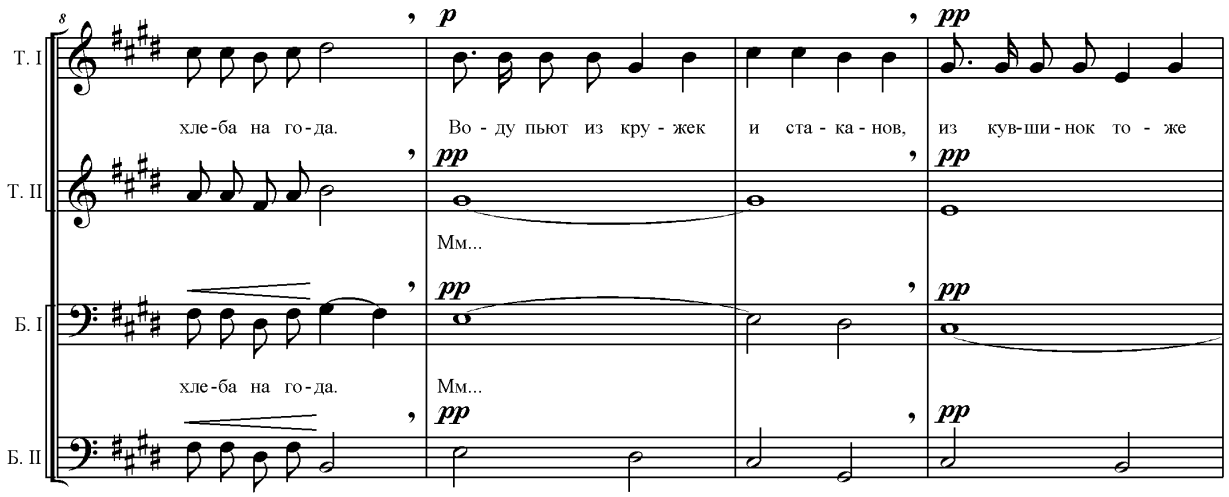


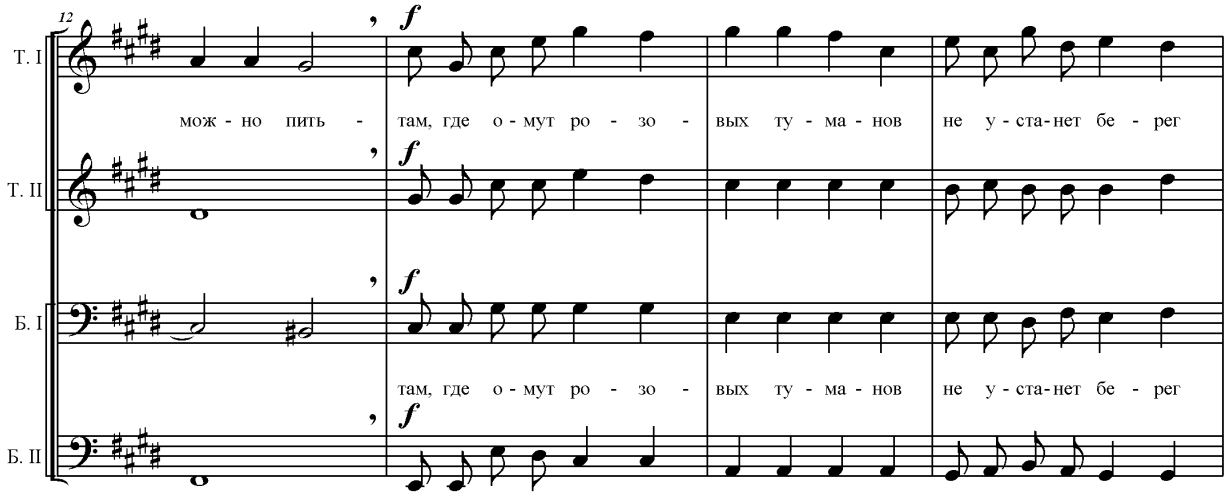
* Сочинение написано к 75-летию Г. Эрнесакса. В основе прелюдии, написанной на стихи С. Есенина, - фрагменты из хоровых песен Эрнесакса: "Lennaku laul" ("Пусть песня летит"), "Randlsed" ("Люди побережья"), "Soovituseks" ("Пожелание"), "Paike vajus parnapuule" ("За липой солнце скрылось"), "Toolaul" ("Песня труда"), опубликованных в сборнике Gustav Ernesaks. Meeskoorilaule, Tallin, Eesti raamat, 1980.

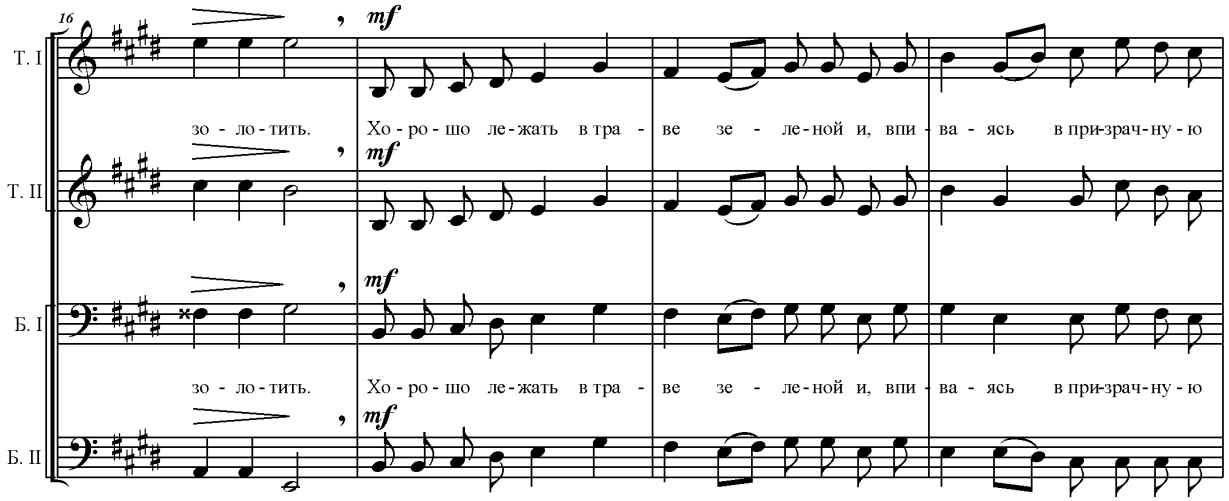
Фуга написана на перефразированный текст известной латинской формулы:

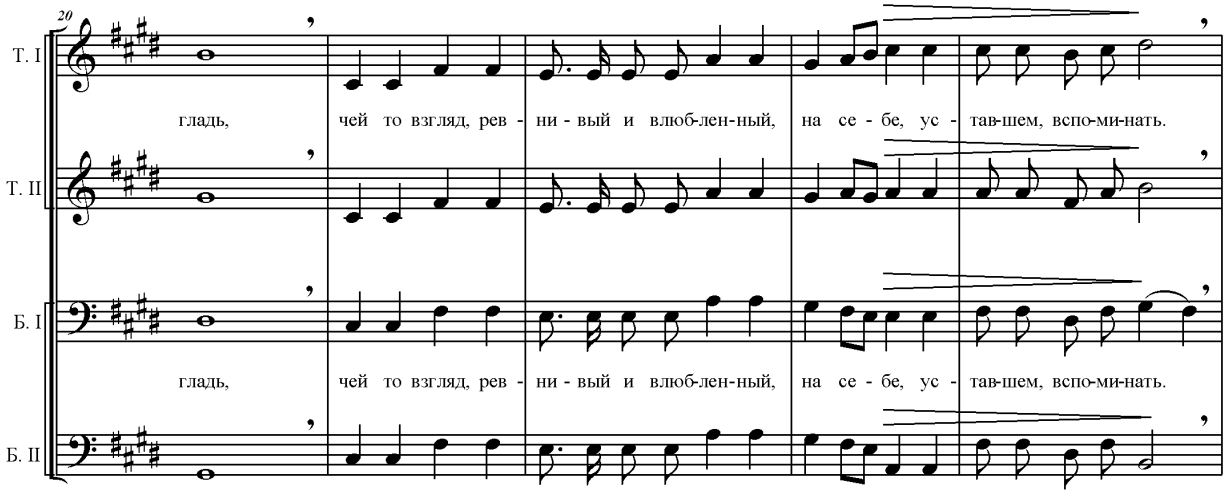
S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

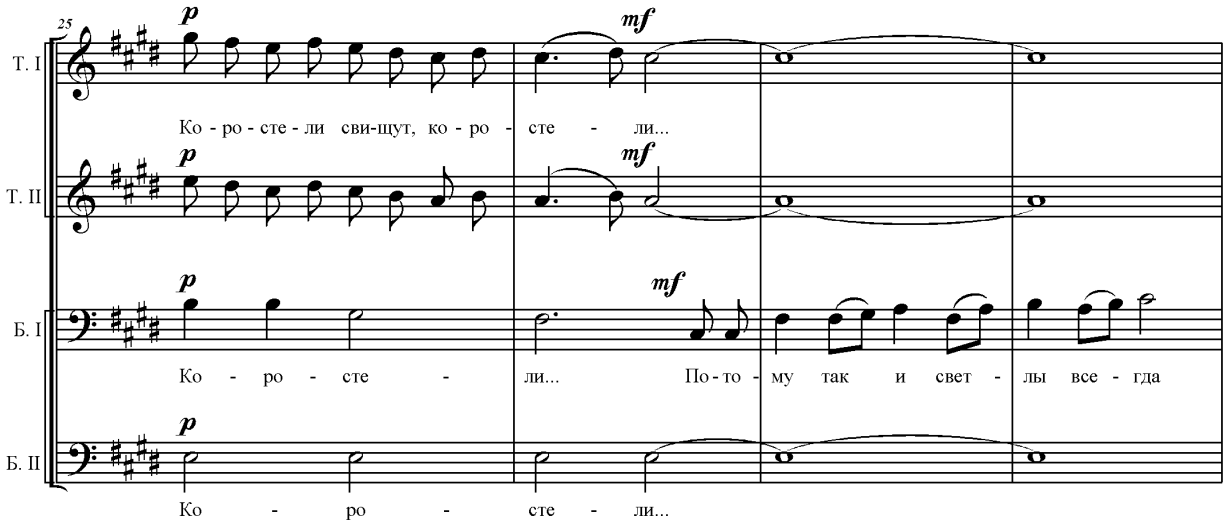
что в примерном переводе означает: "Пахарь Арепо за плугом направляет работу". Предлагаемый вариант текста "Gustav Ernesax tenet opera rotas" соответственно переводится как: "Величественный (Густав) гороховый (Эрне) барин (сакс) за плугом направляет работу". В основе фуги монограмма G-E

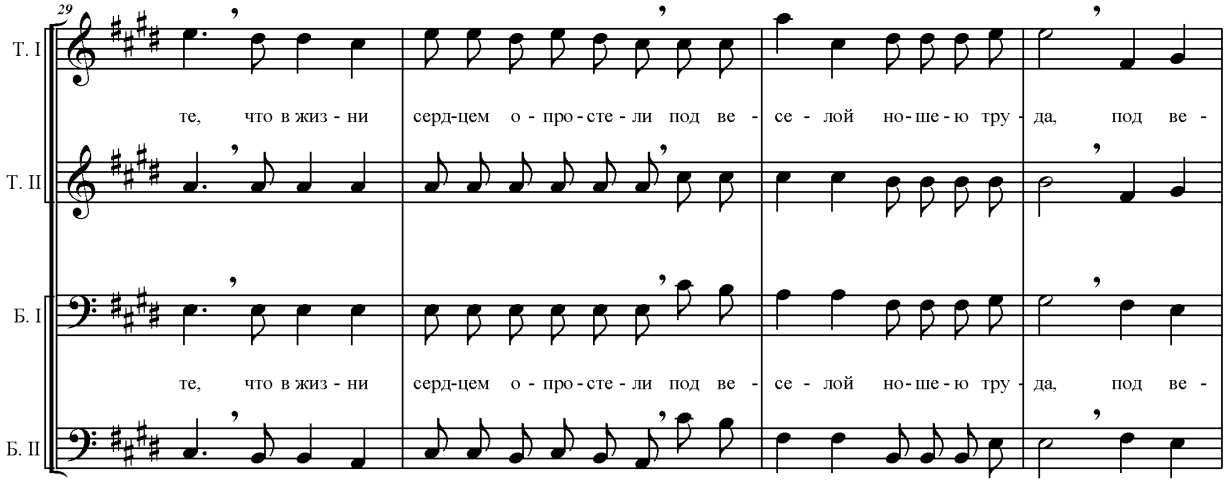

8
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
p
pp
хле-ба на го-да.
Во-ду пьют из кру-жек и ста-ка-нов, из кув-ши-нок то-же
Мм...
хле-ба на го-да.
Мм...


12
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
f
мож-но пить -
там, где о-мут ро-зо-
вых ту-ма-нов не у-ста-нет бе-рег
там, где о-мут ро-зо-
вых ту-ма-нов не у-ста-нет бе-рег


16
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
mf
зо-ло-тить.
Хо-ро-шо ле-жать в тра-ве зе-ле-ной и, впи-ва-ясь в при-зрач-ну-ю
зо-ло-тить.
Хо-ро-шо ле-жать в тра-ве зе-ле-ной и, впи-ва-ясь в при-зрач-ну-ю


20
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
гладь, чей то взгляд, рев - ни - вый и влюб-лен-ный, на се - бе, ус - тав-шем, вспо-ми-нать.
гладь, чей то взгляд, рев - ни - вый и влюб-лен-ный, на се - бе, ус - тав-шем, вспо-ми-нать.


25
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
p
mf
Ко - ро - сте - ли сви-щут, ко - ро - сте - ли...
Ко - ро - сте - ли... По-то - му так и свет - лы все - гда
Ко - ро - сте - ли...


29
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
те, что в жиз - ни серд-цем о - про - сте - ли под ве - се - лой но-ше-ю тру - да, под ве -
те, что в жиз - ни серд-цем о - про - сте - ли под ве - се - лой но-ше-ю тру - да, под ве -

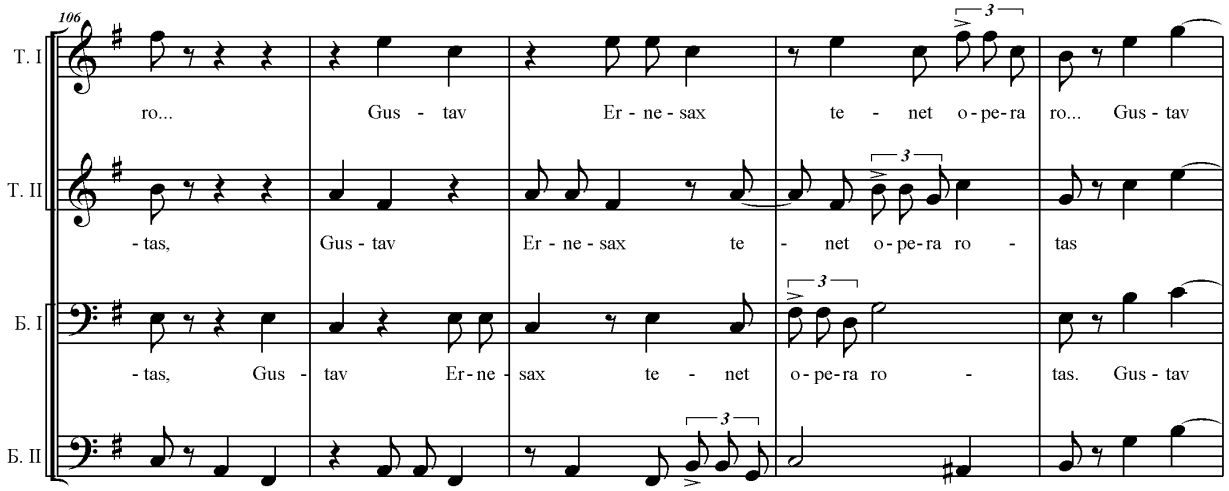

33
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
-се - лой но - ше - ю тру - да.
lunga
36
Allegro risoluto
p marcato
mp marcato
Gus - tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro - tas, ro - tas,
41
mf marcato
Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro - tas te - net, ro - tas
te - net, ro - tas te - net, ro - tas

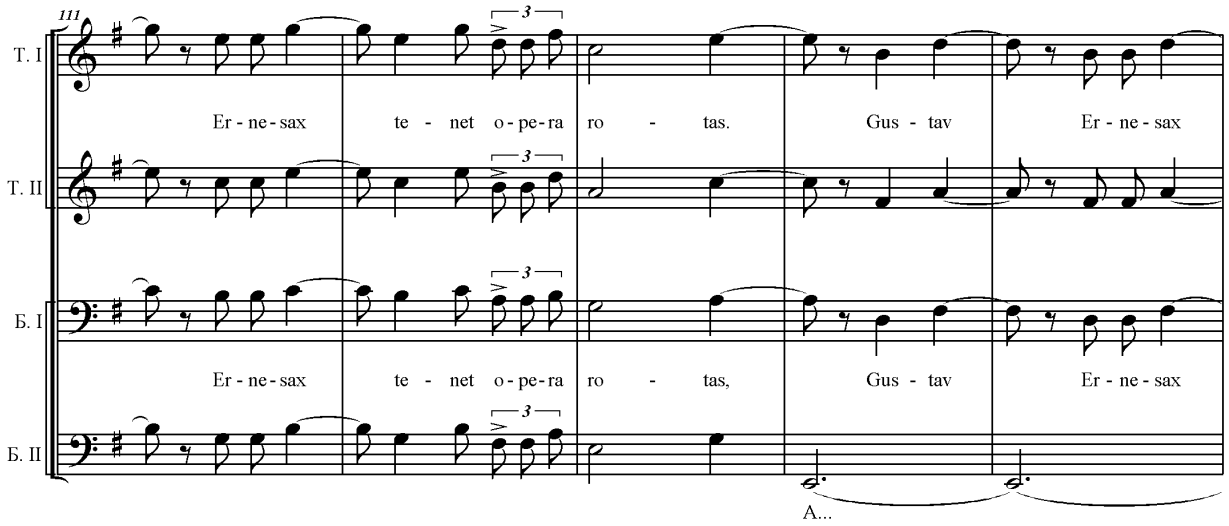

46
f marcato
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
Gus - tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra
te net o - pe - ra ro - tas, ro - tas, te - net ro - tas, te -
te - net, ro - tas, te - net ro - tas, te - net ro - tas, te -
51
f
ro - tas, te - net o - pe - ra te - net o - pe - ra, te - net o - pe - ra, te - net o - pe - ra,
- net ro - tas,
- net ro - tas, te - net o - pe - ra, te - net o - pe - ra, te - net o - pe - ra, te - net o - pe - ra,
Gus - tav, Gus - tav, Gus - tav, Gus - tav,
56
mf
ro - tas te - net, ro - tas.
mp
O - pe - ra ro - tas te - net.
p
mf
Gus -
O - pe - ra ro - tas te - net, ro - tas, o - pe - ra ro - tas te - net, ro - tas, o - pe - ra

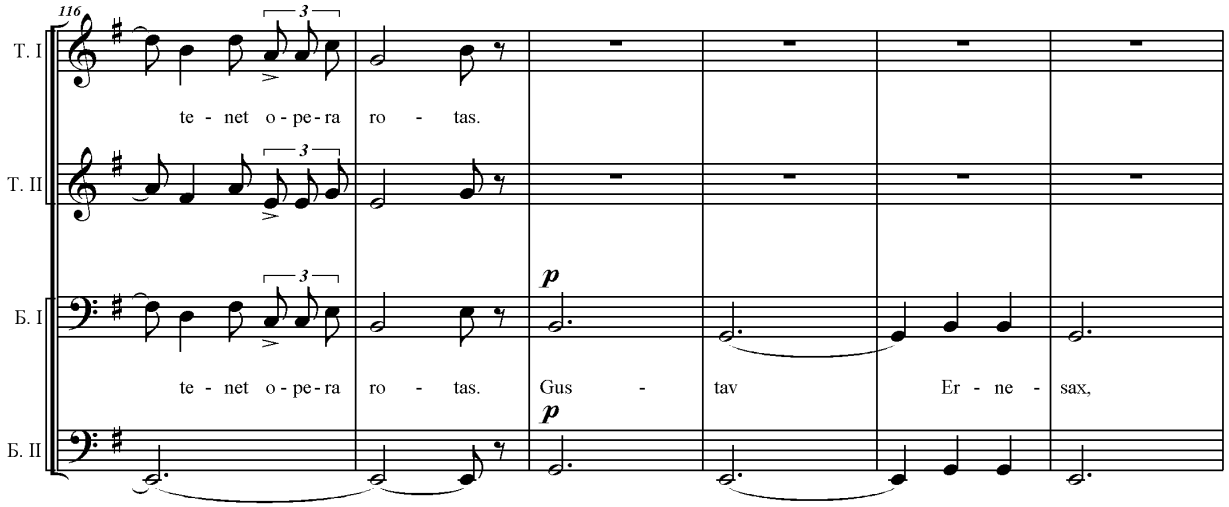

61
T. I
T. II
Б. I
Б. II
-tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra
ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas re-net, ro-tas,
66
p
ro - tas.
O-pe-ra ro-tas te-net,
o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas te-net, ro-tas te-net, ro-tas.
71
mf
Gus - tav Er - ne - sax
ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas

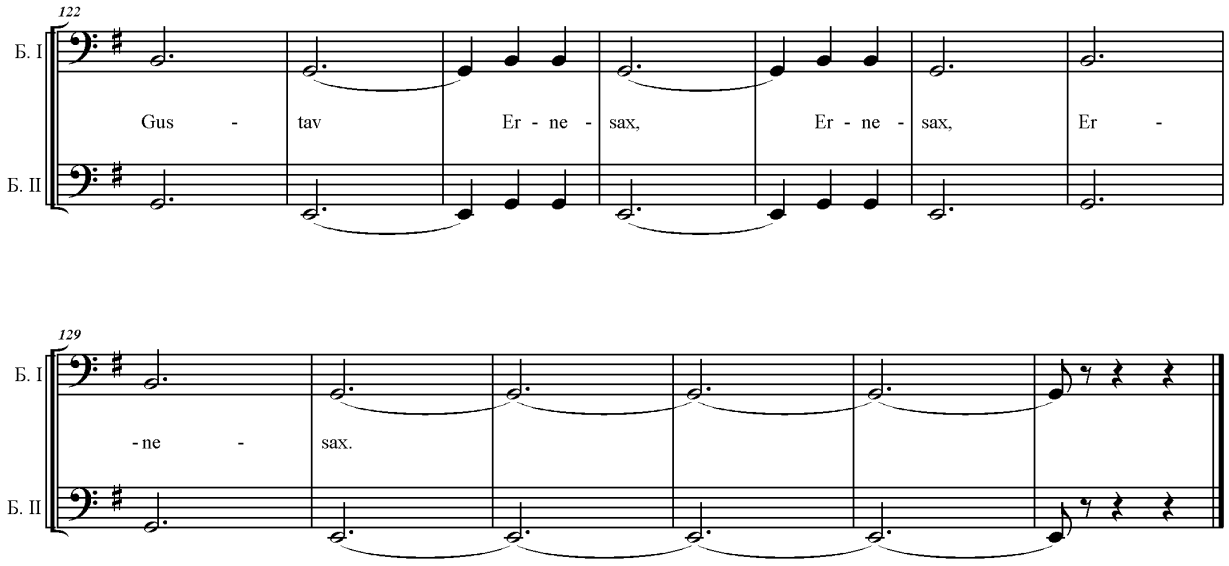

76
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
te - net o - ep - ra ro - tas.
te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas te-net, ro-tas, o-pe-ra ro-tas
Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav,
81
f
te-net, o-pe-ra ro-tas
te-net, o-pe-ra ro-tas
simile
Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav, Gus-tav, simile
86
f
Gus - tav Er - ne - sax te - net,


91
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
o - pe - ra ro - tas
p
ro - tas o - pe-ra te - net,
Gus-tav Er - ne - sax. A...
96
Er - ne - sax Gus - tav
ro - tas o - pe - ra te - net. Er - ne - sax,
101
f marcato
Gus - tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra
Gus - tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro -
Gus - tav Gus - tav Er-ne - sax te - net o - pe - ra ro -
Gus - tav Er-ne-sax te - net o - pe - ra Er - ne -


106
Т. I
ro... Gus - tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro... Gus - tav
Т. II
- tas, Gus - tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro - tas
Б. I
- tas, Gus - tav Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro - tas. Gus - tav
Б. II
- sax, Gus - tav Er - nen - sax te - net o - pe - ra, Er - ne - sax


111
Т. I
Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro - tas. Gus - tav Er - ne - sax
Т. II
Б. I
Er - ne - sax te - net o - pe - ra ro - tas, Gus - tav Er - ne - sax
Б. II
A...


116
Т. I
te - net o - pe - ra ro - tas.
Т. II
Б. I
p
te - net o - pe - ra ro - tas. Gus - tav Er - ne - sax,
Б. II
p


122
Б. I
Б. II
Gus - tav Er - ne - sax, Er - ne - sax, Er -
129
Б. I
Б. II
- ne - sax.

Валентину Нестерову

Два сольфеджио

1. Прелюдия

Ю. ФАЛИК




13
С.
А.
Т.
Б.
3
17
mf


26
С.
А.
Т.
Б.


30
С.
А.
Т.
Б.

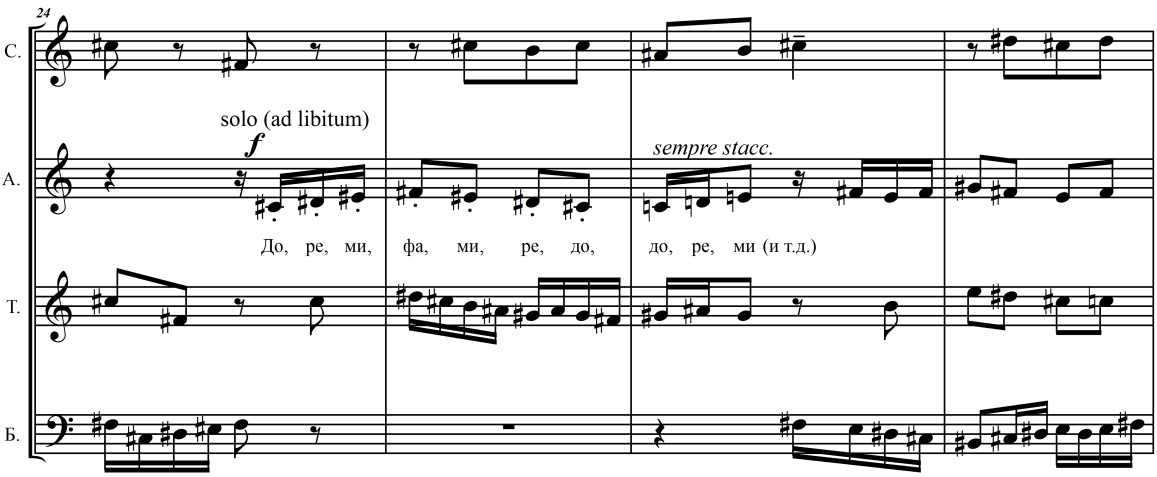

34
С.
А.
Т.
Б.


39
С.
А.
Т.
Б.
f
43
47


52
С.
А.
Т.
Б.
56
С.
А.
Т.
Б.
60
С.
А.
Т.
Б.
pp
ppp

2. Фуга


(♩≈ 120 - 126)
p
solo (ad libitum)
sempre stacc.
С.
Фа, соль, ля, си, ля, соль, фа, фа, соль, ля, си, ля, си, до, си, ля, си,
4
до, ре, ми (и т.д.)
8
mp
solo (ad libitum)
sempre stacc.
Б.
До, ре, ми, фа, ми, ре, до (и т.д.)
12
16
mf
Т.
Соль, ля, си, до, си, ля, соль соль, ля, си (и т.д.)
20


24
С.
А.
Т.
Б.
solo (ad libitum)
f
sempre stacc.
До, ре, ми, фа, ми, ре, до, до, ре, ми (и т.д.)


28
С.
А.
Т.
Б.


32
С.
А.
Т.
Б.
p (tutti)
p (tutti)
p (tutti)
p (tutti)


36
С.
А.
Т.
Б.
40
С.
А.
Т.
Б.
44
molto
molto
molto
molto
С.
А.
Т.
Б.


48
ff
sempre ff
С.
А.
Т.
Б.


52
С.
А.
Т.
Б.


56
С.
А.
Т.
Б.


60
С.
А.
Т.
Б.
64
С.
А.
Т.
Б.
p
p
p
p
68
С.
А.
Т.
Б.



*) На слог *да, та* или *фа.*

Прелюдия и фуга C-dur

Хоровой урок

Прелюдия *)

Т. КОРГАНОВ

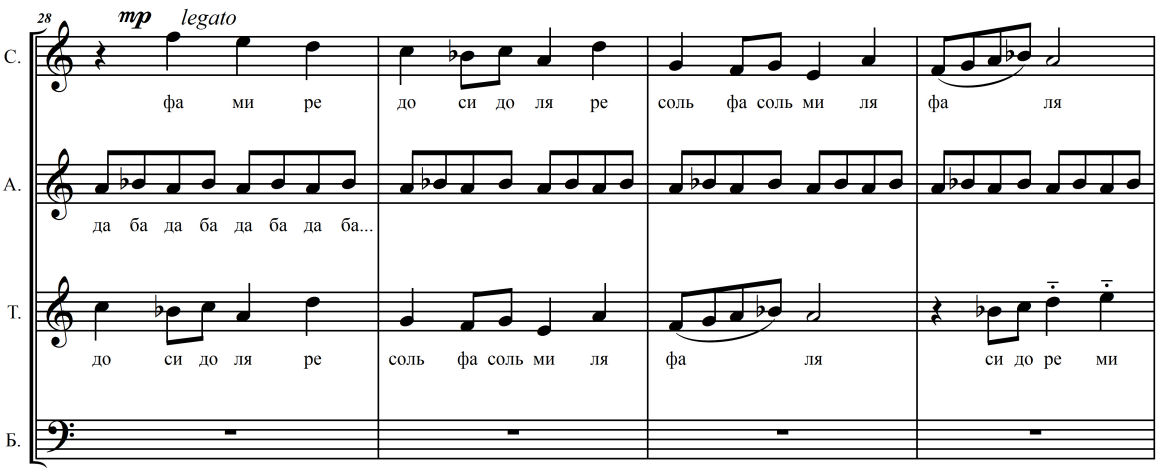


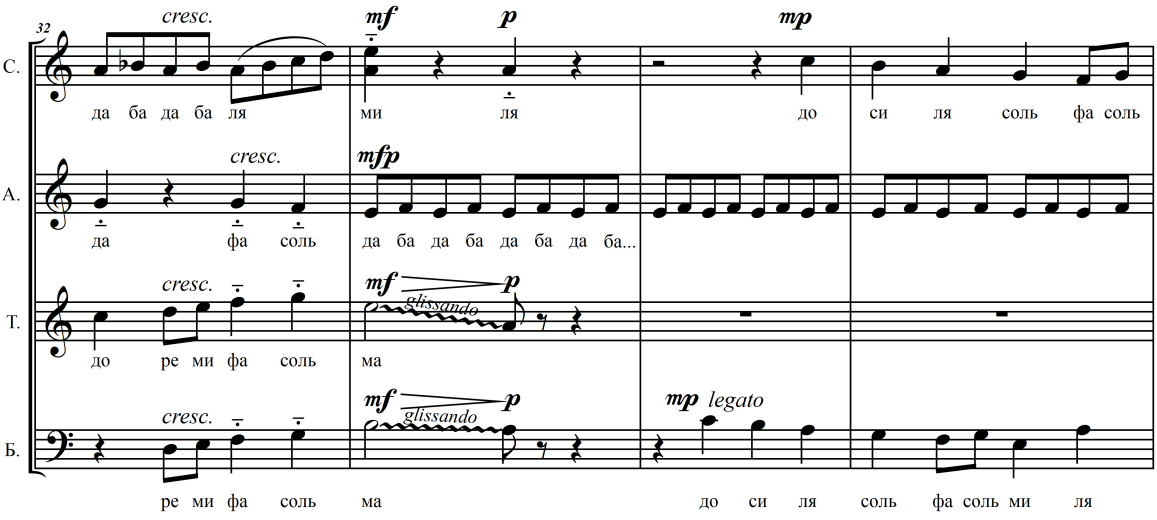
*) Прелюдию можно сольфеджировать или петь на любые удобные слоги.
Например, в предложенном варианте используется исполнительская редакция
Московского хора молодежи и студентов п/у Б. Тевлина.

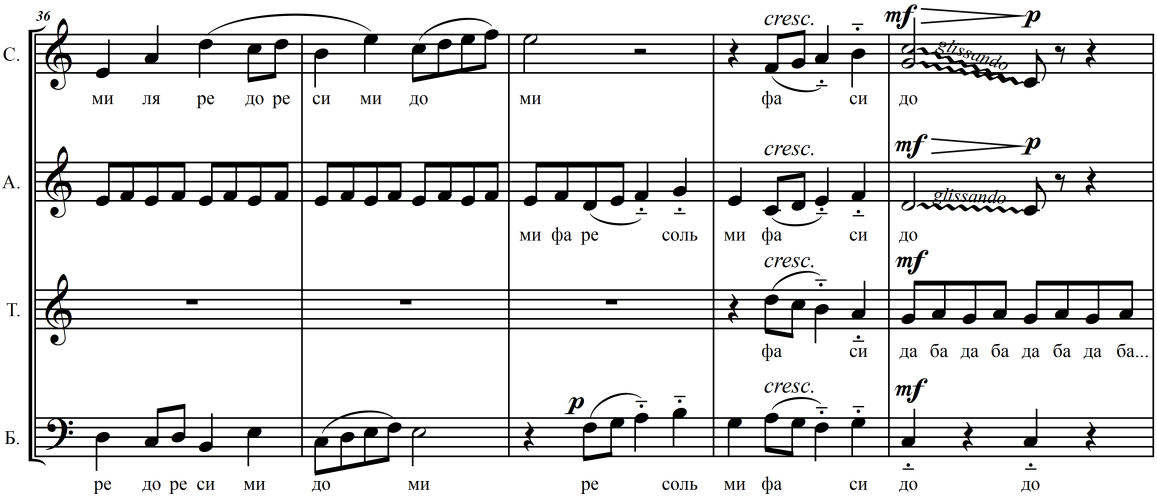

14
cresc.
f
dim.
С.
А.
Т.
Б.
ды ды ды ды ды ды ды до ма ма ма ма ма ма ма па па па па па па па па ма ма ма
соль до ма ма ма ма ма ма ма па па па па па па па ма ма ма
соль до ма ма ма ма ма ма ма па ма ма ма
соль до

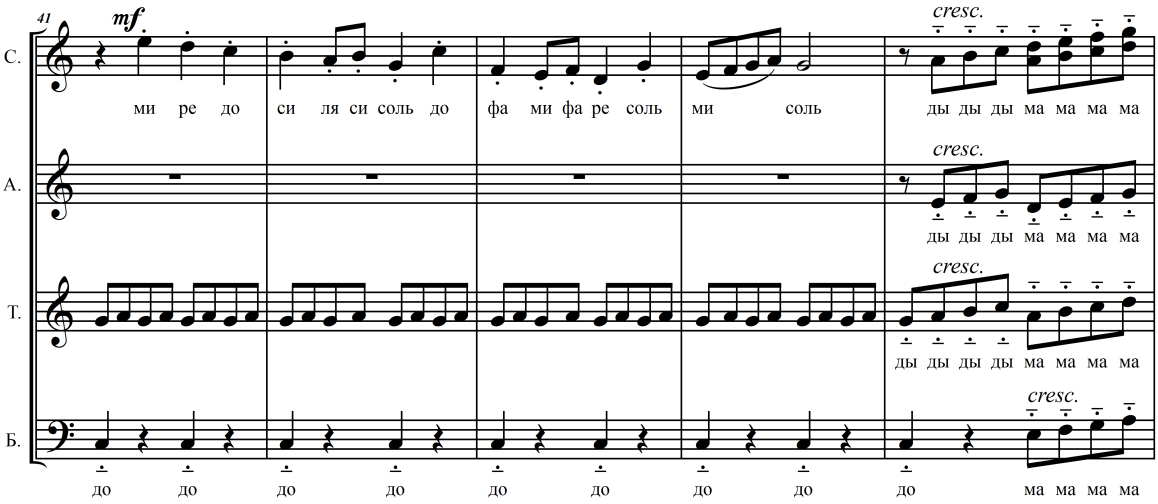

19
dim.
f
С.
А.
Т.
Б.
ма ма ма ма па па па па па па па па па па па па ма ма ма ма ма ма ма ма
ма ма ма ма па па па па па па па па па па ма ма ма ма ма ма ма ма
ма ма ма ма па ма ма ма ма ма ма ма ма

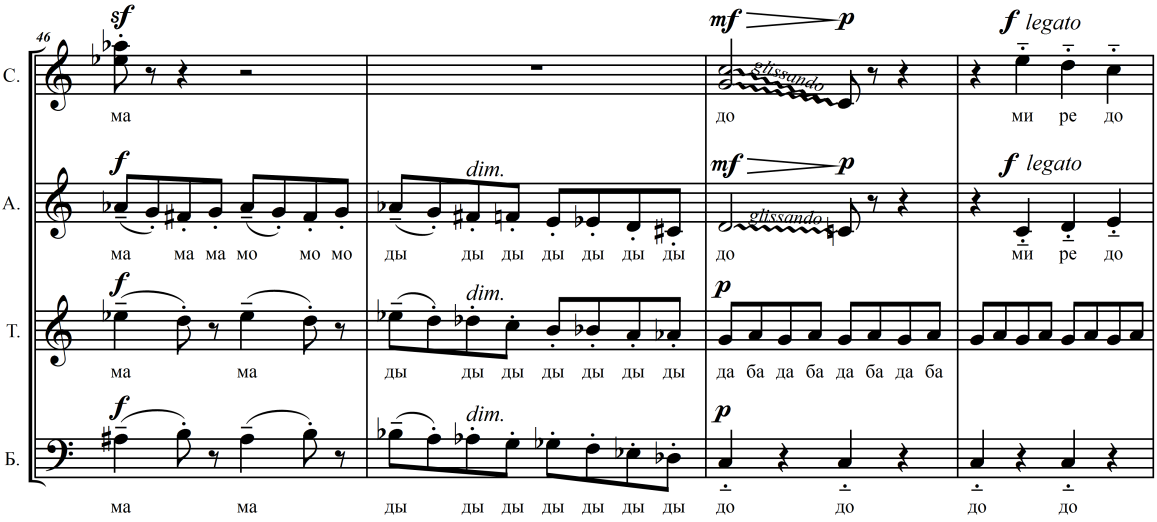

24
dim.
p
mf
mp legato
glissando
С.
А.
Т.
Б.
па па па па па па па па па па па па па па да ба да ба да ба да ба...
па па па па па па па па па па па па па па па до до до
па па фа ми ре
па

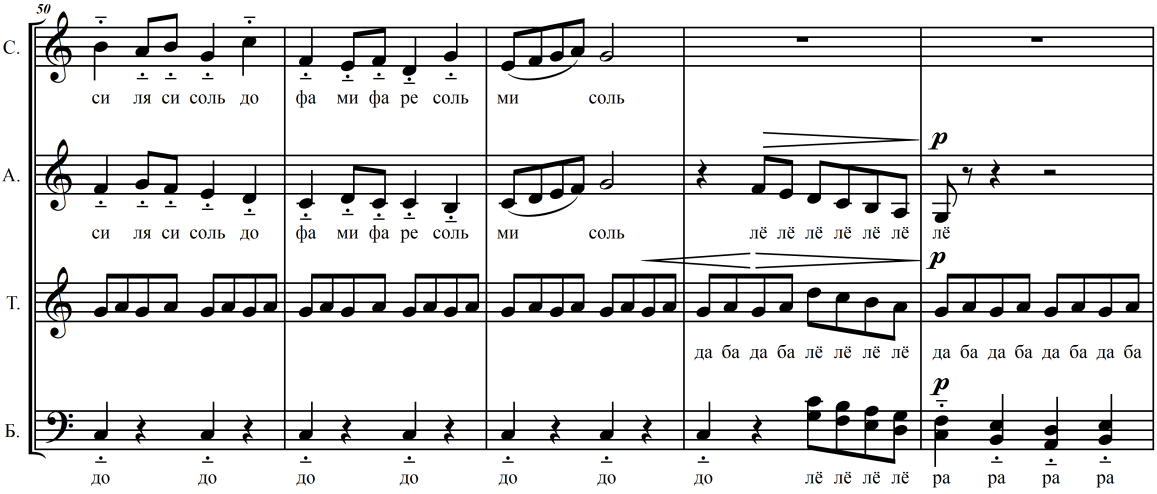

28
mp legato
С.
фа ми ре до си до ля ре соль фа соль ми ля фа ля
А.
да ба да ба да ба да ба...
Т.
до си до ля ре соль фа соль ми ля фа ля си до ре ми
Б.


32
cresc. mf p mp
С.
да ба да ба ля ми ля до си ля соль фа соль
cresc. mfp
А.
да фа соль да ба да ба да ба да ба...
cresc. mf glissando p
Т.
до ре ми фа соль ма
cresc. mf glissando p mp legato
Б.
ре ми фа соль ма до си ля соль фа соль ми ля

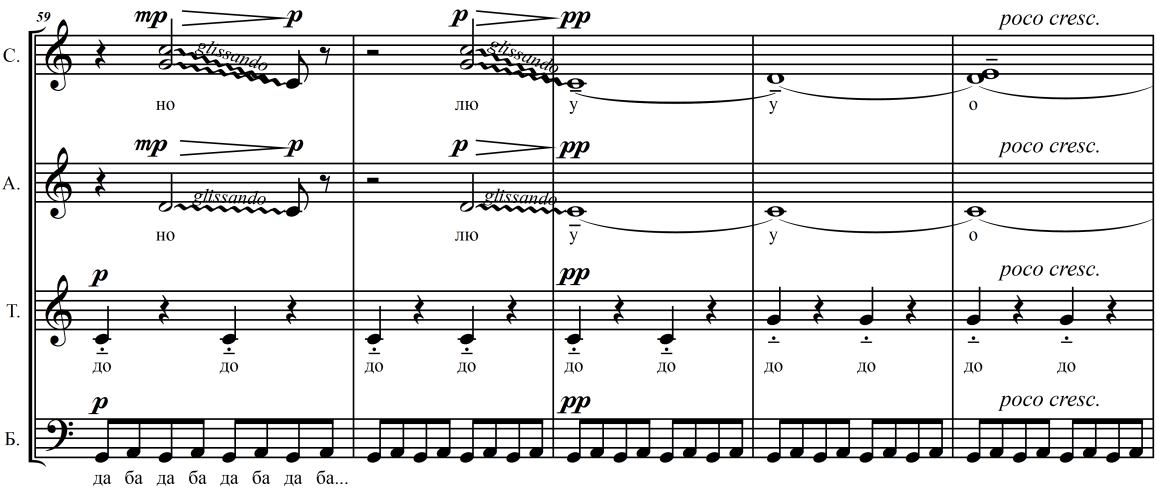

36
С.
ми ля ре до ре си ми до ми cresc. фа си mf glissando p до
А.
ми фа ре соль cresc. ми фа си mf glissando p до
Т.
cresc. фа си mf да ба да ба да ба да ба...
Б.
p cresc. mf
ре до ре си ми до ми ре соль ми фа си до до

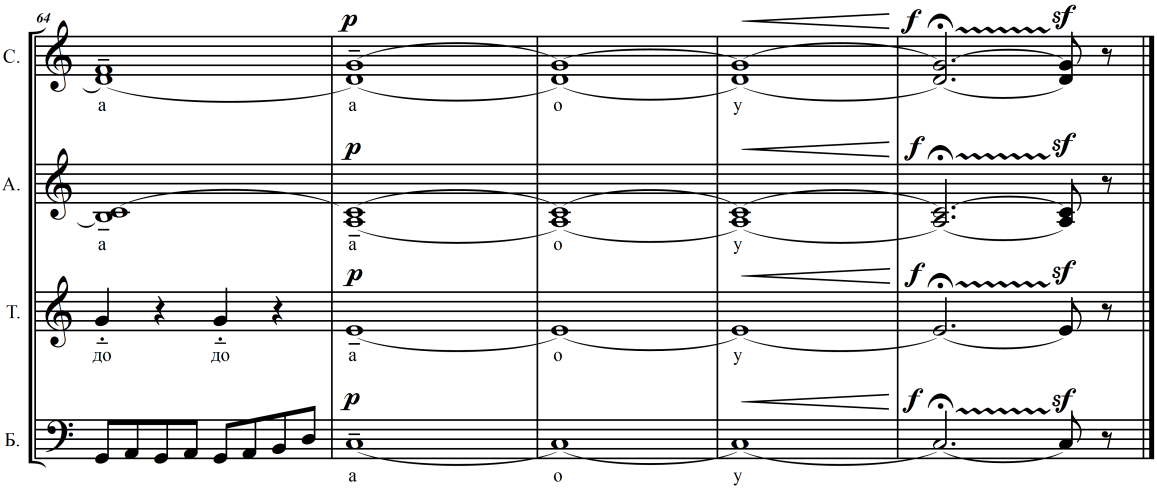

41
mf
cresc.
С.
ми ре до си ля си соль до фа ми фа ре соль ми соль ды ды ды ма ма ма ма
А.
ды ды ды ма ма ма ма
Т.
ды ды ды ды ма ма ма ма
Б.
до до до до до до до до до ма ма ма ма


46
sf
mf p
f legato
dim.
glissando
С.
ма до ми ре до
А.
ма ма ма мо мо мо ды ды ды ды ды ды ды до ми ре до
Т.
ма ма ды ды ды ды ды ды ды да ба да ба да ба да ба
Б.
ма ма ды ды ды ды ды ды ды до до до до


50
С.
си ля си соль до фа ми фа ре соль ми соль
А.
си ля си соль до фа ми фа ре соль ми соль лё лё лё лё лё лё лё
Т.
да ба да ба лё лё лё лё да ба да ба да ба да ба
Б.
до до до до до до до лё лё лё лё ра ра ра ра


55
С.
А.
Т.
Б.
f
p
mf
ff
sub. p
glissando
лё лё лё лё
да
да ба да ба лё лё лё лё
да ба да ба да ба да ба
до
ра ра ра ра
да ба да ба да ба да ба...


59
С.
А.
Т.
Б.
mp
pp
poco cresc.
glissando
но
лю
у
о
до
да ба да ба да ба да ба...

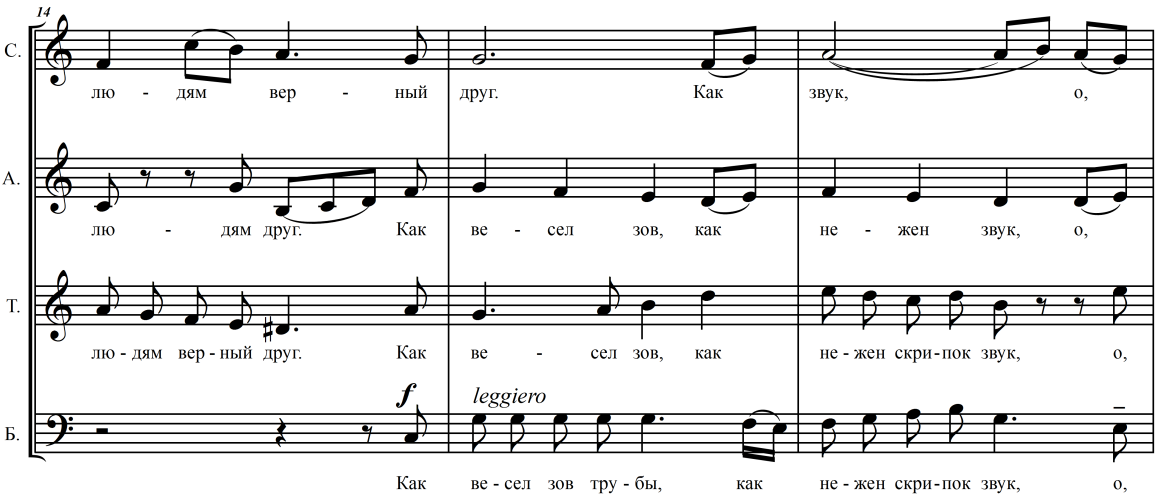

64
С.
А.
Т.
Б.
sf
а
о
у
до

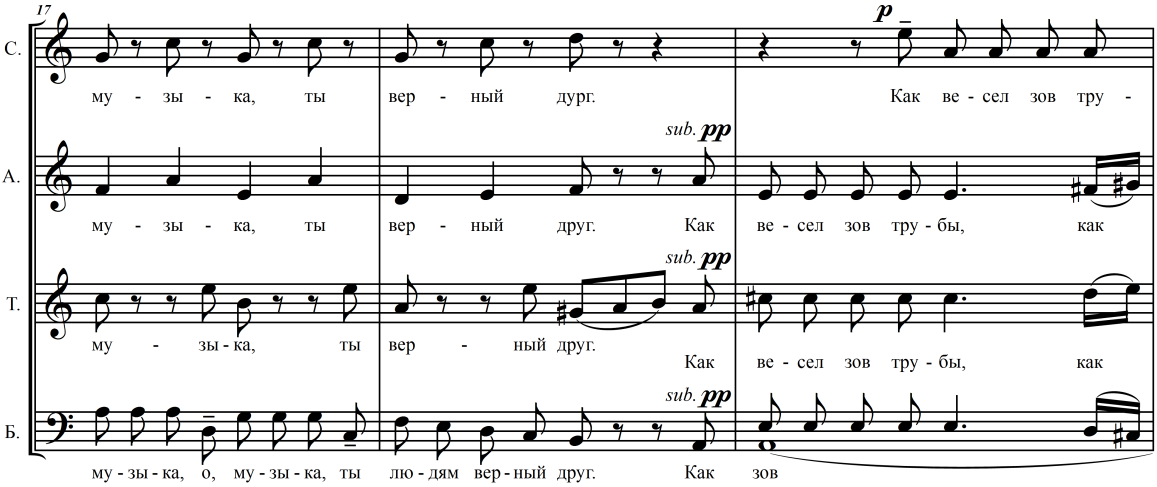
2. Фуга *)



*) **Фуга может исполяться со словами, либо как вокализ на любые удобные для пения слоги. В варианте, исполняемом Московским хором молодежи и студентов, фуга сольфеджируется с точным произношением названий нот во всех голосах. Лишь в последних пяти тактах исполняется текст (он обведен, как и названия нот, произносимых в этих тактах. При divisi, все исполнители произносят названия только верхних нот - партий.)**

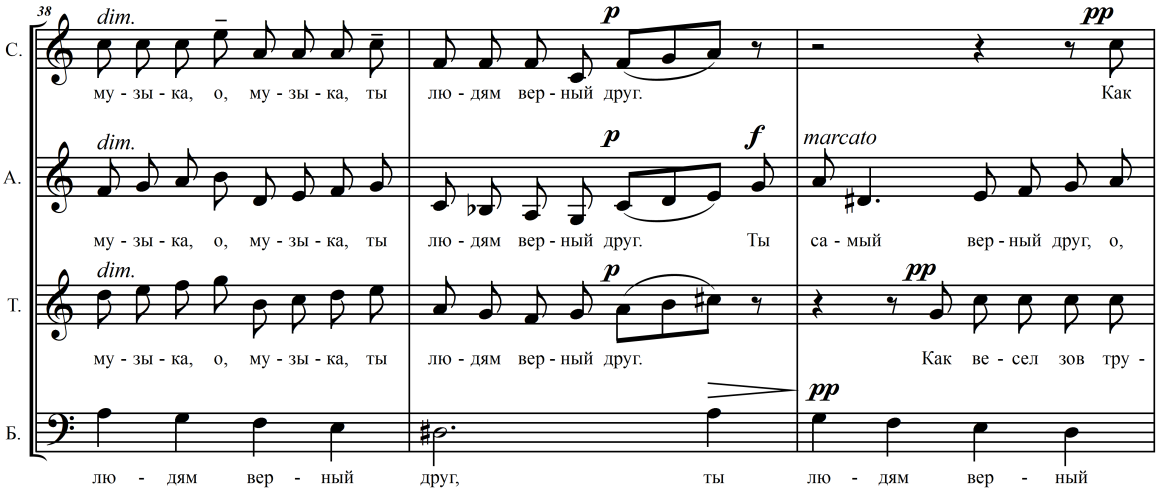

11
С.
ве - сел зов, как не - жен звук, о, му - зы - ка, ты
А.
ве - сел зов, как не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, ты
leggiero
Т.
ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты
Б.

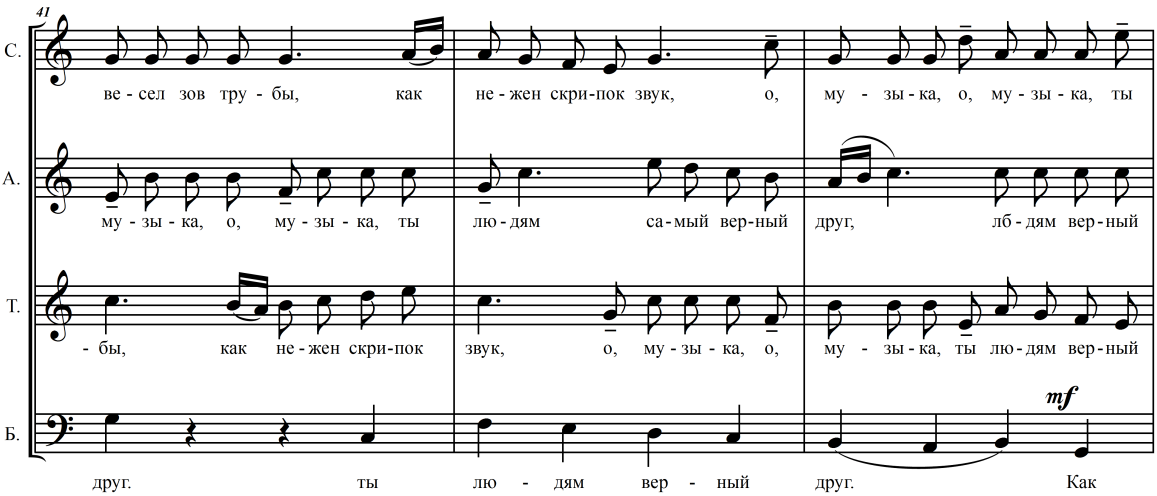

14
С.
лю - дям вер - ный друг. Как звук, о,
А.
лю - дям друг. Как ве - сел зов, как не - жен звук, о,
Т.
лю - дям вер - ный друг. Как ве - сел зов, как не - жен скри - пок звук, о,
f
leggiero
Б.
Как ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок звук, о,

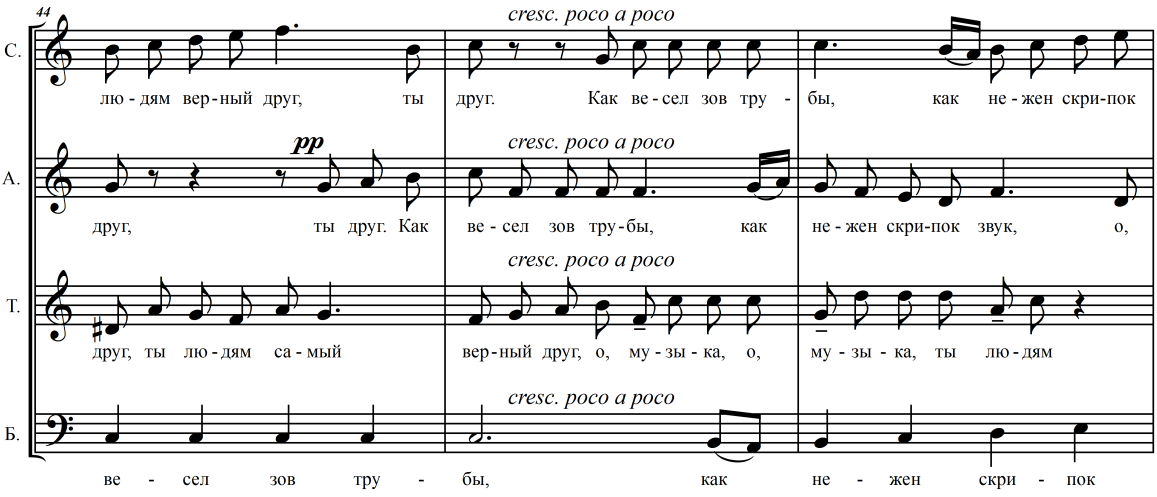

17
С.
му - зы - ка, ты вер - ный дург. Как ве - сел зов тру -
p
sub. pp
А.
му - зы - ка, ты вер - ный друг. Как ве - сел зов тру - бы, как
sub. pp
Т.
му - зы - ка, ты вер - ный друг. Как ве - сел зов тру - бы, как
sub. pp
Б.
му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Как зов

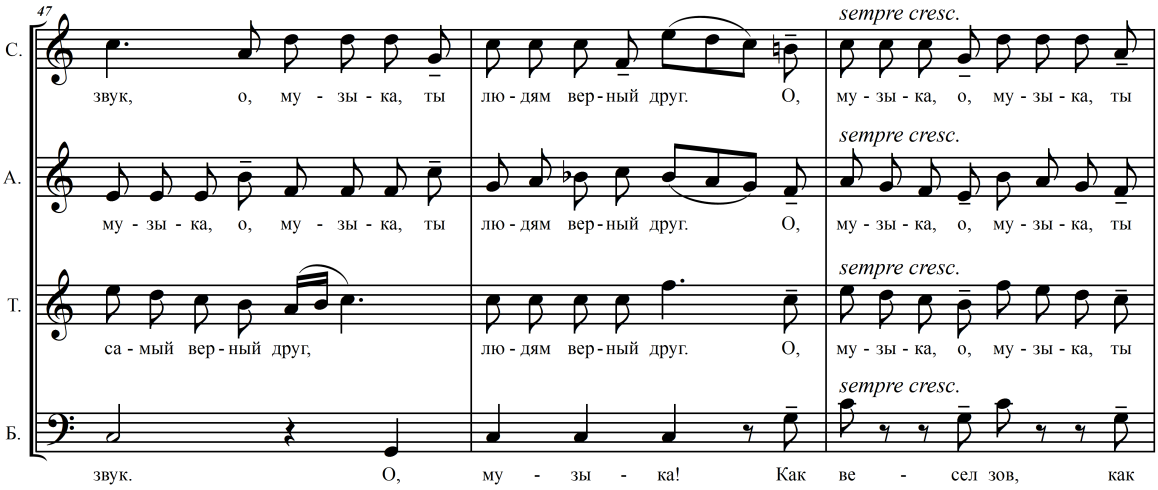

20
С.
- бы, как не - жен скпри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный
А.
не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Как
Т.
не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг,
Б.
о, му - зы - ка. о, му - зы - ка, ты друг. Как ве - сел зов тру -
23
С.
друг. Как ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок
А.
ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок звук, о,
Т.
ты друг. Как ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок звук, о,
Б.
- бы, как не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный
26
С.
звук, о, му - зы - ка, ты вер - ный друг. Как
А.
му - зы - ка, ты друг. Как ве - сел зов, как
Т.
му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Как ве - сел зов, как
Б.
друг. О, му - зы - ка, ты друг. Как ве - сел зов тру - бы. как


29
rit.
a tempo
cresc.
f
sub. p
p
С.
А.
Т.
Б.
звук, о, му - зы - ка, ты вер - ный друг. Как
не - жен звук, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Как
не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, ты вер - ный друг. Как
не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Как
32
зов, как ве - сел зов тру - бы, как скри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты
ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты
ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок
35
mf
cresc.
лю - дям вер - ный друг. Как зов, как ве - сел зов тру - бы, как скри - пок звук, о,
лю - дям вер - ный друг. Как ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок звук, о,
лю - дям вер - ный друг. Как ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок звук, о
cresc. poco a poco
звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты

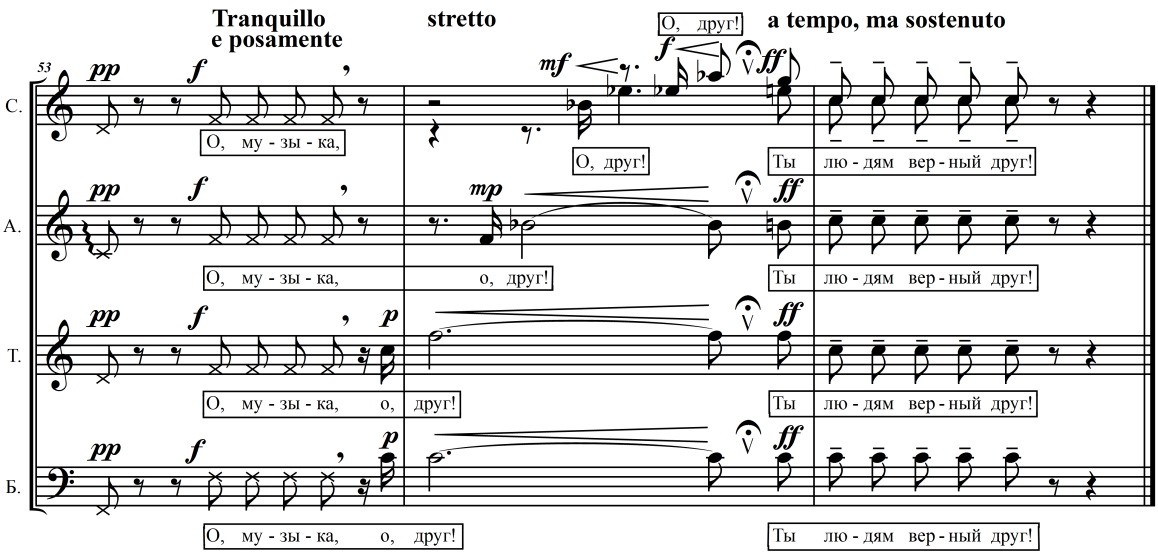

38
С.
dim.
p
pp
му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Как
А.
dim.
p
f
marcato
му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Ты са - мый вер - ный друг, о,
Т.
dim.
p
pp
му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. Как ве - сел зов тру -
Б.
pp
лю - дям вер - ный друг, ты лю - дям вер - ный


41
С.
ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри-пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты
А.
му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям са - мый вер-ный друг, лб - дям вер-ный
Т.
- бы, как не - жен скри-пок звук, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер-ный
Б.
mf
друг. ты лю - дям вер - ный друг. Как


44
С.
cresc. poco a poco
лю - дям вер-ный друг, ты друг. Как ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри-пок
А.
pp
cresc. poco a poco
друг, ты друг. Как ве - сел зов тру-бы, как не - жен скри-пок звук, о,
Т.
cresc. poco a poco
друг, ты лю - дям са - мый вер-ный друг, о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям
Б.
cresc. poco a poco
ве - сел зов тру - бы, как не - жен скри - пок


47
sempre cresc.
С.
звук, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. О, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты
А.
му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты лю - дям вер - ный друг. О, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты
Т.
са - мый вер - ный друг, лю - дям вер - ный друг. О, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты
Б.
звук. О, му - зы - ка! Как ве - сел зов, как


allargando
50
cresc.molto
fff
С.
лю-дям вер-ный друг, о, ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля
А.
лю-дям вер-ный друг, о, до до до до до до до до до до до до до
му - зы - ка о, му - зы - ка, о, му - зы - ка, ты друг.
Т.
лю-дям вер-ный друг, о, фа фа фа фа фа фа фа фа фа фа фа фа фа
Б.
не - жен звук, о, му - зы - - - ка.


Tranquillo
e posamente
stretto
a tempo, ma sostenuto
53
pp
f
mf
mp
ff
О, друг!
С.
О, му - зы - ка,
О, друг!
Ты лю - дям вер - ный друг!
А.
О, му - зы - ка,
о, друг!
Ты лю - дям вер - ный друг!
Т.
О, му - зы - ка, о, друг!
Ты лю - дям вер - ный друг!
Б.
О, му - зы - ка, о, друг!
Ты лю - дям вер - ный друг!

Прелюдия и фуга Des-dur

Прелюдия *)

Т. КОРГАНОВ



*) Прелюдию можно сольфеджировать, или петь на любые удобные слоги.


12
mf marcato
p
16
mf marcato
20
mf marcato
С.
А.
Т.
Б.

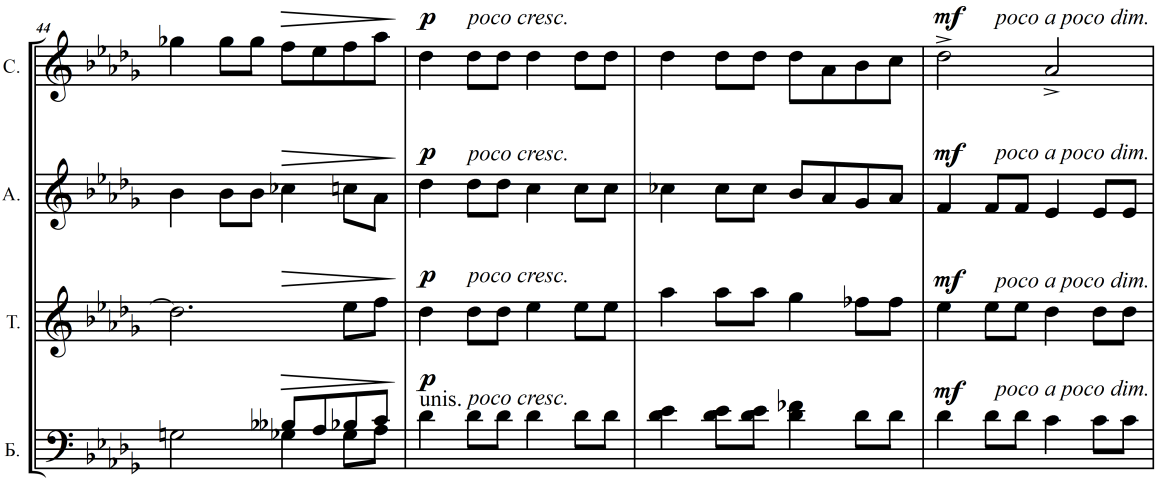

24
С.
А.
Т.
Б.
cresc.
f


28
С.
А.
Т.
Б.
pp
sub. pp
cresc. poco a poco

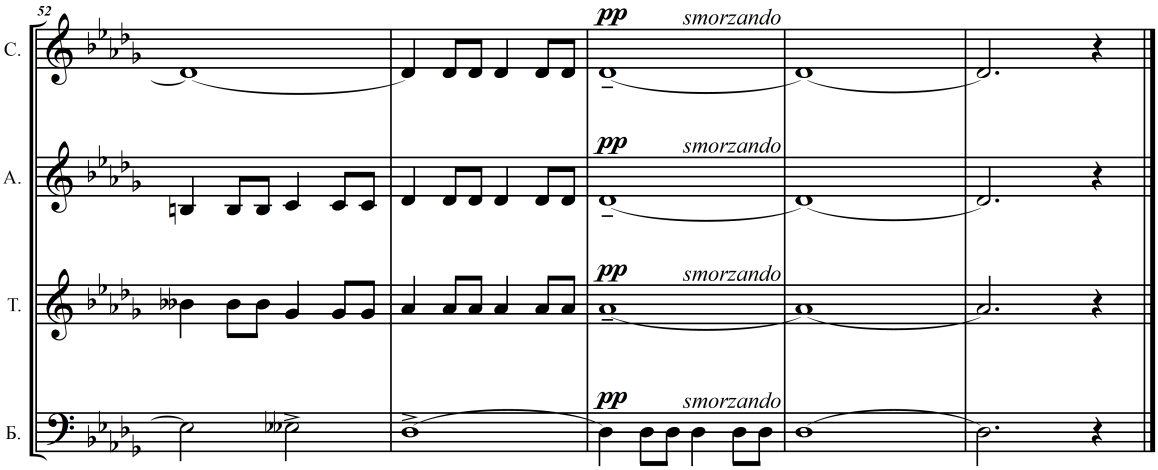

32
С.
А.
Т.
Б.
unis.


36
С.
А.
Т.
Б.
f
marcato


40
С.
А.
Т.
Б.
mf
marcato

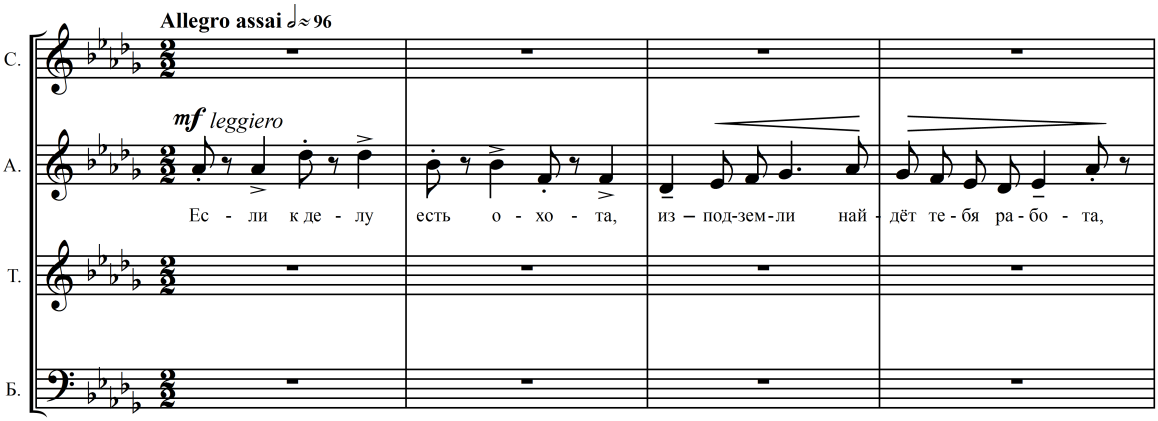

44
С.
А.
Т.
Б.
p
poco cresc.
mf
poco a poco dim.
unis.



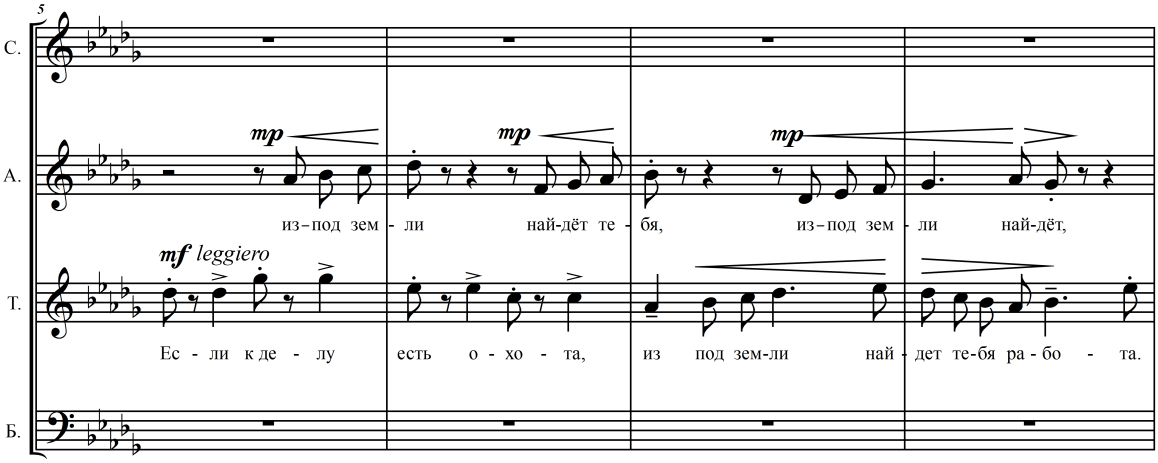


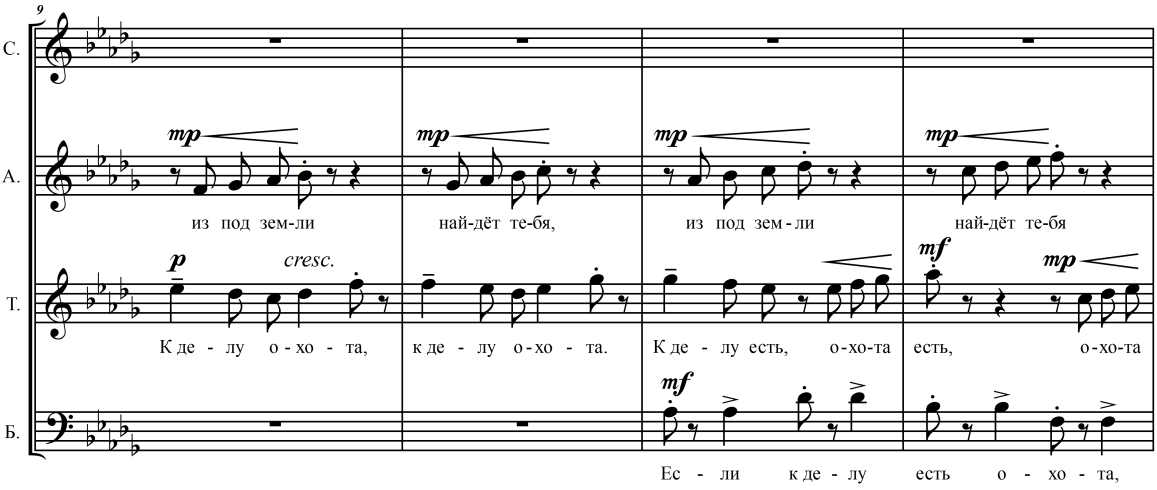
Фуга *)

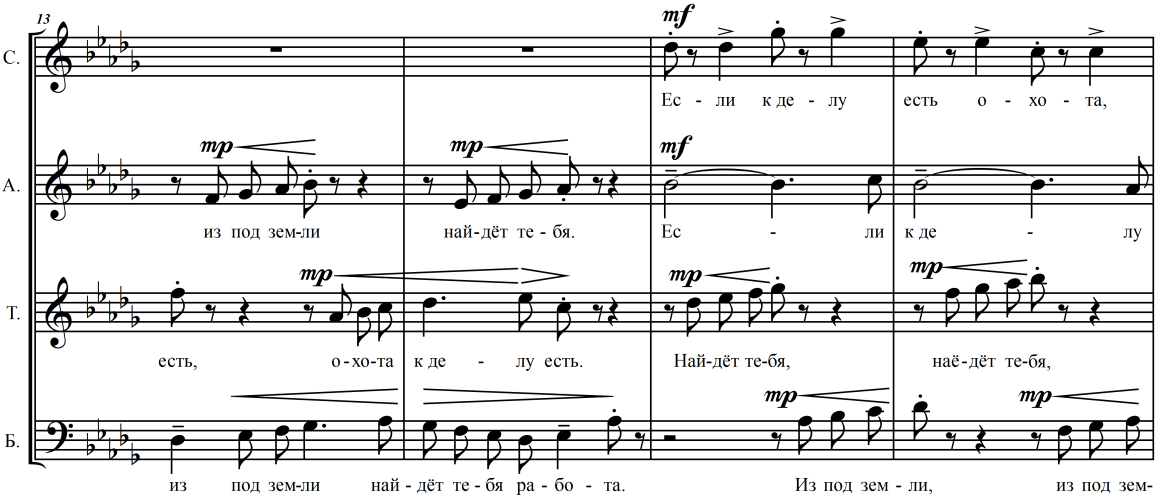
слова Я. СЕРПИНА

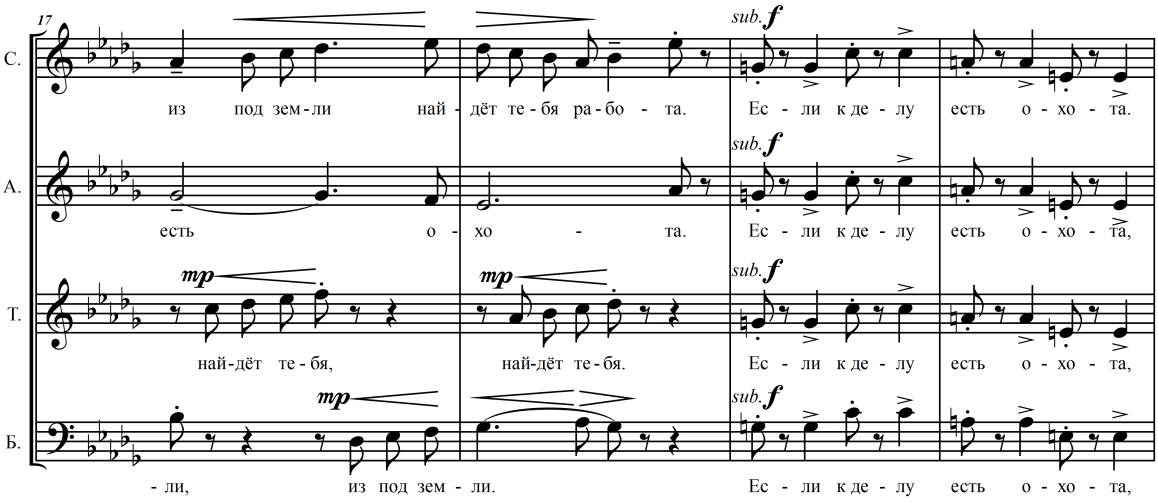


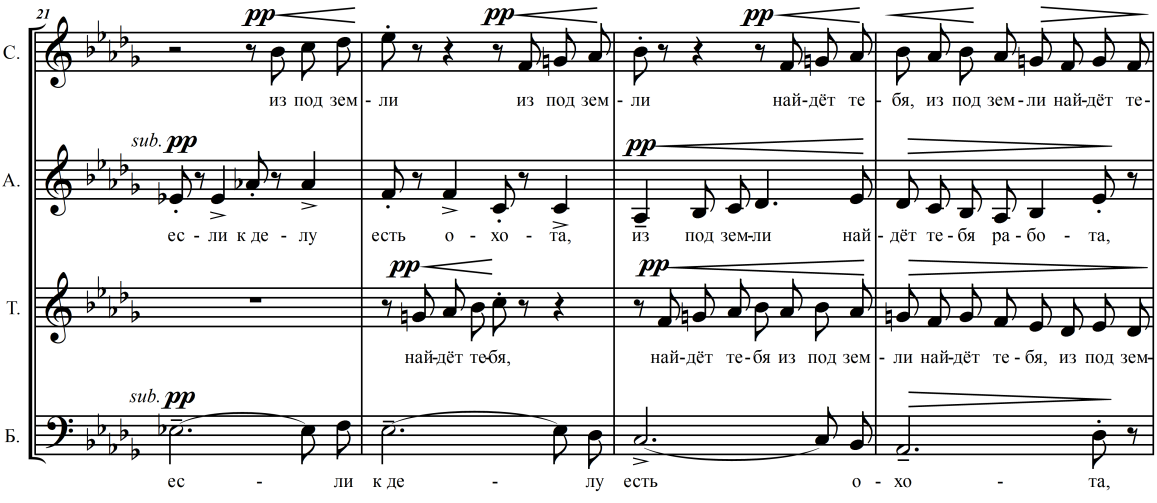
***) Фуга может исполняться со словами, либо как вокализ - на любые удобные для пения слоги.**

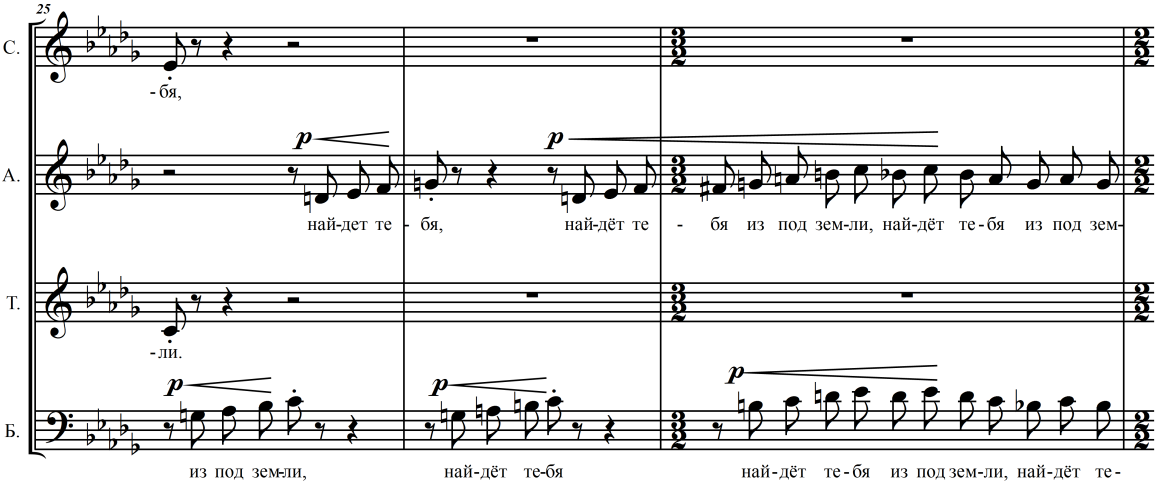

5
С.
А.
Т.
Б.
mp
mf leggiero
из-под зем - ли най-дёт те - бя, из-под зем - ли най-дёт,
Ес - ли к де - лу есть о - хо - та, из под зем-ли най - дет те-бя ра - бо - та.


9
С.
А.
Т.
Б.
mp
p cresc.
mf
из под зем-ли най-дёт те-бя, из под зем - ли най-дёт те-бя
К де - лу о - хо - та, к де - лу о - хо - та. К де - лу есть, о - хо - та есть, о - хо - та
Ес - ли к де - лу есть о - хо - та,

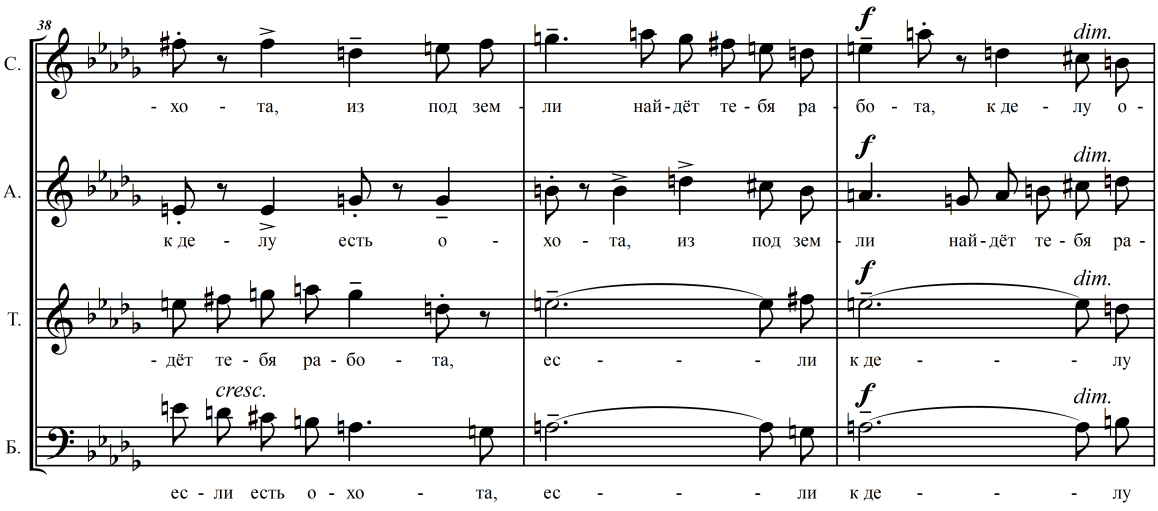

13
С.
А.
Т.
Б.
mp
mf
Ес - ли к де - лу есть о - хо - та,
из под зем-ли най-дёт те - бя. Ес - ли к де - лу
есть, о - хо - та к де - лу есть. Най-дёт те-бя, наё-дёт те-бя,
из под зем-ли най - дёт те - бя ра - бо - та. Из под зем - ли, из под зем-

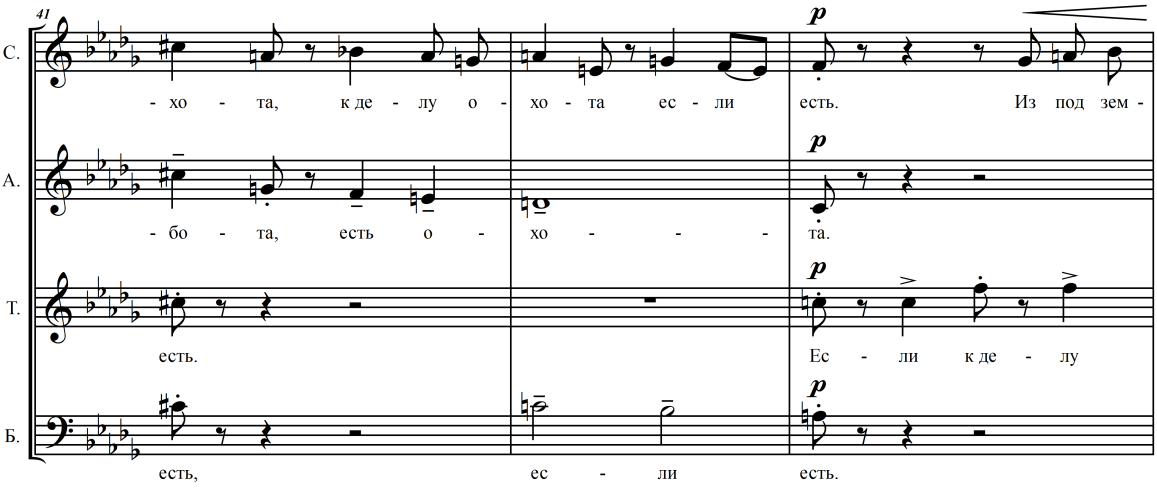

17
С.
А.
Т.
Б.
mp
sub. f
из под зем-ли най-дёт те-бя ра-бо-та. Ес-ли к де-лу есть о-хо-та.
есть о-хо-та. Ес-ли к де-лу есть о-хо-та,
най-дёт те-бя, най-дёт те-бя. Ес-ли к де-лу есть о-хо-та,
-ли, из под зем-ли. Ес-ли к де-лу есть о-хо-та,

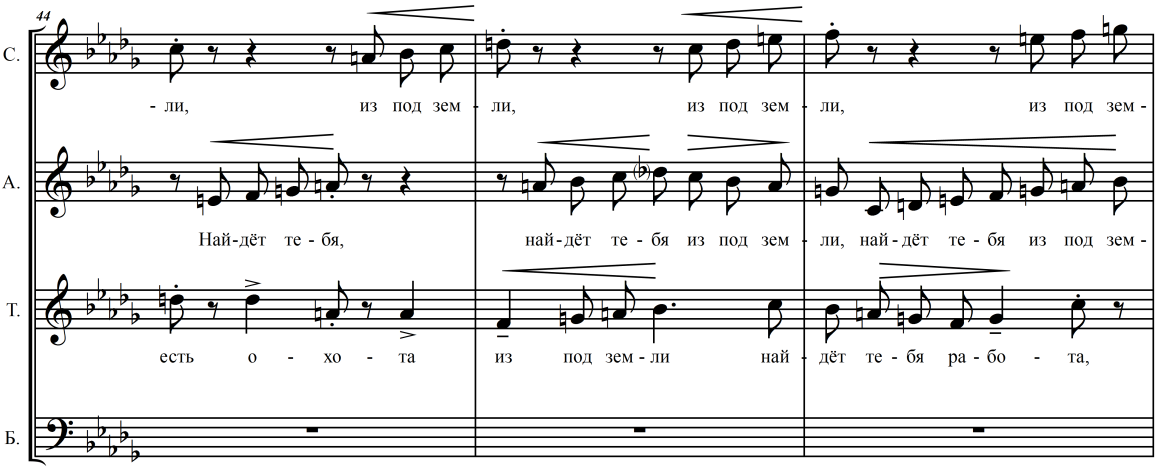

21
С.
А.
Т.
Б.
pp
sub. pp
из под зем-ли из под зем-ли най-дёт те-бя, из под зем-ли най-дёт те-
ес-ли к де-лу есть о-хо-та, из под зем-ли най-дёт те-бя ра-бо-та,
най-дёт те-бя, най-дёт те-бя из под зем-ли най-дёт те-бя, из под зем-
ес-ли к де-лу есть о-хо-та,

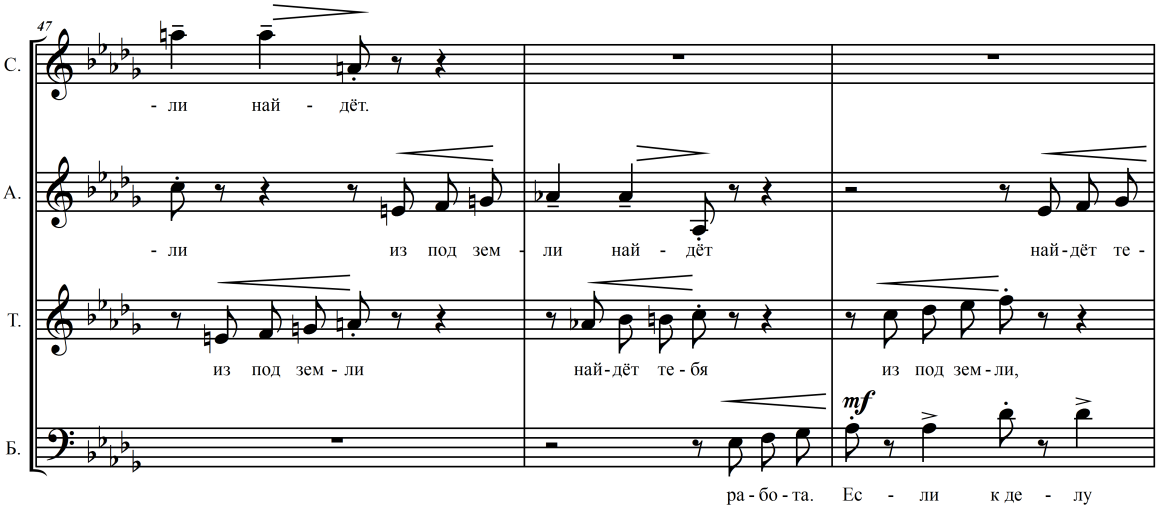

25
С.
А.
Т.
Б.
p
-бя,
най-дет те-бя, най-дёт те-бя из под зем-ли, най-дёт те-бя из под зем-
-ли.
из под зем-ли, най-дёт те-бя най-дёт те-бя из под зем-ли, най-дёт те-

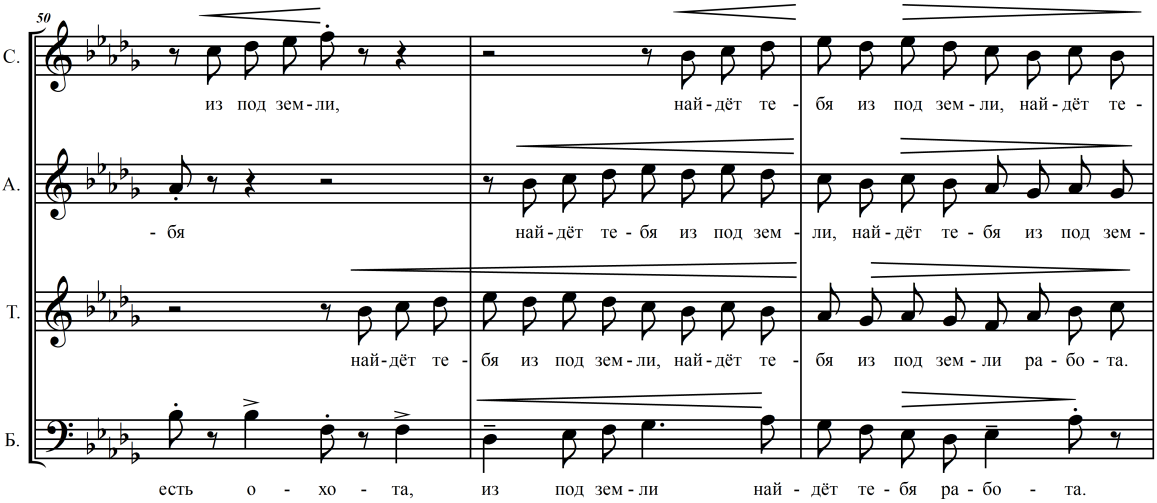

28
С.
Из под зем - ли,
А.
- ли, най - дёт те - бя из под зем - ли, най - дёт те - бя ра - бо - та.
Най - дёт те -
Т.
Ес - ли к де - лу
Б.
- бя, най - дёт ра - бо - та. Ес - - - - ли
31
С.
из под зем - ли,
най - дёт те - бя из под зем - ли, най - дет те - бя из под зем -
А.
- бя, най - дёт те - бя най - дёт те - бя из под зем - ли най - дёт те -
Т.
есть о - хо - та, из под зем - ли най - дёт те - бя ра - бо - та.
Б.
к де - - - - лу есть о - хо - - - - та.
34
cresc.
С.
- ли.
Ес - ли к де - лу есть о -
cresc.
А.
- бя.
Ес - ли
cresc.
Т.
Ес - ли к де - лу есть о - хо - та, из под зем - ли най -
Б.
Ес - ли к де - лу есть о - хо - та, из под зем - ли най - дёт те - бя ра - бо - та,

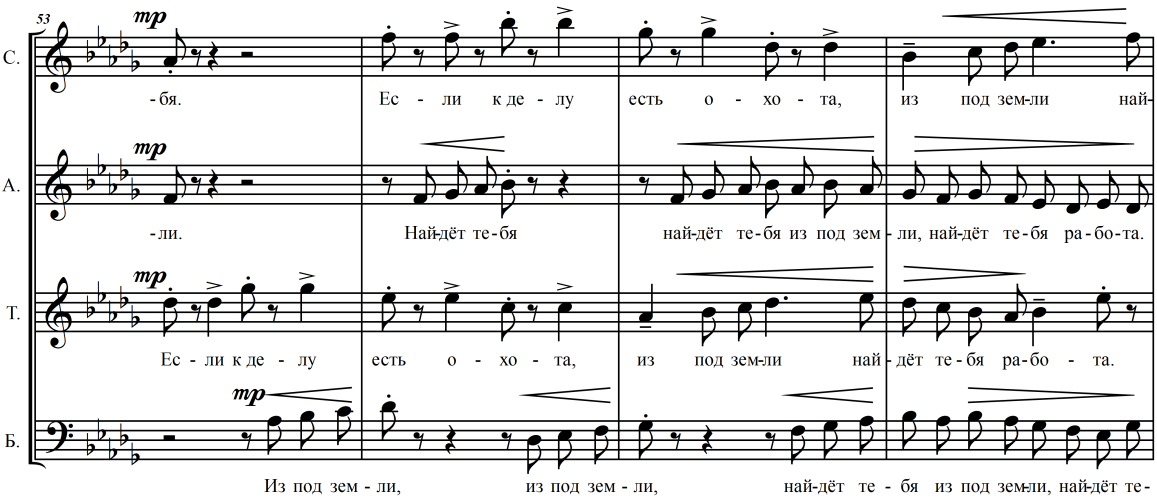

38
С.
- хо - та, из под зем - ли най-дёт те - бя ра - бо - та, к де - лу о -
f
dim.
А.
к де - лу есть о - хо - та, из под зем - ли най-дёт те - бя ра -
Т.
- дёт те - бя ра - бо - та, ес - - - - ли к де - - - - лу
cresc.
Б.
ес - ли есть о - хо - та, ес - - - - ли к де - - - - лу

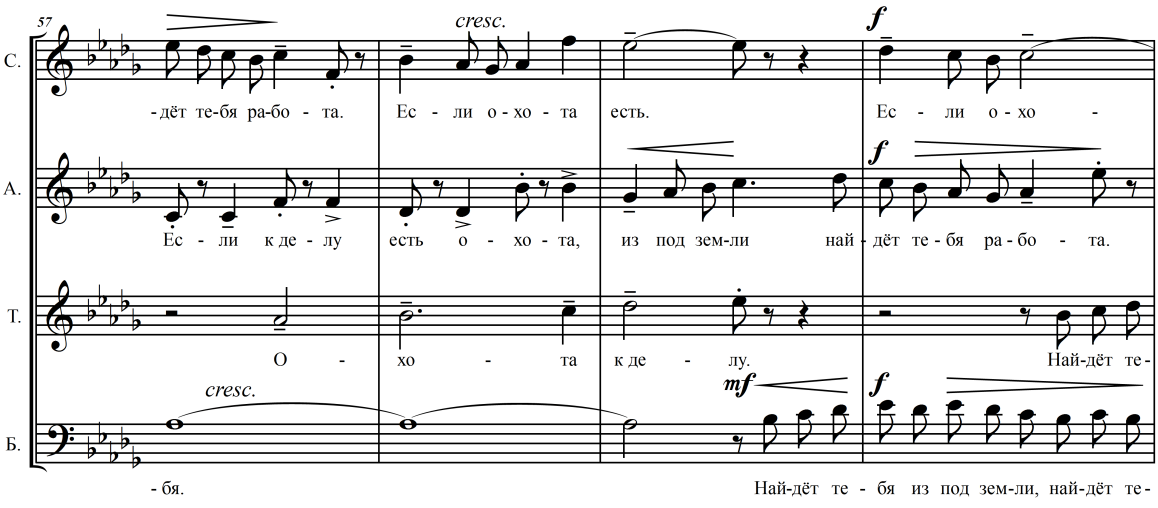

41
С.
- хо - та, к де - лу о - хо - та ес - ли есть. Из под зем -
p
А.
- бо - та, есть о - хо - - - та.
Т.
есть. Ес - ли к де - лу
Б.
есть, ес - ли есть.

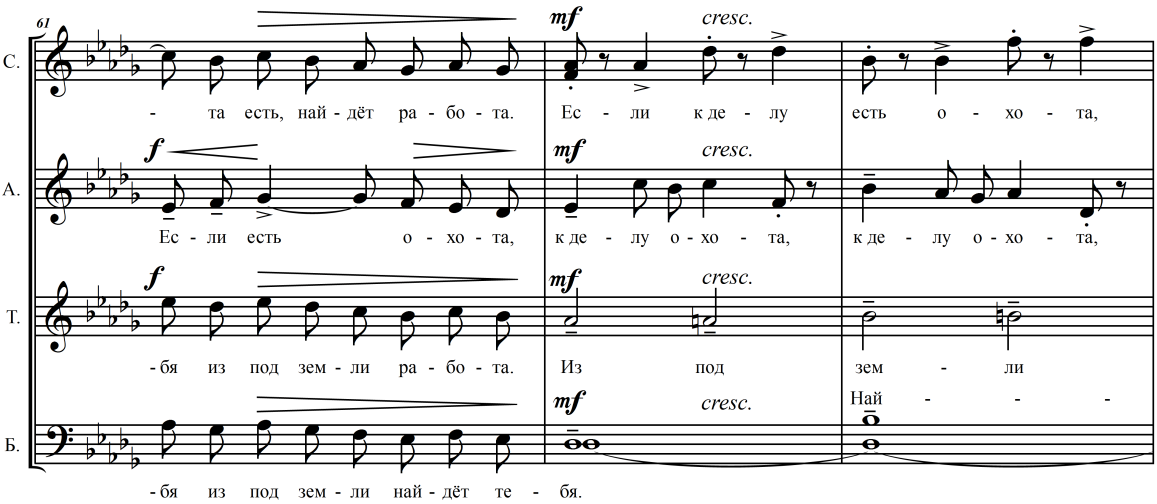

44
С.
- ли, из под зем - ли, из под зем - ли, из под зем -
А.
Най-дёт те - бя, най-дёт те - бя из под зем - ли, най-дёт те - бя из под зем -
Т.
есть о - хо - та из под зем - ли най - дёт те - бя ра - бо - та,
Б.

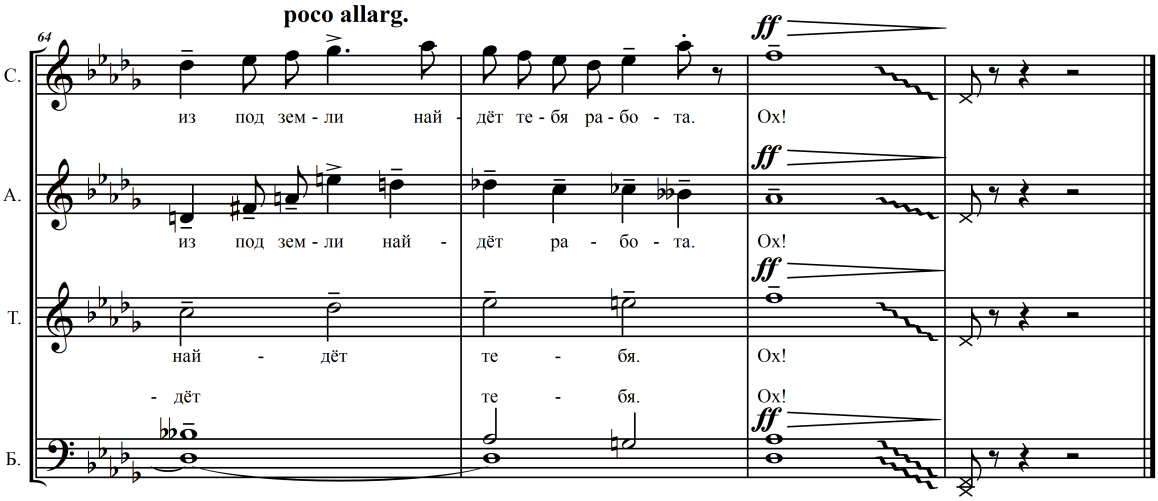

47
С.
- ли най - дёт.
А.
- ли из под зем - ли най - дёт най-дёт те -
Т.
из под зем - ли най-дёт те - бя из под зем-ли,
Б.
mf
ра - бо - та. Ес - ли к де - лу


50
С.
из под зем-ли, най-дёт те - бя из под зем-ли, най-дёт те -
А.
- бя най-дёт те - бя из под зем - ли, най-дёт те - бя из под зем -
Т.
най-дёт те - бя из под зем-ли, най-дёт те - бя из под зем-ли ра - бо - та.
Б.
есть о - хо - та, из под зем-ли най - дёт те - бя ра - бо - та.


53
С.
mp
-бя. Ес - ли к де - лу есть о - хо - та, из под зем-ли най-
А.
mp
-ли. Най-дёт те-бя най-дёт те-бя из под зем - ли, най-дёт те-бя ра-бо-та.
Т.
mp
Ес - ли к де - лу есть о - хо - та, из под зем-ли най-дёт те-бя ра-бо - та.
Б.
mp
Из под зем - ли, из под зем - ли, най-дёт те - бя из под зем-ли, най-дёт те-


57
cresc.
f
С.
-дёт те-бя ра-бо - та.
Ес - ли о - хо - та
есть.
Ес - ли о - хо -
А.
Ес - ли к де - лу
есть о - хо - та,
из под зем-ли
най - дёт те - бя ра - бо - та.
Т.
О - хо - та
к де - лу.
Най-дёт те -
cresc.
mf
f
Б.
- бя.
Най-дёт те - бя из под зем-ли, най-дёт те -


61
mf
cresc.
f
С.
- та есть, най - дёт ра - бо - та.
Ес - ли к де - лу
есть о - хо - та,
f
mf
cresc.
А.
Ес - ли есть о - хо - та,
к де - лу о - хо - та,
к де - лу о - хо - та,
f
mf
cresc.
Т.
- бя из под зем - ли ра - бо - та.
Из под
зем - ли
mf
cresc.
Най - - -
Б.
- бя из под зем - ли най - дёт те - бя.


poco allarg.
64
ff
С.
из под зем - ли най - дёт те - бя ра - бо - та.
Ох!
ff
А.
из под зем - ли най - дёт ра - бо - та.
Ох!
ff
Т.
най - дёт те - бя.
Ох!
- дёт те - бя.
Ох!
ff
Б.

Прелюдия и фуга Es - dur

Прелюдия

Т. КОРГАНОВ




24
C.
A.
f
f sempre legato
29
34
39
mf
cresc.
46
poco accelerando
rit.
dim.
p
pp
smorz.

Фуга *)

слова Т. КОРГАНОВА



*) Фуга может исполняться с текстом, либо как вокализ - на любые удобные для пения слоги.


14
dim.
С. I
сла - вят ле - то - бу - рю кра - сок, мо - ре све - та!
dim.
С. II
сла - вят ле - то - бу - рю кра - сок, мо - ре све - та - слы - шит - ся кру -
dim.
А.
сла - вят ле - то - бу - рю кра - сок, мо - ре све - та!
17
pp
С. I
Э - то лю - ди сла - вят ле - то - слы - шит - ся кру - гом! Кру - гом все
pp
С. II
- гом! Э - то лю - ди сла - вят ле - то: бом бом бом бом.
pp
А.
Э - то лю - ди: ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля,
20
С. I
сла - вят ле - то. Э - то мо - ре све - та!
С. II
Ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля, бом - бом - бом - бом, ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля,
А.
бом - бом - бом - бом, ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля, бом - бом - бом - бом.
23
sub. mf
pp
С. I
Э - то лю - ди сла - вят ле - то, сла - вят ле - то слы - шит - ся кру - гом.
sub. mf
pp
С. II
слы - - - - - - шит - ся кру - гом.
sub. mf
pp
А.
слы - шит - ся кру -
Э - то лю - дт сла - вят ле - то сла - вят ле - то лю - ди
Бом!


26
C. I
C. II
A.
f cresc.
ff
p
mf cresc.
Слы- шит - ся кру - гом!
Кру - гом!
-гом!
Бом!
31
Бом! Бом!
сльшит-ся кру-гом!
Э-то лю-ди славят ле-то-
Сльшит-ся кру-гом!
Э-то лю-ди сла-вят ле-то - бу-рю кра-сок, мо-ре све-та!
Слы-шит-ся кру-гом!
Э-то лю-ди сла-вят ле-то - бу-рю кра-сок, мо-ре све - та!
35
- бу-рю кра-сок, мо-ре све-та!
Мо - ре све - та!
Э-то лю-ди сла-вят ле-то сла - вят ле - то - слы - шит - ся кру -
39
Э - то лю - ди,
э-то лю-ди сла-вят ле-то,
сла - вят ле - то - бу - рю кра - сок,
- бу-рю кра-сок, мо-ре све - та!
-гом!
Э - то лю - ди сла - вят ле - то - бу - рю кра - сок,



**) Для облегчения можно спеть от ми♭ простую хроматическую гамму четвертными длительностями.

Внуши, Боже, молитву мою

В. ФАЙНЕР

(Пс. 54: 2; 23)

Хорал и фуга

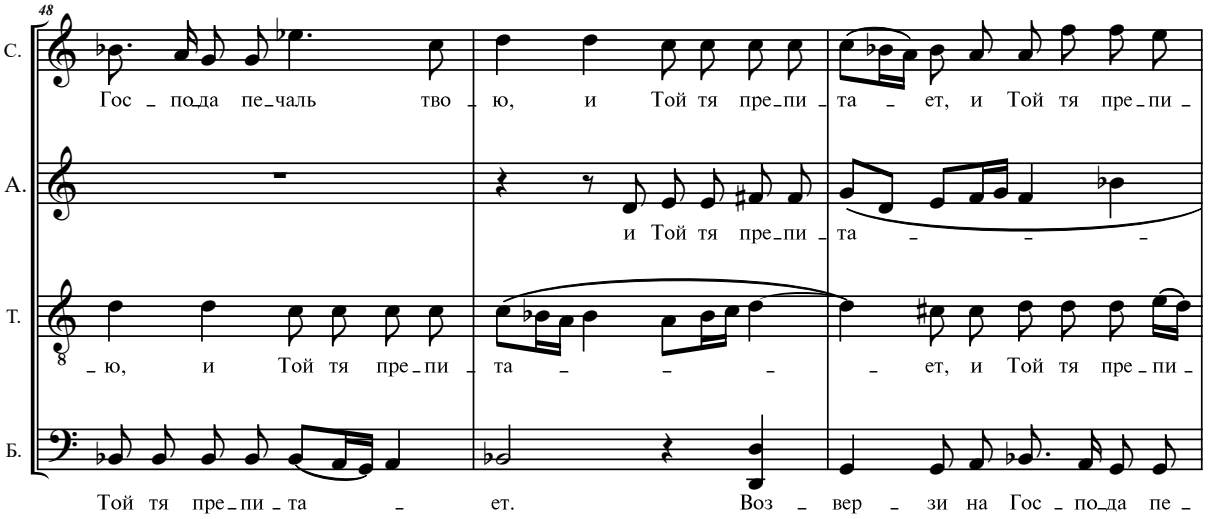



12
С.
Воз _ вер _ зи на Гос _ по_да пе _
А.
Т.
Той тя пре_пи_та _ ет, и Той тя пре_пи_та _ _ _ _ _
Б.
Той тя пре_пи_та _ _ _ _ _ _ ет, и
15
С.
чаль тво_ю, и Той тя пре_пи_та _ ет, и Той тя пре_пи_та_ет,
А.
и Той тя пре_пи_та _ ет, и Той тя пре_пи_та_ет, пре_пи_
Т.
_ _ ет, и Той тя пре_пи_та_ет, пре_пи_та _ _ _ _
Б.
Той, и Той, и Той тя пре_пи_та _ _ _ _ _ _
18
С.
пре_пи _ та _ _ _ _ _ ет,
А.
_та _ _ _ _ _ ет, воз _ вер _ зи на
Т.
_ _ ет, пре _ пи _ та _ _ _ _ _
Б.
_ _ _ _ _ _ _ _ _ ет,

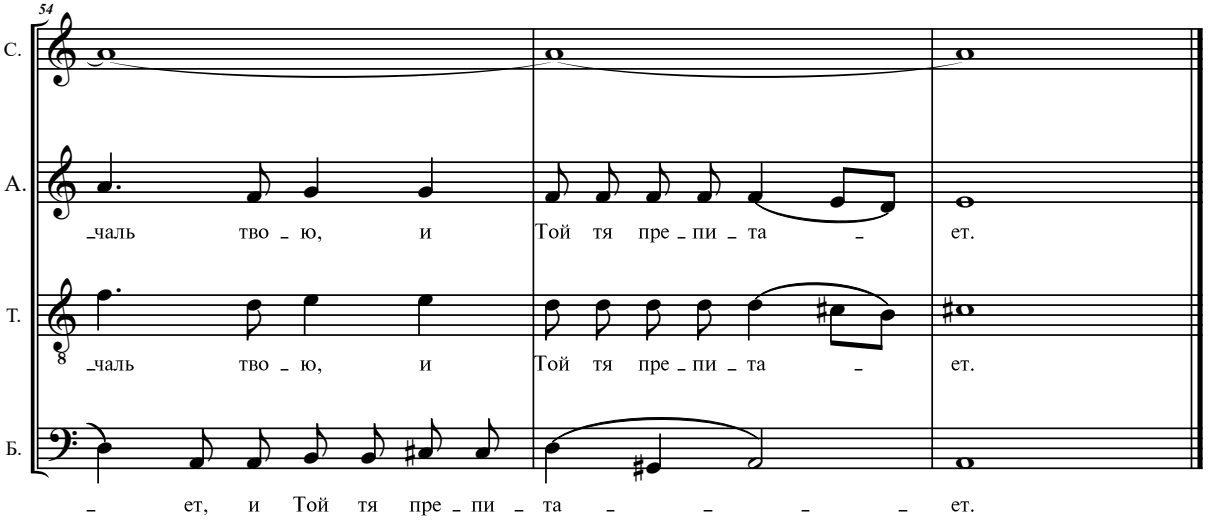

21
С.
и Той тя пре_пи_та_ет, и Той тя пре_пи_
А.
Гос_по_да пе_чаль тво_ю, и Той тя пре_пи_та_
Т.
_ _ _ _ ет, и Той тя пре_пи_та_ет, пре_пи_та_
Б.
и Той тя пре_пи_та_
24
С.
_та_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ет, Воз_
А.
_ _ _ _ _ _ _ _ ет.
Т.
_ _ _ _ _ _ ет. Воз_вер_зи на
Б.
_ _ _ _ ет. Воз_вер_зи на Гос_по_да пе_
27
С.
_вер_зи на Гос_по_да пе_чаль
А.
Воз_вер_зи на Гос_по_да пе_чаль,
Т.
Гос_по_да пе_чаль, воз_вер_зи на
Б.
_чаль тво_ю, и Той тя пре_пи_та_ет, и


30
С.
А.
Т.
Б.
тво _ ю,
воз _ вер _ зи на Гос _ по_да пе_чаль тво _ ю, и Той тя пре_пи _
Гос _ по_да пе_чаль тво _ ю и Той тя пре_пи _ та _ _ _
Той тя пре_пи _ та _ ет, и Той тя пре_пи _
33
_та _ ет, и Той тя пре_пи _ та _ ет, и Той тя пре_пи _ та _ ет, воз_вер _
_ет, и Той тя пре_пи _ та _ _ _ _ _ _
_та_ет, пре_пи _ та _ _ _ _ ет, пре_пи _ та _ ет.
Воз _
36
_вер _ зи на Гос _ по_да пе_чаль тво_ю, и Той тя пре_пи_та _
_ зи на Гос_по _ да пе_чаль тво_ю, и Той тя пре_пи_та _
_ет. Воз _ вер _ зи на Гос _ по_да пе _


39
С.
А.
Т.
Б.
ет, и Той тя пре_пи_
ет, и Той тя пре_пи_та_ет, и
чаль тво_ю, и Той тя пре_пи_
и Той тя пре_пи_
42
_та_ет, и Той тя пре_пи_та_ет, воз_вер_
Той тя пре_пи_та_
_та_ет, и Той тя пре_пи_
_та_ет, и Той тя пре_пи_та_ет, воз_вер_
45
_ет.
Воз_вер_зи на
_ет.
_ет.
Воз_вер_зи на Гос_по_да пе_чаль тво_
_зи на Гос_по_да пе_чаль тво_ю, и Той тя пре_пи_та_ет, и


48
С.
Гос _ по_да пе_чаль тво _ ю, и Той тя пре_пи _ та _ ет, и Той тя пре_пи _
А.
и Той тя пре_пи _ та _ _ _
Т.
_ ю, и Той тя пре_пи _ та _ _ _ _ ет, и Той тя пре_пи _
Б.
Той тя пре_пи _ та _ ет. Воз _ вер _ зи на Гос _ по_да пе _


51
С.
_ та _ ет, и Той тя пре_пи _ та _ ет.
А.
_ _ ет, и Той тя пре_пи _ та _ ет, воз _ вер _ зи на Гос _ по_да пе _
Т.
_ та _ ет, пре_пи _ та _ ет. Воз _ вер _ зи на Гос _ по_да пе _
Б.
_чаль тво _ ю, и Той тя пре_пи _ та _ _ _ _ _


54
С.
А.
_чаль тво _ ю, и Той тя пре _ пи _ та _ ет.
Т.
_чаль тво _ ю, и Той тя пре _ пи _ та _ ет.
Б.
_ ет, и Той тя пре _ пи _ та _ _ _ _ ет.

БОЛЬШОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

Памяти В. Маяковского

Сквозь тысячи лет...

цикл для хора без сопровождения по поэме «Человек»

Прелюдия №1

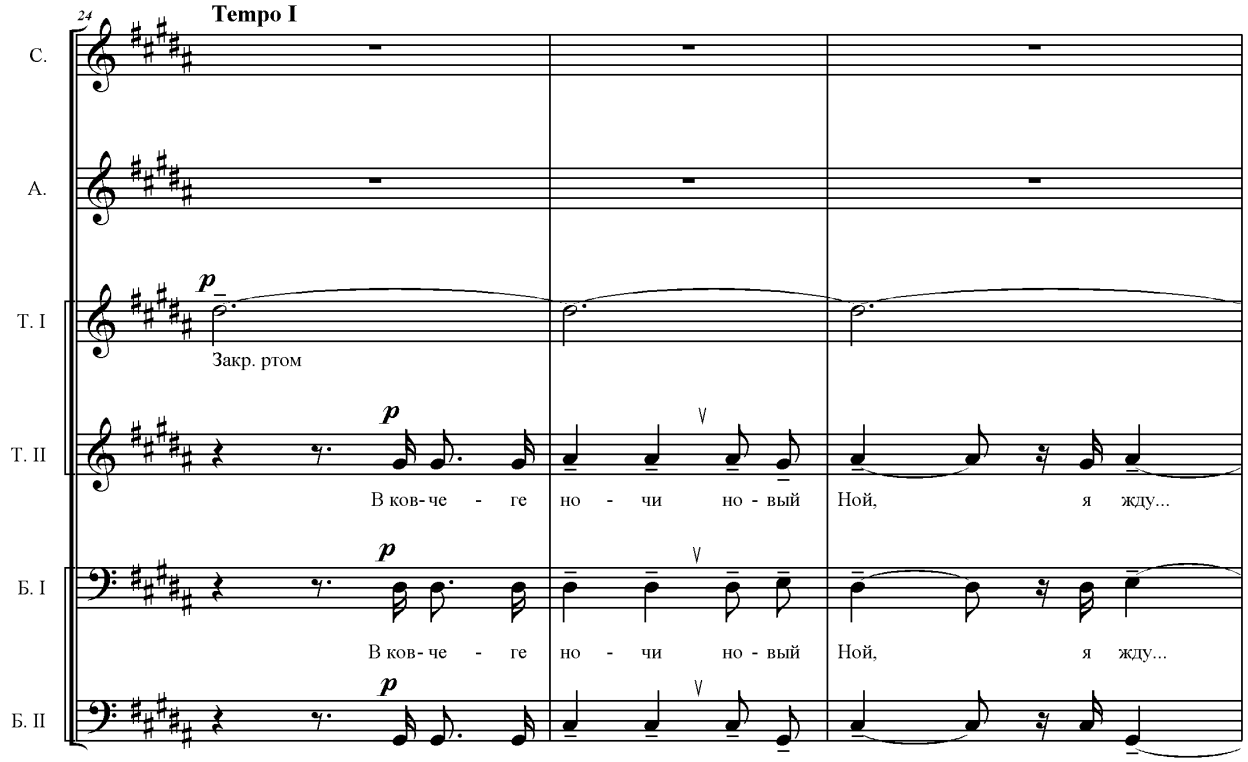
«В ковчеге ночи новый Ной, я жду - ...»

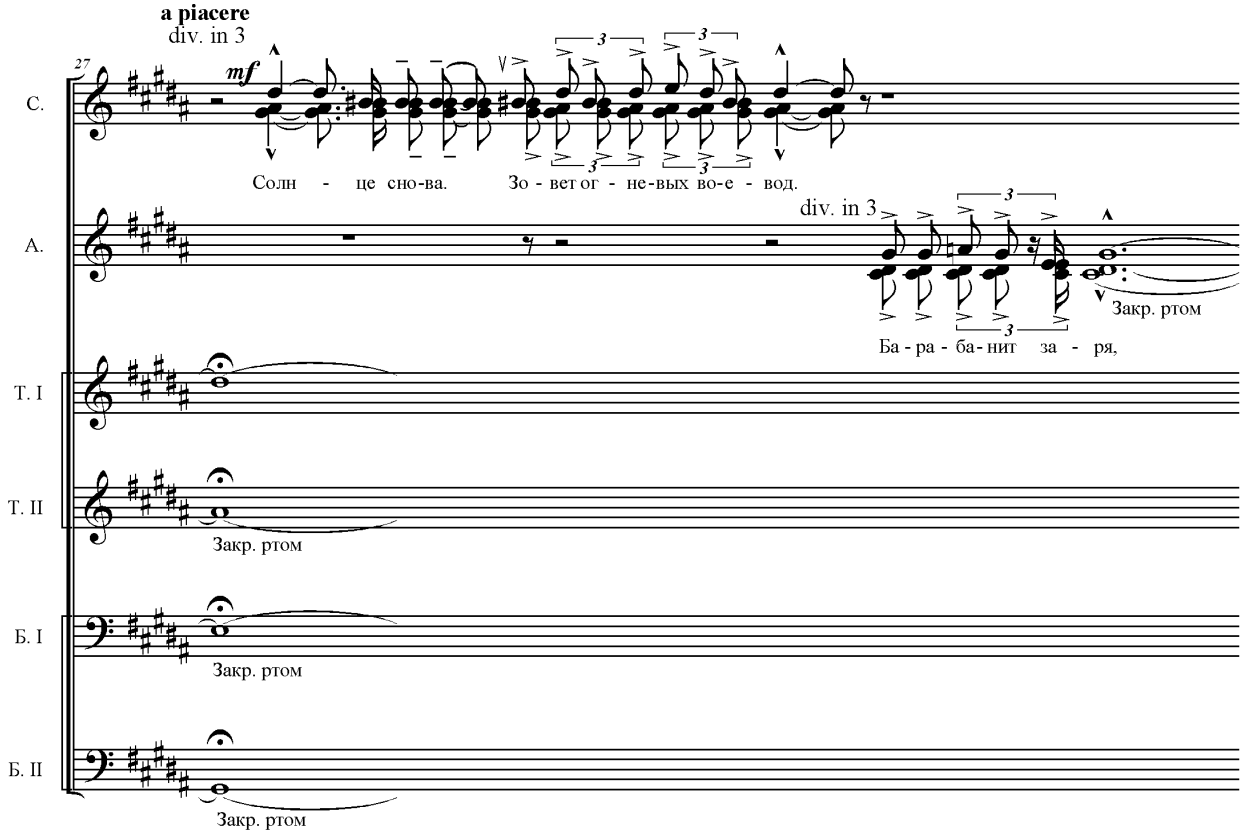
В. МАЯКОВСКИЙ **А. ПИРУМОВ**



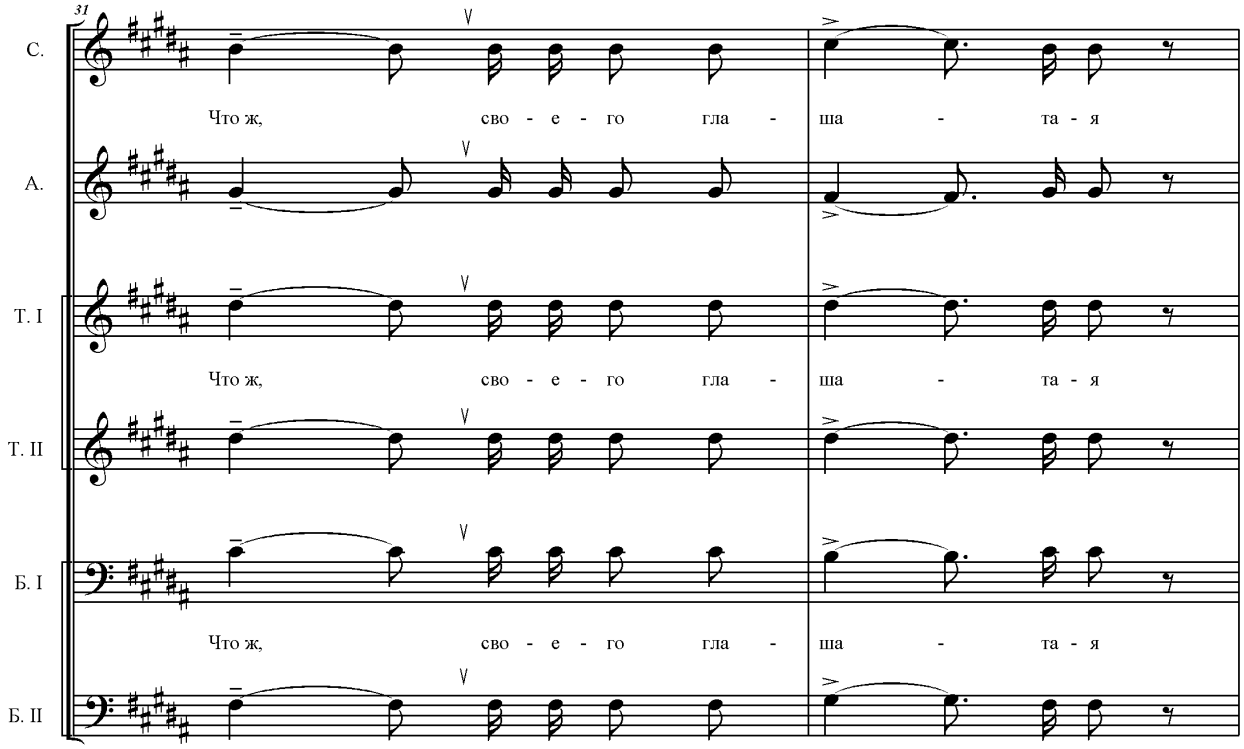

12
С. I
С. II
А. I
А. II
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
p
Закр. ртом
В ков-че ге но - чи но-вый Ной, я жду...
В ков-че - ге но - чи но-вый Ной, я жду...
mf
И-
16
Poco più mosso
ff
Лу - чи вез-де!
mp
За-пе-ли
Скре-
più f
3
Рас-ку-та-лась.
Закр. ртом
pp (quasi eco)
При-шла!
Лу - чи вез - де!
-дет!
При-шла!


poco a poco rit.
20
С. I
С. II
А. I
А. II
Т.
Б.
p dolce
unis.
пет - ли ут - ло, и ти - хо вхо - дят буд - ни с их ше - лу - хо - ю су - то - лок.
- бут о - ни,
- бут о - ни вхо - дят буд - ни с их ше - лу - хо - ю су - то - лок
вхо - дят буд - ни с их ше - лу - хо - ю су - то - лок.
3


24
Tempo I
С.
А.
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
p
Закр. ртом
В ков - че - ге но - чи но - вый Ной, я жду...


a piacere
div. in 3
27
mf
С.
Солн - це сно-ва. Зо - вет ог - не-вых во-е - вод.
А.
div. in 3
Закр. ртом
Ба - ра - ба - нит за - ря,
Т. I
Т. II
Закр. ртом
Б. I
Закр. ртом
Б. II
Закр. ртом


poco a poco cresc.
29
unis.
f
sff
С.
и ту - да за зем - ну - ю грязь вы!
p poco a poco cresc.
Солн - це!
А.
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II


31
С.
Что ж, сво - е - го гла - ша - та - я
А.
Т. I
Что ж, сво - е - го гла - ша - та - я
Т. II
Б. I
Что ж, сво - е - го гла - ша - та - я
Б. II


33
С.
mf
p
так и за - бу - дешь раз - ве?
А.
Т. I
так и за - бу - дешь раз - ве?
Т. II
Б. I
так и за - бу - дешь раз - ве?
Б. II
attacca

Фуга №1

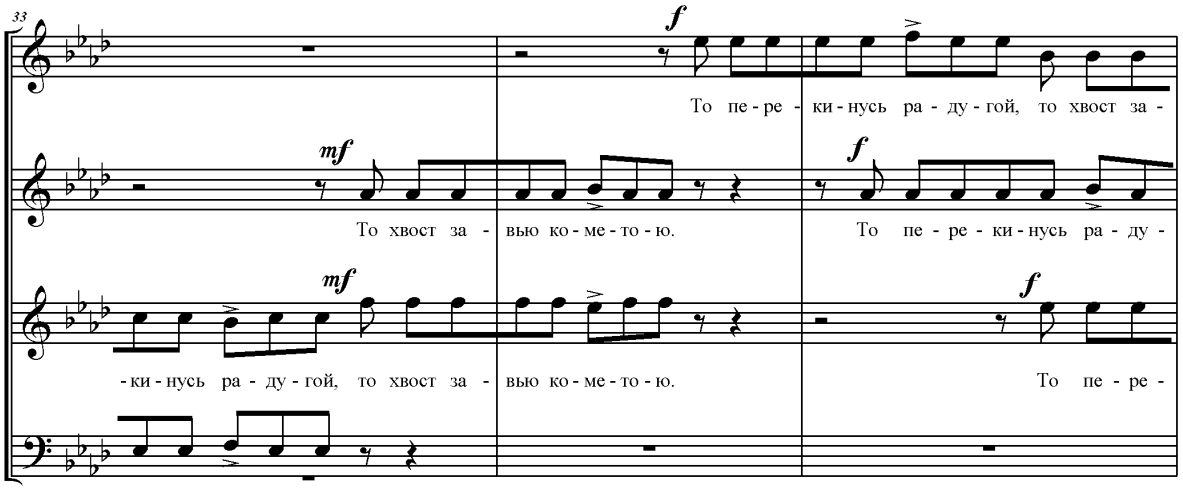
«То перекинусь радугой, то хвост завью кометою...»

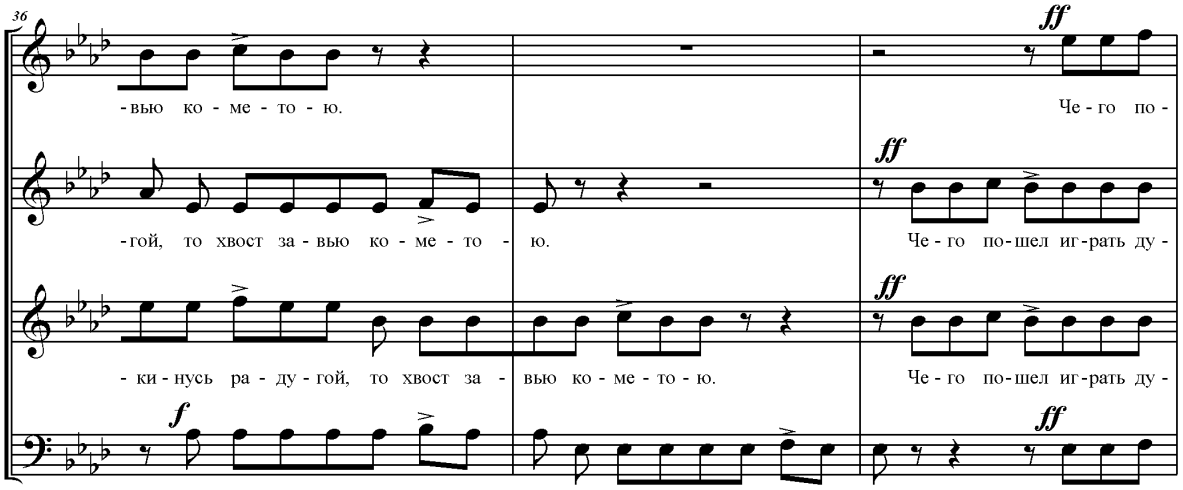


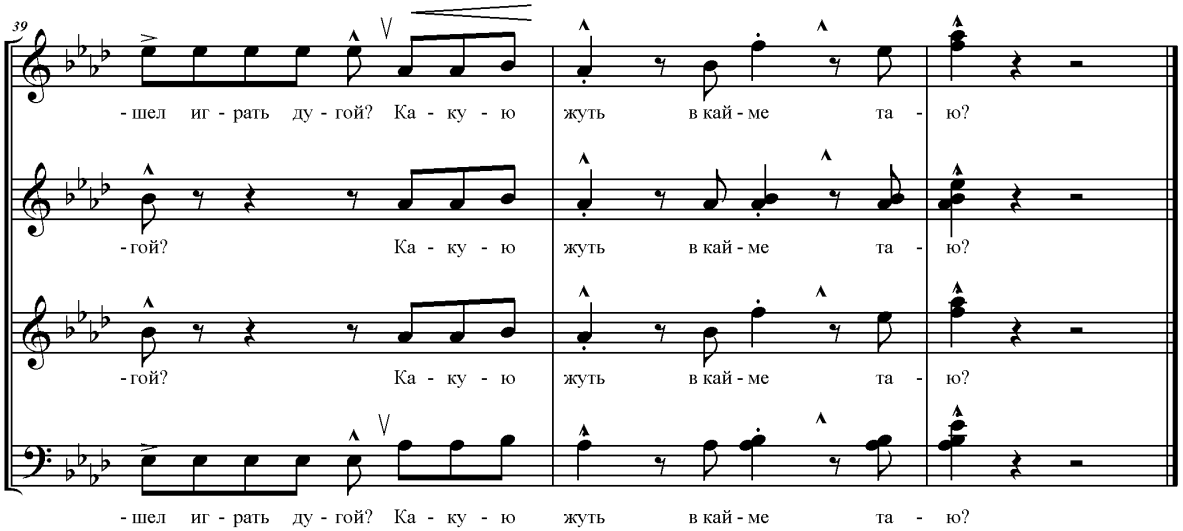

9
С.
А.
Т.
Б.
p leggiero
Че - го по - шел иг - рать ду -
f
Че - го по - шел иг - рать ду - гой?
p leggiero
Че - го по - шел иг -
-вью ко - ме - то - ю.
p leggiero
Че - го по -
12
mp dim.
pp
- гой? Ка - ку - ю жуть в кай - ме та - ю?
- рать ду - гой?
Ка - ку - ю жуть в кай - ме та - ю?
- шел иг - рать ду - гой?
Ка - ку - ю жуть в кай - ме та -
p leggiero
Че - го по - шел иг - рать ду - гой?
Ка - ку - ю жуть в кай -
15
pp
То пе - ре - ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.
То пе - ре - ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за -
- ю?
То пе - ре -
- ме та - ю?


18
С.
А.
Т.
Б.
mf
-вью ко - ме - то - ю.
То пе - ре - ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за -
- ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.
То ра - ду - гой,
p
То ра - ду - гой,
то ко - ме - то - ю.
mf
То ра - ду -
21
f
То пе - ре - ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.
- то ко - ме - то - ю.
то ко - ме - то - ю.
То пе - ре - ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за -
-гой, то ко - ме - то - ю.
24
Че - го по - шел иг - рать ду - го?
p leggiero
Че - го по -
-вью ко - ме - то - ю.
Че - го по - шел иг - рать ду -
Че - го по - шел иг -


27
С.
А.
Т.
Б.
-шел иг - рать ду - гой? Ка - ку - ю
p leggiero
Че - го по - шел иг - рать ду - гой?
-гой? Ка - ку - ю
mp dim.
жуть в кай - ме та -
-рать ду - гой?
Ка - ку - ю жуть в кай -
29
mp dim.
pp
жуть в кай - ме та - ю?
Ка - ку - ю жуть в кай - ме та - ю?
- ю?
- ме та - ю?
p
То пе - ре -
31
poco a poco cresc.
mp
То пе - ре -
-ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.


33
С.
А.
Т.
Б.
f
То пе - ре - ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за -
mf
То хвост за - вью ко - ме - то - ю.
f
То пе - ре - ки - нусь ра - ду -
mf
- ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.
f
То пе - ре -


36
С.
А.
Т.
Б.
- вью ко - ме - то - ю.
ff
Че - го по -
- гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.
ff
Че - го по - шел иг - рать ду -
- ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.
ff
Че - го по - шел иг - рать ду -
f
То пе - ре - ки - нусь ра - ду - гой, то хвост за - вью ко - ме - то - ю.
ff
Че - го по -


39
С.
А.
Т.
Б.
- шел иг - рать ду - гой? Ка - ку - ю жуть в кай - ме та - ю?
- гой? Ка - ку - ю жуть в кай - ме та - ю?
- гой? Ка - ку - ю жуть в кай - ме та - ю?
- шел иг - рать ду - гой? Ка - ку - ю жуть в кай - ме та - ю?

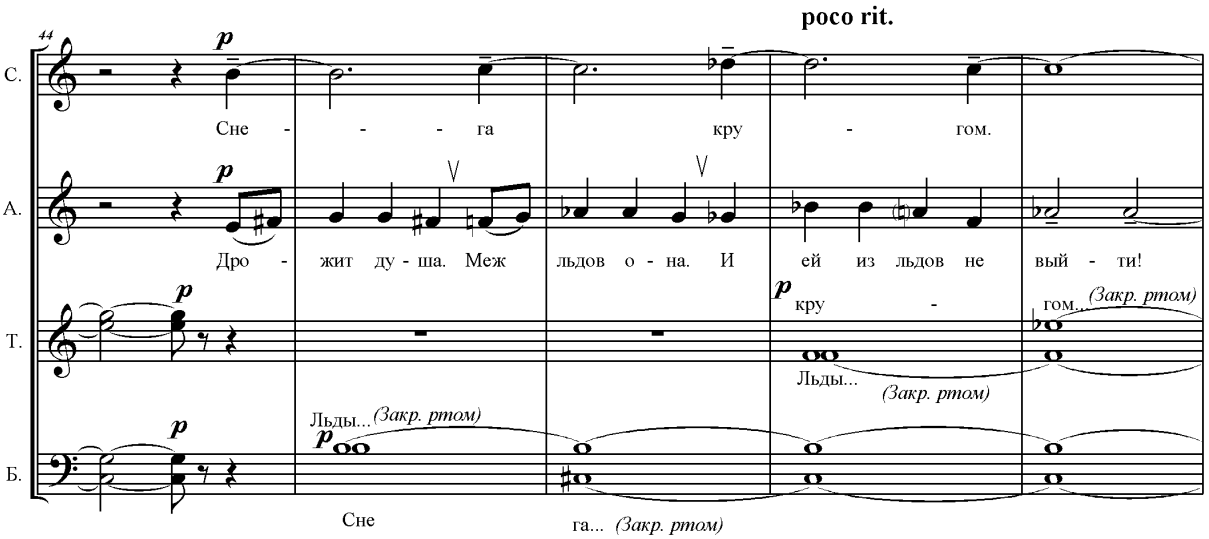
Прелюдия №2

«В бессвязный бред о демоне растет моя тоска...»

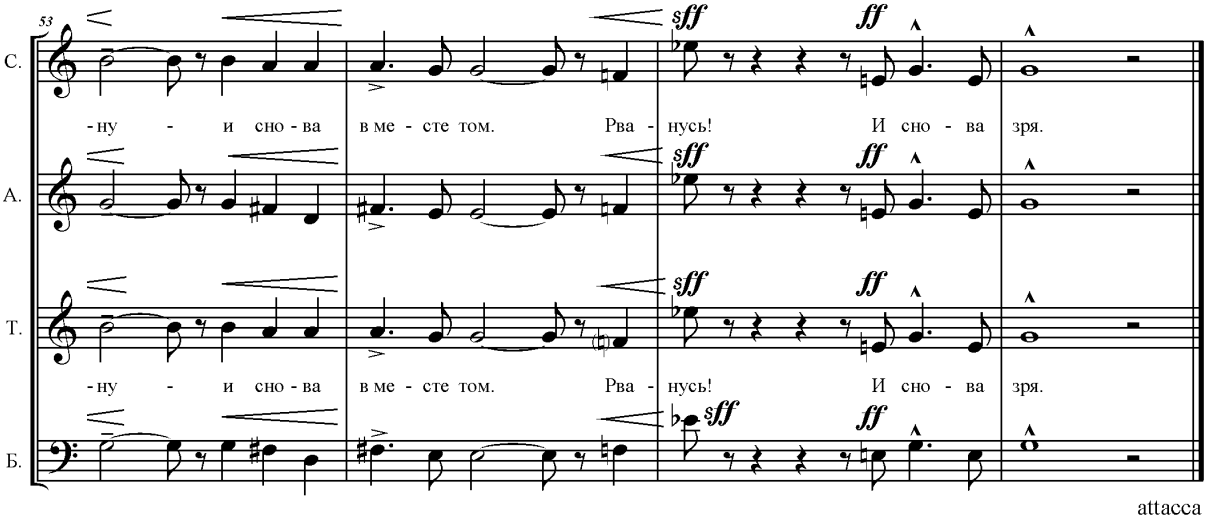



15
С.
па - да-ет о - пять на лед
А.
pp
о - пять на лед
Т.
pp
(Закр. ртом)
за - мерз - ший и - зу - мруд.
Б.
pp
20
С.
p dolce espr.
(Закр. ртом)
А.
p dolce espr.
В бес - связ-ный бред о де - мо-не ра - стет мо - я тос - ка.
Т.
p dolce espr.
(Закр. ртом)
Б.
p dolce espr.
В бес - связ-ный бред о
25
poco a poco cresc.
С.
mp
за мной
mp
к во - де ма - нит,
А.
p
И - дёт
p
И - дёт за мной,
Т.
к во -
Б.
mf
де - мо-не ра - стет мо - я тос - ка.
mf
И -


30
С.
А.
Т.
Б.
ве - дет на скат. Сне -
ве - дет на кры - ши скат. Сне -
ве - дет на скат. Сне -
piú f
ff
ма - нит, ма - нит, ве - дет на скат. Снег -
к во - де ма - нит, ве - дет на кры - ши скат. Снег -
- де
- дёт за мной.
ве - дет на кры - ши скат. Сне -
34
- га кру - гом. Сне - гов на - лет. За - вьют - ся и за - мрут.
И
f unis.
39
па - да - ет о - пять на лед
(Закр. ртом)
mf
dim.
за - мерз - ший и - зум - руд.


poco rit.
44
С.
А.
Т.
Б.
p
Сне - - - га кру - гом.
Дро - жит ду - ша. Меж льдов о - на. И ей из льдов не вый - ти!
кру - гом... (Закр. ртом)
Льды... (Закр. ртом)
Льды... (Закр. ртом)
Сне
га... (Закр. ртом)


Poco meno mosso
49
С.
А.
Т.
Б.
mf
f
Вот так и бу - ду, за - кол - до - ван-ный... Шаг -
Вот так и бу - ду, за - кол - до - ван-ный... Шаг -

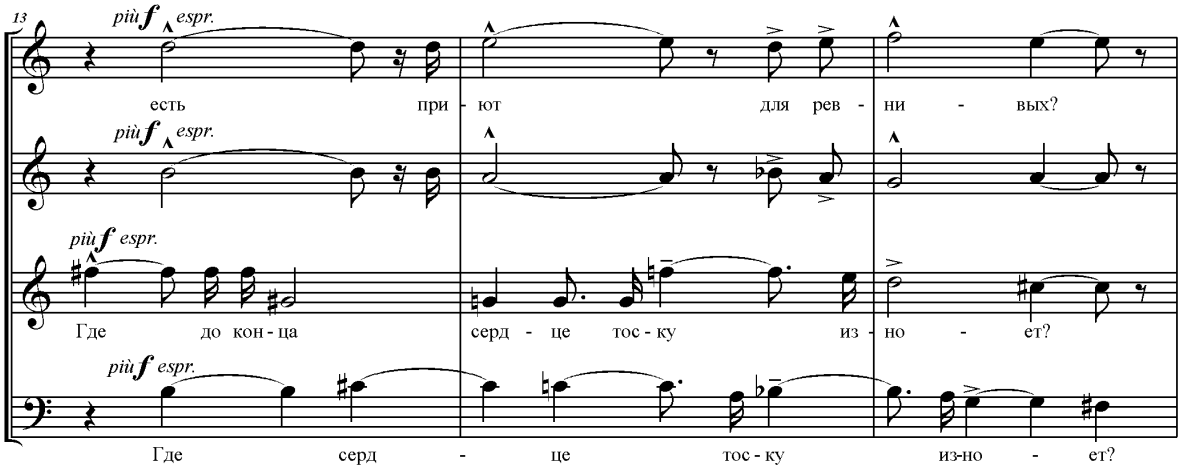

53
С.
А.
Т.
Б.
sff
ff
-ну - и сно - ва в ме - сте том. Рва - нусь! И сно - ва зря.
-ну - и сно - ва в ме - сте том. Рва - нусь! И сно - ва зря.
attacca

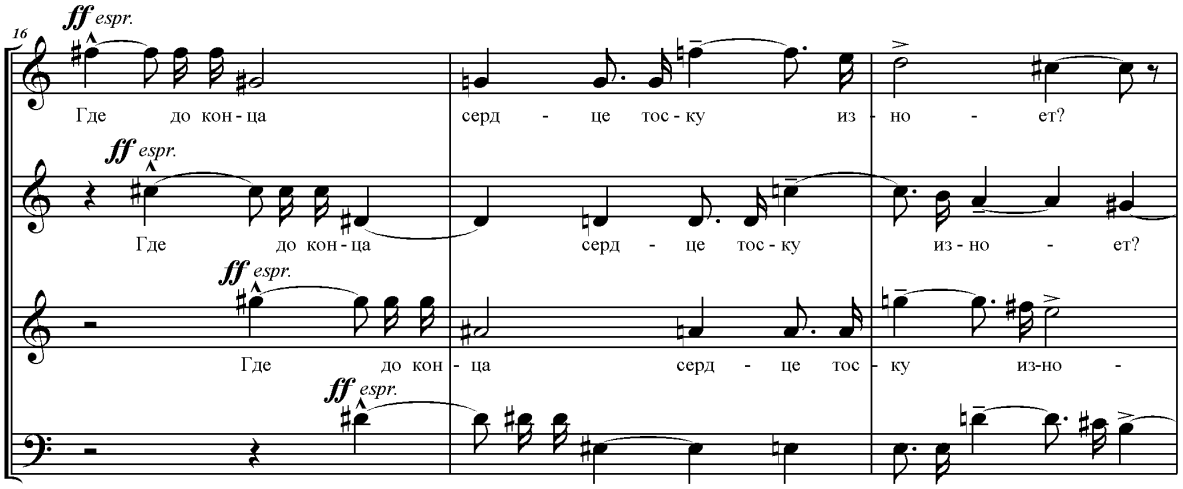
Фуга №2

«Где до конца сердце тоску изноет?...»

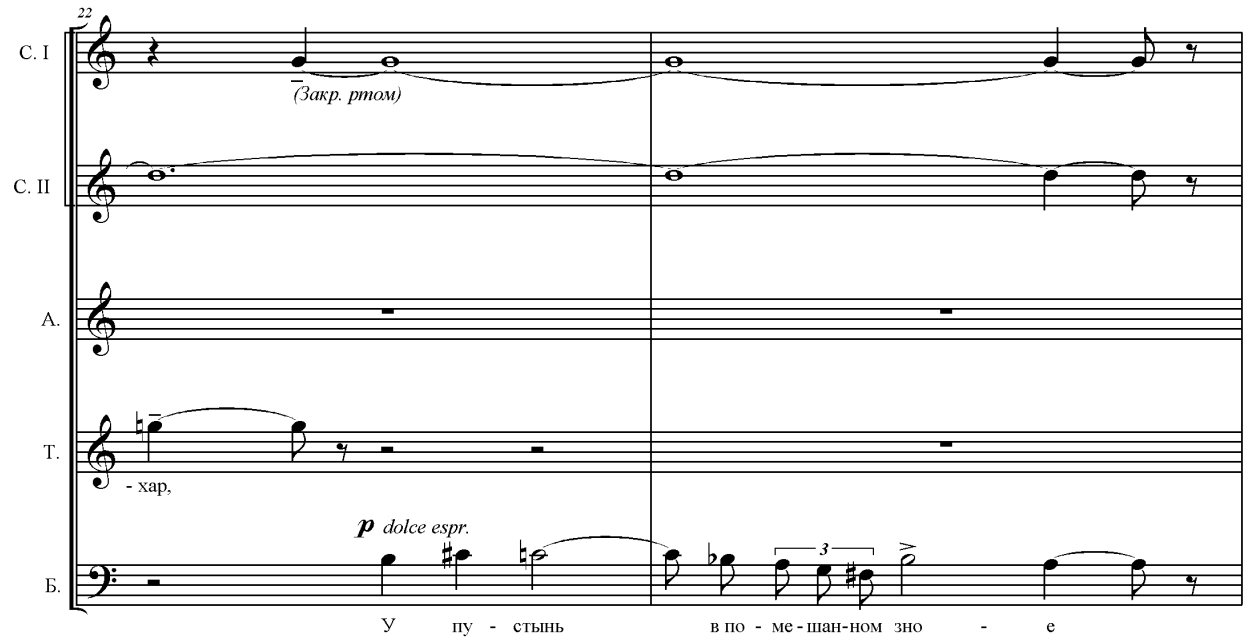
А. ПИРУМОВ

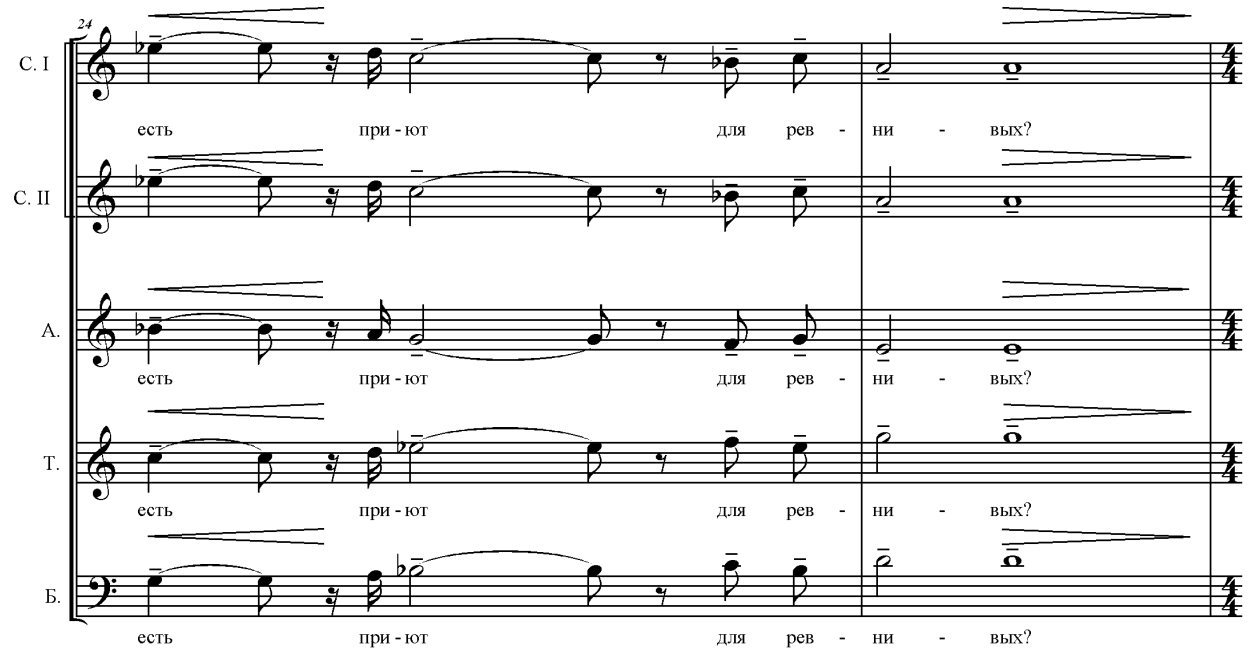


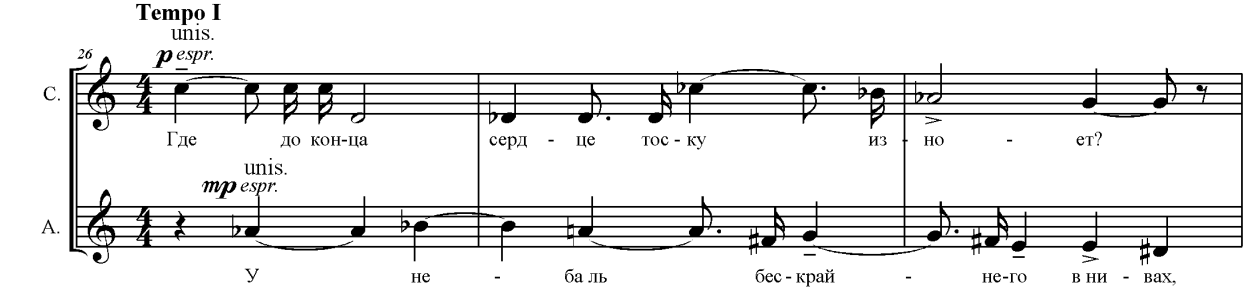

13
più f espr.
С.
есть при - ют для рев - ни - вых?
А.
Т.
Где до кон - ца серд - це тос - ку из - но - ет?
Б.
Где серд - це тос - ку из-но - ет?


16
ff espr.
С.
Где до кон - ца серд - це тос - ку из - но - ет?
А.
Где до кон - ца серд - це тос - ку из - но - ет?
Т.
Где до кон - ца серд - це тос - ку из-но -
Б.
Где до кон - ца серд - це тос - ку из-но -

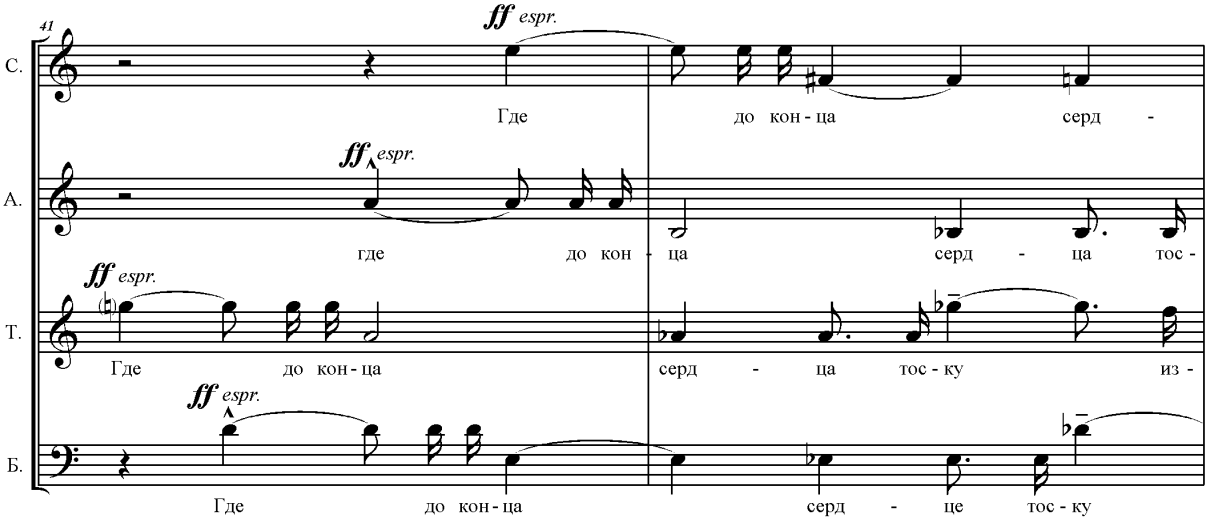

Meno mosso
19
p dolce espr.
3
С. I
У не - ба ль бес-край - не - го в ни - вах,
С. II
p dolce
(Закр. ртом)
А.
Т.
- ет?
p dolce espr.
В бре - де Са-
Б.
- ет?

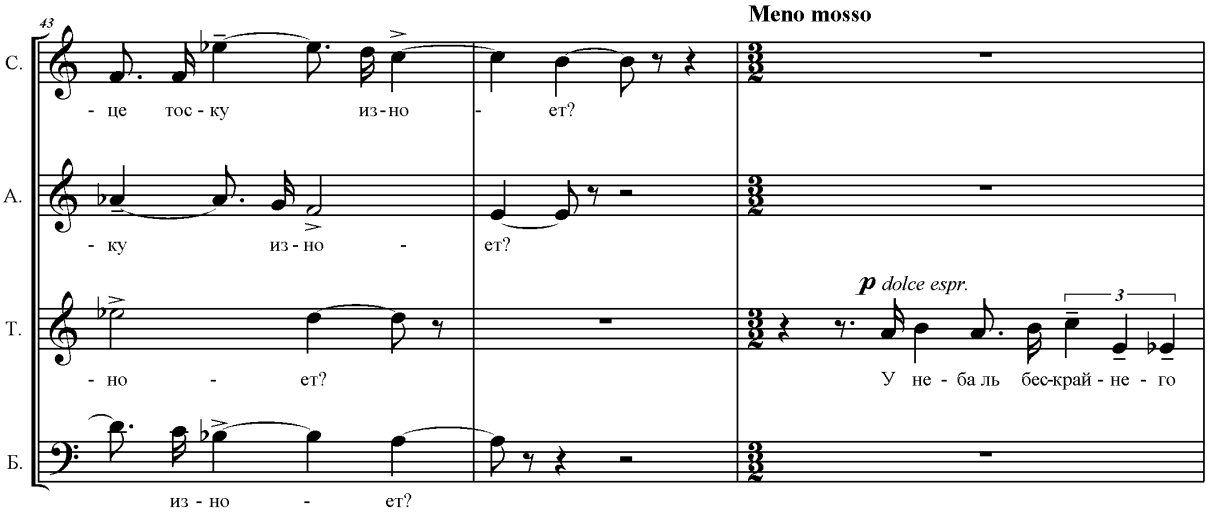

22
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
(Закр. ртом)
- хар,
p dolce espr.
3
У пу - стынь в по - ме - шан-ном зно - е

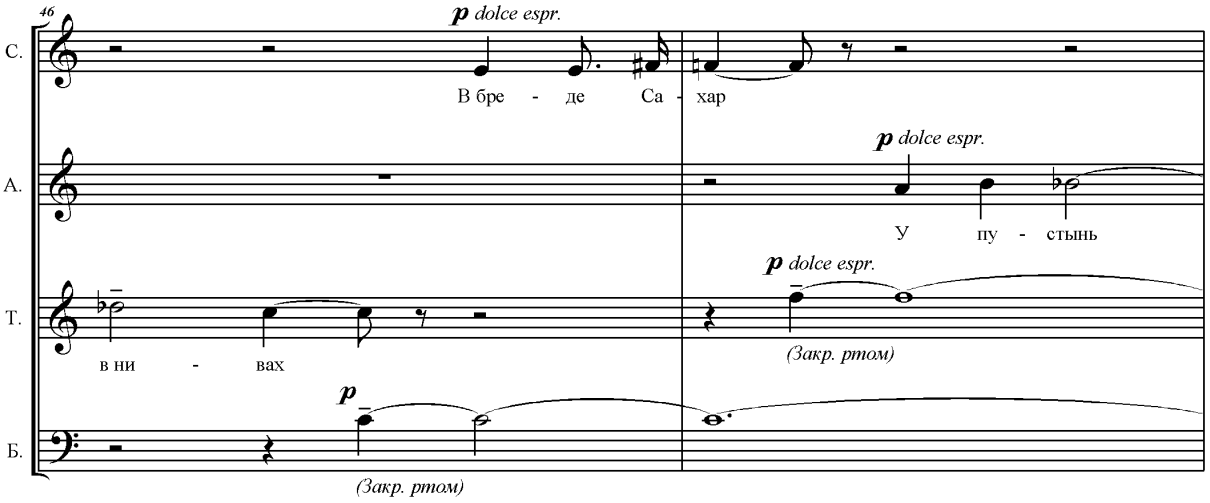

24
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
есть при - ют для рев - ни - вых?


Tempo I
26
С.
А.
unis.
p espr.
mp espr.
Где до кон-ца серд - це тос - ку из - но - ет?
У не - ба ль бес - край - не-го в ни - вах,


29
mf espr.
С.
У пу - стынь в по - ме - шан - ном зно - е,
< mp >
А.
где до кон - ца серд - це тос - ку из - но - ет?
32
mf espr.
С.
где тос - ку из - но - ет?
f espr.
А.
в бре - де Са - хар.
mf espr.
Т.
Где до кон - ца серд - це тос - ку из - но - ет?
35
f espr.
С.
У не - ба ль бес-край - не - го в ни - вах,
f espr.
А.
Где тос - ку из - но - ет?
f espr.
Т.
Где серд - це из - но - ет?
f espr.
Б.
Где до кон-ца серд - це тос - ку из - но - ет?
38
più f espr.
С.
где до кон-ца серд - це тос - ку из - но - ет?
più f espr.
А.
У пу - стынь в по - ме - щан-ном зно - е,
più f espr.
Т.
Есть при - ют для рев - ни - вых?
più f espr.
Б.


41
С.
А.
Т.
Б.
ff espr.
Где до кон - ца серд -
где до кон - ца серд - ца тос -
Где до кон - ца серд - ца тос - ку из -
Где до кон - ца серд - це тос - ку


43
Meno mosso
- це тос - ку из - но - ет?
- ку из - но - ет?
- но - ет?
из - но - ет?
p dolce espr.
3
У не - ба ль бес-край - не - го


46
С.
А.
Т.
Б.
p dolce espr.
В бре - де Са - хар
У пу - стынь
в ни - вах
(Закр. ртом)
p
(Закр. ртом)


48
p dolce espr.
С.
А.
Т.
Б.
есть при-ют для рев-ни-вых?
в по-ме-шан-ном зно-е
есть при-ют для рев-ни-вых?
есть при-ют для рев-ни-вых?
51
Tempo I
pp
С. I
С. II
А. I
Т. II
Б. I
Б. II
Где? (Закр. ртом)
Где до кон-ца
У не-ба? (Закр. ртом)
Где до кон-ца
У пу-
серд-це тос-ку из-
53
molto rit.
morendo
ppp
серд-це тос-ку из-но-ет? (Закр. ртом)
-стынь? (Закр. ртом)
В бре-де Са-хар...
-но-ет? (Закр. ртом)

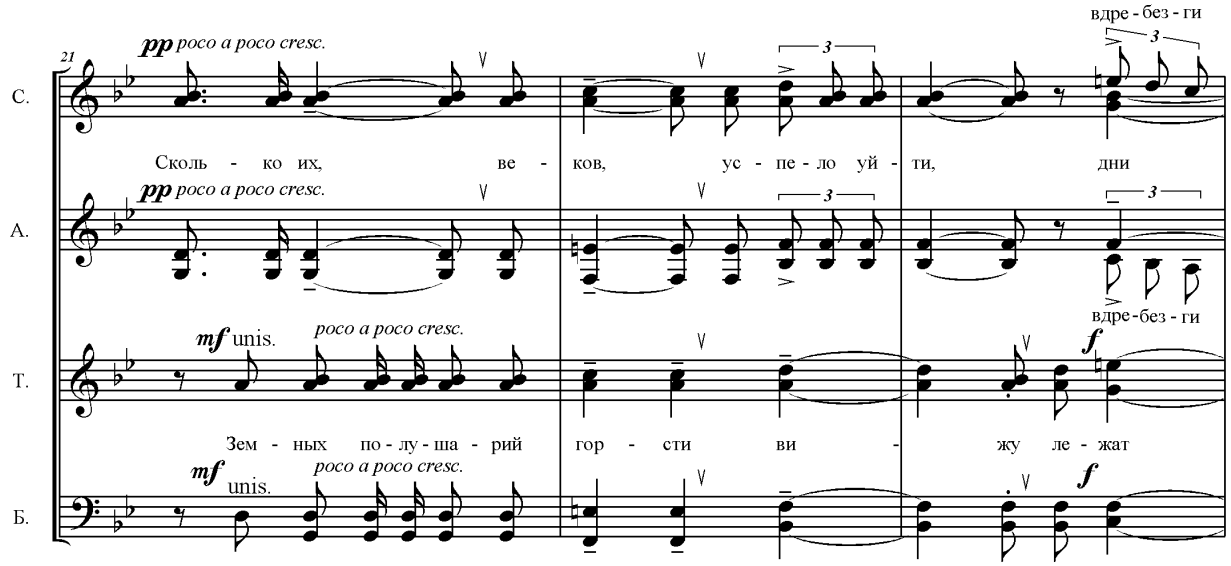
Прелюдия №3

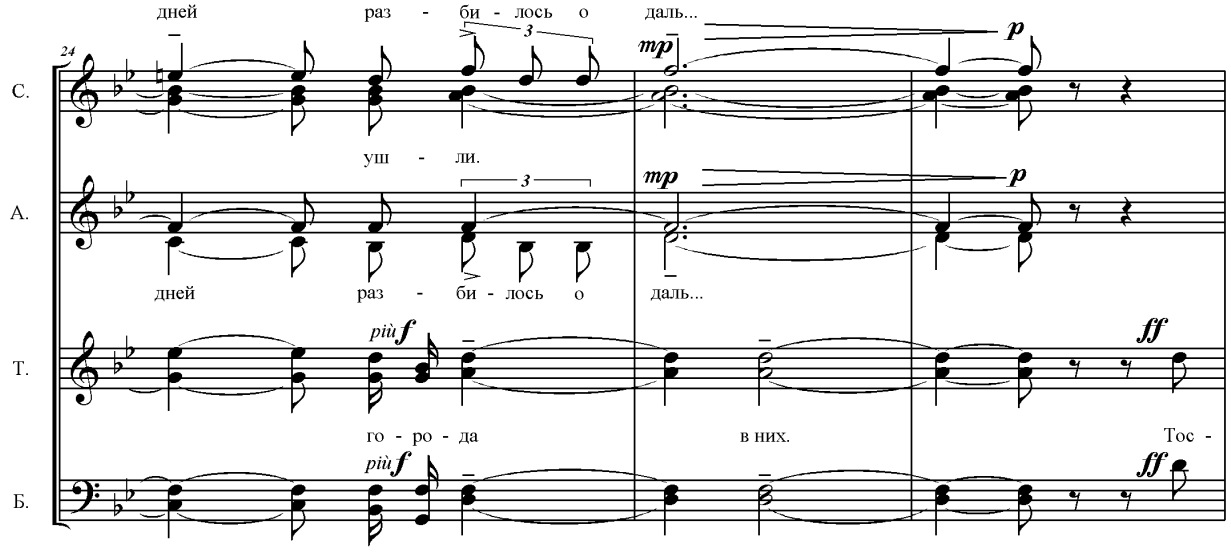
«Утро, вечер ли? Ровен белесый свет небес...»

А. ПИРУМОВ

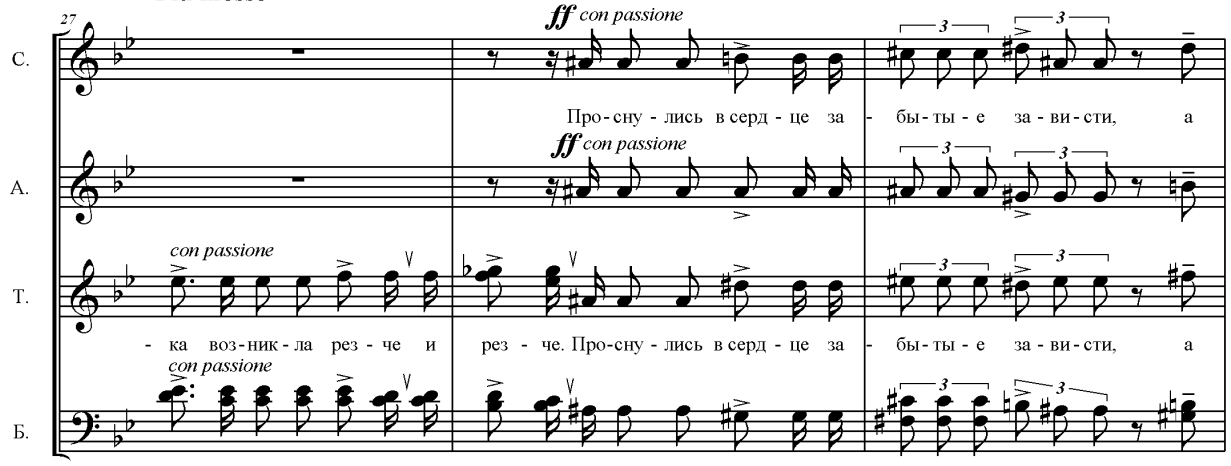



11
С.
А.
Т.
Б.
cresc.
3
па - да-ют, стал гла - за ве-сти. И - щу меж дру-ги - ми точ - ка - ми
14
f
зем - лю. Вот о - на!
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
mf cantab.
Мо -
17
p
Бе - ле - - - - сый свет не-бес.
Ут - ро, ве - чер ли? Ро - вен бе - ле - сый свет не-бес.
-ря раз-ли - ча - ю, го - ры вор - ли - ном кле - ко - те...
poco cresc.

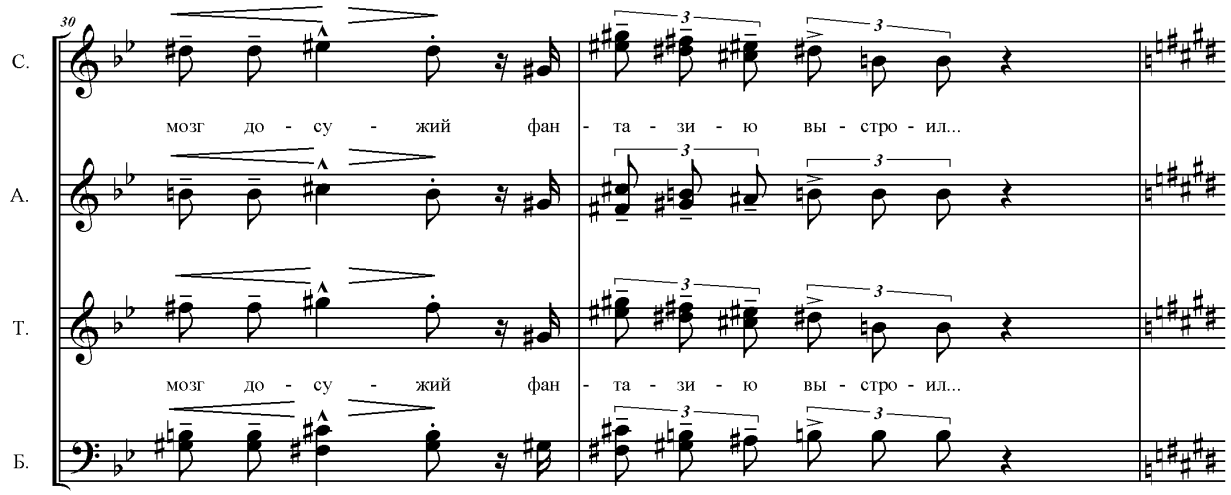

21
С.
А.
Т.
Б.
pp poco a poco cresc.
mf unis.
Сколь - ко их, ве - ков, ус - пе - ло уй - ти, дни
вдре - без - ги
Зем - ных по - лу - ша - рий гор - сти ви - жу ле - жат
f


24
С.
А.
Т.
Б.
дней раз - би - лось о даль...
уш - ли.
mp
p
più f
ff
го - ро - да в них. Тос -

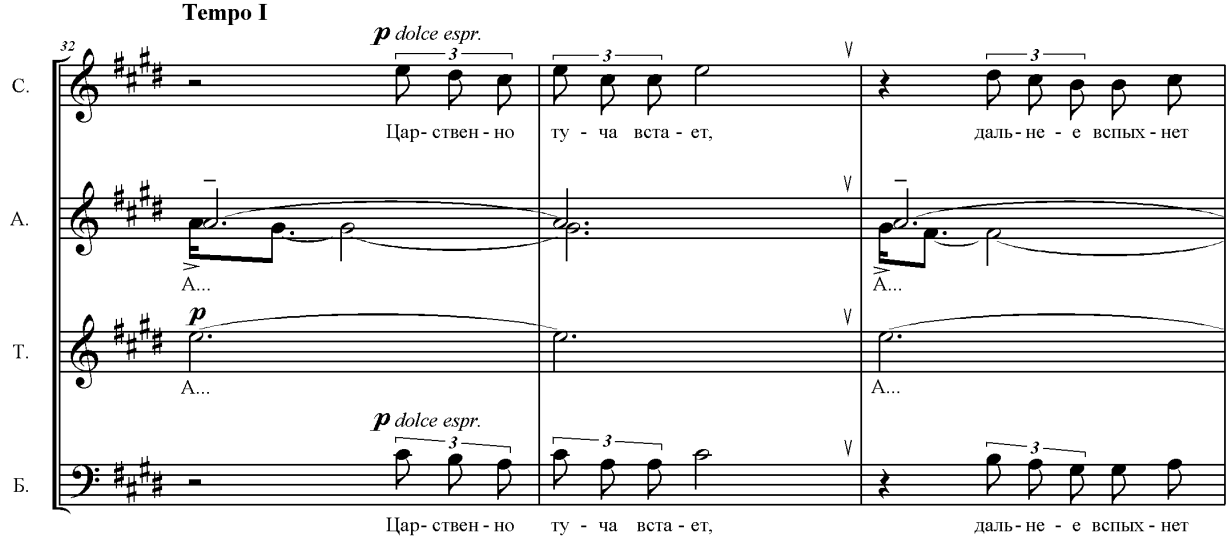
Più mosso


27
С.
А.
Т.
Б.
ff con passione
Про - сну - лись в серд - це за - бы - ты - е за - ви - сти, а
con passione
- ка воз - ник - ла рез - че и рез - че. Про - сну - лись в серд - це за - бы - ты - е за - ви - сти, а

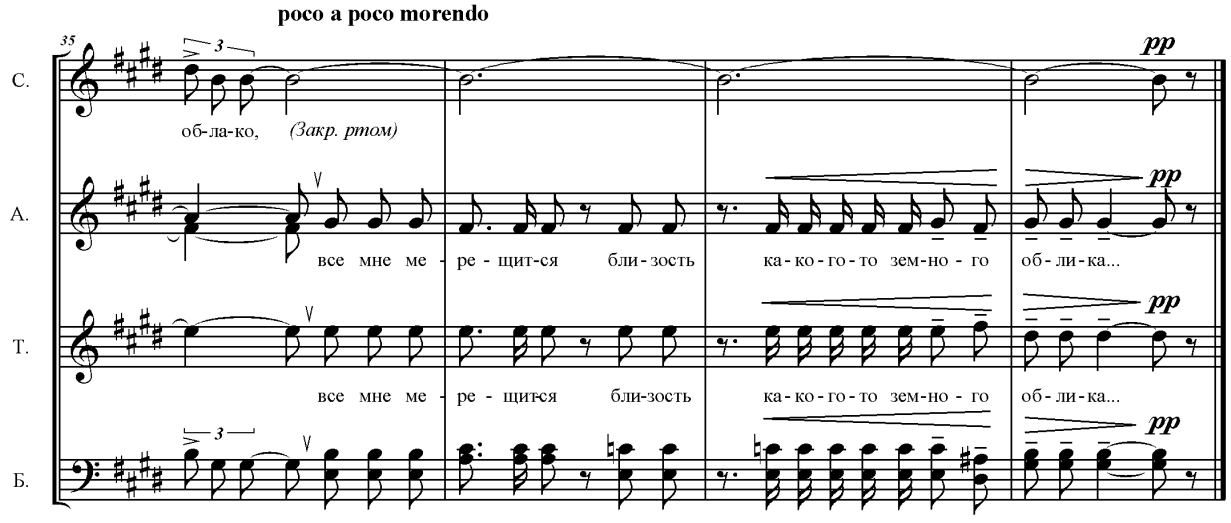
poco rit.



Tempo I



poco a poco morendo

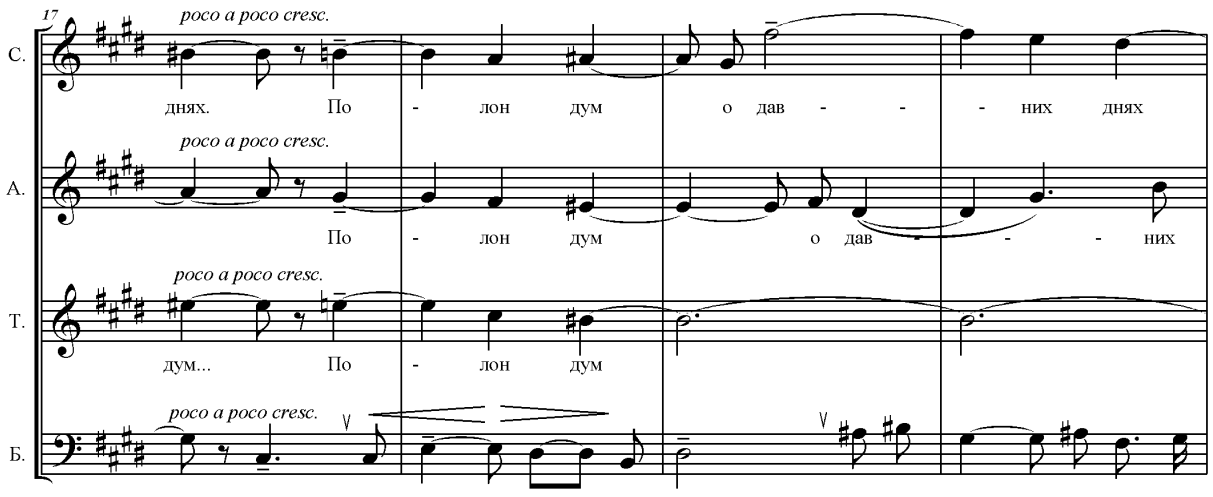


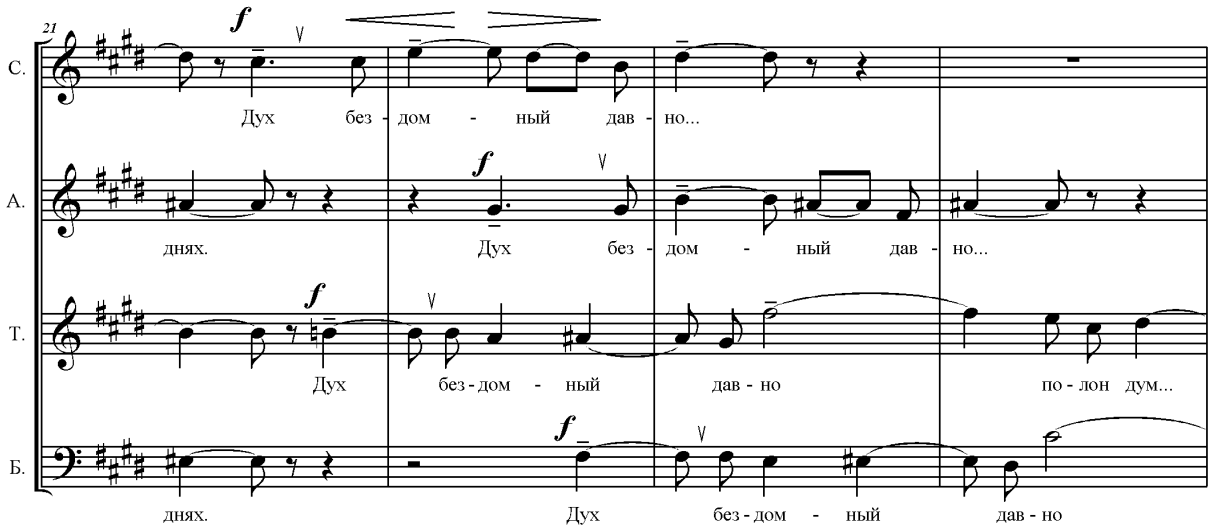
attacca

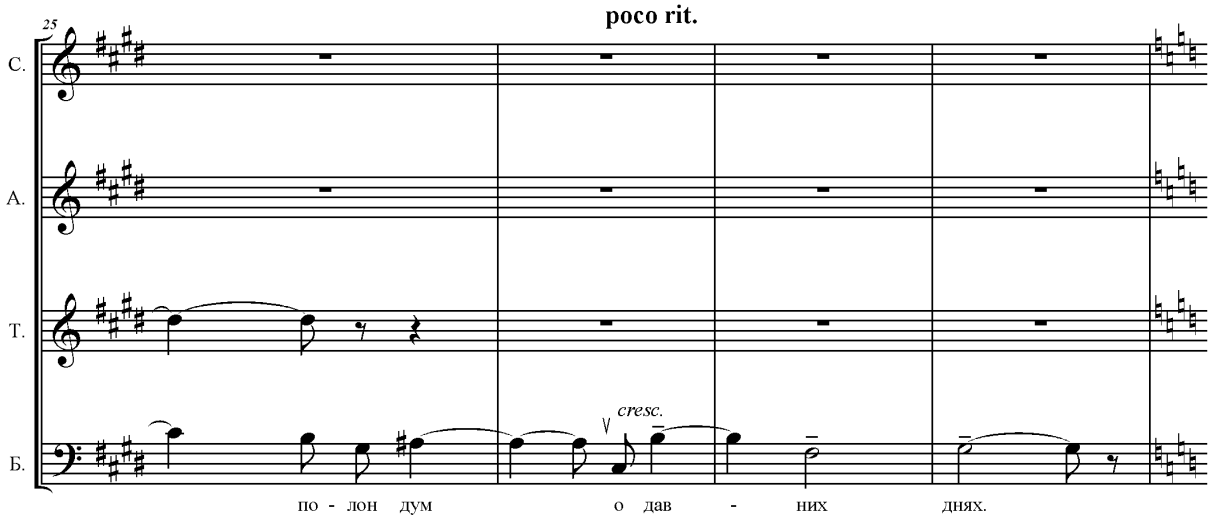
Фуга №3

«Дух бездомный давно полон дум о давних днях...»




17
poco a poco cresc.
С.
днях. По - лон дум о дав - - - них днях
poco a poco cresc.
А.
По - лон дум о дав - - - них
poco a poco cresc.
Т.
дум... По - лон дум
poco a poco cresc.
Б.
Дух без - дом - ный дав - но по - лон дум о дав - них


21
f
С.
Дух без - дом - ный дав - но...
f
А.
днях. Дух без - дом - ный дав - но...
f
Т.
Дух без - дом - ный дав - но по - лон дум...
f
Б.
днях. Дух без - дом - ный дав - но


25
poco rit.
С.
А.
Т.
cresc.
Б.
по - лон дум о дав - них днях.


Meno mosso
29
ff
С.
А.
Т.
Б.
Звез - ды! До - воль - но му - че - ни - чес - кий пле - сти ве - нок зем - ле!
30
più ff cresc.
О - за - ка - ти - ло крас - ным, кто там кры - ла - ми к зем - ле бле - стит?
31
fff
За - ря? Стой! По до - ро - ге как раз нам.


Andante
pp sotto voce
32
С.
А.
Т.
Ут - ро, ве - чер ли? Ро - вен бе - ле - сый свет не-бес.
Ут - ро, ве - чер ли? Ро - вен бе - ле - сый свет не-бес.
36
С.
А.
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
дум о дав - них днях.
Сколь - ко их, ве - ков, ус - пе - ло уй -
Сколь - ко их, ве - ков, ус - пе - ло уй -
39
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
-ти, вдре-без - ги дней раз - би - лось о даль...
Дни уш - ли...
дни уш - ли...
-ти, Вдре-без - ги дней раз - би - лось о даль...

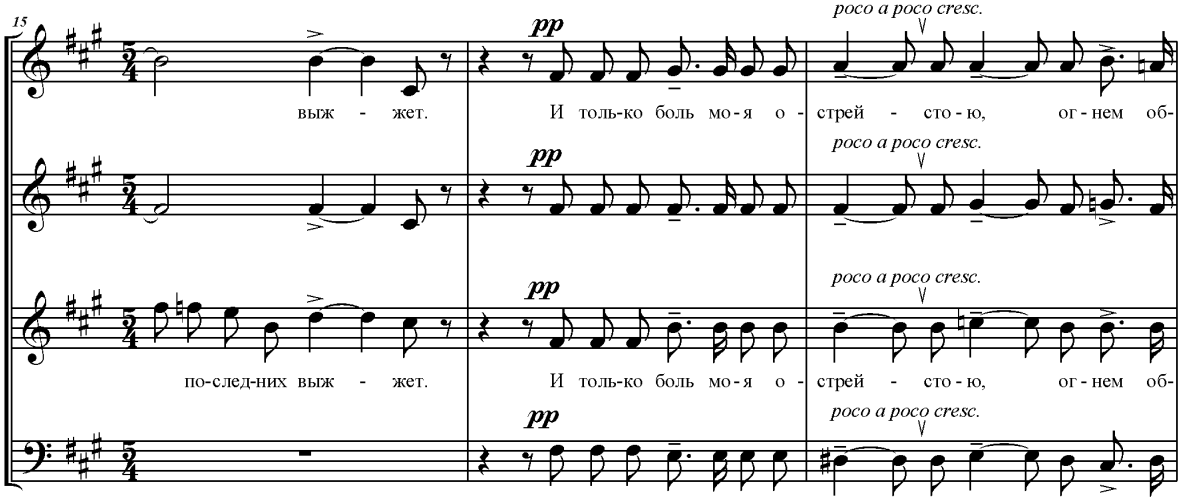

Sostenuto
42
mp
С.
Дух без - дом - ный дав - но по - лон дум о дав - них
А.
p
Дух без - дом - ный дав - но по - лон
Т.
p
Дух без - дом - ный дав - - - по - лон дум.
46
С.
днях. По - лон дум о дав - - - них днях.
А.
p
дум По - лон дум о дав - - - них
Т.
mp
Дух без - дом - ный дав - но по - лон дум о дав - них
50
С.
По - лон дум о дав - - - них днях...
А.
p
днях,
о дав - - - них
Т.
p
днях... По - лон дум...
По - лон дум о дав - них
Б.
mp
Дух без - дом - ный дав - но
div. in 3
по - лон дум...
54
poco a poco dim.
С.
poco a poco dim.
А.
днях...
Т.
p
По - лон дум...
днях.
Б.
p

Постлюдия

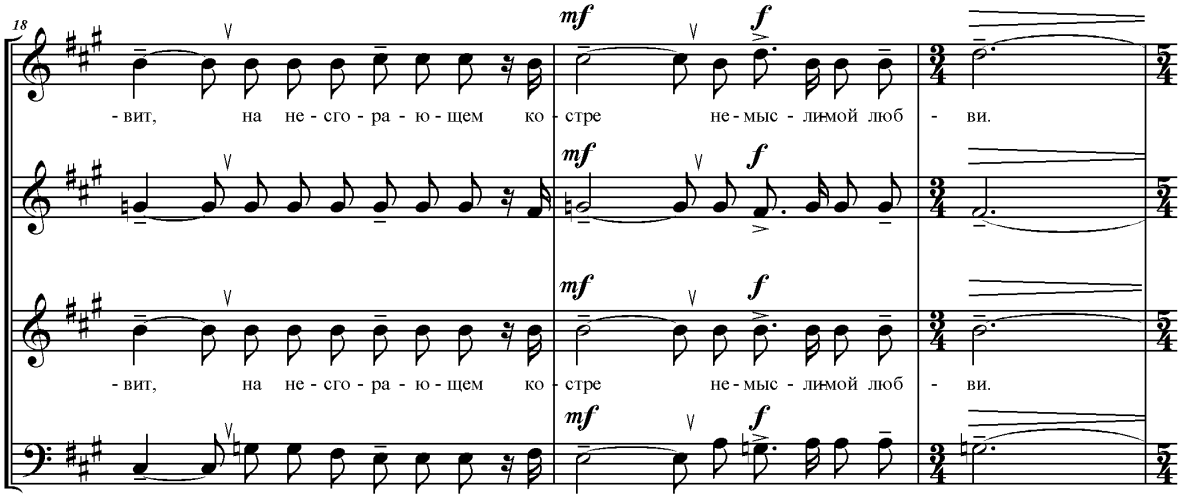
«Стою, огнем обвит...»



poco meno mosso, doloroso



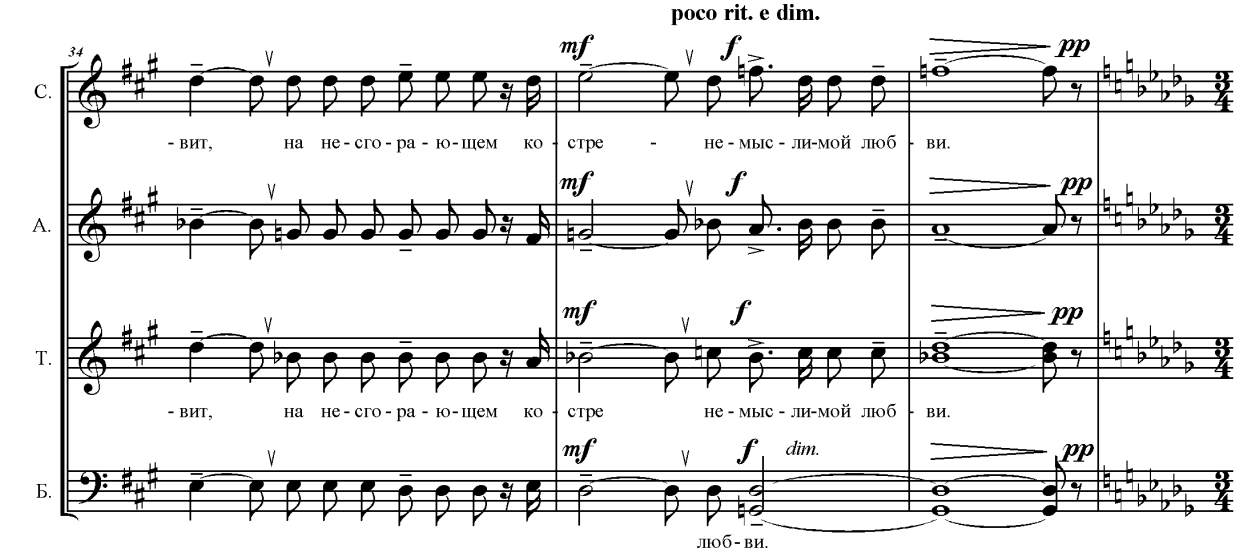
poco rit. e dim.

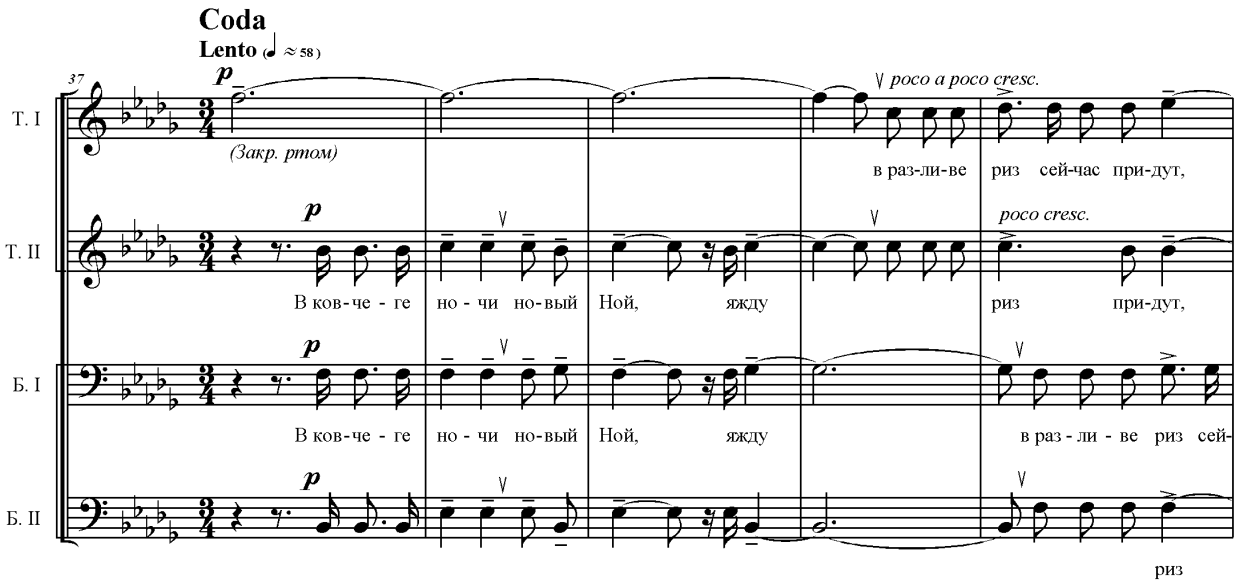


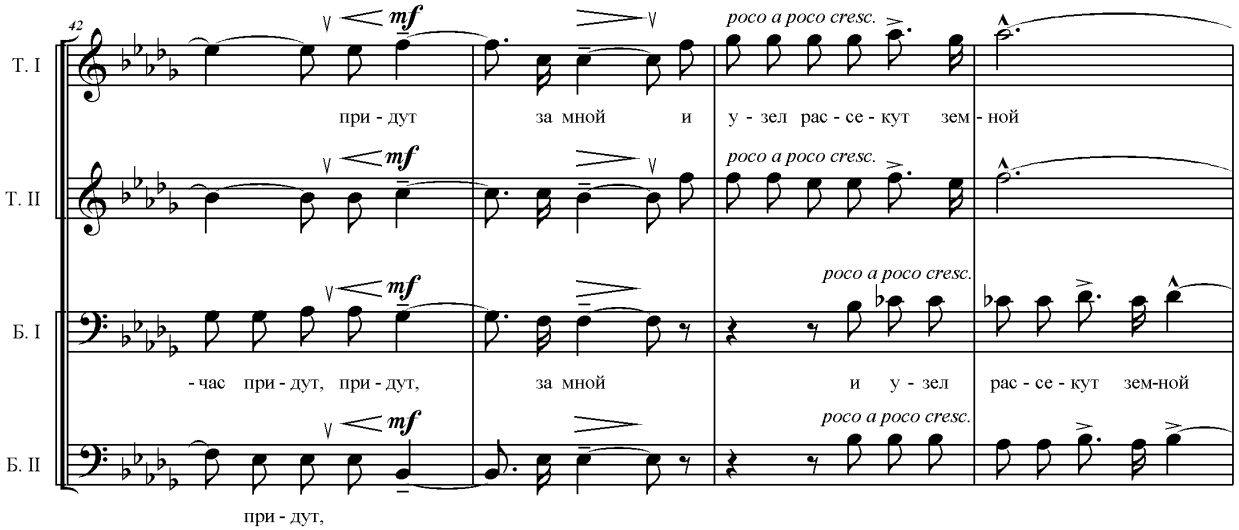
Poco più mosso



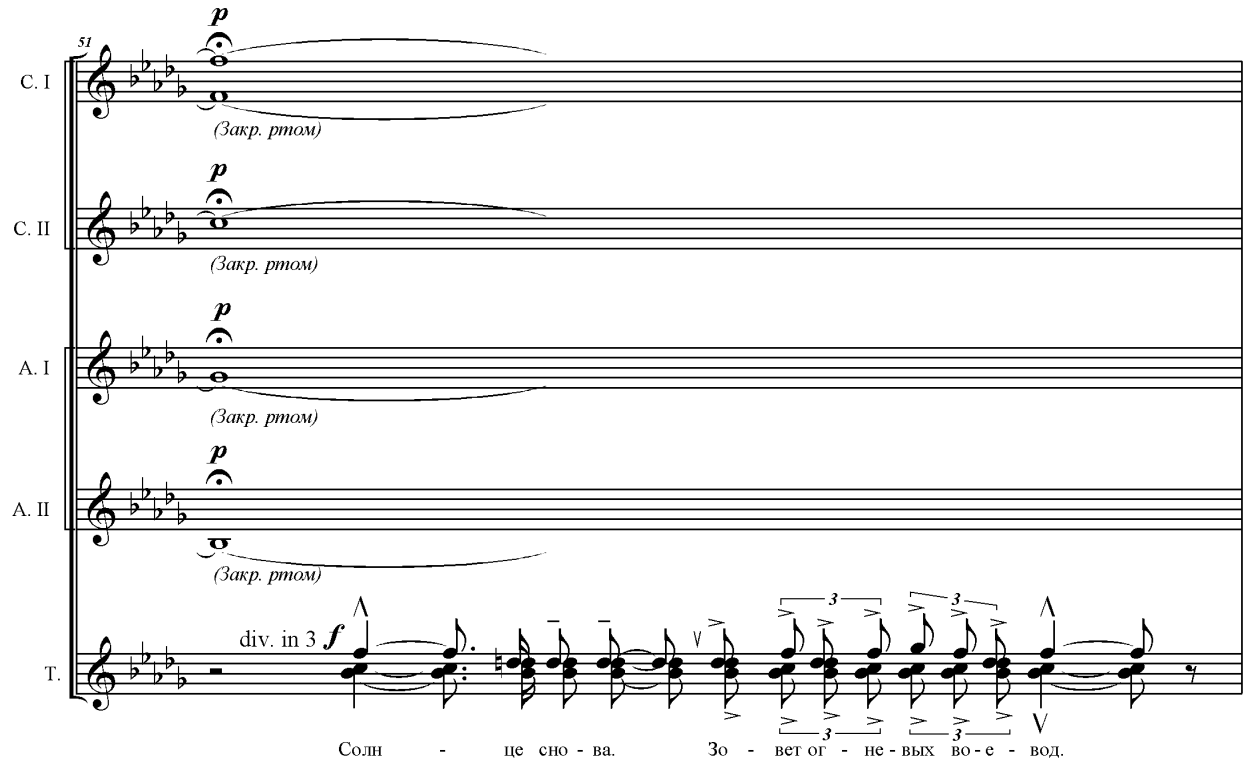

Patetico
24
С.
А.
Т.
Б.
fff
ff espr.
мне на-руч - ни-ки, люб - ви ты-ся-че - ле - ти - я!
По - гиб-нет все.
По-гиб-нет все. Сой-
28
Сой-дет на нет. И тот, кто жизнь - ю дви-жет, по - след-ний луч над тьмой пла-
-дет на нет. И тот, кто жизнь-ю дви - жет, по-след-ний луч над тьмой пла-нет из солнц
Poco meno mosso, doloroso poco a poco
31
pp
cresc.
- нет выж - жет.
И толь-ко боль мо-я о - стрей сто-ю, ог-нем об-
по-след-них выж - жет.

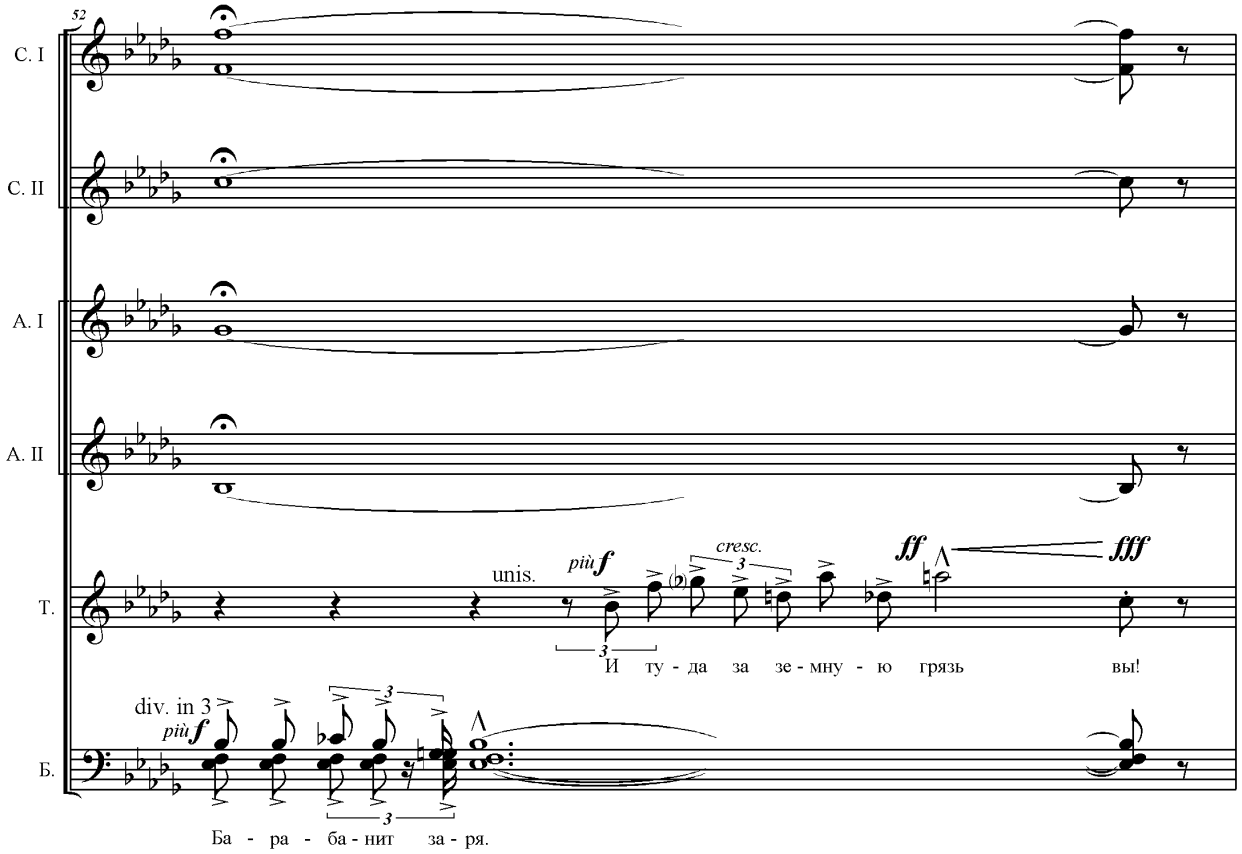

poco rit. e dim.
34
С.
А.
Т.
Б.
mf
f
pp
dim.
- вит, на не - сго - ра - ю - щем ко - стре - не - мыс - ли - мой люб - ви.
люб - ви.


Coda
Lento (♩ ≈ 58)
37
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
p
(Закр. ртом)
poco a poco cresc.
в раз-ли-ве риз сей-час при-дут,
В ков - че - ге но - чи но - вый Ной, яжду
риз при-дут,
в раз - ли - ве риз сей-
риз


42
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
mf
poco a poco cresc.
при - дут за мной и у - зел рас - се - кут зем - ной
- час при - дут, при - дут, за мной и у - зел рас - се - кут зем-ной
при - дут,


46
mf
(Закр. ртом)
С. I
С. II
В ков-че - ге но - чи но-вый Ной, я жду...
А. I
А. II
Т.
се - ки-ра - ми за - ри.
Б.


51
p
(Закр. ртом)
С. I
С. II
А. I
А. II
Т.
div. in 3
f
Солн - це сно - ва. Зо - вет ог - не-вых во-е - вод.


52
С. I
С. II
А. I
А. II
Т.
Б.
unis.
più f
cresc.
ff
fff
И ту - да за зе - мну - ю грязь вы!
div. in 3
più f
Ба - ра - ба - нит за - ря.


53
С.
А.
Т.
Б. I
Б. II
unis.
p poco a poco cresc.
mf
p
Солн - це! Что - ж, сво - е - го гла - ша - та - я так и за - бу - дешь раз - ве?

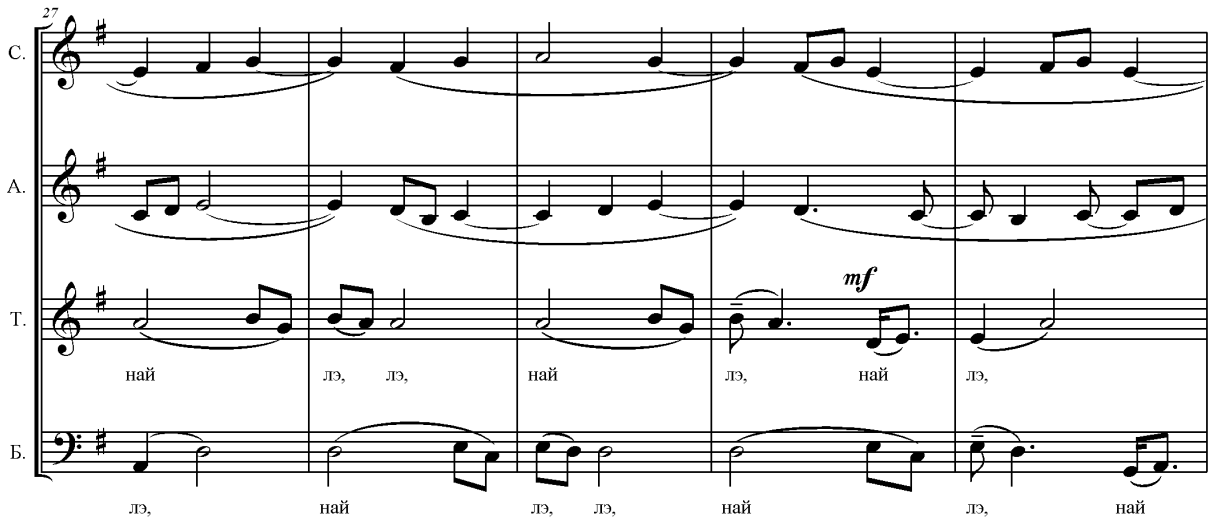
ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ

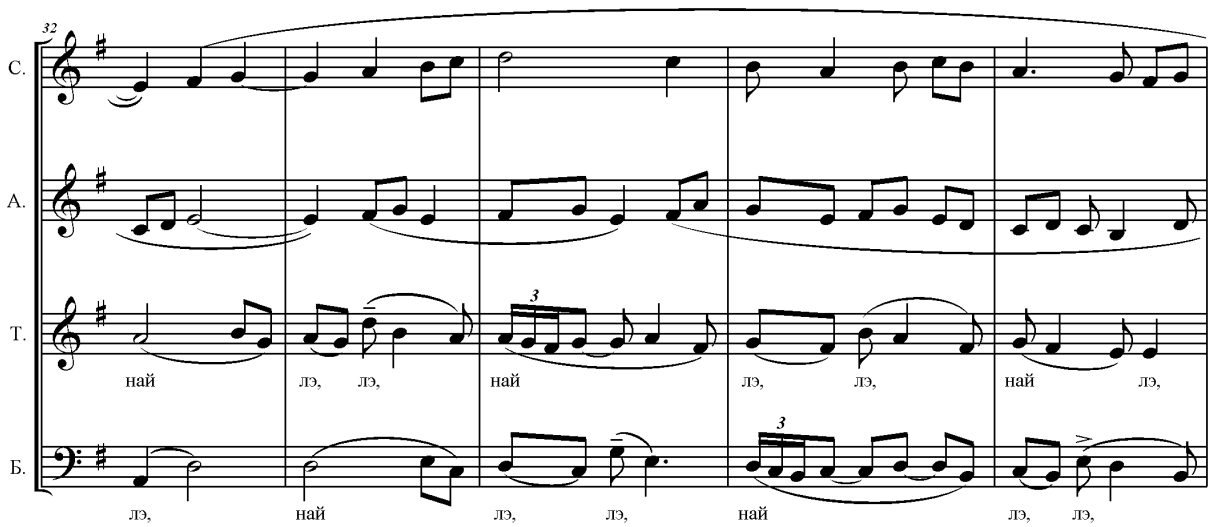
Полифонический концерт

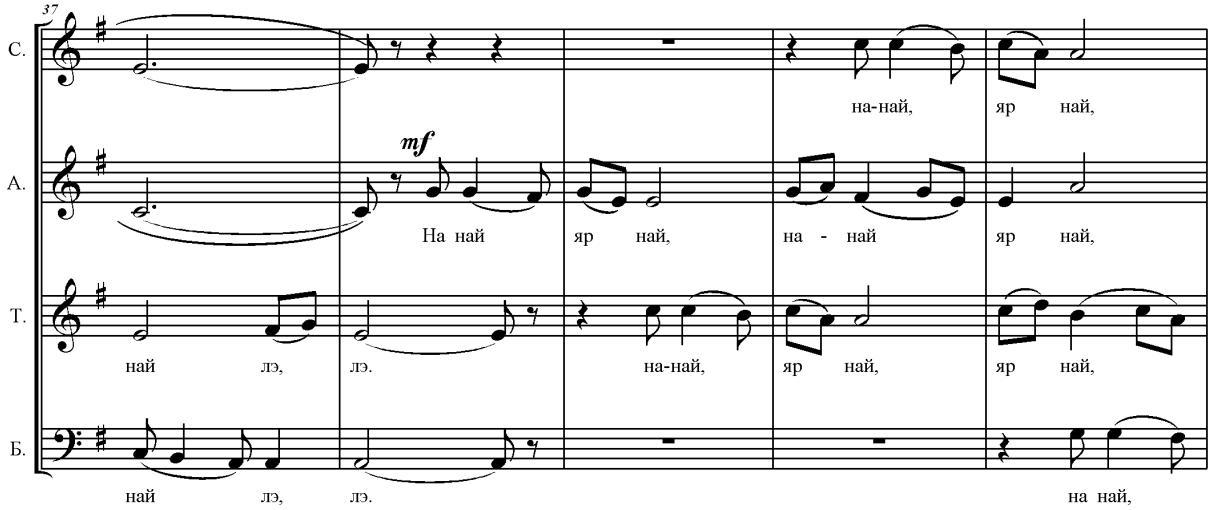
С. БАЛАСАНЯН

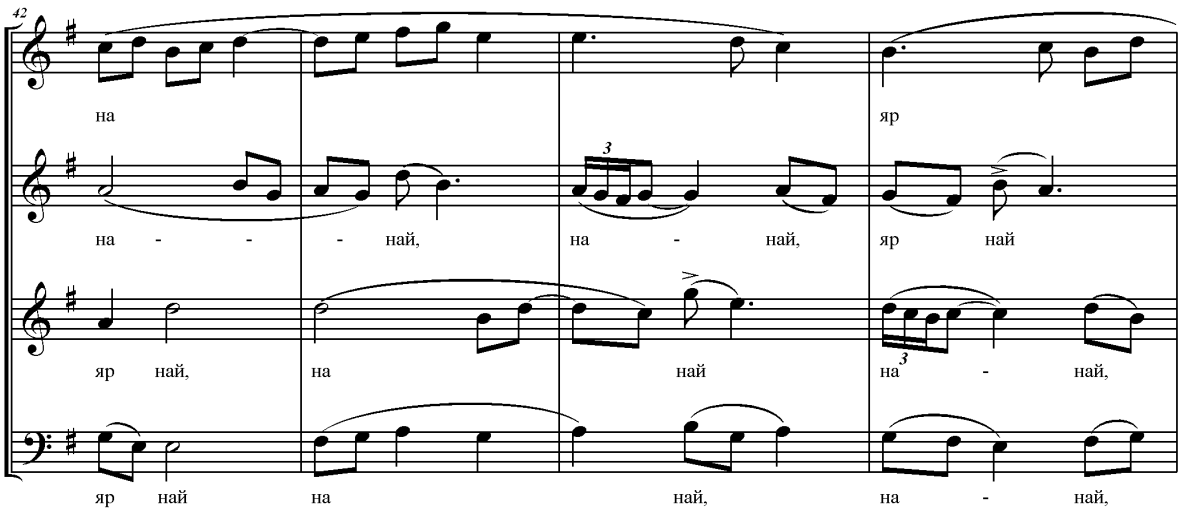
I

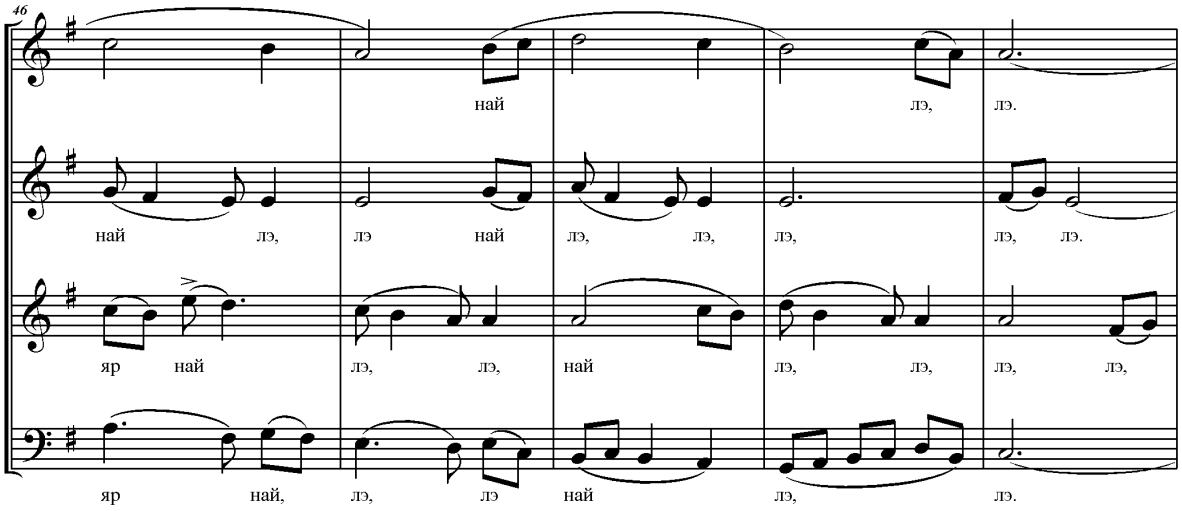


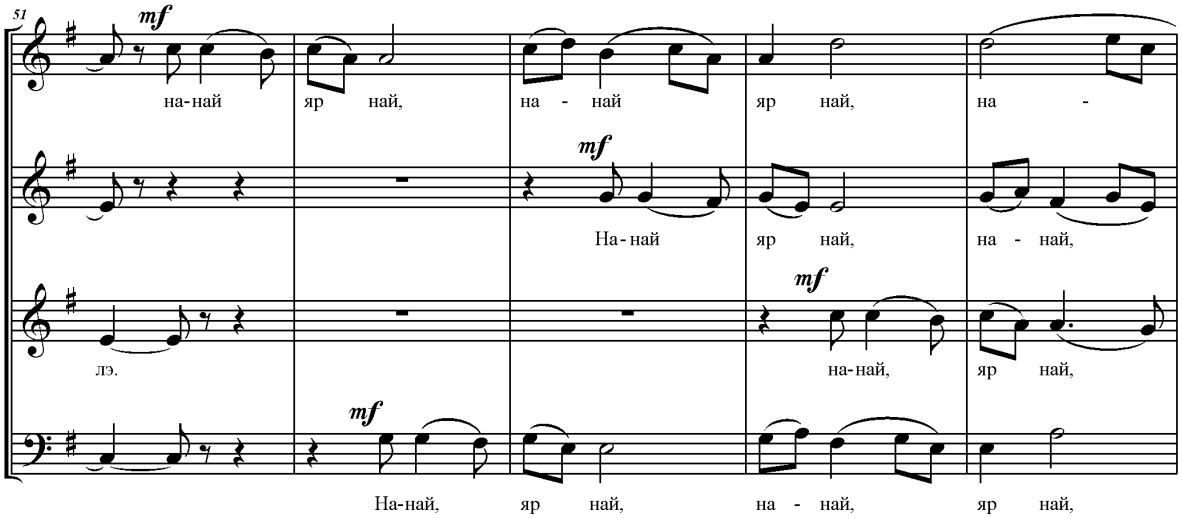

27
С.
А.
Т.
Б.
mf
най лэ, лэ, най лэ, най лэ,
лэ, най лэ, лэ, най лэ, най

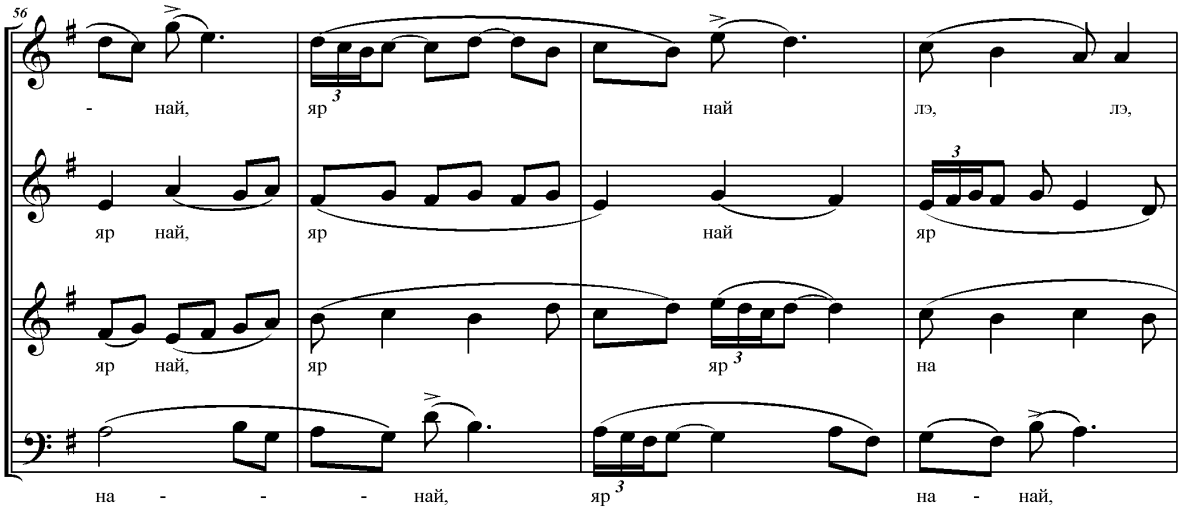

32
С.
А.
Т.
Б.
3
3
най лэ, лэ, най лэ, лэ, най лэ,
лэ, най лэ, лэ, най лэ, лэ,

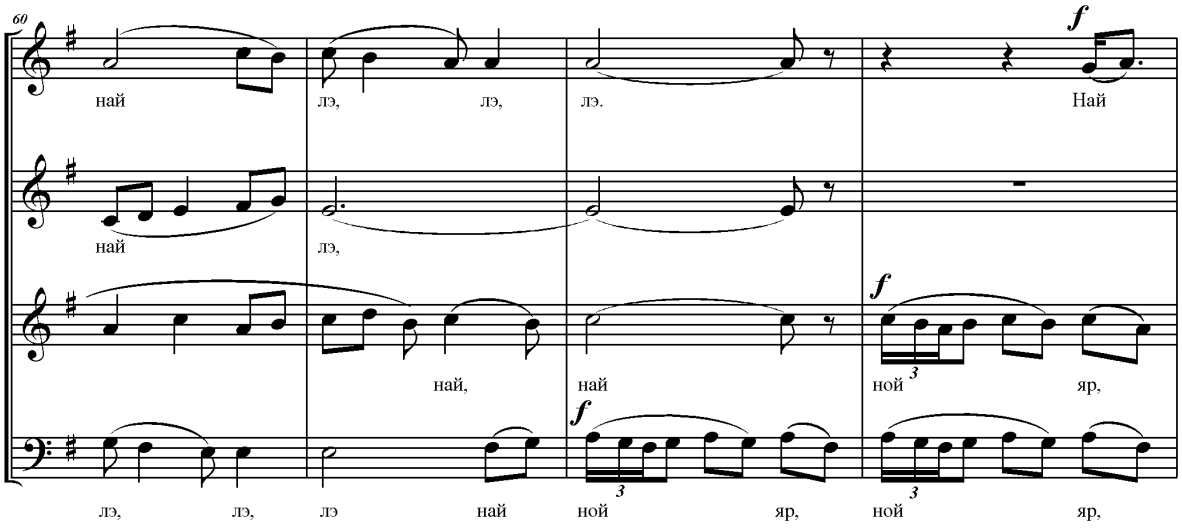

37
С.
А.
Т.
Б.
mf
На най яр най, на - най яр най,
най лэ, лэ. на-най, яр най, яр най,
най лэ, лэ. на най,

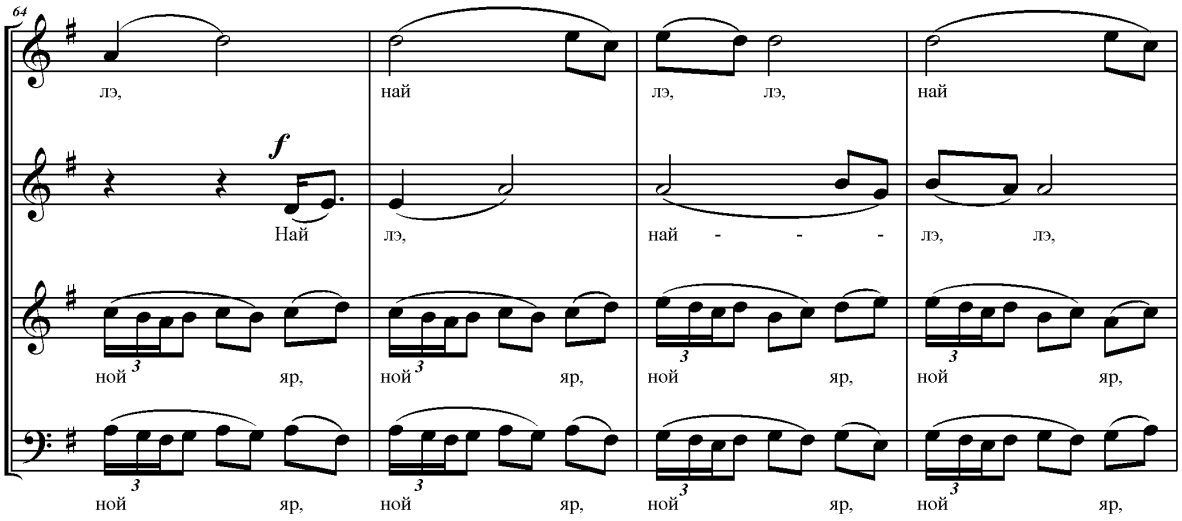

42
С.
на
яр
А.
на - - - най,
на - най,
яр най
Т.
яр най,
на
най
на - най,
Б.
яр най
на
най,
на - най,

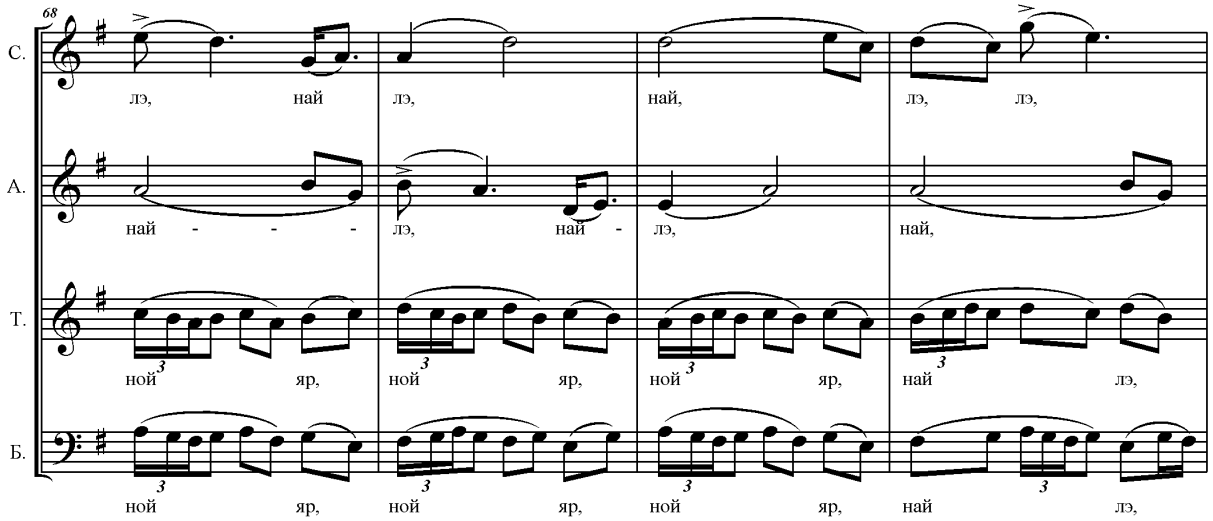

46
С.
най
лэ,
лэ.
А.
най лэ,
лэ най
лэ, лэ,
лэ,
лэ, лэ.
Т.
яр най
лэ, лэ,
най
лэ, лэ,
лэ, лэ,
Б.
яр най,
лэ, лэ
най
лэ,
лэ.

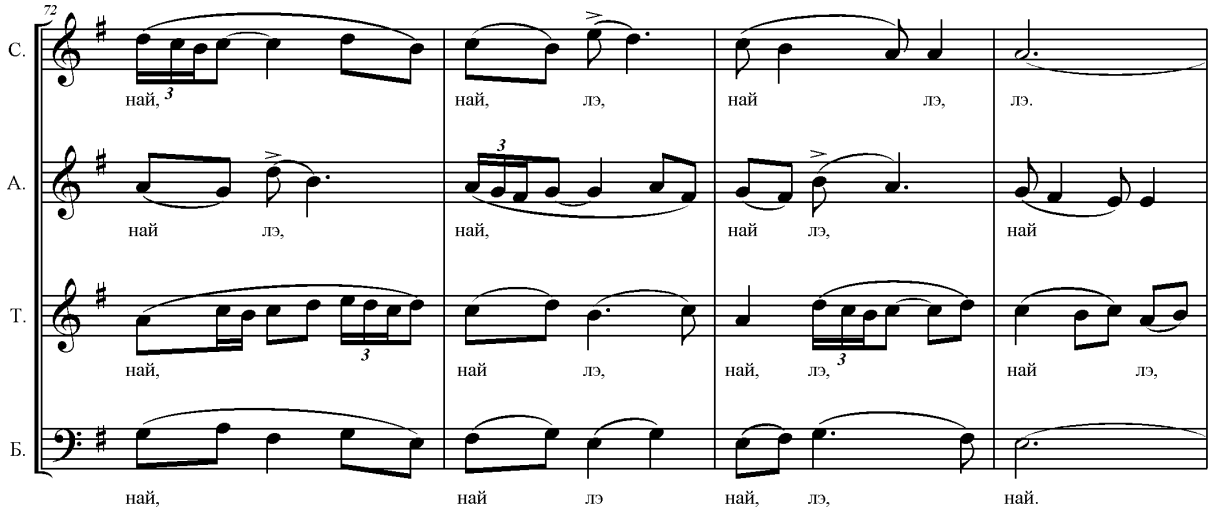

51
mf
С.
на-най
яр най,
на - най
яр най,
на -
mf
А.
На-най
яр най,
на - най,
mf
Т.
лэ.
на-най,
яр най,
mf
Б.
На-най,
яр най,
на - най,
яр най,

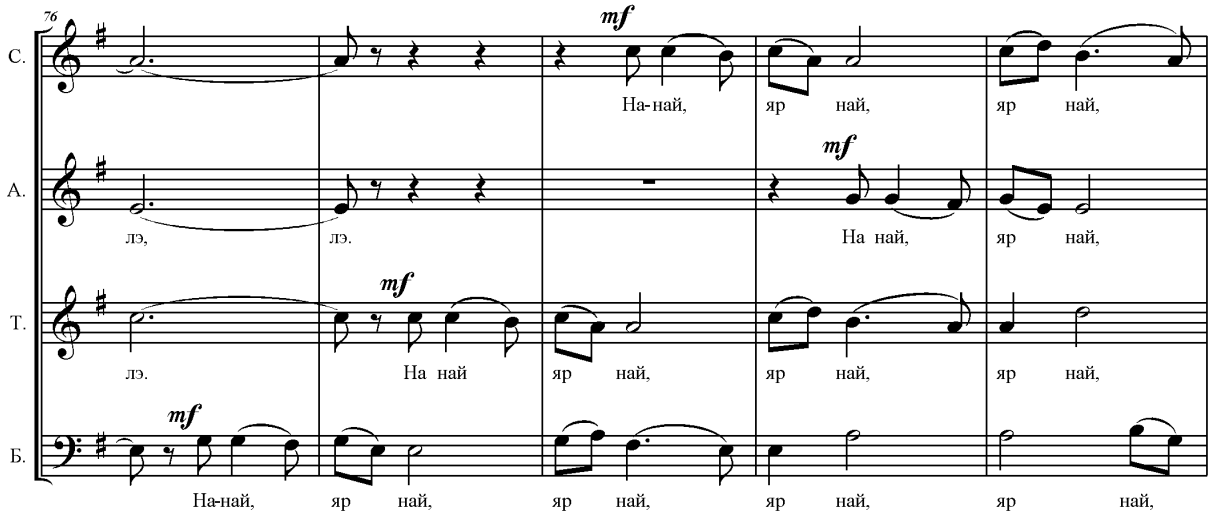

56
С.
- най,
яр
най
лэ, лэ,
А.
яр най,
яр
най
яр
Т.
яр най,
яр
яр
на
Б.
на - - - най,
яр
на - най,

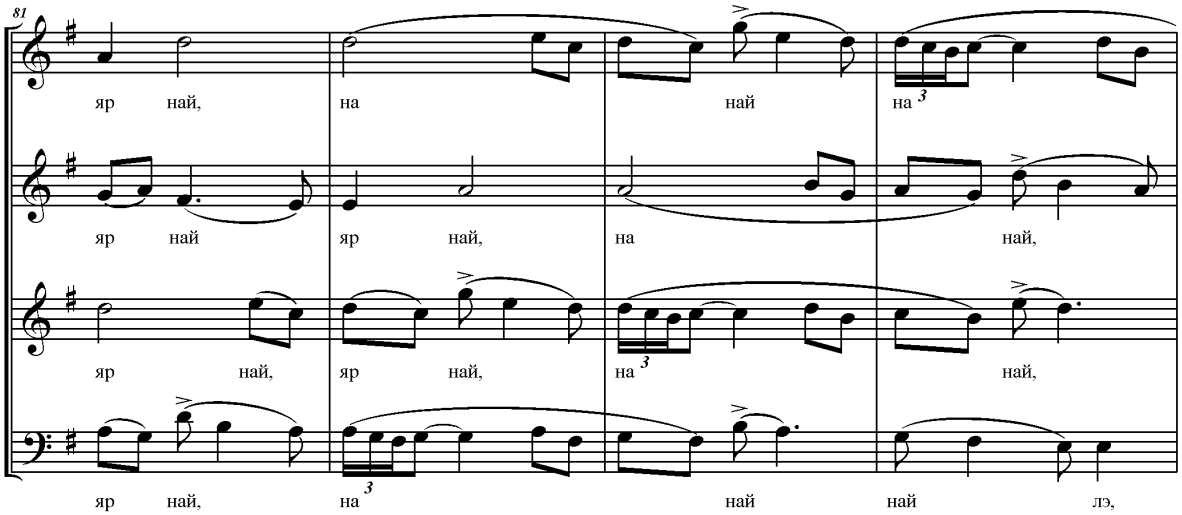

60
С.
най
лэ, лэ,
лэ.
f
Най
А.
най
лэ,
Т.
най,
най
f
ной
яр,
Б.
лэ, лэ,
лэ
най
f
ной
яр,
ной
яр,

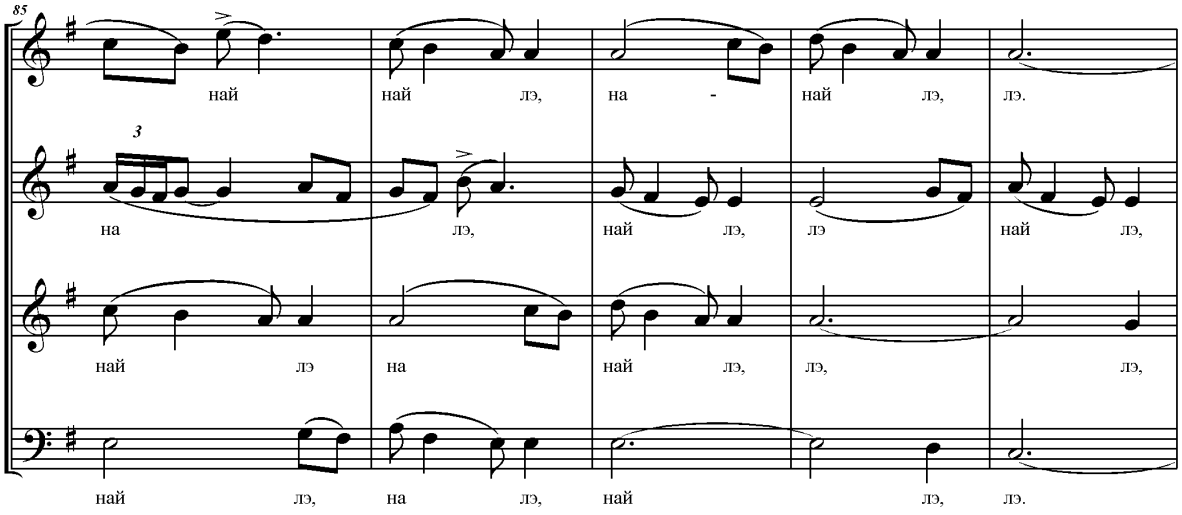

64
С.
лэ,
най
лэ, лэ,
най
А.
f
Най
лэ,
най - - -
лэ, лэ,
Т.
ной
яр,
ной
яр,
ной
яр,
ной
яр,
Б.
ной
яр,
ной
яр,
ной
яр,
ной
яр,

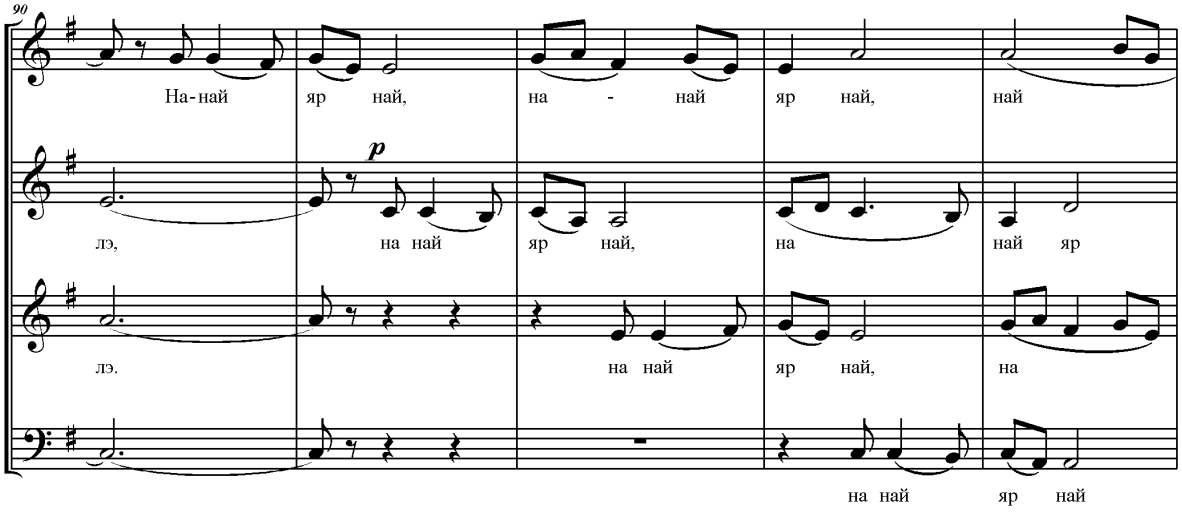

68
С.
лэ, най лэ, най, лэ, лэ,
А.
най - - - лэ, най - лэ, най,
Т.
ной яр, ной яр, ной яр, най лэ,
Б.
ной яр, ной яр, ной яр, най лэ,

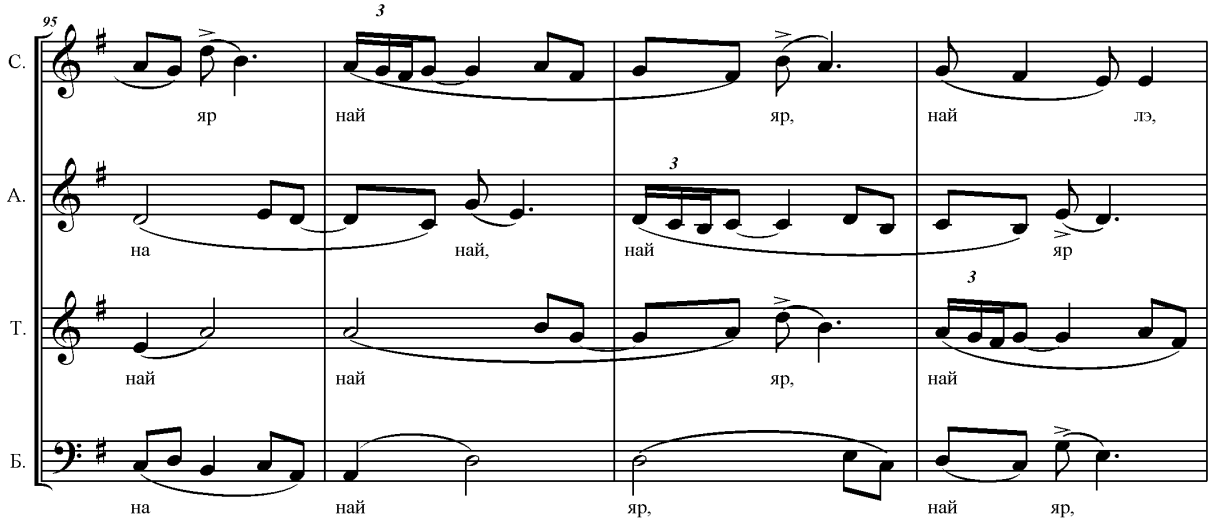

72
С.
най, най, лэ, най лэ, лэ.
А.
най лэ, най, най лэ, най
Т.
най, най лэ, най, лэ, най лэ,
Б.
най, най лэ най, лэ, най.

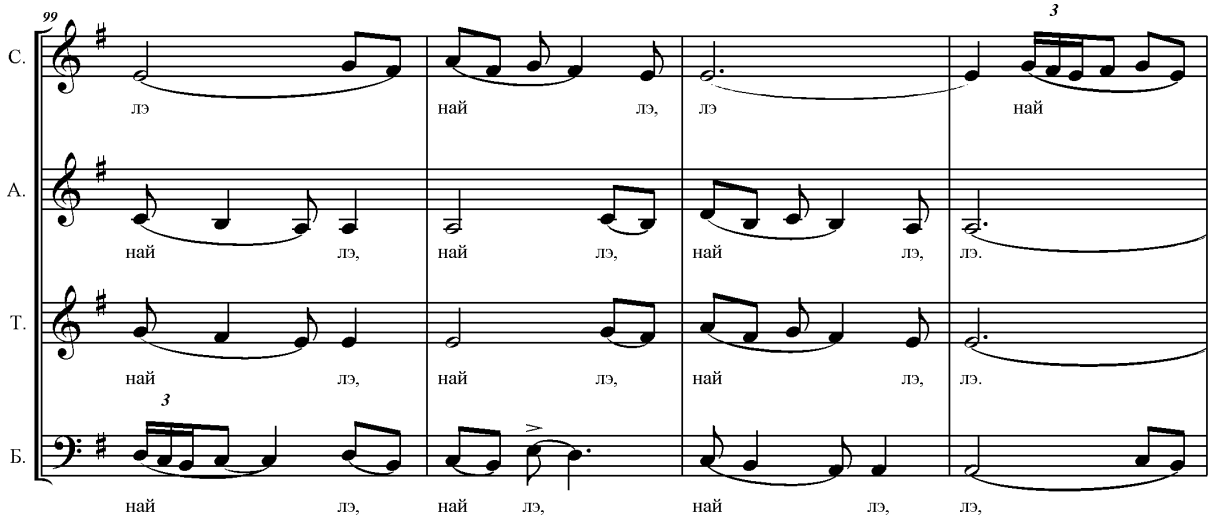

76
С.
mf
На-най, яр най, яр най,
А.
лэ, лэ. mf На най, яр най,
Т.
лэ. mf На най яр най, яр най, яр най,
Б.
mf
На-най, яр най, яр най, яр най, яр най,

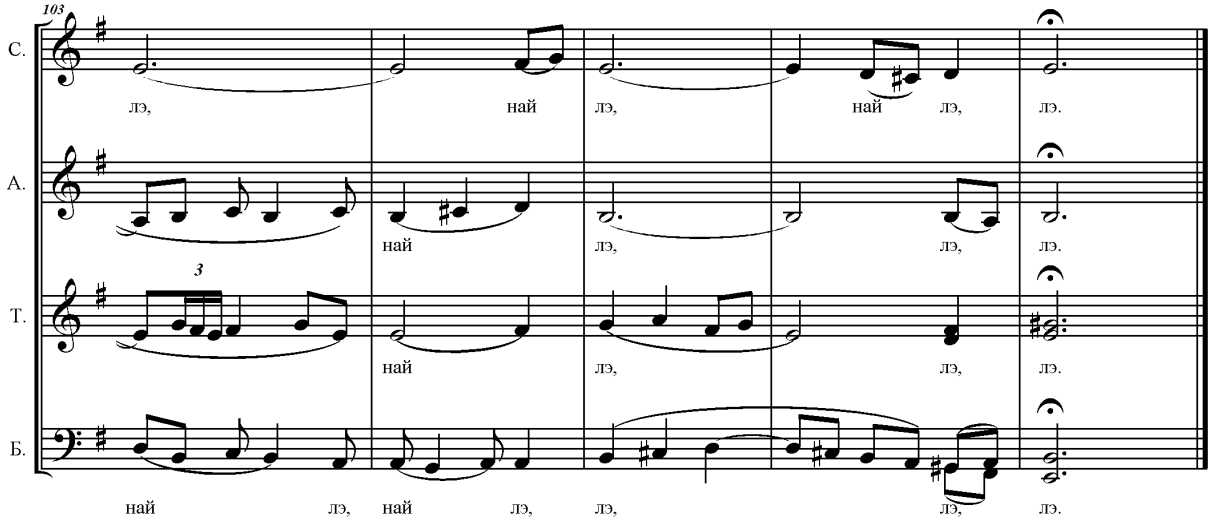

81
С.
яр най, на най на
А.
яр най яр най, на най,
Т.
яр най, яр най, на най,
Б.
яр най, на най най лэ,


85
С.
най най лэ, на - най лэ, лэ.
А.
на лэ, най лэ, лэ най лэ,
Т.
най лэ на най лэ, лэ, лэ,
Б.
най лэ, на лэ, най лэ, лэ.


90
С.
На-най яр най, на - най яр най, най
А.
p
лэ, на най яр най, на най яр
Т.
лэ. на най яр най, на
Б.
на най яр най


95
С.
яр
3
най
яр,
най
лэ,
А.
на
най,
3
най
яр
Т.
най
най
яр,
3
най
Б.
на
най
яр,
най
яр,


99
С.
лэ
най
лэ,
лэ
3
най
А.
най
лэ,
най
лэ,
най
лэ,
лэ.
Т.
най
лэ,
най
лэ,
най
лэ,
лэ.
3
Б.
най
лэ,
най
лэ,
най
лэ,
лэ,

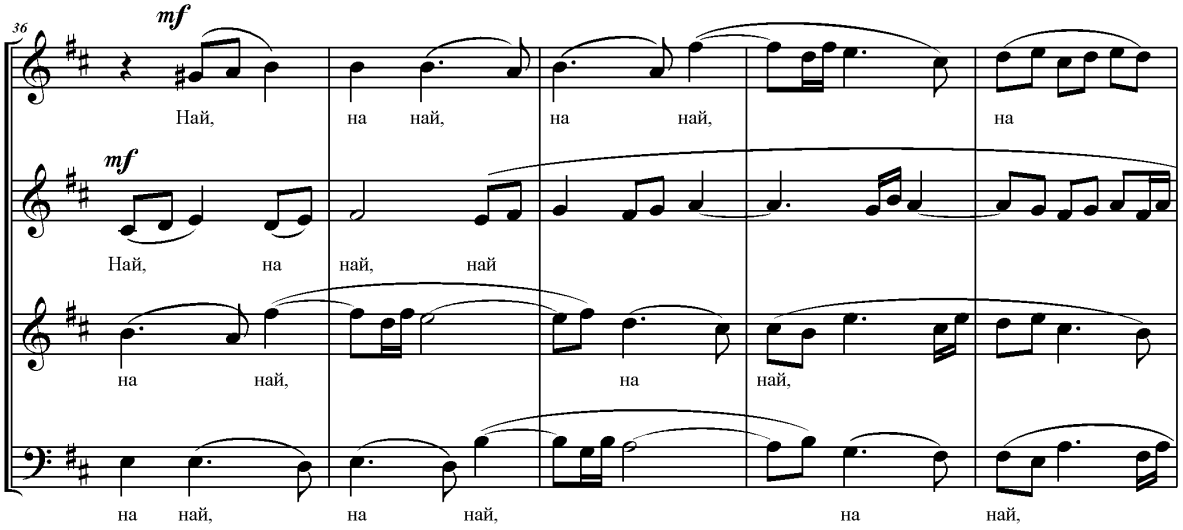

103
С.
лэ,
най
лэ,
най
лэ,
лэ.
А.
най
лэ,
лэ,
лэ.
Т.
3
най
лэ,
лэ,
лэ.
Б.
най
лэ,
най
лэ,
лэ,
лэ,
лэ.

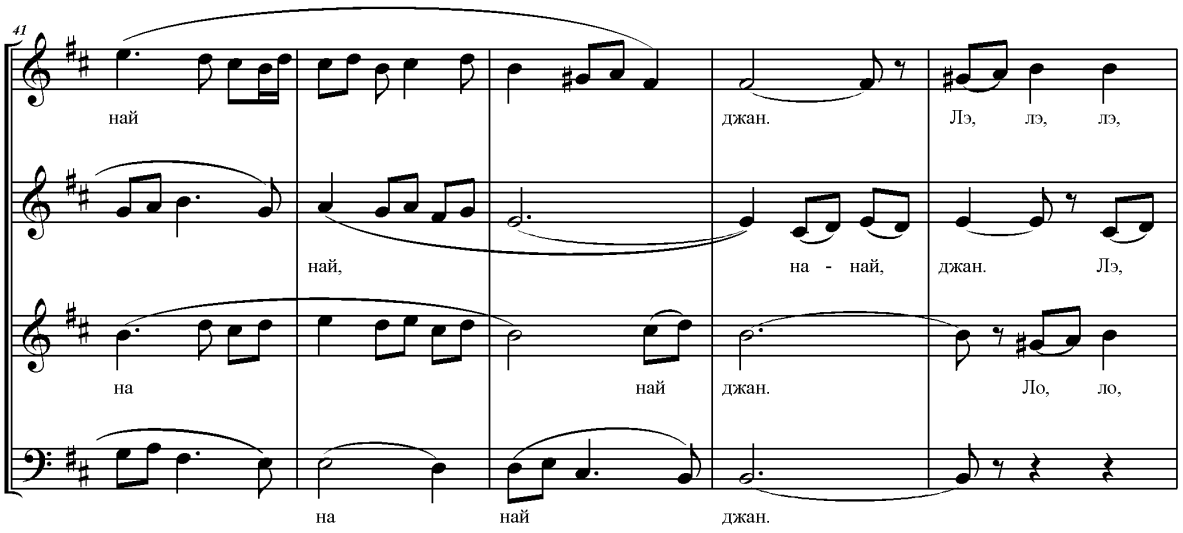
II

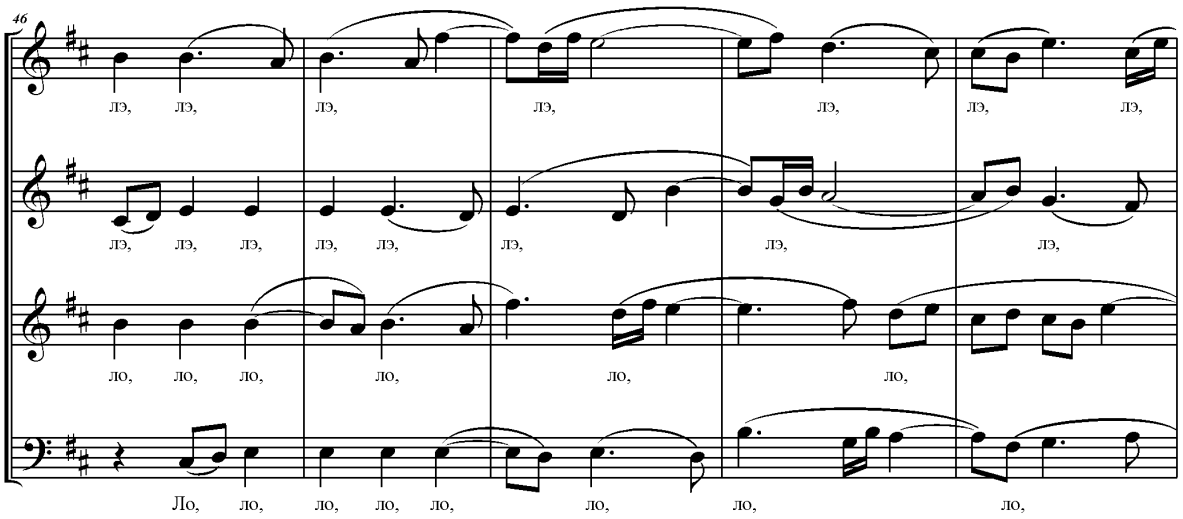
Allegro risoluto, non troppo

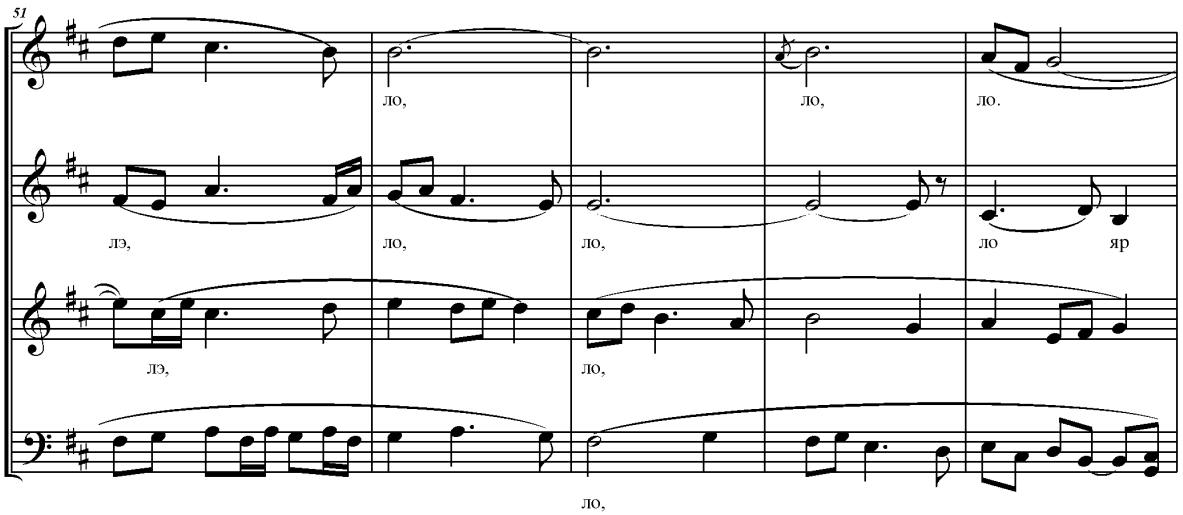


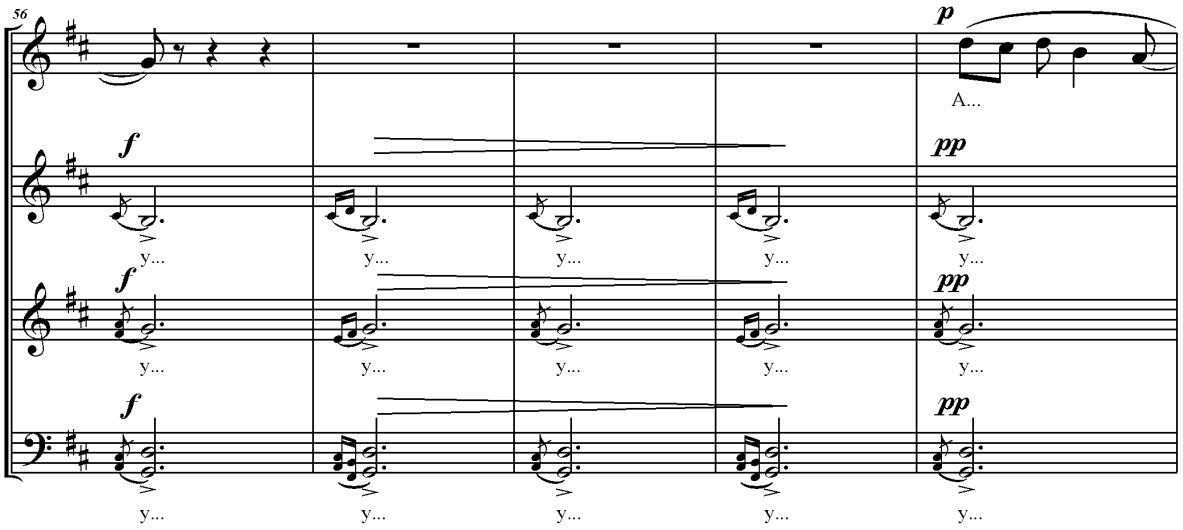

21
С.
- ло.
А.
Джан ма - ра - ло.
p
Я - ро я - ро,
Т.
- ло.
p
Я - ро я - ро, я - ро джан,
Б.
Джан ма - ра - ло.
p
Я - ро,
26
С.
p
Я - ро, я - ро, ма - рал, ма
А.
я - ро джан, яр, ма - рал, ма - рал, джан
Т.
яр, я - ро, ма - рал, ма - рал, джан, ма -
Б.
я - ро, я - ро джан, яр ма - рал джан, ма -
31
С.
джан.
А.
ма - ра - ло.
Т.
- рал ма - ра - ло.
mf
Най, на най,
Б.
- ра - ло, ма - рал джан. най,


36
mf
С.
Най, на най, на най, на
mf
А.
Най, на най, най
Т.
на най, на най,
Б.
на най, на най, на най,


41
С.
най джан. Лэ, лэ, лэ,
А.
най, на - най, джан. Лэ,
Т.
на най джан. Ло, ло,
Б.
на най джан.


46
С.
лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, лэ,
А.
лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, лэ,
Т.
ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло,
Б.
Ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло,


51
С.
А.
Т.
Б.
ло,
ло,
ло.
лэ,
ло,
ло,
ло
яр
лэ,
ло,
ло,

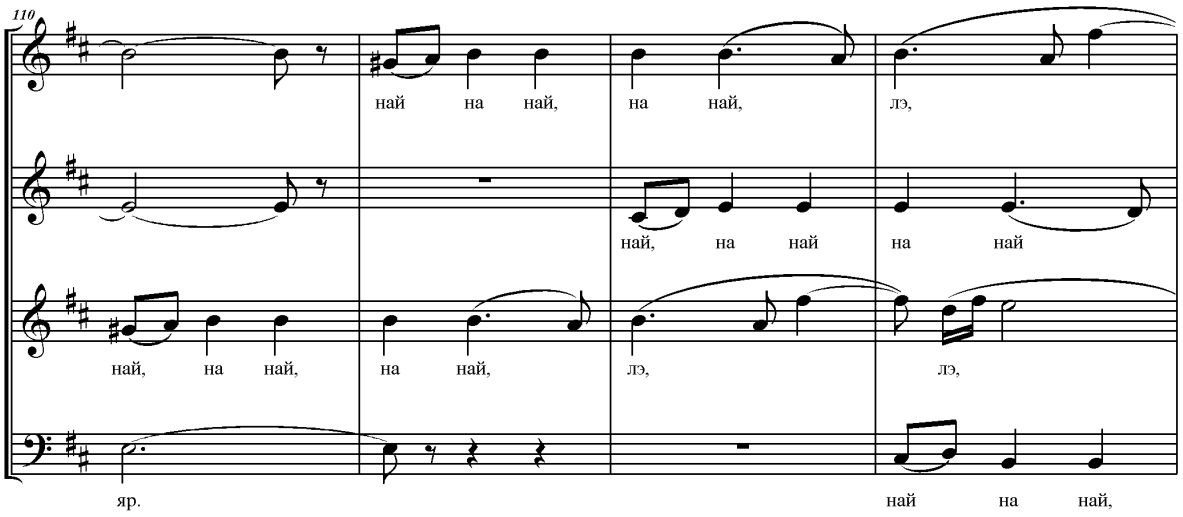

56
С.
А.
Т.
Б.
p
А...
f
pp
у...

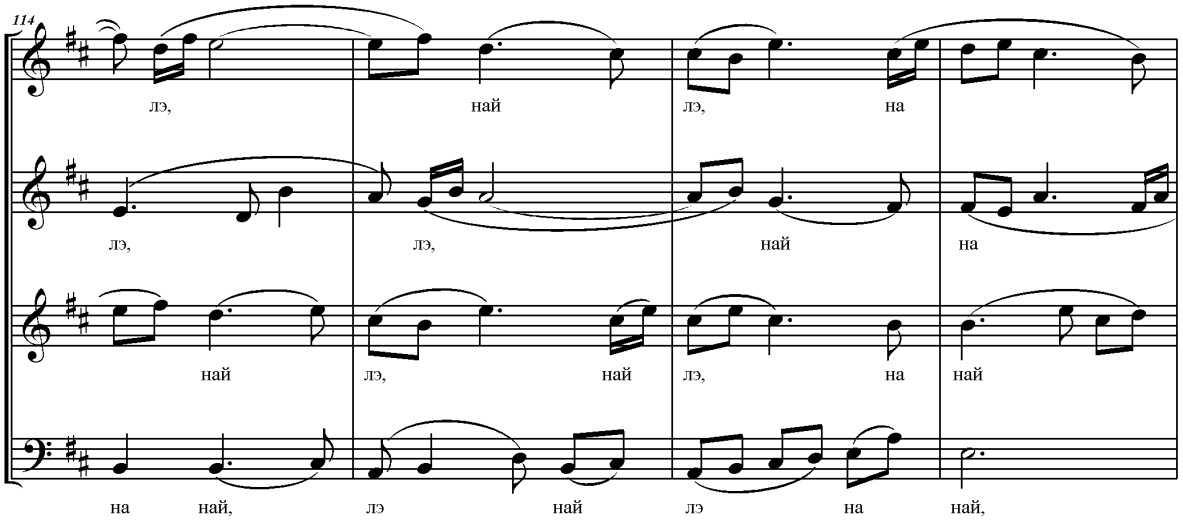

61
С.
А.
Т.
Б.
у...

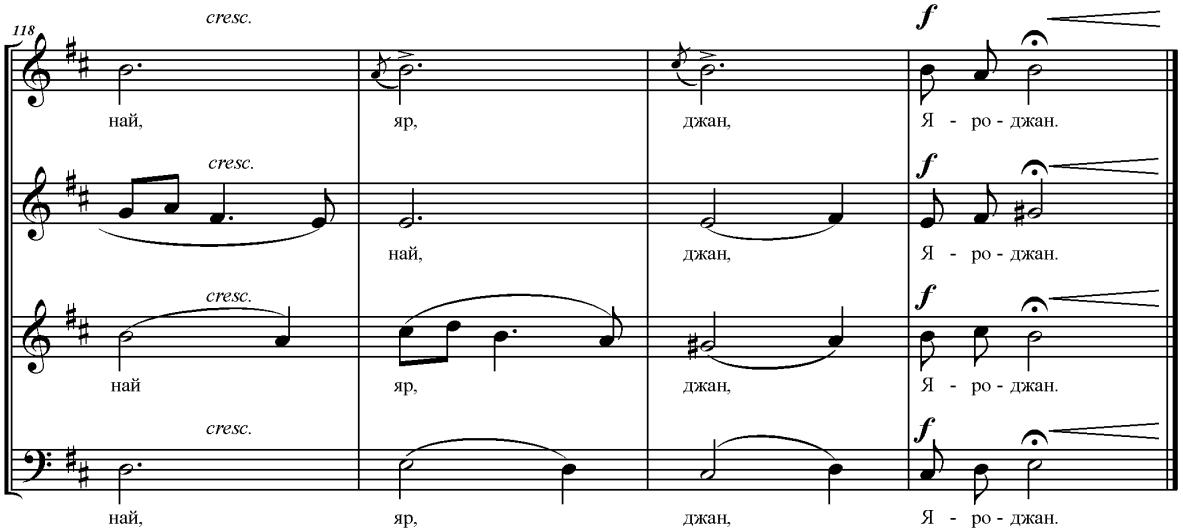

66
С.
А.
Т.
Б.
f
Я - ро,
я - ро,
А...
у...
Я - ро,
я - ро,
я - ро джан,
Яр,
71
я - ро джан,
ма - рал,
я - ро
ма - рал,
яр
ма -
ма - рал,
я - ро
яр.
76
spp
ма - рал
най,
- рал,
ма - рал


81
С.
А.
Т.
Б.
pp
Закр. ртом
p
най, най, най, най, най, най, най, най,
pp
А...
най, най, най, най, най, най,
86
С.
А.
Т.
Б.
най, най, най, най, най, най, най,
яр, най яр
най, най, най, най, най, най, най.
91
С.
А.
Т.
Б.
f
Ма - рал ма - рал, джан ма-рал, ма - ра - ло, ма - рал,
Ма - рал, ма - рал, джан ма-рал, ма - ра - ло,
Яр!
Ма - рал, ма - рал, джин ма-рал,
Яр!
Ма - рал, ма - рал,

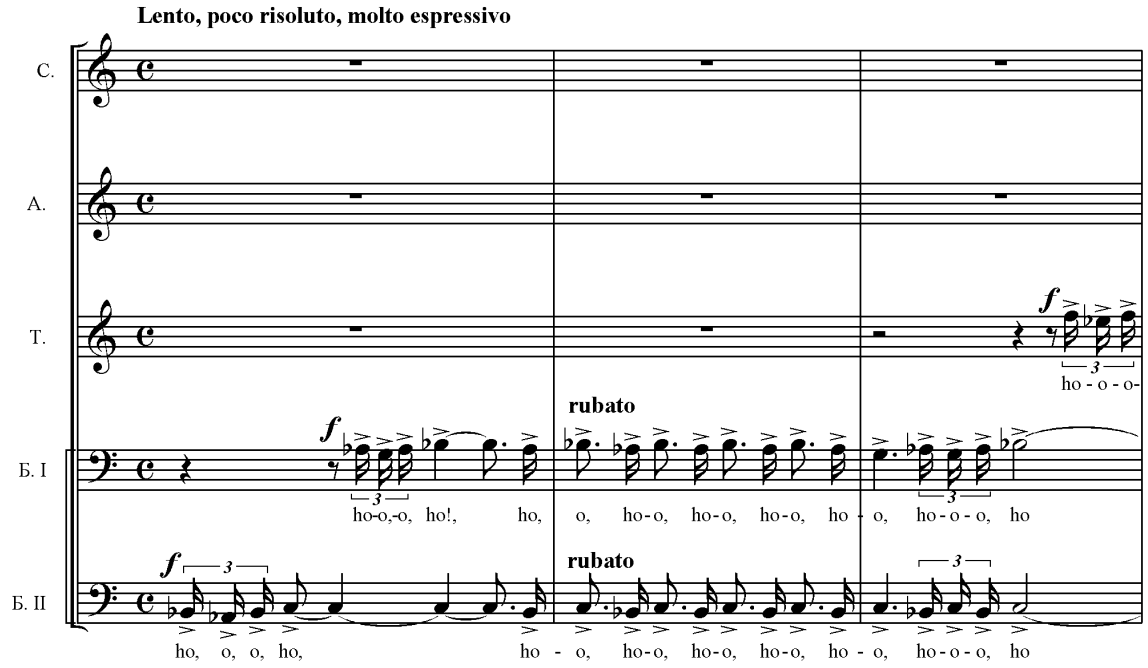

96
С.
ма - ра - ло
джан ма - ра - ло.
mf
На най,
А.
ма - рал,
ма - ра - ло,
джан ма - ра - ло.
Т.
ма - ра - ло,
ма - рал,
ма - ра - ло.
Б.
ма - ра - ло
ма - ра - ло.
101
С.
на най,
лэ,
лэ,
най,
лэ,
най
mf
А.
На най
на най,
лэ,
лэ,
най,
mf
Т.
на най,
на най,
лэ,
лэ,
mf
Б.
на най,
на най,
лэ,
106
С.
лэ,
яр,
я - ро,
А.
лэ,
най
я - ро,
яр
Т.
на,
най,
Яр.
Б.
най,
на,
най
я - ро,
я - ро,


110
С.
А.
Т.
Б.
най на най, на най, лэ,
най, на най на най
най, на най, на най, лэ, лэ,
яр. най на най,


114
С.
А.
Т.
Б.
лэ, най лэ, на
лэ, лэ, най на
най лэ, най лэ, на най
на най, лэ най лэ на най,


118
cresc.
f
С.
А.
Т.
Б.
най, яр, джан, Я - ро - джан.
най, джан, Я - ро - джан.
най яр, джан, Я - ро - джан.
най, яр, джан, Я - ро - джан.

III


Lento, poco risoluto, molto espressivo
С.
А.
Т.
Б. I
Б. II
f
ho - o - o-
rubato
ho-o,-o, ho!, ho, o, ho-o, ho-o, ho-o, ho - o, ho - o - o, ho
ho, o, o, ho, ho - o, ho-o, ho-o, ho-o, ho - o, ho - o - o, ho


Meno mosso
С.
А. I
А. II
Т.
Б. I
Б. II
f
ho - o - o ho!
ho - o - o - ho!
- ho
p
ho, лэ, лэ, лэ,
ho - o,
ho, ho, ho, лэ,

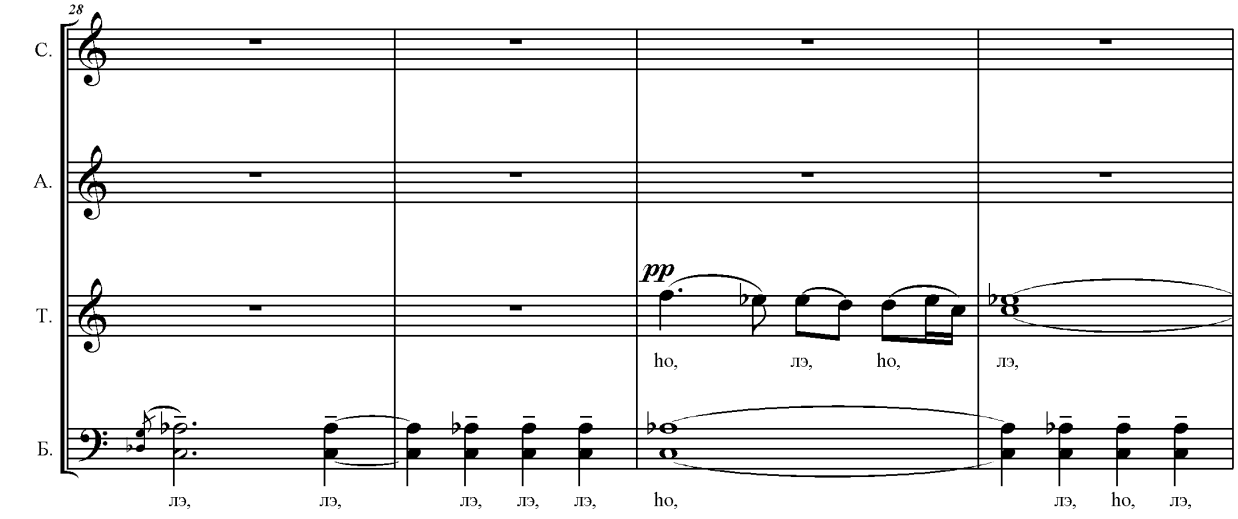

9
С. I
С. II
А.
Т.
Б. I
Б. II
pp
p
ho, лэ, ho, лэ,
ho, лэ, ho, лэ,
ho, лэ, ho,
ho,
ho,
ho,
ho,
ho,
лэ,


13
С. I
С. II
А.
Т.
Б. I
Б. II
pp
p
лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, лэ.
ho, лэ, лэ,
ho, лэ,
ho, лэ,

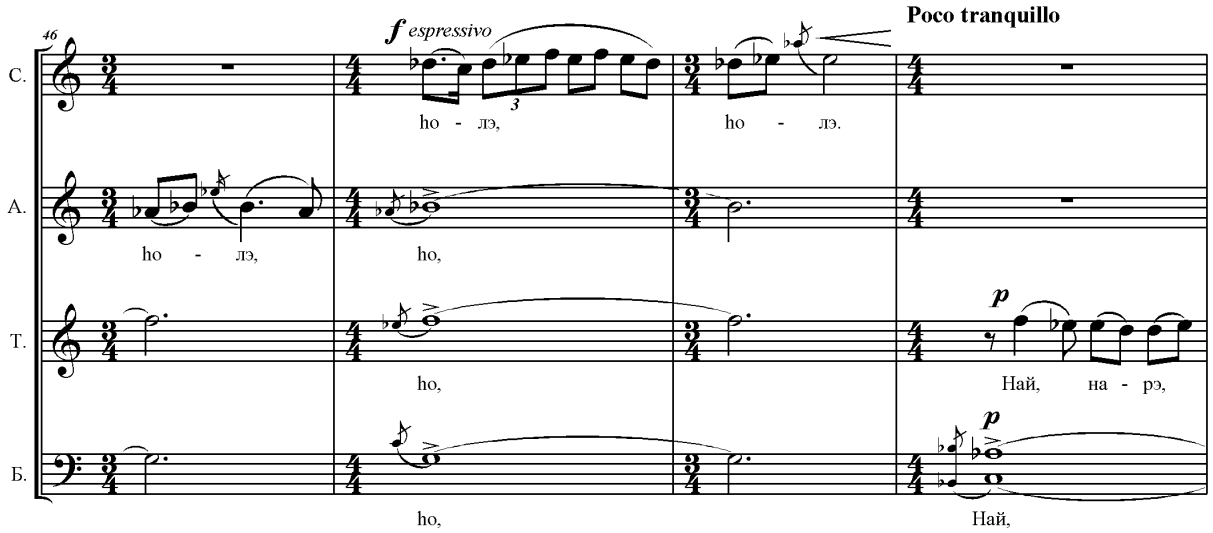

17
С.
А.
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
pp
лэ,
ho, лэ, ho лэ,
ho, лэ, ho лэ
ho, лэ, ho лэ.

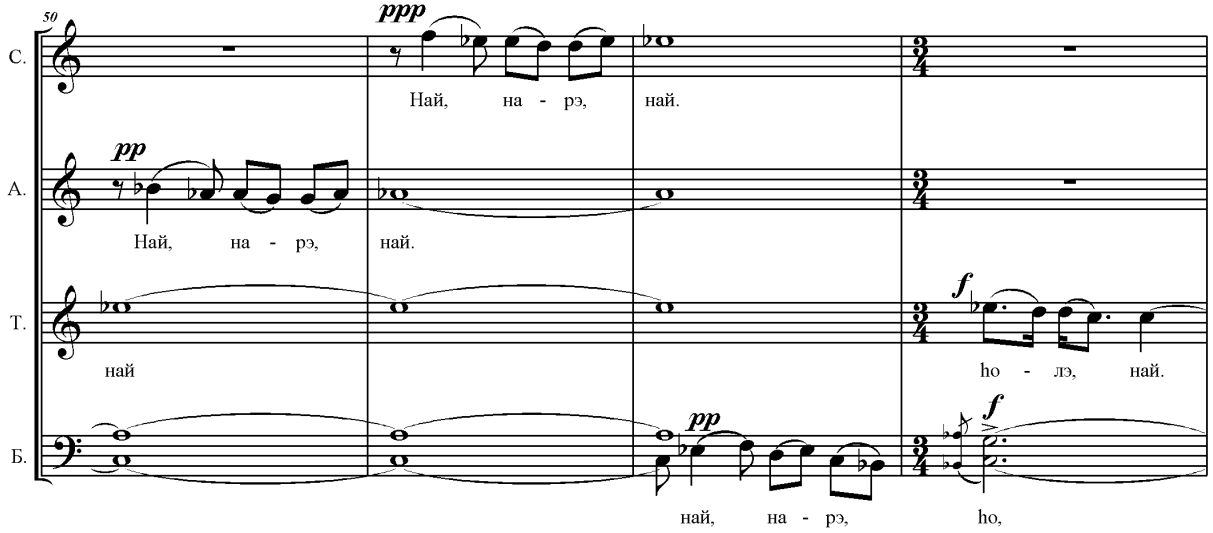

21
С. I
С. II
А. I
А. II
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
pp
ho лэ, ho, лэ,
ho, лэ, ho лэ
ho, лэ, ho лэ
лэ,
ho, лэ,
ho,
ho,

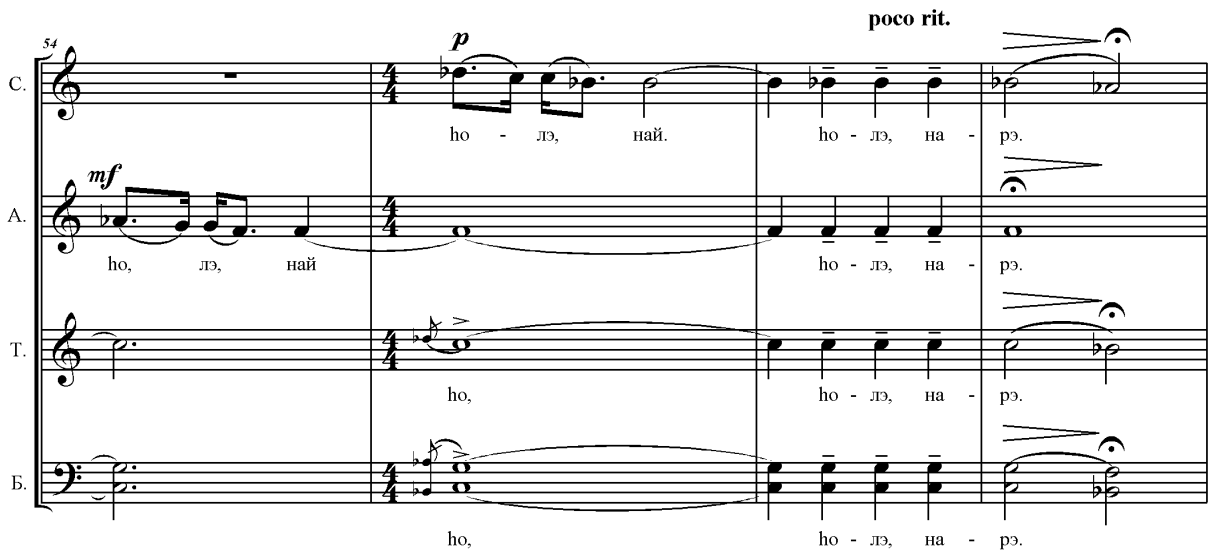

25
С. I
С. II
А. I
А. II
Т. I
Т. II
Б. I
Б. II
ho, ho, ho, ho, ho, ho, ho, ho.


28
С.
А.
Т.
Б.
pp
ho, лэ, ho, лэ,
лэ, лэ, лэ, лэ, лэ, ho, лэ, ho, лэ,


32
С.
А.
Т.
Б.
pp
f
ho - лэ, ho - лэ, най, най, на - рэ, най.
ho лэ, ho лэ, най, най, на - рэ, най.
най, най, на - рэ, най.
най най, най, на - рэ, най.
Tranquillo
37
С. I
С. II
А.
Т.
Б.
p
ho - лэ, най.
ho - лэ, най най.
ho - лэ, ho - лэ. най.
ho - лэ, ho - лэ. най. ho, лэ,
f espressivo
42
ho - лэ,
ho, лэ, ho,
ho, лэ, ho, ho,


46
f espressivo
Poco tranquillo
С.
ho - лэ,
ho - лэ.
А.
ho - лэ,
ho,
Т.
ho,
p
Най, на - рэ,
Б.
ho,
p
Най,


50
ppp
С.
Най, на - рэ, най.
pp
А.
Най, на - рэ, най.
Т.
най
f
ho - лэ, най.
Б.
pp
най, на - рэ,
f
ho,


54
p
poco rit.
С.
ho - лэ, най.
ho - лэ, на - рэ.
mf
А.
ho, лэ, най
ho - лэ, на - рэ.
Т.
ho,
ho - лэ, на - рэ.
Б.
ho,
ho - лэ, на - рэ.

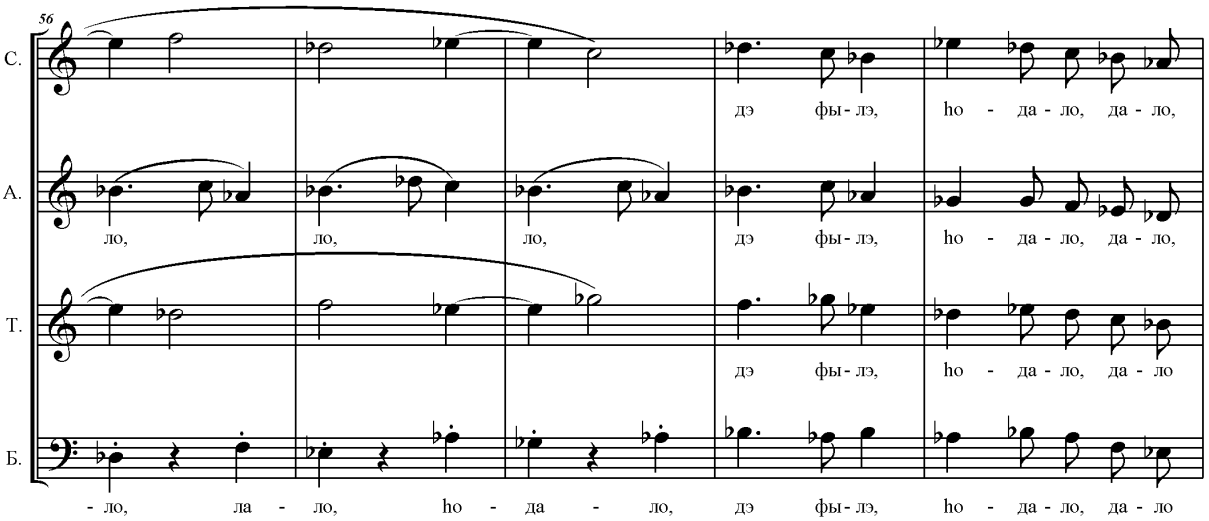

Tranquillo
58
Т. I
Т. II
Б.
p
ho - лэ, ho - лэ, най,
ho - лэ, ho - лэ, най
ho - лэ, ho - лэ, най.
62
С. II
А. I
А. II
Т.
ho - лэ, ho - лэ, най.
65
pp
С. I
С. II
А.
А...
най.
фальцетом

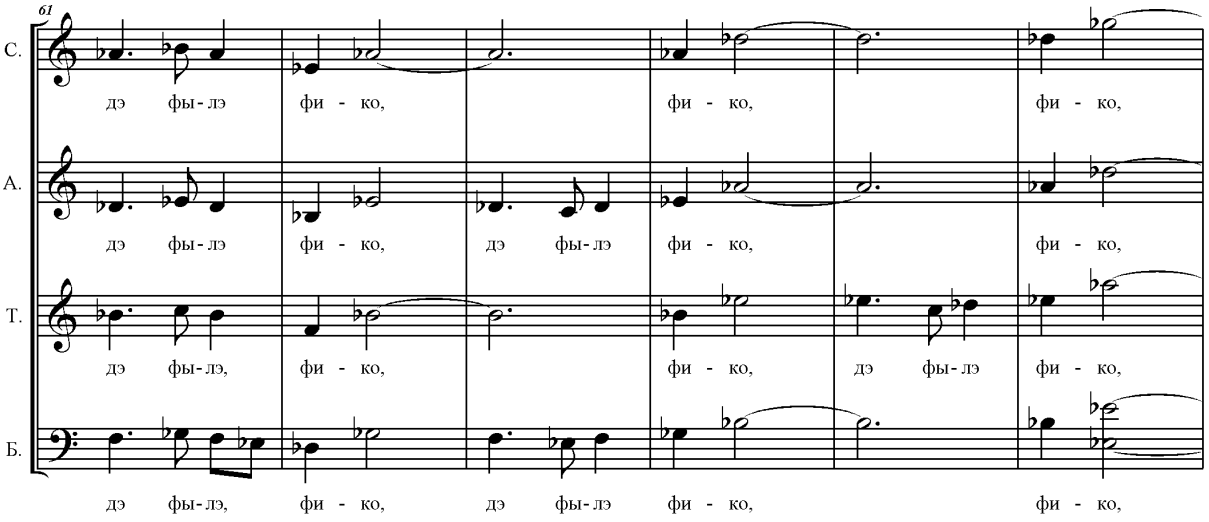
IV

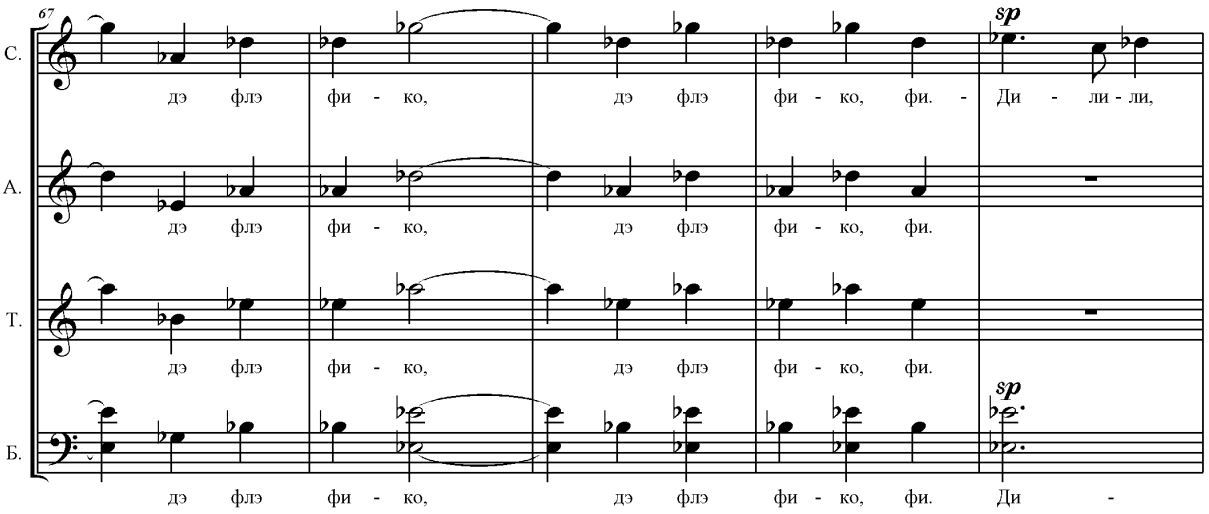

Allegro risoluto
Б.
ho - да - ло, ла - ло, ho - да - ло да - ло, ho - да - ло
6
Т.
Б.
ho - да - ло
ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ фи - ко. Да - ло, ла - ло,
11
Т.
Б.
ho - да - ло да - ло ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло. дэ - фы - лэ
да - ло, да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло
16
Т.
Б.
фи - ко, дэ флэ фи - ко ho - да - ло, да -
фи - ко, фи - ко. дэ фы - лэ фи - ко, ho - да - ло,
21
С.
А.
Т.
Б.
ho - да - ло,
- да - ло, ho - да - ло ho - да - ло
да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло

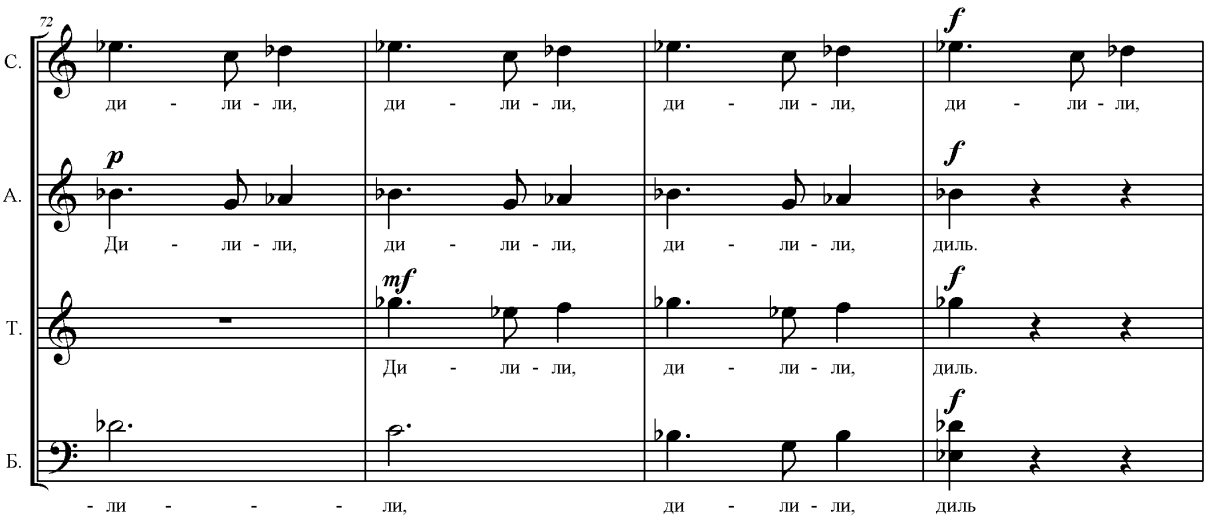

26
С.
А.
Т.
Б.
ла - ло, ho - да - ло, да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло
ла - ло, да - ло, да - ло, ho - да - ло, ho -
ло - ло, да - ло, да - ло, ho - да - ло, ho -
31
f
ho - да - ло, ла - ло, ho - да - ло,
дэ фы - лэ, фи - ко. Да - ло, ла - ло, да - ло,
- да - ло, фи - ко. Да - ло, ла - ло, да - ло,
- да - ло, фи - ко. ho - да - ло, ла - ло, да - ло,
36
да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ фи - ко,
да - ло, ho - да - ло, дэ фы - лэ фи - ко,
ho - да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, дэ фи - лэ фи - ко
да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло да - ло, дэ фы - лэ фи - ко,

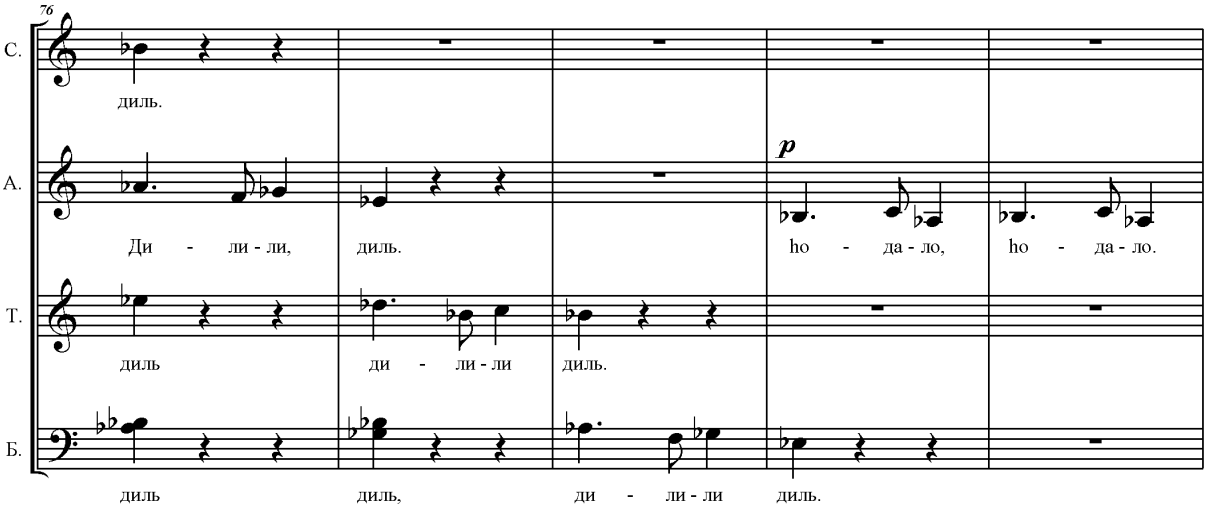

41
С.
о... ho - да - ло, ла - ло, да -
А.
ho - да - ло, ho - да - ло, ла - ло да -
Т.
ho - да - ло. ho - да - ло, ла - ло, да -
Б.
ho - да-ло, да - ло, да - ло, да - ло
46
С.
- ло, ho - да - ло, дэ флэ фи - ко,
А.
- ло, ho - да - ло, ho - да - ло фи - ко,
Т.
- ло ho - да-ло, ho - да - ло, фи - ко,
Б.
да - ло, да - ло, ho - да-ло, фи - ко, дэ фы-лэ,
51
С.
фи - ко, ho - да - ло
А.
фи - ко, ho - да - ло, ло, ло,
Т.
фи - ко, ho - да - ло
Б.
фи - ко, ho - да - ло, да - ло, ла - ло, да -


56
С.
дэ фы-лэ, ho - да-ло, да-ло,
А.
ло, ло, ло, дэ фы-лэ, ho - да-ло, да-ло,
Т.
дэ фы-лэ, ho - да-ло, да-ло
Б.
-ло, ла - ло, ho - да - ло, дэ фы-лэ, ho - да-ло, да-ло


61
С.
дэ фы-лэ фи - ко, фи - ко, фи - ко,
А.
дэ фы-лэ фи - ко, дэ фы-лэ фи - ко, фи - ко,
Т.
дэ фы-лэ, фи - ко, фи - ко, дэ фы-лэ фи - ко,
Б.
дэ фы-лэ, фи - ко, дэ фы-лэ фи - ко, фи - ко,

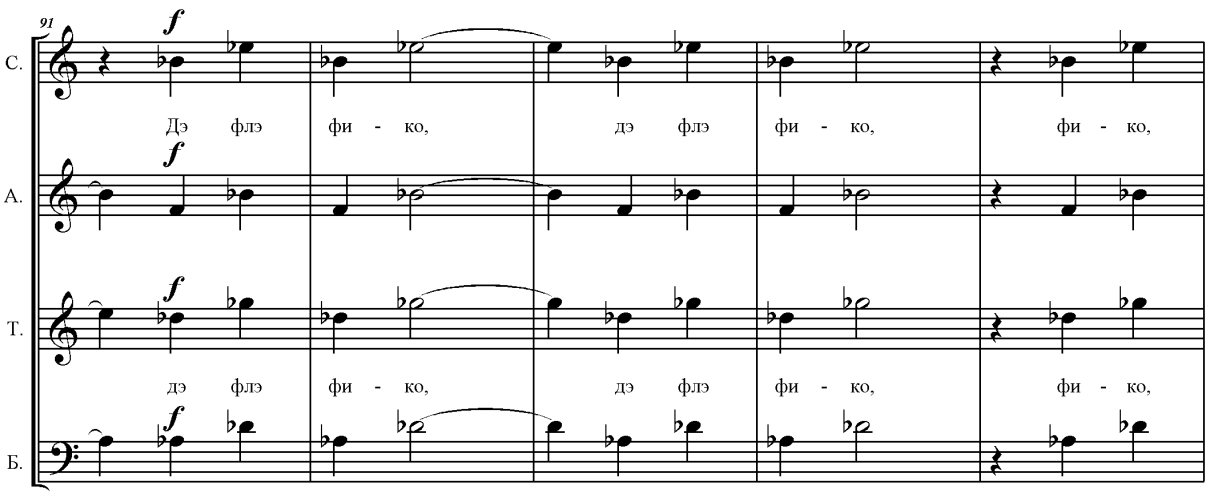

67
С.
дэ флэ фи - ко, дэ флэ фи - ко, фи. - sp Ди - ли-ли,
А.
дэ флэ фи - ко, дэ флэ фи - ко, фи.
Т.
дэ флэ фи - ко, дэ флэ фи - ко, фи.
Б.
дэ флэ фи - ко, дэ флэ фи - ко, фи. sp Ди -

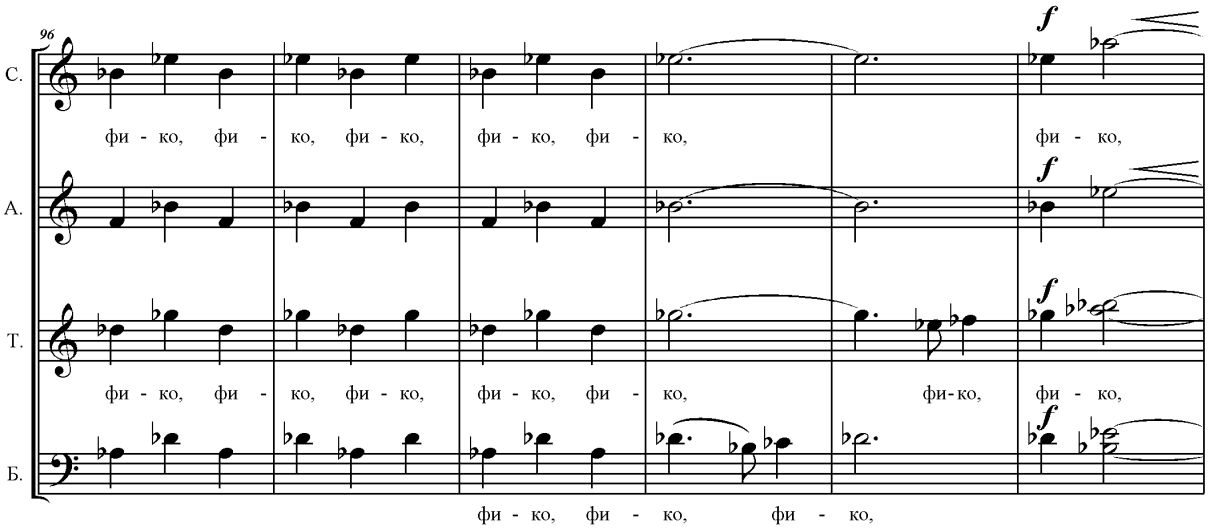

72
С.
ди - ли - ли, ди - ли - ли, ди - ли - ли, ди - ли - ли,
А.
Ди - ли - ли, ди - ли - ли, ди - ли - ли, диль.
Т.
Ди - ли - ли, ди - ли - ли, диль.
Б.
- ли - - - ли, ди - ли - ли, диль


76
С.
диль.
А.
Ди - ли - ли, диль. ho - да - ло, ho - да - ло.
Т.
диль ди - ли - ли диль.
Б.
диль диль, ди - ли - ли диль.

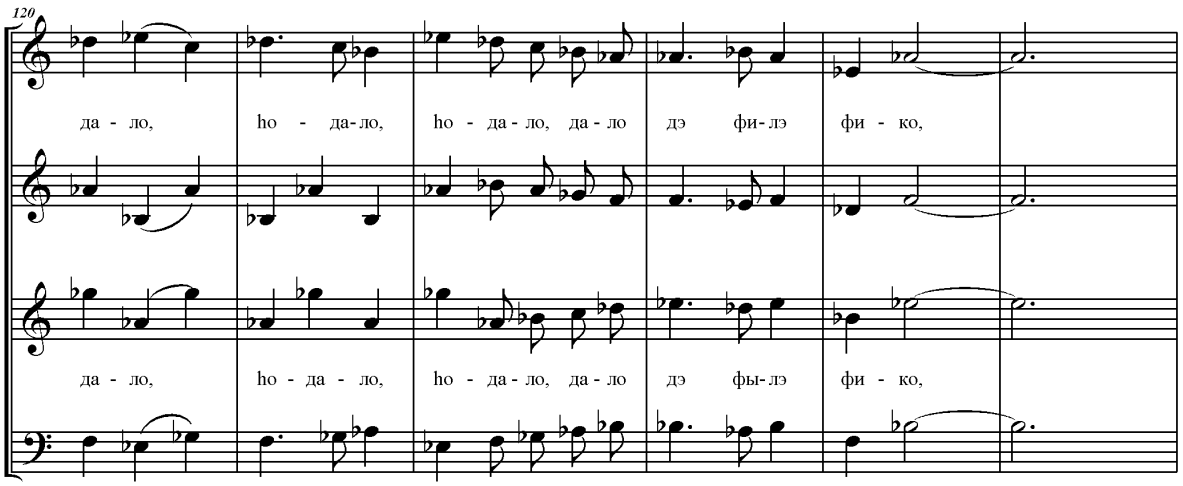

81
С.
А.
ho - да - ло, ла - ло, ho - да - ло,
Т.
ho - да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло,
Б.
ho - да - ло, ла - ло, ho - да - ло,

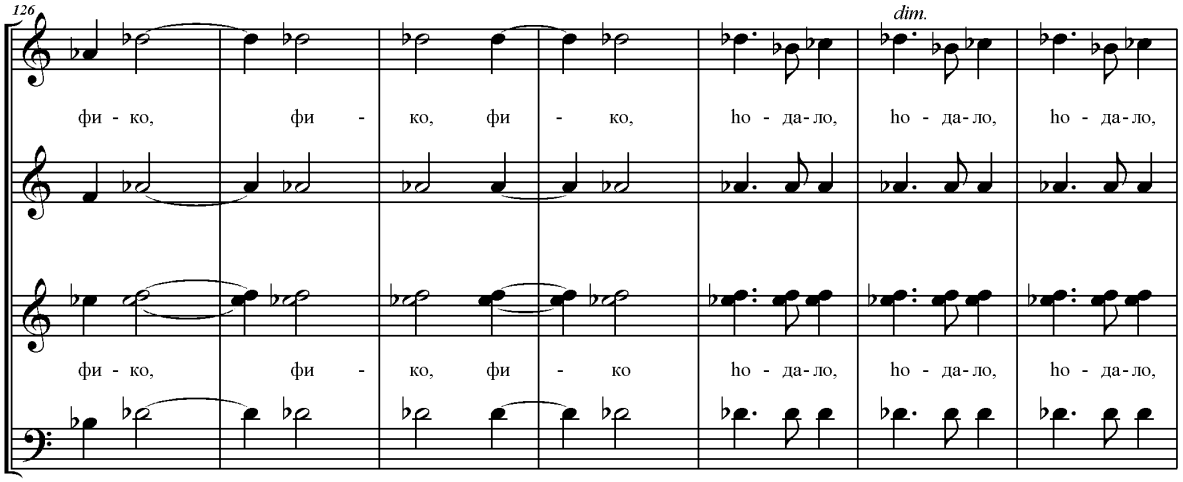

86
С.
А.
Т.
Б.
cresc.
да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ фи - ко.
cresc.
да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло дэ фы - лэ фи - ко.
cresc.
да - ло, - ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло дэ фы - лэ фи - ко.

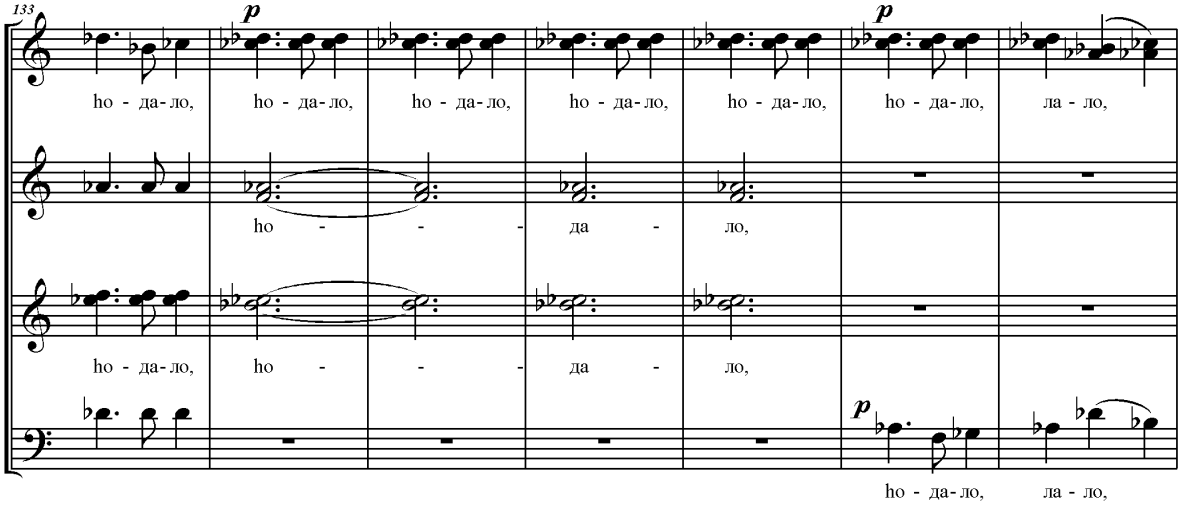

91
С.
А.
Т.
Б.
f
Дэ флэ фи - ко, дэ флэ фи - ко, фи - ко,
дэ флэ фи - ко, дэ флэ фи - ко, фи - ко,


96
С.
А.
Т.
Б.
f
фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко,
фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи-ко, фи - ко,
фи - ко, фи - ко, фи - ко,

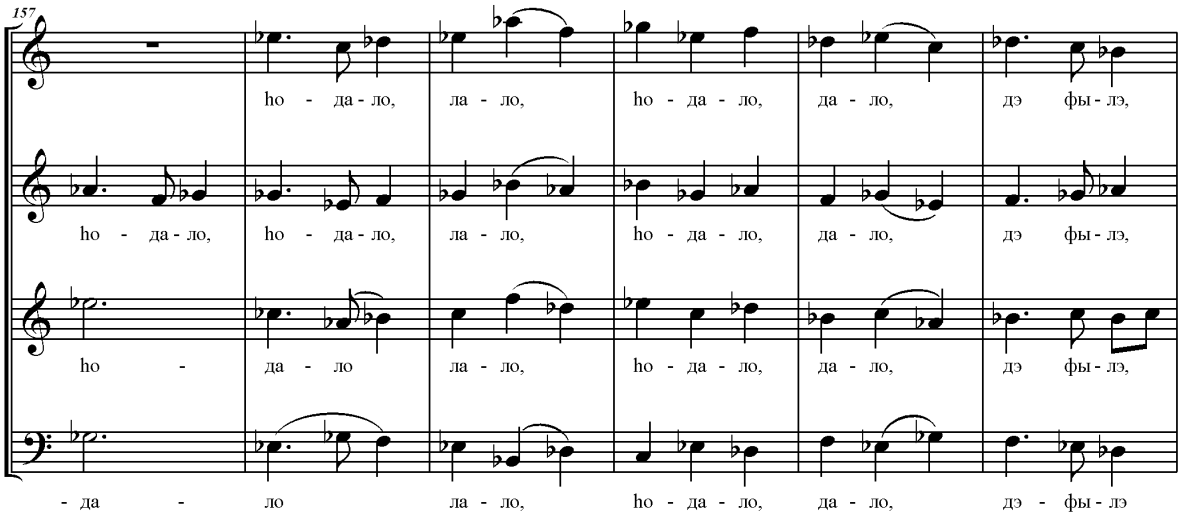

102
С.
фи - ко, фи - ко,
фи-ко, фи-ко, фи - ко, фи-ко,
А.
Т.
фи - ко, фи - ко,
фи-ко, фи-ко, фи - ко, фи-ко,
Б.
108
С.
фи - ко.
А.
фи-ко, фи - ко, фи - ко, фи-ко, фи-ко, ho - да -
Т.
фи - ко, фи-ко, фи - ко, фи - ко, фи-ко, фи-ко ho - да-ло,
Б.
dim.
114
С.
ho - да-ло, ла - ло, ho - да - ло
А.
- ло, ho - да - ло, ho - да-ло,
cresc.
Т.
ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ла - ло, ho - да - ло
Б.

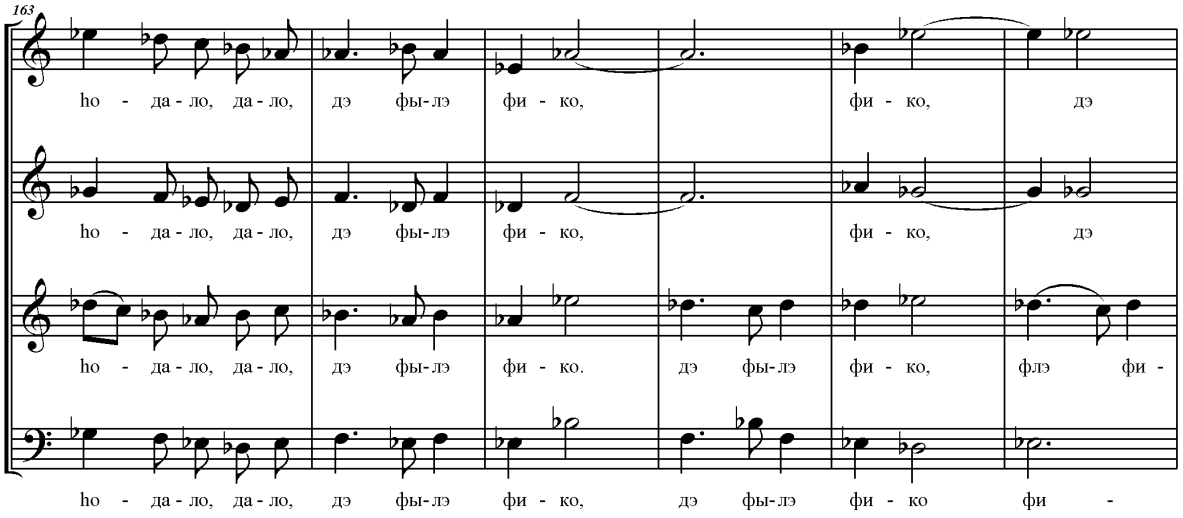

120
С.
да - ло, ho - да-ло, ho - да-ло, да-ло дэ фи-лэ фи - ко,
А.
Т.
да - ло, ho - да - ло, ho - да-ло, да-ло дэ фы-лэ фи - ко,
Б.


126
dim.
С.
фи - ко, фи - ко, фи - ко, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло,
А.
Т.
фи - ко, фи - ко, фи - ко ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло,
Б.

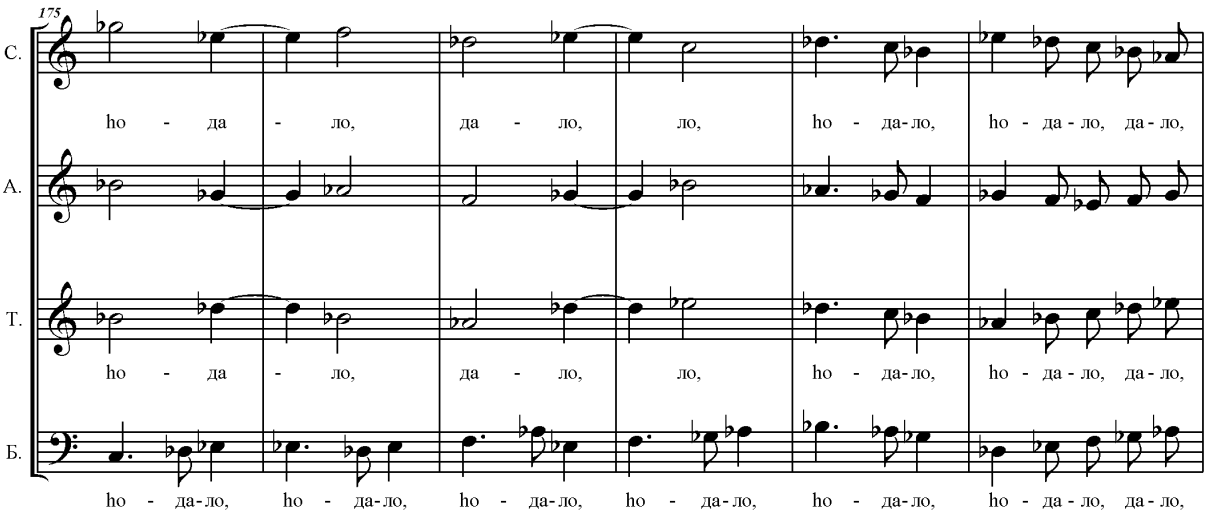

133
p
p
С.
ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ла - ло,
А.
ho - - - да - ло,
Т.
ho - да-ло, ho - - - да - ло,
p
Б.
ho - да-ло, ла - ло,

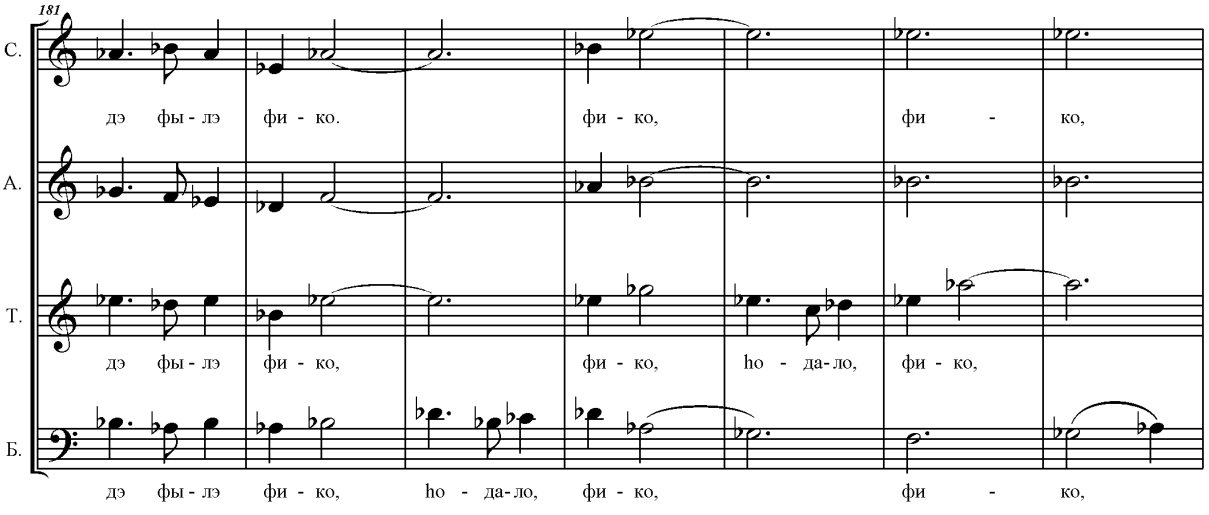

140
С.
ho - да - ло, да - ло, ho. ho - да - ло, ла - ло,
А.
p
ho - да - ло, ла - ло, mf ho - да - ло, да - ло f ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло,
Т.
mf
ho - да - ло, ла - ло, f ho - да - ло да - ло,
Б.
mf
ho - да - ло, да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло, f дэ фы - лэ, фи - ко,
146
С.
ho - да - ло, да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ
А.
дэ фы - лэ, фи - ко, фи - ко, ho - да - ло, дэ фы - лэ
Т.
ho - да - ло, ho - да - ло, да - ло, фи - ко, ho - да - ло, дэ фы - лэ
Б.
ho - да - ло, фи - ко, ho - да - ло, ho - да - ло, дэ флэ
151
С.
фи - ко. фи - ко, фи - ко.
А.
фи - ко фи - ко, фи - ко, фи - ко.
Т.
фи - ко, фи - ко, фи - ко, фи - ко. ho - да - ло,
Б.
фи - ко, фи - ко, фи - ко, ho - да - ло, ho -

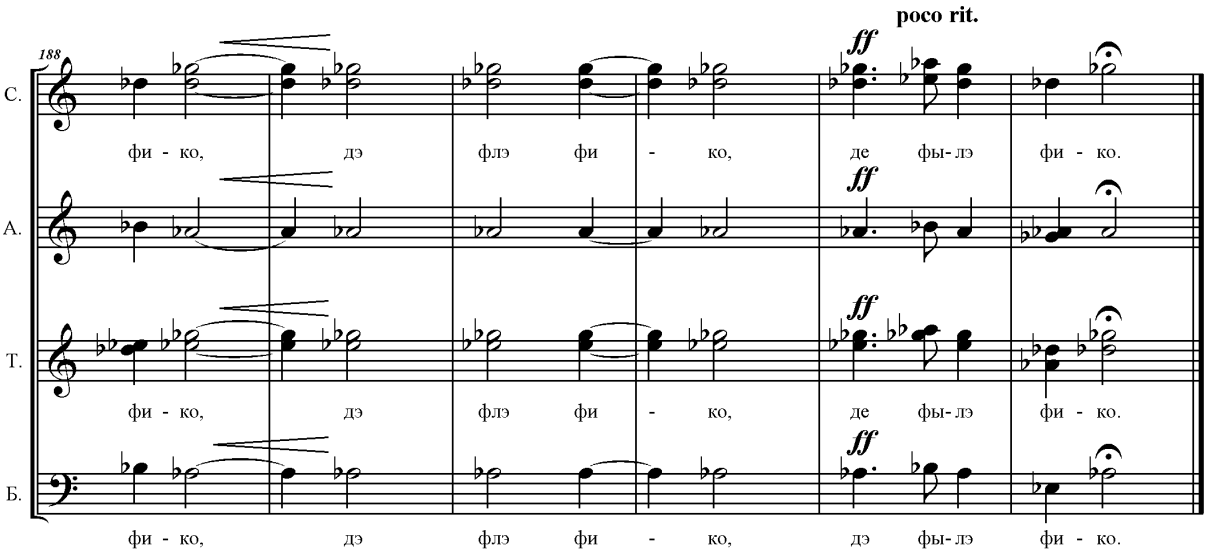

157
С.
ho - да - ло, ла - ло, ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ,
А.
ho - да - ло, ho - да - ло, ла - ло, ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ,
Т.
ho - да - ло ла - ло, ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ,
Б.
- да - ло ла - ло, ho - да - ло, да - ло, дэ - фы - лэ


163
С.
ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ фи - ко, фи - ко, дэ
А.
ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ фи - ко, фи - ко, дэ
Т.
ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ фи - ко. дэ фы - лэ фи - ко, флэ фи -
Б.
ho - да - ло, да - ло, дэ фы - лэ фи - ко, дэ фы - лэ фи - ко фи -


169
С.
флэ, дэ фи - ко. ho - да - ло, ла - ло,
А.
флэ, фи - ко.
Т.
- ко. ho - да - ло, ла - ло,
Б.
- ко. ho - да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло, ho - да - ло,


175
С.
ho - да - ло, да - ло, ло, ho - да-ло, ho - да - ло, да - ло,
А.
Т.
ho - да - ло, да - ло, ло, ho - да-ло, ho - да - ло, да - ло,
Б.
ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да-ло, ho - да - ло, да - ло,


181
С.
дэ фы - лэ фи - ко. фи - ко, фи - ко,
А.
Т.
дэ фы - лэ фи - ко, фи - ко, ho - да-ло, фи - ко,
Б.
дэ фы - лэ фи - ко, ho - да-ло, фи - ко, фи - ко,


poco rit.
188
С.
ff
фи - ко, дэ флэ фи - ко, де фы-лэ фи - ко.
А.
ff
Т.
ff
фи - ко, дэ флэ фи - ко, де фы-лэ фи - ко.
Б.
ff
фи - ко, дэ флэ фи - ко, дэ фы-лэ фи - ко.

Олеву Оя

Хвала мастеру

полифонический концерт для мужского хора

В. ЛАЗАРЕВ **В. КИКТА**

Allegretto non troppo




- ет - ся сча - стье - гу - бы тво - и раз - леп - ля - ют - ся: "Ма - стер"!
- - - - лу
Т.
Б.
attacca
Maestoso, cantabile
Б. I
Всё, что ты чув - ство - вал смут - но, под - спуд - но,
вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - ро,
вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - ро.
Т. I
Всё, что ты чув - ство - вал смут - но, под - спуд - но, вдруг про - сту -
Всё, что чув - - - ство - вал,
- пи - ло, как яс - но - е ут - ро, вдруг про - сту - пи - ло,
про - - - - - сту - пи - - - ло
как яс - но - е ут - ро. Всё,
вдруг. Всё,
Б. II
Всё, что ты чув - ство -


45
Т. I
что чув - - - - -
Б. I
что чув - - - - ство - вал, вдруг
Б. II
- вал, смут - но, под - спуд - но, вдруг про - сту - пи - ло, как
48
Т. I
- - - ство - вал, про - сту - - - -
Б. I
про сту - - - пи - ло
Б. II
яс - но - е ут - ро, вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е
52
Т. I
- пи - ло. Всё,
Т. II
Всё, что ты чув - ство - вал смут - но, под - спуд -
Б. I
ут - ро. Всё, что ты чув - - -
Б. II
ут - ро. Всё, что ты чув - ство -
56
Т. I
вдруг про - - - -
Т. II
- но, вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - ро,
Б. I
- ство - вал смут - но, под - спуд - но,
Б. II
-вал, вдруг про - сту - пи - ло


60
Т. I
- сту - - - пи - - - ло.
Т. II
вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - ро.
Б. I
вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут -
Б. II
яс - - - - - но - е ут - ро.
Più mosso
64
sub. p
Т. I
Ут - - - - - ро, ут - - - - - ро.
Т. II
Б. I
- ро.
sub. p
Б. II
Всё что ты чув - ство - вал смут - но, под - спуд - но, вдруг
69
Т. I
Всё, что ты чув - ство-вал смут - но, под - спуд - но,
Б. II
про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - - - ро,
73
Т. I
вдруг про-сту - пи - ло, как яс - но - е ут -
Б. II
вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - - -


77
Т. I
- ро.
Т. II
mp
Всё, что ты чув - ство - вал смут - но, под - спуд - но,
Б. I
mp
Ут - - - - - ро, ут - - - - -
Б. II
- ро.
81
Т. II
вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - ро,
Б. I
- ро. Всё, что ты чув - ство-вал смут - но, под - спуд - но,
Б. II
85
Т. II
вдруг про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - - -
Б. I
вдруг про-сту - пи - ло, как яс - но - е ут -
89
a tempo
Т. I
f
Ут - - - - - ро, ут -
Т. II
- ро.
f
Ут - - - - -
Б. I
- ро.
f
Всё, что ты чув - ство - вал
Б. II
f
Всё, что ты чув - ство - вал смут - но, под -


93
Т. I
- - - - - ро, всё, что ты чув -
Т. II
- ро, ут - - - - - ро, всё, что ты
Б. I
смут - но, под - спуд - но, вдруг
Б. II
- спуд - но, вдруг про - сту - пи - ло, как
96
Т. I
- ство - вал смут - - - - но, под - спуд - но, вдруг
Т. II
чув - - - - ство - вал смут - - - - но, под - спуд - но,
Б. I
про - сту - пи - ло ут - ро, вдруг
Б. II
яс - но - е ут - - - - ро, вдруг про - сту -
rit.
99
fff
Т. I
про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - ро.
Т. II
вдруг про - сту - пи - ло, как ут - - - - ро.
Б. I
про - сту - пи - ло, как яс - но - е ут - ро.
Б. II
- пи - ло, как яс - но - е ут - - - - ро.

В. С. Попову

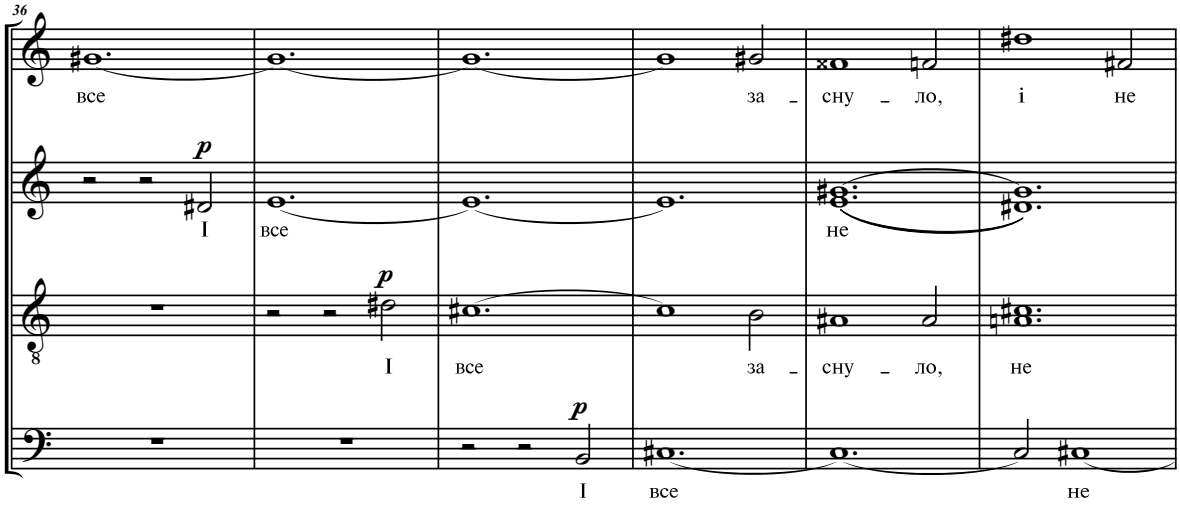
Минають дні, минають ночі

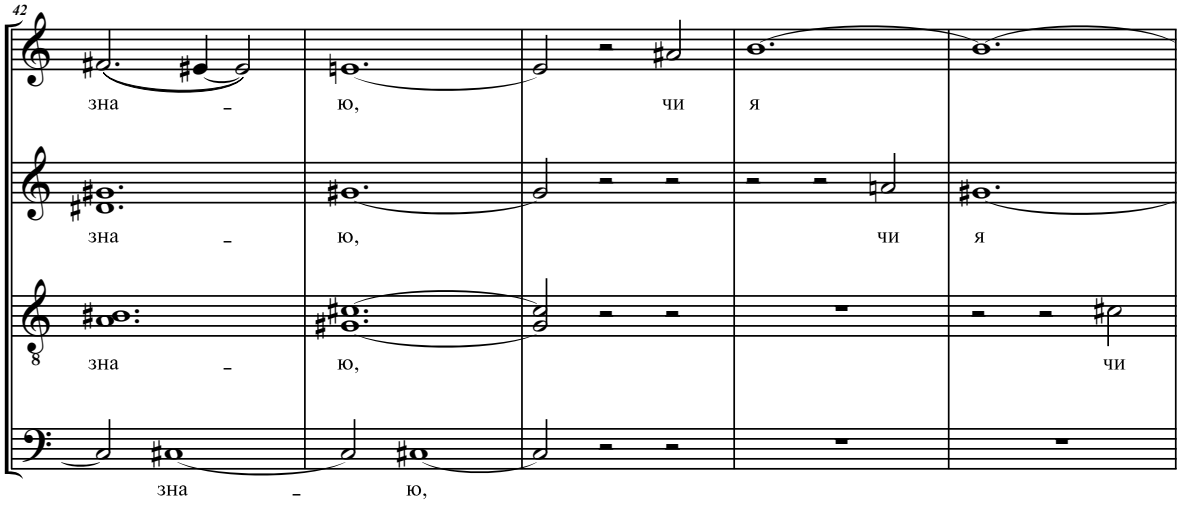
Хоровой концерт на слова Т. Шевченко

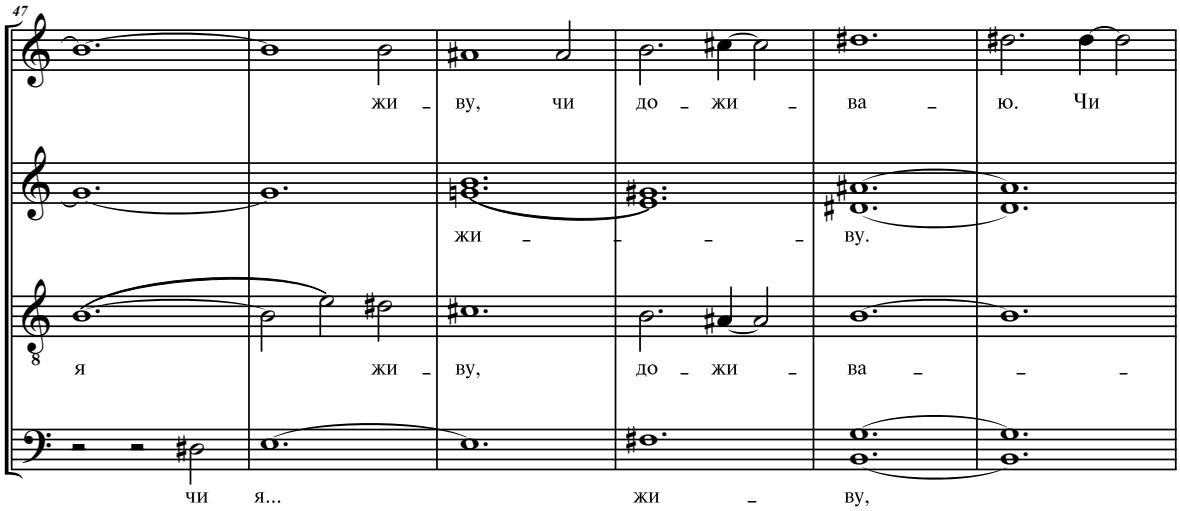
В. КИКТА

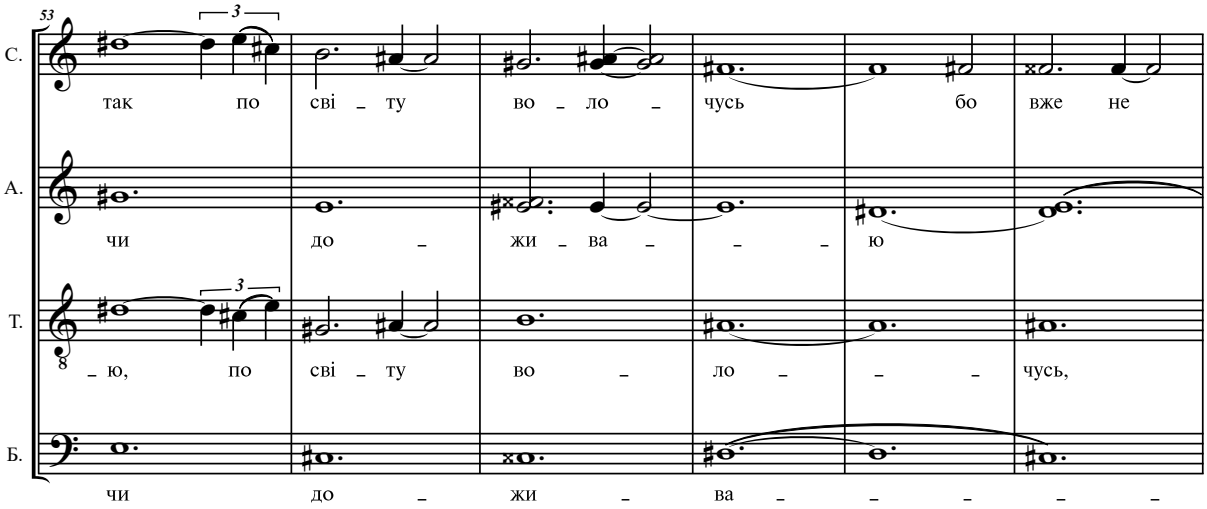


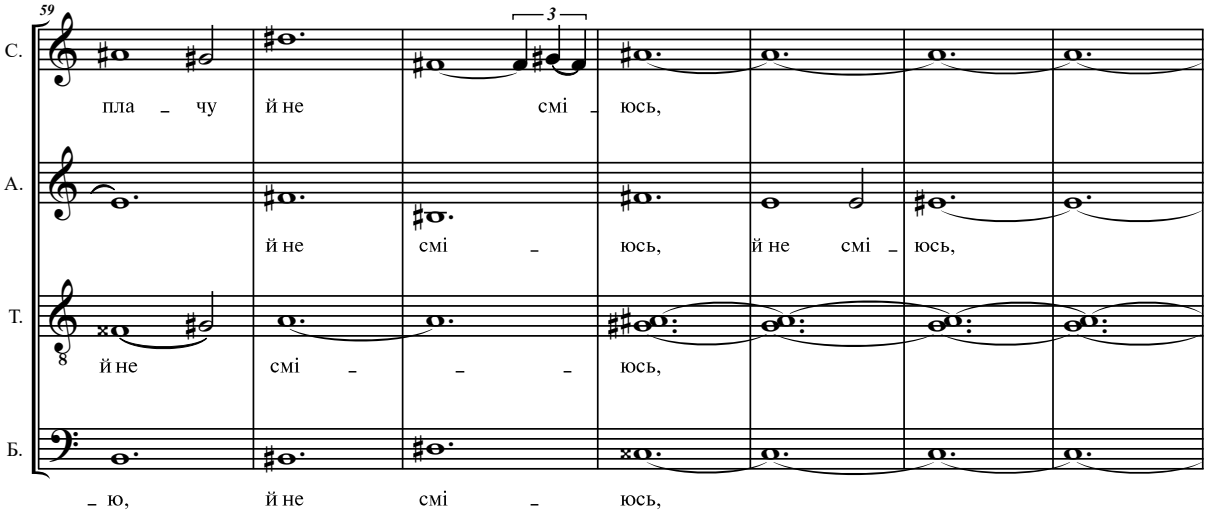

18
3
С.
стить по жов кле ли стя, гас нуть о
А.
ле стить, гас нуть
Т.
ле стить, гас нуть
Б.
лі то. Гас нуть
23
3
С.
чі, зас ну ли ду ми, серд це спить.
А.
о чи, серд це спить,
Т.
ду ми, серд це
Б.
ду ми, серд це спить.
29
p
С.
I
А.
серд це спить.
Т.
спить.
Б.
серд це спить.

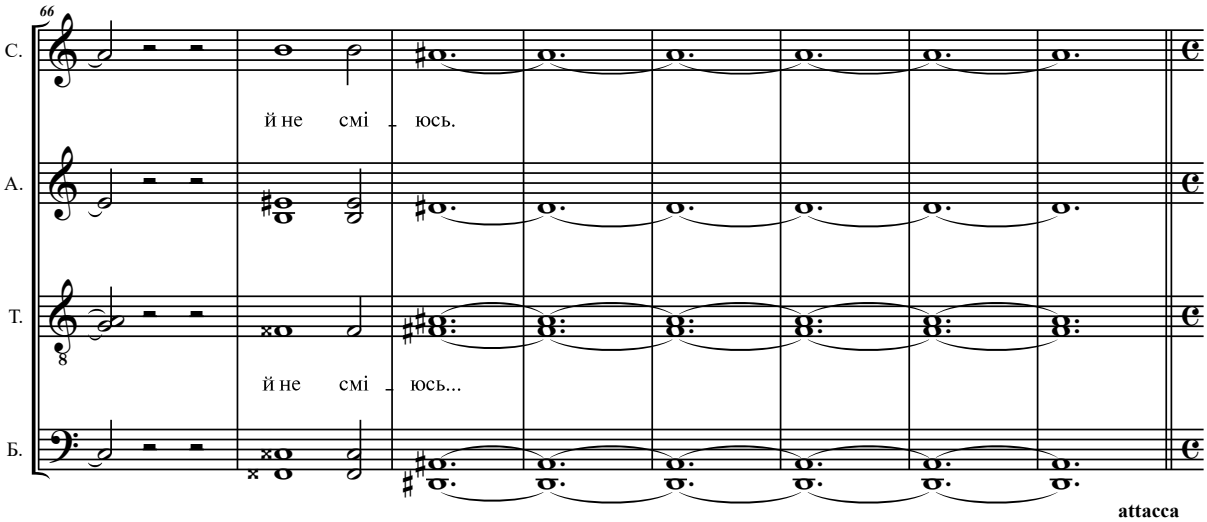

36
С.
все
за – сну – ло,
і
не
А.
p
I
все
не
Т.
p
I
все
за – сну – ло,
не
Б.
p
I
все
не


42
С.
зна – ю,
чи
я
А.
зна – ю,
чи
я
Т.
зна – ю,
чи
Б.
зна – ю,


47
С.
жи – ву,
чи
до – жи – ва – ю.
Чи
А.
жи – – – – ву.
Т.
я
жи – ву,
до – жи – ва – – –
Б.
чи
я...
жи – ву,


53
3
С.
так по сві _ ту во _ ло _ чусь бо вже не
А.
чи до _ жи _ ва _ _ _ ю
3
Т.
_ ю, по сві _ ту во _ ло _ _ _ чусь,
Б.
чи до _ жи _ ва _ _ _ _ _

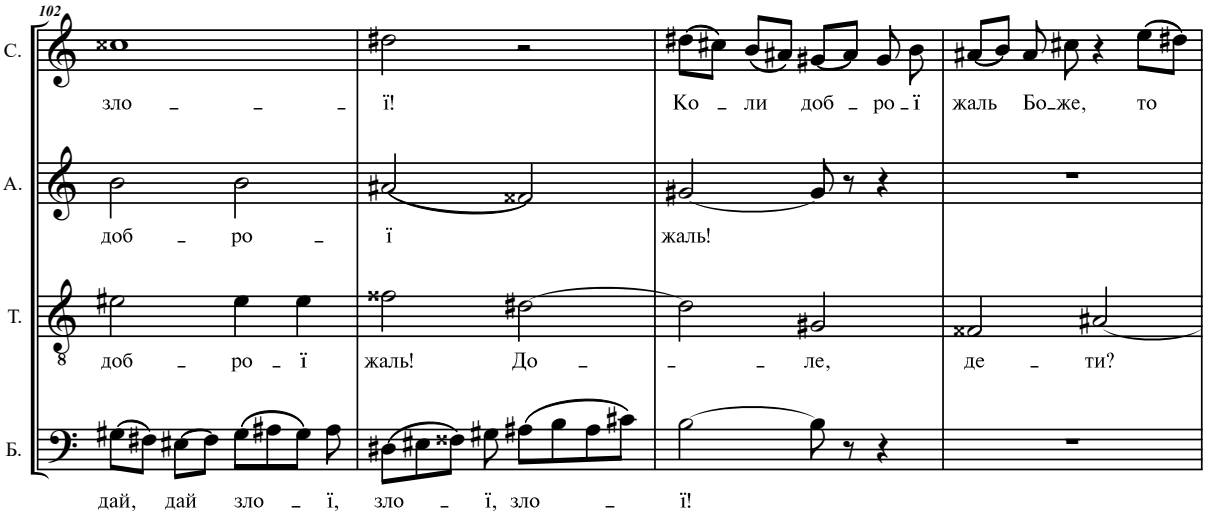

59
3
С.
пла _ чу й не смі _ юсь,
А.
й не смі _ юсь, й не смі _ юсь,
Т.
й не смі _ _ _ юсь,
Б.
_ ю, й не смі _ юсь,


66
С.
й не смі _ юсь.
А.
Т.
й не смі _ юсь...
Б.
attacca


74
Con moto, energico
С.
А.
Т.
Б.
mf
До _ ле, де _ ти? До _ ле, де _ ти! Не _ ма ні _
До _ ле, де _ ти? До _ ле,
82
До _ ле де _ ти? До _ ле де _ ти, до _ ле!
де _ ти! Не _ _ ма
_ я ко _ ї, ні _ _ я _ ко _
До _ ле, де _ ти?
89
Ко _ ли доб _ ро _ї жаль, Бо_же, то дай, дай, зло _ ї,
ні _ я _ ко _ ї!
Ко _
_ _ ї!
До _ ле, де _ ти!


94
С.
зло _ _ _ ї,
зло _ _ _ ї!
А.
_ ли до _ бро_ї жаль, Бо_же, то дай, дай, зло _ ї, зло _ ї
Т.
Ко _ _ _ ли доб _ ро_ї
Б.


98
С.
Ко _ ли доб _ ро _ ї жаль, Бо _ же, Бо _ же, то дай
А.
зло _ _ _ ї! Ко _ ли
Т.
жаль, Бо_же, то дай, дай зло _ ї, зло _ ї ко _ ли
Б.
Ко _ _ _ ли доб _ ро_ї жаль, Бо_же, то


102
С.
зло _ _ _ ї! Ко _ ли доб _ ро_ї жаль Бо_же, то
А.
доб _ ро _ ї жаль!
Т.
доб _ ро _ ї жаль! До _ _ _ ле, де _ ти?
Б.
дай, дай зло _ ї, зло _ ї, зло _ ї!


106
С.
дай, дай, зло _ ї, зло _ ї, зло _ ї, то дай зло _ ї!
А.
До _ _ _ ле,
Т.
До _ ле, де _ ти! Не _ _ _ ма
Б.
Ко _ ли доб _ ро _ ї
110
С.
До _ ле, де _ ти? До _ _ _ _ ле,
А.
де _ ти? До _ ле, де _ ти, де _ ти? Не _ ма
Т.
ні _ я _ ко _ ї! Ко _ _ _ ли доб _ ро _ ї
Б.
жаль Бо_же, то дай, дай зло _ ї, зло _ ї, зло _ ї! Ко _ ли доб _ ро _ ї
114
С.
де _ ти! До _ ле, де _ ти! Ми _ на _ ють
А.
ні _ я _ ко _ ї! Ми _ на _
Т.
жаль, Бо_же, то дай, дай зло _ ї, зло _ ї, зло _ ї! Ми _ на _ ють
Б.
жаль, Бо _ же, то дай зло _ ї, зло _ ї, зло _ ї! Ми _ на _


118
С.
дні, ми на ють но чі. Ми на є
А.
ють но чі. Ми на
Т.
дні, но чі. Ми на є
Б.
ють но чі. Ми на
125
С.
лі то. Ше ле жовк ле лис тя, гас нуть
А.
є лі то, гас нуть
Т.
лі то, лі то, лі то, гас
Б.
є лі то, гас
131
С.
о чі, зас ну ли ду ми, серд це
А.
о чі, серд це
Т.
нуть ду ми, серд це
Б.
нуть ду ми, серд це


137
С.
спить.
серд – це
спить,
А.
спить,
серд – це
спить,
Т.
спить,
серд – це
спить,
Б.
спить.
144
С.
серд – це
спить,
А.
Т.
серд – це
спить,
Б.
спить,
152
С.
спить!
А.
Т.
(Закр. ртом)
спить!
Б.
(Закр. ртом)

Внуши, Боже, молитву мою

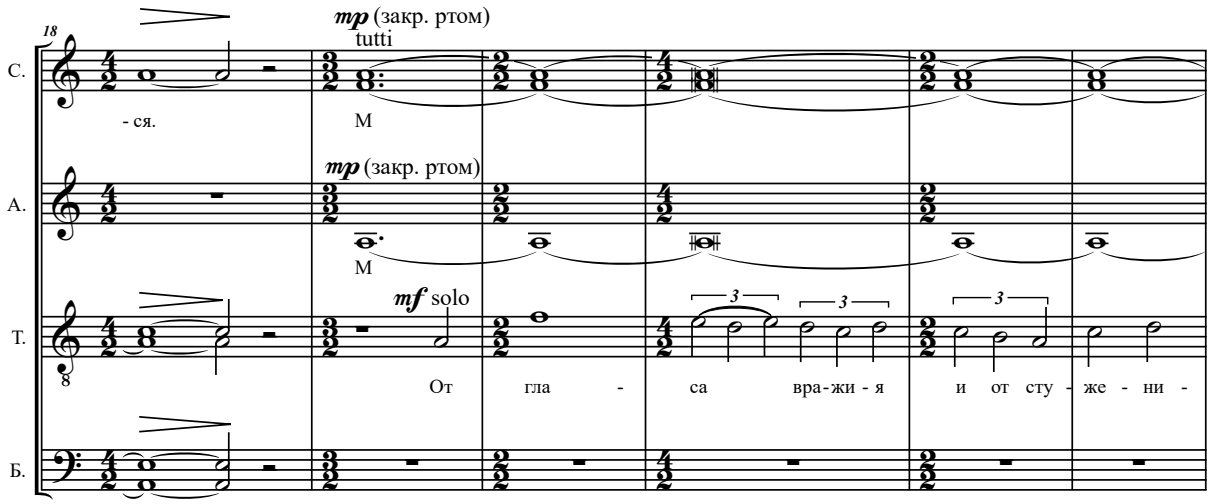
Концерт для смешанного хора

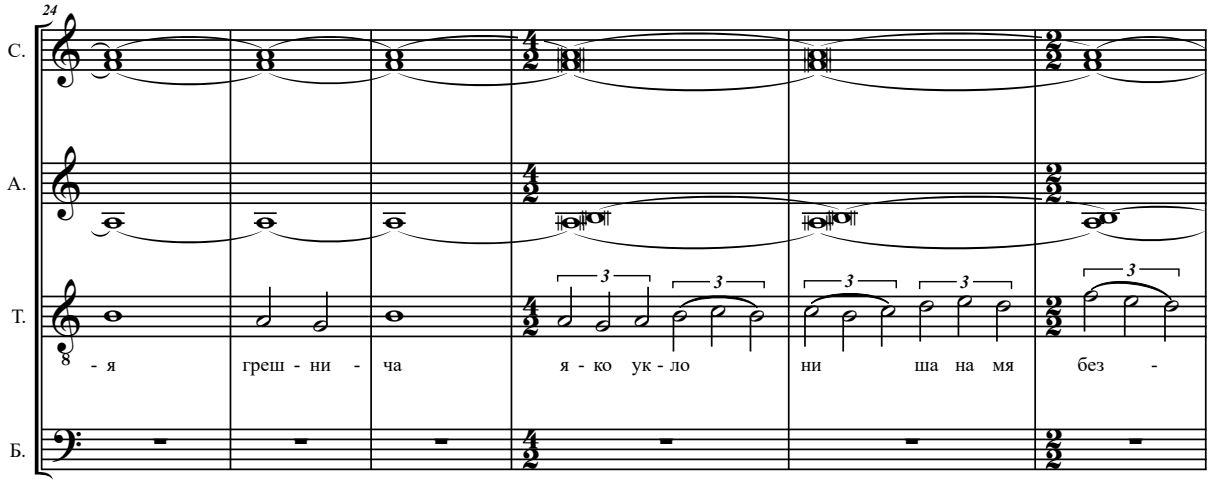
(Памяти Максима Березовского)

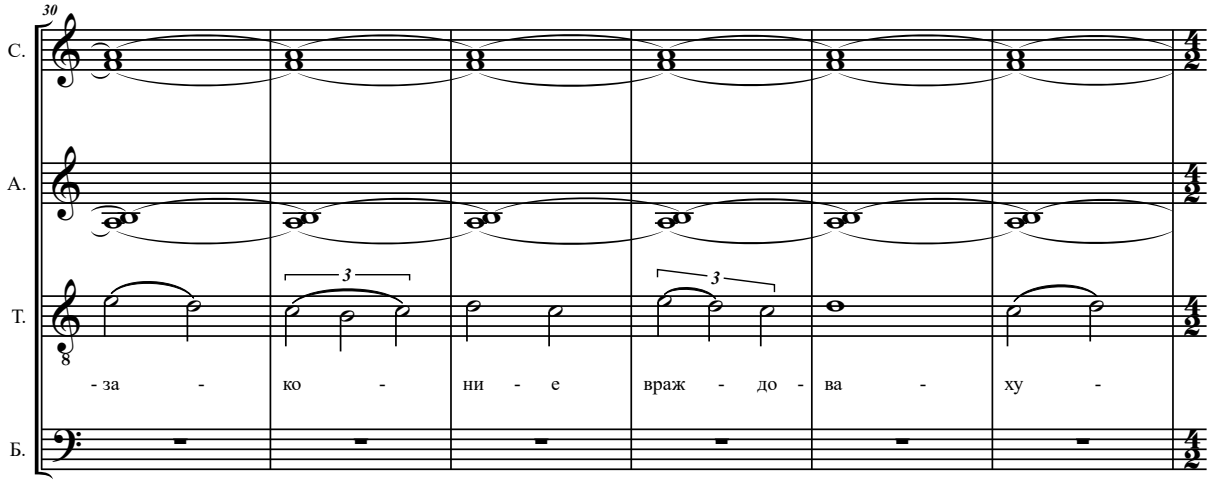
Псалм 54

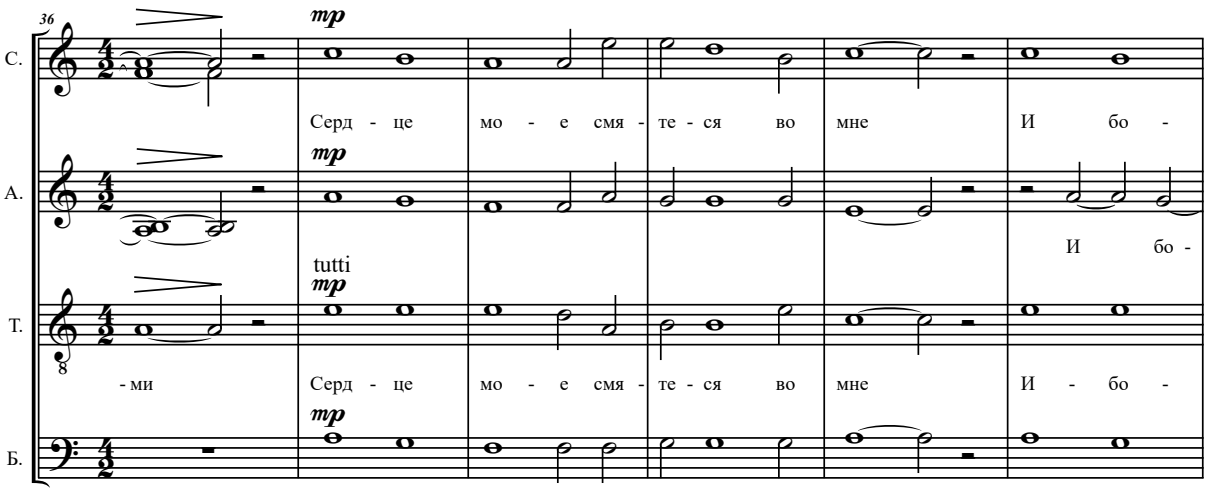
Б. ВИШНЕВСКИЙ




18
mp (закр. ртом)
tutti
С.
- ся.
М
mp (закр. ртом)
А.
М
mf solo
Т.
От гла - са вра-жи - я и от сту - же - ни -
Б.

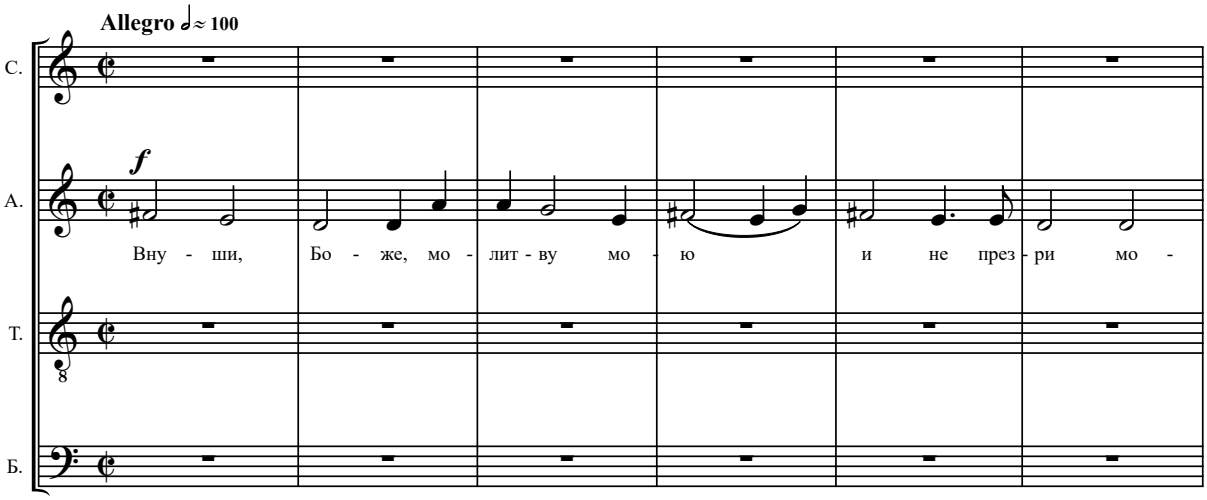

24
С.
А.
Т.
- я греш - ни - ча я - ко ук - ло ни ша на мя без -
Б.

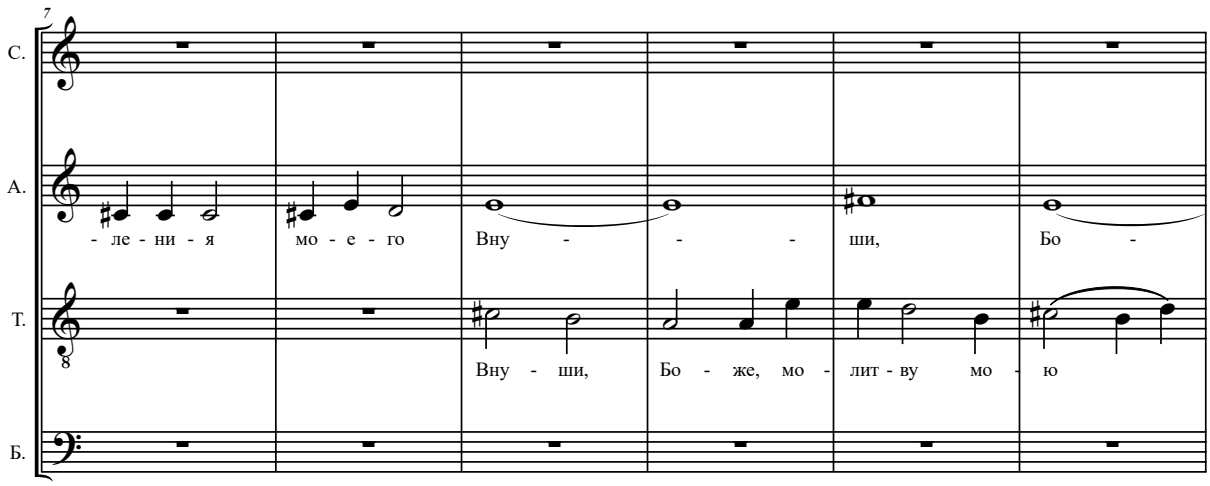

30
С.
А.
Т.
- за - ко - ни - е враж - до - ва - ху -
Б.

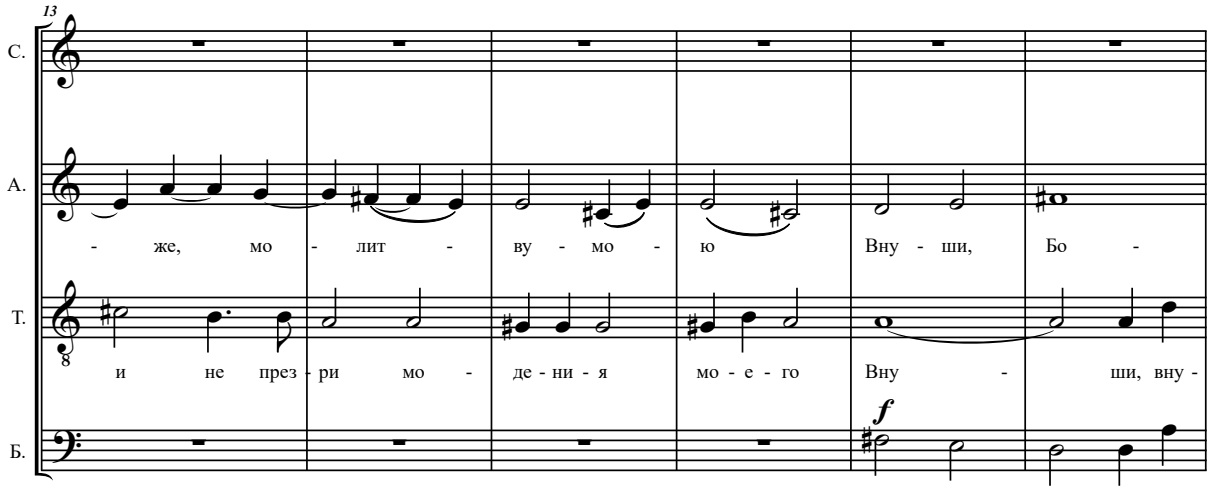

36
mp
С.
Серд - це мо - е смя - те - ся во мне И бо -
А.
mp
И бо -
tutti
Т.
mp
- ми Серд - це мо - е смя - те - ся во мне И - бо -
Б.
mp

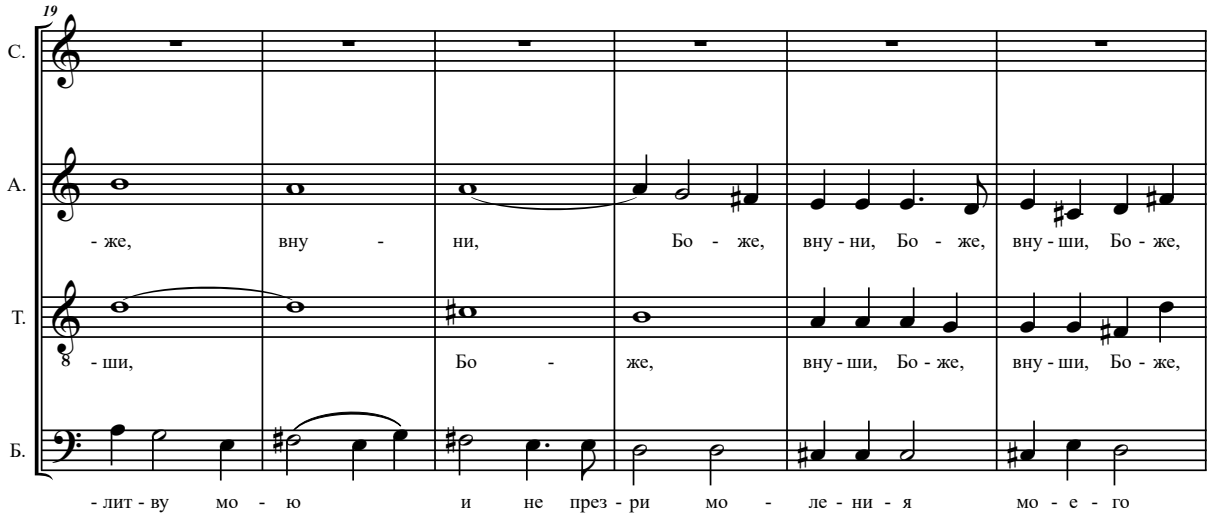

42
sf
p
С.
- язнь смер - ти на - па - де на мя
А.
sf
p
- язнь смер - ти на - па - де на мя
Т.
sf
p
- язнь смер - ти на - па - де на мя
Б.
sf
p

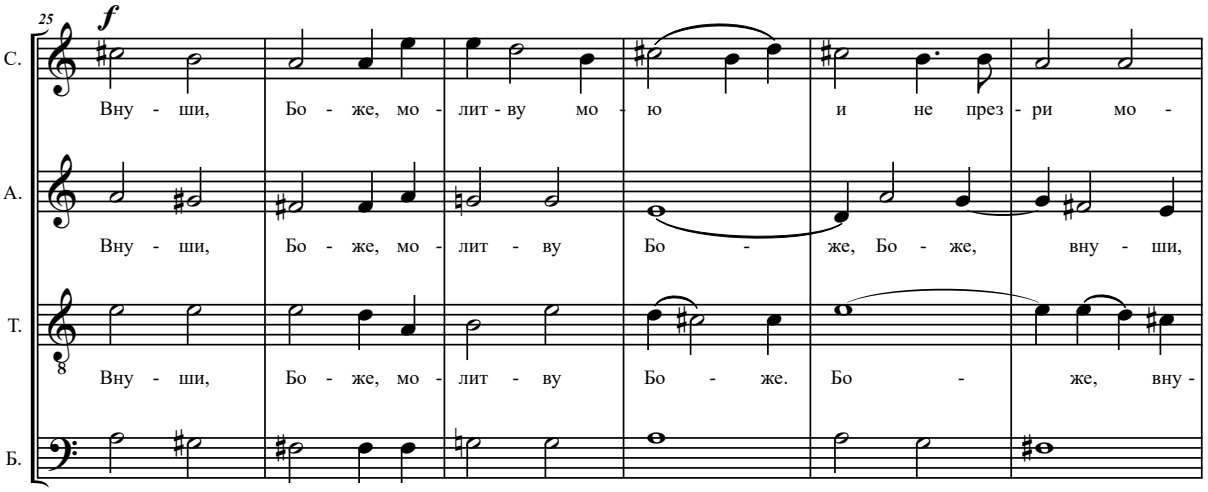
Fuga

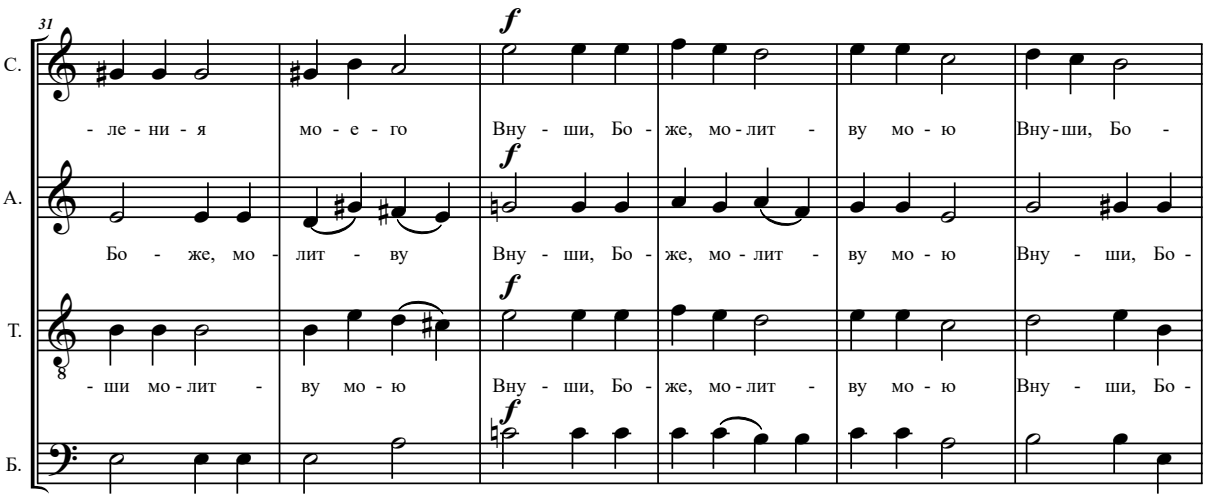

Allegro ♩≈ 100
С.
f
А.
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо -
Т.
Б.

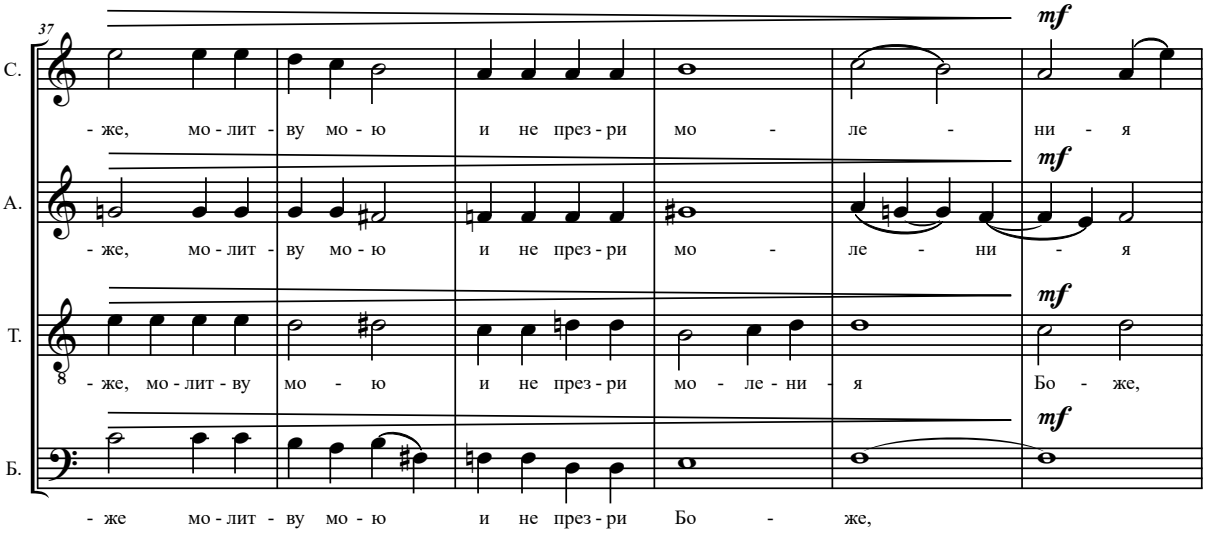

7
С.
А.
- ле - ни - я мо - е - го Вну - - - ши, Бо -
Т.
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю
Б.


13
С.
А.
- же, мо - лит - ву - мо - ю Вну - ши, Бо -
Т.
и не през - ри мо - де - ни - я мо - е - го Вну - ши, вну -
Б.
f
Вну - ши, Бо - же, мо -


19
С.
А.
- же, вну - ни, Бо - же, вну - ни, Бо - же, вну - ши, Бо - же,
Т.
- ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же,
Б.
- лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я мо - е - го


25
f
С.
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо -
А.
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву Бо - же, Бо - же, вну - ши,
Т.
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву Бо - же. Бо - же, вну -
Б.
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву вну - ши вну - ши,


31
f
С.
- ле - ни - я мо - е - го Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю Вну - ши, Бо -
А.
Бо - же, мо - лит - ву Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю Вну - ши, Бо -
Т.
- ши мо - лит - ву мо - ю Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю Вну - ши, Бо -
Б.
Бо - же, мо - лит - ву Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю Вну - ши, Бо -


37
mf
С.
- же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я
А.
- же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я
Т.
- же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я Бо - же,
Б.
- же мо - лит - ву мо - ю и не през - ри Бо - же,


43
f
С.
мо - е - го Бо - же, Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю
А.
Вну - ши, Бо - же, вну - ши, мо - лит - ву мо - ю
Т.
Вну - ши, вну - ши, Бо - же, Вну - ши, мо - лит - ву мо - ю
Б.
Вну - ши, мо - лит - ву мо - ю
49
dim.
mf
С.
и не през - ри мо - ле - ни - я мо - е - го Вну - ши, Бо - же, мо -
А.
и не през - ри - мо - ле - ни - я Вну - ши,
Т.
и не през - ри мо - ле - ни - я Вну - ши, Бо -
Б.
и не през - ри мо - ле - ни - я Вну - ши, Бо - же, мо -
55
f
С.
- лит - ву мо - ю вну - ши, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри
А.
Бо - же, вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни -
Т.
- же, вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни -
Б.
- лит - ву мо - ю вну - ши, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни -


61
mf
cresc.
С.
мо - ле - ни - я мо - е - го Бо - же, Вну - ши, Бо - же,
А.
- я мо - е - го вну - ши, Бо - же, вну - ши, Вну - ши, Бо - же, мо -
Т.
- я мо - е - го вну - ши, Бо - же, вну - ши, Вну - ши, Бо - же, мо -
Б.
- я мо - е - го вну - ши, Бо - же, вну - ши, Вну - ши, Бо - же,
67
f
С.
мо - лит - ву Вну - - - ши, Бо - же, Вну - ши,
А.
- лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я мо - е - го Вну - ши,
Т.
- лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я Бо - же, Вну - ши,
Б.
мо - лит - ву мо - ю и не през - ри вну - ши,
73
С.
Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши,
А.
Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, мо -
Т.
Вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши,
Б.
Вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну -


79
С.
Бо - же, вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву Вну -
А.
- лит - ву мо - ю вну - ши, вну - ши, Бо - же, Вну -
Т.
Бо - же, вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву Вну -
Б.
- ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, вну - ши, Бо - же, Вну -
85
mf
f
- ши, Бо - же, вну - ши. Вну - ши, Бо - же, мо -
- ши, Бо - же, вну - ши
- ши, Бо - же, вну - ши, Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо -
- ши, Бо - же, вну - ши. Вну - ши,
91
- лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я мо - е - го
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо - ю и не - през - ри мо -
- ю и не през - ри мо - ле - ни - я мо - е - го Бо - же вну -
Бо - же, мо - лит - ву мо - ю и не през - ри мо - ле - ни - я


97
С.
А.
Т.
Б.
и не през - ри Бо - же, Вну - ши, Бо - же, мо -
- ле - ни - я мо - е - го Вну - ши, Бо -
- ши Бо - же вну - ши.
мо - е - го Бо - же
103
- лит - ву мо - лю и не през -
- же, мо - лит - ву мо - лю и
Вну - ши, Бо - же, мо - лит - ву мо -
Вну - ши, Бо - же, мо -
109
- ри мо - ле - ни - я мо - е - го
не през - ри мо - ле - ни - я Бо - же,
- лю и не през - ри мо - ле - ни - я
- лит - ву мо - лю вну - ши, Бо - же,


Coda
115
f
С.
Вну - - - ши, Бо - - - же,
А.
Т.
Вну - - - ши, Бо - - - же,
Б.
122
мо - лит - ву мо -
мо - лит - ву мо -
128
- - - - - ю.
- - - - - ю.