

Галина Пожидаева

СОВРЕМЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ НАРОДНОГО ОРКЕСТРА: СИМФОНИЯ «УСВЯТСКИЕ ШЛЕМОНОСЦЫ» ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА¹

Оркестр русских народных инструментов сложился, как известно, только в конце XIX в. благодаря деятельности В. В. Андреева [3, 769–776]. На протяжении XX в. происходило развитие народно-инструментальных жанров, их профессионализация, были воспитаны новые поколения музыкантов-профессионалов, исполнителей на народных инструментах. В результате во второй половине XX в. народный оркестр обрел новые возможности, которые позволили современным композиторам совершенно по-иному услышать его тембровые краски и звучание в жанрах крупной формы.

Творчество В. Пожидаева в сфере народно-инструментальной музыки естественным образом вписывается в русло новой фольклорной волны². В его сочинениях по-новому, в сочетании с архаическими, зазвучали жанры позднего фольклора, современную трактовку обрел и сам народный оркестр. Особенностью произведений В. Пожидаева стал органичный сплав стилистики народной культуры — песенной и инструментальной, духовной культуры — хоровой и литургической речевой, и современных достижений профессиональной музыки. В зрелый период творчества это отображают многие сочинения композитора: два концерта для домры (позднее дополненные и объединенные в концертную симфонию для домры соло и оркестра русских народных инструментов) [4, 1322–1327], [10], [9, 59–61], симфония «Усвятские шлемоносцы» [9, 58–63], концерт-картины «Сельская музыка», концерт «Чудесная птица Сирина», поэма «Гамаюн — птица вещая», кантата «Песни радости и печали» («Посох») [9, 63–64].

Симфония В. Пожидаева «Усвятские шлемоносцы» (1985; вторая ред. — 2004), написанная по мотивам одноименной повести Евг. Носова³, посвящена 40-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Не следуя

сюжету повести буквально, автор воссоздает лирические и драматические сцены из жизни русской деревни, где прошли его детство и юность.

В повести Евгения Носов описаны события начала Великой Отечественной войны — проводы на фронт из деревни Усвяты летом 1941 г.⁴

Программность симфонии определяет своеобразие ее музыкальной формы, а также принципы развития музыкального материала. Тематизм произведения непосредственно связан с жанром позднего фольклора — частушками, которые известны в двух разновидностях: припевки и «страдания». Последние представляли собой медленные, лирические частушки, интонационно во многом связанные с протяжной песней [5, 403–406]⁵.

Восемь частей симфонии исполняются без перерыва, и сочинение воспринимается как цельное одночастное произведение. Автору удается избежать дробности формы благодаря единой линии музыкальной драматургии, а также интонационным тематическим связям, в том числе в эпизодах при переходе между частями.

Для подлинности звучания, а также для раскрытия сюжета автор вводит певцов-солистов (сопрано и меццо-сопрано) и мужской вокальный ансамбль (басы и тенора), которые поют в народной манере.

Состав оркестра расширен: художественный замысел диктует введение дополнительных инструментов симфонического оркестра — двух труб и тромбона, а также фортепиано и большой группы ударных.

В симфонии дано постепенное развертывание сюжета; сочинение открывается идиллической картиной деревенской мирной жизни: молодежь гуляет летними вечерами, наслаждаясь вольной жизнью.

Первая часть — «Утро в деревне» — выполняет функцию зачина произведения, его интонационного зерна. Первая тема — наигрыш пастушьего рожка, который слышен сначала в отдалении, в исполнении засурдиненных труб, затем совсем близко. Этот своего рода деревенский будильник голосом пастушьего рожка будит деревню (тт. 1–2, 6–7, 10–11). И пробуждаются два образа: женский — тихая, трогательная своей лиричностью тема у высоких струнных (тт. 3–5), и мужской — тихий хор у низких струнных и баянов (тт. 8–9).

Пример 1. Часть первая. «Утро в деревне», тт. 1–9

Adagio (♩=52)

Труба II Труба I

Гобой I

Б.п.

Г-ки Б-ки

Г-ки Б-ки

Лит.

Д.м.

pp

mf

mf

pp

pp

pp

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with complex chordal textures. The second staff is for Trumpet I (Труба I), marked *mf*. The third staff is for Trumpet II (Труба II), also marked *mf*. The fourth staff is for Trombone (Д.б.), marked *mf*. The fifth staff is for Lute (Лит.), marked *mf*. The second system continues the piano accompaniment with a Goblet (Гоб. I) part in the second staff, marked *p*. The third staff continues the Lute part, marked *p*. The fourth staff continues the Trombone part, marked *p*. The fifth staff continues the piano accompaniment, marked *p*. The second system also includes vocal parts: Soprano (Д.а.), Alto (Г-ки), Bass (Б-ки), and Tenor (с. а.), marked *p*.

Ладотональные сопоставления тем с малосекундовым сдвигом (g–Fis–g) и малотерцовым (C–Es–Fis) дают ощущение изменения пространства, подобно тому как в кино — смены кадра. Этот прием, заимствованный из кинематографа, в XX в. в музыку ввел С. С. Прокофьев, но еще в XIX в., до рождения кино, его использовал М. П. Мусоргский в «Хованщине» и «Картинках с выставки».

Короткое вступление вскоре сменяется переходным разделом к следующей части: связующий эпизод построен на интонациях наигрыша пастушьего рожка (начальной темы), которые переходят в пассажи импровизационного склада, с ускорением и стремительным движением к следующей части (импровизационность, как замечал автор, связана с южнорусской певческой традицией). В пассажах использованы сложные лады — уменьшенный, обиходный лад с ум. 8 и другие. Усложненность ладового мышления придает музыке интонационное своеобразие.

Вторая часть — «Вечерок» — представляет собой сцену вечерних гуляний молодежи.

Особенность части — в лирическом тематизме, в лирической образной сфере, связанной с жанром «страданий», мелодичность и душевность которых, как было замечено, восходят к русской протяжной песне. В изложении выдержан полифонический склад: поначалу соединяются два контрастных образа: женский лирический («страдания») и мужской, активный, построенный на речевой интонации («припевки»). Но уже вскоре (со второй цифры) вступает широко распевная женская тема, заполняя высокий регистр. В кон-

трапункте трех контрастных тем объединены три типа ритмического движения: половинными, четвертями и восьмыми. Кроме того, дополнительный интонационный и ритмический пласт образует оstinатная пульсация восьмыми в басу. Кроме того, дополнительный интонационный и ритмический пласт образует оstinатная пульсация восьмыми в басу.

Пример 2. Часть вторая. «Вечерок», тт. 9–14

2 Allegro (♩=80-84)
Д.м., Б.п., Г.с.

f
Д.а, Г.а., Гоб.1

mf
Д.б., Б.с.

mf
Тр-п

mf
Лит. Б.б., Б.к-б.

Первая и вторая части образуют миницикл внутри симфонии, поскольку в окончании второй части (цифра 7) возникают интонационные реминисценции из начала произведения — пастушьи наигрыши и женские «страдания». Их повторение не буквальное, а варьированное, однако они узнаваемы.

Третью часть — «**Ночные звуки**» — открывает звуковой пейзаж: тихо-тихо, из разных концов деревни доносятся отголоски ночной жизни. Оstinат-

ный фон составляет звенящая, хрустальная тема, передающая свежесть и ароматы воздуха летней ночи в деревне. Тема летней ночи поручена фортепиано в высоком регистре, клавишным и щипковым гуслям, вибратону, что создает необычное, таинственное звучание.

Пример 3. Часть третья. «Ночные звуки», тт. 1–6

8 *Meno mosso* (♩=60-63)

Тарелка
Том-том
Там-там
Колокольчики
Фортепиано
Гусли щипк.
Гусли клав.

Тар.
Том-том
Кол-ки
Ф-но
Гусли щипк.
Гусли клав.

На это хрустальное остинато нанизываются отголоски тематизма первой и второй частей, создавая многоплановость музыкального пространства. Она возникает и благодаря ладотональным сопоставлениям элементов тематизма, и благодаря политональному изложению (Ges-G, Ges-H).

Сцена прощального гуляния сначала отображена в оркестре (*Meno mosso*), затем в вокальных партиях: впервые в сочинении вступают певческие голоса — звучат мужские припевки и женские «страдания» на народные слова. Сцена построена на текстах поздних лирических частушек, которые были ча-

стично записаны от матери композитора, Галины Андреевны Пожидаевой, частично сочинены им самим.

Мужская группа
Провожанье, провожанье,
Играй гармонь веселей, да,
Поиграй песнёчки
Да ты моей девчончке.
Ра-ри-ра ри-ра-ри...

В последней строке голоса подражают инструментальному наигрышу — гармошке. После этой строфы, исполненной мужским ансамблем, звучат женские «страдания» (сопрано и меццо-сопрано).

Меццо-сопрано:
В наш последний вечерочек
Ой-да проводи меня, дружочек... (2 раза)

Сопрано:
Ой, милый, на прощанье
Да пропою тебе страданья,
Ой, да про мои скажу страданья,
Ри-ра-ра-ра ри-ра-ра ри-ра-ра.

Четвертая часть — «**Летний полдень**» — подобна скерцо в симфоническом цикле. Автор говорил о своих ассоциациях с теплым летим дождем. Короткое и динамичное скерцо завершает картины мирной жизни.

Во многих художественных произведениях о войне идиллические сцены мирной жизни нередко предваряли повествование о драматических военных событиях. В музыкальном искусстве классическим примером является Седьмая симфония Д. Шостаковича. Повесть Евгения Носова и симфония В. Пожидаева не стали исключением, такое противопоставление типично для советского искусства, поскольку слишком впечатляющим и разительным был контраст мирной и военной жизни.

Особенностью произведения В. Пожидаева стало воплощение этой темы глазами простого народа, крестьян северо-западных земель русских.

Пятая часть — «**Проводы**» — наступает внезапно, как перелом в действии: мужские припевки предвещают грозные события.

Мужская группа:
Вьётся, вьётся черный ворон
С черным воронёночком
Над моей родной сторонкой,

Над моей девчоночкой.
Та-ри-ра ри-ра-ри...

Происходит резкий поворот действия к насыщенной драматизмом сцене проводов.

Пример 4. Часть пятая. «Проводы», тт. 1–8

$\text{♩} = 144$

Вьёт-ся во-рон, вьёт-ся во-рон

Д.м., Д.а., Г-ки
Литг. Ф-но, Б-ки
f secco
Д.б. Г.к-б., Б.б., Б.к-б. *f marcato sempre secco*
f

с чёр-ным во - ро - нё - ноч - ком, да

Г-ки
Б-ки
ff
2 Фл.
8^{va}

над мо - ей ро - ной сто - рон - кой, над мо - ей дев - чо - ноч - кой.

8^{va}

Часть написана очень динамично, с сильнейшим нарастанием к кульминационной вершине. Тексты припевков и «страданий» обнажают душевную боль провожающих.

Меццо-сопрано:

С неба звездочка упала,
В поле закатилась,
Я милого провожала,
Сердце расходилося.

Сопрано:

Болит сердце, болит, ноет,
Да на войну мой мил уходит,
Ой, да на войну мой мил уходит.
Ра-ра-ри...

Безусловно, сильной стороной музыкального письма композитора является интонация — живая, говорящая, выразительная. Сразу после мужских припевок в теме, отображающей хрустальные звуки, появляется интонационный надлом, соответствующий душевному состоянию людей в момент проводов близких на фронт (цифра 23). Таким образом, благодаря интонации раскрываются происходящие события, развертывается драматургическая линия сюжета.

Сцена прощания, напряженность которой уже подготовлена предшествующим развитием, выписана с участием певческих голосов. Звучат отдельные строки мужских припевок и женских «страданий», создавая ощущение временного сжатия, время летит все быстрее и быстрее, неотвратимо приближая расставание.

Мужская группа:

Прощай, сторонка милая,
Прощай, моя любимая, прощай!

Меццо-сопрано:

Где мы с милым расставались,
Ой-да все цветочки позавяли,
Ой-да где в последний раз «страдали».

Мужская группа:

Гармошечка-гальяночка,
Серебряные планочки, прощай!..

Сопрано:

Что ты белая береза
На ветру качаешься?

Меццо-сопрано:

Замела дороги вьюга,
Не видать милого друга... (2 раза)

Женское пение становится все более драматичным. В кульминации происходит переосмысление жанра: лирическая тема женских «страданий» переходит в плач, плач отчаяния, душераздирающий вопль прощания...

Пример 5. Часть пятая. «Проводы». Кульминация сцены проводов, ц. 35

35

Сопр. Ой, ми-лий, мой хо-ро-ший, За-ме-ло тво-и сле-ды по-ро-шей

Д.м. I
Д.м. II
Д.п.

Гоб. I
Том-том
М.б.
Том-том

С.
ро-ший, За-ме-ло тво-и сле-ды по-ро-шей

М.-с.
За-ме-ло сле-ды по-ро-шей

Г.с.
Г.а.
Г.б.
Г.к-б.

Фл. I
Ф-но
Б.б.
Б.к-б.

В кульминации — в отыгрыше оркестра — вступают колокола, интонация которых близка кремлевским курантам. Здесь они обретают значение символа важнейшего события для страны, для каждого человека. Возгласы трубы на их фоне звучат лишь отголоском. И как подтверждение знакового события звучит удар там-тама⁶.

После динамичной сцены проводов наступает оглушительная тишина (шестая часть «Молитва»). И звучать она начинает в тишайшей хоровой молитве (струнные — домры и балалайки). Она настолько скрытая, внутренняя, что едва пробивается наружу, пресекаемая множеством пауз, порой это целые такты пауз, которые подчеркивают «звучащую» тишину. Эффект усиливается штрихом *pizzicato*⁷. Это сдержанная, даже сдавленная ужасами войны речь (хоровой речитатив) людей, на долю которых выпало пережить страдания и тяготы тех лет. Интонация женских «страданий» из первой части преобразуется в молитву. Происходит это за счет жанрового преобразования: вместо певучих «страданий», открывающих симфонию, на том же интонационном рисунке, но в другом ритме, с паузами прерывистой речи, отрывисто (*pizzicato*), звучит хоровая молитва, связанная с хоровым церковным пением — монастырскими напевами⁸.

Пример 6. Часть шестая. «Молитва», тт. 1–16

38 *L'istesso tempo* (♩=152)

pizz. Б.с., Б.а.
pp
pizz. Д.б., Г.а., Г.б.

pizz. Д.м.
p

pizz. Д.а.
p

Д.б.,
Г.а.,
Г.б.
p

piu f

piu f

Фактически начало этой части представляет собой тихую кульминацию (цифра 38), после которой начинается новая волна следующей, динамической кульминации.

Разнообразные события, воплощенные в симфонии, отражены в волнообразных нарастаниях, подводящих к кульминации. Введенный в симфоническую музыку Бетховеном, этот прием встречается и в произведениях композиторов русской школы — симфониях Чайковского, концертах и симфониях

Рахманинова. В произведении В. Пожидаяева развитие этого приема обусловлено программностью сочинения.

Динамической кульминации, окрашенной в героико-эпические тона, соответствует звучащий в оркестре хоровой речитатив-декламация. В нем ошутимы традиции духовной культуры Средневековья — знаменного пения раннего периода и литургического речитатива. Тематический пласт, связанный со знаменным распевом и хоровым речитативом, становится вторым планом гимнической кульминационной темы. Так создается антиномия торжественного гимна и суровой драмы. Отметим, что в гимне проявляются черты поздней монастырской певческой традиции — монастырских напевов.

Пример 7. Часть шестая. «Молитва». Кульминация, ц. 42

42 *Л.а. div.*

mf marcatisimo

Л.б. div.

mf marcatisimo

Трубы, Г.с., Г.а., Б.п.

ff Г.б.

ff

Том-том

mf

Б.б., Б.к-б., Г.б., Г.к-б.

ff

Седьмая часть, «Посиделки», — своеобразная интермедия между героической предшествующей частью и торжеством финала: невесты ждут женихов, жены — мужей, воюющих на фронте. На теме «страданий» возникает женский дуэт, напоминающий о прежней довоенной жизни. Оркестровая фактура разрежена: гусли и фортепиано, звенящие в высоком регистре, и вибрафон образуют красивые мелодичные подголоски к певческому дуэту. Затем фактура становится еще менее насыщенной: женским голосам вторят сначала флейта и гобой в духе фольклорной традиции, после чего звучит инструментальный дуэт как выражение душевного одиночества в разлуке.

Пример 8. Часть седьмая. «Посиделки», тт. 10–17

45 Adagio (♩=78)

М.-с. *p*

Мой ми-лѐ - нок, где ты, где ты? Ой да по-че-му не

Ф-но, Г.щ. *p non legato*

Г.к.л.

шлѐшь при-ве - та, ой да по-че-му не шлѐшь при-ве - та?

С.

Гар-мо-шеч-ка грѣх-ряд-на - я, ска-жи, где не - на-гляд-ный мой?

В победном торжестве финальной восьмой части («Послесловие») тематизм симфонии преподнесен в жанрово преобразованном виде: интонации мужских припевок из первой части обретают характер марша, тема женских «страданий» — радостное, праздничное звучание. В коде слышны не только фанфары, но и колокола, ликующие колокольные звоны — последние, являясь неотъемлемой и органической частью русской культуры, придают своеобразие традиционному победному финалу. Интонационно они связаны с тематизмом предыдущих частей — четвертой частью, «Летний полдень», и пятой частью, «Проводы».

В симфонии В. Пожидаева, написанной для оркестра русских народных инструментов, претворяются принципы симфонизма русской школы, особенно симфонизма эпического: эпическое разворачивание событий, монументальность и картинность сцен, придающие произведению яркость и театральность.

Театральность сочинения явственно проступает в том, что в музыкальном пространстве, как на сцене, разворачивается событийный ряд. В оркестре воссоздана атмосфера каждой сцены и ее своеобразные «декорации» — пейзажные зарисовки деревенского утра (первая часть), вечерней зари (вторая часть), летнего дождя (четвертая часть).

Разнообразна и тембровая палитра симфонии: это и трепетное звучание струнных (балалайки и домры в кантилене), блестящие виртуозные наигрыши гармоник, акварельно-прозрачные краски гуслей.

Отличительной особенностью партитуры является многоплановость ее музыкального пространства, одновременное звучание музыкальных пластов, контрастных и по образно-эмоциональному строю, и по оркестровым тембрам. Такого рода фактура известна по произведениям русской классики: симфонизированные «Половецкие пляски» Бородина из «Князя Игоря», «Гулянья на Масленой» из «Петрушки» Стравинского, симфонии Прокофьева. Многоплановость фактуры свойственна симфонической музыке XX в. в целом.

Оркестровая фактура насыщена разнообразным тематизмом, при этом интонационными связями отмечены столь различные по жанрам и образам темы, как женские «страдания» и «молитва», отголоски мужских припевок первой части и «хрустальная» тема голосов ночи, она же и победная тема финала. Жанровое переосмысление становится характерным приемом развития в композиции симфонии. При этом автор отбирает жанры, типичные для русской традиционной культуры, — песенный и инструментальный фольклор, духовная литургическая культура хорового пения и колокольных звонов.

Многочастная композиция симфонии естественно соединяет принципы изобразительного, «картинного», эпического симфонизма и симфонизма, основанного на интонационно-тематическом развитии. Музыкальный язык сочинения исходит из ладоинтонационных и метроримических свойств народной культуры; автор использует разнообразные лады и переменный метр, характерные для фольклора. Отметим также органичное введение тематизма, связанного с жанрами русской духовной музыки, — древним знаменным распевом, литургическим речитативом и более поздним монастырским пением (шестая часть «Молитва»).

Традиционные элементы музыкального языка не могут заслонить черты современного стиля: сложный ладогармонический язык, метроритмическая организация с использованием переменного метра, многопластовая оркестровая фактура. Обновление музыкального языка народно-оркестрового жанра, подъем жанра на новую высоту, профессиональную и художественную, стремление приблизить звучание народного оркестра к симфоническому — по средствам выразительности, сложности музыкального языка и художественных задач, — все это, бесспорно, относится к творческим достижениям композитора. В сфере народной оркестровой музыки масштабное лирико-эпическое полотно концертной симфонии «Усвятские шлемоносцы» В. Пожидаева, несомненно, является одним из ярких и самобытных сочинений второй половины XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алфеевская Г. С.* История отечественной музыки XX века: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин. Москва: Владос-Пресс, 2009. 159 с.
2. Ирмологий. Ч. III. Нотное приложение. Москва: Издательство Московской патриархии, 1983.
3. История русской музыки: в 10-ти томах. Т. 10 б. 1890–1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. Москва: Музыка, 2004. 1071 с.
4. *Мионов Б. Б.* Общая характеристика музыки для сольных щипковых народных инструментов второй половины XX столетия // Молодой ученый. 2015. № 9. С. 1322–1327 [Электронный ресурс]: <http://www.moluch.ru/archive/89/18003/> (дата обращения 10.03.2020).
5. Народное музыкальное творчество. Учебник. Отв. ред. О. А. Пашина. СПб: Композитор, 2005. 568 с.
6. «Новая фольклорная волна» в музыке российских композиторов XX века // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кабинет народной музыки. [Электронный ресурс]: <http://www.mognovse.ru/> (дата обращения 10.03.2020).
7. Подобны старинных монастырских напевов. Сост. арх. Матфей (Мормыль). Москва, 1999.
8. *Пожидаева Г. А.* Владимир Пожидаев. Кантата «Песни радости и печали» на стихи Юрия Кузнецова для баритона с оркестром русских народных инструментов // Московская осень — 2014. XXXVI Международный фестиваль современной музыки. Москва, 2014. С. 115.
9. *Пожидаева Г. А.* Народный оркестр подобен симфоническому // Народное творчество. 2019, № 5. С. 57–64.
10. *Резикова О. В.* В. А. Пожидаев. Концертная симфония № 1. Проблемы стилистики и исполнительства. Дипломная работа // Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке. Кафедра народных инструментов. Москва, 2009. 66 с.
11. *Савенко С. И.* История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке. Москва: Музыка, 2008. 232 с.
12. *Фраенова О. В.* Новая фольклорная волна // Большая российская энциклопедия. [Электронная версия]: [Bigenc.ru.](http://bigenc.ru/) (дата обращения 25.01.2021).

REFERENCES

1. *Alfeevskaya G. S.* Istoriya otechestvennoj muzyki XX veka: S. S. Prokof'ev, D. D. Shostakovich, G. V. Sviridov, A. G. Shnitke, R. K. Shchedrin [History of Russian music of the XX century: S. S. Prokofiev, D. D. Shostakovich, G. V. Sviridov, A. G. Schnittke, R. K. Shchedrin]. Moscow: VladoPress, 2009. 159 p.

2. *Irmologiy. Ch. III. Notnoye prilozheniye* [Irmology. Part III. Music application]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy patriarkhii, 1983.
3. *Istoriya russkoy muzyki: v 10-ti tomakh* [History of Russian music: in 10 volumes]. Vol. 10 b. 1890–1917. pod red. L. Z. Korabel'nikovoy i Ye. M. Levasheva [ed. L. Z. Korabelnikova and E. M. Levashev]. Moscow: Muzyka, 2004. 1071 p.
4. *Mironov B. V. Obshchaya kharakteristika muzyki dlya sol'nykh shchipkovykh narodnykh instrumentov vtoroy poloviny XX stoletiya* [General characteristics of music for solo plucked folk instruments of the second half of the XX century. *Molodoy uchenyy* [Young scientist]. 2015. № 9. P. 1322–1327 [Elektronnyy resurs]: <http://www.moluch.ru/archive/89/18003/> (data obrashcheniya: 3 oktyabrya 2020 goda).
5. *Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo. Uchebnik. Otv. red. O. A. Pashina* [Folk musical creativity. Textbook. Resp. ed. O. A. Pashina]. SPb.: Kompozitor, 2005. 568 p.
6. «Novaya fol'klornaya volna» v muzyke rossiyskikh kompozitorov XX veka // *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, Kabinet narodnoy muzyki* [«New folklore wave» in the music of Russian composers of the XX century. Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Folk Music Cabinet]. [Elektronnyy resurs]: <http://www.mognovse.ru>. (data obrashcheniya: 3 oktyabrya 2020 goda).
7. *Podobny starinnykh monastyrskikh napevov. Sost. arkh. Matfey (Mormyl')* [Similar to the old monastery tunes. Comp. arch. Matthew (Mormyl)]. Moscow, 1999.
8. *Pozhidayeva G. A. Vladimir Pozhidayev. Kantata «Pesni radosti i pechali» na stikhi Yuriya Kuznetsova dlya baritona s orkestrom russkikh narodnykh instrumentov. Moskovskaya osen' — 2014. XXXVI Mezhdunarodnyy festival' sovremennoy muzyki* [Pozhidaeva G. A. Vladimir Pozhidaev. Cantata «Songs of Joy and Sorrow» on the verses of Yuri Kuznetsov for baritone with an orchestra of Russian folk instruments. Moscow Autumn — 2014. XXXVI International Festival of Contemporary Music]. Moscow: Kompozitor, 2014. P. 115.
9. *Pozhidayeva G. A. Narodnyy orkestr podoben simfonicheskomu* // [The folk orchestra is like a symphonic one] // *Narodnoye tvorchestvo* [Folk art]. 2019, № 5. P. 57–64.
10. *Rezikova O. V. V. A. Pozhidayev. Kontsertnaya simfoniya № 1. Problemy stilistiki i ispolnitel'stva. Diplomnaya rabota* [Concert Symphony No. 1. Problems of stylistics and performance. Thesis. Moskovskiy gosudarstvennyy institut muzyki im. A. G. Shnitke. Kafedra narodnykh instrumentov [Moscow State Institute of Music. A. G. Schnittke. Department of Folk Instruments]. Moscow, 2009. 66 p.
11. *Savenko S. I. Istoriya russkoy muzyki XX stoletiya. Ot Skryabina do Shnitke* [The history of Russian music of the XX century. From Scriabin to Schnittke]. Moscow: Muzyka, 2008. 232 p.
12. *Frayenova O. V. Novaya fol'klornaya volna* [New folklore wave]. *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. [Elektronnyy resurs]: Bigenc.ru. (data obrashcheniya 25 yanvarya 2021 goda).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Владимир Пожидаев (1946–2009).
- ² Наиболее ярко это направление в музыкальном искусстве проявилось в вокально-хоровых жанрах как коренных жанрах русской традиционной культуры — в произведениях Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Гаврилина, В. Рубина, В. Калистратова, а также в жанрах оперной и симфонической музыки (Р. Щедрин, А. Эшпай и другие) [11, 206], [12].
- ³ Произведение было впервые исполнено на фестивале «Московская осень» в 1985 г. Оркестром русских народных инструментов Всесоюзного радио и Центрального телевидения под управлением Николая Некрасова; концерт проходил в Колонном зале Дома Союзов.
- ⁴ Деревня Усвяты расположена на границе Псковской области и Белоруссии.
- ⁵ Жанр частушки ввел в профессиональную музыку Р. Щедрин: это финал Первого фортепианного концерта (1954), балет «Конек-горбунок» (1955), опера «Не только любовь» (1965).

В опере звучат и быстрые («частые») припевки, и медленные «страдания» [1, 147–148]. На основе лирических «страданий» был написан один из лучших вокальных циклов второй половины XX в. — «Русская тетрадь» В. Гаврилина, 1965 г. [6].

- ⁶ Напомним, что в «Спящей красавице» П. И. Чайковского этот инструмент используется единственный раз, когда принцесса Аврора, уколовшись веретеном, падает замертво. Воспитанные на музыкальной классике, мы так и воспринимаем там-там — как инструмент, возвещающий знаковое событие.
- ⁷ Подобный прием — *pizzicato* струнных в тихой кульминации — встречается у Мусоргского в сцене у собора Василия Блаженного из «Бориса Годунова». После слов царя Бориса — «Молись за меня, блаженный!», Юродивый возражает ему: «Нет, Борис, нельзя, нельзя Борис, нельзя молиться за царя Ирода, Богородица не велит...» — наступает тишина... и прерывается она *pizzicato* струнной группы оркестра.
- ⁸ Монастырские напевы отражают традицию монастырской культуры, возникшую не позднее второй половины XVI в. в крупных обителях Руси: Троицко-Сергиевой, Кирилловой, Соловецкой. На основе этих напевов и стилистики других распевов Средневековья уже в Новое время возникли многоголосные обработки, которые вошли в обиход с названиями монастырей, причастных к их созданию. Так появились монастырские напевы — Киево-Печерский, Троице-Сергиевой лавры, Гефсиманского скита, Оптиной пустыни и другие [2], [7].