

Актуальные проблемы музыкального знания

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-29-41



Хор как «вокальный оркестр» в творчестве современных российских композиторов



Александр Сергеевич Рыжинский¹, Сяюнь Шао²

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

² Столичный педагогический университет, Пекин, Китай

¹ loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

² shao333@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-1400-3018>

Аннотация: В статье представлено первое аналитическое описание новой тенденции в развитии современной российской музыки — создание сочинений для солирующего инструмента и хора как «вокального оркестра». Анализ произведений XX века (А. Шёнберга, А. Лурье, Л. Нона, Д. Лигети) позволяет авторам сделать вывод о существовании общих оснований появления феномена «вокальный оркестр», а также глубже понять оригинальность его воплощения в творчестве современных российских композиторов — А. Чайковского, Е. Подгайца, К. Бодрова.

На основе рассмотренных композиций последних лет, ставших заметным событием в концертной жизни нашей страны, — Концерта для хора и солирующего фортепиано “Gloria”, Концерта для домры и хора а cappella К. Бодрова, пьесы А. Чайковского «Вишневый сад» для домры и хора и Е. Подгайца «Молитва к Богородице» для аккордеона и хора — авторы приходят к заключению о том, что феномен «вокального оркестра» в понимании современных российских композиторов связан, прежде всего, с передачей хору функций оркестра в сочинениях концертного или близкого концертному жанров. В качестве «катализатора» исследуемой тенденции обозначено и творчество выдающихся российских музыкантов: Е. Мечетиной (фортепиано), Е. Мочаловой (домра) и М. Власовой (аккордеон).

Ключевые слова: современная хоровая музыка, инструментальный концерт, хоровой концерт, вокальная тембрика, А. Чайковский, К. Бодров, Е. Подгайц

Для цитирования: Рыжинский А.С., Шао С. Хор как «вокальный оркестр» в творчестве современных российских композиторов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 29–41. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-29-41

*Actual problems
of musicology*

Original article

**Choir as "vocal orchestra" in contemporary
Russian composers' legacy***Alexander S. Ryzhinsky¹, Xiaoyong Shao²*¹ *Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia*² *Capital Normal University, Beijing, China*¹ *loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>,*² *shao333@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-1400-3018>*

Abstract: The article presents the first analytical description of a new trend in the development of contemporary Russian music — creation of compositions for solo instrument and choir as a "vocal orchestra". Analysis of 20th century works (A. Schoenberg, A. Lurie, L. Nono, D. Ligeti) allows the authors to conclude that there are general grounds for the emergence of the phenomenon of "vocal orchestra", and also to understand more deeply the originality of its embodiment in the works of modern Russian composers — A. Tchaikovsky, E. Podhairs, K. Bodrov.

On the basis of the considered compositions of recent years, which have become a notable event in the concert life of our country — Concerto for choir and solo piano "Gloria", Concerto for domra and choir a cappella by K. Bodrov, A. Tchaikovsky's piece "Cherry Orchard" for domra and choir and E. Podgaits' "Prayer to the Virgin Mary" for accordion and choir — the authors come to the following conclusions: the phenomenon of the "vocal orchestra" in the understanding of modern Russian composers is primarily associated with the transfer of the functions of the orchestra to the choir in works of concert or concert-related genres. The work of prominent Russian musicians is also identified as a "catalyst" of the trend under study: E. Mechetina (piano), E. Mochalova (domra) and M. Vlasova (accordion).

Keywords: contemporary choral music, instrumental concert, choral concert, vocal timbres, A. Tchaikovsky, K. Bodrov, E. Podgaits

For citation: Ryzhinsky A. S., Shao X. Choir as "vocal orchestra" in contemporary Russian composers' legacy. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):29-41. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-29-41

Хоровое творчество российских композиторов последних десяти лет демонстрирует устойчивый интерес к созданию сочинений для солирующего инструмента и хора, в которых хор представлен не только как приоритетная, но и как аккомпанирующая составляющая общей ткани сочинения. Столь неожиданное жанровое решение имеет своим истоком феномен «вокального оркестра», о котором впервые писал в своем знаменитом «Большом

* Статья написана в рамках проекта, финансируемого Государственным фондом социальных наук (искусствоведения) Китая (номер проекта: 20BD060).

Article was written as part of project funded by the National Social Science (Arts) Fund of China (Project Approval Number: 20BD060).

трактате о современной оркестровке и инструментровке» Гектор Берлиоз [1]. Уделив особое внимание феномену хора, французский композитор не ограничился одной лишь характеристикой составляющих хор вокальных голосов, но подчеркнул выразительный и технологический потенциал хорового коллектива, сопоставимый, по его мнению, с потенциалом оркестра.

Имея целью настоящей статьи дать первое аналитическое описание проявления идеи хора как «вокального оркестра» в творчестве российских мастеров последнего десятилетия, считаем необходимым исследовать несколько примеров воплощения данной идеи в сочинениях композиторов XX века. Пожалуй, первые попытки уподобить хоровую партитуру оркестровой принадлежат Арнольду Шёнбергу в незавершенной пьесе 1903 года “Darthulas Grabgesang” («Погребальная песнь Дартулы»). В сочинении композитор предусматривает 14 (!) самостоятельных вокальных партий с неравномерным распределением певцов между ними. В основе подобного решения лежит тройное *divisi* четырех хоровых партий в рамках излюбленного Шёнбергом хорового шестиголосия (сопрано I — сопрано II (*divisi*) — альт (*divisi*) — тенор (*divisi*) — баритон (*divisi*) — бас)¹. Специфика неравномерного разделения партий сопрано II, альтов, теноров и баритонов следующая: каждая из партий делится на две равные части, после чего получившаяся вторая часть дополнительно разбивается еще на две половины. Как и в классической оркестровой партитуре, в своей хоровой пьесе Шёнберг дифференцирует хоровые партии на мелодические голоса и на голоса, выступающие в функции гармонической поддержки (аккордовой вертикали).

Спустя 16 лет после опыта Шёнберга идея хора как «вокального оркестра» получила свое воплощение в симфонической кантате Артура Лурье «В кумирню золотого сна» (1919 г.). Определение кантаты, написанной для смешанного хора *a cappella*, как симфонической демонстрирует осознанное стремление композитора к уподоблению хоровой партитуры оркестровой одновременно в нескольких аспектах, посредством следующих фактурных и исполнительских решений: а) увеличения числа хоровых голосов; б) преобладающего в сочинении функционального разделения голосов на ведущие мелодические линии и аккомпанирующие партии; в) активного использования *quasi*-инструментальных мелодических фигураций в аккомпанирующих голосах; г) введения новых, а также редко применяемых в хоровой музыке артикуляционных приемов (постоянный переход от пения закрытым ртом к вокализации на различные гласные, активное внедрение трелей и форшлагов), призванных разнообразить гомогенную вокальную тембрику². Если первый и второй аспекты сближения

¹ Об этой особенности хорового письма А. Шёнберга подробнее см.: [2].

² М. Л. Зайцева и А. И. Чекунов, анализируя кантату Лурье, отмечают: «Хоровая партитура кантаты порой уподобляется симфонической партитуре с четко выраженной гомофонной фактурой (пение с закрытым ртом, приглушающее тембровое звучание голоса на гласные звуки “а”, “о”, “и”, “ы”, “у”, применение форшлагов, трелей, хоровых педалей, используемых, как правило, в инструментальной музыке). Лурье вносит эти исполнительские приемы для того, чтобы придать хору выразительные возможности симфонического оркестра, создавая благодаря им имитацию звучания различных инструментальных групп: ударных, струнных» [3, 5.11].

хоровой и симфонической партитур имели место и в сочинении Арнольда Шёнберга, то последние два — безусловная новация Лурье, обусловленная самым духом эксперимента по превращению хора в «вокальный оркестр». Заметим также, что и отмеченная нами в одной из предшествующих статей тенденция к делинеаризации словесной основы (поэзия А. Блока), приведшая к слоговому разделению текста во второй части кантаты («О жизни, догоревшей в хоре»), была обусловлена тем, что *«не находя серьезных различий между хоровой и симфонической фактурами, композитор [Лурье — А. Р.] чувствовал себя свободным от обязательств искусственного сохранения словесной основы при конструировании совокупности тембровых линий»* [4].

В последующем развитии идеи хора как «вокального оркестра» значима роль композиторов западноевропейского послевоенного авангарда, среди которых особо отметим трех — Луиджи Ноно, Дьёрдя Лигети, Маурисио Кагеля. В конструировании стереофонического облика своих сочинений Ноно практически не различал оркестровые и хоровые опусы с точки зрения их фактурного решения. Политембровая и монотембровая стереофония, впервые внедренная во второй (инструментальной) части третьей эпитафии цикла “Tre Epitaffi per Federico Garsia Lorca” (1951–1953 гг.), в 1960-е годы становится основополагающим фактурным решением практически всех сочинений, созданных для хора a cappella (вспомним, к примеру, два опуса 1960-х годов “Ha venido: canciones para Silvia”, “Sarà dolce tacere”). Еще более тесную связь можно обнаружить между симфоническими и хоровыми опусами Дьёрдя Лигети: в вокально-ансамблевом (“Lux aeterna”, 1966) и в оркестровом (“Lontano”, 1967) сочинениях мы не только наблюдаем родство их композиционно-драматургического решения, но и буквальные фактурные аналогии. И, наконец, постоянная ориентация на инструментальную артикуляцию в сочинениях позволила композитору Маурисио Кагелю в период с 1958 (“Anagrama”) по 2000 годы (“Schwarzes Madrigal”) ввести в хоровую партитуру десятки новых штрихов. Среди них — быстрые репетиции звука [schnelle Tonwiederholung], тремоло, лингвальная трель, гибкое изменение интенсивности вибрато, дифференциация соотношения интонируемого музыкального звука и шума выдыхаемого воздуха и т.д.

Безусловно, представленный выше экскурс в историю рождения и эволюции «вокального оркестра» далек от полноты. Перечисленные сочинения призваны продемонстрировать закономерность появления новых версий этого феномена. Один из первых российских опытов в данном направлении — Концерт для хора и солирующего фортепиано “Gloria” (2015) современного композитора Кузьмы Бодрова (р. 1980)³. Несмотря на то, что союз хора и фортепиано давно стал классическим, оригинальность замысла композитора здесь заключается в трактовке фортепиано как солирующего инструмента, равноправного хору. В экспозиции сочинения явственно видны контуры сонатной формы: откры-

³ Премьера сочинения состоялась в 2015 году в исполнении Екатерины Мечетиной (фортепиано) и Камерного хора Московской государственной консерватории под управлением Александра Соловьёва.

вающая сочинение главная тема носит торжественно-патетический характер (возможная аллюзия на интонационный образ знаменитой «мангеймской стрелы»), в то время как противопоставленная ей побочная тема имеет ярко выраженный лирический (см. примеры № 1а, № 1б). Объединяющим основные темы фактором выступает пунктирный ритм, данный как в своем оригинальном виде, так и в ракоходе.

Пример 1а. К. Бодров. "Gloria", тт. 1–5

Example 1a. K. Bodrov. "Gloria", bars 1–5

Allegro molto $\text{♩} = 176$

Soprano: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo -

Alto: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo -

Tenor: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo -

Bass: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo -

Piano: *ff* *pp cresc.*

Пример 1б. К. Бодров. "Gloria", тт. 20–24

Example 1b. K. Bodrov. "Gloria", bars 20–24

20

S.: *p cantabile* *mf sp*
Glo - ri a

A.: *p cantabile*
Glo - ri a

T.: *p* *p* *p*
Glo - ri a

B.: *p* *p* *p*
Glo - ri a

Pno.: *p* 8va

Помимо сонатной формы классическими атрибутами жанра концерта в сочинении К. Бодрова выступают виртуозное начало в солирующей инструментальной партии, а также характерные интонационные пересечения между партиями солиста и хора. Quasi-инструментальный характер хорового аккомпанемента подчеркивается и весьма условной словесной основой⁴ — непрерывно повторяемым словом “Gloria” («Слава»), возможно, и определяющим главенство мажорного лада и часто встречаемый в многочисленных музыкальных версиях гимна пунктирный ритм (вспомним сочинения А. Вивальди, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Пуленка и многих других композиторов⁵). Благодаря свободе от вербального начала композитору удается работать с хором как с концертным «оппонентом» фортепиано, с одной стороны, родственным ему в аспекте многоголосия и объемного диапазона, с другой — контрастным в аспекте тембровых особенностей.

Наиболее известным воплощением нового жанра в творчестве К. Бодрова является Концерт для домры и хора а cappella, написанный в 2022 году специально для фестиваля “Prima domra” Екатерины Мочаловой в Тамбове⁶. Соединение тембра домры и смешанного хора само по себе явилось новаторским решением, в совокупности же с избранным жанром оно позволило сочинению стать одной из наиболее заметных хоровых премьер последних лет. В отличие от Концерта для хора и солирующего фортепиано “Gloria” с его условной литературной основой, в этом сочинении отсутствует привычный вербальный текст как таковой. Данное обстоятельство позволяет дирижеру-хормейстеру использовать оригинальный набор слогов, соответствующих избираемой им штриховой палитре⁷. Как и в “Gloria”, в этом сочинении также можно увидеть черты сонатной формы, проступающие в противопоставлении двух тем — открывающей сочинение главной темы с характерной для нее патетической декламационностью и напевной побочной, интонационно близкой лирической протяжной народной песне (примеры № 2а и № 2б). Ассоциация с народной песней усиливается гармоническим аккомпанементом вокальных голосов, приобретающим здесь вид хорового подхвата. Присут-

⁴ Заметим, в своей хоровой музыке К. Бодров редко обращается к определенным текстовым источникам. Для композитора хор — это один из важнейших тембров единой вокально-инструментальной звучности, способный наиболее непосредственно передать нюансы душевных переживаний. Подобным образом хор трактован, к примеру, и в киномузыке К. Бодрова. Приведем фрагмент статьи Ю. А. Симоновой: «Интегрированный в оркестровое музыкальное сопровождение кинокартин, хор, его неповторимые тембральные краски помогают создавать особые эмоциональные состояния, которые в случаях передачи глубинных чувств человека, его переживаний приближены к реальным ощущениям, знакомым по опыту песенного переживания» [5, 73].

⁵ Речь идет о положении этого текста на музыку не только в рамках кантаты, но и мессы.

⁶ Премьера сочинения состоялась в 2022 году в исполнении Екатерины Мочаловой (домра) и Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки “Altro coro” под управлением Александра Рыжинского.

⁷ В интервью Алексею Комарову Кузьма Бодров отметил: «Я почти никогда не пишу слоги [в хоровых партиях — А. Р.], за редкими исключениями, когда уверен, какие слоги должны быть. Хоровики лучше знают, какие слоги звучат эффектнее» [6, 31].

ствует в домровом концерте и своеобразная разработка, характеризующая хро-матической усложненностью вокальных партий, фрагментарностью мелоди-ческих мотивов. В завершении разработки звучит короткая каденция домры, переходящая в завершающий раздел, который, не являясь репризой сонатной формы в строгом смысле этого слова, тем не менее содержит узнаваемые кон-туры побочной (в ритмическом увеличении) и главной тем.

Пример 2а. К. Бодров. Концерт для домры и хора а cappella, тт. 1–6

Example 2a. K. Bodrov. Concerto for domra and choir a cappella, bars 1–6

Sostenuto [$\text{♩} \approx 60$]

Domra: *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*

Soprano (S): *p*, *sf (poco)*, *poco*, *mf > pp*, *p*

Alto (A): *p*, *sf (poco)*, *poco*, *mf > pp*, *p*

Tenor (T): *p*, *sf (poco)*, *poco*, *mf > pp*, *p*

Bass (B): *p*, *sf (poco)*, *poco*, *mf > pp*, *p*

Пример 2б. К. Бодров. Концерт для домры и хора а cappella, тт. 7–15

Example 2b. K. Bodrov. Concerto for domra and choir a cappella, bars 7–15

Domra: *p*, *sf (mf)*, *pp*, *p*

Soprano (S): *p*, *sf (mf)*, *pp*, *p*

Alto (A): *p*, *sf (mf)*, *pp*, *p*

Tenor (T): *p*, *sf (mf)*, *pp*, *p*

Bass (B): *p*, *sf (mf)*, *pp*, *p*

Choir: *p*, *sf (mf)*, *pp*, *p*

Анализируя то общее, что объединяет написанные К. Бодровым фортепиан-ный и домровый концерты с хором, отметим наряду с узнаваемыми атрибутами инструментального концерта⁸ и не столь характерные черты этого жанра: тихие

⁸ Исследователи творчества К. Бодрова отмечают постоянно присутствующий в произведениях композитора диалог с творчеством мастеров предшествующих эпох. Несмотря на то, что в случае хоровых концертов с солирующим инструментом мы не встречаемся с феноменом «отра-

финалы, присущие ряду произведений композитора. И в “Gloria”, и в Концерте для домры и хора а cappella завершающие части отмечены тихой звучностью, тонким лиризмом мелодики солирующего инструмента. При этом драматургическое решение финалов и их смысловое содержание различаются. В фортепианном концерте можно говорить о своеобразной тихой коде, в которой полифонически соединяются «земная» (имперфектная — бинарная) метрика побочной темы (фортепиано) и «небесная» (перфектная — тернарная, соответствующая трем слогам “Glo-ri-a”) метрика «уносящегося ввысь» хора. Данное сопоставление буквально отражает содержание первой строфы древнего христианского гимна, цитирующей Евангелие от Луки 2:14: “Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis” («Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение»). В Концерте для домры и хора а cappella завершающий раздел представлен в гомофонно-гармоническом решении, основанном на мелодическом рельефе домры и ритмизованной аккордике хорового фона. Постепенное динамическое ослабление ритмического оstinato хора переходит в свободный от интонационной конкретики ритм домры (исполняется мягкими ударами по корпусу инструмента). Угасание ритма, сменяемое через паузу восходящим мелодическим жестом домры, поддержанным ре-мажорным аккордом хора, вызывает устойчивые христианские ассоциации: земное время останавливается, но жизнь на этом не заканчивается, обретая продолжение в вечности (избранный для финального аккорда ре-мажор — тональность триумфа, победы, воскресения).

Жанр концерта для хора с солирующим инструментом — важный, но не единственный пример воплощения идеи хора как «вокального оркестра» в современной российской хоровой музыке. Проявлением тенденции оркестровой трактовки хора являются и иные сочинения, в которых хор выступает не только в ведущей фактурной функции, но и функции аккомпанемента.

В один год с Концертом для домры и хора а cappella К. Бодрова появилась пьеса Александра Чайковского (р. 1946) «Вишневый сад» для аналогичного состава⁹. Основанная на предшествующей версии сочинения для домры и камерного оркестра¹⁰, она буквально вводит хор в положение quasi-оркестрового сопровождения для солирующего инструмента. Как и в сочинении К. Бодрова, здесь не используется литературный текст. Большая часть партитуры предусматривает вокализацию либо закрытым ртом, либо с использованием гласного звука. Оригинальным, ориентированным на инструментальное исполнение приемом становится вокальное тремоло, которое в отличие,

женных текстов» (подробнее об этом см.: [7]), можно говорить об опосредованном преломлении в анализируемых сочинениях жанровых особенностей инструментального концерта в довольно значительном стилевом диапазоне — от раннебарочных образцов до сочинений, написанных в классической сонатной форме.

⁹ Премьера сочинения состоялась в 2022 году в исполнении Екатерины Мочаловой (домра) и Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки “Altro coro” под управлением Александра Рыжинского.

¹⁰ Сочинение имеет оркестровую и хоровую редакции.

например, от сочинений М. Кагеля¹¹, достигается посредством несинхронного произнесения слогов хористами (*пример №3*). Несмотря на то, что пьеса «Вишневый сад» не относится к жанру концерта, в ней также присутствуют интонационные пересечения между партиями домры и хора, однако они здесь имеют иную природу: в большинстве случаев хор и домра выступают в ролях, соответственно, рельефа и фона, но иногда композитор рассматривает обе составляющие фактуры как равноценные «голоса», воспроизводящие отдельные фрагменты мелодии в унисон, терцию или дециму¹².

Пример 3. А. Чайковский. «Вишневый сад», тт. 66–78

Example 3. A. Tchaikovsky. "The Cherry Orchard", bars 66–78

Феномен хора как «вокального оркестра» наряду с произведениями К. Бодрова и А. Чайковского представлен и в творчестве Ефрема Подгайца (р. 1949). Особого внимания заслуживает его сочинение «Молитва к Богородице» для аккордеона/баяна и смешанного хора (2021)¹³, стоящее несколько особняком в рамках заявленной проблематики. С одной стороны, перед нами традиционное сочетание хора и его инструментального сопровождения, с другой — центральный раздел сочинения являет пример концертного жанра, в котором солирующий аккордеон и хор не уступают друг другу в виртуозном исполнении сложного в интонационном, ритмическом и штриховом

¹¹ Эффект тремоло в вокальных сочинениях Маурисио Кагеля создается, главным образом, через возрождение раннебарочного вокального приема *nota ribattuta* или посредством использования при вокализации вибранты [r], подробнее об этом см.: [8].

¹² Пьеса «Вишневый сад», созданная для солирующей домры, подобной чутко интонирующему человеческому голосу на фоне хора как «вокального оркестра», — дополнительное подтверждение тезиса о постоянном жанровом поиске в творчестве Александра Чайковского, о котором, в частности, пишет И. В. Новичкова, см. об этом: [9].

¹³ Премьера сочинения состоялась в 2021 году в исполнении Марии Власовой (аккордеон) и Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки "Altro coro" под управлением Александра Рыжинского.

решении музыкального материала (*пример № 4*)¹⁴. Симптоматично, что в указанном разделе, как и в анализируемых выше сочинениях К. Бодрова и А. Чайковского, вербальный текст заменяется вокализом.

Пример 4. Е. Подгайц. «Молитва к Богородице», тт. 57–58

Example 4. E. Podgaits. "Prayer to the Mother of God", bars 57–58

Подводя итоги анализа представленных выше сочинений К. Бодрова, А. Чайковского и Е. Подгайца, сформулируем ряд выводов:

1. Превращение хора в «вокальный оркестр» — отражение общих тенденций эволюции хоровой музыки, связанных с повышенным вниманием к выразительным ресурсам хорового многоголосия в условиях значительного увеличения числа хоровых партий, а также с расширением используемых артикуляционных приемов, большинство из которых заимствовано из инструментального арсенала.

2. Концертная трактовка вокальных сочинений обусловлена и национальными традициями хоровой музыки в России: знаменитые партесные концерты В. Титова, духовные концерты Дм. Бортнянского и М. Березовского во многом

¹⁴ Отметим, что для Е. Подгайца аккордеон (баян) — инструмент особый, с которого, как пишет Е. А. Воронин, «началось постепенное освоение композитором группы народных инструментов» [10, 74]. Композитор, характеризуя музыкальный инструмент, говорит о его тембровой многоликости: «Было очень просто понять, каково лицо этого героя, каков он, чем он отличается от других. И я пришел к тому, что суть баяна именно в его изменчивости, многоликости. Он может быть разным — и с одной стилистикой, и с другой, представлять перед нами как старинный инструмент, подобно клавишину или органу, проявлять себя как романтический инструмент; он может быть повернут к массовой бытовой культуре, исполняя танго, какой-нибудь шансон и так далее...» [там же].

отталкивались в своем композиционном, драматургическом и даже фактурном решении от традиций барочного *concerto grosso* и классического инструментального концерта. Следовательно, новый «ренессанс» жанра концерта, приведший к рождению сочинений для солирующего инструмента и хора *a cappella*, — не что иное, как возвращение к традициям русской музыки.

3. В отличие от вокальной музыки представителей западноевропейского авангарда, особенностью анализируемых хоровых сочинений является преобладание классического хорового четырехголосия, тенденция к расширению приемов вокальной артикуляции отражена значительно в меньшей степени. Феномен «вокального оркестра» в понимании современных российских композиторов связывается, прежде всего, с передачей хору функций оркестра в сочинениях концертного или близкого концертному жанров.

4. Объединяющим началом в сочинениях для солирующего инструмента и хора *a cappella* становится полное / частичное отсутствие вербального текста в пользу абстрактной вокализации, либо наличие условного текста (в отношении последней особенности можно говорить об определенном сходстве между сочинениями для «вокального оркестра» Лигети (*“Lux aeterna”*) и Бодрова (*“Gloria”*); и в том и в другом сочинениях текст становится лишь предлогом к созданию композиции, детерминирующим появление постоянно повторяемой константной последовательности слогов (*Glo-ri-a* — у Бодрова, *Lux-ae-ter-na* — у Лигети¹⁵).

Таким образом, тенденция превращения хора в «вокальный оркестр», несмотря на наличие определенной западноевропейской предыстории, сегодня открывает новую страницу развития именно российской музыки. Немаловажным фактором в проявлении интереса к созданию хоровых сочинений с солирующими инструментами становится и искусство выдающихся музыкантов-виртуозов, вдохновляющих композиторов на создание подобных жанровых экспериментов: Екатерины Мечетиной (фортепиано), Екатерины Мочаловой (домра), Марии Власовой (аккордеон). Остается надеяться, что подобная тенденция получит свое развитие в сочинениях ближайших лет, способных стать настоящим украшением хоровых концертных программ.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке. — Ч. 2. — Москва: Музыка, 1972. — С. 309–531.
2. Рыжинский А. С. Творчество А. Шёнберга и Каббала: возможные точки соприкосновения // Музыка и время. — 2007. — № 3. — С. 14–23.

¹⁵ Об условности вербального текста в *“Lux aeterna”* Лигети мы уже писали в одной из прошлых статей: «Несмотря на использование традиционного вербального ряда, композитор [Лигети — А. Р.] нивелирует его значение, предписывая певцам избегать шумового окончания первого слова *“Lu[x]”* и переходить к интонированию следующего слова без произнесения фрикативной фонемы *[s]*, для того чтобы не мешать плавному перетеканию звучностей, воспринимаемых вне определенной метрической организации, фактически после “ликвидации времени”» [11, 268].

3. *Зайцева М. Л., Чекунов А. И.* Симфоническая кантата Артура Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella (1919 г.): новации в области музыкального языка // *Траектория науки*. — 2017. — Т. 3. — № 1. — С. 5.1–5.15.
4. *Рыжинский А. С.* "Ein Gespenst geht um in der Welt" ("Призрак бродит по миру") как апофеоз политической ангажированности в творчестве Луиджи Нono // Интернет-конференция «Музыкальная конференция на постсоветском пространстве» / Российская академия музыки имени Гнесиных, 2011. — URL: https://old.gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/RyzhinskyMF12.pdf (дата обращения: 28.07.2024).
5. *Симонова Ю. А.* Хор как оркестровый тембр в отечественном кино XXI века: по материалам работ К. Бодрова и Д. Селипанова // *Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика*. — 2022. — № 3 (4). — С. 68–74.
6. *Комаров А. С.* Хор и домра в творчестве Кузьмы Бодрова // *Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика*. — 2023. — № 4 (9). — С. 27–36.
7. *Изергина А. Р.* В зеркале шедевра: «Пять отражений на тему 24 каприза Паганини» Кузьмы Бодрова // *Художественное образование и наука*. — 2021. — № 1 (26). — С. 131–140.
8. *Рыжинский А. С.* Вокальная тембрика в хоровых сочинениях Маурисио Кагеля 1958–1982 годов // *Проблемы музыкальной науки*. — 2017. — № 4. — С. 16–26.
9. *Новичкова И. В.* Новые жанры музыкального театра: из века XX в век XXI (на примере творчества Александра Чайковского) // *Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры. Материалы VII Международной научно-практической конференции*. — Самара, 2021. — С. 86–93.
10. *Воронин Е. А.* Баян как идеальный участник ансамбля в камерном творчестве Е. Подгайца // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. — 2014. — № 3 (88). — С. 74–78.
11. *Рыжинский А. С.* «Тембровая эмансипация» в хоровом творчестве Дьердя Лигети // *Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных. Сб. по материалам Международной научной конференции. РАМ им. Гнесиных, 30 октября — 2 ноября 2018 г.* / Отв. редактор Е. С. Дерунец, Т. И. Науменко, Ю. Н. Пантлеева, И. А. Преснякова. — Москва: Пробел-2000, 2018. — С. 258–270.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

А. С. Рыжинский — доктор искусствоведения, профессор, ректор Российской академии музыки имени Гнесиных, Почетный работник сферы образования РФ.

С. Шао — кандидат искусствоведения, профессор Столичного педагогического университета.

REFERENCES

1. *Berlioz H.* Bol'shoj traktat o sovremennoj orkestrovke i instrumentovke Ch. 2 [A large treatise on modern orchestration and instrumentation]. Vol. 2. Moscow: Muzika. P. 309–531.
2. *Ryzhinskii A. S.* Tvorchestvo A. Shyonberga i Kabbala: vozmozhny'e tochki soprikosnoveniya [Creativity of A. Schoenberg and Kabbalah: possible common ground] // *Muzy'ka i vremya* [Music and Time]. 2007. № 3. P. 14–23.
3. *Zajceva M. L., Chekmenov A. I.* Simfonicheskaya kantata Artura Lur'e "V kumirne zolotogo sna" dlya smeshannogo хора а cappella (1919 g.): novacii v oblasti muzy'kal'nogo yazy'ka [Arthur Lurie's symphonic cantata "In the idol of the golden dream" for mixed а cappella choir (1919): innovations in the field of musical language] // *Traektoriya nauki* [Trajectory of science]. 2017. Vol. 3. № 1. P. 5.1–5.15.
4. *Ryzhinskii A. S.* "Ein Gespenst geht um in der Welt" ("Prizrak brodit po miru") kak apofeoz politicheskoy angazhirovannosti v tvorchestve Luidzhi Nono ["Ein Gespenst geht um in der Welt" ("The Ghost Wanders the World") as the apotheosis of political engagement in the work of Luigi

- Nono] // Internet-konferenciya "Muzykal'naya konferenciya na postsovetском prostranstve" / Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyx, 2011 [Internet conference "Music Conference in the Post-Soviet Space" / Gnesin Russian Academy of Music, 2011]. URL: https://old.gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/RyzhinskyMF12.pdf (accessed: 28.07.2024).
5. *Simonova Yu. A.* Xor kak orkestrovyy tembr v otechestvennom kino XXI veka: po materialam rabot K. Bodrova i D. Selipanova [Choir as an orchestral timbre in Russian cinema of the XXI century: based on the works of K. Bodrov and D. Selipanov] // *Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: musicology, performance, pedagogy]. 2022. № 3 (4). P. 68–74.
 6. *Komarov A. S.* Xor i domra v tvorchestve Kuz'my Bodrova [Choir and domra in the work by Kuz'ma Bodrov] // *Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: musicology, performance, pedagogy]. 2023. № 4 (9). P. 27–36.
 7. *Izergina A. R.* V zerkale shedevra: "Pyat' otrazhenij na temu 24 kaprisa Paganini" Kuz'my Bodrova [In the mirror of the masterpiece: "Five reflections on the theme of 24 Caprice Paganini" by Kuzma Bodrov] // *Xudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2021. № 1 (26). P. 131–140.
 8. *Ryzhinskii A. S.* Vokal'naya temбрика v xorovyx sochineniyax Maurisio Kagelya 1958–1982 godov [Vocal timbres in the choral works by Mauricio Kagel 1958–1982] // *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2017. № 4. P. 16–26.
 9. *Novichkova I. V.* Novye zhanry muzykal'nogo teatra: iz veka XX v vek XXI (na primere tvorchestva Aleksandra Chajkovskogo) [New genres of musical theater: from the 20th century to the 21st century (using the example of the work of Alexander Tchaikovsky)] // *Professional'noe muzykal'noe iskusstvo v kontekste mirovoj kul'tury. Materialy VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Professional musical art in the context of world culture. Materials of the VII International Scientific and Practical Conference]. Samara, 2021. P. 86–93.
 10. *Voronin E. A.* Bayan kak ideal'nyj uchastnik ansamblya v kamernom tvorchestve E. Podgaytsa [Button accordion as an ideal member of the ensemble in the chamber work by E. Podgayts] // *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of Volgograd State Pedagogical University]. 2014. № 3 (88). P. 74–78.
 11. *Ryzhinskii A. S.* "Tembrovaya emansipatsiya" v xorovom tvorchestve D'erdy Ligeti ["Timbre emancipation" in the choral work of Gyorgy Ligeti] // *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury: k 75-letiyu Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyx. Sb. po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. RAM im. Gnesinyx, 30 oktyabrya — 2 noyabrya 2018 g. / Otv. redaktor E. S. Derunecz, T. I. Naumenko, Yu. N. Pantileeva, I. A. Presnyakova. Moscow: Probel-2000, 2018. P. 258–270.*

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alexander S. Ryzhinsky — Dr.Sci. (Arts), Professor, Rector of Gnesin Russian Academy of Music, Honorary Education Worker of the Russian Federation.

Xiaoyong Shao — Cand.Sci (Arts), Professor of Capital Normal University.

Поступила в редакцию / Received: 27.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 12.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 25.07.2024