

ISSN 2226-3330

Музыка

Искусство, наука, практика

Music

Art, research, practice



4(52) / 2025

Научный журнал Казанской государственной консерватории
имени Н. Г. Жиганова

The Journal of Zhiganov Kazan State Conservatoire

ISSN 2226-3330

Музыка

Искусство, наука, практика

Научный журнал Казанской
государственной консерватории
имени Н. Г. Жиганова

Music

Art, research, practice

The Scientific Journal
of Zhiganov Kazan
State Conservatoire

№ 4(52) 2025

Музыка

Искусство, наука, практика № 4(52) 2025

Выходит четыре раза в год

Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

Издаётся с 2012 года.

Журнал включён в перечень ВАК по научным специальностям:

17.00.02 Музыкальное искусство (Искусствоведение) (с 28.12.2018 по 16.10.2022)

5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство) (Искусствоведение) (с 21.02.2023)

Редакционный совет

У. Р. Джумакова, доктор искусствоведения, профессор (Нур-Султан, Казахстан)

В. Р. Дулат-Алеев, доктор искусствоведения, профессор (Казань, Россия)

Е. Н. Дулова, доктор искусствоведения, профессор (Минск, Беларусь)

К. В. Зенкин, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Е. К. Карелина, доктор искусствоведения, доцент (Новосибирск, Россия)

Э. К. Коларова, PhD, профессор (София, Болгария)

М. Г. Кондратьев, доктор искусствоведения, профессор (Чебоксары, Россия)

А. Л. Маклыгин, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Г. Р. Махмудова, доктор искусствоведения, профессор (Баку, Азербайджан)

Т. И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

А. А. Панов, доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург, Россия)

А. С. Рыжинский, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

С. И. Хватова, доктор искусствоведения, доцент (Краснодар, Россия)

Редакционная коллегия

Е. В. Порфирьева — главный редактор, кандидат искусствоведения, доцент

Н. Г. Агдеева — заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения, доцент

А. Н. Хасанова — редактор, кандидат искусствоведения, доцент

Е. Ю. Шигаева — редактор, кандидат искусствоведения

П. А. Павлова — редактор, кандидат искусствоведения

А. А. Пьянова — корректор

А. Э. Ахмаева — старший лаборант

Компьютерный набор нотных примеров

А. А. Ивов

Компьютерная вёрстка и правка

А. Н. Хасанова

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов публикаций.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ №ФС77-54703 от 09 июля 2013 г.

Адрес издателя, редакции:

Б. Красная, д. 38, Казань, Республика Татарстан, Россия, 420111

Тел./факс:

+7 (843) 236-54-42

E-mail:

kazmusicasp@gmail.com

www.sites.google.com/site/kazmusicasp

Подписано в печать 01.12.2025. Дата выхода в свет 05.12.2025. Формат 60x84/8. Бумага офсетная.

Печ. л. 14,5. Усл. печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 9,6.

Тираж 70 экз. Заказ 25А164. Цена 280 руб.

Отпечатано с готового оригинал-макета в издательстве «Артифакт»

Music

Art, research, practice № 4(52) 2025

Published four times a year

Founder:

Federal State budget institution of higher education

“Kazan State Conservatoire named after N. G. Zhiganov”

Published since 2012.

The journal is included in the list of Higher Attestation Commission in scientific specialties:

17.00.02 Musical Art (Art History) (from 28/12/2018 to 16/10/2022)

5.10.3 Art Types (Musical Art) (Art History) (since 21/02/2023)

Editorial Board

U. R. Dzhumakova, PhD, Professor (Nur-Sultan, Kazakhstan)

V. R. Dulat-Aleev, PhD, Professor (Kazan, Russia)

E. N. Dulova, PhD, Professor (Minsk, Belarus)

K. V. Zenkin, PhD, Professor (Moscow, Russia)

E. K. Karelina, PhD, Associate Professor (Novosibirsk, Russia)

E. K. Kolarova PhD, Professor (Sofia, Bulgaria)

M. G. Kondratyev, PhD, Professor (Cheboksary, Russia)

A. L. Maklygin, PhD, Professor (Moscow, Russia)

G. R. Makhmudova, PhD, Professor (Baku, Azerbaijan)

T. I. Naumenko, PhD, Professor (Moscow, Russia)

A. A. Panov, PhD, Professor (St. Petersburg, Russia)

A. S. Ryzhinskiy, PhD, Professor (Moscow, Russia)

S. I. Khvatova, PhD, Associate Professor (Krasnodar, Russia)

Editorial Staff

E. V. Porfiryeva — Editor in Chief, Candidate of Art History, Associate Professor

N. G. Agdeeva — Deputy Editor, Candidate of Art History, Associate Professor

A. N. Khasanova — Editor, Candidate of Art History, Associate Professor

E. Yu. Shigaeva — Editor, Candidate of Art History

P. A. Pavlova — Editor, Candidate of Art History

A. A. Pianova — Corrector

A. E. Akhmaeva — Laboratory Assistant

Page-proofing of printed music

A. A. Ivov

Desktop publishing and page-proofing

A. N. Khasanova

Editorial office opinion may differ from the authors of publications.

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Media (Roscomnadzor).

Registration certificate PI № FS77-54703 issued on July 09, 2013.

Editor, Editorial Staff and Printing House Address:

Bolshaya Krasnaya 38, Kazan, Republic of Tatarstan, Russia, 420111

Tel./Fax:

+7 (843) 236-54-42

E-mail:

kazmusicasp@gmail.com

www.sites.google.com/site/kazmusicasp

Signed for printing 01.12.2025. Release date 05.12.2025. Format 60x84/8. Offset Paper.

Pec. sheets 14,5. Conv. pec. sheets 13,5. Acc.-publ. sheets 9,6.

Circulation: 70 copies. Order 25A164. Price 280 Rubles.

Printed from a finished original layout by the publishing house “Artifact”

Содержание

ЮБИЛЕИ

Е. В. Порфирьева, В. Р. Дулат-Алеев
Алмаз Монасыпов: личность и время

9

И. В. Шлемов
Вспоминая учителя...
Памяти профессора К. Х. Монасыпова

16

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ

А. Г. Пыжьянова, А. Г. Коробова
Австро-немецкая *Künstleroper*
первой трети XX века: к вопросу о жанровом статусе

25

Н. К. Козак
Воплощение стилизации в отечественном музыкальном
искусстве конца XX — начала XXI века
(Э. Денисов, В. Сильвестров)

35

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РЕГИОНОВ РОССИИ

А. Н. Хасанова
«В начале был стих...»: к проблеме прочтения
поэтического текста в вокально-симфонических
произведениях Алмаза Монасыпова

45

Н. Г. Азеева
Сочинения для камерного ансамбля
А. Монасыпова: особенности стиля

57

Т. В. Колупаева, И. М. Нуриева
Фольклорные мотивы в хоровом творчестве
Юрия Толкача

69

Ч. С. Тумат
О развитии тувинского чадагана 81

**ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА**

С. Ю. Белова
Отражение авторской музыки
в исполнительской практике
народно-певческого коллектива:
на примере фрагментов опер М. П. Мусоргского 91

**МУЗЫКА
И ФИЛОСОФИЯ**

Чжу Юнкан
Отражение традиционной китайской
философии в творчестве Чжао Цзипина
на примере «Восьми песен
на стихи поэтов династии Тан» 97

Лянь Ицзнь
Даосизм в музыке Запада:
анализ пьес «4'33"» Дж. Кейджа и «Ушу» В. Кухта
в контексте сравнительного музыкознания 108

Информация для авторов

115

Contents

ANNIVERSARIES

E. V. Porfiryeva, V. R. Dulat-Aleev
Almaz Monasypov: Personality and Time 9

I. V. Shlemov
Remembering a Teacher...
In Memory of Professor K. Kh. Monasypov 16

MUSIC HISTORY AND THEORY

A. G. Pyzhyanova, A. G. Korobova
The Austro-German *Künstleroper* of the First Third
of the 20th Century: on the Issue of Genre Status 25

N. K. Kozak
The Embodiment of Stylization in Russian Musical Art
of the Late 20th — Early 21st Century
(E. Denisov, V. Silvestrov) 35

MUSICAL CULTURE OF RUSSIAN REGIONS

A. N. Khasanova
“In the Beginning There Was Verse... ”:
On the Problem of Reading Poetic Text
in the Vocal-Symphonic Works of Almaz Monasypov 45

N. G. Agdeeva
Compositions for the Chamber Ensemble
by A. Monasypov: Features of the Style 57

T. V. Kolupaeva, I. M. Nurieva
Folklore Motifs in the Choral Works of Yuri Tolkach 69

Ch. S. Tumat
About the Development of the Tuvan Chadagan 81

PROBLEMS
OF MUSICAL-PERFORMING
ARTS

S. Y. Belova
Reflection of the Original Music in the Performing Practice
of a Folk Singing Group: on the Example
of Opera Fragments by M. P. Mussorgsky 91

MUSIC
AND PHILOSOPHYS

Zhu Yongkang
Reflection of Traditional Chinese Philosophy
in the Works of Zhao Jiping as Exemplified by
“Eight Songs on Poems of the Tang Dynasty” 97

Lian Yicen
Taoism in Modern Music of the West:
an Analysis of the Plays “4’33”” and “Wushu”
in the Context of Comparative Musicology 108

Editorial Policies

115

Научная статья
УДК 78.083.6
DOI: 10.48201/22263330_2025_52_69

Фольклорные мотивы в хоровом творчестве Юрия Толкача

Колупаева Татьяна Викторовна
Нуриева Ирина Муртазовна

¹ Удмуртский государственный университет (Россия, Ижевск), доцент кафедры музыкального и сценического искусства Института искусств и дизайна, dmitrieva05.05@yandex.ru

² Удмуртский федеральный исследовательский центр УрО РАН (Россия, Ижевск), ведущий научный сотрудник, доктор искусствоведения, доцент, nurieva-59@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются методы и приёмы работы с фольклорным материалом на примере хоровых произведений удмуртского композитора Юрия Толкача. Сравнительный анализ двух хоровых циклов, написанных в разное время, показал общие и отличительные черты творческого почерка композитора

Ключевые слова: хоровая музыка, удмуртский фольклор, Ю. Л. Толкач, свободная обработка

Folklore Motifs in the Choral Works of Yuri Tolkach

Tatyana V. Kolupaeva
Irina M. Nurieva

¹ Udmurt State University (Russia, Izhevsk), Associate Professor, Department of Music and Performing Arts, Institute of Arts and Design, dmitrieva05.05@yandex.ru

² Udmurt Federal Research Center, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Russia, Izhevsk), Leading Researcher, Doctor of Arts, Associate Professor, nurieva-59@mail.ru

Summary

The name of composer Yuri Lvovich Tolkach, a graduate of the Kazan State Conservatory, is widely known in the region. His works are performed in Russia and abroad, invariably causing bright and unforgettable emotions in listeners. Choral music occupies a central place in his work, a love for which arose during his years of study at the Kazan Conservatory. In his very first choral works, Yu. L. Tolkach uses folklore material as a source of themes. A comparative analysis of two choral cycles “Rural Songs” (1976) and “Udmurt Triptych” (2003) shows, on the one hand, a change in some techniques for processing of traditional Udmurt music, on the other hand, the similarity of the principles of working with folklore material. The composer creatively rethinks its genre, experiments with voice timbres, while remaining within the strict framework of the classical composing school.

Keywords: choral music, Udmurt folklore, Yu. L. Tolkach, free arrangement

Для цитирования: Колупаева Т. В., Нуриева И. М. Фольклорные мотивы в хоровом творчестве Юрия Толкача // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 4(52). С. 69–80. DOI: 10.48201/22263330_2025_52_69

Статья поступила: 21.08.2025

Принята к публикации: 21.09.2025

Имя Юрия Львовича Толкача, композитора, музыковеда, члена Союза композиторов РФ, заслуженного деятеля искусств Удмуртской Республики (1993), лауреата нескольких премий, в том числе премии комсомола Удмуртии (1985), Государственной премии УР (2002), Всероссийского конкурса духовной хоровой музыки (2003) и др., широко известно не только в Удмуртской Республике. Его произведения исполняются в разных городах России и зарубежья, неизменно вызывая яркие и незабываемые эмоции у слушателей. В творческом багаже композитора самые разные жанры: от детских песен и камерно-инструментальных миниатюр до больших симфонических полотен. Центральное место в его творчестве занимает хоровая музыка, осознанная любовь к которой зародилась ещё в годы обучения в Казанской консерватории. В этом отношении Юрий Львович продолжает традиции композиторов Удмуртии и Поволжья, в том числе Н. М. Греховодова, Д. С. Васильева-Буглая, Г. А. Корепанова, Г. М. Корепанова-Камского, опирающихся на стилиевые пласты коллективного обрядового пения, столь характерного для песенного искусства народов Волго-Камья.

Будучи студентом в классе А. Б. Луппова, он пишет «Пять удмуртских народных песен» для голоса и фортепиано (1971), вокальный цикл «Пастели» на стихи П. Тычины (1972). После окончания консерватории Ю. Л. Толкач возвращается в Ижевск. Дальнейшее тесное сотрудничество с хоровыми коллективами Удмуртии — Академической хоровой капеллой Удмуртии, детским хором «Глазовчанка» (ДШИ № 3, г. Глазов), хорами ДШИ Ижевска и Воткинска, для которых он специально пишет хоровые произведения, — помогает композитору оттачивать мастерство, совершенствовать технику хорового письма.

Уже в самых первых хоровых произведениях Толкач использует фольклорный материал. Как признаётся мастер, ему нравится «всё, что связано с нашими истоками». Но его увлекает не только удмуртская песня. В

творческом багаже композитора сочинения, созданные на основе венгерской народной музыки (цикл фортепианных пьес «Памяти Б. Бартока», 1976). Русский фольклор лёг в основу концертов «Русские прибаутки» (1983) и «Деревенский календарь» (1984). В концертной сюите «Весёлые небылицы» (1984) используются стихи из английской народной поэзии; стихи из древней японской поэзии стали литературной основой хоровой кантаты «Магия пентатоники» (2001). Но всё же более широко представлены хоровые сочинения на основе удмуртского фольклора: «Пять удмуртских народных песен» для голоса и фортепиано (1971), сюита «Сельские песни» (1976), кантата «Весенние песни» (1982), цикл «Полифонические забавы» (1988), «Десять удмуртских народных песен» (1989), «Четыре удмуртские народные песни» (1990), цикл обработок удмуртских народных песен «Луговые цветы» (1994), «Удмуртский триптих» (2003), две удмуртские народные песни в обработке для мужского хора (2008), обработки пяти удмуртских народных песен по ранним фольклорным записям Д. Васильева-Буглая (2022). Интерес к традиционной музыке родного края обусловлен, по его словам, заложенным в ней «большим потенциалом возможностей, которые ещё предстоит раскрыть».

Обратившись к фольклору как источнику тематизма, Толкач творчески переосмысливает его жанровую природу, экспериментирует с тембрами голосов, оставаясь при этом в строгих рамках классической композиторской школы. Вместе с тем в отношении к традиционной песне наблюдается постепенная эволюция, меняются приёмы и методы работы с фольклором, что наглядно демонстрирует сравнительный анализ двух хоровых циклов, написанных в разное время.

Одно из ранних хоровых произведений Толкача — цикл обработок удмуртских мелодий для хора *a cappella* «Сельские песни» («Гурт кырзаньёс» соч. 7), написанный в 1976 году. Это произведение можно назвать этапным для творчества композитора, по-

скольку в нём отражены ключевые моменты работы с фольклорным материалом. Все четыре части цикла основаны на мелодическом материале удмуртских песен. Источниками послужили широко известные публикации И. К. Травиной, П. К. Поздеева, А. Н. Голубковой [1; 4; 5].

Первая часть «Плывёт гусь...» («Уя вужазегед...»), написанная в контрастной трёхчастной форме, — лирическая сцена, главной героиней которой является молодая девушка, которая, наблюдая за неторопливо скользящей по водной глади парой гусей, мечтает о встрече с любимым. В качестве мелодии-темы для крайних разделов автор использовал хороводную плясовую песню Шарканского района «Уя вужазегед...», состоящую, как многие песни этого жанра, из запева и припева [См.: 4. С. 81]. Интересна метаморфоза, происшедшая с фольклорной темой: из скорой хороводной она превратилась в неторопливую лирическую песню. При этом композитор использует интонации запева в качестве сопровождения, а припев пес-

ни — как основную тему, переведя таким образом мелодическую горизонтальную линию удмуртского напева в фактурную вертикаль обработки. От оригинального источника остаются первые фразы, которые композитор ритмически упростил (перевёл ямбическую формулу в двоичную систему), но при этом оставил синкопы и сложный размер 5/4. От фольклорного оригинала остался и прежний большетерцовый амбитус напева. На этом остигнатоном фоне на *piano* возникает основная мелодия у сопрано, в мелодической линии которой угадываются трихордовые интонации второй части хороводного напева. Необычна ладовая окраска — *d* миксолидийский, не характерный для удмуртской песенности лад, но в данном контексте усиливающий ощущение статики, созерцательного настроения этого раздела (см. примеры 1, 2).

В средней части композитор «даёт слово» лирической героине. Широко льющаяся выразительная мелодия в партии соло сопрано представляет собой стилизацию удмуртской

1

Удмуртская хороводная песня «Уя вужазегед...» («Плывёт по течению гусь...»)

21. Уя вужазегед...

Плывет по течению гусь...

Скоро (♩=152)

Уя вужазегед, кар гурезькадь гурезед,
 Чужшундыед — пиштисез, жытшундыед визыла.
 Кызылу йылысь кылысь мы, пи пу йылысь валамы, дур, дур.
 дур, дунакай красное по чу же по чу,
 кичи, ма чи, ка ба чи, нылдэс но сё тэ лэ

Уя вужазегед,
 Кар гурезькадь гурезед.
 Чужшундыед — пиштисез,
 Жытшундыед визыла.

Плывет по течению гусь,
 Берега, как большие города,
 Утреннее солнце светит сверху,
 Вечернее — в воде отражается.

Очень умеренно

У - я ву - я за - зе - гед, кар гу - резь кадь гу - ре - зед, чуз шун - ды - ед пиш - тий сез

4

ву - я за - зу - гед, кар гу - резь кадь гу - ре - зед,

жит шун - ды - ед ви - зи - ла, кызь - пу йы - лысь кы - ли - мы, пи пу йы - лысь ва - ла - мы,

лирической песни на цитируемый поэтический текст известной песни «Васькисько, васькисько...» («Спускаюсь, спускаюсь...»). Здесь композитор применяет полифонический контрапункт, выраженный в сопоставлении мелодии, исполняемой партией сопрано, и трёх нижних голосов. Основная мелодическая интонация — типичный для удмуртской песенности трихорд в кварте. Сонорным колоритом в архаической строгости выступают три нижних голоса, выстроенные по вертикали в соотношениях чистой квинты и чистой кварты. Реприза автором подготавливается приёмом поочерёдного вступления всех голосов и общего наложения звуков, выдержанных на ферматах (*dis – gis – dis – ais – cis*), что усиливает наращивание гармонии и широкий охват пространства. Этот приём впоследствии становится излюбленным для музыкального почерка композитора.

Вторая часть «Сенокосная» — яркая жанровая картина летнего сенокосного дня — выступает контрастом к первой части цикла. Фольклорным источником для данного номера стала

запись песни «Та турнанэз турнаны...» («Эту траву косить...») [4. С. 76], которую автор записи И. К. Травина атрибутировала как песню осеннего обряда Пёртмаськон, «исполняемую после окончания летних полевых работ» [4. С. 227]. Сам напев композитор цитирует почти дословно, лишь слегка изменив первую интонацию. Бережно сохраняется ритмика, за исключением окончания мелодических фраз, в которых автор укрупняет длительности. Толкач использует интересный приём — эхо (как бы издали), чередуя тембральные краски голосов по силе звука и насыщенности. Создаётся ощущение воздуха, пространства, постепенно рассеивающегося звука, уходящих вдаль поющих людей. Хоровая звучность автором постоянно варьируется через различные сочетания тембральных красок голосов (соло Т – S, A; Т – S; В – S; В, А – ТI, ТII, SI, SII и другие сочетания). Динамика развития представлена в постепенном усложнении гармонии и красочности гармонической насыщенности септаккордами I, IV, V, VI ступеней. Средствами музыкальной

выразительности — сменой тембровой окраски, необычными сочетаниями тембров (например, унисонов теноров и сопрано, басов и альтов, эффект эха и др.), нагрузкой на мужские голоса, постепенным усложнением гармонических сочетаний, преобладанием плагальности — автор создаёт яркий образ ликующей радости. Нарabo-

таные приёмы будут использованы в дальнейшем, в частности в последней части «Удмуртского триптиха» (см. примеры 3, 4).

Третий номер сюиты «Свадебная», опять-таки контрастируя с предыдущей частью, звучит сосредоточенно, несколько отстранённо, в умеренном темпе. Автор воспользовался сбор-

3

Песня осеннего обряда Пёртмаськон «Та турнанэз турнаны...» («Эту траву косить...»)

17. Та турнанэз турнаны...

Эту траву косить...

Медленно ($\text{♩} = 50$)

Та турна-нэз тур-на- ны туж за- дор вы- лэм.

та турна-нэз турна-ны туж за-дор вы- лэм.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Медленно (♩ = 50)'. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are 'Та турна-нэз тур-на- ны туж за- дор вы- лэм.' The second system continues the melody and accompaniment with the lyrics 'та турна-нэз турна-ны туж за-дор вы- лэм.'

4

«Сельские песни» («Гурт кырзангъёс»), 2 часть, т. 1–7

2. Та турнанэз турнаны... (Сенокосная)

5

Бодро, умеренный темп

p Эхо

p

Соло *f*

С. *f*

А. *f*

Т. *f*

Б. *f*

Та тур-на-нэз тур-на-ны туж за- дор вы лэм, та тур-на-нэз тур-на-ны

..вы - лэм...

..вы - лэм...

Detailed description: This is a musical score for a choral piece. It is marked 'Бодро, умеренный темп'. The score is for four voices: Soprano (С.), Alto (А.), Tenor (Т.), and Bass (Б.). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The Soprano and Alto parts have a 'p' dynamic and an 'Эхо' (echo) effect. The Tenor and Bass parts have a 'Solo f' dynamic. The lyrics are 'Та тур-на-нэз тур-на-ны туж за- дор вы лэм, та тур-на-нэз тур-на-ны'. There are also two lines of lyrics for the Soprano and Alto parts: '..вы - лэм...'.

ником «Удмуртские народные песни» (1976), соединив поэтический текст одной свадебной песни с напевом другой [См.: 5. С. 16, 19]. Поэтический текст из первой песни заимствован с небольшим сокращением в последней строке (нет обращения к сватье «туклячие» — «моя сватья»). Музыкальный текст композитором сохранён и сокращён лишь в каденции (применён без последнего такта).

Светло и прозрачно на *p* начинается звучать тема в партии альтов, наложенной на звучание залигованной тонической квинты в партии мужских голосов, исполняемой закрытым ртом. Неторопливое проведение лаконичной мелодии в объёме большой терции с опеванием основной ступени, характерное для древнейшего удмуртского обрядового пласта, динамика всего номера, не выходящая за пределы *pp* и *p*, вызывают определённое сходство с колыбельной

песней. Куплетная форма, которую в этом номере использует композитор, помогает преодолеть статику: основная тема перетекает из одной хоровой партии в другую (1-й куплет: A – S – B – A и 2-й куплет: S – B – A); прозрачная гармония C-dur с кратковременно возникающими гармоническими сочетаниями кластеров (*e – a – d – h*) и задержаний в первом куплете сменяется параллельным минором во втором. Основная тема автором гармонически насыщается обращениями септаккордов побочных ступеней, неполными видами нонаккордов. В конце части мелодическое движение останавливается на фермате, составленной из кластера (*e – a – d – g*) с последующим глиссандированием (см. примеры 5, 6).

Цикл завершает «Игровая», в которой Толкач использовал цитату южноудмуртской песни «Гурезь но бамын» («На склоне горы») из сборника «Жингырты, удмурт кырзан!» [1. С. 97].

5 Удмуртская свадебная песня «Ой, кема но туж кема...»
(«Ой, долго да предолго...»)

ОЙ, КЕМА НО ТУЖ КЕМА
ОЙ, ДОЛГО ДА ПРЕДОЛГО

Медленно

Ой ке-ма но туж ке-ма но
туштэм пи-мы тушь-ясь-коз.
Ой ке-ма но
туж ке-ма куар-тэм
ба-дяр куарьясь-козь

Ой, кема но туж кема но
Туштэм пины тушьясъкоз.
Ой, кема но туж кема
Куартэм бадяр куарьяськоз.
Ой, кема но туж кема
Лыштэм пужым лысьясъкоз.
Турекьяськоз, турекьяськоз

Ой, долго да предолго
У безбородого сына борода будет
расти.
Ой, долго да предолго
У безлистога клена листва
будет
расти.
Ой, долго да предолго

6 «Сельские песни» («Гурт кырзанъёс»), 3 часть, т. 1–7

Очень умеренно и сосредоточено

С. Ми ке_ну_им жаль

А. Ал_вы_лад вор_ дэм_ну ны_ед ми ке ну_им жаль по_ тоз.

Т. *pp* Закр. ртом

Б. *pp* Закр. ртом

В традиции (Бавлинский район Республики Татарстан) эта обрядовая песня «Ай кай» исполнялась несколько недель между большими праздниками — Пасхой и Троицей. Молодые девушки и юноши поднимались на вершины холмов, выстраиваясь полукругом, брали друг друга под руки и, раскачиваясь из стороны в сторону, пели эту песню. В основе мелодии лежит распространённая в удмуртском обрядовом песенном слое ритмоформула из трёх восьмых и двух четвертей.

Толкач практически точно процитировал напев, но кардинально поменял жанровую природу: неторопливый по темпу, звучащий в особом календарном сакральном тембре ритуальный напев превратился в игровую мелодию, чему немало поспособствовало переосмысление природы ритмоформулы. Композитор на первый план выдвинул саму идею ритма как ведущую и воплотил её в форме игры-диалога. Вся миниатюра строится на различного рода обыгрываниях этой пятисложной ритмоформулы, приобретшей моторно-токатные черты: переключки голосов, хлопки, скандирование, глissандо.

«Гурезь но бамын» — одно из самых известных и часто исполняемых произведений Толкача. Его можно смело назвать визитной карточкой Академической хоровой капеллы

Удмуртии. Красочная обработка удмуртской народной песни, несмотря на то что была создана в середине 70-х годов прошлого столетия, остаётся и в настоящее время часто звучащей и узнаваемой благодаря авторским находкам, приёмам театральности, подчёркнутой концертности (см. пример 7).

В целом «Сельские песни» задали вектор развития «фольклорной тематики» в области хоровой музыки. Вслед за «Сельскими песнями» появляются ещё несколько хоровых произведений с опорой на удмуртский фольклорный материал, а в 2003 году Толкач завершает работу над одним из лучших своих произведений этого направления — «Удмуртским триптихом» для смешанного хора *a cappella*. На титульном листе произведения — скромное посвящение: «Римме Аркадьевне Чураковой». Римма Аркадьевна Чуракова (1934–2011) — выпускница Казанской государственной консерватории, музыковед, учёный-фольклорист, ученица В. Е. Гиппиуса, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств УР. На протяжении многих десятилетий она выезжала в фольклорные экспедиции по разным районам Удмуртии, записывая архаичные образцы обрядового удмуртского фольклора.

Вновь обратившись к удмуртскому песенному фольклору в этом произведении, компо-

Быстро и весело *f* *mf*

С. *f* *mf*
Э! Шу-дом! Гу-режь но ба-мын

А. *f*
Э! Шу-дом!

Т. *f* *mf*
Э! Шу-дом!

Б. *f* *mp*
Э! Шу-дом! Ой!

С. *f*
нек-чи но шаль-ы ча-ле лэ-зясь-кы - са_ шу до-ме, ай - кай, ча-ле лэ-зясь-кы са_

А. *f*
ча-ле лэ-зясь-кы - са_ шу до-ме, ай - кай, ча-ле лэ-зясь-кы са_

Т. *f*
Ой! ча - ле шуд, шу до-ме, ай - кай, ча-ле лэ-зясь-кы са_

Б. *f*
ча - ле шуд, шу до-ме, ай - кай, ча-ле лэ-зясь-кы са_

зитор сохранил жанровую природу удмуртских песен, задавая таким образом программу триптиха: в первой части «Бортничья песня» звучат раритетные бортничьи напевы *муш утён гур* (букв. «напев хранения пчёл»), записанные Р. А. Чураковой в Кизнерском районе Удмуртии [См.: 7. С. 61–64]. Вторая часть («Проводы невесты») основана на свадебном напеве проводов невесты из сборника И. К. Травиной [См.: 4. С. 128–130]. Завершают триптих «Песни праздника начала пахоты», в которых автор использует записи календарных песен встречи весны и начала пахотных работ *Акашкá* из сборника Р. А. Чураковой [См.: 7. С. 22–46].

Первая часть триптиха для смешанного 7-голосного хора — «Бортничья песня» — наиболее популярна, она часто звучит на сцене в исполнении Хоровой капеллы Удмуртии. Написанная в сложной трёхчастной форме, она основана на двух бортничьих напевах. Во всту-

пительной ремарке («Достаточно подвижно. Импровизационно») автор указал на манеру исполнения, максимально приближенную к аутентичной обстановке, так как многие удмуртские бортничьи напевы, обладая в традиции статусом заклинательных магических напевов, исполняются в импровизированной манере..

Обращение к «пчелиной теме» подвигло композитора к поискам определённых музыкально-выразительных средств. Сам автор говорит: «Мне хотелось передать трепетность и восхищение древнего человека перед чудом природы и одновременно создать ощущение звенящего пчелиного пространства». Потому основным приёмом, выбранным для воссоздания образности, является звукоподражание. Необходимо отметить, что и в фольклорном поэтическом тексте часто встречаются звукоподражания пчелиному жужжанию (*жсингыр, биз-биз*):

Жингыр, жингыр...

Биз-биз но кароз ук дун папаед,

Звенит, звенит, звенит...

Биз-биз зазвенит чистая, святая паха.

Спиралью скручиваясь, вы полетите при тёплом
солнышке, ой, дорогие, дорогие.
На тёплом солнышке на высокую ель вы сядете,
ой, дорогие, ой, дорогие.

Автор, словно следуя заданному в фольклорном оригинале приёму звукописи, органично воплощает его в музыкальном тексте. Звукоподражания пчелиному рою пронизывают всю часть триптиха: нарочитое вибрато в партии мужских голосов, диссонирующие созвучия, терцово-квартовые переключки, на фоне которых динамично, активно в партии верхних женских и мужских голосов звучит первый напев (см. пример 8).

В среднем разделе картина преобразуется, меняется настроение. Выразительно и нежно начинает звучать тема в партии сопрано *divisi* на фоне приглушённого (с закрытым ртом) звучания альтов. Текст второго напева представляет собой ласковое обращение к пчёлам:

Позыр — позыртй потоды шуныт шундыя, ой, донйе,
донйе.

Шуныт шунды, жужыт кызэ тй пуксёды, ой, донйе,
ой, донйе.

В традиционной культуре данный напев является магическим заклинанием пчеловода, стремящегося удержать рой. В произведении Толкача налёт заклинательности снят; автор стремится воссоздать эффект воздушного прозрачного пространства, передать звуковую картину знойного, палящего солнца жарким летним днём. Развитие мелодии происходит путём имитационно-полифонического приёма: тема переходит, точно переливаясь, из партии в партию, из голоса в голос, охватывая звучанием всё пространство.

Реприза возвращает картину ярко звенящего летящего пчелиного роя. Лишь в конце, когда всё замолкает, у теноров звучит последний отголосок: от *mf* со стремительным диминуэндо до *ppp*, рисуя картину улетевшего вдаль пчелиного роя и наступившей общей тишины летнего луга...

Вторая часть «Удмуртского триптиха» — «Проводы невесты» — является лирическим

8

«Удмуртский триптих», 1 часть, т. 1–3

Достаточно подвижно. Импровизационно.

Soprano

Soprano

Soprano

Alto

Alto

Tenor

Bass

pp

Жин_ гыр, жин_ гыр, жин_ гыр, жин_ гыр, жин_ гыр,

pp

Жин гыр, Жин гыр...

pp

Зз...

pp

контрастом к первой подвижной части. В её основе лежит широко известная на севере Удмуртии прощальная песня для невесты «*Кылёд ук, кылёд ук тон, ание*» («Останешься ведь, останешься ведь ты, наша сестра»), которую в традиции поют её родственники, оставляя невесту в доме жениха. Этот напев популярен у удмуртских композиторов; его, в частности, использовал Г. А. Корепанов в своей обработке для солиста и смешанного четырёхголосного хора в сопровождении фортепиано.

Согласно верованиям, исполнение прощального напева в аутентичной среде должно вызвать слёзы у невесты: «не поплачешь за столом, заплачешь за столбом», отсюда его второе название — *ныл бёрдытон голос* (букв. «напев вызывания слёз у невесты»). Используя в качестве цитаты напев проводов невесты [См.: 4. С. 128], композитор углубил идею расставания, прощания с родным домом. Более камерным становится состав хора: номер написан для женского хора и двух солирующих женских голосов (сопрано и альт). Удмуртский напев является достаточно поздним, в нём прослеживается стилистика русской песни конца XIX века. Уловив интонации русской песенности в напеве, Толкач насыщает фактуру подголосочной полифонией, характерными окончаниями фраз в октавный унисон. Традиционный напев цитируется дважды: вначале у хора, затем — в дуэте сопрано и альты. Именно в дуэте женских голосов драматизм ситуации достигает своей кульминации: движение словно замирает, напряжение достигается переходом в далёкие тональности (*Asdur* в *Ces*, затем в *Ges*). На фоне выдержанного кластера, исполняемого хором закрытым ртом на *pp*, и ритма корбочки и бубенцов «прощально» звучит тема у сопрано и альты. Автор словно высвечивает на сцене две одинокие фигуры — дочери и матери, диалог которых превращается в сцену прощания. Завершается номер общим угасанием звучности (постепенно снимаются голоса в партитуре) на фоне продолжающихся ритмичных ударов шумовых музыкальных инструментов, зримо передающих стук копыт удаляющегося свадебного кортежа.

Кульминацией «Удмуртского триптиха» становится финальная часть «Песни праздни-

ка начала пахоты», в которой автор использовал пять напевов обряда *Акашка* из сборника Р. А. Чураковой [См.: 7. С. 22–46]. В традиционной культуре поволжских народов обряды встречи весны, начала пахотных работ являются главными в жанровой системе народного календаря, справляются с большим торжеством всей крестьянской общиной. В финале «Триптиха» как завершающей точке цикла воссоздаётся яркая картина народного праздника: композитор укрупняет исполнительский состав (большой смешанный пятиголосный хор), использует шумовые ударные инструменты (бубен, корбочка, бубенцы). Основным же средством, выстраивающим драматургию этой части, стал принцип полицитирования — одновременного звучания разных напевов в полифоническом горизонтальном наложении. Все поочерёдно вступающие пять напевов, как в калейдоскопе, раскрашиваются разными тембрами и динамикой. У каждого напева свой характер, темп и состав исполнителей: первая тема, открывающая этот номер, звучит торжественно, значительно. Постепенное включение других цитат меняет краски праздника: от приглушённого звучания полифонического проведения нескольких напевов к игровому и вновь торжественно-ликующей коде (см. пример 9).

Несмотря на то, что композитор определил жанр произведения — «Свободные обработки удмуртского фольклора», как бы освобождая себя от точного цитирования, всё же «свободными» они являются номинально: автор практически точно цитирует источники, бережно сохраняя исходный фольклорный жанр. В этом отношении «Сельские песни» можно считать даже более смелыми и «свободными», поскольку там автор переосмысливает жанровую природу источника, «ломает» структуру фольклорного напева, свободно комбинирует фольклорные тексты и напевы, наконец, прибегает к приёму стилизации, используя только народный поэтический текст. В «Триптихе» же «свобода» проявляется только на уровне композиторской техники — при помощи ладогармонических, динамических, агогических средств, необычных сочетаний тембров хоровых голосов. Свобода авторской интерпретации прояв-

3. Песни праздника начала пахоты.

Умеренно, но не затягивая. Величественно.

The musical score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time, key of D major. The tempo and style are marked 'Умеренно, но не затягивая. Величественно.' The lyrics are: 'Ар чо-же возь-ма-м(ы) ар чо-же а-ка шка-мы, ар чо-же'. The score features a variety of musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

ляется в смелых тональных колористических сопоставлениях, полифонических приёмах развития с использованием полицитирования, что выводит произведение на новый уровень интонационного обобщения. Но всё же два хоровых цикла Толкача, несмотря на то, что их разделяет почти тридцать лет, демонстрируют сформировавшийся «идиостиль» автора, общие принципы работы с фольклорным материалом. В своём подходе к традиционной удмуртской музыке он остаётся на одной и той же позиции: «не „модернизировать“, а тонко „осовременить“ фольклорный источник с чувством меры, вкуса, а главное — глубины его понимания» [Цит. по: 2]. Потому в своих произведениях с почти дословным цитированием или тонкой стилизацией под удмуртскую лирическую песню Ю. Л. Толкач использует смелые колористические и гармонические решения, кластеры, звукопись, необычные сочетания голосовых партий. Внимание автора обращено на новую технику композиторского письма (в частности сонорные эффекты). Отдельно стоит отметить ярко выраженную концертность, а порой и театрализацию хоровых произведений, которая проявляется в элементах “action-music” [См.: 3. С. 3] (хлопки, ударно-шумовые инструменты), в привлечении дополнительных звуковых эффектов (эхо, звукоподражания), зримо рису-

ющих картины летнего жаркого дня или летающего пчелиного роя, в реминисценциях оперных жанров (соло-«ария» сопрано в «Сельских песнях» или дуэт сопрано и альты в «Проводах невесты» «Триптиха»).

Являясь ярким представителем неофольклорной волны, Толкач тем не менее продолжает традиции русской музыки — М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, Г. Свиридова; в то же время ему очень близки творческие искания Б. Бартока, Я. Сибелиуса, К. Орфа. Исследователи находят стилистическое родство «Сельских песен» и хоровой музыки на народные тексты В. Тормиса [См.: 6]. Некоторые найденные Толкачом композиторские приёмы, такие как гармоническое и ладовое колорирование, сонорика, элементы театральности, будут использованы в других жанрах хоровой музыки («Всенощная», «Магия пентатоники» и др.).

*Список литературы**References*

1. Жингырты, удмурт кырзан! нотаосын кырзан сборник / Дасяз П. К. Поздеев. Кыкетй издание. Устинов: Удмуртия, 1987. 374 с.
Zhingy`rty`, udmurt ky`rzan! [Ring, Udmurt song!]. Ed.: P. K. Pozdeev. 2nd ed. Ustinov, Udmurtiya, 1987, 374 p. (In Udmurt)
2. Иванова Е. С. Творчество Юрия Толкача в контексте художественных явлений XX века // DVD Музыка Удмуртии. Классика и современность: Мультимедийное учебное пособие. Ижевск: Союз композиторов УР, 2017.
Ivanova E. S. Tvorchestvo Yuriya Tolkacha v kontekste xudozhestvenny`x yavlenij XX veka [The work of Yuri Tolkach in the context of artistic phenomena of the twentieth century]. DVD Muzy`ka Udmurtii. Klassika i sovremennost`: Mul`timedijnoe uchebnoe posobie. Izhevsk, Soyuz kompozitorov Udmurtskoj respubliky, 2017. (In Russ.)
3. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов: СГК, 2014. 64 с.
Petrov V. O. Instrumental`ny`j teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental theatre of the 20th century: history and theory of the genre]: Abstract of Doctor degree dissertation. Saratov, Saratovskaja konservatorija, 2014, 64 p. (In Russ.)
4. Травина И. К. Удмуртские народные песни. Ижевск: Удмуртия, 1964. 228 с.
Travina I. K. Udmurtskie narodny`e pesni [Udmurt folk songs]. Izhevsk, Udmurtiya, 1964, 228 p. (In Russ., in Udmurt)
5. Удмуртские народные песни: из записей последних лет / Собр. и сост. А. Н. Голубкова, П. К. Поздеев. Ижевск: Удмуртия, 1976. 116 с.
Udmurtskie narodny`e pesni: iz zapisej poslednih let [Udmurt folk songs: from recordings of recent years]. Ed. A. N. Golubkova, P. K. Pozdeev. Izhevsk, Udmurtiya, 1976, 116 p. (In Russ., in Udmurt)
6. Хрущева М. Г. Размышления о творчестве современника (композитор Юрий Толкач) // DVD Музыка Удмуртии. Классика и современность: Мультимедийное учебное пособие. Ижевск: Союз композиторов УР, 2017.
Xrushheva M. G. Razmy`shleniya o tvorchestve sovremennika (kompozitor Yuriy Tolkach) [Reflections on the work of a contemporary (composer Yuri Tolkach)]. DVD Muzy`ka Udmurtii. Klassika i sovremennost`: Mul`timedijnoe uchebnoe posobie. Izhevsk, Soyuz kompozitorov Udmurtskoj respubliky, 2017. (In Russ.)
7. Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Вып 2. Ижевск: УИИЯЛИ УрО РАН, 1999. 160 с. (Удмуртский фольклор).
Churakova R. A. Pesni yuzhny`h udmurtov [Songs of the Southern Udmurts]. Iss. 2. Izhevsk, Udmurtskij institut istorii, âzyka i literatury, 1999, 160 p. (Udmurtskij fol`klor). (In Russ., in Udmurt)

