

Н. В. Кошкарёва

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова
109147, Российская федерация, Москва, улица Марксистская, 36

ХОРОВОЙ ЦИКЛ «МАДРИГАЛ» А. УШКАРЁВА КАК ФЕНОМЕН ТЕАТРА ПОЛИФОНИЧЕСКИХ МИНИАТЮР

Театрализация в отечественном хоровом искусстве второй половины XX века коснулась как концепции произведения, так и индивидуального композиторского стиля, исполнительского состава. Поиски музыкальных решений не только направлены на рождение нового, но и обращены к художественному опыту предшествующих эпох. В этом смысле особенно интересны сочинения, синтезирующие многообразие культурно-исторических парадигм. К таким образцам относится цикл для смешанного хора *a cappella* «Мадригал» Анатолия Ушкарёва (1928–2008). В процессе исследования сочинения изучены отдельные стороны его композиции: литературный источник, драматургия, жанрово-стилевые особенности. Подчеркивается, что фабула стихотворного первоисточника выстраивается путем продвижения от мрачных образов неразделенной любви и смерти к светлым темам счастья, победы жизни над смертью. Широкое семантическое поле поэтической основы дает импульс для полифонизации всех средств музыкальной выразительности. Отмечается, что архитектура произведения предстает в виде трех «циклов в цикле» с предисловием и послесловием. Каждая часть выступает в роли «персонажа» хорового «театра полифонических миниатюр». В заключение акцентируется, что жанрово-стилевые элементы хоровой композиции предстают как обновление в рамках канона.

Ключевые слова: А. Ушкарёв, хоровое творчество, композиторский стиль, полифонизация, театральность

DOI: 10.36871/hon.202201017

Статья поступила в редакцию: 25 октября 2021 года

Рекомендована в печать: 23 декабря 2021 года

Сведения об авторе:

Кошкарёва Наталья Владимировна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором»

nkoshkarevav@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4578-6591

Вторая половина XX столетия отмечена глубокими преобразованиями в системе музыкального мышления и, как следствие, в системе хоровых жанров. Они были вызваны серьезными переменами, произошедшими в стране. Ослабление цензуры, относительная либерализация политической и общественной жизни, открытость западной культуре привели к большей свободе творческой деятельности. Огромную роль в этом процессе сыграл фестиваль «Варшавская осень», который проходил регулярно, начиная с 1956 года. Фестиваль дал возможность познакомиться с новыми зарубежными сочинениями, именно на его концертах впервые прозвучали мно-

гие произведения советских композиторов авангардной направленности.

Общую панораму хоровой музыки второй половины XX столетия исследователи определяют как сосуществование многих стилей и направлений без стремления к лидерству какого-либо из них. Хоровой стиль в этот период интенсивно обновляется за счет новейших композиторских техник (сонорика, алеаторика), звуковысотных систем (атональность, политональность), разнообразных методов работы с музыкальным материалом.

Одной из главных тенденций развития отечественной хоровой музыки в 1970–1980-е годы становится постепенный отход от масштабных произведений и усиление внима-

ния к камерному музыкальному высказыванию. Смена художественных парадигм привела к поиску экспрессивного выражения музыкальной мысли в хоровой миниатюре, где параллельно с авангардными идеями происходит возвращение к русской и зарубежной культуре прошлого. Одно из важных средств в современной отечественной музыке — обращение к старинным западноевропейским полифоническим жанрам [6].

На этом пути наиболее популярной оказывается циклическая форма: диптих, триптих, а также многочастные композиции по типу хоровой сюиты. Хоровые миниатюры в цикле связаны единством образно-тематического замысла, иногда с элементами драматизации. В цикле становится возможным наиболее полно раскрыть как духовное, так и светское содержание. Стилиевые направления циклизации формировались на протяжении многих веков. Зародившись еще в Эпоху Ренессанса, они подвели к возникновению в XX веке двух сочинений. Первое, монументальное хоровое, принадлежит перу великого русского полифониста С. И. Танеева. Хоровой цикл «Двенадцать хоров *a cappella* для смешанных голосов на слова Я. Полонского» (соч. 27), написанный в начале XX столетия (1909), и сейчас остается одной из ярких вершин русской хоровой музыки в этом жанре. Широкий охват тем, глубина раскрытия образа воплощены средствами полифонического письма. По сложности контрапункта особенно выделяются два тройных фугато в хоре «Прометей». Симфоническое и полифоническое мышление С. Танеева выдвинули хоровые миниатюры на высшую ступень жанрового «пьедестала». Хоровая миниатюра стала развернутой композицией — хоровой поэмой [8].

Второе сочинение, напротив, камерное инструментальное. Это «Сюита в старинном стиле» А. Шнитке. Рождение данного опуса произошло в 1972 году в связи с обращением скрипача Марка Лубоцкого к композитору с просьбой написать сочинение для его студентов. А. Шнитке объединил и инструментовал для скрипки и фортепиано фрагменты из музыки к кинофильмам «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт». Так возникла пятчастная «Сюита в старинном стиле». В ней мастерски стилизованные под музыку эпохи барокко несхожие по характеру пьесы («Балет», «Пастораль», «Пантомима», «Фуга», «Менуэт»), иллюстрирующие разные образы (пейзажи и сцены с активным

действием), предстают перед слушателями в виде своеобразного колоритного спектакля «инструментального театра» [4].

При создании хоровых полифонических циклов, стремясь к поискам индивидуальных решений, композиторы в той или иной мере ориентируются на оба вышеназванных произведения. Различные методы циклизации и полифонические приемы способствуют укрупнению и обогащению композиции, многогранному показу образов. Как правило, хоровой цикл оказывается спаянным стилистически, а также единой драматургической идеей, проводимой через все хоры. Объединяющим моментом служит программность, а каждая часть выступает в роли героя «театра полифонических миниатюр». Подобный ракурс исследования выбран впервые, чем обосновывается актуальность и новизна темы.

Яркий образец театризации — цикл для хора без сопровождения «Мадригал» (1978) композитора А. Ф. Ушкарёва на стихи поэтов эпохи Возрождения¹. Подобно «Сюите в старинном стиле», он состоит из десяти небольших хоровых номеров, каждому из которых дано соответствующее жанровое обозначение: «Мадригал», «Сонет», «Фуга», «Хорал», «Фроттола», «Пастораль», «Канцона», «Прелюдия», «Фуга», «Мотет». Композитор, тщательно подбирая для хорового цикла литературный текст, стремится к углублению его образности языком музыки. Кроме того, здесь сделана попытка силой человеческих голосов передать определенное эмоциональное настроение и воссоздать не только вокальное, но и инструментальное звучание, соответствующее прошлой эпохе.

Композиционная структура цикла весьма необычна. Обрамляют его, выполняя роль прелюдии и постлюдии, «Мадригал» и «Мотет». И это не случайно. Отметим, что еще с XIV века мадригал вошел в историю как первый истинно итальянский, не имеющий прототипов или аналогов, жанр авторской, «композиторской» музыки. В свою очередь, мотет был одним из центральных жанров в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения [3]. Остальные восемь частей собраны в три самостоятельные группы миниатюр, по типу «цикл в цикле».

¹ В цикле использована поэзия Д. Гварини, Микеланджело Буонаротти, Дж. Делла Каза, Ф. Петрарки, Ж. Висенте, Л. Ариосто, Х. дель Энсина, А. де Баифа в переводах В. Брюсова, О. Румера, Е. Солоновича, В. Иванова, С. Протасьева, А. Васильева.

Первым на «сцене» «театра полифонических миниатюр» появляется четырехголосный «Мадригал» («*Мой друг пернатый*»), написанный в строфической форме. Лирический герой, сравнивая себя с «*пернатым другом*», устремляет свои мечты к далекой возлюбленной. Невозможность обретения счастья взаимной любви подчеркнута минорной краской (тональность *f-moll*). О «высоком» положении жанра свидетельствуют мадригальная поэзия и фактурное выделение верхнего голоса в качестве солирующего, украшенного к тому же *quasi*-импровизационной мелизматикой [7]. Средствами имитационной полифонии звукоизображается пение птицы.

Следующие три части образуют мини-цикл, где главенствуют образы неразделенной любви и смерти. Сон и смерть предстают как два параллельных явления, а ночь становится вестницей смерти: «Сонет» («*О ночь*»), «Фуга» («*О, прилети, мой сон*»), «Хорал» («*На смерть Лаурь*»).

Резко контрастен «Мадригалу» «Сонет». Светлая мажорная тональность (*D-dur*), мягкость аккордов смешанного хора, применение низких регистров в мужских голосах, тишайшая динамика — каждое средство музыкальной выразительности становится штрихом в общей музыкальной картине «черной ночи». На фоне хорового аккомпанемента, как голос от автора, звучит основная тема в партии солиста баритона. Отметим, что это единственный хор в цикле с участием солиста. Мелодия в духе камерной вокальной лирики Ф. Шуберта чутко следует за словом. При этом поэзия и музыка как будто меняются ролями: слово «поет», а мелодия «говорит». Тонко объединяя распевные, песенные интонации с декламационно-речевыми, А. Ушкарёв создает выразительную вокальную тему («*О ночь, не спорю, ты черным-черна, но ты зовешь к блаженству и покою...*»).

По образному строю с предыдущей миниатюрой корреспондирует «Фуга» («*О, прилети мой сон*»). В отличие от «Сонета», где образ «художника» был ярко выведен за счет сильного тембра, в «Фуге» можно метафорически говорить о процессе «завуалирования», постепенного уплотнения «маски», скрывающей поэта. Возникает определенная связь с философско-эстетической концепцией средневековой поэзии, заключающейся в нивелировании индивидуального высказывания.

Традиционные принципы архитектоники простой однотемной фуги соседствуют

с новыми приемами. Экспозиция выдержана в строгом кварто-квинтовом соотношении проведения тем и ответов в тональности *e-moll*. Небольшая интермедия приводит к среднему разделу — стреттному изложению темы в тональности *fis-moll*. Интересно решение репризы: тема проводится во всех голосах смешанного хора несколько раз в приму, напоминая бесконечный канон. В заключении тема разбивается на отдельные сегменты и передается из партии в партию.

Самый «мрачный» номер цикла — «Хорал», написанный в тональности *b-moll*. Из поэзии Петрарки композитор отбирает отдельные строки: для первого куплета — из сонета 269, для второго — из сонета 344. Следуя традиции, А. Ушкарёв пишет четырехголосную композицию в моноритмической фактуре с основной темой в верхнем голосе (сопрано). Третий куплет представляет «безмолвное» послесловие — хоровой вокализ, где «слово, растворяющееся в безмолвии, погружается в “абсолют” музыки. <...> Возникает момент, когда слово бессильно умолкает или когда безмолвный мир пронзается словом» [5, 24]. Тематический материал в партии сопрано остается неизменным, но фактура полифонизируется за счет имитационного «полилога» развитых мелодических линий сопровождающих голосов.

Следующий мини-цикл составляют три композиции, в которых преобладают светлые образы любви и счастья, пробуждающейся после зимнего сна природы, победы жизни над смертью: «Фроттола» («*Если спишь, моя голубка*»), «Пастораль» («*Блестит водами ручей*»), «Канцона» («*Песни громче заводят*»).

«Фроттола» — жизнерадостная народная песенка (тональность *As-dur*). Мелодия декламационного склада и небольшого диапазона с многократно повторяющимися звуками поручена сопрано. Партия баса содержит много кварто-квинтовых скачков, что раскрывает ее гармоническую природу. Остальными голосами заполняются аккорды, намеченные мелодией и басом. Традиционны для жанра фроттолы и аккордовые последования, типичные для каденций и наступающие одновременно во всех голосах, «разрезая» форму на отдельные построения. В повторяющихся разделах куплетно-вариационной формы (по типу пары периодичностей) применяется варьирование (гармоническое, орнаментальное, в духе прорастания), комбинирование попевок [10].

В качестве стихотворного текста нежной «Пасторали»² А. Ушкарёв выбирает отрывок из поэмы «Неистовый Роланд» Лудовико Ариосто. Отходя от старинной традиции написания пасторали в размере 6/8 или 12/8, композитор применяет размер 4/4, что было необходимо, так как голоса смешанного хора, объединяясь в 11-тиголосные кластерные созвучия, образуют сонорную фактуру в крайних разделах трехчастной формы [9]. В среднем разделе сегменты темы свободно передаются от партии к партии каждый раз с новым поэтическим текстом. Кульминацией становится двойной канон. Красочная гармония (девятитголосное трезвучие *A-dur* с секстой и секундой) венчает номер.

«Канцона» отражает содержание стихотворения Хуана дель Энсина (отрывок из «Песенки»). Небольшие по масштабам вступление и заключение являются собственно песенкой-вокализмом, исполняемой всем хором (на слог «ля, ля»). В ритмике преобладают характерные для танца триоли и пунктирный ритм, поочередно звучащие в партиях сопрано и теноров. Музыкальный материал следующих двух куплетов контрастен крайним разделам, что свидетельствует об основной композиционной идее — согласованности разделов многотемной канцоны [11].

Последний музыкальный «блок» — это малый полифонический цикл: «Прелюдия» и однотемная «Фуга» на строку («Красы прелестней нет») «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо. «Прелюдия» решена в поэтике мадригала. Несмотря на единый текст и тональность (*Es-dur*), мужские и женские голоса ведут самостоятельную тематическую линию, что свидетельствует об обогащении хоровой звучности средствами контрастной полифонии.

Тема «Фуги» базируется на интонациях партий женских голосов из «Прелюдии».

² Жанр пасторали нередко встречается в произведениях, связанных с темой Рождества Христова. Например, в *Concerto grosso* № 8 А. Корелли, написанном к празднику Рождества; «Рождественской оратории» И.-С. Баха, «Мессии» Г. Ф. Генделя. В русской музыке ярким примером включения пасторали в музыкально-театральные жанры является пастораль «Искренность пастушки» из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».

Архитектоника фуги достаточно сложна в отношении тонального плана. Начинаясь в *Es-dur*, тема в развивающей части звучит в *F-dur*, *C-dur*, *G-dur*, *D-dur*, будто меняя лирическую «бемольную» на более активную «диезную» образную сферу. В репризе тема проводится дважды: сначала звучит ответ (от пятой ступени), а затем собственно тема.

«Мотет» («О человек, ликуй и пой») на стихи Антуана де Баифа — последний «персонаж» хорового цикла. Сохраняя характерный признак жанра мотета, миниатюра написана на единый для всех голосов текст. Однако неодновременность распева текста в разных хоровых партиях — результат широкого применения имитаций, простого и сложного контрапункта. К примеру, в самом начале произведения звучит канон в инверсии, во второй строфе — пропорциональный канон. В целом сквозное развитие темы имеет сходство с фугой. В отличие от других жанров, распространенных в западной Европе в Средние века и в эпоху Ренессанса, мотет всегда сохранял характер сложной для восприятия ученой музыки, способом демонстрации профессионального мастерства ее создателя.

Резюмирую вышесказанное, подчеркнем: драматургия и архитектура хорового цикла «Мадригал» А. Ушкарёва вызывает ассоциативные связи с музыкально-сценическими жанрами [2]. Здесь подобна увертюре первая пьеса — «Мадригал», дающая название всему циклу, а роль торжественного «хорового финала» исполняет «Мотет». Внутри циклической формы как действия музыкального спектакля звучат три мини-цикла («циклы в цикле»). Каждый имеет свою образную сферу: трагическую, панегирическую, лирическую. В комплексе жанрово-композиционных принципов хорового цикла *a cappella* А. Ушкарёва видится феномен «театра полифонических миниатюр», где каждый элемент хоровой композиции предстает как обновление в рамках канона (А. Арановский) [1]. Кроме того, во всех миниатюрах автор, применяя достаточно простые средства хорового письма, создает темброво-многоцветную фактуру. Композитор тонко чувствует и понимает певческий голос, его тембровую красочность, эмоциональность воздействия, динамическую палитру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музы-

ке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Варнаховский Л. В. О театральности музыки и о музыкальности театра // Творческое

- наследие В. Э. Мейерхольда. М. : ВТО, 1978. С. 301–345.
3. *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения. М. : Музыка, 1996. История полифонии. Вып. 2 б. 413 с.
 4. *Копосова И. В.* «Сюита в старинном стиле»: версии Альфреда Шнитке и Бориса Напреева // Музыкальный журнал Европейского Севера № 1(13). 2018. С. 1–18.
 5. *Красов В. В.* Хоровой вокализ в отечественной музыке: жанровые и стилевые особенности: дисс. ... канд. искусств. Магнитогорск, 2020. 419 с.
 6. *Кузнецов И. К.* Полифония в русской музыке XX века. М. : Дека-ВС, 2012. Вып. 1. 421 с.
 7. *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения М., 1994. 25 с.
 8. *Терещенко В. П.* Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева: дис. ... канд. искусствоведения М., 2015. 217 с.
 9. *Франтова Т. В.* О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. М., 1983. Вып. 5. С. 65–88.
 10. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
 11. *Apel Willi.* The Notation of Polyphonic Music, 900–1600. Cambridge, Massachusetts: Mediaeval Academy of America. Retrieved May 20, 2019. (In English)

N. V. Koshkareva

State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
36 Marksistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation

CHORAL CYCLE "MADRIGAL" BY A. USHKAREV AS A POLYPHONIC MINIATURE THEATER PHENOMENON

Theaterisation in Russian choral art of the second half of the XXth century touched upon the work concept as well as the individual composer's style and performance staff. The search for musical solutions is aimed not only at giving birth to the new, but also at appealing to the artistic experience of previous eras. In this sense, particularly interesting are works that synthesize the diversity of cultural and historical paradigms. Such samples include the "Madrigal" cycle for mixed choir a cappella by Anatoly Ushkarev (1928–2008). Several aspects of composition were studied: its literary source, dramaturgy, genre and style features. It is emphasized that the plot of the poetic source is built by moving from the gloomy images of unrequited love and death to the bright themes of happiness, the victory of life over death. The broad semantic field of the poetic basis becomes an impulse to polyphonize all means of musical expression. It is noted that the architectonics of the work appears in the form of three "cycles in a cycle" with a preface and an afterword. Each part acts as a "character" in a choral "theatre of polyphonic miniatures". In conclusion, it is emphasized that the genre-style elements of choral composition appear as an update within the canon.

Keywords: A. Ushkarev, choral creativity, composer's style, polyphonization, theatricality

DOI: 10.36871/hon.202201017

Received: October 25, 2021

Accepted: December 23, 2021

Information about the author:

Natalya V. Koshkareva — Ph.D. (History of Art), Professor, Head of the Department of Conducting an Academic Choir

nkoshkarevav@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4578-6591

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoi muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Searches: the Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975: Research Essays]. Leningrad, 1979. 287 p. (In Russian)
2. Varpakhovsky L. V. On the Theatricality of Music and about the Musicality of Theater.

- Tvorcheskoe nasledie V. E. Meierkhol'da [The Creative Legacy of V. E. Meyerhold]*. Moscow, 1978, pp. 301–345. (In Russian)
3. Dubravskaya T. N. *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya [Renaissance Music. Series: The History of Polyphony]*. Issue 2 b. Moscow, 1996. 413 p. (In Russian)
 4. Kuposova I. V. "Suite in the Old Style": Version by Alfred Schnittke and Boris Napreev. *Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa [Music Journal of Northern Europe]*. 2018, no. 1 (13), pp. 1–18. (In Russian)
 5. Krasov V. V. *Khorovoi vokaliz v otechestvennoi muzyke: zhanrovye i stilevye osobennosti [Choral Vocalization in Russian Music: Genre and Style Features]*. PhD dissertation. Magnitogorsk, 2020. 419 p. (In Russian)
 6. Kuznetsov I. K. *Polifoniya v russkoi muzyke XX veka [Polyphony in Russian Music of the XXth century]*. Issue 1. Moscow, 2012. 421 p. (In Russian)
 7. Tarasevich N. I. *Problemy tematizma v muzyke epokhi Renessansa [Problems of Thematicism in Renaissance Music]*. PhD dissertation abstract. Moscow, 1994. 25 p. (In Russian)
 8. Tereshchenko V. P. *Muzykal'naya allegoriya v khorovom tvorchestve S. I. Taneeva [Musical Allegory in the Choral Work of S. I. Taneyev]*. PhD dissertation. Moscow, 2015. 217 p. (In Russian)
 9. Frantova T. V. *About New Functions of the Polyphonic Texture in the Soviet Music of the 1960^s. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]*. 1983, vol. 5, pp. 65–88. (In Russian)
 10. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedenii [Forms of Music : textbook]*. Saint Petersburg, 2001. 496 p. (In Russian)
 11. Apel W. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge, Massachusetts. 2019. (In English)

