

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА»**

На правах рукописи

Мнацаканян Элина Кареновна

**ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕРИЯ АРЗУМАНОВА:
К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОГО СТИЛЯ**

Специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Гуревич В. А.

Санкт-Петербург

2020

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СТИЛЕВАЯ МНОГОМЕРНОСТЬ МАСТЕРА: О ЛИЧНОСТИ ВАЛЕРИЯ АРЗУМАНОВА	
§ 1. На пути профессионального становления: советский период	19
§ 2. Художественно-творческие искания французского периода.....	32
ГЛАВА 2. ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕРИЯ АРЗУМАНОВА: ОТ СЕМАНТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ ДО АРХИТЕКТониКИ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ	
§ 1. Внелитургическая духовная музыка.....	49
§ 2. Светские хоровые произведения.....	139
ГЛАВА 3. ХОРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ ВАЛЕРИЯ АРЗУМАНОВА В КОНТЕКСТЕ ХОРОВЕДЕНИЯ	
§ 1. Функциональность тембро-фактурного изложения хоровых произведений.....	183
§ 2. Вокально-хоровой потенциал опусов композитора как фе- номен профессионального исполнительского мастерства.....	205
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	219
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	224
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Каталог произведений В. Арзуманова.....	247
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Нотный материал.....	257

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Имена советских и российских композиторов, уехавших за рубеж в последнюю четверть XX века, ныне постоянно находятся в поле зрения отечественного музыковедения. Многие из композиторов-эмигрантов обогатили своими творениями современную зарубежную музыкальную культуру и воспитали плеяду талантливых учеников на Западе. Вместе с тем их творческое наследие остается важным сегментом российского музыкального искусства в целом.

Фигура Валерия Арзуманова хорошо известна старшему поколению российских исследователей. Но, когда в 1974 году композитор эмигрировал во Францию, его имя в России (тогда в Советском Союзе) было предано забвению. Сочинения зарубежного периода стали практически недоступными как для слушателя, так и для музыкальной науки. Лишь в конце 80-х годов прошлого века музыка композитора вновь зазвучала в покинутой им стране, а в печати появились позитивные комментарии. Так, на страницах журнала «Советская музыка», являвшегося органом Союза композиторов СССР и Министерства культуры СССР, — а этот факт свидетельствует о его особой значимости, — появляются строки М. Рахмановой, которая отмечает: «Музыканты старшего и среднего поколений помнят, может быть, что это имя лет 18–20 назад называлось в числе самых талантливых, “подающих надежды” молодых композиторов, “младших шестидесятников”, если можно так выразиться (военные и первые послевоенные годы рождения)»¹.

Ныне Валерий Арзуманов — один из известных современных российско-французских композиторов, духовный потенциал которого направлен на различные сферы творческой жизни. Им написано около 300 музыкальных опусов. Кро-

¹ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру / М. Рахманова // Советская музыка. 1989. № 4. С. 35.

ме того, Арзуманов является автором ряда статей о музыке, изданных в России и Франции², и нескольких поэтических сборников, некоторые стихотворения из которых опубликованы в газете «La Pensée Russe» («Русская мысль») ³ и журнале «Voix d'encre» («Голоса чернил») ⁴. Педагогическая деятельность музыканта, начавшаяся в Советском Союзе, получила свое продолжение и во Франции. Среди его учеников известные в России имена, в том числе А. Мекаев, А. Микита, О. Петрова, А. Радвилович, И. Цеслюкевич. Творческое сотрудничество связывает композитора со многими выдающимися исполнителями современности, как отечественными, так и зарубежными (Сергей Мильштейн, Гидон Кремер, Наталья Толстая, Сара Кромбах, Андрей Диев, Женеьев Жиран и др.), что свидетельствует о признании его мастерства.

Широкий круг интересов Арзуманова позволяет судить о многогранности его личности, обусловившей особенности мировоззрения и композиторского мышления. Творчество музыканта соединяет в себе, казалось бы, несопоставимое: Восток и Запад, христианство и буддизм, академические традиции, авторскую песню и рок-культуру. Его авторский почерк ярко индивидуален и сочетает смысловую глубину с высоким классом композиторского мастерства, искренностью и эмоциональностью музыкального высказывания.

Творческое наследие Арзуманова обширно, его музыка представлена практически всеми известными музыкальными жанрами. Им написаны оперы («Двое», «Памяти Варлама Шаламова», «Бабушка Кава», «Письмо»), балет («Икар»), две симфонии, инструментальные концерты (скрипичный, виолончельный), сочинения для струнного оркестра, камерно-инструментальные произведения, целый ряд камерно-вокальных опусов, фортепианная музыка (13 фортепианных тетрадей, 11 сонат, 24 прелюдии и фуги и т. д.), импровизации для различных составов испол-

² Арзуманов В. Незримый свет веков / В. Арзуманов; вступ. комментарий. М. Рахмановой // РМГ. 1990. № 3. С. 4; Арзуманов В. Аккорд, который всегда с тобой / В. Арзуманов // Русская мысль = La Pensée Russe / учредитель и гл. ред. И. Иловайская-Альберти; ред. совет: Ив Аман, М Геллер, А. Гинзбург и др. Париж, 1994. № 4036. 30 июня – 6 июля.

³ Арзуманов В. Стихи композитора / В. Арзуманов; подборка и публ. Н. Горбаневской // Русская мысль = La Pensée Russe : Специальное приложение / учредитель и гл. ред. И. Иловайская-Альберти; редкол.: А. Гинзбург, Н. Дюжева и др. Париж, 1990. № 3829. 25 мая.

⁴ Arzoumanov Valéry : Proses et vers inédits de Charles Juliet, Hervé Planquois, Valéry Arzoumanov, Alain Jean-André, Haris Vlavianos (traduit du grec par Alexandre Zotos), Florence Vanoli, Nicolas Kurtovitch, Frédéric Ohlen, Isabelle Lelouch et Franck Castagne // Voix d'encre. n° 36. Mars 2007. P. 20–23.

нителей, музыка к кинофильмам, театральным и радиоспектаклям, а также переложения произведений известных композиторов⁵.

Значительное место в творческом наследии Арзуманова занимает хоровая музыка, которую отличает глубина затрагиваемой проблематики, монументальность структуры, образная и эмоциональная выразительность, жанровое разнообразие. Композитор является автором пяти хоровых концертов («Покаяние», 1989; «Моление», 1990; «Маленький Рождественский концерт», 1990/1991; «Прощение», 1994; «Воскресение», 1996), хоровых циклов («Стихия», 1988/1989; «Иванушка», 1992; «Три песни на стихи А. Кольцова» 1992; «Братоубийство», 1991/1993; «Воспоминание о Воркуте», 1991/1995) и одночастных произведений для хора («Из Нагорной проповеди», 1989; «Возвращение из небытия», 1998). Сочинения композитора предназначены для различного состава исполнителей: смешанного хора *a cappella*, женского и смешанного хора с инструментальным сопровождением⁶.

Создание хоровых опусов было инспирировано восстановлением контактов с Россией и необходимостью композитора высказаться на определенном творческом этапе не только на музыкальном уровне, но и вербальном. Сама природа хорового звучания как нельзя лучше соответствовала выражению авторского кредо композитора, его глубинной духовности, вершиной выражения которой является воплощение покаянной темы. Это направление хорового творчества Арзуманова совпало с генеральной линией развития русского хорового искусства 80–90 годов XX века (обращение к Христианству, связанное с тысячелетием Крещения Руси и ставшее знаковым в те годы). Все хоровые произведения композитора написаны на русскоязычные тексты, большинство которых авторские, и адресованы они, в первую очередь, российским слушателям.

На сегодняшний день творческое достояние Валерия Арзуманова, к сожалению, не включено в проблемное поле современного отечественного музыкознания, но, бесспорно, заслуживает пристального внимания исследователей, ибо является

⁵ Каталог произведений композитора опубликован в монографии: Girard A. Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov. Essai analytique et biographique / A. Girard. Paris: L'Harmattan. 2017. P. 203–254. (Перевод каталога см. Приложение № 1).

⁶ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества / Э. К. Мнацаканян // Университетский научный журнал. 2016. № 25. С. 144–150.

не только серьезным вкладом в музыкальную культуру Франции, но и неотъемлемой частью российского культурного наследия.

Изучение хоровых композиций Валерия Грантовича Арзуманова позволяет не только вписать их в панораму современного хорового искусства, но и дополнить знание о композиторском наследии в целом, расширить представление отечественного музыковедения о творчестве композиторов-эмигрантов, стремившихся найти себя в новых реалиях, в новой культурной среде.

Введение в научный обиход большого числа малоизвестных, представляющих собой художественную ценность произведений, и привлечение внимания исследователей, исполнителей, педагогов-музыкантов к хоровым сочинениям композитора будет способствовать распространению его творчества в исполнительской хоровой практике. Таким образом, изложенные выше факты и материалы обуславливают **актуальность** избранной темы диссертационного исследования.

Степень изученности проблемы. На данный момент существует только два отдельных издания, посвященных жизни и творчеству Арзуманова. Это монография Антони Жирара “Valéry Arzoumanov. Compositeur hors du temps” (*«Валерий Арзуманов. Композитор вне времени»*), вышедшая во Франции в 2004 году⁷. Она носит преимущественно научно-просветительский характер. Призванное познакомить читателей с творчеством композитора данное монографическое исследование дает, тем не менее, весьма скромное представление о его хоровой музыке. В частности, в работе представлены далеко не все хоровые произведения Арзуманова, а только опусы «Из Нагорной проповеди», «Воспоминание о Воркуте» и концерты «Покаяние», «Моление», «Прощение». Автор монографии, в эмоциональном плане глубоко проникая в суть сочинений, при этом ограничивается несколькими строками аналитического описания, что вызывает потребность более основательного погружения в то или иное произведение.

Вторая монография того же исследователя “Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov. Essai analytique et biographique” (*«В тайниках памяти. Фортепианные сонаты Валерия Арзуманова. Аналитическое и*

⁷ Girard A. Valéry Arzoumanov. Compositeur hors du temps / A. Girard. [S. l.]: À ciel ouvert, 2004. 168 p.

биографическое эссе»⁸, изданная в Париже в 2017 году, посвящена репрезентации сонатного жанра в фортепианном наследии композитора. Обновленное изыскание Антони Жирара дополнено некоторыми фактами из творческой биографии композитора и содержит каталог его произведений⁹.

Ценным вкладом в исследование являются статьи известных музыковедов С. Волкова¹⁰, М. Рахмановой¹¹, Е. Дубинец¹², вышедшие в сборниках и периодических изданиях России. Сведения, содержащиеся в них, способствуют созданию развернутого художественного портрета композитора, детализируют процесс формирования его творческой индивидуальности. В полной мере постичь многогранность личности Арзуманова позволяют интервью, размещенные в Интернет-пространстве. Так, в беседе с Е. Лопушанской¹³ композитор обобщает результаты своих звуковых поисков, размышляет о влиянии французской музыкальной культуры на свое творчество. В разговоре с И. Орловой¹⁴ он приходит к выводу о том, что эмиграция открыла ему новое видение России и русской культуры. Стремление же музыканта к самоидентификации и определению для себя понятия Родины, реализующееся через воссоздание трагических фактов из истории своей семьи, отражено в глубоком интервью Е. Сластиной¹⁵. Немногочисленные свидетельства современников Арзуманова, как-то коллег по творческому цеху — Б. Тищенко¹⁶, Ю. Буцко¹⁷, А. Головина¹⁸, его учеников, в частности А. Микиты¹⁹, а также

⁸ Girard A. Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov. Essai analytique et biographique / A. Girard. Paris: L'Harmattan. 2017. 273 p.

⁹ Каталог произведений В. Арзуманова переведен автором диссертационного исследования и представлен в Приложении № 1.

¹⁰ Волков С. Познавая мир: Валерий Арзуманов / С. Волков // Волков С. Молодые композиторы Ленинграда. М.; Л.: Советский композитор, 1971. С. 24–34.

¹¹ Рахманова М. Указ. соч. С. 35–38.

¹² Дубинец Е. Отшельник советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 122–126.

¹³ Лопушанская Е. Русская музыка во Франции (Беседа с композитором Валерием Арзумановым) / Е. Лопушанская // Paris — Париж : La France en langue russe — По-русски о Франции : альманах / “La Mémoire Objective” association culturelle loi 1901. URL: <http://parij.free.fr/04-Theatre/articles/theatre02.htm> (дата обращения: 03.12.2016).

¹⁴ Орлова И. Валерий Арзуманов: «Свою ноту я уже нашел» / И. Орлова // Этажи : литературно-художественный журнал / © 2015–2016 «Этажи». URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/717-kompozitor-valeriy-arzumanov-svoyu-notu-ya-uzhe-nashel.html> (дата обращения: 15.04.2018).

¹⁵ Сластина Е. «...Но иным открывается тайна». Какую роль сыграла Анна Ахматова в судьбе нашего земляка Валерия Арзуманова / Е. Сластина // Читинское обозрение : городская еженедельная общественно-политическая газета / © 2014 Читинское обозрение. URL: <http://obozrenie-chita.ru/article/valerij-arzumanov> (дата обращения: 18.12.2017).

¹⁶ Комментарий Б. Тищенко опубликован в следующей статье: Волков С. Познавая мир: Валерий Арзуманов / С. Волков // Волков С. Молодые композиторы Ленинграда. М.; Л.: Советский композитор, 1971. С. 33–34.

¹⁷ Буцко Ю. Слово — молодежи / Ю. Буцко // Советская музыка. 1968. № 1. С. 10.

¹⁸ Рахманова М. Указ. соч. С. 38.

М. Ермолаева²⁰, являющегося исполнителем опусов композитора, дополняют личностные и творческие грани в облике мастера. Наконец, обращает на себя внимание факт упоминания имени композитора в Рок-энциклопедии²¹, восходящий к его первым шагам на стезе творческого становления и связанный с опытом импровизации в качестве рок-музыканта.

Основополагающим источником постижения многомерного образа художника является авторская позиция Арзуманова, изложенная в комментариях к собственным сочинениям²², исполнительских указаниях к ним и интервью²³. Беседы с композитором, проведенные автором диссертации лично, свидетельствуют о важной составляющей исследуемого материала — глубокой рефлексии мастера о поиске духовных идеалов, музыке в целом, особенностях эстетического метода познания окружающей реальности. Кроме того, личные контакты с композитором способствовали установлению фактологической точности в биографической части исследования и подтверждению достоверности высказанных на страницах диссертационного исследования предположений в вопросах определения авторского замысла.

Интересная грань таланта Арзуманова — аналитическая — представлена в авторских публикациях, раскрывающих особенности мировоззрения музыканта²⁴ и содержание направленности его композиторских поисков²⁵. Внимания заслуживают статьи, посвященные коллегам-современникам²⁶ и, в частности, творчеству Ю. Буцко²⁷, А. Головина²⁸, А. Караманова²⁹.

¹⁹ Микита А. О современных технологиях в храмовой музыке / А. Микита // Православие и мир : Ежедневное интернет-издание о том, как быть православным сегодня. URL: <http://www.pravmir.ru/andrej-mikita-o-sovremennykh-technologiyax-i-xramovoj-muzyke-audio/> (дата обращения: 13.06.2018).

²⁰ С высказыванием Ермолаева можно ознакомиться в упоминаемой статье М. Рахмановой. С. 38.

²¹ Бурлака А. UP & DOWN / А. Бурлака // Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде — Петербурге 1965–2005 / А. Бурлака. Том 1. СПб.: Гельветика. 2007. С. 95–98.

²² Комментарий Арзуманова, посвященный проблематике оперы «Двое», содержится в вышеупомянутой статье С. Волкова. См. Волков С. Указ. соч. С. 29–30.

²³ Girard Anthony. L'immensité de la nature : Entretien avec Valéry Arzoumanov / Anthony Girard // Pour les sonorités opposées n°2 : Revue d'esthétique et d'analyse musicales des XXe et XXIe siècles. Paris: L'Harmattan. 2018. P. 107–121.

²⁴ Арзуманов В. Незримый свет веков / В. Арзуманов; вступ. комментарий. М. Рахмановой // РМГ. 1990. № 3. С. 4

²⁵ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Путь к себе / Э. Мнацаканян // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования: сборник статей по материалам IV Всероссийской конференции «Герценовские хорвые ассамблеи: научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования» (13 апреля 2017 года) / ред.-сост. М. А. Рычкова. СПб.: Астерион. 2018. Вып. 4. С. 52–58.

²⁶ Арзуманов В. Два письма и три портрета / В. Арзуманов // Советская музыка. 1973. № 13. С. 22–28.

²⁷ Арзуманов В. Ключ к творчеству Ю. Буцко / В. Г. Арзуманов // Советская музыка. 1991. № 6. С. 19; Арзуманов В. Юрий Буцко — композитор. Эскиз портрета / В. Арзуманов // Русская мысль = La Pensée Russe / гл. ред. И. Иловайская-Альберти; редкол.: А. Гинзбург, Н. Дюжева и др. Париж, 1990. № 3832. 15 июня.

Музыкальное же наследие Арзуманова в настоящее время совершенно не изучено. Произведения, написанные во французский период творчества, остаются за пределами внимания отечественных музыковедов, а хоровое творчество композитора до сих пор не стало предметом научных изысканий отечественной музыкальной науки и остается на сегодняшний день *terra incognita*.

Сложившуюся ситуацию, по всей видимости, можно объяснить целым рядом причин. Прежде всего, композитор длительное время живет во Франции и его творческие контакты с Россией были возобновлены только в конце 80-х годов прошлого века. Далее следует отметить практически полное отсутствие изданий его хоровой музыки. На данный момент лишь только три опуса Арзуманова («Из Нагорной проповеди», «Воскресение» и «Возвращение из небытия») опубликованы в России. А это, безусловно, влечет за собой редкое исполнение произведений композитора.

Столь неблагоприятное стечение обстоятельств обусловило практически полное отсутствие внимания к хоровым опусам Арзуманова, как со стороны исполнителей, так и со стороны слушателей. Поэтому музыкальной науке, вне всяких сомнений, следует аннулировать существующий пробел в музыкально-исторической панораме XX и XXI веков и сделать творчество Валерия Арзуманова вообще и хоровое наследие в частности достоянием отечественной художественной культуры.

Объектом изучения в настоящей диссертации является хоровое творчество Валерия Арзуманова.

В качестве **предмета исследования** выступает стилевая специфика хоровых произведений композитора.

Цель работы заключается в определении семантики художественной образности и выявлении стилевой самобытности хоровых произведений Валерия

²⁸ Арзуманов В. Аккорд, который всегда с тобой / В. Арзуманов // Русская мысль = La Pensée Russe / учредитель и гл. ред. И. Иловайская-Альберти; ред. совет: Ив Аман, М. Геллер, А. Гинзбург и др. Париж, 1994. № 4036. 30 июня – 6 июля.

²⁹ Арзуманов В. Размышления над биографией. Опасное пари композитора Алемдара Караманова / В. Арзуманов // Русская мысль = La Pensée Russe / гл. ред. И. Иловайская-Альберти; редкол.: А. Гинзбург, С. Дедюлин и др. Париж, 1991. № 3865. 8 февраля.

Арзуманова, а также раскрытия своеобразия их тембро-фактурного изложения и исполнительских особенностей.

Задачи исследования:

- рассмотреть процесс профессионального становления композитора в художественном контексте эпохи;
- определить семантику художественной образности и архитектонику композиционной структуры хоровых сочинений Арзуманова;
- выявить стилевые параметры его внелитургических духовных хоровых опусов;
- установить важнейшие стилевые константы принадлежащих перу Арзуманова светских произведений;
- выяснить функциональность тембро-фактурного изложения его хоровых сочинений;
- раскрыть аспекты их исполнительского решения;
- вписать анализируемые произведения в контекст отечественной хоровой культуры.

Материалом для исследования послужили рукописи хоровых сочинений из личного архива композитора и изданные в печати хоровые произведения, написанные в период с 1988 по 1998 годы.

Теоретико-методологическую основу диссертационного исследования представляют научные труды по вопросам теории и истории музыки, обусловленные направленностью изысканий, а также теории и практики хороведения. Автор опирается на следующие фундаментальные достижения отечественной музыкальной науки:

- проблематика категории «духовного» в исследованиях Е. Артемовой³⁰, Н. Гуляницкой³¹, О. Добжанской³², Е. Кабковой и О. Стукаловой³³,

³⁰ Артемова Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX — начала XX века: историко-стилевой аспект: дисс. ...доктора искусствоведения: 17.00.02 / Е. Г. Артемова; Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2015. 382 с.; Артемова Е. Г. Духовно-хоровая культура и образование в Санкт-Петербурге на рубеже XIX–XX веков / Е. Г. Артемова // Актуальные вопросы современного богословия и церковной науки: Материалы VIII международной научно-богословской конференции, посвященной 70-летию возрождения Санкт-Петербургской Духовной Академии: в 2-х частях. СПб.: Религиозная организация — духовная образовательная организация высшего

А. Комаровой³⁴, М. Митрофановой³⁵, С. Мозгот³⁶, А. Радченко³⁷,
М. Цветаевой³⁸;

- вопросы «русского музыкального зарубежья» в работах Е. Дубинец³⁹,
Е. Лопушанской⁴⁰, Э. Мнацаканян⁴¹, И. Орловой⁴², М. Рахмановой⁴³;
- учение о стиле, представленное в трудах М. Лобановой⁴⁴,
В. Медушевского⁴⁵, М. Михайлова⁴⁶, Е. Назайкинского⁴⁷, А. Сохора⁴⁸;

образования «Санкт-Петербургская Духовная Академия Русской Православной Церкви» (Санкт-Петербург), 2017. С. 416–436.

³¹ Гуляницкая Н. С. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели / Н. С. Гуляницкая // Вестник ПСТГУ: Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 1 (13). С. 182–194.

³² Добжанская О. В. Ритуальная музыка как сакральная духовная сущность: философско-эстетическое осмысление феномена / О. Добжанская // XVII Царскосельские чтения : мат. межд. научн. конференции (23–24 апреля 2013 г.) Том I / под общ. ред. профессора В. Н. Скворцова. СПб.: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2013. С. 147–150.

³³ Кабкова Е. П. Иррациональные категории в отечественном образовании («духовное» и «душевное») / Е. П. Кабкова, О. В. Стукалова // Инициативы XXI века. 2013. № 3. С. 39–41.

³⁴ Комарова А. Н. Духовные идеалы и ценности в русской духовной музыке конца XX — начала XXI вв. / А. Н. Комарова // Инновационные процессы в науке и образовании: сборник научных статей / под общ. ред. Г. Ю. Гуляева. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2018. С. 164–172.

³⁵ Митрофанова М. В. К проблеме соотношения категорий «церковное богослужебное пение» и «духовная музыка» / М. В. Митрофанова // Музыка о детях и для детей: традиции и новаторство : мат. межд. конференции (18 апреля 2017 года). Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. С. 91–94.

³⁶ Мозгот С. А. Тема прощания в музыке духовной и светской традиции XVIII–XX вв. / С. А. Мозгот // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире : сборник мат. межд. научн. конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. Майкоп: Издательство «Магарин Олег Григорьевич», 2017. С. 416–429; Мозгот С. А. Отражение сакрального пространства молитвы в музыке академической традиции XVII–XX веков / С. А. Мозгот // Богослужебные практики и культовые искусства в полиэтничном регионе: сборник материалов международной научной конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. 2016. С. 387–408.

³⁷ Радченко А. Е. Исторические предпосылки проникновения религиозно-духовной тематики в светскую музыку / А. Е. Радченко // Христианская нравственность как условие выживания человеческой цивилизации : сборник научн. статей по итогам XIII Международной научно-практической конференции, XIV Международных научно-образовательных Знаменских чтений. Главный редактор М. Л. Космовская. Курск: Курский государственный университет, 2018. С. 144–148.

³⁸ Цветаева М. Н. Категория духовного в религиозном и светском искусстве / М. Н. Цветаева // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Т. 13. № 1. С. 107–114.

³⁹ Дубинец Е. Моцарт отечества не выбирает. О музыке соремненного русского зарубежья / Елена Дубинец. М.: Музиздат, 2016. 316 с.; Дубинец Е. Отшельник советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 122–126.

⁴⁰ Лопушанская Е. Русская музыка во Франции (Беседа с композитором Валерием Арзумановым) / Е. Лопушанская // Paris – Париж : La France en langue russe – По русски о Франции : альманах / “La Mémoire Objective” association culturelle loi 1901. URL: <http://parij.free.fr/04-Theatre/articles/theatre02.htm> (дата обращения: 03.12.2016).

⁴¹ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции / Э. Мнацаканян // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / ред.-сост. М. В. Воронной; научн. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. Вып. 8. Ч. 2. С. 111–120.

⁴² Орлова И. Валерий Арзуманов: «Свою ноту я уже нашел» / И. Орлова // Этажи : литературно-художественный журнал / © 2015–2016 «Этажи». URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/717-kompozitor-valeriy-arzumanov-svoyu-notu-ya-uzhe-nashel.html> (дата обращения: 15.04.2018).

⁴³ Рахманова М. Указ. соч. С. 35–38.

⁴⁴ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; кафедра теории музыки. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.

⁴⁵ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: Исследование : монография. М.: Композитор, 1993. 262 с.

⁴⁶ Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование / М. Михайлов. Л.: Музыка, 1981. 262 с.

- концепции музыкальной структуры, изложенные в исследованиях Л. Акопяна⁴⁹, М. Арановского⁵⁰, Т. Кюрегян⁵¹, Г. Рымко⁵², В. Ценовой⁵³, Ю. Холопова⁵⁴;
- учение о мелодии и гармонии как универсальных категориях музыки, репрезентируемое в работах Т. Бершадской⁵⁵, С. Григорьева⁵⁶, Н. Гуляницкой⁵⁷, Л. Дьячковой⁵⁸, Т. Кюрегян⁵⁹, Л. Мазеля⁶⁰, Ю. Тюлина⁶¹, Ю. Холопова⁶²;
- вопросы ритма, заявленные в трудах Н. Афоной⁶³, В. Екимовского⁶⁴, О. Мессиана⁶⁵, В. Холоповой⁶⁶, Т. Цареградской⁶⁷;

⁴⁷ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

⁴⁸ Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. М.: Музыка, 1968. 103 с.

⁴⁹ Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. М.: Практика, 1995. 256 с.

⁵⁰ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РСФСР. М.: Композитор, 1998. 344 с.

⁵¹ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков: учебное пособие / Т. Кюрегян. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.

⁵² Рымко Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Григорий Александрович Рымко; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. М., 2013. 375 с.

⁵³ Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. 634 с.

⁵⁴ Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов [и др.]; ред.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.); Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Композитор, 2006. 631 с.; Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов; научн. ред. и подготовка текста к печати Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Московская консерватория, 2006. 431 с.

⁵⁵ Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы / Т. С. Бершадская. СПб.: Ut, 1997. 192 с.

⁵⁶ Григорьев С. Теоретический курс гармонии: учебник теорет.-композит. фак. муз. вузов / С. Григорьев. М.: Музыка, 1981. 478 с.

⁵⁷ Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию: учебное пособие. М.: Музыка, 1984. 256 с.

⁵⁸ Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие для муз. вузов / Л. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.

⁵⁹ Кюрегян Т. С. Григорианский хорал: учебное пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; кафедра теории музыки. М.: Московская консерватория, 2008. 259 с.

⁶⁰ Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. М.: Музыка, 1972. 616 с.

⁶¹ Тюлин Ю. Н. Теоретические основы гармонии: научное издание / Ю. Н. Тюлин, Н. Привано. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1965. 274 с.

⁶² Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Исследование / Ю. Холопов. М.: Музыка, 1974. 287 с.; Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учеб. для ист.-теорет. отд-ний муз. вузов / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; кафедра теории музыки. М.: Музыка, 1988. 510, [1] с.

⁶³ Афоина Н. Проблемы ритмического анализа / Н. Афоина // Ритм и форма. Сборник статей / ред. Н. Афоина, Л. Иванова. СПб.: Издательство «Союз художников», 2002. С. 10–38.

⁶⁴ Екимовский В. Оливье Мессиан. Жизнь и творчество / В. Екимовский. М.: Советский композитор, 1987. 304 с.

⁶⁵ Мессиан О. Техника моего музыкального языка / перевод и комментарии М. Чебуркиной, науч. ред. Ю. Н. Холопова. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. 124, [3] с.

⁶⁶ Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. М.: Музыка, 1971. 304 с.

⁶⁷ Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. Цареградская. М.: Классика–XXI, 2002. 376 с.

- проблематика тембра и фактуры в трудах А. Веприка⁶⁸, Г. Дмитриева⁶⁹, Т. Красниковой⁷⁰, М. Манафовой⁷¹, С. Пономарева⁷², М. Скребковой-Филатовой⁷³, В. Холоповой⁷⁴, В. Цуккермана⁷⁵;
- вопросы истории русской хоровой культуры в трудах Г. Григорьевой⁷⁶, В. Ильина⁷⁷, А. Ковалева⁷⁸, О. Скобелевой⁷⁹, Г. Черноморской⁸⁰, Т. Чернышевой⁸¹;
- жанровая проблематика хоровых произведений, представленная в исследованиях Е. Абрамовских⁸², Е. Васильевой⁸³, Г. Григорьевой⁸⁴, Н. Гуляницкой⁸⁵, З. Гусейновой⁸⁶, В. Кирносова⁸⁷, А. Ковалева⁸⁸,

⁶⁸ Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестра / А. М. Веприк. [2-е изд.]. М.: Музгиз, 1961. 302 с.

⁶⁹ Дмитриев Г. Ударные инструменты. Трактовка и современное состояние / Г. Дмитриев. М.: Советский композитор, 1991. 145 с.

⁷⁰ Красникова Т. В. Фактура в музыке XX века: автореф. дис. ...доктора искусствоведения: 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. М., 2009. 54 с.

⁷¹ Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. М. Манафова; С.-Петерб. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2011. 22 с.

⁷² Пономарев С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Пономарев Сергей Владимирович; [Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. М., 2011. 30 с.

⁷³ Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. М.: Музыка, 1985. 285 с.

⁷⁴ Холопова В. Фактура: Очерк / В. Холопова. М.: Музыка, 1979. 87 с.

⁷⁵ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды: Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова / В. Цуккерман. М.: Советский композитор, 1975. 464 с.

⁷⁶ Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970–80-х годов / Г. В. Григорьева. М.: Музыка, 1991. 80 с.

⁷⁷ Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX века. М.: Советский композитор, 1985. 232 с.

⁷⁸ Ковалев А. Б. История и теория богослужебного пения / Андрей Борисович Ковалев; Акад. хорового искусства им. В. С. Попова; кафедра истории и теории музыки. М.: Дом МИСиС, 2012. 282 с. : ил., ноты, табл.

⁷⁹ Скобелева О. В. История русской хоровой музыки: учебное пособие / О. В. Скобелева. Ялта: [Б. и], 2016. 111 с.

⁸⁰ Черноморская Г. Я. Хоровое творчество русских композиторов конца XVIII–XIX веков: учебно-методическое пособие по истории русской хоровой музыки / Г. Я. Черноморская; Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. 182 с.

⁸¹ Чернышева Т. А. История русской хоровой культуры: древнерусская певческая культура: учебное пособие: направление 53.03.05 «Дирижирование» профиль «Дирижирование академическим хором» / Т. А. Чернышева; М-во культуры Российской Федерации; Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры; фак. искусств; кафедра акад. хора. СПб.: СПбГИК, 2016. 179 с.

⁸² Абрамовских Е. Е. Роль хорового концертного жанра в русской духовной музыке / Е. Е. Абрамовских // XVII Красноярские краевые рождественские образовательные чтения «1917–2017: Уроки столетия»: сборник трудов конференции. Красноярск: ООО ИД «Восточная Сибирь», 2017. С. 472–477.

⁸³ Васильева Е. Е. О покаянных и духовных стихах в русской культуре / Е. Е. Васильева // Христианство в регионах мира. Вып. 2: сборник статей / Рос. акад. наук; Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); сост.: Т. А. Бернштам, Ю. Ю. Шевченко отв. ред.: Т. А. Бернштам, А. И. Терюков. СПб.: Наука, 2008. С. 246–280.

⁸⁴ Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970–80-х годов / Г. В. Григорьева. М.: Музыка, 1991. 80 с.

⁸⁵ Гуляницкая Н. С. «Внелитургические» жанры современной духовной музыки: панорамный обзор / Н. С. Гуляницкая // Ежегодная богословская конференция православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2016. С. 340–344.; Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

Т. Овчинниковой⁸⁹, Ю. Паисова⁹⁰, Е. Поповой⁹¹, О. Стець⁹²,
Г. Супруненко⁹³, О. Урванцевой,⁹⁴ В. Холоповой⁹⁵, Г. Цмыг⁹⁶;

- анализ хоровой фактуры как функциональной системы, изложенный в работах Н. Васильевой⁹⁷, О. Дубатовской⁹⁸, П. Левандо⁹⁹, В. Ольховской¹⁰⁰, Ю. Фроловой¹⁰¹;

⁸⁶ Гусейнова З. М. Списки Стихов покаянных в рукописях Троице-Сергиевой Лавры / З. М. Гусейнова // Вестник ПСТГУ: Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 3 (23). С. 36–47.

⁸⁷ Кирносов В. Н. Обращение к жанру духовного стиха в творчестве отечественных композиторов / В. Н. Кирносов // Российское общество и православная церковь: уроки истории: материалы XIII международных научно-образовательных Знаменских чтений / гл. ред. М. Л. Космовская; техн. ред. О. М. Молодых; филолог-корректор Л. Г. Горшкова. Курск, 2017. С. 64–68.

⁸⁸ Ковалев А. Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX — начала XXI века : жанровая типология : дисс. ...доктора искусствоведения: 17.00.02 / Андрей Борисович Ковалев. М., 2018. 473 с.; Ковалев А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков: Специфика жанра и организация цикла: дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Андрей Борисович Ковалев. М., 2004. 295 с.; Ковалев А. Б. Нетрадиционные жанры русской духовной музыки в композиторском творчестве на рубеже XX–XXI вв. / А. Б. Ковалев // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 28. С. 159–169.

⁸⁹ Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Татьяна Константиновна Овчинникова; [Рост. гос. консерватория (акад.)]. Ростов-на-Дону, 2009. 29 с.

⁹⁰ Паисов Ю. И. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) / Ю. И. Паисов // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6 / ред. В. В. Задерацкий; сост. С. С. Зак, С. С. Зив. М.: Советский композитор, 1987. С. 201–242.

⁹¹ Попова Е. В. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX — начало XXI вв.): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. В. Попова; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2011. 26 с.

⁹² Стець О. В. Хоровой концерт второй половины XX — начала XXI века: к вопросу типологии жанра / О. В. Стець // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 28 (243). Филология. Искусствоведение. Вып. 59. С. 158–164.

⁹³ Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Галина Владимировна Супруненко; [Нижегор. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки]. Нижний Новгород, 2012. 25 с.

⁹⁴ Урванцева О. А. Два вектора развития русской духовно-концертной музыки XX–XXI вв. / О. А. Урванцева // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 28–32.

⁹⁵ Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков / В. Н. Холопова. М.: [Б. и], 2015. 227 с.

⁹⁶ Цмыг Г. Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Г. Цмыг; Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2005. 20 с.

⁹⁷ Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Надежда Эммануиловна Васильева; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб., 2000. 24 с.

⁹⁸ Дубатовская О. А. Особенности хоровой фактуры в условиях неклассического контекста (на примере произведений композиторов России и Беларуси) / О. А. Дубатовская // Общества теории музыки. 2015. № 2 (10). С. 14–19.

⁹⁹ Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. Л.: Музыка, 1984. 124 с.; Левандо П. П. Анализ хоровой партитуры / П. П. Левандо. Л.: Музыка, 1971. 102 с.

¹⁰⁰ Ольховская В. И. Хоры a cappella в творчестве русских и зарубежных композиторов XIX–XX вв.: учебное пособие / В. И. Ольховская. Пушкино: [Б. и], 2015. [58] с.

¹⁰¹ Фролова Ю. В. Мелодика в современной хоровой музыке: (На примере творчества отечественных композиторов второй половины XX в.): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ю. В. Фролова; М-во культуры Рос. Федерации, Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2002. 24 с.

- проблемы хорового исполнительства, рассматриваемые в исследованиях И. Батюк¹⁰², В. Живова¹⁰³, Т. Манько¹⁰⁴, В. Семенюка¹⁰⁵, Б. Тевлина¹⁰⁶, А. Толстокулаковой¹⁰⁷;
- вопросы соотношения музыки и слова, разработанные в трудах О. Барабаш¹⁰⁸, В. Васиной-Гроссман¹⁰⁹, И. Лаврентьевой¹¹⁰, Е. Ручьевской¹¹¹, И. Степановой¹¹² и ряда других авторов;
- учение о поэтическом творчестве и традиции русского стихосложения в трудах Б. В. Томашевского¹¹³, А. А. Илюшина¹¹⁴, Т. Кожевниковой¹¹⁵, свящ. Алексия Агапова¹¹⁶, И. Чекулай и О. Похоровой¹¹⁷, Р. Якобсона¹¹⁸.

¹⁰² Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. Батюк. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Лань : Планета музыки, 2015. 210 с.

¹⁰³ Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. М.: Музыка, 1987. 95 с.; Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учебное пособие / В. Живов. М.: Владос, 2003. 270 с.

¹⁰⁴ Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства : Традиции и современность : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Т. В. Манько; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. 31 с.

¹⁰⁵ Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. М.: Композитор, 2008. 328 с.

¹⁰⁶ Тевлин Б. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; ред.-сост. В. Ценова М.: Музыка, 2001. 379 с.

¹⁰⁷ Вопросы хорovedения : учеб.-метод. пособие для учащихся регент.-хорового отд-ния Новокузнец. Правосл. Духов. училища: [в 3 ч.]: Ч. 1 / Муницип. образоват. учреждение дополн. проф. образования «Ин-т повышения квалификации» (МОУ ДПО ИПК); сост.: А. А. Толстокулакова. Новокузнецк: Изд-во МОУ ДПО ИПК, 2004. 95, [1] с.; Вопросы хорovedения: учеб.-метод. пособие для учащихся регент.-хорового отд-ния Новокузнец. Правосл. Духов. училища: [в 3 ч.]: Ч. 2 / Муницип. образоват. учреждение дополн. проф. образования «Ин-т повышения квалификации» (МОУ ДПО ИПК); сост.: А. А. Толстокулакова. Новокузнецк: Изд-во МОУ ДПО ИПК, 2004. 207 с.; Вопросы хорovedения: учеб.-метод. пособие для учащихся регент.-хорового отд-ния Новокузнец. Правосл. Духов. училища: [в 3 ч.]: Ч. 3 / Муницип. образоват. учреждение дополн. проф. образования «Ин-т повышения квалификации» (МОУ ДПО ИПК); сост.: А. А. Толстокулакова. Новокузнецк: Изд-во МОУ ДПО ИПК, 2004. 71 с. : ил., ноты.

¹⁰⁸ Барабаш О. С. Воплощение поэзии Тютчева в сочинениях для хора а cappella : взаимодействие поэтического и музыкального текстов: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.09 / Оксана Сергеевна Барабаш; [Место защиты: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. Саратов, 2018. 28 с.

¹⁰⁹ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1: Ритмика / В. Васина-Гроссман. М.: Музыка 1972. 150 с.; Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция / В. Васина-Гроссман. М.: Музыка 1978. 368 с.

¹¹⁰ Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 79 с.

¹¹¹ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. Л.: Музыка, 1977. 166 с.

¹¹² Степанова И. Слово и музыка: Диалектика семантических связей: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / И. Степанова; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1999. 39 с.

¹¹³ Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика: учебное пособие для студентов вузов по направлению «Филология», спец. «Филология» и «Литературоведение» / Б. В. Томашевский. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

¹¹⁴ Илюшин, А. А. Русское стихосложение: учебное пособие для филол. спец. вузов / А. А. Илюшин. М.: Высш. шк., 2004. 239 с.

¹¹⁵ Кожевникова Т. В. Особенности поэтики русских покаянных духовных стихов XVI–XVII вв.: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Викторовна Кожевникова; Самар. гос. пед. ун-т. Самара, 2005. 18 с.

¹¹⁶ Свящ. Алексей Агапов. В поисках существенных дефиниций молитвословного стиха / свящ. Алексей Агапов // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2010. Вып. 2 (20). С. 7–24.

¹¹⁷ Чекулай И. В. Семиотика хиазма и хиазм семиотики: проблема реверсивности как субмодели языкового мышления / И. В. Чекулай, О. Н. Прохорова // Проблемы лингвистики и лингводидактики: международный сборник научных трудов конференции (01.01.2016). Белгород: ООО Издательско-полиграфический центр «ПОЛИТЕРРА», 2016. С. 155–159.

Методы исследования. В диссертационной работе использованы системный и комплексный подходы, являющиеся формами интеграции научных знаний. Автор применяет комплекс методов науки о музыке с целью теоретического и исторического осмысления хорового наследия Валерия Арзуманова:

- использование *культурно-исторического метода* позволило рассмотреть формирование творческого потенциала композитора в контексте эпохи;
- *музыкальная герменевтика* способствовала правильному пониманию и объяснению музыкального текста хоровых сочинений автора;
- применение *системно-структурного метода* использовалось с целью рассмотрения произведений Арзуманова как единой стилевой системы;
- обращение к *музыкальной семиологии* содействовало организации структурно-семантического анализа, ориентированного на внутреннюю форму произведения, и осознанию стиля композитора как семиотической грани его личности, ее «интонационно-пластического выявления» (термин В. Медушевского)¹¹⁹;
- *аналитический метод* был использован для осмысления содержания художественно-творческой образности и осознания композиционных особенностей, понимания логики звуковых структур и семантики гармонических средств в организации музыкальной драматургии, постижения тембро-фактурной функциональности (термин В. Цуккермана) и сопряжения вербального и музыкального дискурсов в хоровых опусах автора;
- обращение к *компаративному методу* способствовало сравнению особенностей вокально-хорового письма Арзуманова и его современников, выявлению ритмической стилистики и жанровой типологии хоровых сочинений композитора.

Основные положения, выносимые на защиту:

¹¹⁸ Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты / Р. Якобсон // Якобсон Р. О. Работы по поэтике / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; вступ. ст. В. В. Иванова. М.: Прогресс, 1987. С. 99–132.

¹¹⁹ Подробнее см. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке: Исследование / Н. С. Гуляницкая. М.: Музыка, 2019. С. 92–93.

1. Творчество Валерия Арзуманова — уникальный пример современного синтеза разных композиторских школ. Наследуя традиции русской классики, оно в силу особенностей жизненного пути композитора ассимилировало достижения французской музыкальной культуры, не потеряв своей самобытности.
2. Хоровое творчество Валерия Арзуманова — особый художественный феномен, интегрирующий авторскую поэтическую первооснову и музыкальный дискурс.
3. Покаянная тема — стилеобразующая константа в диалоге изменяющейся формы и глубинных смыслов музыкально-поэтического текста хоровых произведений композитора.
4. Художественная рефлексия ритмической стилистики Оливье Мессиана определяет самобытность стиля Валерия Арзуманова.
5. Логика звуковых структур и семантика гармонических средств — детерминанты в организации музыкальной драматургии хоровых опусов автора.
6. Тембро-фактурная функциональность хоровых сочинений, формирующая феномен вокально-хоровой виртуозности как высшего проявления исполнительского мастерства, является фактором формообразования и стилеобразования в творчестве композитора.

Научная новизна работы заключается в том, что она является первым крупным исследованием, специально посвященным хоровому творчеству Валерия Грантовича Арзуманова. В научный обиход впервые вводится обширное количество ранее не изученных хоровых сочинений автора, определяются основные черты его хорового стиля. Научную новизну предопределяет, таким образом, и избранный материал, и ракурс его изучения в работе.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что ее результаты, освоенный автором аналитический материал — могут способствовать дальнейшему изучению творчества Арзуманова, а также быть использованными в научных исследованиях, посвященных рассмотрению проблем хоровой музыки современных композиторов. Теоретическая значимость представленного труда заключается и в

постановке проблемы множественности интерпретаций, и в осуществленной системе стилового анализа.

Практическая значимость исследования. Данное исследование имеет практическую направленность, обусловленную избранным ракурсом и тем фактом, что ее автором является дирижер-хормейстер, имеющий многолетний опыт работы с хоровыми коллективами, репертуар которых включает в большом объеме сочинения современных композиторов.

Материалы диссертационного исследования могут быть включены в содержание учебных курсов: «История современной музыки», «Анализ музыкальных произведений», «Хоровая литература», «История хорового искусства»; Анализируемые произведения позволят расширить исполнительский репертуар профессиональных хоровых коллективов.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, а также в выступлениях на международных («Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен», СПб. 2015) и всероссийских («Герценовские хоровые ассамблеи: научно–практические аспекты современного хорового искусства и образования», СПб. 2016, 2017, 2018, 2019) конференциях. Основные положения работы отражены в семи публикациях, три из которых в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертационного исследования. Поставленная проблематика определила построение настоящей диссертационной работы: введение, три главы, заключение, список литературы и два приложения, в которых содержатся полный каталог произведений композитора и нотные примеры.

ГЛАВА I

Стилевая многомерность мастера: о личности Валерия Арзуманова

§ 1. На пути профессионального становления: советский период

Личная и творческая судьба Валерия Арзуманова удивительна. Родился он в 1944 году недалеко от Воркуты, в одной из зон ГУЛАГа, где находились его родители, репрессированные в 1936 году как «враги народа». После освобождения в 1943 году семья жила на поселении чуть южнее Воркуты, а затем переехала и в сам город, с которым связаны детство и юность будущего композитора¹.

Первое соприкосновение Валерия с музыкой относится к периоду раннего детства и ассоциируется с мамой, напевавшей колыбельные, городские песни и старинные русские романсы («Наш уголок», «Минуточка»)². Следующий музыкальный опыт был связан с отцом: «... мой отец был мандолинист-любитель, не владевший нотной грамотой. Мы с ним музицировали по слуху, когда мне было пять лет»³. Репертуар состоял из старинных вальсов, русских песен XIX века, революционных песен, песен гражданской и отечественной войн, а также подобранной на слух классической музыки.

Начальное музыкальное образование Арзуманов получил в воркутинской музыкальной школе. Он мечтал обучаться игре на фортепиано, но «пианистов было много, а на скрипку желающих не хватало»⁴, что и решило судьбу юного музыканта. Принятый в скрипичный класс В. А. Степанова, уделявшего своему ученику не слишком много внимания, Валерий занимался неохотно, зато с увлечени-

¹ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества / Э. К. Мнацаканян // Университетский научный журнал. 2016. № 25. С. 144–150.

² Girard A. Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov. Essai analytique et biographique / A. Girard // L'Harmattan. 2017. P. 185.

³ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции / Э. Мнацаканян // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов / ред.-сост. М. Воротной; научн. ред. Р. Шитикова. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. Вып. 8. Ч. 2. С. 114.

⁴ Там же. С. 116.

ем играл в школьном оркестре и пел в хоре. Позже, когда в семье появилось фортепиано, он стал с удовольствием импровизировать на этом инструменте.

Музыкальной школой были заложены те первоначальные основы, которые композитор навсегда сохранил в своей памяти: «...нас учили: малая терция — это горе, большая терция — это радость, кварта — это твердость, квинта — это покой, большая секста — это душевная широта и т. д. С этим первичным эмоциональным ощущением интервала я прожил всю свою жизнь»⁵. Силами преподавательского состава школы, куда входили хорошие музыканты, проводились концерты, знакомившие учеников с серьезными классическими произведениями.

В 1957 году сестра Валерия Арзуманова привезла домой пластинки с записями оркестровой музыки: Первый и Пятый Бранденбургские концерты И. Баха, симфонии В. Моцарта (*g-moll*), Л. Бетховена (№ 5), концерт Ф. Шопена (*f-moll*), опера «Борис Годунов» М. Мусоргского, Вальс из Третьей оркестровой сюиты П. Чайковского. Прослушивание этих опусов оставило в его памяти глубокий след и оказало влияние на формирование музыкального вкуса. Примерно в это же время Арзуманову посчастливилось услышать реальное звучание настоящего симфонического оркестра. В Воркуту с концертом приезжал оркестр Ярославской филармонии, под управлением Юрия Арановича. Выступления произвели на юного музыканта глубокое впечатление. В том же году он был переведен по специальности в класс Михаила Самуиловича Меламедова, серьезные занятия с которым длились больше года, но наверстать упущенное было трудно. С таким музыкальным багажом Валерий Арзуманов уехал в Ленинград летом 1958 года (до четырнадцатилетнего возраста он не мог покинуть Воркуту, так как семья находилась на поселении) поступать в специальную школу-десятилетку при консерватории⁶.

Он был зачислен по классу скрипки к Марку Михайловичу Комиссарову, и посещал факультативные занятия по композиции Сергея Яковлевича Вольфенсона. Будущего композитора окружали талантливые соученики. Многие из них стали впоследствии всемирно известными музыкантами. Стремясь расширить свой

⁵ Там же. С. 114.

⁶ Средняя специальная музыкальная школа при консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

кругозор, Валерий увлеченно впитывал новые музыкальные впечатления. Он познакомился с сочинениями Д. Мийо и Г. Галынина, а чуть позже последовал «прорыв» в музыку Д. Шостаковича, затем он открыл для себя С. Прокофьева и А. Скрябина.

Будучи старшеклассником, Арзуманов погрузился в новую западную музыку: «Море» К. Дебюсси, «Дон Жуан» и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса, «Песни об умерших детях» и симфонии Г. Малера, «Литургическая» симфония А. Онеггера, «Траурная музыка», «Метаморфозы на темы Вебера» и Третья фортепианная соната П. Хиндемита, Концерт для оркестра, Четвёртый и Пятый квартеты Б. Бартока, Фортепианная соната С. Барбера, «Вариации на тему Перселла» Б. Бриттена, «Весна священная» и «Симфония псалмов» И. Стравинского.

Увлечение джазом (Элла Фицджеральд, оркестры Дюка Эллингтона, Каунта Бейси, Гленна Миллера) в семнадцатилетнем возрасте открыло ему искусство импровизации. Пораженный игрой пианиста Дэйва Брубeka, Арзуманов часами импровизировал на фортепиано в его стиле. В летний период, в 1962 и 1963 годы, он играл в любительском диксиленде на танцплощадке в Белгороде-Днестровском, где в то время жили его родители.

За пять лет занятий с замечательным скрипачом и педагогом М. Комиссаровым Арзуманову удалось достичь хорошего исполнительского уровня. Композицией в те годы он практически не занимался, однако, решив поступить на два факультета в консерваторию, весной 1963 года за несколько недель до экзаменов написал небольшой струнный квартет (ор. 10) и две прелюдии для фортепиано (ор. 11).

Тем же летом Арзуманов поступил в Ленинградскую консерваторию на два факультета. По классу скрипки он продолжил обучение у Марка Михайловича Комиссарова. А по классу композиции был распределен к Вадиму Николаевичу Салманову⁷, автору ряда выдающихся хоровых произведений, среди которых можно выделить ораторию-поэму «Двенадцать», цикл из шести поэм на стихи Н. Хикмета «Но бьется сердце», «Восьмистишия» на стихи Р. Гамзатова, хоровой концерт «Лебедушка». Первое из обозначенных сочинений произвело на будущего композито-

⁷ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества. С. 144–150.

ра серьезное впечатление: «“Двенадцать”⁸ я полюбил еще в школе. Очень колоритная музыка, сильное, яркое сочинение. И сейчас оно звучит удивительно свежо. Это из-за “Двенадцати” я попросился в класс Салманова в консерватории»⁹.

Арзуманов начал серьезно заниматься композицией. Салманов оказался педагогом динамичным, его похвала окрылила начинающего композитора, который с теплотой и благодарностью вспоминает своего учителя: «Рядом с Салмановым я провел 8 лет! Он меня выучил, Вадим Николаевич был очень требовательным, жестким педагогом, но я его обожал. Уже после его смерти, в 80-х годах, его вдова Светлана Владимировна сказала мне как-то: “Он Вас выделял”»¹⁰. Авторитет мэтра был весом, но не безграничен: «Хоровой Салманов напрямую музыкально на меня не повлиял, воздействовал лишь как личность. Это был смелый человек. В нем была прямота, мощь и уверенность, которых во мне тогда не было. Музыкальное влияние оказали скорее его инструментальные сочинения. В них была четкая, сжатая форма и упругий, активный ритм»¹¹.

Собственно процесс обучения был интересен, начиная с первого курса, Арзуманов получал именную стипендию. Через год он прервал занятия скрипкой, о чем потом очень сожалел: «Салманов меня увлек до такой степени, что скрипку я все-таки бросил. Тут, наверное, была и другая причина. Со мною рядом в Десятилетке учились Спиваков, Жислин, Сушанская, Кремер, Хиршхорн. Я знал, что никогда не буду играть, как они. Однако, скрипка звучит во мне всю жизнь, и я написал много скрипичной музыки»¹².

На втором году обучения в консерватории настоящим открытием для композитора стало знакомство с творчеством Альбана Берга. По значимости это событие сравнимо с постижением ранее музыки Д. Шостаковича. Влияние мастеров Нововенской школы было очень сильным. Из их сочинений Арзуманов выделяет: «Просветленную ночь» и «Пять пьес для оркестра» А. Шенберга; «Пассакалию» и некоторые вокальные опусы А. Веберна; Сонату для фортепиано, Три пьесы для

⁸ Хоровая оратория-поэма В. Салманова на стихи А. Блока, созданная в 1957 году.

⁹ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 118.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 116–117.

оркестра, Камерный концерт и оперу «Воцтек» А. Берга. Дав богатую пищу для формирования композиторского дарования Арзуманова, воздействие нововенцев не ослабевало в течение последующих семи лет: «В Ленинграде, в консерватории, я стал писать атональную музыку и додекафонную. Мне тогда казалось, что это мой путь. Уже в аспирантуре, в 1970 году, я написал две пьесы для большого оркестра “Памяти Берга”. Это предельно сложное атональное сочинение, написанное в русле его Трех пьес ор. 6»¹³.

Летом 1964 года композитор принял участие в студенческой фольклорной экспедиции на Смоленщину. Только спустя 10 лет, находясь во Франции, он понял, с какой сокровищницей соприкоснулся: «...у Мессиана в классе мы постоянно слушали мировой фольклор: Полинезию, американских индейцев, Африку, в общем, то, что французы называют “Musique primitive”. На фоне всего этого я вдруг увидел, до какой же степени оригинален русский фольклор!»¹⁴.

В том же году Арзуманов написал музыку к любительской короткометражной ленте «Живая вода», получившей в 1965 году первую премию на Всесоюзном фестивале любительских фильмов в Москве. Молодому композитору стали поступать предложения о создании музыки для театра и кино. К моменту отъезда из СССР он являлся автором музыки к десятку фильмов для киностудий Ленинграда, Москвы, Одессы и музыки для спектакля Театра на Таганке.

Консерваторский период принес Арзуманову знакомство с целым рядом молодых авторов: Геннадием Банщиковым (музыку которого он знал уже в школе), Сергеем Баневичем, Рейном Лаулом, Александром Кнайфелем, Борисом Тищенко и Юрием Буцко. Общение с ними имело прямое или косвенное воздействие на личность композитора. Так, Ю. Буцко пробудил интерес к православию, о чем Арзуманов говорит в одном из интервью: «Очень сильное духовное влияние на меня оказал Юрий Буцко. Он был старше меня, но мы подружились. Первое соприкосновение с православием для меня началось с его дома. Юрий тогда уже был погружен в христианство, и покаянная тема в нем звучала сильно. Марина,

¹³ Там же. С. 115.

¹⁴ Там же.

его жена, давала мне читать Ефрема Сирина, Иоанна Лествичника, Феофана Затворника. Мне это было ново, ведь я же был нормальным советским атеистом. Постепенно это стало во мне прорасти»¹⁵.

Творческое общение с Б. Тищенко композитор вспоминает с большой теплотой: «Повлиял на меня серьезно и Борис Тищенко, но тоже, скорее, как личность. Его музыка мне тоже очень нравилась. Наша дружба продолжалась долго, потом мы с ним поссорились из-за моего отъезда. Он занял непримиримую позицию на этот счет. В последние годы контакт между нами снова возобновился. Каждый раз, когда я приезжал, я приходил к нему, мы показывали друг другу новые сочинения»¹⁶.

Прямое воздействие на музыкальный язык Арзуманова в середине шестидесятых годов оказала лишь музыка Геннадия Банщикова: «Первым современным композитором, повлиявшим на меня достаточно сильно, был Геннадий Банщиков. Еще в школе — мы жили вместе в интернате — его музыка мне нравилась. На втором курсе консерватории я написал кантату “Осенняя песнь” на текст Г. Лорки, в которой просто были его гармонии. Это было первое и последнее серьезное увлечение»¹⁷. В те же годы музыкант подружился со скрипачом Филиппом Хиршхорном, исполнившим его скрипичный концерт и несколько других пьес.

В 60-е годы в Ленинградской консерватории царил атмосфера активного творческого созидания. Каждую весну в консерваторских стенах проводились традиционные студенческие фестивали, «“взрывавшие” размеренное течение повседневной академической жизни и приковывавшие к себе всеобщее внимание...»¹⁸.

М. П. Рахманова, в ту пору студентка Московской консерватории, так описывает обстановку, сложившуюся тогда в Ленинграде: «Стоило только в эти дни заглянуть в любой класс консерватории — и сразу ощущалась фестивальная атмосфера, горячая, творческая, очень деловая. И это понятно: авторы, исполнители, пропагандисты-комментаторы — все были свои, “местные” — студенты, ас-

¹⁵ Там же. С. 117.

¹⁶ Там же. С. 117–118.

¹⁷ Там же. С. 117. Упомянутое композитором произведение — первый и, к сожалению, неоконченный опыт Валерия Арзуманова в хоровом жанре.

¹⁸ Волков С. Познавая мир: Валерий Арзуманов / С. Волков // Волков С. Молодые композиторы Ленинграда. М.; Л.: Советский композитор, 1971. С. 27.

пиранты, молодые педагоги. Чувствовалось, что этот интерес ленинградцев к новой, порой создаваемой буквально “за стеной” музыке не временное, “авральное” явление, а постоянное, прочное, одинаково важное и для композиторов и для интерпретаторов. Заинтересованность царила редкостная, энтузиазм – заслуживающий всякого подражания»¹⁹.

Первым серьезным сочинением Валерия Арзуманова, привлечшим внимание музыкальной общественности Ленинграда, стал Струнный квартет (1965/1966), премьера которого состоялась на концерте студенческого фестиваля. В этом произведении проявились характерные черты творчества молодого композитора, сочетающие в себе «острую напряженность лирического мелодизма, полифоничность мышления, естественность, органичность образной драматургии»²⁰.

Центральным событием консерваторских лет стала премьера камерной оперы Арзуманова «Двое» (1965/1966 год), прозвучавшей также на одном из концертов фестиваля «Молодые композиторы Ленинграда». Либретто написал Соломон Волков, дирижировал спектаклем Юрий Кочнев. Современники композитора отмечали эмоциональную насыщенность и тонкий психологизм, свойственные сочинению. После концертного исполнения опера была поставлена группой «ЭС-КО» («Ленинградская экспериментальная студия камерной оперы»). Постановка получила премию на Всесоюзном конкурсе центрального телевидения в Москве, и по ней был снят фильм. В это же время композитор начал работать над кантатой «Ветры войны»²¹ на стихи А. Ахматовой.

Консерваторию Арзуманов окончил в 1968 году с красным дипломом. Его преподаватель В. Салманов в связи с этим событием подарил молодому композитору большую партитуру оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда». В этом же году Арзуманов был принят в Союз композиторов СССР и начал педагогическую деятельность: преподавание сольфеджио, анализа и композиции в Специальной музыкальной школе, инструментовки и чтения партитур в Ленинградской консервато-

¹⁹ Рахманова М. Третий студенческий / М. Рахманова // Советская музыка. 1967. № 8. С. 20.

²⁰ Там же. С. 21.

²¹ Сочинение осталось неоконченным.

рии. В аспирантуре он продолжил обучение у В. Салманова и стал по консерваторской традиции его ассистентом, занимаясь отдельно с некоторыми из учеников.

Следующими крупными премьерами данного периода явились: Скрипичный концерт (1967/1968, исполнен оркестром Ленинградской филармонии под управлением Арвида Янсонса, солист Филипп Хиршхорн) и Симфония (1968/1969, в исполнении оркестра Ленинградской филармонии, дирижер Александр Дмитриев). Их премьеры состоялись в рамках фестиваля «Ленинградская музыкальная весна», 1970 и 1971 год. В этот же период был написан балет «Икар» — совместная работа с Александром Черновым (1970, в хореографии Бориса Эйфмана, постановка Оперной студии Ленинградской консерватории, по которой был снят телефильм). Созрел замысел создания «Праздничной кантаты для детей»²² на собственный текст. Вокальная и инструментальная музыка композитора также исполнялась в те годы известными ленинградскими музыкантами — Натальей Арзумановой, Виталием Берзоном, Татьяной Ворониной, Геннадием Кнеллером, Борисом Пергаменщиковым, Анатолием Угорским, Надеждой Юреновой.

Первые шаги на пути творческого становления складывались весьма удачно. Арзуманов получил признание как композитор, став к окончанию аспирантуры (1971 год) автором более пятидесяти сочинений. Впереди его ожидала успешная карьера в академическом направлении, в русле которого он был воспитан.

Талант Арзуманова был также реализован в педагогической деятельности, которая позже принесла свои плоды. Некоторые из его учеников стали известными композиторами. Среди них Александр Радвилович, Ольга Петрова, Ирина Цеслюкевич, Андрей Микита, Александр Мекаев и Мария Леонтьева. Из воспоминаний Андрея Микиты: «Мой первый педагог — Валерий Арзуманов — оставил яркий след в моей душе. У нас до сих пор сохранились дружеские отношения и большая общность в музыкальном мировоззрении»²³.

²² Сочинение осталось неоконченным.

²³ Микита А. О современных технологиях в храмовой музыке / А. Микита // Православие и мир: Ежедневное интернет-издание о том, как быть православным сегодня. URL: <http://www.pravmir.ru/andrej-mikita-o-sovremennykh-technologiyax-i-xramovoj-muzyke-audio/> (дата обращения: 13.06.2018).

Вместе с тем, сложившаяся ситуация была не столь радужной. Несмотря на успешную профессиональную карьеру, композитора не покидало ощущение неудовлетворенности собой и своей музыкой: «...я осознал, что за знаком, который я ставлю на нотной бумаге, больше нет реального содержания, что я могу и дальше ставить свои “крючки”, но они все более превращаются в игру»²⁴. Нормы классического музыкального письма уже не казались Арзуманову приемлемыми для воплощения его творческих замыслов. Интерес к творчеству нововенцев иссяк, а в официальном советском искусстве он был давно разочарован.

Изучение западного музыкального авангарда привело к осознанию того, что он не был созвучен эстетической направленности творчества Арзуманова: «...наступил такой период, когда все нововенское влияние, в которое я “провалился” — мне показалось тупиком. Может, я преувеличенно-экзальтированно посмотрел на вещи, но я увидел, что единственный путь, который “указывается” — это выход за круг совершенно predetermined экспрессионизма, воспринятого музыкально через русский экспрессионизм, если считать Д. Шостаковича принадлежащим к тому же кругу. Мне показалось, что выход есть, он, видимо, где-то в другом месте. И тогда возникла фигура Мессиана...»²⁵.

Арзуманов заинтересовался французской музыкальной культурой, как альтернативой немецкой: «Особенно заинтриговала меня музыка Оливье Мессиана. В его гармоническом языке была какая-то тайна. Я никак не мог понять, как возникает его гармоническая ткань»²⁶. Композитор слушал музыку О. Мессиана, читал о нем и методах его преподавания в Парижской консерватории и мечтал учиться у великого мэтра, хотя тогда это казалось невозможным.

В начале 70-х годов прошлого века Арзуманов становится на путь активных творческих поисков, которые заняли достаточно длительный период. В какой-то момент он даже прекращает писать, посвятив себя только преподавательской дея-

²⁴ Арзуманов В. Незримый свет веков / В. Арзуманов; вступ. комментарий М Рахмановой // РМГ. 1990. № 3. С. 4; Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру / М. Рахманова // Советская музыка. 1989. № 4. С. 37.

²⁵ Лопушанская Е. Русская музыка во Франции (Беседа с композитором Валерием Арзумановым) / Е. Лопушанская // Paris – Париж: La France en langue russe – По русски о Франции: альманах / “La Mémoire Objective” association culturelle loi 1901. URL: <http://parij.free.fr/04-Theatre/articles/theatre02.htm> (дата обращения: 03. 12. 2016).

²⁶ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 115.

тельности и импровизации. Самым сложным для композитора явилось осмысление того, что одновременно с хорошей профессиональной подготовкой ему необходимы серьезные духовные идеалы. Христианская литература практически не распространялась, что регулировалось политикой власти в эпоху позднего СССР, а книги по восточной философии издавались небольшими тиражами. Арзуманов начал изучать литературу по китайской, индийской философии и буддизму («Ши Цзин»²⁷ «Дао дэ Цзин»²⁸, «И Цзин»²⁹), что, отчасти, оказало влияние на его мировоззрение и способствовало возникновению интереса к музыке Тибета, Японии, Китая, Индии³⁰. В этом серьезную помощь музыканту оказал Борис Тищенко. Как вспоминает Арзуманов: «Он начал увлекаться японским гагаку³¹, делать расшифровки, и мы их смотрели. <...> Также благодаря Тищенко, я познакомился в том же 71-ом году с буддистским тибетским ритуалом»³².

Восточная музыка была в то время очень популярна. В академических западных кругах сложилось мнение о том, что искусство Новой венской школы зашло в тупик. Музыканты Запада восприняли Восток как богатейшую сокровищницу древней культуры. Так, «The Beatles» сотрудничали с известным индийским ситаристом Рави

²⁷ «Канон стихов», «Книга песен». Самое раннее поэтическое собрание китайской древности. Состоит из 305 произведений. В эпоху, предшествовавшую воцарению дин. Цинь (221–207 до н. э.), носило название «Ши» («Песни»), или «Ши сань бай» («Триста песен»); иероглиф *ши* [6] («песни») тогда обозначал некий синкретический жанр — единство текста, аккомпанемента и танцевальных движений, впоследствии — «стихи». Когда ханьский У-ди (император династии Западная Хань, 140–87 гг. до н. э.) из «ста [философских] школ» в качестве офиц. идеологии выбрал конфуцианство и учредил звание *боши* («доктор») по конфуцианскому «Пятиканонию» («У цзин»), «Песни» вошли в состав канона и получили название «Ши цзин». Памятник состоит из трех частей — «[Го] фэн» («Нравы [царств]»), «Я» («Оды») и «Сун» («Гимны»). См. Пань Фуэнь. О Шицзин / Пань Фуэнь // Китайская философия: Электронный энциклопедический словарь / © 2002 DELTA-MM. URL: http://www.burdonov.ru/SHI_ZIN/ShiJing/RUS/index.html#shijing0 (дата обращения: 02.04.2019); Шицзин: [Книга песен] / издание подготовили А. А. Штукин и Н. Т. Федоренко; перевод с китайского и комментарии А. А. Штукина; послесловие Н. Т. Федоренко, с. 469–530. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. 611 с.

²⁸ Дао дэ Цзин «Каноническая книга о дао и да», «Канон дао и дэ» или «Лао цзы» — памятник древнекитайской философской мысли, приписываемый полубогородному мыслителю Лао-цзы; основополагающий даосский трактат. По традиции относится к 6–5 вв. до н. э., однако современная наука считает более достоверной датировкой 4–3 вв. до н. э. См. Лао-Цзы. Дао дэ цзин / Лао Цзы; пер., примеч. Ян Хин-шун. СПб.: Азбука, 1999. 180, [2] с.

²⁹ «Чжоу И» или «И Цзин» (Книга перемен). Наиболее авторитетное и оригинальное произведение китайской канонической и философской литературы, оказавшее фундаментальное воздействие на всю культуру Китая, стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. «Чжоу Ин» Включает в себя каноническую часть, созданную, видимо, в 8–7 вв. до н. э., т.е. собственно «И Цзин», и комментирующую часть, созданную в 6–4 вв. до н. э., «И Чжуань». См. И Цзин: древняя китайская «Книга Перемен» / перевод Ю. К. Шуцкого М.: Эксмо, 2004. 560 с.

³⁰ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества. С. 145.

³¹ В традиционном значении под термином ГАГАКУ следует понимать музыку, генетически связанную с музыкой соседних регионов, прежде всего Китая и Кореи. В широком значении — это совокупность понятий, определяющих стилевое направление в развитии музыкальной культуры Японии VII–XII вв., включая исконно японскую музыку *хогаку* или *вагаку* и исключая музыку буддийского песнопения *сёмо*. Цит. по: У Ген-Ир. О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока / У Ген-Ир // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 103. С. 159.

³² Дубинец Е. Отшельник советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2010. №1. С. 123.

Шанкаром³³. С последним знаменитый скрипач Иегуди Менухин записал совместные импровизации. Их общий альбом «Запад встречается с Востоком», вышедший в 1967 году, основан на синтезе восточной и западной музыкальных традиций.

Слушая записи вокальной (братья Дагар³⁴) и инструментальной (Рави Шанкар) индийской музыки, Арзуманов пытался импровизировать на фортепиано в технике раги³⁵, «но быстро понял, что температура и механические аспекты этого инструмента являются непреодолимым препятствием»³⁶ для постижения искусства импровизации в индийской традиции.

Знакомство с индийским певцом Гаутамом (деканом вокального факультета в Бенаресе), приехавшим из Северной Индии для изучения системы музыкального образования в Советском Союзе, и совместное музицирование с ним способствовали более серьезному постижению индийской музыки. Искусство исполнителя из Южной Индии, танцевавшего и аккомпанировавшего себе на мридангаме³⁷, тоже сильно повлияло на композитора, который со временем освоил игру на восточных инструментах: ситаре³⁸, варгане³⁹, сямисэне⁴⁰.

³³ Рави Шанкар (1920 Индия — 2012 США) — индийский музыкант певец и композитор, виртуоз игры на ситаре, сотрудничавший со многими известными рок-музыкантами, внесший большой вклад в популяризацию в западных странах индийской классической музыки. См. Биография Рави Шанкара / Материал подготовлен на основе информации РИА Новости и открытых источников // РИА НОВОСТИ. 2012. 12 декабря. URL: <https://ria.ru/20121212/914437686.html> (дата обращения: 02.04.2019).

³⁴ Дуэт Dagar Brothers — известный вокально-инструментальным исполнением северо-индийской классики.

³⁵ Рага — принцип музыкального мышления в культуре Индии, многоуровневое понятие, основанное на особом психоэмоциональном состоянии, звукоряде с внутриобусловленной иерархией тонов и модели (структуре и жанре) музыкальной композиции. См. Карташева, Т. В. Преломление религиозных концепций в североиндийском классическом жанре хайал / Т. В. Карташева // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире : сборник материалов III Международной конференции 17–21 сентября 2018 г. / ред.-сост. С. И. Хватова. Майкоп: Магарин Олег Григорьевич, 2018. С. 404.

³⁶ Валерий Арзуманов высказал свое мнение по этому вопросу в личной переписке, материалы которой опубликованы. Цит. по: Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Путь к себе / Э. Мнацаканян // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования: сборник статей по материалам IV Всероссийской конференции «Герценовские хорвы ассамблеи: научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования» (13 апреля 2017 года) / ред.-сост. М. А. Рычкова. СПб.: Астерион. 2018. Вып. 4. С. 56.

³⁷ Mridangam — классический барабан в музыкальной традиции Южной Индии. Подробнее см. Kasliwal Suneera. Classical musical instruments / Suneera Kasliwal. New Delhi : Rupa & Co, 2006. P. 31–35.

³⁸ Sitar — Индийский струнный щипковый инструмент из семейства лютневых. Подробнее см. Kasliwal Suneera. Op. cit. P. 136–152.

³⁹ Варган (от лат. organum, греч. ὄργανον — орудие; музыкальный инструмент; по другой версии, от старославянского варги — уста, рот, зев) — самозвучающий язычковый инструмент. Распространен у большинства народов мира. См. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 95.

⁴⁰ Сямисэн — японский трехструнный щипковый музыкальный инструмент. Род лютни с длинной шейкой. См. Галайская Р. Б. Сямисэн / Р. Б. Галайская // Музыкальная энциклопедия: [В 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5: Симон – Хейлер. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Стб. 363–364.

В индийской музыке Арзуманова привлекла «совершенно иная модальность и неимоверно соблазнительная непредсказуемая орнаментика»⁴¹, к тому же «формообразование раги оказалось построенным на принципе катарсиса, введённом в ней в абсолютную систему»⁴², что, в свою очередь, соответствовало композиторскому пониманию музыкальной формы.

Музыканту импонировала также и манера исполнения индийских музыкантов: «И у братьев Дагар, и у Гаутама, и у Батажу в голосах не было никакого форсинга, усилия, столь неприятных в западных “поставленных голосах”. Их негромкое, бедное тембром пение шло как будто бы из глубины души, выражая какое-то последнее, сокровенное знание, конденсат прожитого, чем-то похожий на то, что я слышал у глубоких деревенских старух много лет раньше, в фольклорной экспедиции на Смоленщине»⁴³.

Погружение в восточную культуру позволило композитору сделать важное открытие: «Встречаясь с восточными музыкантами, я понял, что главное свойство их мышления — горизонтальность, линейность. Мы же в юности были “по-немецки” вертикальны, в дурном смысле этого понятия»⁴⁴. Знакомство с индийской музыкой, техникой ее развития, позволило композитору по-иному взглянуть и на собственную культуру: «...выяснилось, что, осваивая горизонтальность, линейность, я возвращаюсь в собственную культуру, только воспринятую в состоянии концентрированности, сжатости»⁴⁵.

Стихийно распространившееся в 70-е годы в Советском Союзе увлечение рок-культурой («The Beatles», «The Rolling Stones», Дженис Джоплин, Джими Хендрикс) не оставило композитора равнодушным, позволив ему расширить опыт фортепианных импровизаций (выступления в качестве пианиста в рок-группе)⁴⁶: «В рок-музыке меня прежде всего привлекли независимость музыкальной материи от нотной записи, сила и живость ритмического импульса и сам принцип ан-

⁴¹ В. Арзуманов высказал свое мнение по этому вопросу в личной переписке, материалы которой опубликованы. Цит. по: Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Путь к себе. С. 56.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 55–56.

⁴⁴ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 37.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Бурлака А. UP & DOWN / А. Бурлака // Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде — Петербурге 1965–2005 / А. Бурлака. Том 1. СПб.: Гельветика, 2007. С. 96–97.

самблевой игры, где каждый музыкант свободно импровизирует в чётко определённом пространстве»⁴⁷. Эти же принципы музицирования, но только в более развитой и усложненной форме, композитор обнаружил в рагах.

В числе последних произведений Арзуманова ленинградского периода — вокальные опусы: «Три песни из древнеармянского эпоса» (1970) в переводе В. Брюсова и цикл «Красная флейта» (1972) на древнекитайские тексты «Ши-цзин», — «сочинения, в которых уже явственно чувствовалось новое»⁴⁸. Обращение композитора к восточной теме было вызвано желанием обогатить музыкальный язык и преодолеть некоторый академизм собственной музыки. Рефлексируя над этим, Арзуманов подчеркивает: «Я в последнее время все чаще думаю о проблеме Востока в русской музыке; ведь эта проблема традиционна для нашей культуры. Мы — более чем наполовину Азия»⁴⁹.

В 1973 году в Ленинграде состоялся последний концерт композитора, а в Москве его музыка в то время практически не исполнялась. В апреле 1974-го Арзуманов был исключен из Союза композиторов. К концу учебного года ему пришлось оставить и педагогическую деятельность. Причиной стала его женитьба на француженке и желание эмигрировать из страны. Летом того же года композитор уехал во Францию⁵⁰.

Итак, советский период биографии Валерия Арзуманова можно назвать временем получения качественного классического образования, изучения современных композиторских техник. Воспитанный ленинградской композиторской школой в русской и европейской академической традициях, в начале своего творческого становления он ориентировался на стилистику Д. Шостаковича, Б. Бартока, А. Онеггера и П. Хиндемита. Затем серьезно увлекся творчеством А. Берга.

Наряду с академической традицией внимание композитора привлекло своеобразие диско, джаза, рок-музыки и искусство индийской импровизации. Признание таланта Арзуманова и успешное начало педагогической деятельности откры-

⁴⁷ Валерий Арзуманов высказал свое мнение по этому вопросу в личной переписке, материалы которой опубликованы. Цит. по: Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Путь к себе. С. 56.

⁴⁸ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 35.

⁴⁹ Там же. С. 37.

⁵⁰ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества. С. 144–150.

вали перед ним прекрасную карьеру музыканта. Но невозможность писать по-прежнему, отказ от традиционного музыкального мышления, желание выйти за рамки экспрессионизма привели к необходимости творческого поиска в двух направлениях: определение духовных ориентиров и формирование новой композиторской техники.

Духовные искания композитора были направлены на изучение основ христианства, восточной философии и буддизма. Освоением восточной музыки, фольклора, рок-музыки музыкант стремился найти пути к обновлению своего технического оснащения. Арзуманова в столь различных художественных феноменах привлекли технология и состояние: «Технология как искусство ритмического варьирования, мелизматика и мельчайших деталей; состояние — как определенная статика. Я пытался приспособить восточную технологию к нашей интонационной основе»⁵¹.

Основной вывод, к которому пришел композитор, — изменить вертикальный способ мышления на линейный. А это привело к определенным трансформациям композиторского письма: «Оказалось, что можно писать по-новому, но не атонально»⁵². Поиск не был завершен, однако последние произведения советского периода показали, что ему был задан верный вектор.

§ 2 Художественно-творческие искания французского периода

Встреча в эмиграции с Оливье Мессианом (1908–1992), с одним из крупнейших композиторов XX века, стало знаковым событием в жизни Арзуманова: «Я всегда благоговел перед Мессианом и мечтал встретиться с ним. Когда я очутился в Париже, передо мной открылась реальная возможность пройти школу мастерства

⁵¹ Дубинец Е. Указ. соч. С. 123.

⁵² Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 115.

за рубежом. Я сожалею, что у советских композиторов нет такой возможности. Почему певцы могут, например, стажироваться в La Scala, а композитор не может поехать к какому-нибудь крупному музыканту? К Мессиапу или, скажем, к Булезу — кому куда нужно»⁵³.

Осенью 1974 года состоялась встреча Арзуманова с Мессиапом, которому понравились сочинения молодого коллеги, но единственной возможностью постичь мастерство великого маэстро было поступление в консерваторию. Арзуманову исполнилось 30 лет, он уже окончил аспирантуру и имел опыт педагогической деятельности. Вместе с тем желание учиться у Мессиапа было настолько велико, что профессиональный музыкант решил вновь стать студентом. Мэтр предложил Арзуманову и французскому студенту Филиппу Фенелону приходить на занятия чуть раньше, чтобы писать гармонические диктанты, поскольку считал экзамен по сольфеджио очень сложным. Их совместные занятия навсегда остались в памяти Валерия Арзуманова: «Эти диктанты я никогда не забуду! Мессиап садился за рояль (у него были такие полные, холеные, очень мягкие руки), брал как будто наугад аккорды из 7–8 звуков. И они звучали! Пастернак где-то сказал: “Корень красоты отвага”⁵⁴. Может действительно какой-то особой отвагой дается эта удивительная красота французской культуры!»⁵⁵.

У Мессиапа в классе было множество учеников. Композиторы разных национальностей приходили показывать свои сочинения, среди них были уже известные музыканты, как-то К. Штокхаузен, Э. Денисов⁵⁶. Как вспоминает Арзуманов: «Это был довольно сложный период, потому что мне пришлось заниматься со студентами намного младше меня, а во мне — “возраст ученика” уже кончился»⁵⁷. Но он понимал, что у мастера такого уровня эрудиции и профессиона-

⁵³ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 36–37.

⁵⁴ Пастернак Б. Л. Избранное. В 2 т. Т. 1 Стихотворения и поэмы / Борис Пастернак; сост., подготовка текста и комментарии Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернака; вступ. статья Д. С. Лихачева, с. 3–28; рис. Л. О. Пастернака. М.: Художественная литература, 1985. С. 401.

⁵⁵ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 115–116.

⁵⁶ Из беседы композитора с автором текста диссертации, состоявшейся 7 февраля 2016 года.

⁵⁷ Лопушанская Е. Указ. соч.

лизма можно многому научиться: «Мессиан обладал всеобъемлющей художественной культурой, которой нам катастрофически не хватало»⁵⁸.

Действительно, личностное и профессиональное влияние великого художника на молодого композитора невозможно переоценить: аналитические разборы произведений классиков и собственных сочинений были крайне интересными, способствовали более глубокому их постижению, хотя его музыка тогда не была близка Арзуманову.

Как известно, теоретические концепции Мессиана явились серьезным вкладом в развитие европейской музыки. Мэтр уделял серьезное внимание изучению фольклора: «...у Мессиана в классе мы постоянно слушали мировой фольклор: Полинезию, американских индейцев, Африку, в общем, то, что французы называют “Musique primitive”»⁵⁹, это было равнозначно глотку свежего воздуха в густонаселенном Париже.

Однажды прослушав скрипичный концерт Арзуманова, Мессиан прокомментировал его музыку следующим образом: «У русских есть все, — сказал он, — только им не хватает ритма»⁶⁰. И молодой композитор понял, в каком направлении ему необходимо развиваться. Много лет спустя, размышляя о влиянии, оказанном на него Мессианом, Арзуманов поясняет его следующим образом: «...воздействие мастера на меня было огромно, и только теперь, спустя годы, я понимаю истинный его смысл. Область, в которой влияние Мессиана проявилось наиболее отчетливо, — ритм: я наблюдал, как сам композитор *проживает* свою уникальную теорию ритма, и тоже пытался ее освоить»⁶¹. Овладение принципами ритмической системы Мессиана помогло Арзуманову упорядочить и обобщить собственные разносторонние искания в данной сфере.

Важнейшие принципы своего музыкального и эстетического мышления Оливье Мессиан изложил в работе «Technique de mon langage musical»⁶² (1944), под-

⁵⁸ Дубинец Е. Указ. соч. С. 124.

⁵⁹ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 115.

⁶⁰ Дубинец Е. Указ. соч. С. 124.

⁶¹ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 37.

⁶² Мессиан О. Техника моего музыкального языка / перевод и комментарии М. Чебуркиной, науч. ред. Ю. Н. Холопова. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. 124, [3] с.

черкнув, что данный «труд не является трактатом по композиции». Автор рассматривает в нем только ритмический, мелодический и гармонический аспекты музыки.

В качестве основы ритмической теории Мессиаана послужил трактат «Океан музыки» индийского теоретика Шарнгадевы (XIII век)⁶³, в котором были собраны около 120 ритмов индийских провинций. Кроме того, французский композитор применяет принцип увеличения или уменьшения ритмов, впервые введенный Игорем Стравинским в музыке балета «Весна священная». В своей теории ритма Мессиаан стремился нарушить привычную размеренность, регулярность музыкального времени. Его ритмика берет начало в движениях природы, которые не могут быть механистичными. С этой точки зрения становится понятным обращение композитора к трактату Шарнгадевы, содержащему преимущественно несимметричные ритмы простых чисел, часто встречающиеся в индийской ритмике, — 5, 7, 11, 13 и т. д.

Понятие «метр» в ритмической структуре Мессиаана носит условный характер. Оно заменяется понятием наименьшей временной длительности, изменение которой (увеличение или уменьшение) порождает «аметричную музыку», обращение с которой требует точного соблюдения определенных ритмических правил. Автор вводит понятие «добавочной длительности», «обратимых и необратимых ритмов», разрабатывает «принцип увеличения или уменьшения ритма», различает «подход–акцент–окончание» в ритмическом развитии.

Одной из важнейших технологий в ритмической системе великого французского мастера можно признать полиритмию, где использован принцип наложения ритмов. Также ей присуще применение ритмических канонов и ритмической педали. Указанные ритмические средства, безусловно, использовались композиторами и ранее, но были системно детерминированы Мессиааном и составили основу временной организации его музыкального языка.

Как утверждает Арзуманов, он не последовал за своим учителем в области мелодики и гармонии. В частности, на это он указывает в одном из своих интервью: «Все мои поиски в гармонической сфере привели к пониманию того, что

⁶³ Цит. по: Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана / Т. Цареградская. М.: Классика–XXI, 2002. С. 135–136.

мессиановское ощущение аккорда мне не дано. <...> Гармония Мессиа́на, глубоко уходящая во французскую культуру, основана на тритоне, а наше музыкальное бытие стоит на квинте. Уничтожить в себе эту изначальную квинту мне было не по силам. Думаю, к счастью. Я же не француз»⁶⁴. Вместе с тем анализ хоровых сочинений Арзуманова убеждает в обратном (см. главу 2).

Параллельно с обучением в консерватории композитор работал аккомпаниатором в студии танца Ирины Гржебиной⁶⁵ и пел в светском хоре и в церковном (хор собора Александра Невского в Париже). Очередное соприкосновение с хоровой музыкой и общение с руководителем хоров, выдающимся музыкантом и глубоко верующим человеком Евгением Ивановичем Евцом, способствовало возникновению серьезного интереса к православной музыке XIX — начала XX веков (А. Львов, А. Архангельский, А. Кастальский, П. Чесноков). Этот опыт оказал серьезное воздействие на формирование мировоззрения композитора: «В выходе на покаяние и молитву огромную, неоценимую помощь оказал мне Евгений Иванович Евец — регент кафедрального собора Александра Невского в Париже <...> Время от времени он, в индивидуальных беседах, вводил меня в свое мощнейшее интуитивное понимание православных таинств»⁶⁶.

Арзуманов стал слушателем лекций по богословию и литургии Свято-Сергиевского православного богословского института. Возможно, именно тогда впервые возникли мысли о создании духовных произведений с покаянной тематикой. Первое соприкосновение с ней произошло в доме его старшего товарища и друга Юрия Буцко, но активно она проявилась в хоровых произведениях Арзуманова гораздо позднее.

В области композиции он продолжал хранить молчание, длившееся достаточно долго. В одном из своих интервью композитор сказал: «Первые шесть лет жизни во Франции я ничего, кроме импровизаций не мог сочинять. Ко всему прочему, по приезде на Запад человеку нужно время, и немалое, чтобы как-то сори-

⁶⁴ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 116.

⁶⁵ Лопушанская Е. Указ. соч.

⁶⁶ Арзуманов В. Незримый свет веков / В. Арзуманов; вступ. комментарий. М. Рахмановой // РМГ. 1990. № 3. С. 4.

ентироваться: он попадает в совершенно иную среду, перед ним возникают многочисленные барьеры — социальные, психологические, материальные»⁶⁷.

Сохраняется интерес к технологической стороне восточной культуры. Арзуманов посещает концерты индийской музыки в музее Гиме (Musée Guimet)⁶⁸. Слушая раги, он пытался детально постичь их ритмические особенности, следствием чего стало стремление изложить свой музыкальный материал в смешанных размерах (пятидольном, семидольном, одиннадцатидольном и т.д.), то есть выйти за пределы квадратности ритма.

Композитора не интересовало изучение музыкальной теории: «Это было чисто интуитивное познание, желание проникнуть в суть не разумом, а чувством. Оказалось, что мне, воспитанному на европейской музыке, практически невозможно полностью вжиться в индийскую музыку, достичь этой невероятной скорости проживания и интенсивности контакта с музыкальной материей, свойственной рядовому индусу»⁶⁹. В любом случае этот опыт был положительным для Арзуманова, считавшего полезным для себя перенять хотя бы некоторые принципы развития индийской музыки.

Композитор также брал уроки пения у индийского ситариста Нарендры Батажу⁷⁰. Заметив, что звучание фолк-гитары напоминает ситар, Арзуманов стал импровизировать на ней, предварительно удалив ряд струн. Затем возникли вокальные импровизации в духе братьев Дагар⁷¹. Свои «раги» он исполнял в консерваторских студенческих концертах на Радио-Франс, транслировавшихся тогда по всей стране. Мессиан поддерживал своего ученика в его исканиях. Он считал, что эти импровизации нужно записывать, но Арзуманов думал иначе: «Поначалу я не фиксировал

⁶⁷ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 35.

⁶⁸ Национальный музей искусств Азии в Париже, основанный в 1889 году и названный в честь своего основателя, Лиона Гиме. Le musée national des Arts asiatiques / © Guimet. URL: <http://www.guimet.fr> (дата обращения: 08.03.2019).

⁶⁹ В. Арзуманов высказал свое мнение по этому вопросу в личной переписке, материалы которой опубликованы. Цит. по: Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Путь к себе. С. 56.

⁷⁰ Narendra Bataju — исполнитель, аккомпанирующий себе на ситаре в традиции Хиндустани (направление в северной классической музыке Индии), ученик Равви Шанкара. См. Narendra Bataju / Chargé d'affaires et Ministre de la Culture et des relations internationelles Luobanienne. • 罗巴尼亚. URL: <http://bolingo69.blogspot.com/2011/06/narendra-bataju-sitar-and-surbahar-1980.html> (дата обращения: 22.07.2019).

⁷¹ Дуэт Dagar Brothers — известный вокально-инструментальным исполнением северо-индийской классики. Bailey Bradford. The younger Dagar Brothers sing raga malkauns and raga sohini (on Indian television) / Blog at WordPress.com. URL: <https://blogthehum.com/2017/03/26/the-younger-dagar-brothers-sing-raga-malkauns-and-raga-sohini-on-indian-television/> (дата обращения: 22.07.2019).

свою музыку письменно. Мне казалось, что в прямом импульсе, прямом контакте, свойственном импровизации, есть нечто, что я должен осознать и сделать своим»⁷².

Парижскую консерваторию композитор не окончил, хотя официально значился в классе Мессиана четыре года. Полностью отдаваться учебе ему не удавалось, поскольку много времени отнимала работа. Только спустя пятнадцать лет во Франции был признан диплом Валерия Арзуманова, полученный в России: «(Парижская — Э. М.) консерватория признала за мной эквивалентность и моих знаний, и моего диплома — эквивалентность Первой премии консерватории»⁷³.

В конце семидесятых годов семья композитора переехала в небольшой город Ё (Eu) в Нормандии⁷⁴. Жизнь в провинции была нелегкой. Арзуманов оказался в полной изоляции от своей профессии, поскольку трудно было найти работу. 1978 год стал переломным для композитора. Постигший его кризис был еще более тяжелым, чем тот, который он пережил в Ленинграде. Выход из создавшейся ситуации был найден обретением веры, о чем композитор упоминает в интервью: «В конце концов, все мои броски в разные стороны привели к тому, что в один прекрасный день, после глубочайшего кризиса, я проснулся верующим и им являюсь по сей день. Но ни к какой церковной конгрегации я не принадлежу»⁷⁵. Провозглашенный Арзумановым принцип «верования вне религии» стал основой его авторского кредо. Впоследствии он будет наиболее ярко и правдиво воплощен в его хоровой музыке, особенно — в хоровых концертах композитора.

Летом того же года судьба подарила музыканту встречу с французским сказочником Брюно де ля Салем⁷⁶, гастролирующим по стране с выступлениями. Со временем Арзуманов начал аккомпанировать ему на гитаре. Вместе они дали множество концертов. Во время этих поездок композитор ближе познакомился с Францией и полюбил ее. Постепенно изменилось отношение Арзуманова и к французской музыке, привязанность к которой возникла благодаря Катрин, жене

⁷² Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 35.

⁷³ Лопушанская Е. Указ. соч.

⁷⁴ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества. С. 146.

⁷⁵ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 112.

⁷⁶ Брюно де ля Саль (Bruno de La Salle, Né en 1941) — французский профессиональный рассказчик, исследователь искусства истории и эпоса, основавший в 1981 году в Шартре CLIO, Центр Устной Литературы, который впоследствии стал Современной Консерваторией Устной Литературы. См. Bruno de La Salle. URL: <https://brunodelasalle.fr> (дата обращения: 08.03.2019).

композитора, напевавшей их детям французские народные песни. Ее пение помогло Арзуманову лучше понять и почувствовать душу Франции. Со временем классическая французская музыка, в особенности Г. Берлиоза, С. Франка, Г. Форе, К. Дебюсси и М. Равеля обрела для него новое звучание.

Сотрудничество с Брюно де ла Салем продолжалось несколько лет. Затем он предложил Арзуманову работу по вопросам изучения связи слова и музыки в Шартре, в «Центре устной литературы»: «Это была небольшая, очень оригинальная структура. Возглавлял ее известный французский писатель и сказитель Брюно де ля Саль. Его мечтой в то время было возродить музыкальную просодию гомеровских эпосов. Он сам рассказывал и пел «Одиссею»⁷⁷. Такого рода совместная деятельность побудила композитора к размышлениям над собственным творческим процессом: «В это время у меня произошел внутренний поворот. Я понял, что в музыке я до конца не реализуюсь: были какие-то конкретные вещи, которые надо было выразить только словом»⁷⁸.

Одновременно Арзуманов продолжал занятия индийской музыкой. Он действовал интуитивно, доверяя в основном своим ощущениям, «сосредотачиваясь лишь на самом голосе, его изначальном тембре и горизонтальном импульсе»⁷⁹. Подвергая рефлексии творческий процесс, композитор констатировал: «Постепенно пришло ощущение, что я достиг дна, то есть той внутренней свободы, в которой, наконец, зазвучала моя подлинная сущность. В материи этих импровизаций уже не было ничего индийского. Это пение оказалось похожим на левитацию: взлёт, долгое парение и приземление»⁸⁰.

Процесс творческого созидания возобновился. «Постепенно из глубины стали возникать ономатописические фонемы, потом слова, потом стихи, а потом и песни на собственные тексты»⁸¹, которые Арзуманов исполнял, аккомпанируя себе на гитаре. Таким образом ему удалось реализовать стремление — «сблизить в

⁷⁷ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 112–113.

⁷⁸ Лопушанская Е. Указ. соч.

⁷⁹ Цит. по: Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Путь к себе. С. 57.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же.

своём творчестве два пласта, поэтический и музыкальный»⁸². По всей видимости, композитор испытывал необходимость высказывания не только языком музыки, но и поэтическим словом. На этом пути ему оказал поддержку литературовед Ефим Григорьевич Эткинд, организовав один из концертов Арзуманова в Париже.

1980 год ознаменован возвращением к записыванию собственных сочинений. Речь идет, в частности, об авторских песнях, поэтический текст к которым был создан композитором. Важно отметить, бардовская стезя для Арзуманова не была традиционной. В отличие от других поэтов-песенников он «вошел в авторскую песню с противоположного, чем Окуджава или Высоцкий, “тоннеля”»: из профессионального, академического по типу музыкального творчества»⁸³. Данный факт его музыкальной биографии поистине удивителен: композитор, получивший солидное академическое образование (каталог произведений Арзуманова включал к тому времени такие жанры как опера, балет, симфония и множество других серьезных сочинений), вдруг обратился к бардовской песне!

Этому жанру композитор посвятил около пяти лет, написав около двухсот песен на русском языке и пять стихотворных сборников. Свое увлечение поэтическим творчеством он объясняет следующим образом: «Я не считаю себя поэтом: для этого у меня нет ни таланта, ни образования; я начал писать стихи, чтобы осмыслить себя, самоопределиться, быть на каком-то нужном мне уровне в музыке»⁸⁴. Работа в жанре авторской песни принесла Арзуманову интереснейший опыт написания музыки на собственные тексты, который позднее был реализован им в многочисленных вокальных и хоровых произведениях.

Жизнь вдали от Родины предоставила Валерию Арзуманову возможность посмотреть на свое прошлое со стороны. Он смог оценить и заново понять уникальность проистекающей из русской цивилизации советской действительности при всех ее недостатках. Фольклор, русские и советские песни и музыка обрели для него новое звучание: «А потом старые формы предстали в ином свете. Кроме того, с

⁸² Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 35–36.

⁸³ Там же. С. 36.

⁸⁴ Там же.

годами возникает чувство реализма: понимаешь, что ты рожден данной культурой, она твоя, и надо только по-своему ее увидеть, сложить в сознании заново»⁸⁵.

Затем композитор вновь погружается в академическое русло: «А в 1984 году вернулась снова ко мне музыка. Но она оказалась накрепко привязанной ко “дну”, то есть к моей собственной личности. И уже оказалось неважно, из каких источников эта музыка приходит. Всё услышанное и запомнившееся оказалось моим...»⁸⁶. Анализируя этот процесс, автор пришел к интересным выводам: «Постепенно стало возвращаться все, чему меня учили в консерватории — но в другом ракурсе, в другом порядке. На это ушли годы. Со временем я снова дошел в своей эволюции до Берга — туда, где когда-то, в молодости, остановился. Но новый Берг оказался совершенно иным, на других корнях. Круг исчерпался, замкнулся»⁸⁷. Более того, он по-новому взглянул на собственные сочинения, которые становятся своеобразным музыкальным дневником его жизни: «Мне показалось забавным, вернувшись в эту музыку “из песен и текстов”, сделать гигантский ретроспективный дневник моей жизни за все прошедшие годы. Каталог моих музыкальных впечатлений»⁸⁸.

На страницах интервью композитор неоднократно подчеркивал самобытность творчества данного периода: «Обычно говорят: всякий уехавший болеет ностальгией. Это действительно так. Но первый импульс моего музыкального дневника был не столько ностальгическим, сколько документалистским»⁸⁹. Его механизм он объясняет как попытку выявления своей культурной идентификации: «У меня, наверное, не хватает подготовки, чтобы осмыслить свою жизнь литературно, но я могу осмыслить ее музыкально. Это музыкальная автобиография, причем, повторю, увиденная, точнее — услышанная со стороны. Здесь сказывается, вероятно, и желание постоянства, уверенности в собственной культурной принадлежности»⁹⁰.

⁸⁵ Там же. С. 37.

⁸⁶ Свое мнение композитор высказал в личной переписке, материалы которой опубликованы. Цит. по: Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Путь к себе. С. 57.

⁸⁷ Дубинец Е. Указ. соч. С. 123.

⁸⁸ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 36.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же.

Репрезентация определенного времени — «объективный срез музыкальной среды»⁹¹, — подчеркивается использованием в произведениях бытовых жанров (танго, вальса, народной песни) и свободной интерпретацией популярных песен известных композиторов. В этот период первыми были написаны произведения в фортепианном жанре — 400 пьес «Фортепианный мир» в тринадцати тетрадах. За ними последовали вокальные и хоровые сочинения, созданные на собственные тексты. Это композитор прокомментировал следующим образом: «В эмиграции наступает момент, когда родной язык очищается, весь шлак уходит, и тогда нужно этот язык зафиксировать»⁹². Затем последовали опусы на слова других авторов.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что первое десятилетие в эмиграции — необычайно сложное время для композитора, потому что оно было связано с адаптацией к новым условиям жизни в другой стране, пересмотром предыдущих творческих достижений. Одновременно его можно охарактеризовать как период накопления опыта и знаний, необходимых для изменения академического мышления Арзуманова, основным вектором развития которого стал переход от западноевропейского вертикального (гармонического) стиля письма к линейности мелодического изложения⁹³.

Возвращение во времена перестройки в страну, которая долгие годы была для него закрыта, страну, с которой была тесно связана трагическая история его семьи, возможно, послужило стимулом для творческой реализации того, что было тогда для художника необходимым. Ведь именно в конце 80-х годов Арзуманов начал создавать свои основные хоровые опусы — опусы, где для полноты высказывания ему требовалось поэтическое слово. В течение десятилетия композитором было создано двенадцать развернутых произведений для хора *a cappella* и хора с различным инструментальным составом, где была заявлена покаянная тема. Эта линия хорового творчества удивительным образом совпала с настроениями в художественной среде того времени на его родине.

⁹¹ Там же.

⁹² Дубинец Е. Указ. соч. С. 124.

⁹³ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества. С. 146.

С конца 80-х годов музыка Валерия Арзуманова вновь стала исполняться в России, чему поспособствовал его друг композитор Юрий Буцко. Осенью 1988 года состоялись первые (после долгого перерыва) творческие встречи Арзуманова в Московском и Ленинградском Союзах композиторов. Музыкальная общественность Москвы и Ленинграда с большим интересом приветствовала творчество своего соотечественника.

В Москве прозвучали две тетради фортепианных пьес в исполнении автора и М. Ермолаева. Последний по этому поводу выразил следующее впечатление: «игранная мною Третья фортепианная тетрадь ор. 74 — это открытие нового жанра. Определить его сейчас я не берусь: не уверен даже, что это музыка в традиционном понимании. Перед нами — принципиально особое явление, когда авторство остается как бы неизвестным, но высокий класс композиторского мастерства сказывается в многочисленных деталях, совершенно неуловимых для непосвященных.<...> Третья — это документ, кровью написанное сочинение»⁹⁴.

Вокальный цикл на стихи Мандельштама был озвучен Ю. Хоменко и К. Кнорре. Тогда же состоялось знакомство Арзуманова с московскими композиторами Андреем Головиным, Артёмом Агажановым, и Михаилом Коллонтаем. Первый из них, размышляя об особенностях музыки композитора, констатировал: «Творчество Валерия Арзуманова — результат долгого процесса впитывания и переплавления разных культур. Итогом этого процесса явились произведения последних лет, в которых голос композитора обрел неповторимую интонацию, наполненную пронзительной правдой о России»⁹⁵.

В Ленинграде прозвучали фортепианные пьесы разных лет в представлении В. Арзуманова, А. Орловецкого и В. Берзона. Вокальный цикл на древнекитайские тексты «Ши-цзин» был исполнен Т. Сморяковой и Т. Ворониной, а вокальный цикл «В поезде» — Т. Мелентьевой и О. Маловым.

Эти концерты можно расценивать как творческий отчет Арзуманова, поскольку в них были репрезентированы в основном сочинения, написанные в по-

⁹⁴ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 38.

⁹⁵ Там же.

следние годы. Вот как воспринял автор эти события в России: «Сам факт исполнения моих сочинений здесь, конечно, имеет для меня фундаментальное значение. Я получил неопределимую возможность посмотреть на себя глазами тех, кто меня раньше знал, тех, кто сегодня здесь живет, а главное, глазами тех, кого я люблю и чьему мнению всегда верил»⁹⁶.

После концерта в Ленинградском Союзе композиторов, прослушав свои сочинения как бы со стороны, Арзуманов «внезапно ощутил в своей музыке нечто французское: какое-то облегчение фактуры, большой интерес к гармонической пряности»⁹⁷. Композитор также считает, что влияние французской культуры на его творчество сказалось в определенной «ассоциативности музыкальных образов»⁹⁸.

Одновременно музыка Арзуманова стала регулярно исполняться и во Франции⁹⁹. Сочинения композитора нашли своих слушателей в Германии, Австрии, Великобритании, Швейцарии, Италии, Португалии, Норвегии, Финляндии, Венгрии, Польше, Чехии, Японии, США. Так, микро-опера «Памяти Варлама Шаламова» (KE Theatre, Клагенфурт) и «Памяти Берга» (Российский национальный оркестр, Bjorg Engeset, Клагенфурт) были исполнены в Австрии, *Альтовый Концерт* (Наталья Толстая, Mount Vernon Orchestra, Ulysse James) прозвучал в Вашингтоне, США, «Осенняя сказка» для фортепианного квартета (Сергей Мильштейн и солисты

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же. С. 37.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Из самых важных премьер французского периода можно назвать: Альтовый концерт «*Мир*» (Liviu Stanesco, Ensemble orchestral de Notre-Dame-de-Gravenchon, Jean-Sébastien Béreau), «*Из детства*» (Ensemble instrumental du Conservatoire de Rouen, Jean-Louis Barbier), *Симфониетту* и *Сюиту вальсов* (Orchestre de chambre de Normandie, Olivier Holt, Gilles Benkemoun), *Концерт для виолончели с ансамблем виолончелей* (Ансамбль виолончелей Санкт-Петербургской филармонии, Дмитрий Еремин, Анатолий Никитин), *Концерт для хора а капелла «Прощение»* (Ensemble vocal Muzicatreizé, Roland Naugabedian), «*Давай потанцуем*» (Московский камерный оркестр, Константин Орбелян), *Три сонета Петрарки* для сопрано и ансамбля (Maria Kobayachi, Ensemble A ciel ouvert, Bernard Calmel), *Струнный секстет* (Sextuor Opus 62), квинтет «*Памяти отечества*» (Сергей Мильштейн, Solistes de l'Opéra de Lyon), *Квинтет для баяна и квартета* (Thierry Bouchet, Ensemble Opus 62), *Процессию* для духового квинтета (Solistes de l'Ensemble Intercontemporain), *Фортепианный квартет* (Сергей Мильштейн, Solistes de la Philharmonie de Lyon), *Струнный квартет № 4* (солисты Gustav Mahler Ensemble Wien), *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано (Kazimierz Olechowski, Eva Miecznikowska, Сергей Мильштейн) *Трио* для скрипки, альты и виолончели (Елена Денисова, солисты Gustav Mahler и Ensemble Wien) *Соната для скрипки и виолончели* (Елена Денисова, Григорий Алумян), *Сонату для скрипки и фортепиано № 1* (Алексей Мошков, Geneviève Girard), *Сонату для скрипки и фортепиано № 2* (Надежда Токарева, Наталья Судзиловская), *Сонату для скрипки и фортепиано № 3* (Jean-Luc Richardoz, Geneviève Girard), *Сонату для скрипки и фортепиано № 4* (Мария Мильштейн, Сергей Мильштейн), *Сонату для альты и фортепиано* (Наталья Толстая, Сергей Мильштейн), *Сонату для виолончели и фортепиано № 1* (Александр Дмитриев, Сергей Мильштейн), *Сонату для виолончели и фортепиано № 2* (Александр Дмитриев, Сергей Мильштейн), *Сонату для флейты и фортепиано № 1* (Patrice Kirschhoff, Geneviève Girard), *Сонату для флейты и фортепиано № 2* (Patrice Kirschhoff, Geneviève Girard), *Сонату для кларнета и фортепиано* (Nusret Ispir, Stany Lasri), *Сонаты для фортепиано № 7 и № 9* (Geneviève Girard).

Swiss Chamber Orchestra) — в Швейцарии (Цюрих, Женева, Базель, Лугано). Три персональных концерта были посвящены музыке Валерия Арзуманова в Амстердаме (в исполнении ансамбля *Van Gogh* и других голландских музыкантов).

Возвращение произведений Арзуманова на концертную эстраду помогло ему обрести друзей и единомышленников среди исполнителей с мировой известностью. В их числе можно назвать пианистов — Андрея Диева, Женева Жирар, Михаила Коллонтая, Сару Кромбах, Андрея Микиту, Сергея Мильштейна; скрипачей — Елену Денисову, Александра Гершовича, Гидона Кремера, Семёна Меерсона, Александра Мельникова, Марию Мильштейн, Алексея Мошкова, Александра Скворцова, Надежду Токареву; альтистов — Наталью Толстую, Сабину Тотейн; виолончелистов — Григория Алумяна, Александра Дмитриева, Вилли Гийома, Сергея Судзиловского; кларнетистов — Жан-Люка Лампла, Нусрета Испира; флейтиста Патриса Киршова; гитариста Алена Ризуля и певиц — Софи Бойе и Елену Либерову.

В 1991 году Валерий Арзуманов был восстановлен с извинениями в Ленинградском Союзе композиторов. Позднее ему были посвящены несколько концертов в самых престижных залах Москвы и Санкт-Петербурга, в рамках фестивалей «Московская осень», «Петербургская весна», «Музыка XXI века в Сочи». Кроме того, весной 2001 года состоялся фестиваль музыки Валерия Арзуманова в России — Москва, Самара, Пенза, Тольятти, Обнинск.

В начале 90-х Арзуманов занял достойное место во французской системе музыкального образования. Так, в 1991 году музыкант был приглашен на должность художественного руководителя Национальной музыкальной школы в Нотр-Дам де Граваншон (Notre-Dame-de-Gravenchon), где он проработал восемь лет, занимаясь организацией концертной деятельности школы и сочиняя музыку к детским спектаклям. Параллельно (1992–1993 годы) он был «композитором в резиденции» Руанской консерватории. Там с 1993 года он преподавал анализ и чтение с листа. Педагогическая деятельность в Руане охватывает в общей сложности около пятнадцати лет¹⁰⁰. Этот период подарил Арзуманову знакомство с французским композитором Антони Жираром, с которым его до сих пор связывает многолетняя дружба.

¹⁰⁰ Лопушанская Е. Указ. соч.

С 2002 по 2004 годы Валерий Арзуманов являлся «композитором в резиденции» консерватории имени Дариуса Мийо в Париже. Будучи уже пенсионером (2008–2013), он читал курсы анализа и композиции в музыкальной школе города Дьеппа (Dieppe). Именно преподаванием анализа, как отмечает композитор, завершилось его музыкальное образование. Там же, в Дьеппе, Арзуманов познакомился с английским священником Питером Роузом, беседы с которым способствовали завершению многолетних духовных поисков композитора: «У меня был друг, англиканский священник, Питер Роуз, который мне сильно помог в духовном смысле. Он считал, что без церкви настоящей веры не бывает. Мне кажется иначе. Можно найти какое-то свое личное духовное измерение»¹⁰¹.

Написав последнее сочинение для хора двадцать лет назад, музыкант продолжает воплощать свое авторское кредо в иных музыкальных жанрах. Как подчеркивает Валерий Грантович, «процесс “покаяния-воскресения” закончился в моей жизни»¹⁰². То, что он хотел выразить, уже реализовано в его хоровых произведениях. Ко всему, понемногу угасает необходимость высказывания русской речью. По всей видимости, последнее связано с длительным пребыванием в иной культурной среде. Как следствие, композитор постепенно отходит от русских текстов, прежде всего, в хоровом жанре, затем в вокальном, и создает опусы на французском языке, возможно, ощущая себя в какой-то мере уже французским композитором¹⁰³.

Анализ каталога произведений¹⁰⁴ зрелого периода свидетельствует об отказе композитора от крупных жанров, к которым он тяготел в начале творческого пути. Арзуманов отдает предпочтение камерной музыке, объясняя свой выбор следующим образом: «Я больше не пишу симфонической музыки, потому что ее не играют на Западе. Не имеет смысла ее писать. Я написал очень много камерных сочинений — у меня в последнее время появилось довольно много контактов с первоклассными, как мне кажется, музыкантами: это — новое поколение, которым от 30 до 40 лет»¹⁰⁵.

¹⁰¹ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 112.

¹⁰² Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии / Э. К. Мнацаканян // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 [49]. С. 49.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ См. Приложение № 1.

¹⁰⁵ Лопушанская Е. Указ. соч.

Итак, всемирно известный композитор и музыкант на протяжении многих лет серьезно изучал технологические достижения разных музыкальных культур и эпох. Он интересовался новыми яркими художественными явлениями. Основной идеей Арзуманова была и остается интеграция различных музыкальных феноменов: «Мне всегда казалось, что моя роль — создать из этого первичного музыкального материала настоящую сложную художественную и языковую культуру»¹⁰⁶. Обращение композитора к различным музыкальным стилям и культурам всегда имело характер дуалистического взаимоотношения материального и духовного: «Помимо эстетики меня всегда интересовала какая-то конкретная технологическая деталь»¹⁰⁷.

Арзуманов вел поиск, который осуществлялся в двух направлениях: формирование собственной концепции мировоззрения и становление композиторской техники. Так, в становлении мировоззренческой позиции серьезную роль сыграло изучение восточной религии и философии. Немного позже к этому добавились постижение христианских истин и более серьезное знакомство с православной музыкой. Сам композитор с присущим ему чувством юмора указывает на дистанцию, разделяющую философии и конфессии, избранные им в качестве основы своего мышления: «Как ни парадоксально, от буддизма до христианской духовности оказалось, в моем случае, в общем-то, недалеко»¹⁰⁸.

С технологической точки зрения погружение в индийскую музыку содействовало развитию линейности композиторского музыкального мышления. Обучение у Оливье Мессиана оказало серьезное личностное влияние на композитора, способствовало изучению мирового фольклора, а также помогло упорядочить его искания в области ритма. Обращение к бардовской песне привело к выходу из кризиса и возобновлению композиторского творчества, к возврату в русскую культуру, собственным корням. Не случайно интонационной основой своих произведений Арзуманов считает русский фольклор и русско-советские песни.

Композитор не отрицает поликомпонентности своего музыкального языка, что, однако, не мешает ему быть гармоничным: «Итак, резюмируем: русские и со-

¹⁰⁶ Дубинец Е. Указ. соч. С. 125.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 112.

ветские песни, русский фольклор, “примитивы”, индийская музыка, немецкая музыкальная культура, французская, православное пение — не много ли? Пусть кому-то это и покажется эклектизмом, но изнутри я чувствую, что все это каким-то непостижимым образом соединилось»¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Там же. С. 116.

ГЛАВА 2

Хоровое творчество Валерия Арзуманова: от семантики художественно-творческой образности до архитектоники композиционной структуры

§ 1. Внелитургическая духовная музыка

Современную духовную музыку отличает жанровое многообразие и индивидуальность авторского воплощения. Представляя собой подвижный объект, на каждом этапе своего развития понятие духовная музыка требует конкретизации. Термин «внелитургическая», определяющий один из важнейших аспектов духовной музыки, используется разными исследователями, в частности в диссертации Е. Поповой¹, выполненной под руководством Н. Гуляницкой. Понятие «литургическая» и «внелитургическая» музыка использует митрополит Илларион². Но дефиниция, введенная Н. Гуляницкой, кажется наиболее приемлемой: «... внелитургическая музыка, имея в плане содержания духовную основу (канонический или поэтический текст), не входит в рамки Устава и не *предназначена для клироса*, а мыслится как концертное произведение»³. Как очевидно из определения, оно детерминирует содержательную сторону сочинений, но допускает индивидуальный подход в трактовке их формы. Предложенная данным автором классификация предполагает дальнейшую дифференциацию внелитургических произведений: с одной стороны, на крупные (страсти, оратории, концерты, кантаты, литургии) и малые формы (отдельные хоровые миниатюры), а с другой стороны, на сочине-

¹ Попова Е. Духовная музыка отечественных композиторов: «поэтика жанровых форм» (конец XX — начало XXI вв.): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. В. Попова; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2011. 26 с.

² См. об этом: Гуляницкая Н. С. «Внелитургические» жанры современной духовной музыки: панорамный обзор / Н. С. Гуляницкая // Ежегодная богословская конференция православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2016. С. 341.

³ Там же.

ния, написанные для хора *a cappella* и хора с инструментальным сопровождением, что обусловлено их исполнительским составом.

Несколько ранее, по типологии, введенной Ю. И. Паисовым в конце 80-х годов, жанр хорового концерта последней трети XX века выступает в трех ипостасях: *фольклорный, программный концерт нефольклорного происхождения и концерт-вокализ*⁴. В начале XXI века, развивая дифференциацию Ю. Паисова, О. В. Стець предлагает следующую классификацию данного жанра: *фольклорный, светский и духовный*⁵. В жанре духовного хорового концерта исследователь усматривает деление на внецерковное (концертное) и клиросное направления. Внецерковный концертный жанр О. В. Стець определяет следующим образом: «В русле внецерковных духовных концертов находятся сочинения, претворяющие религиозную, духовную тематику, но использующие тексты неканонические, находящиеся на границе религиозного и светского содержания. В выборе музыкально-языковых элементов подобные сочинения зачастую мало чем отличаются от светских хоровых жанров. Им свойственны те же средства выразительности: остросовременный мелодический и гармонический язык (вплоть до применения современных средств выразительности)»⁶. Поэтому термины — «*внелитургическая*», «*внецерковная*», а также «*внеклиросная*» и «*внехрамовая*», — в равной степени могут быть использованы по отношению к духовной музыке Валерия Арзуманова и применяться в качестве синонимичных.

Внеклиросные духовные опусы созданы Валерием Арзумановым в период с 1989 по 1996 год для смешанного хора. К ним относятся следующие произведения:

- «Покаяние» : концерт № 1 : для смешанного хора : текст В. Арзуманова, ор. 104 (1989);
- «Из Нагорной проповеди» : для смешанного хора в сопровождении скрипки : евангельский текст, ор. 114 (1989);

⁴ Паисов Ю. И. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) / Ю. И. Паисов // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6 / ред. В. В. Задерацкий, сост. С. С. Зак, С. С. Зив. М.: Советский композитор, 1987. С. 206.

⁵ Стець О. В. Хоровой концерт второй половины XX — начала XXI века: к вопросу типологии жанра / О. В. Стець // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. Вып. 59. № 28 (243). С. 158–164.

⁶ Там же. С. 163.

- «Моление» : концерт № 2 : для смешанного хора : текст В. Арзуманова, ор. 122 (1990);
- «Маленький Рождественский концерт» : текст В. Арзуманова, ор. 123 (1990/1991);
- «Прощение» : концерт № 3 : для смешанного хора : текст В. Арзуманова, ор. 161 (1994);
- «Воскресение» : концерт № 4 : для смешанного хора : текст В. Арзуманова, ор. 181 (1996).

В переломный момент биографии композитор обратился к христианской тематике, которая была очень популярна в 80–90-е годы на его родине, в России, где празднование тысячелетнего юбилея Крещения Руси (1988) вызвало возрождение интереса к вере, ее идеалам и ценностям. Небывалый духовный подъем во всех сферах жизни и, особенно, в искусстве явился мощным стимулом для создания произведений на христианскую тему, в том числе и сакральной музыки, одной из основных идей которой стала тема покаяния. А. Ковалев считает покаянную тему характерной для данного периода и объясняет ее возникновение следующим образом: «Эта тема типична для периода возрождения духовной культуры в 80-х гг. прошедшего века в России. Наверное, неслучайно многим композиторам, свидетелям происходящих общественно-политических, экономических и природных катаклизмов, были особенно близки темы апокалипсиса, покаяния, сердечного сокрушения в грехах и жажды духовного очищения»⁷.

Арзуманов, будучи во Франции, попал в это русло. Композитор созрел внутренне, чтобы высказаться на упомянутую тему. Ведь покаяние в его понимании не абстрактный процесс, а раскаяние за все совершенное зло, искалеченные судьбы людей, ставших жертвами советского политического режима. Все это непосредственно связано с историей семьи композитора и оставило серьезный след в его собственной судьбе. У Валерия Арзуманова — подлинно русского человека, — данная тема нашла отражение именно в хоровой музыке, которая, как и

⁷ Ковалев А. Духовный концерт как хоровой цикл на рубеже XX–XXI вв.: жанровые и стилевые особенности / А. Ковалев // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 25. С. 95–106.

церковное пение, являет собой основу русской ментальности. Это был своего рода «прорыв», сравнимый по значимости, с одной стороны, с вдохновенными достижениями композиторов классической русской школы (П. И. Чайковского, А. А. Архангельского, А. Д. Кастальского, С. В. Рахманинова), а с другой стороны, с душевным подъемом в творчестве его современников (С. А. Губайдуллиной, А. Г. Шнитке, Ю. М. Буцко и многих других)⁸.

Как представляется, к данному периоду вполне сформировалась духовно-нравственная концепция композитора, наиболее полное представление о которой можно составить, опираясь на материалы интервью в периодических изданиях и авторские статьи. Познание христианства Арзуманов считает глубоко личностным актом, ибо «таинства христианские человеку дано постичь лишь изнутри, из своей собственной судьбы. Страдание, смерть и просветление (Воскресение) — факты личные, индивидуальные. Человек всегда страдает в одиночку»⁹. Как отмечает композитор, «суть же таинства христианского и заключается в том, чтоб посредством страдания очистить, исцелить души наши»¹⁰. Потребностью современности Валерий Грантович видит «органическую необходимость слияния русской духовности и западноевропейской цивилизации»¹¹, где предназначение России — «нравственный опыт мучеников. Мучеников веры, революции, войн и нашей невозможной вчерашней и сегодняшней повседневности»¹². Путь христианина в понимании композитора — это путь раскаяния, мученичества, «исцеление страданием и распятием»¹³, приводящее к очищению. Данное понимание христианских истин нашло отражение в сочинениях духовной тематики¹⁴, получив воплощение в их поэтической первооснове, образной и символической сфере, музыкальном языке.

Тема покаяния является доминантой внецерковных хоровых произведений Арзуманова и затрагивает его светские сочинения. Многогранность покаянной

⁸ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии / Э. К. Мнацаканян // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 [49]. С. 46.

⁹ Арзуманов В. Незримый свет веков / В. Арзуманов // Российская музыкальная газета. 1990. № 3. С. 4.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Первое сочинение Арзуманова на указанную тему — «Семь пословиц о Боге из сборника Владимира Даля» для баса, ор. 91.

темы раскрывают разные аспекты покаянного чувства: личное покаяние каждого человека («Покаяние»), покаянная молитва («Моление»), покаяние автора («Прощение», «Маленький Рождественский концерт»), покаяние разбойника благоразумного на кресте («Из Нагорной проповеди»).

В сочинениях на обозначенную тему приоритетным является жанр хорового концерта, обращение к которому было инициировано выдающимся педагогом Арзуманова — Вадимом Салмановым. Именно с появлением его хорового опуса «Лебедушка» «началось возрождение интереса композиторов к хоровому концерту»¹⁵. Действительно, специфика данного жанра, с присущим многообразием музыкальных форм, синтезом вокально-хорового и симфонического мышления, богатством образно-семантической палитры, наиболее соответствует воплощению произведений духовной проблематики.

Весомость этого жанра в творчестве Арзуманова отмечается лично автором, который свидетельствует о том, что путь к пониманию его творческого кредо лежит через познание его камерной музыки и хоровых концертов¹⁶. Композитор выделяет опусы «Покаяние», «Моление», «Прощение» и «Воскресение» как самые значимые: «Мои главные хоровые сочинения — это четыре хоровых концерта. Они по годам подытоживают пережитое. Это путь покаяния, моления, прощения и воскресения, так они и называются»¹⁷. Указанные хоровые опусы композитора представляют собой своеобразный вклад в «жанр концертного духовного покаяния»¹⁸, наряду с произведениями А. Шнитке и А. Пярта. Дополняют внецерковные духовные сочинения «Маленький Рождественский концерт» и опус с инструментальным сопровождением — «Из Нагорной проповеди».

Обращает на себя внимание факт, что композитор мыслит преимущественно крупными формами: все его концерты многочастны. Их драматургическая цельность основана на единстве образной сферы, средств музыкального языка,

¹⁵ Паисов Ю. И. Указ. соч. С. 207.

¹⁶ Из беседы композитора с автором диссертационного исследования, состоявшейся 29 сентября 2018 года.

¹⁷ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции / Э. Мнацаканян // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов / ред.-сост. М. Воротной; научн. ред. Р. Шитикова. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. Вып. 8. Ч. 2. С. 113.

¹⁸ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 313.

авторской идеи и текста. Религиозные образы многообразны, каждый из них персонифицирован, чем обусловлена жанровая опора на песенные и танцевальные основы. Отдельные части концертов обладают четкой, ясной структурой, выраженной достаточно разнообразно: от простой одночастной — до масштабной симфонизированной формы. В композиционных построениях повторного строения отсутствует точная репризность, поскольку композитор отдает предпочтение варьированной, либо динамизированной репризе (характерное свойство русской музыки в целом и хоровой музыки в частности).

Внеклиросные сочинения в основном созданы Арзумановым на собственные тексты, не считая некоторых концертных частей, написанных на слова православных молитв, и опуса «Из Нагорной проповеди», литературной первоосновой которого является евангельский текст. Композитор комментирует данный феномен следующим образом: «После очень долгих раздумий и многолетнего молчания <...> я понял, что для того, чтобы выразить все то, что я прожил, мне не хватает голоса, слова. Писать на чужие стихи — это, конечно, замечательно, но по-настоящему понять принцип вокальной музыки можно, мне кажется, только изнутри, когда и текст, и музыка рождаются одновременно»¹⁹. Кроме того, собственные тексты способствовали воплощению композиторской идеи — созданию музыкальной автобиографии (см. *Главу I*). Таким образом, большая часть хоровых произведений Арзуманова автобиографична — «Покаяние», «Стихия», «Маленький Рождественский концерт», «Прощение», «Воспоминание о Воркуте», «Возвращение из небытия».

Малый объем некоторых текстов («Прощение» — I, IV, VI и VII части; «Моление» — II, IV, VI и VII части) компенсируется их невероятной эмоциональной насыщенностью. Основной задачей здесь является передача глубокого смысла литературного первоисточника с помощью минимальных поэтических средств выражения²⁰, возлагая ведущую роль на средства музыкальной выразительности. Думается, такой сплав композиторского литературного текста и музыки способствует более точному воплощению авторского замысла, оказывает сильное воз-

¹⁹ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 112.

²⁰ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества / Э. К. Мнацаканян // Университетский научный журнал. 2016. № 25. С. 148.

действие на слушателя, вызывая чувство сопереживания, и представляется, подчеркиваем, в своем роде феноменальным.

Начиная с 1992 года, хоровые произведения композитора исполняются на его исторической Родине (фестивали «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге», III Международный фестиваль современной музыки, фестиваль «Мир музыки Валерия Арзуманова») и за рубежом²¹. Так, сочинение «Из Нагорной проповеди» прозвучало 25 апреля 1992 года на фестивале «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге» в зале Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в исполнении камерного хора «Lege Artis» (дирижировал Б. Абальян, партию скрипки соло исполнила М. Сафарьянц). Со временем этот опус был так же исполнен 22 апреля 1996 года на III Международном фестивале современной музыки в Большом зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Камерным хором консерватории под управлением Б. Тевлина (скрипичное соло — Г. Кремер).

«Маленький Рождественский концерт» прозвучал 10 апреля 1993 года на фестивале «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге» в зале Санкт-Петербургской консерватории в исполнении хора студентов дирижерско-хорового факультета этого вуза (дирижировал В. Успенский). Концерт «Покаяние» был представлен слушателю частично 24 октября 1994 года в Москве в зале Московского дома композиторов хором «Орфей» Российской академии музыки им. Гнесиных (дирижеры Е. Кабакова и В. Калинин). Что касается концерта «Прощение», то его исполнение осуществилось 24 июня 1997 года в Марселе, в церкви «Сан-Лоран» хором «Musicatreize» (дирижер Р. Айрабемян). А опусы «Моление» и «Воскресение» еще пребывают в ожидании встречи со взыскательным слушателем.

Первое хоровое сочинение, созданное Арзумановым после многих лет молчания, — хоровой концерт «Покаяние» (ор. 104, 1988/1989) или музыкальное представление для солистов и смешанного хора. Это одно из знаковых и самых значительных произведений музыканта, история создания которого связана с восстановлением его контактов с Россией. Автор обеспокоен судьбой своей много-

²¹ Там же. С. 150.

страдальной Родины. Отождествляя себя с народом, его ошибками и трагедиями, он пытается разделить с ним груз ответственности. Столь глубокая драматичность смысла придает этому произведению особый статус — это приношение его автором очищающей духовной жертвы²². Сочинение написано Валерием Арзумановым на собственный текст. Исключением являются часть XV «Горные вершины» на стихи М. Ю. Лермонтова²³, где композитор допускает некоторую свободу в обращении с текстом, и часть XVI, написанная на слова евангельской молитвы «Отче наш» (Евангелие от Матфея 6 : 9–15, Евангелие от Луки 11 : 1–13)²⁴.

Эпиграфом к хоровому концерту послужили слова А. Солженицына: «Будет, наверное, человеком. Но перестрадав»²⁵. Его строки очень точно раскрывают суть творческого замысла композитора, основную идею его произведения. В страдании, как одном из проявлений покаяния, Арзуманов видит возможность очищения человеческой души, ее духовного преображения и осмысления христианского пути.

В сочинении впервые глубоко и пронзительно прозвучала покаянная тема, которая занимает центральное место в образно-смысловой сфере наследия композитора. Сознание своей греховности, испытание чувства вины, способность перестрадать содеянное, наделяют акт покаяния драматизмом. Одновременно покаянное чувство вмещает в себя множество других эмоциональных нюансов, ведь покаяние — не только осознание своих грехов, сокрушение об их свершении. Оно открывает путь к проявлению более высоких чувств — желанию исправления и надежде на это исправление.

Образный строй произведения обусловлен разнообразием оттенков покаянного чувства. Он представлен образами кающихся (юноша, муж, старец, любовница, жена, мать, путники); религиозными образами («Бог покаяния и всепрощения», «распятый», «воскресение»); образами, символизирующими нравственную чистоту («поле белое», «туман белый»), многозначными образами («лодка бе-

²² Girard A. Valéry Arzoumanov. Compositeur hors du temps / A. Girard. [S. l.]: À ciel ouvert, 2004. P. 151.

²³ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2 : Стихотворения 1832–1841 / художник С. В. Богачев. М.: Воскресенье, 2000. С. 127.

²⁴ Библия: книги священного писания Ветхого и Нового Завета: (канонические): в русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское библейское общество, 2011. 1231, XVI, [14] с.

²⁵ Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956: Опыт художественного исследования. Т. 2 / А. И. Солженицын, под ред. Н. Д. Солженицыной. М.: Вагриус, 2008. С. 256.

лая»). Подобная многоликость образной сферы произведения предопределила многообразие, незаурядность и яркость его музыкального языка, тембровые характеристики персонажей.

Весьма примечательно, что «Покаяние» синтезирует в себе жанровые особенности хорового концерта и театрального представления. На полижанровость композиции указывает собственное определение автора, зафиксированное в опубликованном каталоге²⁶ (перевод каталога см. *Приложение 1*). Кроме того, данная информация подтверждается материалами интервью²⁷, где композитор называет рассматриваемый опус хоровым концертом. Ко всему, на это указывает и композиторская ремарка, помещенная в рукописи сочинения: «Музыкальное представление для смешанного хора a cappella».

Продолжая традиции светского хорового концерта, «Покаяние» представляет собой многочастную структуру (*таблица 1*) основанную на контрастном чередовании частей, композиционная целостность которых формируется с помощью драматургического и образного единства, средств музыкального языка, общей идеи и авторского поэтического текста. Общность музыкального языка прослеживается в первом и последнем номерах концерта (принцип попевочности, характерный для христианских богослужебных напевов, склад письма, ладо-звукорядная основа, гармония, ритм, темп). Некоторое сходство можно отметить в «Видении первом» и «Видении втором» (образность, интонационный строй, тональная окраска, ритмическая организация мелодической линии). Части концерта «С нами Бог» и «Отче» связывает образно-смысловая сфера. Следовательно, в композиции «Покаяния» имеются своего рода структурные скрепления («Откроем покаяния двери» и «Закроем покаяния двери», «Видение первое /Лодка/» и «Видение второе /Свет/», «С нами Бог /Комментарий/» и «Отче /Из литургии/»), которые образуют образно-смысловые арки.

Драматургия цикла следует триаде «покаяние — страдание — очищение». Для ее последовательной реализации композитором избраны персонажи, репре-

²⁶ Girard A. Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov. Essai analytique et biographique / A. Girard. Paris: L'Harmattan, 2017. P. 203–254.

²⁷ Мнацаканян Э. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 113.

зентирующие разные ипостаси человеческого бытия: юность, молодость, зрелость, старость. Драматургической вершиной концерта, кульминационной точкой всего цикла является XII часть «С нами Бог», выражающая авторское кредо. Завершает опус песнопение «Закроем покаяния двери» — тематическая реприза произведения, его логический эпилог.

Таблица 1

№	Название части	Тональность
1.	Раскроем покаяния двери	a-moll
2.	Покаяние юноши	g-moll
3.	Видение первое /Лодка/	f-moll
4	Покаяние мужа	cis-moll
5	Бедный мой /Комментарий/	e-moll
6	Покаяние старца	h-moll
7	Великий народ /Комментарий/	as-moll
8	Покаяние любовницы	c-moll
9	Видение второе /Свет/	f-moll
10	Покаяние жены	a-moll
11	Много тела /Комментарий/	a-moll
12	<i>С нами Бог /Комментарий/</i>	e-moll
13	Покаяние матери	b-moll
14	Видение третье /Распятый/	b-moll
15	Покаяние путников /Из Лермонтова/	c-moll
16	<i>Отче /Из литургии/</i>	c-moll
17	Закроем покаяния двери	a-moll

Каждая часть опуса в свою очередь является хоровой миниатюрой, написанной в определенном музыкальном жанре со свойственными этому жанру чертами. Так, «Раскроем покаяния двери» представляет собой покаянный стих, «Покаяние юноши» — городской романс. «Видение первое /Лодка/», «Покаяние старца», «Покаяние жены» и «Видение третье /Распятый/» написаны в жанре лирической протяжной песни. «Покаяние мужа» является военной песней-маршем, «Много тела /Комментарий» представляет собой скерцо, а «Видение второе /Свет/» написано в жанре «антибаркаролы». «С нами Бог /Комментарий/» — это хорал, «Отче /Из литургии/» — молитва, «Великий народ /Комментарий/» — гимн, «Покаяние путников /Из Лермонтова/» — аллюзия на городской романс.

Одновременно опус наделен чертами театрального представления. Он включает 17 частей, каждая из которых имеет программное название, и начинает-

ся хорovým призывом «раскроем покаяния двери» (*таблица 1*). На протяжении музыкального действия слушателю представляется калейдоскоп сменяющих друг друга персонажей: юноша, муж, старец, любовница, жена, мать, путники²⁸. Все они проходят через страдание и раскаяние, стремясь к духовному очищению и процесс покаяния индивидуален для каждого из них. Поэтому вполне закономерным представляется обладание персонажами персонифицированной интонационно-тембровой характеристикой.

Композитор режиссирует развитие музыкального действия по аналогии со сменяющимися друг друга театральными сценами, в которых динамика развития обусловлена контрастной сменой образов. Включение в фабулу действующих лиц перемежается репликами хора, иногда сочувствующими, а иногда — осуждающими. Такое драматургическое решение апеллирует к композиции античной трагедии, где выступления главных героев чередовались с хорами, комментировавшими действия героев и выражавшими настроение народа²⁹. Если же говорить о функциональности хора в этом произведении Арзуманова, то его содержательная многоликость не вызывает сомнений — он выступает и в роли участника событий, и главного героя, и комментатора.

Часть I «Раскроем покаяния двери» — музыкальный пролог хорового концерта, который весьма интересен в жанровом отношении, поскольку представляет собой авторский покаянный стих несакрального типа. Слова поэтического текста достаточно просты, но сила их эмоционального воздействия необычайно велика и призывает слушателей к личному и всеобщему покаянию:

Раскроем покаяния двери!
 Все вместе — покаяния двери!
 Пусть каждый человек
 раскается
 в грехах своих!

Растворим настезь покаяния двери!
 Мы, все же, — люди, не звери.
 Господи, помилуй Нас,

²⁸ Мнацаканян Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова / Э. К. Мнацаканян // Университетский научный журнал. 2019. № 46. С. 163.

²⁹ Там же. С. 164

спаси Вас,
прости Их!

Раскроем покаяния двери
раскроем,
раскроем покаяния двери
раскроем покая...
раскроем.

Избранные композитором средства музыкальной выразительности и принципы формообразования способствуют яркому и интересному воплощению его же поэтического замысла с весьма примечательной стихотворной канвой, которая обращает на себя особое внимание. Как известно, «внешним выражением стиховой расчлененности речи является их графическая форма. Каждый стих представляет отдельную строку. Изображая стиховую речь в виде изолированных строк, автор дает указание, как читать стихи, как членить и выравнивать стиховую речь»³⁰. При этом, «совпадая со стихом, строка иногда может и не определять стиха, если стих определен каким-нибудь другим образом (рифмой, метром и т.п.)»³¹. В связи с этим представляется весьма показательным решение автора-композитора, реализовавшим столь своеобразные по форме три строфы (дистих+терцет) поэтического текста автора-поэта в следующей музыкальной структуре: **ab** | **a₁b₁** | **c**. Таким образом, форма музыкального текста покаянного стиха представляет собой трехчастную форму с тональной, но не тематической репризой: **A** (тт. 1–2) **B** (тт. 3–4) **C** (тт. 5–7).

Вместе с тем интонационные импульсы, заложенные в первом предложении (партия альтов, т. 1), имеют всеобъемлющий характер, ибо из них рождается тематизм последующих двух разделов и устанавливается интонационный вектор к музыкальному эпилогу хорового концерта — «Закроем покаяния двери». Действительно, музыкальные фразы, соответствующие двум строкам поэтического текста «Раскроем покаяния двери» и «Все вместе покаяния двери», содержат два основных интонационных комплекса, излагаемых в партии альтов. Первый из них выдержан в ровной ритмике четвертными длительностями с «кружением» вокруг

³⁰ Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика: учебное пособие для студентов вузов по направлению «Филология», спец. «Филология» и «Литературоведение» / Б. В. Томашевский. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 103.

³¹ Там же.

квинтового тона a-moll — $e^1-d^1-e^1-f^1-g^1-f^1-e^1-d^1-f^1-e^1$. Примечательно, что в партии басов этот интонационный комплекс репрезентируется в обращении и измененной концовкой ($e-f-e-d-c-d-e-f-H-c-d-e$), но, опять-таки, с притяжением к квинтовому тону. Второй комплекс имеет прежде восходящий вектор мелодии («восходящий» мотив — $d^1-e^1-f^1-g^1$), но затем также испытывает притяжение к квинтовому тону, порождая «орнаментальный» мотив ($as^1-g^1-as^1-f^1-e^1$) с контрастной ритмикой (триоль) и довольно развернутый мотив «опевание» ($f^1-d^1-f^1-e^1$). Построен этот интонационный комплекс на звуках второй, третьей и четвертой групп второго «мессияновского» лада во второй транспозиции. Второе предложение («Пусть каждый человек раскается в грехах своих») — интонационный вариант первого. В партии сопрано развиваются интонации и первого, и второго мотивов. В остальных партиях реализуются секундовые сопряжения из первого мотива.

Во втором разделе формы в первом предложении («Растворим настежь покаяния двери...») в партии альтов яркое развитие на f получает второй интонационный комплекс. А а во втором предложении («Господи помилуй нас...») в той же партии в крайне обновленном варианте представлен первый: секундовое опевание сменяют терцовые обороты, а восходящий вектор мелодического движения, имевший прежде квартовый объем, расширяет свой диапазон до малой сексты.

Третий раздел музыкальной формы («Раскроем покаяния двери») несмотря на то, что не является тематической репризой, все же, в партии теноров содержит интонационный симбиоз первого (секундовое опевание) и второго («восходящий» импульс) мелодических комплексов, которые крайне завуалированы благодаря прочному интонационному сплаву и контрапункту остинато на первой ступени в той же партии.

Разграничение музыкальных разделов происходит за счет своеобразных кадансов, имеющих, ко всему, определенное ритмическое оформление (половинная и целая длительности) и соответствует окончанию поэтических строф. Соответственно, музыкальная форма первой части хорового концерта согласуется с типо-

вой формой покаянного стиха — трехчастной схемой построения композиции³². Как отмечается, «жанровый портрет» покаянного стиха определяют стилистические формулы ключа-зачина, эпизода и ключа-концовки³³.

Первая текстовая строфа — это ключ-зачин, представляющий собой призыв-обращение. Из характерных атрибутов зачина следует указать на наличие синтаксических параллелизмов и лексических повторов, подчеркивающих ритмическую организацию текста. Согласно типологии Т. В. Кожевниковой, его можно отнести к третьему композиционному типу обращения, а именно «ко всему человечеству», который «сходен с философским размышлением, также характерен для дидактического поучения, но с интонацией порицания»³⁴. Вторая строфа текста — это эпизод. В контексте зачина и концовки он репрезентирует жанровую ипостась покаянного стиха — монолог-проповедь. Заключительная строфа функционально в полной мере соответствует ключу-концовке, ибо обнаруживает в себе присущую для подобного раздела характерность — конструкцию побуждения к совместному действию о прощении грехов³⁵, с типовой структурой, которой присущи «простые предложения с фиксированным местоположением сказуемого и одинаковым типом синтаксической связи»³⁶.

Музыкальный материал песнопения (*пример 1*) основывается на малосекундовых сопряжениях, свойственных знаменному распеву (*пример 2*) и григорианскому пению (*пример 3*), которые подвергаются модальному колорированию. Как отмечает Л. Дьячкова, процесс модального колорирования, основанный «на взаимодействии различных ладовых вариантов при одной тонике, характеризуется вариантно-диатоническими ступенями»³⁷. Именно подобная «хроматизация» усиливает остроту, напряженность звучания, способствует его динамизации. Кроме того, в данном номере часто встречается движение параллельными терциями, столь традиционное для партесного пения.

³² Кожевникова Т. В. Особенности поэтики русских покаянных духовных стихов XVI–XVII вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Викторовна Кожевникова; Самар. гос. пед. ун-т. Самара, 2005. С. 10.

³³ Там же. С. 10–12.

³⁴ Там же. С. 10.

³⁵ Там же. С. 10.

³⁶ Там же. С. 11.

³⁷ Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие для музыкальных вузов / Л. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 45.

Кульминация покаянного стиха приходится на средний раздел, в котором основная роль поручена басовой партии. В ее исполнении напряженно звучит мелодическая реплика в непривычно высокой тесситуре — «Господи, прости их». Окончание второй строфы достаточно необычно. Она завершается октавным унисоном, который приводит к заметному упрощению хоровой фактуры в заключительном разделе, где нарушается принцип ритмического единства всех партий. Хоровая фактура становится облегченной из-за выключения сопрановой партии и органной тонической педали. Финальный смысловой аккорд — введение нижнего тетрахорда из звукоряда фригийского модуса, в мелодическом плане являющего собой зеркальный вариант «восходящего» мотива из второго интонационного комплекса. По сути, эта интервальная последовательность тождественна нисходящему фригийскому обороту, хорошо известному в творчестве И. С. Баха с семантикой «образа преисподней». Трижды реализовав себя в качестве остигатной басовой педали, он в четвертом проведении звучит в увеличении и приводит к завершающей аккордовой структуре *a-moll*'ного трезвучия (пример 4), колорированного звуками симметричного лада. Речь идет об аккорде, по определению О. Мессиана³⁸, с «добавочной секстой» и аккордовой структуре, собранной из звуков третьего «мессиановского» лада в 1-ой (**S+B**)³⁹ и 2-ой (**A+T**) транспозициях. Такого рода колорирование *a-moll*'ного трезвучия на тонике вызывает ассоциации с «эффектом витража» у названного выше французского композитора.

Изложение в аккордовой фактуре, которую композитор дополнительно насыщает за счет *divisi* во всех хоровых партиях, и ее сочетание с вербальным компонентом, где каждому аккорду соответствует слог поэтического текста и практически отсутствуют распевы, придает данной части декламационно-

³⁸ Мессиа О. Техника моего музыкального языка / О. Мессиа; пер. и коммент. М. Чебуркиной; науч. редакция Ю. Н. Холопова. М.: Греко-латин. каб. Ю. А. Шичалина, 1995. С. 67.

³⁹ Для удобства атрибуции в диссертационном исследовании используются условные обозначения, введенные П. П. Левандо (см. Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. Л.: Музыка, 1984. С. 6.). Так, символ «+» — сочетание партий, например: S+A+T+B. Знак «+», стоящий между обозначениями партий или хоровых групп, заключенных в скобки, обозначает их сопоставление или обособление: (S+A)+(T+B). Если в результате разделения партии приобретают самостоятельное значение (*divisi*), цифры ставятся непосредственно после обозначения партий, например: SI+SII+AI+AII. Если *divisi* временные, цифры заключаются в скобки, например: S(I+II)+A(I+II). Знак «-» — означает постепенное включение или выключение хоровых партий или групп, символ «=>» — дублирование, но если этот знак стоит непосредственно между обозначениями партий, то означает унисон, например: S=A. Если же данный знак располагается между обозначениями партий, заключенными в скобки, имеется в виду октавный унисон, либо удвоение, например: (S)=(A), (S+A)=(T+B). Символ «x» — перекрещивание голосов, например S x A.

псалмодический характер, что в свою очередь также адресует к церковной музыке и настраивает на покаянный лад.

Песнопению с большой протяженностью развертывания музыкального материала в неспешном темпе свойственна свободная несимметричная ритмическая структура безакцентного типа. По мнению В. Н. Холоповой, четыре типа ритма, а именно *регулярно-акцентный*, *нерегулярно-акцентный*, *регулярно-«безакцентный»*, *нерегулярно-«безакцентный»*, возникают как результат взаимодействия ритмических явлений⁴⁰. Важно обратить внимание, что в публикации 1971 года исследователь считает более корректным вместо термина «безакцентная» использовать по отношению к ритмике понятие «времяизмерительная»⁴¹. Подчеркивая, таким образом, условность явления «безакцентность», автор отмечает, что этот термин, собственно, не означает полного отсутствия акцентности в ритме, апеллируя при этом к выражению Б. Теплова «без акцента нет ритма»⁴².

Покаянный стих в ладовом отношении построен на игре разных ладовых наклонений *a-moll*, как-то *натурального, гармонического, мелодического, фригийского* и «ладов ограниченной транспозиции»⁴³ (“modes à transpositions”). Важно обратить внимание, что М. Чебуркина рекомендует корректнее переводить с французского языка этот термин О. Мессиаана как «лады с ограниченным числом высотных позиций», «лады ограниченных позиций»⁴⁴. Арзуманов синтезирует средства классической и современной гармонии, используя возникающие на полимелодической основе аккорды с раздвоением тона, структуры терцового и нетерцового (секундового и квартового) строения. Плотность фактуры и насыщение ее «вариативными хроматизмами» вследствие модального колорирования придают гармонической вертикали покаянного стиха необычайную пряность.

Часть II «Покаяние юноши» резко контрастирует с первой частью. Она посвящена образу кающегося юноши, который до некоторой степени персонифициро-

⁴⁰ Холопова В. Музыкальный ритм: Очерк / В. Холопова. М.: Музыка, 1980. С. 23.

⁴¹ Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. М.: Музыка, 1971. С. 100.

⁴² Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. М.-Л.: Академия наук РСФСР, 1947. С. 270.

⁴³ Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. Вып. 4. М.: Музыка, 1966. С. 216–229; Дьячкова Л. Указ. соч. С. 52; Екимовский В. Оливье Мессиаан. Жизнь и творчество / В. Екимовский. М.: Советский композитор, 1987. С. 21, 27.

⁴⁴ Мессиаан О. Указ. соч. С. 119.

ван. Как представляется, в этом герое репрезентирована личность самого композитора, на что указывают заключительные слова авторского текста: «Не приняв ничего, он ноты делает». Данная часть концерта начинается словами: «Поле, поле мое, поле белое», символизирующими нравственную чистоту и начало жизненного пути. Создание светлого образа (душа юноши не отягощена множеством грехов) потребовало от композитора совершенно иных художественных средств воплощения.

«Покаяние юноши» — один из замечательных образцов вокальной лирики. Прекрасная в своей простоте мелодия в жанре городского романса звучит у тенора соло (*пример 5*). Ей свойственно неторопливое восходящее движение по звукам кадансового квартсекстаккорда *g-moll*, с опеванием (иногда «хроматическим колорированием») основных ступеней и плавным нисхождением к тонике. Встречающийся в ее развитии восходящий ход на малую сексту, свойственный романсовой стилистике, будет неоднократно возникать в мелодике «Покаяния».

Мелодический материал второй части богато орнаментирован и насыщен более развитой ритмикой. В отношении метроритма композитор придерживается системы О. Мессиана. Движение мелодии не сковано постоянным метром, симметричностью и квадратностью. Она свободно ритмически дышит и развивается, ее окончание часто подчеркивается добавочной «мессиановской» длительностью, которая вводится Арзумановым для усиления кульминационных моментов.

«Покаяние юноши» в композиционном плане состоит из трех разделов с заключением: $aa_1+bb_1+a_2a_3+c$. В первом и втором разделах использована монодия. По всей видимости, она сознательно выбрана композитором с целью сосредоточения на протяжной мелодии-размышлении юноши и его светлом раскаянии. Реприза представлена гомофонно-гармоническим складом фактуры — это хоровой комментарий. Мелодия звучит в партии сопрано, в ней сохранена прихотливая орнаментация, а сопровождение поручено партии басов — весьма необычный по тембровому сочетанию ансамбль.

«Покаяние юноши» выдержано в тональности *g-moll*, которая воспринимается необычайно светло. В заключительном разделе звучание мелодической линии сопровождают созвучия сонорного типа — интервальная модель аккорда, постро-

енная на сцеплении тритона с квинтой *des-g/es-b* (6:7), сменяется сопряжением квинты с тритоном *c-g/e-b* (7:6) с последующим переходом в альянс двух тритонов *des-g/e-b* (6:6), растворяющихся в гомогенной вертикальной структуре, обладающей признаками *g-moll*'ного трезвучия. Что касается мелодии, то она постепенно завоевывает вершину, и ей так же не удастся избежать тонического притяжения.

Часть III «Видение первое /Лодка/». Это хоровой образ-символ, трактовка которого многозначна. Во-первых, его можно персонифицировать с переправой в мир иной. Во-вторых, он являет собой символ человеческой жизни. И наконец, знак лодки может знаменовать путь спасения в христианстве. Но автор не дает однозначного ответа на этот вопрос. Вместе с тем образ плывущей лодки будет еще неоднократно встречаться в последующих номерах «Покаяния», как-то тематическое напоминание образа-символа в девятой части «Видение второе /Свет/» и текстовая реминисценция — «белая лодка» в четырнадцатой части «Видение третье /Распятый/». Основной смысл «Видения первого» заключен в словах: «счастья мало, много горя». По всей видимости, образ лодки репрезентируется здесь как возможность спасения, реализуемый в жанре лирической протяжной песни. На фоне альтовой хоровой педали в сопрановой партии горестно звучит мелодия, которая развивается по ступеням тонического трезвучия *f-moll*. Ее вторая фраза динамизирована посредством альтераций, прихотливой ритмики и подголосочной полифонии.

Интересной является композиционная структура «Видения первого», которая представляет собой некую трехчастность, где каждый раздел изложен в определенном типе фактуры. Одновременно с развитием музыкального материала происходит и насыщение хоровой фактуры. Так, в первом разделе средствами подголосочной полифонии репрезентируется тема, структурирование которой в контексте мессиановского формообразования можно определить как *антеседент* (тт. 1–2) и *консеквент* (т. 3). В русской транскрипции это понимается как «предложение» и «ответное предложение»⁴⁵. Второй раздел (*пример б*) начинается канонической имитацией между партиями теноров и басов, построенной на тематизме первого раздела и перерастает в имитацию контрастного типа внутри неза-

⁴⁵ Там же. С. 116.

висимых линий — альтовой, теноровой и басовой. Вне всяких сомнений, его можно репрезентировать в качестве «мессиановского» *комментария*, выполняющего развивающую функцию⁴⁶. Третий раздел имеет все признаки коды, на что указывает выдержанный тонический органнй пункт, где вновь применяется принцип «витража». Этот заключительный раздел экспонирует насыщенную аккордовую фактуру. Он построен на основе присущих знаменному распеву секундовых попевок с включением вариантов дитатонических ступеней и тематически связан с покаянным стихом.

Часть IV «Покаяние мужа» по содержанию представляет собой покаянный апофеоз смерти, воплощенный через образ кающегося воина: «Я воин, я воин. Я всю жизнь убивал». Основная идея данной части перекликается с идеей заключительного номера из цикла «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского — «Полководец», где во время монолога смерти звучит церемониальный марш. Таким образом, четвертая часть хорового концерта, представляя жанровые атрибуты марша, имеет трехчастную структуру и написана в тональности *fis-moll* с употреблением проходящих и вспомогательных хроматизмов, имеющих полимелодическое происхождение.

Первый раздел изложен в гомофонно-гармоническом складе. Мелодия звучит в партии басов и призвана воплотить образ воина. Ей присущи мужественность, четкость и чеканность, что выражается узкообъемным диапазоном мелодики, использованием пунктирного ритма и отсутствием распевов. На словах «вот очищающий в небо шепчется стих» возникает попытка вырваться за пределы привычного диапазона, но возглас «кровь на руках моих» возвращает к тонике. Альтовая партия развивается параллельными терциями, выполняя функцию гармонической поддержки. Примечательно, что здесь для воплощения жанровой специфики марша композитор впервые прибегнул к метрической квадратности (8/4). Кроме того, окончание этого раздела весьма неординарно, ибо после каданса используется своеобразный «эффект обрыва», формирующийся благодаря не-

⁴⁶ Там же. С. 117.

законченности словесного текста в партии альтов («но кровь на руках твоих») и паузированию в последующем такте, делящемся 7/8.

Второй раздел, отделенный от первого генеральной паузой, резко отличается от него по своему характеру и средствами музыкальной выразительности. На фоне аккордовой педали в теноре (четырёхголосное *divisi*) в исполнении альта соло звучит лирическая витиеватая мелодия. Резко взмывая вверх, она постепенно ниспадает к тонике. Использование свободной ритмической структуры безакцентного типа придает ее звучанию легкость, импровизационное начало. Метрическая организация раздела (20/8, 10/8, 8/4) создает прецедент сворачивания мелодического движения и стремления к концентрации и собранности художественного образа, тем самым предвосхищая маршеобразность динамической репризы. Звучание марша — третий раздел, — вклинивается в лирический образ предшествующего изложения и носит неотвратимый характер: усиливается динамика, уплотняется звучание всех хоровых партий (*divisi* во всех голосах), вводится аккордовая фактура. Возвращается пунктирный ритм, но симметричность его нарушена введением пятидольного размера, что подчеркивает фатальность ситуации, которая усугубляется появлением в кульминационный момент — «сверх державою стал» — размера 4/4. Двухтактная кода характеризуется ослаблением хоровой звучности — на фоне хоровой педали у сопрано с текстом «кровь» звучит зловещий нисходящий мотив «кровь на руках твоих», троекратно повторяемый басами. И это вновь своеобразная реализация мессиановского принципа «витража», который, как отмечает В. Екимовский, «складывается из несинхронных повторностей мелодических, гармонических и ритмических педалей»⁴⁷.

Часть V «Бедный мой /Комментарий/» по содержанию является продолжением предыдущей части и посвящена образу любимой. Она представляет собой полную тревоги песню-причитание, написанную в двухчастной форме. В создании данного образа серьезную роль играет взаимосвязь вербального и музыкального компонентов. Так, на словах «Ах, ты мой бедный, бедный» взволнованный характер придает мелодии ее кружение в пределах от квинтового до терцового

⁴⁷ Екимовский В. Указ. соч. С. 68.

тона *e-moll* и как бы пританцовывающее сопровождение мужской группы. Во втором разделе («Как запел нам безбедно песни новой любви») мелодия звучит во фригийском модусе, ее диапазон заметно расширяется, развитие подчинено раскрытию смысла поэтического текста и становится более динамичным. Фигурации мужской группы в каждом предложении завоевывают все более высокую tessitura, усиливается динамика, нагнетание эмоций приводит к кульминации на словах «руки в крови» и изменению фактуры, после которой возникают завершающие, экспрессивные по своей эмоциональности реплики у тенора соло («Ой, ой, ой, ой, ой! Плохо дело») и в партии альтов («Ой, тело спело!»), хроматизация которых имеет полимелодическую основу.

Интересным композиторским решением является использование полиритмии при переменной метрике. Кроме того, привлекает внимание, за исключением трех последних тактов, и полипластовость (термин Т. Бершадской) фактуры: женская группа (S+A) с мелодией в сопрановой партии и двойное остинато — тенора *divisi* (фигурации параллельными терциями) и басы (интервально-ритмическая педаль). Соответствующим образом распределяется и подтекстовка: у женской группы — основной текст, у теноров — «воин», у басов — вопрошающее немецкое «wohin», с семантикой «куда» (пример 7).

Часть VI «Покаяние старца» написано в жанре протяжной русской песни в трехчастной форме с сокращенной репризой. Для воплощения жанровой специфики композитором избрана гомофонно-гармоническая фактура, звучание которой максимально облегчено за счет использования отдельных хоровых групп, что дает возможность сосредоточения на мелодическом голосе и его выразительных средствах.

Первый раздел исполняется мужским составом хора. На фоне выдержанной педали в партии басов звучит двухголосная мелодия в исполнении двух теноров соло. Ей не свойственно широкое дыхание, развитие осуществляется в пределах квинты и происходит вследствие вариантных повторов двух мотивов: III–IV–V и VI–VII–VI–V. Необычный колорит мелодии придает сочетание общего для композиции *h-moll* с дорийским и фригийским модусами, репрезентируемыми в разных голосах. Ее движение неторопливо, в нем чувствуется некая усталость, иллю-

стрирующая содержание текста «жизнь пролетела». Мелодия второго голоса излагается практически параллельно (терциями, квинтами).

Исполнение второго раздела поручено поочередно женской и мужской группам голосов. Небольшой вокализ, исполняемый солисткой (сопрано) в тональности *fis-moll*, затем передается всей сопрановой партии, остальные женские голоса осуществляют гармоническую поддержку аккордовой pedalью *h-d¹-fis¹-a¹*. Мелодия вокализа непрехотлива, но богато орнаментирована. Его звучание носит, скорее, колористический эффект и напоминает трели птиц, что, по всей видимости, отражает влияние О. Мессиаана. Во втором предложении ответная реплика звучит у басов в сопровождении теноровой педали. Она носит характер размышления, отличается простотой мелодического и ритмического высказывания.

В репризе основная мелодия, формирующаяся вновь из двух мотивов, исполняется партией сопрано на фоне хоровой педали мужской группы в основной тональности. Она проводится одноступенно в сокращенном варианте и звучит надломленно из-за отсутствия альтерации шестой ступени и вследствие включения дополнительных (по Мессиаану) длительностей.

Часть VII «Великий народ /Комментарий/» в жанровом отношении представляет собой хвалебную песню. Первый и второй разделы данного номера — решительно утверждающие. Такой характер придает им движение крупными длительностями (четвертями и половинными) в спокойном темпе, использование ритмического тождества голосов и опора в мелодии на устойчивые ступени *as-moll*.

«Вот великий народ» скандируют все голоса и им вторят басы. Тема первого раздела звучит в партии альтов и продублирована в октаву вторыми тенорами (*пример 8*). Решительный характер придают ей малообъемность, опора на пятую ступень *as-moll*, движение всех голосов в одном ритме и отсутствие распевов. Затем диапазон мелодии расширяется, она становится более распевной. Как и в большинстве частей «Покаяния» композитор использует здесь нерегулярную ритмику безакцентного типа.

Во втором разделе на словах «жизнь здесь фонтаном бьет» происходит усиление хоровой звучности и подъем тесситуры. Характер мелодии несколько меня-

ется — в ней появляются секстовые скачки, в движении возникают восьмые, что придает ей некоторую витиеватость. Восходящее поступенное движение приводит к кульминации, которая резко обрывается сонорными секундовыми пятнами («Но, слишком много распятых»), представляющими собой сплав терцового и секундового строения как результат полимелодического синтеза.

Заключительный раздел с явными чертами каденции является эталонным образцом вокальной лирики (*пример 9*). Изумительной красоты скорбная мелодия звучит в исполнении сопранового соло. Движение ее волнообразно: задумчиво и неспешно перетекая из нижнего регистра в верхний, она плавно спускается к первой ступени, затем вновь устремляется к вершине, пытаясь как бы преодолеть тоническое притяжение, но постепенно успокаивается на тонике. Аккордовая поддержка в партии альтов вызывает ассоциации с мессиановским принципом «витража». Вокализ сопрано в противовес предшествующему музыкальному фрагменту — чистая диатоника, в строе которой явно ощутима связь с традициями протяжной народной песни. По смысловому содержанию этот раздел — реквием-плач.

Часть VIII «Покаяние любовницы» глубоко откровенна по смыслу. Это отстранение Бога — страсть, которая заставляет забыть веру. Образное содержание данного номера достаточно противоречиво. Оно передано с помощью контрастной музыки инструментального характера, как будто специально предназначенной для скрипичного исполнения. Форма имеет три раздела.

Первый из них начинается с кульминационного подъема в тональности *c-moll*. Начало мелодии монодично и исполняется альтовым соло. Ей свойственны характерные признаки скрипичного письма: яркость, стремительность взлетов из низкого диапазона в высокий, скачкообразное движение (на интервал квинты и малой сексты), требующее виртуозности исполнения (*пример 10*). Во втором предложении к основному мелодическому голосу подключается подголосок. Ритмический компонент являет собой нерегулярную структуру безакцентного типа, в которой преобладает движение мелкими длительностями, подчеркнутыми пунктирами.

Во втором разделе разбросанность диапазона мелодического движения сглажена. Подголосок дублирует тему параллельными терциями. В завершении

раздела мелодия звучит *pp*, практически остинатно на тонике с включением вводнотоновых опеваний. Это смысловая кульминация данной части — утрата веры, выраженная словами: «Над черешнею нашей убогой больше нет Бога».

Третий раздел носит черты репризности. На фоне аккордового сопровождения теноровой группы (слог «бу-бу-бу-бу») как реминисценция излагается фрагмент темы из первого раздела, неожиданно обрываясь остинатными, сползающими по малым секундам аккордами басовой группы. Завершают данный раздел интонации плача, репрезентируемые разнонаправленными малосекундовыми сопряжениями с использованием звукоряда третьего «мессиановского» лада ((**B**)+(A)), неустойчиво повисающими в воздухе.

Часть IX «Видение второе /Свет/». В семантическом отношении данная часть соединяет понятия вечный свет («Lux aeterna») Христа, символизирующий спасение, и вечное движение. Возникающий вновь символ плывущей лодки, образно и интонационно обращает свои импульсы к третьей части «Видение первое /Лодка/». Таким образом, в структуре концерта реализуются внутренние смысловые взаимосвязи.

В жанровом отношении «Видение второе /Свет/» можно назвать «антибаркаролой», поскольку признаки данного жанра композитором намеренно искажены. Так, присущие баркароле 6/8, которые угадываются в движении «Видения второго», композитор укладывает в размер 10/4, 16/4 и т. д., вводит очень быстрый темп вместо мерного баркарольного покачивания. Здесь, как и во многих частях «Покаяния», использована нерегулярная ритмическая структура безакцентного типа.

Данная часть написана в строфичной форме: **aa**₁+**bb**₁. Мелодия первой строфы звучит в партии теноров, ей свойственна узкообъемность (диапазон в пределах терции), отсутствие распевов, наличие альтераций. Партия басов выполняет функцию гармонической поддержки: на фоне органного пункта вторых басов возникают «стонущие» малосекундовые интонации первых. В конце построения ярким всплеском вклинивается возглас женского хора «свет» на звуках квартсекстаккорда *f-moll*.

Второе предложение представляет собой варьирование мотивов первого. Отсюда их сходство с точки зрения структурирования, интонационности, метрорит-

мического и тонального плана (*f-moll*), типа фактуры (гомофонно-гармонической) и использования ритмической педали: басы вторые — органнй пункт, басы первые — стонущие секундовые интонации. Завершение данного предложения несколько иное: мужской группе эхом вторит женская (на *p* — «Тише травы»).

Вторая строфа строится на варьировании мотивов первой. Исполняется женской группой хора штрихом *marcato*. Фактура трансформируется в гомофонно-гармоническую с единой ритмической организацией для всех голосов. Мелодия первого такта проводится троекратно, со сдвигом на полтона выше в каждом последующем звене. Хоровая звучность усиливается, чему во многом способствуют одновременно повторяющиеся слова, звучащие как заклинание: «Вот плывет лодка, в лодке стоит Распятый». Кульминация приходится на последний такт: на фоне органной педали теноров аккорды женской группы («Свет из головы») реализуют плагальное завершение раздела.

Часть X «Покаяние жены». Для воплощения образа кающейся женщины композитор обратился к жанру протяжной песни. Мелодия первого такта наполнена грустью и безысходностью и необычайно проста — начинаясь с квинтового тона *a-moll*, она нисходит к тонике. В партии альтов и теноров звучат достаточно развитые подголоски, басы выполняют функцию органного пункта на тонической квинте. Последующие три такта представляют варианты мотива из первого такта, но последние два (тт. 3–4) реализованы уже в тональности *e-moll*.

Весьма интересным представляется композиторское решение с точки зрения структурирования и способов развития музыкального материала. «Покаяние жены» написано в трехчастной форме. В целом первый раздел построен на вариантах основного мотива (т. 1), который в последующих изложениях, поддерживаемый квартовыми, квинтовыми и терцовыми созвучиями, получает интонационное и метроритмическое обновление, при изменении высотного уровня. Многоголосие — полифункциональное (термин Н. Симаковой), включающее мелодическую линию в партии **S solo**, басовый органнй пункт и насыщенные альтерациями подголоски в партиях альтов и теноров.

Во втором разделе «Воскресение твое случайно было. Воскресения вечный след в крови» тема проводится в партии басов, но уже в диатоническом изложении. Таким образом, этот диатонический вариант и следующая за ним кульминация «Ах, вы, Вороны мои!», утверждающая *e-moll*, символизируют движение от мрака к просветлению. В смысловом отношении раздел является покаянным стихом, отсылающим к первой части концерта — «Откроем покаяния двери». Его музыкальный материал так же строится преимущественно на секундовых интонациях и поступенном движении, свойственном и григорианскому хоралу, и знаменному распеву.

В третьем разделе (тт. 9–12), имеющем черты динамической репризы, хоровая фактура становится более прозрачной, трансформируясь в гомофонно-гармонический склад письма. Варьированная мелодия первого такта проводится параллельными квинтами в партии сопрано и поддерживается средствами классической гармонии тональности *a-moll*. В последних двух тактах («Слишком трудно быть мне человеком») она изложена параллельными квартами на фоне диссонантно звучащих трезвучий *Es-dur — D-dur — Cis-dur*, которые в совокупности с основной тональностью образуют звукоряд лада, действующий на основе мелодических принципов организации звуковой материи, тем самым подчеркивая смысл поэтического текста.

Часть XI «Много тела /Комментарий/» была подготовлена тонально-гармонической открытостью предшествовавшей части и, таким образом, является ее логическим продолжением, чему, безусловно, способствует их общая тональность — *a-moll*. В отличие от номера «Покаяние жены», где, как просветление, возникла диатоника, «Много тела /Комментарий/» полностью пронизана хроматикой, олицетворяющей греховность. Не случайно выбран композитором и жанр скерцо — дикой пляски. Здесь главенствует игровое, моторное начало, чему способствуют подвижный темп, квадратность метра, четкий ритм, акценты и штрих *staccato*, придающие музыке активный и напористый характер.

Данная часть изложена в строфической форме. Ее фактура представляет собой сочетание варьированной остинатности с полифоническими переключками разных голосов. Эта стремительная пляска начинается вступлением мужской груп-

пы — квинтовой оstinатной педалью в партии басов и теноровой терцией, звучащих по вертикали с чередованием синхронности и асинхронности. В третьем такте присоединяется женская группа хора, поочередные выкрики которой (A–S) представляют собой вариации на ритм первого такта. Первая строфа завершается красочным колористическим звучанием. На фоне оstinатной басовой квинты поочередно возникают терции в партиях альтов и теноров в сочетании с витиеватой интервальной последовательностью сменяющих друг друга терций, секунд, кварт, тритонов и впоследствии малой сексты и квинты в партии первых и вторых сопрано. Это изложение резко обрывается очередным вступлением мужских голосов, знаменующим начало следующего раздела.

Вторая строфа подобна первой — это ее вариационная ипостась. Вновь звучит мужская группа хора, но на оstinатной органной педали тоном ниже. В партии теноров параллельные терции первой строфы трансформируются в параллельные трезвучия. Затем вступают женские голоса, повторяя музыкальный материал первой строфы, меняется очередность их вступления. В заключение строфы — снова применение колористики: на фоне оstinатной квинтовой педали басовой партии у сопрано и теноров звучат поочередно исполняемые трезвучия II, IV, VII и I ступеней в системе координат *a-moll*. Одновременно в партии альтов возникает хроматизированный пласт в восходящем движении, который переходит в кульминацию — «Слишком шельмовали «хором»».

Третья строфа (вторая вариация) — возвращение ритма скерцо, в партиях альтов и теноров поочередно представлен ритмический ракоход первого такта начальной строфы. Развитие всех голосов в восходящем движении, повышение тесситуры, нарастание динамики — приводят к кульминации, подкрепленной звучанием акцентированных параллельных трезвучий в женской группе и высокой тесситурой всех голосов.

Финальная строфа (третья вариация) характеризуется постепенным спадом напряжения, успокоением динамики и понижением тесситуры. В движение параллельными квинтами (басы), поддерживаемое мерным качанием параллельных терций (тенора), вплетается витиеватая мелодия в исполнении альтов, зеркально

продублированная затем партией сопрано. Излагаемая во второй октаве, мелодия секвентно устремляется вниз, найдя свое продолжение в звучащей *secco* вариантно повторяющейся квартовой попевке (*a-e*).

Часть XII «С нами Бог /Комментарий/» является кульминационной точкой в композиционной структуре всего концерта. Разумеется, не случайно вершина эта приходится на точку «золотого сечения», как и должно быть в такого рода глобальных драматургических структурах. По смыслу она олицетворяет собой «Символ веры» композитора:

С нами — Бог, с нами — Бог
покаяния.
С нами — Бог, с нами — Бог
всепрощения.

С нами — Бог,
но и с ними — Бог.
Бесконечен неба чертог...

Лишь человек один —
наг,
хром,
да убог.
Ой!

Для воплощения божественного образа композитором избран жанр хорала с присущими ему чертами: суровым характером, текучестью мелодической линии, неторопливостью движения и силлабическим типом текстового распева. Вместе с тем здесь реализуется линейный вектор в изложении музыкального материала, придающий ему эмоциональную насыщенность, нехарактерную для григорианского пения, но свойственную внелитургической музыке.

Данный номер написан в двухчастной форме. Первый раздел начинается кульминационным утверждением «С нами Бог», мощно исполняемым хоровым *tutti* (с применением *divisi* во всех партиях). Его мелодия построена на секундовых интонациях и развивается волнообразно и поступенно (*пример. 11*). Она изложена параллельными терциями в тональности *e-moll* и лишена регулярной акцентности. Во втором предложении мелодия секвентно проводится на терцию выше. Дина-

мика гармонического развития заключается в ладовом противопоставлении, заключающемся в сочетании трезвучий миксолидийского и ионийского модусов и *a-moll*. Реплики теноров даны в ритмическом укрупнении. Фактура представляет собой многоголосие ленточного типа. Структурное разнообразие аккордовых средств использует в качестве конструктивной единицы не только терции, но и секунды, кварты, квинты.

Второй раздел начинается с динамического оттенка *p*. В нем заключена, как представляется, смысловая кульминация данной части о божественном всепрощении, которая подчеркнута мелодически, тесситурно и с помощью фактуры, в то время как динамическими средствами она не поддерживается. Мелодия начинается с вершины (V ступень *a-moll*). Она дана в инверсии в нисходящем движении с отклонением в *G-dur*. Все голоса звучат в высокой тесситуре, фактура меняется (в партиях альтов, теноров и басов возникают размашистые по интервалике подголоски).

В заключительном эпизоде «... лишь человек один» смысл текста выражен контрастно возникшей в мелодии попевкой, свойственной русским протяжным песням. В ее звучание вклиниваются диссонирующие аккорды, отчеканивающие: «наг, хром, да убог». Несмотря на то, что логика формирования гармонических структур базируется на ладозвукорядной основе, явная выраженная тональная централизация в этом номере сохраняется.

Часть XIII «Покаяние матери» в композиции концерта начинает большой заключительный раздел, куда входят пять последующих частей. Образ кающейся матери, вернее ее исповедь, воплощена с помощью фактуры инструментального характера. В структурном отношении данная часть представлена одночастной формой с расширением.

«*Покаяние матери*» начинается словами: «Поле, поле, ты, мое поле белое», символизирующими свет и чистоту, что подчеркивается диатоникой в мелодии (пример 12). Мелодическая линия первого предложения, соответствующая поэтической полустрофе, формируется из двух мотивов, получающих в дальнейшем активное развитие. Первый мотив («Поле, поле...»), пульсирующий по звукам тонического трезвучия *b-moll*, подобен по своей собранности пружинному механизму,

стремительно разворачивающемся в мелодике второго мотива («...ты, мое поле белое»). Примечательно, что оба мотива, орнаментированные вспомогательными оборотами и насыщенные мелкими ритмическими длительностями, постоянно испытывают притяжение к пятой ступени лада. Именно их вариантное изменение положено в основу последующих разделов музыкальной формы. В качестве сопровождения применяются гармонические фигурации в партии басов, динамизирующие музыкальную ткань. Склад письма — гомофонно-гармонический. Во втором предложении (вторая полустрофа поэтического текста) — «Я живу в неволе» — в мелодии появляются хроматизмы *ces* и *a* как опевание тоники *b-moll*, которая, по сути, уже является терцовым тоном верхней медианты последующего отклонения — *es-moll* («...песни делаю»).

В новом разделе формы, где оба предложения соответствуют второй поэтической строфе, происходит включение подголоска (**A**), метрическое изменение пульсации фигураций (**B**) и возвращение в исходную тональность, получающую окончательное утверждение в заключительном предложении при гармонической поддержке аккордов, приходящих на смену фигурациям. Что касается мелодической линии, то она еще больше обогащена ритмическими вариантами и детальной орнаментикой.

Следующий раздел — *Più mosso* резко контрастирует с предшествующим изложением музыкального материала. Изменения коснулись образности, повлекшей укрупнение метрики и ритмики, трансформации темпа и фактуры изложения, метаморфозы гармонического языка. Но в мелодических контурах музыкального тематизма в партии альтов, несмотря на кардинальные перемены, все же узнаваемы оба первоначальных мотива. Ко всему, образно-интонационному единству двух контрастных разделов способствуют гармонические краски нижней и верхней медианты *b-moll*, «открывающие» хоровой комментарий, который соответствует третьей строфе поэтического текста.

Как показала практика анализа, размышления над композиционной структурой любого из произведений Арзуманова приводят порою к неоднозначному ответу. В частности, принимая во внимание столь весомое значение в развертыва-

нии музыкального материала вариантного обновления двух мотивов основной темы, «Покаяние матери» можно рассматривать как одночастную форму свободного строения, где автор детально следует за каждой фразой текста. Истоки этой формы восходят к вокальной миниатюре XIX столетия. Основным приемом развития — «мелодическое и гармоническое варьирование исходной музыкальной фразы, приобретающей значение “микротемы”»⁴⁸.

С другой стороны, формообразование этой части хорового концерта «Покаяние» вызывает ассоциации с формой бар, которая, как известно, «состоит из трех строф-куплетов *aab*. Музыка первых двух повторяется с разным текстом. Каждая из двух строф мелодически и ритмически не вполне завершена, по количеству тактов она равна предложению. Третья строфа *b* обычно более развернутая (иногда она вдвое больше, чем строфа *a*), имеет функцию завершения»⁴⁹. Поэтому есть все основания полагать двухчастность структуры в композиции этого номера.

Часть XIV «Видение третье /Распятый/». Образная интерпретация этой части неоднозначна. Возникающий первоначально образ страдальца, в котором усматриваются некоторые автобиографические черты, ищет спасения, скитаясь в поисках «белой лодки». Впоследствии он вызывает более широкую ассоциацию — лик распятия, символизирующего мученичество и одновременно победу над смертью и страданиями.

«Виденье третье» интонационно также близко протяжной песне. Форма — трехчастная. В первом разделе мелодия опирается на ступени тонического трезвучия, утверждая тональность *b-moll*, и исполняется женскими голосами в унисон. Структурно она организована из двух предложений, где каждому соответствует собственная поэтическая строфа в стиховой форме терцета. Мелодическому развитию свойственна диатоничность, повторность, большая протяженность звучания в спокойном темпе, отсутствие регулярной акцентности, в движении преобладают четверти. Второй голос (в исполнении партии басов) достаточно статичен. Второе предложение представляет собой варьированный повтор первого (варьи-

⁴⁸ Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. С. 101–102.

⁴⁹ Там же. С. 110.

рование происходит за счет орнаментики). Каждое построение заканчивается длительным октавным унисоном.

Второй раздел начинается словами: «Он шатался по свету... “Лодка белая, где ты?”» и глубоко контрастен по отношению к обрамляющему его музыкальному материалу. Музыкальный материал второй части соотносится со стиховой формой катрена. Хоровая фактура меняется на аккордовую, звучащую достаточно плотно. Включены все голоса кроме теноров, в партии альтов и басов применено *divisi*. Принцип распевания текста силлабический. Ритмическая структура едина для всех голосов и повторяет начальные ритмоинтонации мелодии первого раздела. В партии вторых альтов получают секвентное развитие ее последующие интонации, меняющие направленность восходящего секундового движения на нисходящее ($f^1-ges^1-f^1/es^1-d^1-es^1$). Тем самым в сочетании с хроматизацией хоровой фактуры и насыщенным звучанием гармонии они отражают смысл поэтического текста — тернистый путь героя в поисках спасения. Благодаря тоническому органному пункту в партии сопрано тоникальность данного раздела сохраняется. В завершении доминантовый нонаккорд вводит в последующий раздел формы, исполняемый всеми партиями.

Музыкальный материал третьего раздела изложен в гомофонно-гармонической фактуре. Мелодия, помещенная в партию басов, продолжает развивать ранее отмеченный «обращенный» мотив (нисходящее секундовое опевание), но в дальнейшем движение активизируется завоеванием вершины скачком на малую септиму ($B-as$) в противовес квартовому (c^1-f^1) и квинтовому ($b-f^1$) скачкам из первого раздела (первое и второе предложение, соответственно). Партия сопровождения у женской группы голосов основана на классической гармонии с кадансовым завершением в *b-moll*. Последующее плагальное дополнение представляет еще один вариант основной темы. Возникает она на фоне простого гармонического сопровождения — нижняя медианта, звучащая после тоники, переходит в секундаккорд второй ступени с последующим появлением тоники *b-moll*. «Исчеза-исчезо...» — обрывается поэтический текст и исчезает музыка.

Часть XV «Покаяние путников /Из Лермонтова/». Данный номер написан на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Из Гете»⁵⁰, более известное как «Горные вершины», послужившее источником вдохновения для многих композиторов. Рема́рка «Из Лермонтова» в названии указывает на достаточно свободное обращение Арзуманова с поэтическим текстом. В точности композитор приводит только первую строку стихотворения. Что касается второй строки, в ней поэтический герой Лермонтова покорен красотой природы, наслаждается «свежей» мглой, что ассоциируется с обновлением. В интерпретации же композитора «тихие долины скрыты вечной мглой» — мраком, несущим успокоение смерти. Следующие строки стихотворения наполнены восхищением тишиной природы — «Не пылит дорога, не дрожат листы». Изменения, внесенные в текст композитором, придают им полностью противоположный смысл — усталость человека от жизни: «Все пылит дорога, все дрожат персты». Заключительные строки, как представляется, не нуждаются в комментариях: «Попроси у Бога — отдохнешь и ты». Таким образом, стихотворение Лермонтова приобретает в прочтении Арзуманова иной смысл. Образ путника трактуется композитором более широко, — это лик скитальца, который мечтает обрести покой. И здесь, опять-таки, возникают мысли относительно автобиографичности момента, вновь заявленного в музыке хорового концерта.

«Покаяние путников» — жанрово-стилевая аллюзия на городской романс XIX века. На что указывают средства музыкальной выразительности: напевность мелодии, интонация малой сексты, столь присущая этому жанру, строфичность формы, гомофонно-гармонический склад письма. Мелодия звучит в партии сопрано на фоне тонического органного пункта в партии басов (*пример 13*). Начинаясь на квинте *c-moll* с последующим полутоновым ее опеванием, она поднимается на сексту, достигая IV ступени, плавно нисходит до второй в первом предложении. Во втором предложении скачок на сексту, осуществляемый от *fis*¹ ко второй ступени, в нисхождении останавливается на первой ступени, растворяющейся в последующем полимелодическом развитии. В партии альтов на протяжении всего

⁵⁰ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2 : Стихотворения 1832–1841 / художник С. В. Богачев. М.: Воскресенье, 2000. С. 127.

опуса контрапунктом звучит достаточно мелодически развитый подголосок, насыщенный хроматикой. В заключительных тактах он меняет свою направленность, принимая восходящий вектор на словах «Отдохнешь и ты». В партии теноров — нисходящие «сонорные» созвучия, представляющие собой последовательность характерных интервалов и терций. Важно обратить внимание, что терцовые интервальные комплексы зачастую образуют тритоновую вертикаль на фоне органного пункта в партии басов. Ладогармоническая основа — симбиоз диатоники и «ладов ограниченной транспозиции» (третий лад в 1-й и 3-й транспозициях). Мелодии в целом свойственны певучесть и спокойный темп. Впервые в концерте автор применяет постоянство метра (12/4), внутри которого ощущается трехдольность. Движение осуществляется преимущественно четвертями и половинными длительностями. В заключительных тактах речитация на тонике и квинтовом тоне («Отдохнешь...») с последующей фермой на квинте («О...») посредством приема *attacca* в предельной тишине (*ppp*) «вторгается» в следующую часть, нивелируя границы формы.

Часть XVI «Отче /Из литургии/» написана на текст молитвы Господней, которая, как уже раньше упоминалось, приводится в Евангелии (Евангелие от Матфея 6 : 9–15, Евангелие от Луки 11 : 1–13)⁵¹. Образно-смысловая арка связывает ее с центральной кульминацией концерта — «С нами Бог» (часть XII). С точки зрения музыкального воплощения данная часть представляет молитву, являющуюся в структурном отношении большой одночастной развитой концепцией с единым сквозным движением, в котором развертывание музыкального материала тесно связано с развитием текста. Мелодия излагается в партии сопрано (*пример 14*). Это речитация, звучащая как наговор, — то, что осталось в религии от языческого культа. Она начинается со звука *g¹*, звучащего на фоне квартсекстаккорда *c-moll* басовой партии, имеющего полимелодическое происхождение. Диапазон мелодии расширяется постепенно, мучительно завоевывая каждый восходящий полутон, начиная с малой секунды вплоть до большой септимы, с постоянным возвращением к исход-

⁵¹ Библия: книги священного писания Ветхого и Нового Завета: (канонические): в русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское библейское общество, 2011. 1231, XVI, [14] с.

ному квинтовому тону. С расширением диапазона, интонации человеческой речи становятся более эмоциональными. Подъем тесситуры и увеличение динамики способствуют развитию музыкального материала по нарастающей линии, приводя к кульминации текстовой строки «Якоже и мы оста... Отче», крайне необычной по динамике: *diminuendo* от *f* к *p* на словах «мы оста...» с внезапным возвращением к *f* на слове «Отче». Мелодический голос сопровождает звучание красочных аккордов в партии басов — восходящее движение по полутонам параллельных кварт в сочетании с чередующимися терцовыми и секундовыми созвучиями.

Музыке данной части свойственна несимметричная ритмическая структура безакцентного типа с соблюдением единого метра (7/8). В движении мелодического голоса преобладают преимущественно восьмые длительности. Разграничение на фразы, соответствующее строкам молитвы, происходит за счет ритмической остановки на четвертной длительности.

Слова молитвы использованы композитором не полностью, вместо ее последних строк в заключении повторяется текст первой строки, что, собственно, характерно для вокальных форм. Распределение музыкального материала между голосами хоровых партий меняется: остиная речитация на звуке c^1 поручена партии теноров. Фоном ей служат выдержанные половинные длительности с двойным ритмическим увеличением в изложении басовой партии. Они образуют весьма оригинальную мелодическую последовательность из чередования большой сексты и тритона, формирующих два звена секвенции. В женских голосах звучат сползающие по полутонам квартсектаккорды, которые глиссандированием с последнего аккорда ($e^1-a^1-c^2$) резко обрываются кластером, созданным сочетанием увеличенной и малой секунд на расстоянии интервала большой ноты ($f-gis-ais^1-h^1$).

Часть XVII «Закроем покаяния двери» — эпилог хорового концерта, резюмирующий утверждение основной идеи — «белого покаяния», очищающего акта для раскаявшихся. Он написан в жанре покаянного стиха, как и первая часть «*Раскроем покаяния двери*». Тем не менее, определение семантики разделов хорового эпилога не воспринимается однозначно.

Так, ключу-зачину присущи лексические повторы, что в целом характерно для покаянного стиха. С одной стороны, можно полагать здесь использование автором второго композиционного типа обращения, определяемого, согласно типологии Т. В. Кожевниковой, как воззвание от имени мученика⁵². Изложенное в третьем лице обращение «мученика», коим представляется сам автор, репрезентативно «для жанрового типа монолога-проповеди»⁵³. Логическое ударение, типичное для такого рода ключа-зачина, «падает на мотив назидания и поучения»⁵⁴, заложенного в текстовой фразе «Лишь тот, кто смог, покаялся в грехах своих». С другой стороны, в содержании ключа-зачина представляется возможным усмотреть обращение ко всему человечеству — «Закроем покаяния двери, белого покаяния двери». В это философское размышление последующая текстовая фраза — «Лишь тот, кто смог, покаялся в грехах своих» — привносит своеобразный семантический оттенок, который, по определению Т. В. Кожевниковой, присущ такому типу и имеет характер «дидактического поучения, но с интонацией порицания»⁵⁵.

Центральный раздел (эпизод) — «Белое покаяние, покаяние белое, покаяние...» — также имеет, как представляется, неоднозначное прочтение. Его можно обозначить и как монолог-проповедь, и как монолог-молитву, ибо построение организовано на синтаксическом параллелизме при перекрестном расположении параллельных членов в двух смежных словосочетаниях одинаковой синтаксической формы: «Белое покаяние, покаяние белое». Именно за счет зеркального расположения членов двух смежных словосочетаний, определяемое в лингвистике как хиазм, достигается особая выразительность и сила воздействия на слушателя. Как отмечается, «функционально-прагматическая сила хиазма, его особая заметность среди иных средств стилистической эффективизации высказывания обусловлена тем, что он реализует не только иллюкутивное воздействие, не только силу влияния на своего собеседника, но и выполняет функцию языкового самовыражения, под-

⁵² Кожевникова Т. В. Указ. соч. С. 10.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

черкивает речевую силу автора высказывания как языковой личности»⁵⁶. Весьма показательно, что хиазм как прием стилистического синтаксиса в равной мере присущ для обозначенных форм эпизода и отмечается во многих исследованиях⁵⁷.

Что же касается содержательности ключа-концовки, то здесь, пожалуй, можно засвидетельствовать однозначность семантики — «мотив славления и величания»⁵⁸. Такое предположение обосновывается, прежде всего, языковыми средствами, а именно применением приема анадиплосис:

Закрыты покаяния **двери**,
двери закрыты **покаяния**,
покаяния зАкрыты двери.
Ой!

Являясь разновидностью стилистических повторов, анадиплосис используется, согласно мнению Н. В. Князевой, «для актуализации, придания речи образности и выразительности»⁵⁹. Кроме того, анадиплосис, как считает исследователь алтайского героического эпоса, придает при исполнении «стройность, а местами и торжественную приподнятость изложению»⁶⁰. Наконец, нельзя оставить без внимания поэтизированное ударение на первом слоге в слове «зАкрыты», ибо «ударению может быть присуща и экспрессивная функция: влияя на интонацию фразы, ударение обеспечивает ее выразительность и содержательную определенность. С этой целью используется особый вид — логическое ударение; оно выделяет важнейшее слово предложения в зависимости от коммуникативной интенции говорящего»⁶¹. Подобное стилистическое выделение слога «зА» формирует новый облик слова «закрыты» и сообщает определенную экспрессию высказыванию,

⁵⁶ Чекулай И. В. Семиотика хиазма и хиазм семиотики: проблема реверсивности как субмодели языкового мышления / И. В. Чекулай, О. Н. Прохорова // Проблемы лингвистики и лингводидактики : международный сборник научных трудов конференции (01.01.2016). Белгород: ООО Издательско-полиграфический центр «ПОЛИТЕРРА», 2016. С. 158.

⁵⁷ Свящ. Алексей Агапов. В поисках существенных дефиниций молитвословного стиха / свящ. Алексей Агапов // Вестник ПСТГУ. Серия III : Филология. 2010. Вып. 2 (20). С. 7–24; Чекулай И. В. Указ. соч. С. 155–159; Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты / Р. Якобсон // Якобсон Р. О. Работы по поэтике / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; вступ. ст. В. В. Иванова. М.: Прогресс, 1987. С. 99–132.

⁵⁸ Кожевникова Т. В. Указ. соч. С. 11.

⁵⁹ Князева Н. В. Стилистический повтор как средство организации синтаксических единиц / Н. В. Князева // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 5–3. С. 58–61.

⁶⁰ Конунов А. А. Стилиевые приемы в героическом эпосе «Алтай-Буучай» / А. А. Конунов // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2014. № 1 (26). С. 25.

⁶¹ Мурашов А. А. Культура речи : учебное пособие / А. А. Мурашов. М.; Воронеж: Моск. психол.-соц. ин-т; Издательство НПО «МОДЭК», 2002. С. 107.

усиленную заключительным «Ой!» — своего рода акафистным конечным восклицанием, звучащем в динамическом диапазоне от *fff* до *pp*.

Важно обратить внимание, что первую и заключительную части концерта объединяют не только смысловой и жанровый аспекты, но и средства музыкального языка — тональность, интонационный строй, фактура, метроритмические особенности. Таким образом, образуется образно-интонационная арка от первой части к финалу, своеобразное обрамление, поддерживающее композиционное единство цикла.

Финальная часть — одна из самых объемных в хоровом концерте, написанная в варьированной строфической форме в тональности *a-moll*. Музыкальный материал основан на попевочности и малообъемности звучания, присущим классическим духовным напевам (русским и западноевропейским). Его развитие осуществляется в варьированной диатонике, которая в отличие от первой части выдержана практически на всем протяжении эпилога.

Так, музыка к первой и второй строкам поэтического текста из первой строфы — это новый вариант первого предложения из пролога («Откроем покаяния двери»). В отличие от изначальной версии здесь музыкальная ткань основана на секундовых сопряжениях в чисто диатоническом звучании. Движение ведется четвертями в спокойном темпе, возвращается аккордовый склад фактуры, используется силлабический принцип взаимодействия слова и музыки, гармонический минор. Что касается интонационных связей, то обозначенные в первой части два основных интонационных комплекса претерпевают в заключительной части хорового концерта дальнейшие метаморфозы, формируя новые вариативные модусы заявленных вначале интонационных импульсов.

Прежде всего, первая строка поэтического текста («Закроем покаяния двери») в партии альтов сопровождается изложением, так называемого интонационного комплекса «кружения» вокруг квинтового тона ($e^1-d^1-e^1-f^1-g^1-f^1-e^1-d^1-f^1-e^1$), который дублируется в этой же партии в нижнюю терцию. Но показателен в этом разделе формы еще один момент — музыкальный материал в партии теноров. Это тот же комплекс «кружения», но в обращении ($e^1-f^1-e^1-d^1-c^1-h-c^1-d^1-h-c^1$). Его зер-

кальные интонационные изменения вызваны ладотональной необходимостью, а именно притяжением к третьей ступени *a-moll*.

Вторая строка поэтического текста («Белого покаяния двери») в музыкальном плане репрезентирует в партии теноров, опять-таки, в обычной форме комплекс «кружения», но на другом высотном уровне (*g-f-g-a-h-a-g-f-a-g*). В партии же альтов в терцовом дублировании реализуется второй интонационный комплекс — «восходящий» мотив, диапазон которого предельно сужен до интервала терции (в противовес изначальному объему кварты и малой сексты в последующей метаморфозе), крайне измененный «орнаментальный» мотив, где триольная ритмика нивелирована двойным форшлагом, и чрезвычайно упрощенный мотив «опевания», сведенный, по сути, к обычному секундовому сопряжению.

Мелодический материал, соответствующий последующим строкам из этой строфы, несколько расширен в объеме по сравнению с предшествующим за счет лексических повторов в поэтическом тексте («Лишь тот, кто смог, покаялся», «покаялся в грехах») и демонстрирует вновь вариантное обновление намеченного в музыкальном прологе тематизма. В партиях сопрано и басов представлены следующие интонационные ипостаси второго комплекса: начальные импульсы «восходящего» мотива, «орнаментальный» мотив и его обращенный вариант. А в партии тенора переплетаются начальные интонации мотива «кружения» и зеркальной формы «орнаментального» мотива, переходящие в настойчивые импульсы «восходящего» мотива, который далее положен в основу местной кульминации — «Покаялся в грехах своих», формирующуюся на одновременном звучании его зеркальной (нисходящее параллельное движение женских голосов) и обычной (встречная восходящая мелодическая линия мужских голосов) форм, завуалированных в партиях альтов и теноров при *divisi* органными пунктами на VI и I первой ступенях *a-moll*, соответственно.

Все лики обоих интонационных комплексов во второй полустрофе объединяет общий ритмический компонент, который отсутствовал прежде и, следовательно, противопоставлен монотонности движения четвертными длительностями в спокойном темпе. Речь идет об однотипном ритмическом рисунке, характерном

для танцевальных тем. Как отмечает Г. Р. Консон, подобное явление, а именно «предпосылки взаимодействия двух видов метрики: принципиально выдержанной, равномерной и динамичной, возникающей в результате перебоев и “встряхи-ваний” метра, Мазель находит в творчестве Бетховена, а также *в музыке русских композиторов*, опирающихся на метрические свойства двух типов русских народных песен — протяжных и плясовых (курсив мой. — Э. М.)»⁶². Таким образом, «уравновешивание метрической свободы ритмической строгостью в творчестве Шостаковича, согласно Мазелю, происходит за счет использования ограниченного количества разнотипных длительностей»⁶³. Таковым «ограниченным количеством разнотипных длительностей» в анализируемом разделе эпилога хорового концерта Арзуманова представляются четверть и восьмая длительности, формирующие однотипный ритмический рисунок — последование двух восьмых и четвертной длительностей, — который комплементарно вплетается в музыкальную ткань всех хоровых партий.

Центральный раздел (эпизод) открывается динамикой *pp*. В мелодии — партия сопрано — параллельными терциями секвентно разрабатываются нисходящие интонации зеркальной темы «восходящего» мотива, примененные в кульминации предыдущей строфы, но уже в ритмическом укрупнении. В таком же укрупнении звучат интонации мотива «кружения» в партии теноров, лишённого в дальнейшем начального импульса опевания. Музыкальная ткань в партии сопрано развивается в восходящей линии с использованием полиладовой гармонии. Нагнетание, вызванное введением хроматики, постепенным ростом динамики и повышением тесситуры, приводит к главной кульминации, которая характеризуется эмоциональным накалом, мощным звучанием всего хора, пением *ff* в высокой тесситуре (в партии сопрано *b²*), расширением хорового диапазона и, звучащим как набат остинато теноров — «Покаяние». В этой части концерта диатоника сохраняет свой приоритет, но меняется фактура: у сопрано и теноров — движение параллельными терциями

⁶² Консон Г. Р. Исследования Л. Мазеля творчества Шостаковича: панорама научной интерпретации музыкального текста / Г. Р. Консон // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сборник статей по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 года. М.: Человек, 2010. С. 474.

⁶³ Там же.

во встречном движении, складывающееся в аккордовую вертикаль, у альтов — остиная терция a^1-c^1 , а у басов — остиная фигурация на той же терции.

Ключ-концовку характеризует постепенный спад эмоционального напряжения, сопровождаемый угасанием динамики, возвращением в спокойную тесситуру, сужением хорового диапазона. В мелодических линиях партии альтов и теноров представлены совместно интонации первого (партия альтов) и второго (партия альтов) предложений из первой части. Их развитие направлено по пути завоевания следующего высотного уровня, которое после второй попытки прекращается, оставаясь в той же звуковысотной области. Гармоническая сфера этого раздела изредка окрашена бликами третьего «мессиановского» лада, привносящими в развязку содержания наряду с заключительным аккордом в мелодическом положении квинты некую безысходность и трагические тона.

Метроритмический компонент «Покаяния» представляет собой следование системе О. Мессиа́на, что подтверждает не только использование таких приемов как ритмический канон, ритмическая педаль, но и постоянная смена метра в каждой части концерта, основанная на чередовании метрической регулярности и нерегулярности (*таблица 2*). В представленной таблице отмечается ритмическая нерегулярность не только в межтактовом, но и внутритактовом пространстве. Только две части концерта выдержаны в едином метре — это «*Покаяние путников /Из Лермонтова/*» и «*Отче /Из Литургии/*», написанные не на авторский текст. Это еще раз подтверждает своеобразие ритмического начала, являющегося стилеобразующим принципом хорового письма Арзуманова, проявляющимся на вербальном и музыкальном уровнях.

Хоровой концерт «Покаяние» являет собой синтез русской традиции и западной, представленных широким спектром жанрово-интонационных ассоциаций (реквием, месса, литургия), сплавленных с жанрами русской городской и народной песни, покаянным стихом. Гармонические краски — это результат мелодических связей аккордов.

Таким образом, композитор применяет многосоставную лексику западноевропейского генезиса, прибегая к конгломерату попевок (ритмических, мелодиче-

ских, полимелодических сочетаний, полигармонии), которые «работают» очень активно. Весь комплекс явлений «опрокинут» в хоровое звучание. Используемая автором богатая палитра различных приемов, органично объединяет в его произведении разные сферы. Содержание этого опуса, конечно, выходит за границы чисто религиозной проблематики, обращаясь к общечеловеческим моральным ценностям.

Таблица 2

№	Название части	Размер
1	Раскроем покаяния двери	20/4, 15/4, 19/4, (7/4+9/8+10/8+1/1), 27/8, 36/8, 4/2, 13/4
2	Покаяние юноши	(7/8+4/8+7/16+3/8), (7/8+4/8+7/16+3/8), (4/8+7/16+5/16+1/4), (5/8+5/8), 9/8, 12/8, 8/8, 8/8, 8/8, (7/16+7/16), 16/8, 1/1
3	Видение первое /Лодка/	7/8, 28/8, 35/8, 14/8, 28/8, 21/8, 28/8, 35/8, 28/8
4	Покаяние мужа	8/4, 6/4, 7/8, 20/8, 10/8, 10/28, 5/4, 5/4, 5/4, 4/4, 16/8, 13/4, 9/4
5	Бедный мой /Комментарий/	22/8, 21/8, 17/8, 23/8, 14/8, 17/8, 9/4
6	Покаяние старца	17/4, 14/4, 18/8, 8/4, 10/8, 19/8, 15/4, 10/4
7	Великий народ /Комментарий/	10/4, 9/4, 9/4, 10/4, 8/4, 9/4, 9/4, 21/4, 7/4, 44/8, 39/8, 24/8
8	Покаяние любовницы	27/16, 27/16, 22/16, 39/16, 26/16, 7/16, 13/16, 21/16
9	Видение второе /Свет/	10/4, 16/4, 16/8, 15/8, 17/8, 17/8
10	Покаяние жены	21/16, 25/16, 6/4, 7/4, 13/8, 10/8, 13/8, 16/8, 21/16, 21/16, 6/4, 7/4, 8/4
11	Много тела /Комментарий/	8/4, 5/8, 8/4, 8/4, 8/8, 10/8, 8/4, 8/4, 4/4, 15/8, 8/4, 8/4, 13/8, 13/8, 4/4, 4/4, 4/4, 4/4, 4/4, 4/4, 4/4
12	С нами Бог /Комментарий/	23/8, 23/8, 15/8, 16/8, 24/8, 1/1
13	Покаяние матери	18/16, 15/16, 14/16, 15/16, 9/8, 9/8, 9/8, 8/8, 1/1
14	Видение третье /Распятый/	(4/4+2/4+4/4+2/4+13/8), (4/4+2/4+4/4+2/4+13/8), (4/4+2/4+4/4+2/4+4/4+2/4+9/8), (4/4+2/4+5/8+2/4+5/4), (4/4+2/4+4/4+2/4+15/8+1/1)
15	Покаяние путников /Из Лермонтова/	12/4, 12/4, 12/4, 12/4, 12/4, 12/4
16	Отче /Из литургии/	7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8, 7/8
17	Закроем покаяния двери	10/4, 10/4, 13/4, 13/4, 11/4, 8/4, 13/8, 8/4, 14/4, 9/4, 8/4, 15/8, 7/4, 10/4, 10/4, 10/4, 10/4, 10/4, 10/4

Сочинение «**Из Нагорной проповеди**» (ор. 114, 1989) написано для смешанного хора в сопровождении скрипки. В качестве его литературной основы композитором был избран текст Евангелия:

«Во Царствии Твоем помяни нас, Господи,
 егда приидеши во Царствии Твоем.
 Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное.
 Блаженны плачущие, ибо они утешатся.
 Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю.
 Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся.
 Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут.
 Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.
 Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими.
 Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное.
 Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать...»

Первые две строки — слова покаяния разбойника благоразумного на кресте. Они взяты, как уже упоминалось, из Евангелия (Евангелие от Луки 23 : 42), где описываются события на Голгофе, когда один из разбойников, распятых на кресте вместе с Иисусом Христом, признает невиновность Спасителя и приносит ему покаяние. Со слов «Блаженны ...» (Евангелие от Матфея 5 : 3–11 и Евангелие от Луки 6 : 20–22) начинаются, собственно, Заповеди Блаженств (текст последней из них использован композитором не полностью). Это заповеди Иисуса Христа, произнесенные им в Нагорной проповеди. Они учат христианина тому, как достичь духовного совершенства и обрести святость. В самом названии заповедей заложен сакральный смысл, ибо их соблюдение в жизни земной приведет к блаженству в вечной жизни. По сути это квинтэссенция христианского вероучения.

Столь серьезная литературная основа предопределяет глубину семантики музыкального опуса, которая, с одной стороны, продолжает, фабулу «Покаяния», а с другой стороны, выходит за ее рамки, затрагивая такой важный вопрос, как путь нравственного совершенствования христианина. Проблематикой сочинения определен его образный круг: праведники и лик кающегося грешника, выступающего в разных ипостасях, — взывающий, молящий, надеющийся.

Опус «Из Нагорной проповеди» не имеет прикладной направленности и может быть причислен к духовной музыке лишь по текстуальной принадлежно-

сти. Предназначение этого произведения — светское. Основанием для этого утверждения, как представляется, являются избранные композитором средства музыкального языка, принцип авторского распева текстового материала и наличие инструментального сопровождения, которые вносят определенную свободу в композицию сочинения и его исполнение, повышая тем самым степень его эмоционального воздействия на слушателей⁶⁴.

Подчеркнем, что при всем богатстве и разнообразии мирового хорового наследия исполнительский состав, реализуемый в опусе, — хор и скрипичное сопровождение — весьма редко встречается в художественной практике хорового исполнительства. Действительно, скрипка является, скорее, солирующим инструментом, нежели аккомпанирующим. Этот выбор композитора не случаен и обусловлен тем, что скрипка со школьных времен была и остается для него инструментом близким, понятным до мельчайших нюансов. В своем творчестве Валерий Арзуманов демонстрирует прекрасное владение всей палитрой технических и выразительных ее возможностей. Партия скрипки обладает собственной, очень естественной линией и самодостаточна настолько, что при изъятии партии хора, могла бы исполняться самостоятельно, являя собой большую скрипичную фантазию. Она контрапунктирует линии хора, а в некоторых эпизодах выходит на первый план. Таким образом, в параллельном движении соединены две независимые линии: многоголосная хоровая и одnogолосная скрипичная. Каждая из них самоценна. По определению автора, хоровая партия — сдержанно-отстраненная, — это русская религиозная линия, более объективная. Инструментальная партия — с ее романтической экспрессивностью и мятежностью духа, воплощенными в блестящей концертности и свободной импровизационной фактуре, — «голос нервной Европы»⁶⁵.

Сочинение написано в трехчастной форме с контрастной серединой и сокращенной динамической репризой. Репризность последней части подчеркивается не только музыкальным, но и вербальным компонентом⁶⁶. Начальные строки евангельского текста из первой части повторяются и в репризе. Первый раздел

⁶⁴ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 46.

⁶⁵ Из беседы композитора с автором диссертации, состоявшейся 08 августа 2018 года.

⁶⁶ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 46.

представляет собой покаянную молитву, написанную в форме варьированной строфы. Развитие музыкального материала основано на трехкратном проведении первых двух строк евангельского текста. Вступлению хора предшествует октавное доминантовое остинато скрипки, звучащее очень требовательно. Это лейтинтонация «трубного гласа», которая неоднократно будет встречаться в скрипичной партии. Ее функциональная неустойчивость фокусирует внимание на проведении «покаянной» темы.

На фоне органного тонического пункта басовой партии в низкой тесситуре возникает скорбно звучащая мелодия сопрано. Ее неспешное развертывание, сосредоточенность, напевность, диатоническое звучание берут истоки в русской песенности. Начинаясь скачком от первой к третьей ступени *c-moll*, она постепенно завоевывает мелодическую вершину (b^1) и также неспешно нисходит, останавливаясь на третьей ступени. Остальные голоса смешанного четырехголосного хора соподчиняются основному голосу, но у каждой партии своя самостоятельная мелодическая линия (*пример 15*). Партия скрипки в данном разделе выполняет контрапунктирующую функцию, с независимой мелодической линией. Затактовое вступление придает внутреннюю устремленность развитию музыкального материала. Движение хоровых голосов в едином ритме и медленном темпе способствуют созданию настроения покаянной молитвы. Ритмический компонент данного раздела, как и всего сочинения, представляет собой несимметричную структуру безакцентного типа. Использование добавочных длительностей подчеркивает моменты ритмического и мелодического спада.

Второе проведение евангельского двестишия отмечено усилением динамики в скрипичной партии. Здесь в покаянной молитве возникает оттенок надежды. Звуковысотный уровень темы меняется. Она исполняется на терцию выше (скачком III–V) и получает секвентное развитие. Напряженность ее звучания обусловлена введением альтераций, мелодизацией басовой партии, подъемом тесситуры и использованием *divisi* в партиях мужских голосов. Соотношение скрипичной и хоровой линий можно обозначить как мелодическое и динамическое противосто-

яние. Диссонансы, возникающие при одновременном звучании хора и инструмента, способствуют поддержанию эмоционального напряжения.

Третье проведение — самое яркое в эмоциональном отношении, поскольку являет собой образ грешника, взывающего о покаянии. Варьированная тема завуалировано проводится в партии вторых сопрано, сопровождаемая политональными и полифункциональными гармониями. Диапазон хора здесь наиболее развернут. Введение *divisi* порождает уплотнение хоровой фактуры (семиголосный смешанный хор), которая делится на два пласта — женская и мужская группы. Эти два фактурных плана вторгаются в звучание друг друга. Раздел завершается спадом эмоционального напряжения, лишаящим активности музыкальный тематизм. На ритмическом уровне это достигается процессом торможения, реализующимся укрупнением ритма, введением добавочных длительностей и резким обрывом мелодии в конце.

Распределение музыкального материала между хором и инструментом в третьем проведении совершенно иное. Его можно определить как противостояние. В отличие от хора, звучащего сдержанно, в динамической градации *p*, вступление скрипки начинается с динамики *f* утвердительно-ходом (I–V–III), в котором слышны интонации хорового тематизма. Аналогично контрастируют хоровая и скрипичная линии в завершении раздела: на фоне гаснущего звучания хора возникает экспрессивный нисходящий ход скрипки (по ступеням гармонического *smoll*). Он заканчивается виртуозным насыщенным хроматикой скрипичным пассажем, стремительно низвергающимся из второй в большую октаву, останавливаясь на доминанте. Выразительно-технические возможности инструмента и экспрессивность исполнения определяют его фактурную функциональность.

Для данного раздела представляется характерным соединение приемов «из области нерегулярной ритмики»⁶⁷ — акцентного и временного варьирования (терминология, введенная В. Холоповой при рассмотрении ритмической системы И. Стравинского). Так, двум строкам евангельского текста соответствует музыкальная строфа, состоящая из четырех мотивов (первый — «Во Царствии Твоем», второй

⁶⁷ Холопова В. Музыкальный ритм: Очерк / В. Холопова. М.: Музыка, 1980. 71 с.

— «помяни нас, Господи», третий — «егда приидеши», четвертый — «во Царствии Твоем»), каждый из которых претерпевает временное варьирование (таблица 3).

Таблица 3

Изложение мотива	Во царствии Твоем	помяни нас, Господи,	егда приидеши	во Царствии Твоем.
1-е	$\frac{8}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{8} + \frac{1}{16}$	$\frac{1}{16} + \frac{7}{8}$
2-е	$\frac{7}{8}$	$\frac{8}{8} + \frac{1}{16}$	$\frac{4}{8} + \frac{1}{16}$	$\frac{8}{8}$
3-е	$\frac{10}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8} + \frac{1}{16}$	$\frac{1}{16} + \frac{17}{8}$

Холопова различает два вида акцентного варьирования мотивов, первый из которых — временная смена метра или полиметрия. «Второй случай перекрестных ударений, — как считает исследователь, — отличается тем, что мотив, не совпадающий с тактом по величине, при повторениях получает акцент всякий раз на новом звуке. Этот второй вид противоречия мотива и такта и будет называться акцентным варьированием»⁶⁸.

Все четыре мотива подвергаются акцентному варьированию, наиболее характерен в этом отношении первый мотив. Если сравнить его начальные импульсы при каждом проведении, то очевидны метрические изменения. В первом случае мотив выходит за границы такта. Его начало приходится на затактовую восьмую длительность при размере $\frac{7}{8}$. При втором проведении границы мотива и такта полностью совпадают. При третьем проведении происходят кардинальные изменения. Начало мотива приходится на слабую вторую длительность при предшествующей восьмой паузе и далее его протяженность преодолевает границы такта, занимая большую половину — четыре восьмых длительности — последующего такта. И, как уже упоминалось выше, при каждом изложении меняется временная протяженность мотива — $\frac{8}{8}$, $\frac{7}{8}$ и $\frac{10}{8}$ (таблица 4).

Что касается второго мотива, то в первой строфе он начинается с затактовой восьмой длительности (размер $\frac{7}{8}$) предыдущего такта, во второй — его границы соответствуют протяженности такта. В третьей строфе происходит преобразование мотива, который, начинаясь со второй доли такта, расширяет свои границы, простираясь на четыре восьмых последующего. Временную протяженность моти-

⁶⁸ Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. М.: Музыка, 1971. С. 198.

ва в данном случае затрагивают изменения только во второй строфе — $9/8$, $8/8+1/16$, $9/8$ (таблица 5).

Таблица 4

Изложение мотива	Организация мотива «Во царствии Твоем...» в длительностях по тактам при размере $7/8$		Общая продолжительность мотива
1-е	$\frac{6}{8}$	Во цар- стви- е Тво- ем $\frac{1}{8} \quad \frac{2}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8}$	$\frac{8}{8}$
2-е	Во цар- стви- и Тво- ем $\frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \frac{1}{8}$		$\frac{7}{8}$
3-е	$\frac{1}{8}$	Во цар- стви- и Тво- ем $\frac{1}{8} + \frac{3}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$ $\frac{2}{8} + \frac{2}{8}$ — по- мя- $\frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$	$\frac{10}{8}$

Таблица 5

Изложение мотива	Организация мотива «...помяни нас, Господи, ...» в длительностях по тактам при размере $7/8$		Общая продолжительность мотива
1-е	по- мя- ни нас, Го- спо- $\frac{1}{16} + \frac{1}{16} + \frac{1}{16} + \frac{2}{32} + \frac{1}{16} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16}$	ди, ег- да при- и- де- ши во- $\frac{2}{8} \quad \frac{1}{8} + \frac{3}{32} + \frac{3}{32} + \frac{3}{32} + \frac{3}{32} + \frac{1}{16} + \frac{1}{16}$	$\frac{9}{8}$
2-е	по- мя- ни нас, Го- спо- $\frac{1}{16} + \frac{3}{32} + \frac{1}{32} + \frac{1}{16} + \frac{1}{8} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16}$	ди, ег- да при- и- де- ши во- $\frac{3}{16} \quad \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \frac{1}{16} + \frac{1}{16} + \frac{1}{16} + \frac{1}{8}$	$\frac{8}{8} + \frac{1}{16}$
3-е	<i>тво- ем</i> — по- мя- $\frac{2}{8} + \frac{2}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8} + \frac{1}{8}$	ни нас, Гос- по- ди, $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \frac{1}{8}$	$\frac{9}{8}$

Третий, наименьший мотив, в первом случае берет начало с третьей доли такта (размер $7/8$), завершаясь за одну шестнадцатую до его окончания. Во втором случае он начинается с четвертой доли равнозначного такта, оканчиваясь за одну восьмую до его завершения. В третьем — претерпевает серьезные метаморфозы, расширяясь, практически, в два раза. Временному варьированию мотив подвергается только в третьем случае — $4/8+1/16$, $4/8+16$, $9/8+1/16$ (таблица 6).

И, наконец, четвертый мотив, превосходящий в первом изложении границы такта, поскольку берет начало с затактовой шестнадцатой длительности. Аналогичная ситуация складывается во втором изложении, только затактовая длительность

ность равна восьмой. В третьем же изложении мотив претерпевает значительные изменения, ибо его протяженность расширена до трех тактов. Временному варьированию мотив подвержен во втором и третьем проведении — $1/16+7/8$, $8/8$, $1/16+17/8$ (таблица 7).

Таблица 6

Изложение мотива	Организация мотива «...егда приидеши...» в длительностях по тактам при размере 7/8	Общая продолжительность мотива
1-е	$\frac{-ди,}{2/8}$ $\frac{ег- да при- и де- ши}{1/8+3/32+3/32+3/32+3/32+1/16}$ $\frac{во}{1/16}$	$4/8+1/16$
2-е	$\frac{-ди,}{3/8}$ $\frac{ег- да при- и де- ши}{1/8+1/8+1/16+1/16+1/16+1/16}$ $\frac{во}{1/8}$	$4/8+1/16$
3-е	$\frac{—}{3/8}$ $\frac{ег- да при-}{2/8+2/8+2/8}$ $\frac{и- де- ши}{1/8+1/8+3/16}$ $\frac{во Цар-}{3/16+2/8}$	$9/8+1/16$

Таблица 7

Изложение мотива	Организация мотива «...во Царствии Твоем» в длительностях по тактам при размере 7/8	Общая продолжительность мотива
1-е	$\frac{-ди, ег- да при- и- де- ши}{2/8+1/8+3/32+3/32+3/32+3/32+1/16}$ $\frac{во}{1/16}$ $\frac{Цар- стви- и Тво- ем.}{2/8+1/8+1/8+1/16+2/8}$	$1/16+7/8$
2-е	$\frac{-ди, ег- да при- и- де- ши}{3/8+1/8+1/8+1/16+1/16+1/16+1/16}$ $\frac{во}{1/8}$ $\frac{Цар- стви- и Тво- ем.}{3/8+1/8+1/8+1/16+1/8}$	$8/8$
3-е	$\frac{и- де- ши}{1/8+1/8+3/16}$ $\frac{во Цар-}{3/16+2/8}$ $\frac{стви- и Тво- ем.}{2/8+2/8+3/8}$	$1/16+17/8$

Структура среднего раздела обусловлена строением поэтического текста, включающего девять заповедей. Он представляет собой сквозную строфическую форму, где каждой из девяти строк евангельского текста соответствует новый музыкальный материал. Этот раздел более динамичен, активен по своему развитию и исполняется в подвижном темпе. Он начинается полифоническим эпизодом, который открывает восходящая тема басов («Блаженны нищие духом») на фоне альто-

вой тонической педали. Узкообъемная тема поступательного характера излагается четвертями в *c-moll* (пример 16). Включение теноров представляет собой инверсию басового вступления. Окончание музыкальной мысли, соответствующее тексту этой строки, характеризуется нисходящим движением голосов, небольшим ритмическим торможением посредством введения добавочной длительности. Распев альтов возникает в ритмическом укрупнении, тем самым резюмируя высказывание, его поддерживает лаконичная реплика скрипичного вступления, звучащего «колко» во фригийском модусе.

Музыкальный материал ко второй строке «Блаженны плачущие» начинается одновременным восходящим движением в партиях мужских голосов: у басов звучит варьированная тема к первой строке, а у теноров — вариант той же темы, но начинающийся с квинтового тона *c-moll*. Во второй фразе на словах «ибо они утешатся» включаются сопрано, в реплике которых также слышны интонации темы, звучащей в достаточно низкой тесситуре.

В музыкальном тематизме к следующей строке «Блаженны кроткие» происходит насыщение хоровой звучности за счет одновременного вступления всех голосов, введения аккордовой фактуры, в результате — четырехголосный смешанный хор. В партиях мужских голосов варьируется музыкальный материал к предшествующей строке евангельского текста. А звучание женских голосов обретает новую тембровую краску за счет их переkreщивания. Использование мелодической фигурации в сопрановой партии насыщает аккордовую вертикаль неаккордовыми звуками. Применение альтераций в материале хора и скрипичной партии придает гармонии пряность звучания. Введение тембра скрипки в партитуру сочинения в заключение музыкальной мысли придает определенную импровизационность изложению музыкального материала. Ее звучание пронзительно благодаря преломлению остинатных октавных лейтинтонаций, чередующихся с септимами. Таким образом, контрастно репрезентируется противоборство вокальной и инструментальной линий.

Четвертая строка «Блаженны алчущие и жаждущие правды» сопровождается разрастанием хоровой ткани. Диапазон звучания хора увеличивается до трех

октав. Заполнение хоровой фактуры осуществляется посредством введения *divisi* в партиях альтов и теноров. Гармония, насыщенная неаккордовыми звуками, звучит еще более напряженно. Динамика возрастает до *f*, что приводит к местной кульминации на словах «жаждущие правды». Вторая фраза («ибо они насытятся») отмечена резким спадом хоровой звучности, сужением общего диапазона, но, тем не менее, гармоническая «вязкость» звучания сохраняется.

Средства музыкальной выразительности, использованные к строке «Блаженны милостивые» возвращает нас к началу раздела. Хоровая звучность сосредоточена в пределах полутора октав. Узкообъемная мелодия вновь излагается в низкой тесситуре. Только теперь в ее звучании слышен фригийский колорит. Она исполняется партиями альтов и теноров. Фактура делится на два пласта: тематизм (А+Т) и педаль в виде параллельных кварт (В). Настойчивое звучание септимы, октавы, ноны и децимы на доминанте в скрипичной партии усиливают напряжение.

В шестой строке «Блаженны чистые сердцем» включается партия сопрано в высокой тесситуре, происходит расширение хорового диапазона. Фактура становится более плотной за счет введения аккордового склада письма — *divisi* во всех партиях, кроме басовой. Кульминация приходится на слова: «Бога узрят» — в партии скрипки вновь возникает призывная лейтинтонация «трубного гласа», образ которого становится очень жестким за счет остинатности, акцентности, звучания *f*.

Музыка к седьмой строке «Миротворцы будут наречены» представляет собой басовое ариозо, основанное на восходящей мелодии широкого диапазона в гармоническом миноре. Фактура контрастная, состоящая из трех пластов: мелодической линии басов, ритмической педали сопрано и альтовых стонущих секундовых интонаций. Постепенный подъем тесситуры, гармоническая интенсивность, достигаемая посредством введения альтераций, и увеличение звучности приводят к мощному подъему, на гребне которого начинается музыкальный тематизм восьмой строки.

Строка «Блаженны изгнанные» (пример 17) является кульминацией всей части, ее эмоциональный накал поддерживается посредством высокой тесситуры, усиления звучности (хор и сопровождение звучат *ff*), уплотнения фактуры благо-

даря введению аккордового склада письма, дополненного фигурацией мужских голосов и использования *divisi* во всех партиях. Развитие заканчивается нисходящим движением мелодии сопрано, дублируемой в терцию альтами с поочередными репликами теноров и басов. Скрипка здесь выступает в качестве равноправного партнера. Ее звучание ярко и мощно.

Музыкальный текст к заключительной строке «Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать» резко контрастирует с предшествующей: хоровая фактура заметно облегчена, диапазон хора сужается, сопрано звучат в спокойной тесситуре, аккордовый склад письма сохраняется. Избранные средства музыкальной выразительности фокусируют внимание на тексте строки. Слово «**вы**» — эмоциональная вершина, гармонически подчеркнутая отклонением в тональность *f-moll*, напряжение которой резко снимается обрывом в тональности *Ges-dur*. Virtuозное скрипичное соло, полное экспрессии, завершает средний раздел.

В сокращенной динамической репризе, не нарушая структуры евангельского текста, композитор повторяет его начальные строки, что придает композиции завершенность и наделяет чертами репризности. В низкой тесситуре *pp* звучит варьированная тема первого раздела в тональности *c-moll*. Ее сопровождает авторская ремарка: «Петь как бы “скользя”». Мелодия берет начало с шестой ступени, проводится в гармоническом миноре и сопровождается средствами классической гармонии в аккордовом изложении. Здесь использованы только первый и второй мотивы начальной темы, причем последний из них повторяется в вариантном обновлении. В ритмическом отношении этот тематизм также подвергается временному и акцентному варьированию. Пожалуй, только здесь определяется сопровождающая роль инструмента. Окончание же хоровой темы аккордовой педалью субдоминантовой функции выводит на первый план очень яркое, эмоционально насыщенное высказывание скрипки, изобилующее интонациями увеличенной секунды.

Второе проведение темы в репризном разделе также варьировано. Его исполнение предваряет указание композитора: «Петь предельно углубленно, тяжело» (*пример 18*). Перестановка строк в ней («Помяни нас, Господи. Во Царствии

Твоем») «меняет не только музыку, но и эмоциональный смысл строфы»⁶⁹, акцентируя внимание на покаянных словах «Помяни нас». Особую глубину и весомость придает ее звучанию укрупнение ритма и хоровая педаль на субдоминанте в партии низких голосов. «Щемящая» интонация романсовой малой сексты, возникающая в партии теноров на словах «Господи», приводит к инверсии темы, искаженной хроматикой и звучащей в увеличении. Лейтинтонация «трубного гласа» в скрипичной партии венчает кульминацию.

Завершается все музыкальное повествование возгласом «Помяни», сопровождаемым авторской ремаркой: «Петь с последней надеждой». Действительно, композитор вкладывает в это заключительное упование огромную эмоциональную силу: взлет мелодии, увеличение ритма, усиление динамики от *p* до *f*, включение теноров, вторящих набатом «Помяни» (трезвучие *c-moll*). Накал поддерживается и в скрипичной партии, взмывающей по устоям *c-moll* от первой октавы к третьей. Стремительность кульминации находит успокоение на словах «Господи», утверждающих основную тональность. Аккорды хора звучат умиротворенно, широкий хоровой диапазон и глубина потребовали в данном эпизоде включения баса-октависта. Последний раздел «Нагорной проповеди» заканчивается репликой скрипки, насыщенной альтерациями и звучащей на фоне хоровой аккордовой педали бунтарски и чрезвычайно экспрессивно.

«Моление» — концерт для смешанного хора *a cappella* (op. 122, 1990), создание которого было инициировано впечатлением от книги «Откровенные рассказы странника своему духовному отцу»⁷⁰. В нем, как и в предшествующем концерте, звучит покаянная тема, воплощенная в покаянной молитве. Как отмечает композитор, «был долгий период, когда я жил в постоянной внутренней молитве»⁷¹.

⁶⁹ Черемисина Н. С. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь / Н. С. Черемисина. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1989. С. 79.

⁷⁰ Подробнее см. Girard A. Valéry Arzoumanov. Compositeur hors du temps / A. Girard. [S. 1.]: À ciel ouvert, 2004. P. 151; ОТКРОВЕННЫЕ рассказы странника Духовному своему отцу. [Репринт. изд.]. [Козельск]: Введ. Оптина Пустынь, 1991. 333 с.

⁷¹ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 113; Мнацаканян Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова. С. 164.

В этом монотематическом опусе тема моления раскрывается посредством постоянного внутреннего общения с Богом. Духовная по содержанию музыка в жанровом отношении вызывает ассоциации с Ектенией или *Kyrie eleison*, молитвенным прошением. Но идея клироса развита здесь до концертного сочинения, что так характерно для Валерия Арзуманова, который, создавая духовную и одновременно светскую музыку, самобытным образом осуществил погружение в сферу религиозного сознания⁷².

В смысловом отношении некоторые части сочинения, по духу традиционные для всех христианских конфессий, имеют обобщенный характер. Иные, открыто эмоциональные, основаны на чувствах, охватывающих человека в тот момент, когда он думает о «вечном». В различных номерах концерта представлены разные лики молитвенного состояния: *утверждающий, вопрошающий, просящий*.

«Моление» написано композитором на собственные слова, речь в которых ведется в основном от первого лица. Лаконичность текста, сформированного на часто встречающихся повторах, способствует созданию в сочинении определенной молитвенной ауры. Лексическая повторность, как известно, лежит в основе христианской молитвы. Многозначность избранных композитором слов и вкладываемых в них эмоциональных оттенков поразительна.

Первоначально может показаться, что опус трудно причислить к жанру концерта, и он более тяготеет к жанру хорового цикла, состоящего из отдельных миниатюр. Однако, по интерпретации — это концерт. Концепция построения сочинения как цельной структуры заявлена уже в его названии и подкреплена монотональностью, малым объемом частей и характерностью их разграничения. В произведении осуществляется плавный переход от одной части к другой или же с авторской ремаркой *attacca*, указывающей на непрерывность исполнения и подтверждающей принцип концертности, в котором ряд частей объединен в единое движение⁷³.

⁷² Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 47.

⁷³ Мнацаканян Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова. С. 164.

Драматургия «Моления» построена на чередовании семи контрастных частей. Программного названия они не имеют. Кульминационной является наиболее развернутая часть — шестая, которая является самой разнообразной с точки зрения способов музыкального развития и яркой по средствам музыкальной выразительности⁷⁴. Все части, кроме шестой, как уже было сказано, — хоровые миниатюры, представленные разными жанрами: маршем, ариозо, элегией, протяжной песней и колыбельной, со свойственными им стилистическими признаками. В концерте заложен колоссальный концентрат внутренней духовной силы, удерживающий внимание слушателя от первой до последней ноты «Моления», столь выдержанного эмоционально, динамически и тесситурно⁷⁵.

В части I речь ведется от лица автора. Ее основной смысл заключен в словах: «Дай мне силы не сгореть на пути». Это песня-марш, репрезентированная с помощью подвижного темпа, пунктиров, чеканности ритма, аккордовой фактуры. Своими интонациями она напоминает мелодику песен времен гражданской войны. Форма трехчастная нерепризная с кодой: **aa₁b**. Первый раздел состоит из фраз повторного строения, второй — представляет собой их вариантный повтор, а третий строится на самостоятельном музыкальном материале с кодой.

Изложение мелодии основывается на поступенном движении в объеме тонического минорного трезвучия, утверждающего *gis-moll*. Естественное музыкальное движение хорового напева выражено свободной метрикой мессиановского типа, одновременно очень русской по логике своего высказывания. Композитор следует за лексикой текста, который свободно распевает, делая микропаузы, остановки. Главное для него — делящаяся вербальная строка, не делимая на части. Тактовая черта ставится только в том случае, если дробление необходимо по смыслу. Окончание каждой фразы подчеркнуто ритмической остановкой за счет введения крупных длительностей и использования добавочной (по Мессиану). Возникает то, что называется — «живой», «дышащей» хоровой тканью, в которой нет прямолинейности. Как представляется, автор достаточно хорошо понимает

⁷⁴ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 47.

⁷⁵ Мнацаканян Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова. С. 164.

природу хорового звучания, не стремится к запредельным тесситурам, помещая каждую партию в удобное тесситурное положение.

Первая часть концерта однотональна, с чередованием гармонического и натурального минора. Композитор кристаллизует средства классической гармонии, насыщая ее за счет смешанной мелодической фигурации, основанной на проходящих, вспомогательных звуках, одного из излюбленных композиционных приемов школы С. Вольфензона, впоследствии закрепленной у В. Салманова. Третий раздел — кульминация песнопения, подкреплена подъемом тесситуры, усилением динамики, напряженностью гармонии и ритмическим торможением. Мелодия начинается с кульминационной точки, интонационное зерно второго раздела разрабатывается в ней путем дробления. Коде свойственен эмоциональный и динамический спад: на фоне аккордовой педали (S+T+A) звучит монолог «виолончельного» характера в исполнении басовой партии, своей близостью романсовой лирике и эмоциональной открытостью напоминающий сольные эпизоды в хоровых произведениях П. Г. Чеснокова.

Часть II в жанровом отношении можно назвать ариозо с каденцией большого басового соло на словах «Господи, помилуй». Для воплощения образа кающегося грешника не случайно выбран басовый тембр. Возможно, это голос самого автора. Данный номер состоит из двух разделов, поскольку в нем присутствует некое структурное членение в виде остановки движения. На фоне аккордовой педали, выполняющей связующую функцию, возникает монолог солиста — волнообразное поступенное движение по принципу свободного мелодического развертывания с многочисленными юбиляциями. Контрапунктирующая партия теноров поддержана аккордовыми созвучиями женского хора. В отличие от силлабики предыдущей части, мелодия данной — изобилует распевами, использование прихотливой ритмики создает впечатление, что она свободно «дышит» и развивается импровизационно. Вторая фраза представляет собой вариант первой. На словах «помилуй» возникает аккордовая речитация всех голосов на субдоминантовом баса с введением хроматики, приводящая к кульминации. Монолог баса звучит в высокой тесситуре на фоне субдоминанты. Мелодия постепенно нисходит к пятой

ступени, вызывая успокоение. В гармонии преобладает плагальная сфера. Последующий второй раздел воспринимается как развитие. В нем сохранена основная тональность *gis-moll*. Басовый монолог, реализованный в чистой диатонике, приводит к кульминации, которая в данном разделе более эмоционально насыщена.

Часть III перекликается с первой. Это тоже марш, со свойственными этому жанру чертами. Форма ее — варьированная строфа, где развитие строится по вариантному принципу. Мелодия основана на интонациях, присущих русскому романсу и советским массовым песням (*пример 19*). Вступление из затакта, придающее мелодике устремленность, и первоначальный секстовый импульс (V–III–II), звучащий утвердительно, в процессе развития уравниваются интонацией нисходящей квинты, приносящей оттенок безысходности. Фактура первой строфы — аккордовая, с применением тонического органного пункта в партии **VI**. Четкая ритмическая организация музыкального материала формируется за счет единого ритма для всех голосов, варьированного повтора ритмоформулы первого мотива, деления строфы микропаузами на мотивы, силлабического принципа пропевания текста.

Вторая строфа динамизирована. Затактовая четверть укорачивается до восьмой длительности, что придает тематизму более активное звучание, которое постепенно усиливается. Во втором проведении мелодическая фраза звучит с терцовым сдвигом. Диатоника в процессе развития хроматизируется. Во всех хоровых голосах возникают *divisi*. В партии теноров вводится терцовое остинато на многократно повторяемых словах «помилуй», в то время как партия первых басов мелодизирована и представляет собой фигурацию с использованием вспомогательных звуков в восходящем движении. Кульминация возникает на словах «Помилуй, Господи». Она поддерживается высокой тесситурой всех голосов, динамическим всплеском и полифункциональными и политональными звучаниями в гармонии.

В данной строфе очень важны слова: «Прости и помилуй, и холод могилы, ложь, боль и злорадство вселенского братства», где идеалы вселенского братства реализованы в смысловой инверсии: то, что являлось святым, становится поводом для горечи и сокрушения. Музыка здесь ассоциативно другая. Она убивает

корреляцию с гимническими маршевыми структурами, позитивными советскими песнями, направленными на утверждение определенных идеалов. Выясняется, что за этими идеалами — ложь, боль и фальшь. Смысл текста подчеркивается тембровым перекрещиванием в женских голосах: альты звучат выше сопрано.

Переход к заключительной строфе несет функцию торможения. Происходит отмена тональных знаков с сохранением только *gis* в басовой партии (тонический органнй пункт в увеличении), на фоне которого в восходящей секвенции движутся параллельные минорные трезвучия у сопрано и альтов. Заключительная строфа представляет собой сокращенную репризу с возвращением основной тональности. На фоне басового доминантового органного пункта возникает тема. Изложение теноровым тембром придает ее звучанию особый драматизм и выразительность. В партиях женских голосов — витиеватая терцовая последовательность, которая обрывается четким звучанием трезвучия основной тональности.

Часть IV написана в жанре элегии. Это диалог солистов сопрано и тенора, эпизодически поддерживаемый альтовым и басовым *tutti*. Форма — сквозная одночастная с внутренним членением на три фазы, где первая — вступление **S solo**, вторая — **T solo**, третья — их дуэт. В развитии формы отсутствует кульминация, подчеркнутая средствами музыкальной выразительности. Имеются лишь местные кульминационные моменты, выражающие интимную теплоту звучания данного номера.

Первая фаза начинается вступлением **S solo** на фоне аккордовой гармонической педали остальных голосов. Мелодия движется по ступеням минорного трезвучия в диатонике, минимально хроматизированной. Ей свойствен элегический характер, большая протяженность звучания, многочисленные распевы. Богатая орнаментика, нерегулярная ритмика безакцентного типа наделяют мелодику чертами импровизационности (*пример 20*). Начало второй фазы обозначено включением **T solo** на том же самом материале. У **S solo** звучит противосложение — го-мофонно-гармоническая фактура начала части преобразуется в полифоническое двухголосие имитационно-попевочного типа. Местная кульминация реализована небольшим подъемом тесситуры и развитием фразы.

В третьей фазе возникает дуэт солистов. Мелодический материал хроматизирован, развивается преимущественно в параллельном движении. Фактура представлена фигурациями и распевами. Несмотря на ее внешнюю, казалось бы, сложность, здесь использована очень демократичная и понятная интонационная лексика, которая опирается на интонации бытового городского романса, что особенно ярко проявилось в мелодизме сопрановой партии в заключении. Затем мелодика дуэта меняется: возвращается диатоника, исчезают фигурации, голоса развиваются во встречном направлении. Возникшее просветление подтверждается прозрачностью аккордовой педали (**B+A**). В заключении на доминантовом органном теноровом пункте рождается щемящая, нежная мелодия **S**, апеллирующая к шопеновским образцам лирики. Она завершается повторяющейся неустойчивой интонацией нисходящей малой секунды (III–II), обрываемой квинтой *gis-dis* (пример 21).

Часть V близка протяжной песне. Она, как и предыдущие номера концерта, выдержана в тональности *gis-moll*. Форма простая двухчастная: **aa**₁. Второй раздел является динамической репризой. Внутреннее развитие каждой части не создает структурных разграничений. Мелодия, излагаемая партией альтов, развивается по ступеням тонического трезвучия с хроматическим опеванием пятой ступени (в обороте используется повышенная IV ступень). Она плавно возвращается к тонике, звуча на фоне тонического органного пункта в басовой партии. Начинаясь с третьей ступени, вторая фраза мелодии развивается секвентно. Ей вторит теноровый подголосок. Третьей фразе присуще восходящее движение по ступеням тонического квартсектаккорда с хроматическим опеванием основного тона. Хоровая фактура постепенно разрастается, что связано с введением *divisi* в басовой партии (вторые басы продолжают органский пункт, у первых звучит подголосок).

Второй раздел строится на том же материале, но более динамизирован. Мелодия звучит октавой выше. Теперь ее исполняют сопрано и дублируют тенора. Второй ее виток — это уже кульминация, подкрепленная высокой тесситурой, усилением динамики и введением фигурации в партии басов. В третьей фразе тема (**A+T**) изложена параллельными терциями в октаву, затем ее звучание передается от сопрано к тенорам. Фактура трансформируется в аккордовую с силлабо-

тонической акцентуацией. Здесь сокрыт некоторый подтекст — столкновение высокого и низкого. Очень красивая мелодия в народном духе («как младенцев била, стариков косила») нивелирует вульгарность некоторых слов («бестрепетною рожей»), специально введенных, чтобы показать неискренность тех, кто сначала верил в определенные идеалы, а потом колебался или отказался верить.

Roco più mosso — на фоне тонического органного пункта в партии сопрано возникает сонорный пласт из сочетания восходящих параллельных квартово-тритоновых созвучий и терцового тона. В заключении утверждается основная тональность. Удивительно, но в данном номере композитору удается держать хор в пределах трех октав — общая хоровая тесситура данной части *Gis – gis*², — не давая запредельного звучания в верхней и нижней частях диапазона.

Шестая часть концерта — кульминация цикла. Выдержана в той же тональности *gis-moll*. Масштабность ее формы обусловлена применением вариационного развития — три фактурные вариации со связующими разделами. Динамика развития уравновешена кодой, где применяется самобытный прием из церковной практики — речитация на одном тоне. Тема экспонируется солисткой сопрано и продублирована в терцию альтовым соло на тоническом органном пункте (**T+B**), звучащем в октаву. Ей свойственно волнообразное поступенное движение, речитация, идущая от клироса, орнаментация (*пример 22*).

Материал первой вариации не самостоятелен — это расширение темы (движение четвертями), которая очень сильно варьирована. Ее звучание в исполнении сольного дуэта (**S+A**) утвердительно. Изменения затрагивают и сопровождающие ее мужские голоса, у которых возникает аккордовая педаль на субдоминанте.

Тема второй вариации представлена дуэтом солистов: **T+B**. Она изложена преимущественно параллельными квинтами. Ей контрапунктирует линия солисток (**S+A**) в проведении параллельными терциями. Фактура являет собой контрастную полифонию, состоящую из двух планов: мужская и женская группы. Постепенный подъем тесситуры и усиление звучности приводят к кульминации, напряжение которой снимается сужением хорового диапазона за счет взаимного встречного движения женских и мужских голосов. Переход основан на имитаци-

онном вступлении голосов: **S–A–T–B**. Это ритмическая (не мелодическая) имитация, которая приводит к третьей вариации.

Заключительная вариация начинается басовым остинато, продолженным имитационным включением голосов, но уже в обратном порядке. Это также ритмическая имитация, при которой у вступающих партий еще варьируется и ритм (*пример 23*). Расширение хорового диапазона на крещендо в партиях сопрано и басов, сопровождаемое альтовым глиссандо, приводит к кульминации с большим эмоциональным накалом, где в увеличении репрезентируется начало темы. Затем следует длительный спад — колористическое сплетение нисходящих пассажей, которому сопутствует понижение тесситуры и постепенное выключение голосов.

В коде возникает чисто клиросное пение (*пример 24*). Это цитата на богослужение, где нисходящее движение параллельными терциями у женских голосов звучит на фоне остинатного «Господи, помилуй» в партии теноров. После генеральной паузы впервые, наконец-то, произносится «помилуй **НАС**» (выделено мною. — Э. М.), с ключевым для покаяния словом «*нас*».

Часть VII написана в жанре колыбельной песни. Это вызвано необходимостью достижения баланса в развитии художественно-образной сферы и композиционном построении цикла. В стремлении снять напряжение, нивелировать драматизм предыдущей части, усматривается связь с классическими принципами построения музыкальной формы. С точки зрения структуры — это одночастная сквозная форма без тональных отклонений (сохраняется *gis-moll*). Она начинается развернутым вступлением с элементами изобразительности. Фактура инструментальная. Баюкающие параллельные терции, складывающиеся в трезвучия на фоне квартсекстаккордов и звучащие преимущественно в диатоническом строе, приводят к полному успокоению (*пример 25*).

Следующий за вступлением тематизм звучит в партии басов на фоне глиссандо женского хора и напоминает песни «калик переходящих» с использованием церковных распевов и интонаций покаянного стиха (*пример 26*). Он перерастает в теноровое остинато, скрепляющее последующее развитие музыкального материала. Этот доминантовый органнй пункт подобен литургической речитации. Му-

зыкальное звучание становится более насыщенным с помощью введения *divisi* во всех партиях за исключением теноровой. По мере развития доминанта органного пункта переходит в кадансовое состояние с последующим введением классической субдоминанты на тоническом органном пункте.

В заключительной фразе впервые прорывается: «Прости, *меня* (курсив мой. — Э. М.), Господи». Это смысловая кульминация всей части, которая имеет самобитное авторское решение. Звучание хоровой палитры расширено за счет введения солистов в каждой партии. На фоне тонической аккордовой педали *pp* солисты — тенор и бас — неспешно ведут свой дуэт (параллельные квинты в поступенном восходящем движении). Финальная часть концерта завершается минорной тоникой — просветления нет.

«Маленький рождественский концерт» (op. 123, 1990/1991) для смешанного хора *a cappella*, как и многие другие сочинения, написан композитором на собственный текст. Содержание опуса сосредоточено не только на мотиве покаяния, оно намного шире. Тему сочинения можно назвать сквозной, поскольку она посвящена бытию человека, его пути с рождения до самой смерти и сопричастности Божественному⁷⁶.

Семь частей концерта, законченных по структуре и содержанию, имеющих программное название, чередуются по принципу контраста. Их композиционное единство достигнуто не только за счет общей идеи. Немаловажную роль играет общность тематизма, поскольку интонации первого номера проникают и в четвертую (второй раздел), и в заключительную части. Последняя играет роль своеобразной репризы. Кульминацией опуса является шестая часть «Молитва». Это обращение композитора к Господу. Скрепляющим элементом в композиции сочинения является также тонально детерминированное мышление⁷⁷. Все части «Рождественского концерта» выдержаны в *d-moll*. Подобный выбор не случаен. Обозначенная

⁷⁶ Мнацаканян Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова. С. 165.

⁷⁷ Там же.

тональная семантика служит для композитора олицетворением серьезной и трагической музыки⁷⁸.

Часть I «Начало» посвящена рождению человека и дарованию ему божественного начала. Она написана в сквозной строфической форме и исполняется мужским составом хора. Очень красивая, нежная, узкообъемная мелодия звучит в исполнении двухголосного мужского хора: **T+В** (пример 27). Музыка ко второй строке поэтического текста представляет собой секвентное варьированное развитие мелодии с расширением ее диапазона. Оба построения диатоничны. Следующая за ними кульминация (третья строка поэтического текста) подкреплена расширением диапазона, усилением динамики, введением *divisi*, преобразованием звучания двухголосного мужского хора в четырехголосный, отклонением в субдоминантовую тональность (*g-moll*). Заключительное музыкальное построение вносит успокоение, что отмечено динамическим спадом, сужением диапазона, трехголосным изложением вместо четырехголосного. Необычайную нежность и романтический колорит данной части концерта придает звучание маленького язычкового колокольчика, настроенного на *a*. Исполнение его партии поручено дирижеру.

Часть II «Рождественское утро» повествует о вечной проблеме человечества — выборе между добром и злом: «чтоб отделить ночь ото дня» (начало текста первого построения), «чтоб черного с белым не перепутать коня» (начало второго). В структурном отношении она представляет собой развернутую одночастную форму, состоящую из трех построений (5 т.+5 т.+7 т.), и выдержана, как и все части концерта, в несимметричной ритмической структуре безакцентного типа.

Начальное построение заключено в рамки четырехтакта. Его открывает узкообъемная поступенная мелодия диатонической структуры без распевов. Ее развитие основано на варьированной повторности. Возникшее отклонение в тональность четвертой ступени снова приводит к основной тональности. Первое построение соединяется с последующим посредством однотактового перехода. Второе построение расширено, является продолжением первого и основано на его варьированных интонациях. Оно начинается контрастно, в динамике *f*, эмоциональ-

⁷⁸ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 47.

ность которой поддерживается расширением хорового диапазона, введением *divisi* во всех партиях, аккордовым складом письма. Тональный план обогащен отклонением в субдоминантовую сферу. Заключительное построение самое развернутое, хотя, в сущности, отвечает полустрофе поэтического текста. Это своеобразная кода, которая резюмирует музыкальное развитие.

Часть III «Один» — молитва о прощении, написанная для басового соло в сопровождении женского хора. Она изложена в строфической форме. Движение мелодии по ступеням тонического трезвучия четвертными длительностями в размеренном темпе придает ее звучанию устойчивость и весомость. По указанию автора «бас поет “тяжелым”, уставшим голосом». Каждый звук подчеркнут штрихом *tenuto*. Контрапунктирующая линия альтов развивается от тоники в восходящем хроматическом движении на фоне тонической педали сопрано. Интермедийного характера колышущиеся фигурации (*Poco più mosso*) в исполнении женского хора осуществляются восьмыми длительностями в подвижном темпе (*пример 28*). Мелодия басового соло при повторе варьируется. Последующие интермедийные фигурации (*Poco più mosso*) проводятся в ритмическом укрупнении: на фоне доминантового органного пункта солиста звучит нисходящая септаккордовая секвенция женской группы, вызывающая ассоциации со средневековым католическим песнопением «*Dies irae*».

Часть IV «Божий страх» обладает очень суровым колоритом. Богослужебного предназначения в ней нет, но текстовая опора и стилевая манера восходят к традициям русской духовной музыки. Форма — двухчастная, с сохранением основной тональности. Структура первого раздела представлена в виде двух пятитактовых построений. В нем говорится о страхе человека перед тоталитарной советской системой. Тема, звучащая в партии басов, написана в духе русских богослужебных напевов. Фактура — контрастная трехслойная, представленная диатонической темой басов, линией женского хора и витиеватой, организованной по полутонам последовательностью у теноров (*пример 29*). Второе проведение темы варьированное.

Музыкальный материал второго раздела строится на интонациях первой части, но здесь он наделен чертами советской массовой песни: лаконичность высказывания, плакатность, маршевость, чему способствуют аккордовый склад письма, использование пунктирного ритма, туттийное исполнение штрихом *marcato*, силлабический принцип распева текста. Поэтический текст эмоционален, в нем встречаются характерные для массовой песни призывы: «Ты не бойся, человек! Слишком короток твой век. Прямо вперед шагай». Второе предложение («Работай, плодись, крепко за землю держись. Только страх Божий не забывай!») сопровождается ремаркой композитора «петь текуче» и вызывает ассоциации с русской духовной музыкой, русским духовным концертом. Здесь вновь возвращается диатоника. Развитие тематизма происходит посредством метроритмического варьирования. Заключительная фраза гармонически расцвечена благодаря введению доминанты с секстой.

Часть V «Работа» близка жанру протяжной песни и выдержана в едином размере 6/4. В ней повествуется о трудностях женской доли, полной боли, испытаний и одиночества. Структура представляет собой сквозную одночастную развернутую конструкцию с распевом исходного материала. Мелодия, звучащая в партии сопрано, начинается интонацией малой сексты и развивается на основе варьированной попевочности (прием, заимствованный из фольклора, *пример 30*). Во втором проведении она не только варьируется, но и распевается, разукрашивается различными гармоническими вкраплениями. Третье проведение кульминационное. Музыкальный материал проводится в ритмическом укрупнении в партии теноров и дополняется за счет использования возможностей чисто хорового письма: смены разных видов фактуры, перехода из голоса в голос. Линия сопрано становится контрапунктирующей, постепенно приобретая черты близкие шопеновскому мелодизму, с присущими ему выразительностью мелодии, интонациями малой сексты и мелизматикой (*пример 31*). В заключительном построении мелодия снова звучит в партии сопрано. Но теперь она узкообъемна (*пример 32*), своими интонациями апеллирует к теме главной партии из первой части Третьего фортепианного концерта С. Рахманинова.

Часть VI «Молитва» — обращение композитора к Господу, причем обращение очень личное: «Дай силы телу моему... Дабы защитить мне рукою твердой детей моих малых, чтоб музыкой моею грешной всегда подтверждать правду твою, Господи»⁷⁹. Она написана в одночастной форме, которая по сути своей представляет одну развернутую распетую строфу. Данная часть выдержана в аккордовом изложении с преобладанием терцовости. Начало «Молитвы» звучит достаточно сурово и основано на диатонике. По мере усиления эмоционального содержания текста диатоника постепенно расцветивается альтерациями, имеющими полифункциональную природу. Свободным распеванием слов обусловлено наличие бесконечных переменных метров.

Содержание *части VII («Конец»)* иное. Ее смысловая квинтэссенция — окончание человеческой жизни, ее забвение и, как следствие, растворение человека как творения божьего в природе. Отсюда изменение и характера музыки. В отличие от светлого настроения первой части, заключительная полна состоянием безнадежности и отчаяния. Она изложена в одночастной форме. Ее музыка основана на тематизме первой части концерта, образуя, таким образом, в архитектонике цикла арочные интонационные связи.

Данный номер написан для смешанного состава хора. Тема проводится в параллельном движении женскими голосами. Контрапунктирующая линия теноров и басов основана на хроматическом движении. Кульминация поддерживается усилением динамики, расширением хорового диапазона, сведением фактуры в аккордовую, использованием хорового *tutti* с применением *divisi* во всех голосах. Завершает финал нисходящее движение параллельными терциями, передающееся из голоса в голос. Этот звукоизобразительный прием иллюстрирует содержание текста: «Растворяется в слепой природе». Включение колокольчика в заключительном кадансе подчеркивает его выразительность.

Хоровой концерт «**Прощение**» (op. 161, 1994) для смешанного хора *a cappella* — одно из самых объемных сочинений Арзуманова в хоровом жанре,

⁷⁹ Мнацаканян Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова. С. 165.

продолжающее линию покаяния. Вместе с тем, эта магистральная тема решена в новом, личностном ракурсе. Если в «Покаянии» были затронуты вопросы всеобщего покаяния и страдания, в «Молении» — общей покаянной молитвы, то «Прощение» — покаяние самого автора, подтверждаемое содержанием поэтической первоосновы, и это то покаяние, которое дает надежду обрести прощение. Образ композитора раскрыт в произведении сквозь призму его покаянного чувства: первая часть — покаяние перед Господом, вторая — сыновнее покаяние, третья — покаяние перед людьми, последняя — надежда на прощенье.⁸⁰

Опус соединяет в себе авторскую поэтическую первооснову и музыку. Несмотря на то, что стихотворный текст некоторых частей достаточно компактен, он невероятно эмоционально насыщен, поражает глубиной вкладываемого в него смысла, что проецируется и на музыку, которая столь открыта по настроению, в отличие, скажем, от «Моления», очень сдержанного по степени эмоционального высказывания. Музыка же «Прощения» необычайно волнующа и полна лирики, драматизма, а иногда и иронии⁸¹.

В композиционном отношении концерт представляет собой четыре контрастных, развернутых части, не имеющих программного названия. Каждая часть интенсивна по способам музыкального развития и сложно структурирована. В сочинении встречаются следующие формы: сложная трехчастная, двойные вариации с чертами рондо, вписанные в сложную трехчастную форму, сквозная нестрофическая форма с чертами трехчастности с кодой. Кульминация в «Прощении» рассредоточена, поскольку второй и третий номера — это драматические доминанты, а последний — смысловая. Музыкальный материал разделов композиции представляется различными жанрами — колыбельная, вальс, хорал, скерцо, романс и ноктюрн. Драматургическое единство опусу сообщают авторская идея, поэтический текст и общность тематизма, связывающие первую и четвертую, вторую и заключительную части концерта. Важнейшим объединяющим элементом служит и клиросный знак. Речь идет об аккордовом тоническом

⁸⁰ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 48.

⁸¹ Там же.

остинато, возникающем в каждом номере сочинения. Этот своеобразный рефрен, как правило, имеет подтекстовку, как-то: «Господи, помилуй», «Помилуй, Господи», «Простите меня, люди», «Люди, меня простите», «Простите, простите».

Сочинение написано для ансамбля из двенадцати голосов (**3S+3A+3T+3B**). Заявленное количество исполнителей имеет определенные основания. Опус был специально создан по заказу марсельского ансамбля “Musicatreize”⁸², состоящего из 12 певцов и дирижера Р. Айрабедяна⁸³. Интересны указания автора, касающиеся исполнительского состава и звукового баланса внутри хора и хоровых партий, проставленные в рукописи: «Количество исполнителей при необходимости может быть удвоено или утроено»⁸⁴. Таким образом, предполагается исполнение опуса большим хоровым составом. Кроме того, в партитуре указывается на необходимость сбалансированности звучания первых и вторых голосов (1/2 или 2/1) конкретно в каждой партии в случае *divisi*, для выделения определенной мелодической линии. Это, в свою очередь, подтверждает мысль о том, что композитор имеет четкое представление о требуемом ему звуковом балансе и прекрасно владеет тонкостями хоровой палитры.

Часть I — покаяние автора перед Господом. Текст ее компактен и представляет собой различные вариации нескольких слов. Вкладываемый в них смысл весьма глубок и зависит от различий воплощенных в них покаянных образов. Несмотря на немногословность текста, форма данной части достаточно развернутая — сложная трехчастная форма (*aba*) с элементами разработки в среднем разделе и сокращенной репризой. Такое соотношение масштабности формы и текстовой лаконичности позволяет предположить, что музыкальный компонент здесь превалирует над вербальным.

Первый раздел начинается с экспонирования тематизма в аккордовой фактуре (*пример 33*). Неторопливый темп развертывания узкообъемной мелодии в партии сопрано способствует созданию образа сосредоточенности, внутреннего

⁸² MUSICATREIZE («Музыка тринадцати») / copyright 2019 Musicatreize — Mentions légales | Partenaires. URI: <http://www.musicatreize.org/> (дата обращения: 17.06.2019).

⁸³ Из беседы композитора и автора диссертации, состоявшейся 30 июня 2017 года.

⁸⁴ Реплика композитора в рукописи сочинения.

покоя и созерцательности. Исполнение сопровождается авторской ремаркой: «Петь тяжело, покаянно». Развитие темы представляет собой варьирование мелодии первого такта, где слышны мажоро-минорные оттенки (основная тональность *c-moll*). В последующем проведении диатоническая в своей основе тема обогащается альтерацией, что придает ее звучанию драматический оттенок. Полифонизация фактуры приводит к ее расслоению на два пласта мужских и женских голосов, сплетающихся в контрапунктическом диалоге. Успокоение приходит в виде октавного унисона мужской группы, переходящего в простые аккордовые комплексы с остановкой на доминанте.

В дальнейшем звучность мужской хоровой группы формируется посредством насыщенной хроматикой остигатной фигурации басов, своеобразного рефрена, который будет появляться во всех номерах опуса, и секвенции из секундовых сопряжений в партии теноров на слова «Господи, помилуй». Она предваряет экспонирование второй темы, репрезентирующей лирико-драматический образ. Широкая, распевная мелодия большой протяженности дыхания развивается по ступеням тонического трезвучия в диатоническом строе, его нарушает только введение увеличенной секунды в конце фразы (*пример 34*). Диапазон темы постепенно расширяется. Повышение тесситуры, уплотнение фактуры за счет использования *divisi* в женских голосах приводят к кульминации, открывающей разработку.

Разработка идет в той же тональности. Фактура состоит из двух пластов. Музыкальный материал женских голосов начинается с *as*² в динамике *ff*. Стремительными секундовыми пассажами он обрушивается с вершины. Аккорды мужской группы проводятся в восходящем встречном движении. Развитие приводит к еще большему расслоению фактуры и второй кульминационной точке (с более спокойной тесситурой во всех голосах). Окончание разработки обозначено еще одним кульминационным моментом — сведением всех партий в аккордовую фактуру на словах «Господи, меня помилуй», замедлением движения, наступлением аккордовой статики.

Сокращенная реприза строится на материале первой темы, но в ином изложении. Тематизм звучит в исполнении сопрано и дублируется партией басов. Тенора и альты выполняют функцию аккордовой поддержки. В заключительной фразе все голоса в высокой тесситуре на фортиссимо скандируют «Господи, помилуй», но ожидаемое «и прости» так и не возникает. Завершающий каданс эмоционально ярок — он выражен политональными гармониями и введением одиннадцатиголосия. Последний аккорд утверждает *c-moll fff* с последующим *crescendo*.

Часть II автобиографическая, очень личная по содержанию и одновременно самая драматичная из всех частей «Прощения». Это покаяние сына, обращение композитора к его маме. Поэтический текст номера немногословен, но каждое слово уникально оттенком вкладываемого в него покаянного чувства. В композиционном плане данная часть представляет собой сложную трехчастную форму с большим развитием. Первый раздел представлен в жанре колыбельной. Его открывает тоническое аккордовое остинато в поочередном исполнении женских голосов на слова «Помилуй, Господи» — клиросный знак, прозвучавший в первой части опуса. Вслед за ним на 6/4 в медленном темпе излагается тема на словах «Прости меня, мама, прости и помилуй». Это скорбно звучащая проникновенная мелодия, которая строится преимущественно на секундовых интонациях, «кружит» в пределах квинтового диапазона (I–V–I–II–I) и расцвечена хроматизмами. Ее исполнение не случайно поручено **T solo**, тембр которого наиболее полно передает глубокий драматизм музыки. Звучанию тематизма вторят «стонущими» нисходящими интонациями малой секунды партии басов и альтов (*пример 35*). Связующая фраза параллельными квартами у теноров приводит ко второму, варьированному проведению темы.

Мелодике второго раздела присущи интонации лирической песни, романса и вальсовая трехдольность. Тематизм представлен альтами соло, ведущими в терцию мелодию, окрашенную их бархатистым, грудным тембром. На словах «Ты ведь знаешь, как непрямо я эту жизнь несусь», намекающих на непростую судьбу автора, мелодия подхватывается солистками сопрано и взмывает во вторую октаву. Кратковременное переkreщивание, возникшее в партиях женских голосов,

тембрально подчеркивает смысл текста (*пример 36*). Весь второй раздел, как и первый, выдержан в размере 6/4.

В следующей фразе направленность движения мелодии из верхнего регистра в нижний по ступеням тонического трезвучия приводит к отклонению в тональность *E-dur*, придающую особую окраску словам «Вечный свет твоих очей». Фактура представляет собой многосоставный тематизм, складывающийся фактически из четырех самостоятельных контрастных линий: аккордовой, представленной двумя пластами в мужских голосах, и линейной, реализуемой в партиях сопрано и альтов. Заключительная фраза построена на контрастном сопоставлении лирической мелодии и слов, полных трагизма: «Вот перед глазами яма... и облако над ней».

Варьированное проведение темы приводит к кульминации на словах «Мама, меня прости». Данный эпизод в *e-moll* исполнен подлинного трагизма. Это крик из глубины души, отчаянный, сокрушительный. Мощное звучание хора достигнуто с помощью сведения всех линий фактуры в аккордовую, где каждое созвучие акцентировано. Во всех партиях используется *divisi*. Эмоциональный накал поддерживается усилением динамики до *fff*, высокой тесситурой (партия сопрано — *b²*), звучанием политональных аккордовых комплексов. Вступление сильно трансформированной темы, сопровождаемое усилением динамики в восходящем движении, в кульминационной точке обрывается возгласом «Ой!», переходящим в движение сползающих параллельных терций у женских голосов, звучащих как непрекращающийся стон. Завершается раздел интонациями плача, почти ненотированными всхлипываниями, вскриками, на фоне которых в замедленном темпе, у басов соло в последний раз надломлено звучит тема.

Третий раздел — хорал, изложенный в тональности *es-moll*. Первый его мотив на слова «Господи» отвечает всем особенностям данного жанра. Он проводится *ppp* партиями альтов и теноров, начинаясь восходящей вальсовой интонацией из второго раздела, которой присущ торжественный и возвышенный характер. Хоральную строгость придают аккордовая фактура, укрупнение и плавность ритма, статичность движения (*пример 37*). Следующий мотив — «прости меня» носит взволнованный, порывистый характер, поскольку начинается синкопированно,

нарушая своим дальнейшим ритмом мерность хорального движения. Ему вторит прозрачно звучащее **S solo** (слово «Боже»). Вторая фаза более динамизирована за счет синкопированного начала, усиления динамики и включения басовой партии, способствующей расширению диапазона. Окончание фразы репликой солистов — сопрано и тенора (увеличенная секста, разрешенная в октаву), — приводит к местной кульминации, подкрепленной звучанием всех голосов *ff*. Нисходящее движение параллельными терциями во всех голосах при отмене ключевых знаков предваряет еще одну яркую эмоцию на словах «Прости», замирающую в неустойчивом окончании *dis-a-c*, которое найдет разрешение в начале следующей части опуса.

Часть III — глобальная, по своему масштабу равнозначная первым двум. Она представляет собой двойные вариации, вписанные в трехчастную форму. Вместе с тем в композиции этой части усматриваются черты рондальности, где роль рефрена выполняют темы с первым циклом вариаций **AA₁**. Второе проведение рефрена — третий и четвертый циклы вариаций, а третье — их пятый цикл (таблица 8).

Таблица 8

A					B							A ₁		
A					B			C			D	A ₁		
A		A ₁			B			A ₂		A ₃		D	A ₄	
новая тема; ее интонации вылетают в развитие вариаций														
1-я тема	2-я тема	B ₁ 1-й темы	B ₁ 2-й темы	связка	B ₂ 1-й темы	B ₂ 2-й темы	связка	B ₃ 1-й темы	B ₃ 2-й темы	B ₄ 1-й темы	B ₄ 2-й темы	Кале- нши	B ₅ 1-й темы	B ₅ 2-й темы
<i>e-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur ~</i>	<i>e-moll</i>	<i>e-moll</i>	<i>a-moll ~</i>	<i>e-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>fis-moll/A-dur</i>	~	~	<i>C-dur/Fis-dur</i>
<i>fff mf</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>mf p</i>	<i>fff p</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>pp</i>	<i>fff → ffff</i>
т. 1–5	т. 6–11	т. 12–17	т. 18–25	т. 26–36	т. 37–41	т. 42–52	т. 53–57	т. 58–68	т. 69–79	т. 80–86	т. 87–94	т. 95–116	т. 117–126	т. 127–135
1+4	6	6	8	11	5	11	5	4+7	2+9	7	8	22	10	9
	ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 4	ц. 5	ц. 6	ц. 7	ц. 8 ц. 9	ц. 10 ц. 11	ц. 12	ц. 13	ц. 15	ц. 19	ц. 20

Начало изложения в *e-moll* отмечено появлением клиросного знака — яркого басового тонического остинато (на слова «Простите меня, люди»), исполнение которого затем передано партии теноров и вновь излагается басами, создавая впечатление шепота толпы. На этом фоне возникает первая тема в исполнении сопрано, построенная по вопросно-ответному принципу, где на вопрос, прозвучавший в партии сопрано, возникает ответ в партии альтов (пример 38). Тематизму свойственно поступенное движение, приобретающее дискретность звучания за счет введения чередующихся пауз. Вторая фраза проводится на новом высотном уровне (на тер-

цию выше) и ритмически варьирована. Фактура здесь гомофонно-гармоническая, состоящая из трех компонентов: мелодии, остинато и хоровой педали.

В стремлении уйти от квадратности, композитор использует нерегулярную ритмику (размеры 21/8, 14/8). Это исключительно «мессиановская» ритмика в авторском варианте. Вторая тема звучит в тональности *G-dur* и явно контрастирует первой своей напевностью, танцевальным характером, некой трехдольностью и мажорным настроением (пример 39). Хоровая фактура разрастается до четырех пластов, где каждая партия излагает свою самостоятельную линию. Объединение всех линий фактуры в аккордовую завершается имитационным построением. Следующий раздел — начало вариаций. Его открывает диалог теноров и басов, излагающих первую тему в тональности *e-moll*. Вариационное развитие осуществляется посредством изменения тембра голосов и фактурных приемов. Вторая тема сильно ритмически трансформирована, мелодия теряет свою рельефность, приобретая некую монотонность, но тонально связана со своим прообразом.

Центральный раздел трехчастной формы продолжает вариационное развитие. Введение нового поэтического дискурса является атрибутом трехчастности:

Перед лицом людей я виновен. Люди.
 Был слишком часто многословен.
 На земле проживал, как в раю.
 Проживал как в раю. Ой!

Каюсь, люди, каюсь, но казни не боюсь,
 Предстану я пред Божьим судом.
 Всадник вечный, таракан запечный,
 Мастер дел заплечных. Ой!

Калигула упал со стула, вывихнул дуло, ой!
 Потом его встречным ветром сдуло.

Этот текст сопровождают три цикла попеременных вариаций на обозначенные вначале темы. Завершается центральный раздел каденциями для каждой партии голосов.

Первый цикл вариаций в среднем разделе открывает новый тематизм октавной протяженности в поступенном, восходящем движении, представляющий со-

бой звукоряд с двумя увеличенными секундами (*h-C-Dis-E-Eis-Fis-G-Ais-H*). Он провозглашается басовой партией (*пример 40*). Ее сопровождают теноровое глissандо и попеременно возникающие остинатные трезвучия женской группы (на слова «Люди, простите»). Этот очередной клиросный знак является вестником первой темы. Во втором проведении тематизм продублирован в терцию в партии теноров. Эмоциональный подъем приводит к кульминации на словах «Но казни не боюсь», которые чеканят все голоса, сведенные в аккордовую фактуру. Это вариация второй темы, которая представлена уже в тональности *e-moll*. Ее собственная кульминация утверждается мощным звучанием восьмиголосного хорового *tutti fff*. Текст этой вариации «Всадник вечный, таракан запечный, мастер дел заплечных. Ой!» и текст последующей связки «Калигула упал со стула, вывихнул дуло, ой! Потом его встречным ветром сдуло» вносят резкий смысловой контраст в содержание по сравнению с серьезностью текста предшествующей вариации. Как представляется, здесь автор смеется над самим собой. Все, что вначале казалось серьезным, с введением бытовизмов («Калигула упал со стула»), не свойственных жанру скерцо, присущему данной части, превращается в излом, издевку над святым, приобретая трагикомический налет. Идея претворения «пляски смерти» именно в таком аспекте перекликается с музыкальным воплощением К. Сен-Сансом этой же темы в симфонической поэме «Пляска смерти».

В основу поэтического дискурса второго цикла попеременных вариаций из среднего раздела положен текст основных музыкальных тем: «Простите, меня люди», «Люди, простите меня». Вариации сопровождают колористические приемы, присущие всему центральному разделу. Для третьего цикла попеременных вариаций (ц. 12 и 13, соответственно) характерны уплотнение и динамизация фактуры, приводящие к каденциям.

Поскольку каденция является импровизационным разделом инструментального концерта, данное построение совершенно нетипично для хоровой музыки. Ее введение в концерт «Прощение» носит иную функцию, нежели таковых в инструментальной музыке. В данном случае превалирует формообразующий фактор, а не возможность исполнителя блеснуть своими виртуозными возможностями.

ми. Первая каденция репрезентируется **S solo**. Это эмоция стона. Экспрессивность второй каденции в представлении **A solo** достигается посредством альтераций. Она исполнена романсово-песенными интонациями и завершается аккордовым *tutti*, опирающимся на политональное сочетание (*cis-moll/C-dur*). Следующая за ней теноровая каденция — носит инструментальный характер, построена на хроматике и оканчивается ярким хоровым «Ой!». Четвертая каденция поручена **B solo**. Мелодия ее распевна, элегична, широка по диапазону. Она основана на секвентном развитии и на интонациях широкого интервального строения. Каждая каденция оттеняется хоровым *tutti*.

Включением партий сопрано и басов ознаменовано еще одно проведение клиросного знака — аккордовой речитации (на слова «Простите, простите!») на доминантовом нонаккорде *a-moll*, истаивающей с поочередным выключением голосов. Новая каденция-вокализ звучит в исполнении **S solo** и **A solo** в параллельном движении. Она носит лирически-скорбный характер, строится на песенных интонациях, растворяющихся в гармонии доминантсептаккорда.

Динамическая сокращенная реприза — пятый цикл вариаций на основные две темы, образный строй которых трансформирован. Они теряют свою рельефность, сближаясь монотонностью и механистичностью движения. Реприза обрывается ярчайшей кульминацией — криком на *ffff* с политональным столкновением тональностей тритонового соотношения (*C-dur/Fis-dur*).

Бесконечные лексические повторы в тексте данной части создают, на первый взгляд, впечатление, что вербальный компонент в ней вторичен, вместе с тем он неоспоримо важен. А способы письма и разработка партитуры говорят об использовании композитором оркестровой трактовки хора.

Часть IV — светлая по настроению, она контрастирует с предыдущим номером. Именно в ней резюмируется замысел сочинения: идея *прощения, искупления грехов*, претворенная посредством красок и колорита романтической музыки, и подчеркнутая включением таких ее жанров, как романс и ноктюрн. Форма — сквозная нестрофическая контрастного типа с внутренним членением на разделы,

где присутствуют все виды членения: тональные, тематические, структурные (таблица 9).

Первый раздел написан в тональности *Es-dur*. Красивая, распевная тема с романтической доминантовостью неспешно проводится в партиях альтов и теноров в октавном дублировании. Ей вторят аккорды группы сопрано и басов. Это тема всепрощающего света земли. Фактура аккордовая, состоящая из двух пластов: шестиголосного женского и мужского хоров (пример 41). Раздел завершается лирическим включением на *ppp* трехголосного хора «И наступит тишина вечная», вызывающим ассоциации с шубертовскими интонациями.

Таблица 9

A			B							A ₁		CODA			
A			B	C	D		E обрамленная хоралом каденция			A ₁		CODA			
							связка	Каденция	связка						
<i>Es-dur – As-dur</i>	~ <i>f-moll</i> ~	~	<i>f-moll</i>	<i>es-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>cis-moll – fis-moll</i>	<i>fis-moll</i>	<i>fis-moll</i>	<i>cis-moll</i>	~	<i>cis-moll</i>	~	<i>cis-moll</i>	<i>cis-moll</i>
<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>mp f mp</i>	<i>mf</i>	<i>pppp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>pp → pppp</i>
т. 1–11	т. 12–24	т. 25–32	т. 33–44	т. 45–54	т. 55–60	т. 61–68	т. 69–76	т. 77	т. 78–81	т. 82–85	т. 86–93	т. 94–99	т. 100–105	т. 106–111	т. 112–118
2+9	13	8	6+6	4+3+3	6	8	8	1	4	4	8	6	6	6	7
	ц. 2	ц. 4	ц. 5	ц. 7 и 8 и 9	ц. 10	ц. 11	ц. 13	ц. 14	ц. 15	ц. 16	ц. 17	ц. 19	ц. 20	ц. 21	ц. 22
Свет земли...	В недрах грешного тела...	И наступит тишина...	Прощенье...	Господи прости... Отче, меня прости...	Снь небес...	Воскресение... Господи...	Господи, помилуй... Снь небес...	Господи, помилуй...	Господи, помилуй...	Свет земли... Господи, помилуй...	Свет земли... Бом...	Свет земли... Господи...	Господи... Свет земли...	Свет... Господи...	Свет земли...

Второй раздел (ц. 5) излагается в тональности *f-moll*. В жанровом отношении это романс. Его мелодия носит взволнованный характер, наполнена типично романсовыми интонациями и проводится партией сопрано (пример 42). Ей свойственны волнообразное движение, широкий диапазон и большая протяженность дыхания. Это тема прощенья, что подтверждает максимально краткий текст, где распевается только слово «**ПРОЩЕНИЕ**». Альтовый подголосок темы во втором предложении становится более мелодизированным, в партиях мужских голосов — контрапунктирующие аккордовые остинато. В кульминации раздела ритмически варьируется нисходящая интонация в объеме кварты (*es-des-es-des-c-b*), утверждаясь укрупнением ритма.

Третий раздел проводится в тональности *es-moll* и написан в жанре ноктюрна. Текст его достаточно компактный: в основе только словосочетание «Господи, прости меня». Музыкальный материал строится на чередовании песенных и инструментальных интонаций. Певучая лирическая мелодия нежного, мечтательного характера звучит в партии сопрано и дублируется в терцию партией альтов. Ей

контрапунктирует речитатив мелодической линии теноров и «баюкающее» остинато басовой партии, основанное на фигурации интервалов тонико-доминантовой функций (*пример 43*). Вторая фраза начинается канонической имитацией в партиях женской группы голосов и представляет собой напев инструментального характера, материал партии басов постепенно мелодизируется. Заключительная фраза со словами «Отче, меня прости» — кульминация раздела. Распевная мелодия сопрано дублируется в терцию альтами и звучит в октавном удвоении у басов, ее варьированный повтор приводит к кульминации чисто инструментального высказывания на субдоминантовом фоне.

Раздел четвертый («Синь небес») написан в тональности *d-moll*. Мелодию широкого диапазона, устремляющуюся к вершине по интонациям восходящей кварты, исполняет **S solo** (*пример 44*). Средние голоса ведут свои контрапунктирующие линии, у **B solo** — остигатная фигурация на тонике. Развитие почти сразу приводит к кульминации, в которой все голоса звучат *f* на пределе своего диапазона, происходит ускорение темпа. Имитационный ответ **A solo** представляет собой варьированную мелодию **S solo**. Особо надо отметить, что альтовая партия в кульминации выходит за пределы своего диапазона (*пример 44*, т. 3). В гармонии фиксируются полифункциональные наложения субдоминантовой и тональной функций. Дальнейшее развитие ознаменовано появлением клиросного знака, который проводится в каждой части «Прощения». Аккордовое тоническое остинато в данном фрагменте репрезентирует тенор многократными повторениями «Господи» (*пример 44*, т. 7). В альтовой партии одновременно излагается восходящая интонация из первого раздела «Свет земли», но с текстом «Воскресение, разрешение, искупление, исцеление». Ей свойственны узкообъемность, варьированность развития, движение параллельными терциями.

Звучащий следом хорал (ц. 13) в тональности *cis-moll* — пятый раздел, представляющий собой отголосок клиросного пения. Тему хорала излагают альты и тенора. Бесспорно, это вариант тематизма первой части концерта, изложенный в аккордовой фактуре. Помимо этой общности их объединяет и поэтическая основа, образующая вербальную и образно-тематическую арку. В хорал вписывается басо-

вая каденция. Она имеет широкий диапазон, основана на романсовых интонациях. Последующее хоральное обрамление (ц. 15) приводит к динамической репризе (ц. 16, ц. 17) в заглавной тональности. Возвращение тематизма первого раздела, вернее, его элементов венчает звучание большого колокола — аккордового органного пункта мужских голосов. Оно приводит к яркой, мощной и одновременно необычайно светлой кульминации *fffff* одиннадцатиголосного хорового *tutti* — катарсису, приносящему очищение души, гармонии с самим собой после пережитых страданий.

Кода отмечена возвращением клиросного знака, состоянием оцепенения. Речитация «Господи», звучащая *ppp* в партии теноров, поддерживается органным пунктом басовой группы и мажоро-минорным остинато сопрановой, изложенными в укрупнении ритма. На этом фоне повторяется варьированная интонация (*a-fisis-agis-e-cis*) из второй части концерта (*пример 35*, т. 3). Следующий виток эмоционального восхождения связан с появлением плагальной сферы (ц. 20, *fis-moll*) и последующим достижением кульминации (ц. 21). Успокоение наступает с понижением tessitura, уменьшением динамики звучности, окончательным утверждением тональности *cis-moll*.

«**Воскресение**» (op. 181, 1996) — концерт для смешанного хора *a cappella*. Как и большинство хоровых произведений он был создан Валерием Арзумановым на собственный текст и продолжает линию хоровых концертов с духовной тематикой светского предназначения. Очень интересна трактовка этой темы. Основной ее замысел — отразить свой внутренний мир посредством обращения к музыке обрядового характера в жанре концерта. В чем-то она пересекается с концепцией Г. Свиридова. Но у последнего идея Бога ближе ортодоксальному ее пониманию⁸⁵.

Концерт состоит из семи контрастных частей без программных названий. Конструктивно объединяющим элементом опуса является мажорный лейтмотив, возникающий в первой, четвертой, шестой и седьмой частях. Кроме того, композиционному единству хорового цикла способствуют общность тематизма, вер-

⁸⁵ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 48.

бальный компонент, образная сфера, способы изложения музыкального материала первой и шестой частей. Седьмая же часть — кода, апофеоз, кульминация. Это своеобразное музыкальное резюме и, самое главное, резюме смысловое. Основная идея финала — христианское всепрощение, поэтому для ее воплощения и потребовался столь развернутый вывод⁸⁶.

В данном сочинении композитор выводит действие за границы религиозного текста, сознательно нарушая общепринятый характер православной музыки и используя лишь ее образы. Собственно структура и содержание — абсолютно независимы от каких бы то ни было параллелей с духовной музыкой и церковно-богослужебными текстами. Даже частям концерта, написанным на канонический текст («Богородице, Дево, радуйся», «Аллилуйя»), композитор дает собственное, нестандартное прочтение: в них звучит «контрапункт» между церковным текстом и собственным, наполненным бытовым содержанием, что совершенно невозможно с канонической точки зрения. Такое нетрадиционное наполнение можно объяснить свободным неортодоксальным обращением композитора с верой, нередко присущим творческой личности⁸⁷.

Далее необходимо отметить следующее. Настроение сочинения и его характер значительно отличаются от других опусов, музыка которых в основном драматическая, трагическая, очень эмоциональная, порой на грани нервного срыва. По-видимому, высказавшись подобным образом в предшествующих произведениях, освободившись внутренне, композитор смог сознательно прийти к кардинальному просветлению в творчестве. Чувствуется, что данный опус осознанно написан в ином ключе. По мнению автора, «последний хоровой концерт “Воскресение” — это уже другая музыка, более светлая»⁸⁸, что подтверждается введением преимущественно мажорных тональностей и диатоники. Хотя и здесь композитор не отказывается от характерных для своего письма приемов, как-то нерегулярной ритмики, многообразия палитры хорового изложения.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции. С. 111–120.

Очень важным моментом в построении опуса является взаимодействие вокально-хорового и инструментального начал. В некоторых номерах сочинения слово служит лишь материалом для развития инструментального, по сути, тематизма, например, в четвертой части, где многократное повторение слова «Аллилуйя» образует всевозможные фактурные комбинации по горизонтали и вертикали, отдавая ведущую роль чисто инструментальному музыкальному дискурсу. В музыке концерта достаточно ярко проявляется контраст речитативности и распевности, сменяющих друг друга, а иногда возникающих одновременно, как, например, в начале третьей и пятой частей (инструментальное сопровождение контрапунктирует вокальной мелодии). Подобное характерно для вокально-хорового письма Ю. Буцко, Г. Седельникова (наиболее близких Арзуманову по духу композиторов) и, в какой-то мере, для творчества Ю. Фалика и Д. Смирнова⁸⁹.

Часть I посвящена лучезарному образу Рождества. Она написана в куплетно-вариационной форме, состоящей из двух запевоов с припевом, последний из которых заметно расширен. Первый куплет начинается тоническим аккордовым органным пунктом басов, на фоне которого зарождается яркая напевная мелодия торжественного характера в исполнении солистки сопрано. Широкого дыхания восходящая мелодическая линия, интонационно близкая советской песне романтического характера. Волнообразное движение, пульсация восьмыми придают ее жизнеутверждающей поступи легкость. Это лейтмотив, который можно назвать лейтмотивом «Воскресения». Он стал интонационным источником тематизма и для последующих номеров концерта (*пример 45*). Хоровая полифония вначале практически прозрачна, поскольку состоит из сольной мелодии сопрано, звучащей на фоне аккордовой педали басов, и эпизодически включаемой линии теноров в изложении параллельными терциями. Данный раздел написан в тональности *B-dur*, с неким внутренним развитием за счет варьирования гармонии и подчеркивания некоторых современных ее элементов. Например, отклонение в *c-moll* с помощью полифункционального сочетания (субдоминанты на доминантовом басу). Хоровой припев завораживает своей мелодичностью, мягкостью, романтическим характером, напоминая песни католического рож-

⁸⁹ Мнацаканян Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова. С. 166.

дества. Его мелодию начинает женский хор, подхватывает — мужской, на какой-то момент они сводятся в аккордовую фактуру, затем снова вторят друг другу, женские голоса вступают имитационно (*пример 46*).

Во втором куплете варьированная мелодия запева проводится **T solo**, контрапунктирует ей мелодическая линия (**S solo**), движущаяся во встречном направлении. Они развиваются также в противоположном и параллельном движении, то включаясь поочередно, то звуча одновременно. Во втором предложении исполнение мелодии поручено **S solo**. Она приобретает романсовые черты. Интонационная выразительность музыки подчеркнута агогическими изменениями. Фактура контрастная с элементами имитационности. В этом куплете она становится насыщеннее, включая контрапунктирующие мелодические линии тенора и сопрано, поддерживаемые аккордовой педалью басов и альтов.

Варьированный припев развернут по структуре. Его музыка полна звукоизобразительных моментов, построена на смене контрастных настроений. Начало припева — своеобразная ода природе, человеку, подчеркнутая укрупнением ритма, динамическим усилением. Каноническая *stretta* (**S–A–T–B**), идущая в более спокойном темпе, сменяется чувством сожаления в сольных репликах, проникнутых романсовыми интонациями, звучащими *p*. На какой-то миг воцаряется состояние покоя, выраженное с помощью хоральной фактуры, более спокойного темпа и динамики *pp* (*пример 47*). Далее следует полный драматизма речитатив сопрано, подчеркнутый штрихом *tenuto*, политональным звучанием и ускорением темпа. Он венчается кульминацией на словах «боль в груди» (аккордовая фактура, звучащая *fff*, применение мажоро-минорной сферы, сильное замедление темпа). Проблеск надежды, поддерживаемый поочередным включением голосов, динамическим усилением, возвращением светлого звучания *B-dur*, приводит к неожиданному окончанию в *g-moll*.

Часть II можно назвать прославлением Богородицы. Структурно она представляет собой простую двухчастную форму с переходом и кодой. Первый раздел написан на текст молитвы «Богородице, Дево, радуйся» (автор намеренно допускает в нем неточность, вместо «в женах» произносится — «в веках»), второй — на сво-

бодную авторскую интерпретацию текста молитвы. Сравнительный анализ этих двух текстов показывает, что начальные строки молитвы («Богородице, Дево, радуйся») и авторского текста («Радуйся, Богородице, Дево») практически совпадают. Следующие строки молитвы: «Благодатная Марие, Господь с Тобою» в авторском тексте заменены на: «Радуйся, благословенное чрево, радуйся, благодатное чрево, радуйся, Богородице, Дево!». Таким образом, обращение к Богородице в авторском варианте носит более обыденный характер, проникнуто настроением простой мирской радости. Далее у Арзуманова следующий текст: «Благословенна Ты в веках (вместо «в женах») и благословен плод Духа (вместо «чрева») твоего». Заменяя слова молитвы: «Ты нам Спаса родила еси душ наших» текстом: «Ты нам Бога родила, Бога душ наших», композитор исключает идею мессианства, намеренно упрощая глубину текста, лишая его молитвенного смысла.

Тема первого раздела экспонируется партией сопрано в тональности *g-moll*. Она узкообъемна, развивается *p* в восходящем поступенном движении с последующим возвращением к тонике. Регулярно-акцентная ритмическая структура (размер 4/4, выдержанный практически на протяжении всей части), синкопированный ритм, движение мелкими длительностями, штрих *staccato* придают ей скерцозный, танцевальный характер, что подтверждает ремарка композитора: «шутливо, легко» (*пример 48*). Во втором проведении варьированная тема исполняется мужскими голосами, звучит более резолютивно. Фактура становится насыщеннее за счет введения контрапунктирующей линии в партиях женских голосов, динамика усиливается. Далее они сводятся в аккордовую фактуру, результативность которой подчеркнута диатоничностью структуры, усилением динамики до *f*, повышением tessитуры и модуляцией-сопоставлением в *B-dur* (с последующим возвращением в основную тональность). Характер музыки при этом сохраняется.

Переход фокусирует внимание на основном смысле молитвы: «Яко Спаса родила еси душ наших». В мелодии возникают песенные интонации, что влечет за собой смену штриха со *staccato* на *legato*. Она имеет нисходящую направленность. Фактура становится прозрачной: тематизм проводится партией сопрано и

продублирован в сексту партией теноров, которым контрапунктирует линия басов, приводящая к заключительному аккордовому общехоровому кадансу.

Второй раздел по своей структуре аналогичен первому. Варьированную танцевальную тему сопровождают гармонии с включением неаккордовых звуков и полифункциональные аккорды. Фактура более насыщена: тема проводится женским хором, усиленным с помощью *divisi* альтов, на фоне теноровой педали с последующим присоединением басовой партии. Во втором изложении музыкальная ткань еще более варьирована. Поочередное вступление голосов (S–A–T–B) приводит к насыщенно звучащей аккордовой фактуре. Тесситура повышается и происходит отклонение в *F-dur*. Возникшая следом кульминация сменяется успокоением и остановкой на доминанте. Кода («Ты нам Бога родила») начинается в более спокойном темпе. Она построена на песенных интонациях перехода, но в ритмическом укрупнении и завершается интонациями основного музыкального тематизма.

Анализ второго номера позволяет прийти к выводу о том, что композитора в данном случае мало интересует жанровая природа канонической музыки. Но, прибегая к ней для выражения иных эмоций и смыслов, он использует соответствующий арсенал средств музыкальной выразительности. В частности, Арзуманов дает парадоксальный, совершенно отличный вариант прочтения православной музыки, в том числе за счет введения неканонических литературных вставок на тему «Богородице, Дево». Вместе с тем, в музыке нет внутреннего конфликта, она «по-канонически» едина по своему характеру, что не позволяет упрекнуть автора в поверхностной трактовке этого великого текста.

Структура *части III* представлена трехчастной репризной формой с кодой. Ее текст основан на многократном распеве слова «Аллилуйя» во всех партиях. С седьмого такта мелодия альтов сопровождается авторским текстом:

Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя,
Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя!
По большой земле иду я, иду я, иду,
Я Божье имя не произнесу, Божье имя все...

Господи, Господи, Господи,
У Тебя голубая звезда на груди.

Голубая, как птичья стая.
Я другого Бога не знаю.

Аллилуйя, аллилуйя. Аллилуйя!
Его к Богу больше не ревную.
По чужой стране иду я, иду я, иду.
Песнь забвения пою, баюшки-баю.

Исполнение номера сопровождается авторской ремаркой: «Со страхом и трепетом». Его настроение резко отличается от традиционных песнопений с подобным текстом, которым присущ светлый и торжественный характер.

Первый раздел начинается остигатным вступлением мужских голосов, которое решено полиметрично: в одном такте при общем размере 6/8 в партии басов — шестидольный метр, а в теноровой партии — четырехдольный, где счетная доля представляет собой четверть с точкой. На этом фоне возникает тревожная тема альтов, основанная на песенных интонациях. Ее движение легко и волнообразно. Развитие построено на вариационном принципе. Смятенный характер придают ей подвижный темп, пульсация шестнадцатыми, минорный лад. В партии сопрано представлено колористическое *glissando*. Первое предложение полностью диатонично, музыка второго динамизирована посредством введения альтераций, подъема тесситуры, динамического усиления. Фактура контрастная, состоящая из четырех линий.

Тематизм второго раздела призывного характера, основан на интонациях горна: движение по ступеням мажорного трезвучия, пунктирный ритм. Он звучит в партии басов, подхватывается тенорами, а остигатный фон поручен женскому хору. В момент кульминации тема проводится теноровой партией и продублирована в терцию басами. В ней слышны песенные интонации, сопровождаемые кластерными созвучиями. Во втором предложении продолжение темы поручено партии теноров, которой контрапунктирует линия женских голосов в параллельном нисходящем движении под остигатный басовый аккомпанемент.

В репризе композитор применяет динамическое переизложение основного музыкального материала, сопровождаемое фактурными перестановками: тема — в партии теноров, глиссандирующий подголосок — в басовой партии, остигатное сопро-

вождение поручено женскому хору. Первое предложение темы расширено за счет секвентного, мотивного развития. Кода начинается кульминацией, мощным звучанием общехорового *tutti* в *e-moll*. Постепенно эмоциональный накал ослабевает, фактура становится более прозрачной, возвращается начальное остигато басовой партии. Завершает коду дуэт альтов и теноров, соответственно, с вводнотоновым опеванием основного и квинтового тонов и последующим плагальным дополнением в партии баса.

Часть IV — это тоже «Аллилуйя», но уже иного характера, светлого и мягкого. Текст построен на одном единственном слове «Славься», которое ярче всего определяет настроение номера. Возможно, компактность текста вызвана необходимостью сфокусировать внимание именно на характере музыки. «Аллилуйя» написана в трехчастной репризной форме в тональности *Es-dur*. Здесь композитор ведет поиск сочетаний различных типов хорового изложения, то сосредотачиваясь на аккордовой синхронной фактуре без распевов, то отдавая предпочтение гомофонно-гармоническому складу письма, то — изложению с помощью контрастной фактуры.

Бурдон басовой партии на слове «Аллилуйя», выраженный аккордами тонической функции, создает атмосферу света и умиротворения. На его фоне свободно льется вокализ альты соло: нежная волнообразная мелодия попевочного типа с вариантным развитием (*пример 49*). Каждая мелодическая фраза завершается басовым кадансированием. Диатоническую основу мелодии композитор «прослаивает» альтерациями, что делает ее исполнение виртуозно-сложным, и, как результат, фактура постепенно преобразуется в гомофонно-гармоническую. Восходящие мотивные ходы приводят к кульминации в начале второго раздела.

Тематизм второго раздела — вариант лейтмотива «Воскресения». В отличие от исходной интонации, звучавшей в первой части опуса (восходящее движение от третьей ступени мажора), мелодии здесь придан гимнический характер за счет стремительного взлета (движение шестнадцатыми длительностями в подвижном темпе) и подчеркивания вершины крупными длительностями и троекратным повтором (*пример 50*). Тематизм проводится в параллельном движении партиями сопрано и теноров с последующим удвоением в терцию. Контрапунктирующая нисходящая линия басовой и альтовой партий поддерживает ликующее настро-

ние. Мотивное развитие в восходящем движении приводит к очередной кульминации на фоне полифункциональной гармонии. Постепенное упрощение фактуры, понижение тесситуры и динамический спад ведут к успокоению.

Динамическая реприза начинается фактурной перестановкой: басовое ариозо звучит в ней на фоне терцета женских голосов. Тема первого раздела претерпевает серьезное вариантное развитие, по мере которого мелодия все более насыщается альтерациями. Партия женских голосов становится более активной. В ней возникает движение параллельными терциями, затем квартсекстаккордами, звучащими диссонантно по отношению к басовому соло. В данном фрагменте практически гармонизована хроматическая гамма с помощью прямой связи аккордов на основе их мелодических сопряжений. Ариозо заканчивается дуэтом солистов альты и баса. Завершается реприза умиротворенно звучащим аккордовым остинато, утверждающим основную тональность. Его сменяют контрапунктирующие линии альтов и теноров в противоположном движении, продолженные партиями сопрано и басов. Основная тональность упрочена звучанием тонической аккордовой педали в крайних голосах и мерцанием гармонической фигурации средних. Маленькая кода являет собой состояние удивительного просветления, покоя и тишины, достигаемое устремлением женских голосов к мелодической вершине, а басовой партии — к ее глубинным звукам.

Часть V — еще одна «Аллилуйя» в композиции сочинения. В ней композитор свободно рифмует слово «Аллилуйя» со вполне мирским по содержанию текстом: «Я Вас к Богу не ревную, по большой земле кочую. В ожиданье поцелую себе места не найду я». Утонченность и изысканность музыки только подчеркивает ее небогослужебный характер. Данная часть написана в тональности *Ges-dur*. Форма — варьированная строфа: **aa₁a₂**. В основу композиции заложен принцип диалога вокально-хорового и инструментального начал, реализующийся в их чередовании или же одновременности звучания. Вступление аккордового остинато мужских голосов, основанного на сочетании тонической и субдоминантовой функций, носит чисто инструментальный характер, настраивая на танцевальный лад. На их фоне звучит, полная грации и очарования, песенная мелодия альтов,

чье исполнение сопровождается авторской ремаркой: «Петь красиво, но с лукавством» (*пример 51*). Мелодика развивается секвентно в восходящем движении. Постоянное кружение, размер 10/8 (с внутренним членением 2+3 и 2+3), пунктирный ритм и подвижный темп придают ей танцевальный характер. В третьем такте она подхватывается сопрано и излагается параллельными терциями женской группы. Фактура складывается из двух линий: солирующей женской и аккомпанирующей мужской, соединение которых порой приводит к кластерным звучаниям в гармонии. Краткий связующий эпизод формируется из мелодической фигуры альтовой партии, поддерживаемой аккордовой фактурой остальных голосов. Гармония преимущественно классическая с использованием и полифункциональных сочетаний.

Во втором разделе возникает тематическая перестановка: вступление и последующий аккомпанемент исполняют женские голоса, а слегка варьированную мелодию — мужские. Возникшая кульминация подкреплена тесситурным подъемом и усилением динамики. Ее выразительность подчеркнута введением штриха *tenuto* и темповым замедлением. Данный раздел расширен за счет секвенционно развивающейся мелодической фигуры, звучащей в басовой партии, и завершается ярким возгласом «Помилуй».

Следующий раздел решен достаточно интересно. Тематический материал проводится в сопрановой партии параллельными терциями, в партии теноров одновременно звучит его инверсия, сопровождаемая хоровой педалью низких голосов. Эпизод насыщен тональными отклонениями, останавливаясь на доминанте. В заключении аккордовое остинато мужских голосов преобразуется в аккордовую педаль. На ее фоне отчетливо слышны фигуры альтовой партии. Движение замедляется, истаивает звучание, мягко утверждая основную тональность.

Часть VI вербально и тематически связана с первой. В поэтическом тексте сохранены начальные строки («Как войдешь, человек, в Воскресенье») и размер стиха первой части. Однако, автор вкладывает в него совершенно иной смысл: в отличие от света и безмятежности изначальной версии, здесь преобладает минорная трагическая окраска.

Семантика поэтической первоосновы накладывает отпечаток и на характер музыки. Шестую часть, как и предыдущие две, открывают аккорды в исполнении мужских голосов, утверждающие тональность *c-moll*. Тематизм солистки сопрано являет собой новый вариант лейттемы «Воскресения», но начинается с первой ступени, а не с третьей, насыщен альтерациями, имеющими четкую функциональную природу, звучит в минорном наклонении. Неизменными остаются размер (12/8), движение восьмыми и способ изложения музыкального материала. По мере развития в мелодии возникают большие скачки, нарушающие свойственную ей плавность и песенность, придающие напряженность звучанию.

Номер написан в одночастной сквозной форме, представляя собой «сжатую» первую часть концерта, но финалы у них различные. Кульминация данной части возникает в ее конце на словах: «Чужая боль всего страшней» (*пример 52*). Это так называемая «тихая кульминация», в которой отсутствуют подъем тесситуры, уплотнение фактуры и динамическое усиление. Смысл слов подчеркнут замедлением темпа, опорой мелодики на малосекундовые и малосекстовые интонации, изложением материала *p* только в сольной партии (**S**). В заключительном предложении в мелодии появляются интонации из припева «Noël, Noël» первой части. Она также изложена параллельными терциями, но звучит в миноре.

Часть VII — праздничный финал. Он масштабен, поскольку повторением в шестой части невозможно было уравновесить развитие, заданное вначале. В завершающем разделе композиции цикла автор резюмирует содержание всех предыдущих частей, возвещая чисто христианскую идею — победу Иисуса Христа над силами тьмы, получившую яркое музыкальное воплощение.

Финал представляет собой трехчастную структуру с гармонически разомкнутыми границами формы: первый раздел написан в тональности *e-moll*, второй в — *B-dur/F-dur* и третий — в *F-dur*. Столкновение далеких тональностей приводит к новотональному развитию гармонии, которой свойственно реально функциональное звучание с употреблением диссонантных неаккордовых звуков, кластеров, гармонических разъемов, полифункциональных и политональных сочетаний.

Незамысловатость мелодии первого раздела, ее повторность, в том числе и секвенционная, неспешность темпа напоминают наивную детскую песенку. Первое проведение темы поручено партии сопрано и проводится параллельными терциями на 12/8. Фактура контрастная, состоящая из трех линий: сопрановой, излагающей тему, аккордовой педали средних голосов и гармонической фигурации басов. Подтекстовка при этом разная. В партии сопрано представляется основной текст:

В рождественской купели
Спят березы и ели,
Спят моря и реки.
Спят грешные человеки.

Остальными голосами расппеваются слова «Noël, Noël» (*пример 53*). Второе проведение темы варьированное, расширенное, с фактурными перестановками: тема излагается партией альтов, гармоническая фигурация поручена партии сопрано, аккордовая педаль выдержана мужскими голосами.

Второй раздел начинается в тональности *B-dur*. Тягучая мелодия элегического характера экспонируется параллельными терциями в партии сопрано. Она звучит *ppp*, в спокойном темпе, изложена более крупными длительностями по сравнению с тематизмом предыдущего раздела (*пример 54*). Секвентное развитие приводит ее к кульминации. Фактура контрастная, состоящая из четырех планов.

Третий раздел открывает тема в исполнении партии басов, основанная на аккордовой речитации. Здесь окончательно утверждается тональность *F-dur*. Возвращение лейтмотива, встречающегося в первой, четвертой и шестой частях, является своеобразным итогом, который венчает кульминация. Весь хор, усиленный *divisi* до девяти голосов, в аккордовом изложении *ffff* скандирует на максимальной звучности слова «Средоточие всех сердец». По сути, это вершина всего произведения, завершаемая длительным абсолютным успокоением на тоническом органном пункте. Имя Христа не произносится в тексте финала, но совершенно однозначно подразумевается — «Сын, Отец, младенец, птенец, средоточие всех сердец» — в соответствии с присущим самому композитору как верующему человеку мироощущением (*пример 55*).

Резюмируя вышеизложенное, важно отметить, что ассоциативность, свойственная в целом музыкальной системе Валерия Арзуманова, представляет собой сплав русской и западной традиций, репрезентируемый богатым спектром интонационно-жанровых коннотаций (месса, реквием, литургия), синтезированных с жанрами русской народной, городской песни и покаянным стихом. Самобытность почерка композитора обусловлена ритмической стилистикой, наследующей систему Оливье Мессиана. Художественная объективизация арзумановской ритмики ярко представлена во внеклиросной музыке — комбинаторика метрической регулярности и нерегулярности, ритмическая педаль, ритмический канон, полиритмия. Логика звуковых структур и семантика гармонических средств, возникающая в результате интонационной сопряженности, проявляется в применении полиаккордовых, полифункциональных, политональных сочетаний, иногда — сонорных пластов, и экспонирует фабулу музыкальной драматургии внецерковных опусов.

Таким образом, музыкальная система композитора не абстрактна, она вписана в некий событийный ряд и преломляется сквозь историю его семьи. Тема раскаяния, моления, христианского всепрощения, преклонения перед Богом, возведенная в его творчестве в беспрецедентный по значению философско-этический статус, зиждется на реальной памяти поколений — то, на чем вырос композитор. Тесно связанная с его жизнью, она является отражением генетического кода автора и проходит через все его внелитургические произведения. Вместе с тем религиозная тематика реализована в хоровом творчестве Арзуманова весьма неординарно, что не вполне соответствует пониманию верующего человека, принадлежащего к ортодоксальным православным традициям. Прежде всего, это имеет отношение к выбору текстов, преимущественно авторских, внецерковных. В некоторых случаях композитор применяет «миксты», соединяя в произведениях клиросные и собственные тексты, как, например, в первой, третьей, пятой и седьмой частях концерта «Моление». При использовании канонических текстов («Богородице, Дево, радуйся», «Аллилуйя» из концерта «Воскресение») Арзуманов дает им собственное прочтение, обращаясь с первоисточниками достаточно свободно. В тех же случаях, когда религиозный текст не претерпевает изменений («Отче наш» из концерта «Покая-

ние», опус «Из Нагорной проповеди», написанный полностью на евангельский текст), автор, реализуя художественный замысел средствами музыкального языка, обращается к абсолютно светской образности — тонкой интимной лирике, либо драматически открытой эмоциональной насыщенности, столь чуждым обычной богослужебной практике. Следовательно, композитор выводит действие за границы канонического текста, используя лишь его образную сторону, интерпретируя концертный жанр как светское сочинение⁹⁰.

§ 2. Светские хоровые произведения

Светские хоровые опусы были созданы Арзумановым в период с 1988 по 1998 год. К ним относятся:

- «Стихия» : музыкальное представление для двенадцати женских голосов и ударных : текст В. Арзуманова, ор. 109 (1988/1989);
- «Иванушка» : три песни для смешанного хора : русские народные тексты и текст В. Арзуманова, ор. 136 (1992);
- «Три песни на слова Алексея Кольцова» : ор. 139 (1992);
- «Братоубийство» : для смешанного хора, трех тромбонов, тубы и ударных : текст В. Арзуманова, ор. 152 (1991/1993);
- «Воспоминание о Воркуте» : для смешанного хора : текст В. Арзуманова, ор. 168 (1991/1995);
- «Возвращение из небытия» : для смешанного хора, виолончели, ударных : текст В. Арзуманова, ор. 197 (1998).

Хоровая музыка на светскую тему предназначена, преимущественно, для смешанного хора. Исключение представляет опус «Стихия», созданный для женского состава. Тематика светских хоровых сочинений Арзуманова поражает своим многообразием и емкостью. Она представлена гражданской проблематикой, идеей обре-

⁹⁰ Там же.

тения себя, темой женской доли, фольклорными сюжетами. Несмотря на светскую направленность содержания, обращение к Богу, покаянный мотив затрагивают практически все опусы, что является свидетельством их глубокого духовного смысла.

В жанровом отношении сочинения делятся на одночастные хоровые опусы и циклические произведения. Последние — достаточно развернуты, структура их соответствует внутренней логике драматургического развития, как правило, весьма напряженного, основанного на широком диапазоне образов и ассоциативных представлений. Образная сфера сочинений достаточно конкретна и репрезентирована ликами родины, одиночества, вины, женскими и фольклорными ипостасями.

В произведениях для хора с сопровождением его роль ограничена использованием тембровых и выразительных возможностей одного или нескольких инструментов, выбор которых весьма оригинален, поскольку композитор отдает предпочтение тем из них, которые крайне редко применяются в качестве хорового аккомпанемента. Так, среди сочинений с сопровождением есть опусы, написанные для женских голосов и ударных; смешанного хора, трех тромбонов, тубы и ударных; смешанного хора, виолончели и ударных. Подчеркнем, что инструментальная партия не во всех композициях носит аккомпанирующую роль. В некоторых из них, например, в «Возвращении из небытия», ее функция в определенных разделах заключается в проведении самостоятельной контрапунктирующей линии.

Большая часть, как светских произведений, так и внелитургической музыки, создана композитором на свои тексты⁹¹. Исключение составляют «Иванушка» (первые два номера написаны на народные слова) и «Три песни на стихи А. Кольцова» (поэтическая первооснова представлена лирикой известного русского поэта). Кроме указанных в предыдущем параграфе причин, Арзуманов объясняет данную особенность хорового творчества еще и тем, что в поэзии других авторов кроется определенная заданность (обусловленность тематическая, образная, метрическая)⁹², которой ему хотелось бы избежать.

⁹¹ Подробнее об этом см. Гл. 2. § 1.

⁹² Из беседы композитора с автором текста диссертации, состоявшейся 29 сентября 2018 года.

Авторские же тексты обладают особой откровенностью, открытостью и искренностью. В них композитор делится со слушателями самыми сокровенными чувствами, что способствует, в свою очередь, установлению атмосферы истинности и доверия. Возможно, именно поэтому исповедальность — одна из важнейших черт хоровой музыки Арзуманова. Подкрепленная музыкально (использованием определенных интонаций, мелодий, характерных жанров, аллюзий), она позволяет точно почувствовать дух определенной эпохи, наблюдать воплощение реалий жизненного опыта музыканта в художественно-образной сфере его сочинений.

Поэтический стиль Арзуманова прост и лишен внешней, изобразительной эстетики: в стихотворениях (как и в музыке) отсутствует строгая метричность, средства художественной выразительности (красочные эпитеты, гиперболы, метафоры) используются достаточно скупно, что придает им особую значимость. Это не умаляет внутренней, содержательной эстетики поэзии Арзуманова, которая обладает выразительностью, свободой разговорной речи, идущей от сердца, что подчас находит выражение в свободном стихе («Иванушка», III часть).

По своему настроению тексты делятся на повествовательные («Стихия», I часть), лирические («Стихия», I и IX части, «Воспоминание о Воркуте», II и III части, «Возвращения из Небытия», III часть), драматические («Братоубийство», «Возвращения из небытия», II часть) и сатирические («Стихия», III, IV, V и VI части).

С конца 90-х светские хоровые опусы Арзуманова начинают исполняться в России. Так, сочинение «Возвращение из небытия» прозвучало 14 мая 1998 года в Концертном зале им. П. И. Чайковского в Москве в исполнении Большого хора Центрального телевидения и радио под управлением Л. Ермаковой, (партия виолончели — С. Судзиловский). Цикл «Иванушка» был представлен публике 29 апреля 2001 года на фестивале «Мир музыки Валерия Арзуманова» (Камерный хор Московской консерватории под руководством Б. Тевлина). Сочинения «Стихия», «Братоубийство», «Три песни на стихи А. Кольцова», «Воспоминание о Воркуте» находятся в предвкушении своей премьеры.

Музыкальное представление «Стихия» (ор. 109, 1988/1989), написанное для двенадцати женских голосов в сопровождении ударных композитор посвятил па-

мяти своего замечательного педагога — Вадима Николаевича Салманова. Эпиграфом к произведению послужили строки И. Гете из трагедии «Фауст» в переводе Б. Пастернака: «Das ewig Weibliche zieht uns hinan» («Вечная женственность тянет нас к ней»)⁹³.

Как видно из названия цикла и его эпиграфа, данный опус посвящен женской стихии, «стихии грозы и бури» (В. Арзуманов), роли женщины в жизни мужчины. Проблематика сочинения призвана показать «ненастоящую любовь» (В. Арзуманов), обнажить «изнанку» женской природы, с этой целью в драматургическую линию произведения и вводятся сатирические портреты⁹⁴. В таком ракурсе вышеприведенный эпиграф приобретает иной, ироничный подтекст. Композитор объясняет свой творческий замысел следующим образом: «это произведение автобиографично, в моей жизни был период, когда я ощущал себя слабым духовно и физически и испытал на себе негативное давление женского начала»⁹⁵.

Одновременно в данном сочинении звучит и христианская тема. Как и во многих других светских произведениях Арзуманова, она не является основной, а, скорее, контрапунктирует в семантическом отношении заглавной тематике. Так, мотив обращения к Богу возникает в I части («Белый снег»), тема покаяния — в III («Крест»).

«Стихия» — жанровый микст, соединяющий черты хорового цикла и музыкального представления. В качестве многочастного хорового цикла, опус обладает присущей данному жанру художественно-музыкальной целостностью. Сочинение написано в девяти частях, имеющих программное название. Номера цикла объединены тематически, сюжетно, с помощью авторского поэтического текста и средств музыкальной выразительности. Тональный план опуса продуман и выстроен в соответствии с логикой построения хорового цикла, где многие номера исполняются *attacca*. С точки зрения драматургии, первая и вторая части («Белый снег» и «Пламя») являются вступлением, вводящим слушателя в мир «Стихий»⁹⁶.

⁹³ Гете И. В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 2. Фауст. Трагедия: пер. с нем. Б. Пастернака; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. М.: Художественная литература, 1976. С. 440.

⁹⁴ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 46.

⁹⁵ Из беседы композитора с автором текста диссертации, состоявшейся 09 апреля 2018 года.

⁹⁶ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 46.

Третий, четвертый, пятый и шестой номера — жанровые, сатирические. В них даны различные женские образы («Балерина», «Баба», «Солдат», «Ведьма»), детально прорисованные композитором. В авторской рукописи указано, что для исполнения каждого из них «необходимо подобрать солистку в соответствии с характером персонажа». Седьмая часть («Спать») носит функцию перехода к заключению, функцию которого выполняют восьмая и девятая части («Крест», «За твою судьбой»). Второй и девятый номера перекликаются жанрово и тонально, способами музыкального изложения. Драматической кульминацией представления, его смысловой и эмоциональной вершиной является финальная часть — «Крест»⁹⁷.

«Стихия» обладает также и атрибутами музыкального представления, что обусловлено образными особенностями поэтического текста. Образная палитра сочинения наделена гаммой оттенков и представлена миром героя, потерявшего самого себя, символом человеческого пути; галереей женских обликов (балерина, баба, солдат, ведьма); образами оцепенения, распятия, мотылька. Для воплощения столь контрастных ликов композитором были избраны различные музыкальные жанры: протяжной песни, баркаролы, танца, марша, колыбельной. Выявлению индивидуальности образа способствовало использование не только определенных средств музыкальной выразительности, но и персонификация хоровых и инструментальных тембров. Так, образы балерины и солдата воплощены с помощью сопранового тембра, бабы и ведьмы — при помощи тембра альтов. Звучание колокольчиков во второй и заключительной частях опуса — лейттембр, являющий собой один из атрибутов театрального жанра.

Г. В. Супруненко, исследуя проблему театрального постижения хоровой музыки, усматривает необходимость «в кардинально ином подходе к исполнительским возможностям, трактовке хорового коллектива, как ролевого хора»⁹⁸. В вышеуказанном аспекте функция хора в музыкальном представлении «Стихия» многообразна. Так, в первой и второй частях опуса хор выступает в роли рассказ-

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Галина Владимировна Супруненко; [Нижегор. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки]. Нижний Новгород, 2012. С. 13.

чика и комментатора. Далее, в третьем, четвертом и пятом номерах он «становится своеобразным хоровым оркестром, музыкальными средствами передающим состояния, атмосферу, создающим смысловой контрапункт действию, разыгрываемому солистами-героями»⁹⁹. В двух заключительных номерах хоровому коллективу принадлежит роль участника действия.

Использование колористических приемов, таких как звукоподражание, *glissando*, специфических приемов звукоизвлечения (трель расслабленными губами, горловая трель — подражание обертоначальному горловому пению), мелодекламационных приемов (исполнение шепотом или криком) и всевозможных шумовых эффектов (свист, трение ладоней, хлопки в ладоши, щелчки языком, удары каблучком) — также наделяют произведение чертами театрализованного представления.

Ударные инструменты, избранные в качестве музыкального сопровождения весьма разнообразны: Silofono, Campanaccio, Campanelli, Campane, Piatto alto, Piatto tenore, Triangoli, Flexatone, Timpani, Tamburo militare con corde, Tam-tam, Bloccho di legno, Maracas, Raganella. Их всевозможные сочетания сопровождают практически каждую строку партитуры, являясь важным выразительным средством, обогащающим ее звучание, способствующим индивидуализации каждого образа, созданию атмосферы музыкального представления.

Часть I «Белый снег» обнаруживает близость протяжной песне. В ней говорится о герое, сбившемся с пути, потерявшем самого себя, взывающем к Богу о помощи. С точки зрения структуры данный номер представляет собой куплетную форму, состоящую из двух куплетов и коды. Первый куплет открывает напевная мелодия, исполняемая партией **AI** и дублируемая в терцию партией **AII**. Она узкообъемна, развивается в гармоническом *c-moll*, насыщена альтерациями. Интонация увеличенной секунды придает ее звучанию напряженность. Метрическое оформление темы заключается в постоянной смене размера: 12/8, 13/8, 9/8, 14/8, 8/8 и т.д. Во втором предложении музыкальный материал излагается партиями **SII** и **AI**, контрапунктирующая линия **AII** придает минорному звучанию мелодическую окраску.

⁹⁹ Там же. С. 11.

Второй куплет варьирован, насыщен хроматикой, музыкальный материал звучит у **SI** и **AI**, которым контрапунктируют линии **AI** и **SI**. Полифония не имитационного типа, она зависит от хорового изложения, специфики самого ведения хоровых голосов. Контрапункт зарождается в связи с неодинаковым распеваем текста, перестановками внутри хоровой фактуры. Насыщение последней, усиление динамики приводят к кульминации, возникающей в коде. Кода («Господи, защити ты его») динамизирована. Она построена на интонациях темы, начало которой дано в ритмическом укрупнении, общехоровой диапазон расширен.

Хроматизация музыкальной ткани обусловлена содержанием номера, призвана изобразить кружение снега, метель. Фактически весь номер выдержан на тоническом остигатном басу *Timpani*, что дает опору, помогает держать строй при исполнении столь сложной хоровой партии. Начинаясь *pp* едва слышным тремоло первой строфы, параллельно трансформации музыкального материала партия *Timpani* становится более выразительной, подчеркивая развитыми ритмическими построениями смысл текстовых кульминаций и начала новых строф, а в кульминационных моментах ее звучание вырастает до яркого, громоподобного.

Часть II «Пламя» — автобиографична и повествует о разных периодах человеческого бытия, каждый из которых охарактеризован определенным цветом пламени. Так, белое пламя олицетворяет собой детство, красное — юность, серое — зрелость, а черное — старость. Жанр баркаролы с характерными для него чертами, символизирующими непрерывное движение, как нельзя лучше подошел для создания данного образа. Вторая часть цикла написана в тональности *c-moll*. В структурном отношении это варьированная строфа, состоящая из пяти строф.

Тема песенно-лирического характера развивается волнообразно и имеет квадратное строение (4 т.). Она диатонична, тональна, заканчивается романсовой секстой. Мягкость, покачивание ее движению придает метрическая трехдольность, заключенная в размер 12/8, иногда сменяемый на 11/8. Мерное движение сопровождающих голосов поддерживает характер тематизма. Строфа выдержана в гомофонно-гармонической фактуре, совершенно не вокальной по лексике, подражающей инструментальной (*пример 56*).

Вторая строфа варьирована и расширена (4+1), в ней происходит модуляция в *Es-dur*. Фактурной перестановкой обусловлена передача мелодии партии **SI**. Ее начало отмечено альтерацией четвертой ступени, диапазон немного расширен, фактурный фон остается неизменным.

Третья строфа начинается в тональности *f-moll*, тема проводится **SI** и дублирована в терцию **SII**, хроматизирована. Кульминация, возникшая на словах «Вот человек Бога строит по подобию и образу своему», подкреплена уплотнением фактуры, аккордовым складом письма, динамическим усилением. Восходящая хроматика в партии колокольчиков привносит в их звучание блеск и яркость.

В четвертой строфе характер музыки меняется. Фактурная перестановка приводит к проведению темы в терцовом дублировании (**AI+AIII**), мелодика теряет свои развернутые очертания (ее объем сужается до тонической квинты), насыщается хроматизмами. Фактура становится облегченной, динамика ослаблена, инструментальное сопровождение отсутствует. Такие изменения в настроении номера, его музыкальной ткани призваны подчеркнуть смысл слов: «Пламя, пламя черное, ой, мать сырая земля. Грешник сей перейдет скоро в бескрайние поля». С этой же целью применяется ритмическая сбивка в конце строфы, лишаящая тему баркарольности.

Пятая строфа сильно варьирована, расширена и выполняет функцию коды с характерным для нее тонико-доминантовым органичным пунктом и развитием, основанным на включении ярких звукоизобразительных средств (приплясывающее вступление аккомпанирующих голосов, вокализация слога «Ду-ду-ду»). Зачин темы в исполнении **SI solo** окрашен гармоническим минором. Его продолжение, насыщенное интонациями полутонного опевания устойчивых ступеней, передано **AI solo**.

Данный номер написан для хора в сопровождении Campanelli, звучание которых в первых двух куплетах светлое, основанное на диатонике, по сути, тоническое остинато. В третьем куплете он немного хроматизирован. Тембр Campanelli — символ хрупкости человеческой жизни, завершающий второй номер аналогично финалу четвертой части Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича — венчает коду.

Часть III «Балерина» (Портрет первый) — скерцозная. Это первый из сатирических портретов, рисующий кокетливый, лукавый образ беспечной танцовщицы, для воплощения которого композитором был избран жанр танца (балетная вариация с текстом) и тембр **SI solo**. Форма — куплетно-вариантная с разработочным развитием и сокращенной репризой.

Первый куплет начинается вступлением аккомпанирующих голосов, погружающим в стихию причудливого танца: на фоне тонического органного пункта *F-dur* (**AII**) звучит дуэт **AI** и **SII**. Их легкое *staccato* имитирует тиканье часов, что отражено и в подтекстовке («тик-так»). Следом возникает витиеватая, грациозная тема, напоминающая танец на пуантах. Ее мелодия — скачкообразна, орнаментирована триолями и мелизматикой. Гомофонно-гармоническая фактура представлена традиционным изложением: тематизма — **SI solo**, остальными голосами — сопровождения (*пример 57*). Развитие второго куплета основано на вариантном повторении. Третий куплет — разработочное развитие, приводящее к модуляции в *C-dur*. Начало темы узкообъемно, исполняется штрихом *legato*, композитор использует здесь один из своих любимых приемов — полутоновое опевание ступеней. В партиях остальных голосов — звукоизобразительные элементы («трррр», «дудуду», «бадабум»), которые подкреплены инструментальным сопровождением. С возвращением в основную тональность тема становится диатоничной, расширяется ее диапазон, возникает кульминация, в которой разрабатывается восходящий мотив (III–V–I) из первого раздела.

Кода начинается стреттой темы первого раздела (*пример 58*). Данный пример весьма интересен, поскольку затактовое вступление двух первых голосов приводит к совпадению музыкального и текстового ударения на сильной и относительно сильной доле такта, последующие же голоса вступают со смещением, при котором данный принцип нарушается. Появляющееся затем аккордовое хоровое остинато завершается дробью *Bloccho di legno*. Сопровождение каждого предложения различными группами ударных инструментов, в состав которых входят *Campanaccio*, *Maracas*, *Silofono*, придает исполнению яркое, эффектное звучание.

Тембр *Bloccho di legno*, *Raganella* вносит в образную характеристику героини элемент гротеска.

Часть IV «Баба» (Портрет второй) — следующий портрет в галерее женских образов, гротескность которого подтверждена авторской ремаркой: «характер грубый, но неуверенный». Для воплощения данного образа избран тембр **AI solo**. Данная часть написана в форме варьированной строфы, состоящей из трех проведений. Начальные строфы экспонируют внешние стороны образа (грубость, напористость), заключительная призвана показать его внутренний мир (несчастье).

Первая строфа начинается ярким вступлением всех голосов в виде аккордовой тонической педали, в звучание которой врывается лаконичная, без распевов, речитативная тема, развивающаяся в пределах тонической терции. Она диатонична, обладает нарочитой примитивностью, громогласностью, присущими образу эгоистичной, грубой героини. Фактура контрастная, состоит из двух реально звучащих пластов: мелодии в исполнении **AI solo** и контрапунктирующего ей хорового *tutti*, яркость которому придают использование мелизматики, необычного ритмического рисунка, вскрикиваний, *glissando*, а также партии сопровождения — *Bloccho di legno* и *Piatto tenore*.

Во второй строфе дан большой кульминационный разворот. В контрапунктирующей линии возникают кластерные гроздья остродиссонирующего звучания, расходящиеся в противоположном направлении. Кульминация подчеркнута использованием *divisi* (двенадцатиголосие), расширением общехорового диапазона. Применение современных способов хорового письма (горловая трель, шестиголосное *glissando* диапазоном до двух октав) поставлено в определенные рамки, поскольку тональное звучание *b-moll* вполне ощутимо. Тема варьирована и насыщена альтерациями, в ее завершении на словах «солнце в жире своем утоплю» возникает кульминация, которая подкреплена расширением мелодического диапазона, увеличением динамики. Звучание строфы усилено сопровождением *Tamburo militare con corde*, *Piatto tenore*, *Tam-tam*.

Третья строфа основана на варьировании материала заключительных тактов второй. По характеру она значительно отличается от начальных строф, ее тема

звучит робко и неуверенно в контрапункте с альтовой линией (верхние голоса и ударные выключены). Мелодия заключения построена на интонации квинты и прилегающих к ней хроматизмов, звучит *a cappella* в одноголосном проведении, распадаясь в последнем такте на отдельные мотивы.

Часть V «Солдат» (Портрет третий). В нем композитор с присущим ему чувством юмора изобразил женщину-солдафона, которая не привыкла рассуждать. Образ воплощен с помощью маршевого жанра. Композиторская ремарка гласит: «Характер решительный и недалекий». Использование переменного метра, варьирование, введение переключек, имитаций между голосами — позволило композитору не примитивизировать жанр, не доводить до прямых ассоциаций с обычным маршем.

Форма — куплетная, состоящая из трех куплетов с припевом. Первый куплет включает в себя запев с варьированным повторением и припевом. Вступление *Silofono*, напоминающее сигнал горна, предваряет звучание темы, которая включается в следующем такте в исполнении солистки **SI solo**. Интонационно и ритмически она повторяет мелодию вступления: нарочито прямолинейное и механистичное звучание трезвучия *G-dur*, чуть раскрашенное секундочками в партиях остальных голосов, выполняющих функцию аккомпанемента. Припев начинается *ff* утверждением верхней тоники *G-dur*, секундовые интонации немного расцветчивают звучание тонического трезвучия. В партии альтов — остинато на тонике («Дандара»), в партии сопрано — аккомпанемент в виде эпизодических терций («Ать, два»). Переход ко второму куплету — инструментальный (*Silofono*), сопровождаемый хлопками в ладоши.

Второй куплет представляет собой варьированное изложение за счет других хоровых голосов: в партии **SI** — контрапунктирующая линия с нисходящими хроматическими секундами, у **SII**, **AI** и **AII** — ритмическое остинато на тонике. Мелодия припева немного варьирована, в сопровождающих ее голосах — фактурные перестановки. Третий куплет начинается кратковременной модуляцией-сопоставлением в тональность *B-dur*. Секвенция, проведенная за счет хоровых имитаций стреттного типа (*Des-dur*, *D-dur*, *Es-dur*), приводит в *E-dur*. Тема припева (сопровождается ав-

торской ремаркой: «петь с остервенением»), возвратившись в основную тональность *G-dur*, звучит на фоне *E-dur*, что образует политональные наложения. Заключение, как и во второй части, чисто инструментальное — варьированная мелодия вступления у ксилофона, утверждающая основную тональность.

Фактура — гомофонно-гармоническая многослойная (в одном из голосов тематизм, в других тематическое и ритмическое остинато). Партии аккомпанирующих голосов оркестрованы таким образом, что их звучание как бы «передразнивает» звучание духового оркестра. В качестве примера можно привести начало третьего куплета, где мелодия начинается в *B-dur*, затем имитационно проводится в других голосах в *Des-dur*, *D-dur*, *Es-dur*, иллюстрируя пояснение композитора: «как будто сбились».

Часть VI «Ведьма» (Портрет четвертый), — образ неоднозначный: эгоистичная, грешная, но не плохая и не хорошая, она изображена при помощи определенного тембра — **AI solo**. Для воплощения образа ведьмы композитором был избран жанр фантастического танца. Форма трехчастная с сокращенной репризой. Причудливая мелодия, насыщенная альтерациями, с характерными для танцевального жанра пунктирами и ясно ощущаемой трехдольностью, заключена в размер 7/8 (*пример 59*). Начинаясь в низком регистре *f-moll*, она кружит, постепенно расширяя свой диапазон, оканчиваясь модуляцией в *F-dur*. Образ довершают нетрадиционные способы звукоизвлечения: горловая трель, подражание монгольскому обертольному пению, щелчки языком и инструментальное сопровождение (*Campane*, *Flexatone*, *Bloccho di legno*).

Второй раздел («Я ни хороша, ни плоха») начинается дробью *Bloccho di legno* и звучанием темы в верхнем регистре. Развитие приводит к развернутой кульминации («не ведаю я греха»), которую продолжает хоровая *stretta*. В партии ударных — *Campane*, *Tamburo militare con corde*, *Tam-tam*. Затем на доминантовом органном пункте в высоченной тесситуре звучат хоровые комментарии («греха не ведает!»), сопровождаемые криком, трелями, *glissando* и рокотом *Timpani*. Музыка рушится, на смену традиционным способам изложения приходит использование специфических приемов — ненотированных криков, щелчков языком по

небу, ударов каблуком в пол, дополненных звоном *Triangoli*, шумом *Raganella* и дробью *Tamburo militare con corde*.

В репризе наступает успокоение, варьированная тема звучит на фоне **АII**, проводится *p*, сопровождаемая тихим свистом, шепотом и мелодичным звоном *Triangoli*. Во втором предложении возникают хроматические опоясывание устоев без разрешения, политональные сочетания (*fis-moll* и *F-dur*). К сопровождению *Triangoli* добавляется *Flexatone*. Специфическая вокализация данного номера основана на намеренном подражании ударным инструментам: щелканье языком, удары каблуком, хлопки в ладони.

Часть VII «Спать» вызывает очень простые жанровые ассоциации, это колыбельная, в которой сон является олицетворением негативного начала, ускользанием от самого себя, потерей духа. Погружаясь в оцепенение, человек теряется, лишается воли, растворяется в страданиях. Данный номер написан в одночастной сквозной форме. Мелодия колыбельной узкообъемна, звучит в исполнении **S** на фоне тонического органного пункта *f-moll* в проведении **АII**. Постепенно в ней возникают покачивающие движения, свойственные колыбельной, линия альтов расслаивается на два голоса.

Вторая фаза развития (*пример 60*) — интонационный материал излагают альты. Это вариантный повтор. Диатоническая основа темы колыбельной усложняется, преобразуясь в изысканный, рафинированный напев. Композитор любит этот прием, прекрасно им владеет, что хорошо демонстрируется данным примером. Теме колыбельной контрапунктирует линия сопрано, где звучит цитата из «Симфонии псалмов» И. Стравинского (экспозиция первой оркестровой темы из второй части; *пример 61*).

Третьей фазе развития свойственна полипластовость фактуры: мелодическое движение собрано в аккорды (трехголосное *divisi* **SII**), ему контрапунктирует нисходящая линия **SI** и баюкающая линия **AI**. Хроматизация заполняет всю хоровую фактуру, тем не менее, функциональная основа музыки, ее тональность остается предельно ясной. Эта пьеса — апофеоз доминанты, которая преобладает в третьей волне развития и далее реализуется в звучании «застывшего» доминанто-

вого нонаккорда (шестиголосное *divisi*, хроматизация высоких голосов), готовящего новую тональность.

В процессе дальнейшего изложения фактура фактически трансформируется полностью: хроматическая гамма передается из голоса в голос и приводит к кульминации, имитирующей завывание ветра. Данная пьеса привлекает мастерством контрапунктического сплетения голосов (эпизодически с включением оstinatности), варьированием всех хоровых партий, коих всего лишь две в начале номера, и которые в дальнейшем разрастаются до четырех голосов и более. «Спать» разительно отличается от предшествующих частей, звучащих довольно просто несмотря на все их изыски. Это можно объяснить тем, что в изображении сатирических портретов важной составляющей была изобразительность, здесь же на первый план выходит выразительное начало. Упрощение фактурной ткани (двухголосие), замедление темпа и появление в конце *c-moll* драматургически подготавливают последующую часть, начинающуюся также в *c-moll*.

Часть VIII «Крест» — кульминация всего цикла, символизирующая освобождение человека, возрождение его через веру. Текст номера минимален, в основном это повторение слова «крест», которое олицетворяет собой символ спасения. Структура данной части представляет собой трехчастную форму с динамической репризой.

В первом разделе отсутствует развитый тематизм. Музыкальный материал основан на мелодико-ритмической оstinатности и начинается кульминацией *ffff*, возгласом «крест, крест, крест», звучанием «прокофьевской доминанты». В партии сопрано проводится формула креста (*es¹-fes¹-es¹-d¹-es¹*). Фактура максимально уплотнена и представляет собой реально звучащее диссонантное двенадцатиголосие, имеющее политональную природу. Кульминационное начало подчеркнуто разнообразием состава ударных: 4 Maracas, Timpani, Tam-tam, 4 Triangoli и Campane (*пример 62*).

Крещендирование приводит к хоровой псалмодии («На этом кресте опять возопил Сын человеческий. Пророк в отечестве, павший без сил»), которая впервые экспонируется незавуалированно, вызывая очевидные ассоциации с церковным обрядом. Это объясняется кульминационной ролью данного номера в архи-

тектонике всего цикла. В гармонии возникает жесткая тритоновость. Группа ударных усилена *Piatto alto*, *Piatto tenore*.

Во втором разделе развивается музыкальный материал первой части. Фактура строится на стреттной имитации. В первом каноническом четырехголосном проведении *c-moll* прослушивается абсолютно ясно (состав ударных уменьшен до *Tamburo militare con corde* и *Campane*). Второе каноническое изложение тематизма варьированно повторяется по другим параметрам — двенадцатиголосное вступление в секунду, олицетворяющее вознесение (формула исторически детерминированная), сопровождаемое широкими глиссандирующими вскрикиваниями (*пример 63*).

Третий раздел построен на новом тематизме: узкообъемная хроматизированная тема проводится в исполнении **AI solo**, фактура складывается из четырех контрастных линий. Тематическое развитие, основанное на варьированной остигнатности, приводит к кульминации на словах: «Я в грешный мир вгрызаюсь, но каюсь, каюсь, каюсь, вспомнив о кресте». Диапазон темы расширяется до октавы, усиливается динамика, в остальных контрапунктирующих голосах — многократные повторы распетого слова «Крест». Нисходящие интонации *lamento* приводят к заключительному проведению формулы креста. Данный раздел занимает важное место в драматургии опуса.

Часть IX «За твоею судьбой» продолжает содержание предыдущего номера. Победив страсти, возродившись, герой обретает чистоту души, но ее самоценность в реалиях современности подвержена разрушению и может оказаться хрупкой, как жизнь мотылька. Финал написан в куплетно-вариантной форме со сквозным развитием. Простотой своего изложения он перекликается со второй, баркарольной частью цикла. Здесь происходит возврат к чистоте, выраженный диатоникой (практически нет хроматизмов).

Первый куплет открывает очень красивая, лиричная трехдольная тема с кружащейся мелодией в *c-moll*. Смена размера (12/8, 23/8, 21/8 и т. д.), отсутствие симметричности помогают избежать статичности в ее движении. Фактура прозрачна: тема звучит в исполнении **SI solo** на фоне тонического органного пункта (**AI solo** и **AII solo**). Сопровождение *Campanelli*, призванных подчеркнуть свет и

чистоту образа, не нарушает плавности и покачивания мелодического движения. Второй куплет — варьированный повтор темы, которая понемногу хроматизируется. Начало ее накладывается на окончание темы первого раздела. Фактура уплотнена: исполнение темы передано **AI solo**, которому контрапунктируют четыре линии остальных голосов, к сопровождению Campanelli подключены Maracas. Третий куплет носит функцию сокращенной репризы — начало темы проводится дуэтом **SI solo AI solo** и обрывается в вышине, на фоне нисходящих хроматических линий. Звучание постепенно истает на тонике в исполнении Campanelli — инструмента, символизирующего хрупкость человеческой жизни. Возникшая лейттембровая связь между заключительным и вторым номерами музыкального представления позволяет выявить скрытый смысл последнего — о бренности человеческого бытия.

Хоровой цикл «**Иванушка**» (op. 136, 1992) для смешанного хора *a cappella* — единственное произведение, написанное в жанре обработки русской народной песни, которое представляет собой синтез профессиональной музыки с народно-песенным искусством: «Характерная особенность этого жанра — в сочетании фольклорного материала с приемами, выработанными профессиональной музыкой, стилистических особенностей народной песни со своеобразием творческого почерка композитора»¹⁰⁰.

Очень интересным представляется композиционное решение данного опуса. Это цикл, состоящий из трех номеров, в котором первый и второй — свободные обработки русских народных песен, а третий — авторское сочинение, написанное композитором на собственный текст, где звучит мольба о покаянии.

Первый номер — обработка русской народной песни «Не орел ли с лебедем купались»¹⁰¹. Ее художественный образ представляет собой мотив купания орла и лебедя, нередко встречающийся в русских народных песнях. В структурном отно-

¹⁰⁰ Левандо П. П. Проблемы хороведения / П. П. Левандо. Л.: Музыка, 1974. С. 35.

¹⁰¹ Русские народные песни Подмосковья : собранные народным певцом-умельцем П. Г. Ярковым с 1890 по 1930 г. / музыкальные записи от рус. нар. хора П. Г. Яркова А. В. Рудневой ; ред. и предисл. проф. Е. В. Гиппиуса. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 62.

шении данный номер представляет собой двухчастную форму сквозного развития с кодой. Первый раздел состоит из темы и двух вариаций на *basso ostinato* в вокально-хоровом варианте. В качестве темы экспонируется двухголосная песня, которая проводится в партии альтов. Неспешность движения, протяженность и плавность развертывания музыкального материала, широкораспевность оборотов подчеркивают ее принадлежность к лирической протяжной песне. Мелодия изложена в модальной системе: роль основного устоя выполняет звук *h*, функцию побочных — звуки *d* и *e*. Она эволюционирует в пределах девятиступенного звукоряда *h-cis-d-e-fis-g-a-h-c*, в размере 7/4. Ее интонации основаны на секундовых, квартовых и квинтовых ходах, поступенном движении, что так характерно для звучания русских народных песен. В основе двухголосия лежит гетерофонный принцип развития, при котором голоса практически равноправны и каждый из них может играть роль главного. В данном стиле голосоведения естественно звучание параллельных квинт, преобладание движения в терцию, унисоны в кадансах.

Первая и вторая вариации — разговор орла с лебедем. В первой из них характер музыки сохраняется. Тема проводится без изменения в партии басов. Здесь используется один из художественных приемов народного пения — звучание тонического органного пункта в партии сопрано, что придает изложению куплета определенную тональную устойчивость. Сопрановая педаль завершается репликой, основанной на нисходящем движении параллельными терциями. Партии альтов поручено исполнение подголоска, в котором можно уловить некоторые черты композиторского стиля В. Арзуманова. Например, диссонансное звучание в ряде моментов по отношению к основной мелодии, динамизированное развитие, одновременное использование в хоровой вертикали переченья — звуков *h* и *b*. Ритмические особенности подголоска — смещение сильных и слабых долей с применением мелких, добавочных длительностей, пунктирного ритма (*пример 64*).

Вторая вариация («Не бывал я, лебедь, на твоей стороне») — более напряженная по своему характеру. Основной материал звучит у мужских голосов: уплотнение басовой мелодической линии происходит посредством октавного, а затем и терцового дублирования в партии теноров, разрастаясь в полнозвучное

звучание четырехголосного мужского хора. Контрастное вторжение женских голосов строится на интонациях нисходящих малых «стонущих» секунд, звучащих диссонантно по отношению к тематизму мужской группы, и регистровых скачков из первой в малую октаву. Вариация завершается, как и предшествующая ей, нисходящими параллельными терциями в сопрановой партии. Поддерживаемые альтовыми подголосками, они образуют аккордовую фактуру на фоне тонического органного пункта мужских голосов.

Второй раздел («Только слышал, видел — в поле огонек горит») зиждется на совершенно новом материале. Он репрезентирует образ убитого доброго молодца и является кульминацией всей первой части (*пример 65*). Хоровая фактура становится насыщеннее за счет одновременного звучания всех голосов, фигурационного развития, использования *divisi* в партиях **A**, **S** и **T**. Музыкальная ткань динамизируется: голоса звучат в более высокой тесситуре, происходит нарастание динамики. Варьированная тема проводится в партии сопрано. Она звучит ярко и напряженно, усиленная в сексту басовой партией. Секвенционно развиваясь, мелодия приводит к кульминационной вершине (a^2), которая подчеркивается не только высокой тесситурой, но и ритмической остановкой на доминанте, звучащей вопросительно. Кульминация разрешается постепенным торможением, основанном на нисходящем движении всех голосов, понижении тесситур, гармоническом и динамическом успокоении.

В коде «В руках держит плеть шелковую» возникает образ потустороннего мира, изображенный с помощью атональной сферы (только последний такт возвращает тональность *h-moll*), упрощения хоровой фактуры, сосредоточения всех голосов в низкой тесситуре. Мелодия проводится в октавном удвоении альтов и басов, она лишена распевности, звучит, скорее, сухо, повторяясь на одном звуке и интонациях малой секунды. Ей вторит теноровый подголосок и «скользящая» хоровая педаль сопрано в виде восходящих малых терций. Примечательно, метроритмическая структура всей первой части выдержана в традиционной классической манере письма и лишь в последнем такте композитор использует введение добавочных длительностей, чтобы усилить ритмическое торможение.

Второй номер «Как во месяце звезды ясные» представляет образ спящего Иванушки и сочетает в себе черты величальной и колыбельной песен. Вербальный компонент позволяет причислить ее к свадебным величальным песням, а средства музыкальной выразительности отсылают к жанру колыбельной. Номер изложен в форме варьированной строфы (куплетно-вариантная) в тональности *d-moll*. Первый куплет начинается вступлением, погружающим слушателя в атмосферу «зачарованного царства». На фоне хоровой педали теноров возникает волюнчное басовое остинато, имитирующее звучание народных инструментов. Плавная, баюкающая мелодия альтов состоит из двух мотивов, сопоставляющих среднюю и низкую зоны регистров (*пример 66*). Они формируются из малообъемных диатонических малотерцовых попевок чисто русской природы. Размеренность движения восьмыми в неспешном темпе (6/4) воссоздает ощущение покачивания, «монотонность», столь характерную для колыбельной песни. Благодаря перекрещиванию голосов (SxA) звучание тематизма в партии альтов акустически особенно рельефно прослушивается. С третьего такта он излагается параллельными терциями, сохраняя свою фактурную прозрачность. Тонкое владение нюансами тембровой палитры, мягкое звучание регистров, неброскость динамических красок в начале песни придают ей сходство с замечательными колыбельными А. К. Лядова.

Начиная с шестого такта, более заметно проявляется оригинальный почерк Арзуманова. Музыкальный материал динамизирован за счет насыщения хоровой фактуры, подъема тесситуры, усиления хоровой звучности. Утолщение мелодической линии, которая проводится параллельными трезвучиями в партиях женских голосов, дополнено теноровой фигурацией, построенной на ступенях тонического секстаккорда, и органным пунктом басов. Накопленная вариантами эмоциональность выливается в кульминацию на словах «По плечам лежат». Это уже не убаюкивающая мелодия колыбельной, а вскрик, взлет из одной октавы в другую. Кульминация подчеркнута добавочными длительностями (по Мессиапу). Заключительное предложение несет в себе успокоение и остановку на доминанте к *d-moll*.

Возврат к прозрачности фактуры, мягкости звучания колыбельной присущ следующему разделу. Основная мелодия начинается с пятой ступени *d-moll* и проводится в терцию партией басов. Фоном ей служат тоническая альтовая педаль и фигурации сопрано. Далее ее вариант излагается басами в терцовом дублировании, начинается с третьей ступени основной тональности в сопровождении тонического органного пункта (**A+T**). Мучительно восходящие ходы сопрано, сопровождаемые полифункциональной гармонией, подчеркивают нарастание напряжения, перед появлением темы на *ff* в басовой партии. Терцовая педаль у сопрано и настойчивые аккордовые покачивания в теноровой и альтовой партиях одновременно со звучанием темы рожают полифункциональные гармонии (*пример 67*). После резкого обрыва эмоционального подъема изложение продолжается на *pp* интонациями малых восходящих секунд («Но никто кудрям тем»). Октавный унисон партий сопрано и теноров, оформленный крупными длительностями, подхватывается имитационным вступлением альтов. Музыкальное повествование заканчивается внезапным кульминационным всплеском на словах «Не признается» и кадансом, утверждающим *d-moll*. Данный номер являет собой прекрасный пример преломления традиций народной песенности сквозь призму современного авторского стиля.

Третий номер. В отличие от двух предшествующих, он является полностью авторским произведением (текст В. Арзуманова) и продолжает покаянную тему, заявленную в хоровых концертах композитора. Это покаяние за все зло, совершенное на земле. Идея этого номера понятна, вербальный компонент — минимален, но сила его эмоционального воздействия колоссальна¹⁰². Написан он в одночастной сквозной форме. Органный пункт на тонике в исполнении партий сопрано и басов предшествует звучанию покаянной темы скорбного, сурового характера, сопровождаемой авторской ремаркой «Петь глубоко, тяжело». Ее мелодия диатонична, узкообъемна, с неоднократным утверждением основного тона *f-moll*. Она проводится в октавный унисон партиями альтов и теноров, затем, с введением *divisi*, дублируется в терцию в каждом голосе (*пример 68*). Далее происходит насыщение музыкальной ткани хроматикой. Хоровая педаль (**S+B**) превращается в

¹⁰² Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 47.

дублирующие друг друга подголоски, диссонантно вуалирующие звучание темы. Возникновение местной кульминации подкреплено звучанием диатонического *Des-dur*, аккордовой фактурой, динамическим усилением, подъемом тесситуры.

На фоне вокализа возникает варьированная первоначальная тема — своеобразный намек на репризу цикла. Она проводится в партии басов, их звучание сопровождает теноровая педаль на тонике и подголосок сопрано. Варьированное второе проведение темы приводит к насыщенной полутоновыми интонациями витиеватой нисходящей последовательности в партии женских голосов, прерываемой аккордами субдоминантовой функции на слове «Прости» у мужской группы. Структурное разграничение в виде ослабления хоровой звучности, замедления темпа и ферматной паузы, позволяет судить о наступлении коды.

Кода являет собой атональный фрагмент, в котором восходящая хроматизированная мелодия передается от низких голосов к высоким (*пример 69*). Динамическое нарастание, подъем тесситуры, постепенное включение голосов, насыщение фактуры за счет *divisi* — приводят к колоссальному напряжению. В партии сопрано *ff* звучит настойчиво повторяющийся терцовый мотив — попытка вырваться из конфликтного звучания музыкальной ткани. После его трехкратного повторения напряжение достигает максимальной точки — на словах «Прости», подчеркнутых замедлением темпа. Гармония озаряется звучанием необыкновенно светлого и мощного *Ces-dur*, несущего ощущение катарсиса. В следующем хоровом возгласе еще не ослабевает эмоциональное напряжение — голоса сведены в аккордовую фактуру, звучат *fff* в высокой тесситуре, поддерживаемые политональными гармониями. И только в последней реплике хора, звучащей *p* в низкой тесситуре, возвращается основная тональность *f-moll*.

Данный опус наряду с разнообразием хорового изложения отмечен тонким владением тембровыми нюансами, к которым можно отнести прозрачность, прослушиваемость фактуры, ее постепенное насыщение посредством терцового, октавного дублирования, применение приема переименования как необычной тембровой краски.

«Три песни на стихи Алексея Кольцова» (ор. 139, 1992) были созданы для смешанного хора *a cappella*. Из названия опуса становится очевидным, что в качестве его поэтической основы композитором была избрана лирика А. В. Кольцова (1809–1842): две «Русские песни», написанные 1840 году, и стихотворение «Горе», созданное в 1839 году. Многие стихотворения поэта были положены на музыку еще при его жизни. Русские же песни принесли А. Кольцову не только известность, но и позволили занять достойное место в кругу поэтов-современников.

Возникновение жанра «русской песни» относят к концу XVIII века. С наступлением последующего столетия он обретает особую популярность, что было обусловлено подъемом патриотических настроений и развитием национального самосознания в результате событий Отечественной войны 1812 года. Данный жанр синтезировал в себе устное народное творчество и литературную поэзию. Но современникам поэта удавалось создать лишь стилизацию в народном духе. А. Кольцову же, в силу его происхождения, был близок дух простого народа. Он глубоко постиг суть фольклора, который поднял в своем творчестве до уровня серьезной литературы. Валерий Арзуманов остановил свой выбор на стихотворениях, где тема «женской доли» раскрывается в контексте фольклорных мотивов.

Часть I написана Арзумановым на слова стихотворения «Русская песня» («Греет солнышко — да осенью»). В ней героиня оплакивает свою молодость, прошедшую без радости и любви. Песня изложена в форме варьированной строфы (куплетно-вариантной), состоящей из четырех строф. Поэтический текст использован полностью, но композиционное членение несколько изменено композитором. Шесть четверостиший он распределяет особым образом. Начальные два катрена положены в основу первой строфы, а следующие два являются основой второй. На текст пятого четверостишия написана третья строфа, сокращенная по музыкальному материалу. Четвертая же музыкальная строфа соответствует тексту шестого катрена, трехкратный повтор которого увеличивает масштаб раздела до семи тактов, тем самым подчеркивая основную мысль произведения и уравнове-

шивая композиционную структуру ввиду усеченного до двух тактов объема предшествующей строфы.

Первую строфу открывает витиеватая мелодия попевочного типа на 7/8 в исполнении партии сопрано. Начинаясь с пятой ступени *g-moll*, она, насыщенная альтерациями, постепенно ниспадает к тонике. Сопровождаемая авторской ремаркой «Петь легко. С мягким юмором», мелодия своим грустным и мягким звучанием напоминает причитание. Фактура хорового изложения основана на сочетании попевочного движения и фоновой статики интервальных созвучий, придающих особую выразительность мелодической линии. Постепенное включение остальных голосов, выполняющих функцию гармонической поддержки, прозрачностью звучания концентрирует внимание на основном мелодическом голосе (*пример 70*). По мере развития начальный материал варьируется, становится более ярким и мелодически рельефным (в мелодии возникают терцовые, квартовые и октавные ходы), поддерживается басовым органным пунктом. Гармоническая основа строфы не выходит за пределы тонической и субдоминантовой функций, но, начиная с третьего такта, привлекается функциональность созвучий нетерцового строения, окрашенных альтерацией.

Лирике и мягкой грусти первой строфы контрастно противопоставлено эмоциональное состояние второй, построенной на новом музыкальном материале (*пример 71*). Начинаясь *mf* в высоком регистре, мелодия развивается волнообразно. Ее движение определено симметричностью метра (6/8) и исполнено мелкими длительностями. Следующая фраза, сохраняя направление движения и свой ритмический рисунок, звучит как отголосок в динамике *p* и среднем регистре. Фактура — контрастная. Ее три слоя формируют мелодия сопрано, хоровая педаль альтов и гармонический контрапункт мужской группы. Стремительный взлет в верхний регистр, сопровождаемый динамическим усилением, расширением диапазона и сведением фактуры в аккордовую, характерен для третьей, кульминационной фразы. Для передачи эмоционального состояния здесь использованы тональные краски нижней медианты. Завершение строфы по своей сути это жалоба, плач («Пели грустно так и жалобно»). Музыкальная ткань представляет собой имита-

ционное включение всех голосов, где нисходящему движению по полутонам параллельных терций противопоставлено восходящее движение по полутонам все тех же параллельных терций. Образующаяся в результате сонорная звучность передает эффект стога.

Музыкальную мысль прерывает генеральная пауза, которая является не только средством тематического членения, но, ко всему, имеет важное драматургическое значение, ибо помогает переключиться к восприятию нового музыкального материала после «стонущего звукового кластера». Возникает скорбно звучащая мелодия третьей строфы («Что, их слушая, кровь стынула, по душе лилась боль смертная»). Ее весьма сокращенные масштабы в полной мере согласуются с фабулой сочинения. Насыщение мелодии мелизматикой, грудной регистр альтерной партии придают ей особую выразительность на фоне лаконичного сопровождения мужских голосов, синкопировано вступающих в октавный унисон на тонике. Возвращение тональности *g-moll* с остановкой на доминанте настраивает слушателя на восприятие четвертой строфы.

Заключительная строфа как бы «наплывает» на третью, возникая на фоне ее доминантовой терции. Она изложена в основной тональности и возвращает слушателя к образному состоянию начала песни, формируясь из ее интонаций. Исполнение мелодии поручено не одной хоровой партии, как это было в предыдущих строфах, а передается от низких голосов — высоким. Начало строфы, звучащее в партии басов, — это вариант интонации первой строфы, но исходящий из тонике. Ему контрапунктируют восходящие терции сопрано. Продолжение строфы (партия теноров) построено на вариантном развитии интонаций той же первой строфы (1 т. и 3 т.) посредством включения мелизматики. Контрапункт сопрано имитационно продолжен басовым голосом, основанным также на параллельных восходящих терцовых созвучиях. Заключительная фраза сопрано представляет собой варьированную интонацию первой строфы (4 т.), подхватывается восходящей репликой альтер и завершается на тонике. Здесь подчеркивается основная мысль произведения: «Так прошла вся моя молодость — без любви-души и без радости».

Часть II. Ее литературной основой послужило стихотворение «Русская песня» («Не скажу никому»). В ней передана грусть воспоминаний героини о прежней любви. Поэтический текст состоит из пяти строф и использован композитором полностью. Музыкальное строение песни следует за стихотворным, представляя собой строфическую форму из пяти строф с динамическим развитием за счет контрапунктирующей линии теноров, сочетания имитационной, подголосочной полифонии на основе гармонической структуры. Для воплощения поэтического текста композитор обратился к жанру городского романса, с характерными для него интонациями, выразительностью мелодии, подчеркнутыми агогическими изменениями.

Первой строфе свойственно созерцательное, лирическое, интимное настроение. Мелодия романса наделена жанровыми чертами вальса, которому присущи плавность движения и кружение, заключенное в трехдольность метра (9/8). Она неширока по диапазону, начинается в спокойной тесситуре, репрезентируя тональность *d-moll* (пример 72).

Вторая строфа («Та весна далеко») более эмоционально открытая. Она начинается с краткой кульминации, характеризующейся небольшим мелодическим подъемом, усилением динамики, изменением размера (11/8, 8/8). Хоровая фактура, разделенная на два пласта (женских и мужских голосов), являет собой подголосочную полифонию, более насыщенную посредством введения *divisi* во всех партиях. Успокоение приходит с интонацией романсовой малой сексты в заключительном кадансе. Гармония строфы выдержана в рамках классической системы.

Выразительный контраст лирике и мягкости начальных строф представляет собой облик третьей (пример 73). По своему духу это бравурный вальс, со свойственными ему полетностью и всплеском эмоций. Его мелодия начинается во второй октаве с *f*². Каждым своим витком, сопровождаемым модуляциями в тональности *F-dur*, *g-moll*, *A-dur*, полигармонией, она завоевывает все новые вершины, становясь более экспрессивной. Контрапунктом ей выступает диссонирующая линия теноров. Фактура же остальных голосов представлена аккордовым складом письма, напоминающим оркестровое *tutti*, цементирующее общее настроение.

Выведение сопрано на b^2 знаменует собой генеральную кульминацию номера, помещенную в «зоне золотого сечения». Метроритмическая составляющая мелодии лишает ее плавности и явной трехдольности вальса, чему способствует изменение размера в каждом такте, трансформация ритма его начальных восьмых, приводящая к ритмической разбивке, что так характерно для мессиановской техники и акцентирует внимание на смене образа с лирически-интимного на открыто-эмоциональный.

Четвертая строфа проникнута настроением грусти и печали: «Все уж прошло давно». На фоне хоровой педали женских голосов звучит мелодия тенора, в ней угадываются интонации первой строфы, заключенной в облик русской протяжной песни, с характерными для ее строя распевностью и размеренностью движения. На словах «Не воротись назад» она взмывает в первую октаву и растворяется в аккордовой педали *B-dur*, передавая звучание партиям женских голосов, повторяющих реплику мелодическим взлетом, еще раз подчеркивающим невозможность возвращения прекрасного чувства любви. Окончание строфы горестно звучит в исполнении женских голосов, завершаясь щемящим кадансом с интонацией восходящей малой сексты.

Последняя строфа, вне всяких сомнений, включает в себе репризные функции, поскольку своим образным строем, тональной и тематической составляющей обращена к началу. Варьированная мелодия первой строфы с томительной грустью звучит *pp* в партии альтов на фоне сопрановой тонической педали. Музыкальное повествование завершается сведением голосов в аккордовую фактуру на словах «Злая грусть налегла».

Часть III написана на стихотворение А. Кольцова «Горе» и посвящена одному из распространенных образов в русском народном творчестве — образу «горя-горького». Стихотворение использовано композитором полностью. Его смысл раскрывается с помощью разнообразных средств музыкальной выразительности. Номер написан в сквозной строфической форме, состоящей из определенных структурных единиц с тематическим членением. Первую строфу «Ах ты горе, горе, горе горькое» открывает дуэт **A+T** в терцовом дублировании, его микстовое

звучание является необычайно мягким по тембру (*пример 74*). Мелодия строится на повторяющихся интонациях малой секунды, неспешно развиваясь в объеме кварты. Ее тональная неопределенность (*C-dur*, либо *a-moll*) настраивает на восприятие фантастического образа, что подкрепляется введением альтерированных ступеней (второй пониженной, четвертой пониженной и повышенной ступеней) в следующем такте дуэта на словах «Где ты сеяно, да где выросло». Включение сопранового подголоска, изложенного параллельными терциями, очерчивает основную тональность *a-moll*.

Вторая строфа («Во сыпучих во песках, во дремучих лесах») представляет собой контрастное включение в тональности *C-dur*, построенное на ином музыкальном материале. Его изложение поручено яркой и уверенной поступи трехголосного мужского хора, усиленного *divisi* басовой партии. Окончание строфы («Да во Муромских») с остановкой на двойной субдоминанте *C-dur* сопровождается усилением динамики и отголоском женского хора, снова возвращающим к основной тональности. Хоровая фактура расслаивается на два пласта — женской и мужской группы. Сказочность образа подчеркнута с помощью использования полигармонических сочетаний.

Третья строфа («Кто тебя вспоил, да кто выкормил?») начинается восходящей вопросительной интонацией, ярким возгласом женского хора, подхваченного имитационным включением мужского. Возникшая кульминация подкреплена подъемом тесситуры, усилением динамики, объединением фактурных пластов в аккордовую фактуру, звучанием хорового *tutti*, использованием полигармонии и замедлением темпа.

Смысл слов следующей строфы «Кто впустил тебя, горюшко горемычное» тонко проиллюстрирован средствами музыкальной выразительности. Из сопранового остинато (*d²*) по хроматическим полутонам нисходит «стонущая» мелодия в исполнении партии альтов, имитационно подхватываемая в конце такта басами. Продолжение мелодии дуэтом женских голосов (в терцию) интонационно напоминает начало номера. Гармонии увеличенных трезвучий способствуют поддержанию сказочности образной сферы. Прозрачному и отстраненному звучанию

женских голосов противопоставлен дуэт мужских, звучащих более насыщенно и утвердительно в тональности *a-moll*.

В пятой строфе («И зачем ты к нам в гости, горяшко, появляешься») восходящая по полутонам мелодия, рисующая появление «горя», репрезентирована в партии басов (*a-moll*). Поочередное включение остальных голосов, усиление звучности, подъем тесситуры, введение *divisi* во всех партиях приводят к кульминационному моменту в тональности *F-dur* с остановкой на фермате. Кульминация утверждается всем хором, скандирующим *fff*: «Отравишь стопу пировую». При этом партия сопрано выводится в высочайшую тесситуру, b^2 , в гармоническую вертикаль мощного хорового *tutti* внедряются побочные тона.

Шестая строфа («И уйдешь опять, как ночная тать») начинается в тональности *a-moll*. Мелодия в исполнении партии теноров насыщена мелизматикой и расцвечена альтерациями. Отголоском ей вторят басы. Дальнейшее мелодическое развертывание поручено партии сопрано и проводится параллельными терциями в более спокойном темпе, секвентно повторяясь в альтовой партии.

В заключительной строфе с пометкой *Tempo I* присутствует намек на репризность, который заключается в возвращении к диатоническому изложению и основной тональности. Звучание мелодии прозрачно, напевно и излагается партией альтов. В партии сопрано — подголосок, развившийся в равноправный голос женского дуэта, который причудливо тембрально окрашен посредством перекрещивания голосов. Восходящая направленность мелодического движения, ускорение темпа — приводят к кульминации и повторному выходу сопрановой партии на b^2 , подчеркнутой тритоновым соотношением альтов. Кульминационный момент разряжен нисходящим движением параллельных терций, переходящих в диссонантно звучащие интервалы в ритмическом укрупнении.

Кода («Быть гостьею всем не радостной») репрезентирует четыре фактурных пласта, где партиям сопрано и теноров поручены интонации «вздохов», а контрапунктирующие им нисходящие линии альтов и басов, образуют параллельные нисходящие трезвучия. Дуэт женских голосов завершается звучанием насы-

щенной аккордовой фактуры (в гармонии альтерированная субдоминанта) резким вскриком «Ой!» *fff*.

Столь очевидная терцовость и опора на интонации русской песенности (плача, причитания, наговора) свидетельствуют об успешном опыте композитора в создании хорового опуса в духе народной традиции, которую бережно сохраняли в своих сочинениях русские композиторы-классики XIX века.

В рукописи сочинения «**Братоубийство**» (op. 152, 1991/1993) для смешанного хора в сопровождении 3 Tromboni, Tuba и ударных (4 Timpani, Tamburo con corde, Cloche d'eglise, 5 wood blocks) написано: «Посвящено Югославии, красота которой так меня поразила в 60-х годах». Это произведение создано на собственный текст и отражает реакцию композитора на трагические события 90-х годов в Югославии. Данный опус является авторским протестом против зла, насилия и жестокости, властвующих в современном мире.

Указание композитора в партитуре сочинения гласит: «Возможно исполнение без инструментов. В таком случае петь хоровую партию без изменений. При отсутствии церковного колокола — заменить хорошим аккордом оркестровых колоколов». Судя по этой ремарке, партия инструментального сопровождения не столь важна. Действительно, она не самостоятельна и независима в такой же мере, как например, в сочинении «Из Нагорной проповеди». Ее функция, скорее, аккомпанирующая, ввиду появления лишь в репризе второй части произведения. И все же она в определенной степени способствует динамизации этого раздела. Важно признать, что включение медных духовых и ударных инструментов никоим образом не заглушает хоровое исполнение. Композитор чутко соблюдает звуковой баланс между звучанием хора и инструментального сопровождения, для которого показательным представляется введение в партитуру последней части церковного колокола, задействованного в коде.

«Братоубийство» состоит из двух контрастных частей. Первая часть — спокойная, сосредоточенная, эмоционально выдержанная, а вторая — развернутая, яркая, со сквозным развитием и максимальной экспрессией в заключительной

кульминации¹⁰³. Музыкальный материал опуса, по сути, монотематичен, поскольку весь тематизм произрастает из одной интонационной основы, объединяющей обе части произведения.

Часть I исполняется *a cappella*. Написана она в тональности *cis-moll* и структурно представляет собой варьированную строфу с чертами двухчастной формы с кодой. В ней репрезентируется образ страны, разоренной междоусобными войнами. Тема, близкая к древнерусским церковным напевам попевочным принципом построения, узкообъемностью и постоянным возвратом к устою, излагается параллельными секстами женских голосов в спокойном темпе (*пример 75*). Изначально она диатонична, но с развитием музыкального материала, по мере эмоционального обострения содержательности текста («...что кровью истекает в братоубийственной войне»), постепенно насыщается хроматикой, имеющей политональное происхождение (по определению Т. Бершадской, феномен полипластности). Три линейных пласта хоровой ткани (**S+A+T**) трансформируются в аккордовую фактуру. С точки зрения метроритмической организации здесь использована несимметричная ритмическая структура безакцентного типа.

Во втором разделе («Брат на брата...») варьированное проведение начального тематизма поручено партии первых басов. Контрастная фактура, состоящая из трех планов, обретает особую глубину звучания за счет выключения партии сопрано. Кульминация на слова: «А богатый и сильный все тучнеют» поддерживается модуляцией-сопоставлением в тональность далекой степени родства (*F-dur*), использованием в фактуре полифункциональной гармонии (сочетание тоник и «прокофьевской доминанты») и аккордового шестиголосия, перерастающего затем в полифоническую ткань.

В коде, возвращающей в целом текст начальной поэтической строки «Прости страну эту грешную», тема излагается в среднем регистре в исполнении альтов, начинаясь с квинтового тона *cis-moll*, а не с терцового, как это было в предыдущих разделах. Хоровая фактура контрастная, представляющая четыре линейных пласта. Завершается раздел композиции цикла свободно льющимся задумчи-

¹⁰³ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 47–48.

во-сосредоточенным высказыванием басовой партии, сопровождаемым статикой контрапунктирующих линий остальных голосов.

Часть II опуса «Братоубийство» в структурном отношении представляет собой сквозную строфическую форму с чертами репризности. Своей стремительностью, динамизмом и эмоциональностью она контрастирует предшествующему изложению. Ее первый раздел иллюстрирует сцену баталии: «Левый на правого, слабый на сильного, хитрый на лукавого, тощий на обильного» (*пример 76*). Начинается он имитационным вступлением голосов в тональности *cis-moll*. Его тематизм основан на интонациях темы из первой части, которым присущ уже совершенно иной характер — энергичный, волевой и неотвратимый. Этому способствуют четкость ритма, пунктиры, постепенное включение голосов, силлабический принцип распева текста, использование штриха *non legato*. Музыкальный материал невольно вызывает ассоциации с темой «нашествия» из первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. В кульминации звучание усилено за счет сведения всех линий в аккордовую фактуру, *divisi* во всех голосах, подъема тесситуры и применения полифункционального сочетания в гармонии (соединение тоники и субдоминанты). Завершается раздел «зловещими» интонациями восходящих малых секунд («А судит всех лишь смерть одна»). Очередной пафосный тематизм *ff*, скандирующий текст «Смерть на бешеном коне», утверждает *cis-moll*.

Второй раздел («Люди, опомнитесь!») начинается с эмоциональной вершины — динамика *fff*, аккордовый склад письма, новая тональность *a-moll*, ритмическая остановка на акцентируемой интонации нисходящей чистой квинты, которая оттенена созвучиями терций, образующих гармоническую вертикаль «русской квинты» и «французского тритона» (*пример 77*). «Новый» и активный за счет инверсии и ритма облик уже известного тематизма в партии женских голосов отчасти имитируется мужской группой. Поочередное включение в восходящем движении всех голосов на словах «Опомнитесь» (*f-moll*) и штрих *staccato* красочно изображают шепот толпы. Дальнейшее развитие материала приводит к местной кульминации с последующим философским резюме, смысловая глубина которого подчеркнута унисонным звучанием хора: «Поколеньями не смывается кровь».

Второе проведение темы также начинается призывом — «Люди, остановитесь! Поднимите головы к небу!», основанным на все той же интонации нисходящей кварты, но уже в *D-dur*. Возглас: «Распрямите спины!» — сопровождается повышением тесситуры, динамическим усилением, сопоставлением далеких тональностей (*F-dur / Fis-dur*) и аккордовой семиголосной фактурой.

В третьем разделе формы («Над свинцовыми этими облаками») репрезентируемая партией басов пафосного характера тема сопровождается музыкальным материалом сопрано и альтов, приобретающим инструментальные черты (остинатность как преобладающий принцип изложения). Кульминационная вершина раздела («В лазури небесной») — уже довольно известные интонации основной темы «Братоубийства», но изложенной параллельными терциями в партиях женских голосов. Напряжение снижается постепенно посредством интонационных переключек сопрано и альтов с ритмическими вариантами на фоне аккордового остинато мужского хора.

Совершенно контрастным предшествующему развитию представляется музыкальный материал следующего раздела («Миром сим безумным») в тональности *F-dur*. Его открывает тема басов, основанная на интонации опевания тоники (пример 78). Несмотря на разрастание хоровой ткани (восьмиголосный хор и квартет солистов) ее звучание прозрачно. На фоне общехоровой педали возникают контрапунктирующие линии солистов (**S+T**), к которым присоединяется соло (**A+B**). Завершается эпизод преобразованием сольных линий квартета в аккордовую фактуру, которую венчает сосредоточенное, но светлое по настроению басовое соло с распевом слова «любовь».

Роль развернутой репризы в драматургии «Братоубийства» весьма интересна. Ее задача в данном случае — не сжатие и успокоение музыкального материала, а его развернутая динамизация, которой задан такой мощный вектор ускорения, что остановить его практически невозможно. Это как стихия, сметающая все на своем пути. Ее начало отмечено ярким включением инструментального состава (пример 79). Настроенное на тонику тремоло литавр напоминает громовые раскаты, подчеркнутые тембром квартета медных духовых. Звучность инструментальной группы

нивелируется динамикой *p*. На ее фоне вновь появляется тема баталии с имитационным проведением в партиях басов и альтов. Далее одновременно с альтовой партией вступает и барабан. С усилением хоровой фактуры постепенно растет, крепнет звучность инструментального сопровождения.

Кода начинается ярчайшей кульминацией — фанатично повторяемой во всех голосах попевкой с текстом «Белый, белый...» на *ffff*, усиленной включением колокольного набата и плотного инструментального *tutti*. Завершается раздел мощным аккордовым утверждением основной тональности и ее резким обрывом, оставляя повествование финального раздела сочинения открытым.

«**Воспоминание о Воркуте**» (op. 168, 1991/1995) для смешанного хора *a cappella* — автобиографическое сочинение, содержание которого, как отмечалось выше, непосредственно связано с трагическими страницами истории семьи Валерия Арзуманова. Настроение опуса нельзя назвать однозначным, поскольку авторские воспоминания о родном городе, в котором он поневоле провел свое детство, наполнены светлыми и печальными эмоциями одновременно¹⁰⁴. Размышления Арзуманова показывают, как трудно было композитору осуществить выбор, поставленный судьбой: «Смерть на чужбине своей, жизнь на родине не своей». В основу музыки опуса положен авторский поэтический текст. Образная сфера сочинения представлена ликом Воркуты и связанной с ней покаянной тематикой, включающей раскаяние автора («Боже, прости меня», I часть) и покаяние за сломанные судьбы людей («Господи, помилуй, Родину твою», III часть).

«Воспоминание о Воркуте» — трехчастный хоровой цикл. Его художественно-музыкальная целостность, обусловленная тематическим и образным содержанием, сквозным движением, тонально-тематическим родством, включающим лейтинтонационную арку (тема Воркуты, звучащая во II и III частях), — позволяет причислить его к жанру хорового концерта. Первая и вторая части опуса компактны по своему строению, вторая является логическим продолжением первой в смысловом, интонационном и тональном планах. Такая взаимосвязь частей,

¹⁰⁴ Там же. С. 48.

особенность их строения позволяет предположить, что они предвосхищают развернутую третью, играя в драматургической композиции опуса роль своеобразного вступления¹⁰⁵.

При создании данного произведения автором была поставлена определенная композиторская сверхзадача, — написание однотонального сочинения. Действительно, все части опуса выдержаны в *g-moll*: в тональном плане произведения отсутствуют модуляции и встречаются только отклонения в *B-dur* (I часть) и *c-moll* (II часть). Как комментирует В. Арзуманов, *g-moll* для него — «тональность хрупкая», ассоциирующаяся с «печатью судьбы»¹⁰⁶.

Часть I написана в сквозной строфической форме. В воображении композитора возникают картины Воркуты и связанных с ней противоречивых чувств: боли, горечи, радости воспоминаний, ощущения свободы и несвободы. Драматургии данной части присущ, как и кинематографу, свободный монтаж кадров: первый и второй разделы — погружение в мир воспоминаний, третий раздел — покаянная молитва автора, а четвертый переносит слушателя в период детства композитора.

Тема первого раздела излагается в аккордовой фактуре женским хором: «Здравствуй, боль, и здравствуй поле! Здравствуй, воля и неволя!». Это скорбный хорал, звучащий в медленном темпе. Его мелодия зиджется на нисходящем поступенном движении и чередовании натурального и гармонического минора (*пример 80*). Именно краски последнего подчеркивают оттенок сожаления в словах: «Прошла жизнь».

Для второго раздела характерно варьировано-повторное проведение тематизма. В эмоциональном и смысловом отношении он более значителен: «...я один за все в ответе. Во избежание зла, ой, — два срезанных крыла». Это подкреплено средствами музыкальной выразительности: насыщенной фактурой (хоровое семиголосное *tutti*), подчеркиванием наиболее важных по смыслу слов штрихом *tenuto* и усилением динамики.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Из беседы композитора и автора текста диссертации, которая состоялась 11 января 2018 года.

В третьем разделе характер музыки меняется. Он начинается в тональности *B-dur* словами покаяния: «Боже, прости меня». Напевная мелодия гимнического характера, широкого дыхания (паузы не разделяют мелодической линии) проводится в партии сопрано в терцовом дублировании. Она диатонична, развивается в нисходящем секвентном движении, плавность которому придает трехдольность внутри размера 8/8, мыслимого композитором как 2+3+3 или 3+2+3. Ей контрапунктируют линии альтов и мужских голосов (*пример 81*).

Четвертый раздел («Как по заснеженной дороге») содержит намек на тональную репризу. Полная грусти и лиризма, хрупкая восходящая мелодия сопрано неспешно движется на фоне хоровой педали басов. Ей вторят альты, фактура ясна и прозрачна. Раздел завершается звучанием квартета солистов («Растворились незримые двери») в аккордовом изложении и ярким возгласом «Ой!» хорового *tutti*.

Часть II изложена в двухчастной форме, в целом однотональна с кратковременным отклонением в *c-moll*. По своей сути она является продолжением первой части композиции с сохранением определенного тонального тематизма и характера музыки. Образ Воркуты представлен здесь как образ родины композитора. Первый раздел открывает лирическое теноровое соло: «Воркута, Воркута, ты мне снишься ночами», чье исполнение сопровождается авторской ремаркой: «петь тепло, нежно». Это лейттема Воркуты, которая характеризуется лирическим распевным мелодизмом романтического генезиса (*пример 82*). Она начинается восходящим ходом по ступеням тонического квартсекстаккорда и неспешно льется на фоне органного пункта басов и контрапунктирующей линии женского хора в аккордовом изложении. В начальном построении господствует диатоническая сфера, по мере развертывания материала музыкальная ткань немного хроматизируется. Фактура преобразуется в двухслойную, где соединяются теноровое соло и сольная линия женских голосов (сопрановое трио с последовательностью параллельных квартсекстаккордов).

Вокализом женской группы начинается второй раздел. Драматизм слов «Смерть на чужбине своей» (родина, ставшая для композитора чужбиной) под-

черкнут кульминационным началом, выраженным динамикой *f*, кратким отклонением в *c-moll*, аккордовым складом письма, использованием *divisi*, штрихом *marcato* (пример 83). Продолжение фразы это размышление. Оно не столь эмоционально, но вкладываемый в него смысл необычайно волнует автора: «жизнь на Родине не своей». В музыке это выражено нестройным звучанием параллельных квинт в партиях женских голосов, облегчением хоровой фактуры за счет выключения басовой партии, уменьшением динамики до *mf*.

Следом возникает картина белой заснеженной пустыни. Отсутствие развитого мелодизма, аккордовый склад письма показывают, как остановилось время, застыло движение. Небольшой мелодический взлет выплескивается в неожиданную кульминацию на словах: «эхо смеха». В партии сопрано возникает нисходящая интонация *f²-es²-d²* из первой части, подчеркнутая полифункциональным гармоническим сочетанием (септаккорд первой ступени на фоне септаккорда второй ступени в басу), десятиголосной аккордовой фактурой, замедлением темпа. Звучание коды («На глазах белая прореха») прозрачно: мелодия попевочного типа возникает на фоне аккордовой педали средних голосов и завершается *pp* хоровым возгласом «Ой!».

Часть III изложена в весьма интересной и редко используемой в хоровой музыке форме — большого пятичастного рондо с элементами сонатности. В ней сохранена основная тональность *g-moll*. Главная тема в изложении альтов представляет собой необычную по содержанию колыбельную, чье исполнение сопровождается ремаркой: «Петь широко, покаянно». На фоне убаюкивающего гармонического остинато в партии басов звучат скорбные терции сопрановой партии, секвентно развивающиеся в нисходящем движении. Во второй фразе происходит перераспределение музыкального материала: терцовое проведение поручено партии альтов, гармоническое остинато — партии теноров. Текст лаконичен, это распев слов: «Господи, помилуй». Далее в октавном хоровом унисоне проводится тема — восходящая поступенная мелодия в гармоническом миноре: «Баюшки баю, ой, родину твою». Это еврейская колыбельная песня, которую, по словам композитора, пела ему в детстве бабушка (пример 84, т. 5).

Эпизод (**B**) — «Господи, помилуй», ц. 1 — основан на контрапунктическом соединении линий сопрано и альтов во встречном движении на фоне аккордовой тонической педали мужских голосов. Музыкальный материал женских голосов насыщен: они проводятся в квартговом и терцовом дублировании, полны хроматикой, интонациями увеличенной секунды. Второе варьированное изложение темы (**A_I**) обозначено фактурной перестановкой. Мелодия, продублированная в терцию, звучит у басов, гармоническое остинато — в партии альтов. Затем происходит перераспределение материала: мелодия передана партии теноров, гармоническое остинато — партии сопрано. Кульминация на слова «родину твою» подчеркнута сведением контрапунктирующих линий в аккордовую шестиголосную фактуру, *ff*, акцентами.

Второй эпизод (**B_I**) — «Господи, помилуй», ц. 3 — строится на похожем материале, что и первый. Здесь также представлено фактурное перемещение: музыкальный материал в исполнении теноров и басов проводится на фоне аккордовой педали женского хора. Краткий переход ведет к развернутой разработке, которая начинается эпизодом (**C**) на новом материале в той же тональности. Это вокализ двух солисток сопрано, мелодия которого распевна и обладает широким дыханием. Постепенно в разработке возникают вкрапления лейтинтонаций главной темы третьей части (*пример 85*).

Новый эпизод (**D**) в разработке — аккордовое хоровое остинато («Господи, меня прости»), утверждающее основную тональность (*пример 86*). Его изложение воплощает принцип антифонного пения, с сопоставлением камерного звучания хорового *tutti* и яркого вступления септета солистов. Возникшее отклонение в тональность третьей ступени кратковременно, после него снова возвращается основная тональность.

Очередной эпизод (**E**) открывает знакомая по второй части опуса лейттема Воркуты со следующим текстом: «Воркута, Воркута, зачем меня беспокоишь?». В мелодической основе она также опирается на русскую секстовую интонацию, оформлена тембрально в партии **T solo**, но вместе с тем драматически обострена за счет изменения начального мотива, его сужения, введения хроматизмов, ритмиче-

ского варьирования (*пример 87*). Драматургическое развитие данного лейтмотива в контексте фабулы заостряется игрой смыслов словосочетаний «сгорело тело»/«жизнь прошла», где первое является семантическим продолжением второго.

Реприза (A_2) — «Воркута, Воркута» — динамизированная, в нее проникает интонационный материал из других разделов. Речь идет о гармонических фигурациях колыбельной из главной темы (III часть), аккордовое остинато из эпизода D (III часть) и лейттема Воркуты (II часть). Интонационно еще более сжимаясь и опираясь на тритоновость, она проводится партиями альтов и басов в октавном удвоении и укрупнении ритма (*пример 88*, тт. 5–6). В ней распевается единственное слово — «Воркута».

Кода строится на интонациях колыбельной третьей части, материале ее эпизода D (остинатные включения в разных партиях) и лейттемы Воркуты, интонационно преобразуемой в поступенное восходящее, истаивающее движение. Трансформация данной темы проводится на ладогармоническом, ритмическом, тембровом уровнях. Именно таким путем в конструктивном отношении выстраивается арка от второй части к третьей, что придает цельность музыкальной драматургии опуса.

«Возвращение из небытия» (ор. 197, 1998) написано для смешанного хора в сопровождении виолончели и ударных инструментов, партия которых включает: Campanelli, Campana, Campanacci, Vibrofona, Timpani, Tamburo, Tam-tam, Crotale, Triangolo, Bastone della pioggia. В качестве поэтической первоосновы композитором был вновь избран собственный текст.

На сегодняшний день это последнее произведение, созданное Арзумановым в хоровом жанре. Главный его смысл — возвращение автора из состояния внутреннего конфликта к состоянию гармонии. Это сочинение — своеобразный вывод, завершающий «ретроспективный дневник жизни»¹⁰⁷ композитора (потому автобиографичность опуса не вызывает сомнений). В нем концентрированно вы-

¹⁰⁷ Рахманова М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру. С. 36.

ражены устремления Валерия Грантовича — поиск гармонии душевной, разрешение конфликта с самим собой, с потерянной и вновь обретенной родиной.

Жанр произведения можно определить как хоровой концерт с солирующей виолончелью, в котором отсутствует разграничение на части, но есть сквозная драматургия, зиждущаяся на трансформации контрастных образов. Она носит единый характер, который прослеживается во всех аспектах: музыкальном, текстовом и драматургическом, с хорошо выверенной кульминацией в точке золотого сечения в третьей четверти формы. Присутствуют четкие жанровые знаки концерта, которые заключаются в сочетании сольного начала с ансамблевым и аккомпанирующим, трансформирующимся затем в каденционность (включение виолончельной каденции — неотъемлемого признака концертного жанра).

Кроме того, концертность проявляется в симфонизации хоровой фактуры. Хор то перенимает функции оркестра, вплоть до оркестрового аккомпанемента, то возвращается к главенствующей роли, чисто хоровому изложению. Что касается виолончели, ее функции многозначны: контрапунктирует хору (первый и последний разделы), выходит на первый план, в чем также проявляются черты симфонического развития. «Возвращение из небытия» — образец хорового симфонизма в полном смысле этого слова, который подразумевает наличие диалектически взаимосвязанных элементов разноуровневого характера, порождающих многоплановую и многоаспектную драматургию, воплощенную в непрерывно развивающемся целом.

Можно предположить, что выбор виолончели в качестве солирующего инструмента не случаен. Ее тембр, бесспорно, являет собой голос самого автора. Напомним, что Валерий Арзуманов получил профессиональное образование по классу скрипки. Его внимание к другому инструменту струнной группы вполне понятно. Ко всему, хорошо известно, что тембр виолончели обладает особым благородством высказывания, сочными, густыми «низами», подобными тембру человеческого голоса. Собственный сольный дискурс в инструментальной ипостаси, по сути, олицетворяет собой выход из кризиса.

Сочинение написано в сквозной строфической форме с элементами трехчастности. Первый раздел имеет светский характер. Он переходит в абсолютно духов-

ный по содержанию второй. Далее происходит возвращение к мирскому эпилогу, в котором отражено все, что пережито, отмолено и есть место свету, памяти и прощению. Благодаря своей изумительной памяти Валерий Арзуманов идет вслед за В. Салмановым («Лебедушка») и С. Слонимским («Тихий Дон»), воплощая основную идею произведения посредством принципа сквозного развития в системе полимодальных, полиладовых, политональных образований с опорой на ясную мелодическую интонационную линию хоровой партии, которая в, данном случае, сплетается с четкой, мощной контрапунктирующей фактурой виолончели¹⁰⁸.

В первом разделе музыкальный материал гибко следует за текстовой формой. Тональность *c-moll*, призывное, конфликтное вступление Violoncello в сопровождении Tamburo и Timpani в динамике *ffff* и активный ритмический рисунок невольно порождают параллели с бетховенским симфонизмом. Тема скорбного песенного характера проводится партиями женских голосов в терцовом дублировании (пример 89). Контрастность хоровой фактуры формируется посредством трех пластов: мелодики женских голосов, линиями теноров и басов.

Яркое высказывание Violoncello в верхнем регистре, сопровождаемое звоном колоколов и тремоло Timpani, приводит к следующему разделу (пример 89), начавшемуся в подвижном темпе кульминационным вступлением мужских голосов («Полный вперед!»). Реплика передается из голоса в голос. Использование пунктирного ритма придает музыке маршевые черты. Далее фактура еще больше усложняется: блуждание по полутонам секундакорда второй ступени с альтерированной квинтой приводит к кульминации на словах «Аллилуйя», характеризующейся мелодическим взлетом в октавном дублировании в высоких голосах (пример 90). В данном разделе функция хора — ведущая, партия Violoncello яркая, контрапунктирующая, с фактурой разработочного типа, зигзудющейся на жестких созвучиях и контрастной интервалике.

Роль текста здесь очень важна. Изначально он светский по смыслу: «Белые, белые стены... Боль отошла. Мы вышли сегодня на сцену: срезаны два крыла. Скошены все надежды. Праздничный лед. И ныне, и присно... как прежде: пол-

¹⁰⁸ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии. С. 49.

ный вперед!». Но совершенно неожиданно появляется «Аллилуйя» и все развитие упирается в это слово, прославление, смысл которого проецируется на вторую часть опуса с сугубо религиозным предназначением и осмыслением текста: «Воскресение случайно видевшие среди бескрайней ночи белой, человек многих обидевшие, подвел себя под Христово тело. Господи, прости, прости меня! Не дай сгореть от огня этой веры!». По сути, это Credo композитора. Вместе с тем здесь не усматриваются прямые интенции ни к интонациям, ни к конкретным жанрам духовной хоровой музыки.

Средний раздел изложен в основной тональности. Узкообъемная хроматизированная тема сурового звучания проводится в терцовом и октавном удвоении. Фактура двухслойная: тематизм исполняется женскими голосами и продублирован партией басов, у теноров — контрапунктирующая линия в виде речитации («Воскресение»). Виолончель выполняет функцию аккомпанемента (*пример 91*). После варьированного повторного проведения темы возникает развернутая кульминация («Господи, прости, прости меня»), каждый кульминационный виток которой подчеркнут взлетом Violoncello (*пример 92*). Восходящая секвенция («Ночи без сна») приводит к лирико-драматическому монологу («Боже, ведь я исчезну тоже»). Его мелодия передается от теноровой партии к басовой. Восходящие сольные реплики баса и тенора переходят в кластерное звучание хорового *tutti*. Оно венчается кульминацией на словах: «Под покрывалом смерти», которые предваряют возвращение светской идеи.

Заключительная волна развития восходит к генеральной кульминации в третьей четверти формы на словах: «В никуда поезда», подкрепленной модуляцией в *Des-dur*, усилением динамики до *fff*, высокой тесситурой всех голосов, контрапунктом виолончели и громовыми раскатами ударных (*пример 93*). Многослойность фактуры обусловлена огромным количеством *divisi*. Постепенное ослабление звучности, облегчение хоровой фактуры приводят к успокоению и кристаллизации виолончельного соло в сопровождении хора. В метаниях, страданиях солирующего инструмента, в его тембре заложено нечто глубоко человеческое (живая песенность, бытовые интонации сексты). Главное здесь — соло Violoncello и ли-

ния ударных во взаимном пересечении. Возникает удивительное соединение речитативной декламационности с лирической распевностью, поддерживаемое остигнутым фоном аккордов с использованием пунктира. В партии хора сначала возникает контрапункт аккомпанирующего типа со словом «Боже», фонетический облик которого определяет основу поэтического дискурса. Затем вводится вокализ в одной из хоровых партий (*пример 94*). Средний раздел завершает абсолютно свободная, развернутая инструментальная каденция.

Третий раздел — смысловая реприза, семантика которой многозначна, поскольку включает в себя и философские мысли, и личные переживания. Это размышления о том, что все проходит, но остаются воспоминания и связанный с ними свет (может быть, поэтому и прозвучала «аллилуйя» в первой части опуса). Важно на пути «в никуда» оставаться человеком, сохранять веру и надежду на прощение. Слова «В чистом пламени свечи все забылось давно», возможно, связаны с глубоко личными воспоминаниями и вызывают в памяти ассоциации со стихотворением Б. Пастернака «Зимняя ночь» («Свеча горела на столе»), не случайно ставшим кульминацией вокального цикла Арзуманова на стихи великого поэта (ор. 128). Это желание даровать и обрести прощение, примириться с самим собой.

Данный раздел начинается в тональности *e-moll*, мягко и светло. В исполнении **S solo** («Прости! Прощай! В бесконечной ночи ни за что не отвечай») слышна полная скорби, напевная мелодия широкого дыхания (*пример 95*). Фактура музыкальной ткани очень прозрачна — тематизму солистки контрапунктируют хоровая педаль сопрано и линия альтов в сопровождении вибратона и виолончели. Введение тембра колокольчиков, звучавших в завершении первого раздела, призвано подчеркнуть настроение тихой грусти и печали. Вторая фраза мелодии более экспрессивна, что выражено завоеванием новой вершины, введением добавочной длительности и динамическим усилением. Хоровая фактура следующей фразы разрастается до одиннадцатиголосной, полипластовой. Тематизм проводится солистами (**S+A**)+(T+B), которым контрапунктируют линия альтов и органной басовой пункт (*пример 96*). Завершается опус параллельными минорными трезвучиями (**S+T**) и остигнутыми поочередными репликами (**S solo+T solo**) в со-

четании с диссонантными нисходящими секундовыми интонациями (**A solo+B solo**). Восходящую фразу **S solo** (от пятой к третьей ступени гармонического минора) венчает аккордовая статика (тоника с секстой, уменьшенный септаккорд на тоническом органном басу, разрешающийся в тонику). Звучание двенадцатиголосного хорового *tutti* постепенно замирает, являя собой состояние умиротворения и гармонии, к которому приходит композитор.

В заключение главы важно подчеркнуть следующие моменты.

Во-первых, мелодика Арзуманова демократична. Она опирается на интонационность русской и советской песенности. В качестве структурообразующего принципа применяется попевочность, свойственная русским и западным духовным напевам. Если же говорить о драматургической роли гармонии, то позитивные, светлые образы претворяет язык диатоники, а негативная, отрицательная образность репрезентирована средствами хроматики.

Во-вторых, излюбленные приемы музыкального развития — полифонизация и варьирование. Полифонизация как усложнение хоровой фактуры посредством различных полифонических техник, конструктивная же основа варьирования заключается в применении так называемого мессиановского неполифонического метода «горизонтальной “интеграции”»¹⁰⁹, предполагающего «объединение разнородных повторяющихся элементов в единый последовательный ряд (как крупных разделов, так и небольших фрагментов)»¹¹⁰.

В-третьих, спектр гармонической палитры хоровых произведений чрезвычайно широк, композитор использует весь арсенал развитой тональной гармонии, выработанный XX веком, опираясь как на традиции, с одной стороны, С. Прокофьева, с другой стороны, Г. Свиридова. Арзуманов синтезирует русско-немецкую традицию с некоторым влиянием французского элемента. В натурально-ладовом диатоническом отношении композитор ближе к русской линии, национальному претворению. В трагических, драматических моментах, требующих

¹⁰⁹ Екимовский В. Оливье Мессиа. Жизнь и творчество / В. Екимовский. М.: Советский композитор, 1987. С. 256.

¹¹⁰ Там же.

экспрессионистского накала, он следует, скорее всего, европейским традициям в немецком варианте (свободная атональность, А. Шенберг и его школа), что более свойственно его ранним произведениям, а позднее — его французским опусам (система О. Мессиана).

В-четвертых, отсутствие однородной метрической структуры, мерности движения и симметричности ритма свойственно всем хоровым сочинениям Арзуманова зрелого периода. Композитор прибегает к варьированию ритма, его трансформации, использует ритмический канон, остигатную ритмическую педаль. Свободная метрика в духе Мессиана является одновременно очень русской по своему характеру. Композитор следует логике поэтического дискурса, вместе с тем он включает различные его метаморфозы: лексические повторы, вычленение отдельных словосочетаний слов, фонем.

В-пятых, тема покаяния очень важна для композитора и затрагивает не только внелитургические произведения, но и чисто светские хоровые опусы, такие как «Стихия», «Иванушка», «Братоубийство», «Воспоминание о Воркуте», «Возвращение из небытия», проявляясь в них не только на тематическом, но и глубоко на подсознательном уровне. Диапазон покаянной темы весьма широк и раскрывает различные аспекты покаянного чувства: покаяние автора («Воспоминание о Воркуте»), покаяние за всех погибших («Иванушка», III часть), покаяние за страну, раздираемую гражданской войной («Братоубийство»). Внелитургические и светские произведения композитора тесно взаимосвязаны, что подтверждается не только объединяющей их покаянной тематикой, но и на структурном, жанровом, образном, интонационном, метроритмическом, тональном уровнях.

На протяжении тех лет, в течение которых была написана хоровая музыка Арзуманова, отчетливо видна ее эволюция. Композиторский стиль заметно меняется в сторону рафинированно-дифференцированного, сложного, контрастного высказывания. Автор успешно соединяет традиции русской школы XX века, глубинный смысл духовной хоровой музыки и идею светской религиозности, блистательно воплощенную В. Салмановым, с микротехническими ресурсами стилистики О. Мессиана.

ГЛАВА 3

ХОРОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ ВАЛЕРИЯ АРЗУМАНОВА В КОНТЕКСТЕ ХОРОВЕДЕНИЯ

§ 1. Функциональность тембро-фактурного изложения хоровых произведений

Развитие системы музыкальных средств в искусстве середины XX — начала XXI веков вводит тембровый критерий в ряд серьезных вопросов теории современного музыкального языка. Проблема взаимосвязи важнейших элементов музыкальной ткани, таких как тембр и фактура, тембр и форма, волнует многих исследователей. Так, В. Цуккерман, исследовавший явление тембро-фактурной функциональности, отмечает: «Тембр содействует прояснению каждой фактурной функции путем ее отделения от других, усиления ее индивидуального облика и показа ее роли для целого. Будем называть эту систему закономерных связей фактуры и тембра тембро-фактурной функциональностью»¹.

Анализируя развитие фактуры с XVII до XX века, В. Холопова резюмирует: «В полифонии пластов XX века фактура господствует над всеми другими средствами, она — интонационный “резервуар” музыки, носитель тематической функции, основа формообразования, а такие сильные выразительно-конструктивные факторы, как гармония, полифония, выступают лишь в качестве ее элементов»².

Н. Гуляницкая, рассматривая принципы тембровой организации в церковной музыке, пишет: «Тембровый образ песнопения мыслится нами как художественное сочетание голосов, хоровые *со-звучия*, меняющиеся в плотности и красках в про-

¹ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды: Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова / В. Цуккерман. М.: Советский композитор, 1975. С. 343.

² Холопова В. Фактура: Очерк / В. Холопова. М.: Музыка, 1979. С. 3–4.

цессе становления музыкального текста; как палитра звукообразов, рисующих музыкально-колористическую картину по канве вербального текста»³.

Определение хора как «оркестра человеческих голосов» было дано в начале XX века протоиреем М. Лисицыным, указывавшим на принадлежность его А. Никольскому, и нашло продолжение у П. Чеснокова («Хор и управление им»), не утратив своей актуальности и в наше время. Введенный А. Никольским термин «тембризация», — семантическая параллель хоровой оркестровки — возник из композиторской практики, основан на дифференциации хоровых тембров и означает «процесс создания хоровой партитуры, в которой задействовано 11–12 тембров (для смешанного хора из мужских и женских голосов) или 15–16 (при составе хора из мужских, женских и детских голосов»⁴.

Качественно новое определение тембра, расширяющее семантику термина, принадлежит П. Булезу: «Тембр — это не только <...> совокупность колоритов, <...>, но еще и скорость, артикуляция, фразировка и многое другое». В книге «мыслить музыку сегодня» композитор вводит понятия «постоянная густота вертикали» и «переменная густота вертикали»⁵.

В исследовании М. Манафовой при анализе тембровой стороны сочинения предлагается использование термина *темброколорит*, который автор трактует следующим образом: «под “темброколоритом” подразумевается некое суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, синтетически объединяющее в себе различные факторы, в той или иной степени воздействующие на звуковой «облик» произведения, такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения, определяющие своеобразный колорит звучания»⁶.

³ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 104.

⁴ Цит. по: Гуляницкая Н. С. Указ. соч. С. 104.

⁵ Цит. по : Курбатская С. К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза / С. А. Курбатская // Курбатская С. Пьер Булез. Эдисон Денисов: аналитические очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. М.: ТЦ «Сфера», 1998. С. 34–136.

⁶ Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. М. Манафова; С.-Петербург. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2011 С. 8–9.

Формообразующий фактор тембра рассматривает С. Пономарев, определяя систему связей формы с тембром, инструментовкой (выстраивание тембрового плана формы) как «*тембро-форму*», которая может находиться в согласии с иными планами формы произведения, обладая при этом своими отличительными чертами⁷. Весьма привлекательными представляются исследования А. Алябьевой о континуальных и дискретных свойствах «темброформы»⁸ и ее коммуникативной функции⁹. Она рассматривает *темброформу как показатель «целостности всех возможных качеств звучания инструмента»*¹⁰ в условиях традиционной музыкальной культуры и сопоставляет это явление с феноменом фонизма в западноевропейской музыкальной культуре¹¹, впервые теоретически обоснованного в отечественном музыковедении в трудах Ю. Тюлина¹².

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что становится очевидной общая тенденция в определении функциональности тембра как фактурообразующего и формообразующего ресурса. В этом контексте рассматривается дальнейшее содержание представленного исследования. Фактура хоровых сочинений Валерия Арзуманова отражает индивидуальность хорового почерка автора, что в первую очередь проявляется на уровне хоровой оркестровки. Опыт владения приемами оркестрового письма (Арзуманов является автором ряда произведений, написанных для симфонического оркестра, многочисленных камерно-инструментальных сочинений) не мог не найти отражения в хоровом творчестве композитора. Он проявился на таких его уровнях как структура (масштабность конструкций, использование инструментальных форм), способы изложения и развития материала, интонационность (использование мелодической фигурации, повышенная роль виртуозности),

⁷ Пономарев С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. В. Пономарев; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2011. С. 15.

⁸ Алябьева А. О природе континуальных и дискретных свойств темброформы / А. Алябьева // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42). С. 19–21.

⁹ Алябьева А. О коммуникативных возможностях тембра / А. Алябьева // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Том VII / редактор-составитель А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. С. 119–134.

¹⁰ Там же. С. 131.

¹¹ Там же. С. 129–131.

¹² Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Т. 1 : Основные проблемы гармонии / Ю. Н. Тюлин; под ред. Б. А. Фингерта и А. А. Адамяна. Л.: МУЗГИЗ, 1937. 192 с.

артикуляция, тембровое своеобразие (выявление в хоровой фактуре индивидуальных тембров, тембровых групп).

Оркестровая трактовка хора нашла свое претворение преимущественно в жанре светского хорового концерта. Так, например, в начале седьмой части опуса «Моление» хоровые голоса выполняют функцию оркестрового сопровождения (*пример 25*). В третьей части концерта «Прощение», оркестровой не только по своей фактуре, но и способам тематического развития, даже введена вокальная каденция, в принципе являющаяся принадлежностью инструментального концерта. Четвертая часть «Воскресения» (*пример 49*) инструментальна «по своей сути», аккомпанирующие хоровые голоса в третьей и пятой (*пример 51*) его частях — инструментального генезиса. Фактура третьего раздела «Возвращения из небытия», где хор аккомпанирует виолончели (*пример 94*), подражает инструментальной, как и во втором номере музыкального представления «Стихия» (*пример 56*), а в пятом номере данного цикла — имитирует звучание духового оркестра.

В хоровом творчестве Арзуманова проявилось его абсолютно свободное владение всеми известными типами хоровой фактуры: монодической, подголовочной, гармонической, гомофонно-гармонической и полифонической, обусловленной его хоровым мышлением, и представляющей собой имитационный или контрастный модусы. Композитор всевозможно их сочетает. Особо интересным, представляется чередование типично хорового изложения с имитацией приемов оркестрового письма.

Сочинения Арзуманова (за исключением «Стихий», предназначенной для женского хора), написаны для смешанного хора, что предполагает четырехголосие. В действительности, принимая во внимание свободный тип хоровой фактуры¹³, в котором изложены все произведения, общий хоровой состав варьируется от четырех до двенадцати голосов, что требует для их исполнения среднего или большого смешанного хора. Спектр звуковой палитры такого состава достаточно широк, что способствует передаче различных оттенков переживаний, от отрешен-

¹³ «К свободному типу хоровой фактуры относится изложение с изменчивым, ненормативным характером хорового многоголосия». Цит. по: Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. Л.: Музыка, 1984. С. 35.

ности до колоссальной открыто эмоциональной экспрессии. Впрочем, учитывая хорошую профессиональную подготовку многих современных хоровых коллективов, можно сказать, что сочинения композитора могут быть исполнены и меньшим хоровым составом. Так, концерт «Прощение» изначально был написан для конкретного хорового коллектива, «Musicatreizé», включающего двенадцать исполнителей, а музыкальное представление «Стихия» предназначено для двенадцати женских голосов.

«Важным показателем владения хоровой фактурой»¹⁴, по мнению П. П. Левандо, является **характеристика диапазона и тесситурных условий хоровых партий**. *Общий хоровой диапазон* сочинений Арзуманова составляет около четырех октав ($C - cis^3$). Композитор использует предельные возможности его в целом, а также отдельных хоровых партий: сопрано, альтов и басов. Напротив, к тенорам он снисходителен: по собственному опыту зная о традиционных проблемах этой группы хора, Арзуманов бережет ее верхний регистр, да и низким пользуется очень осторожно.

Рабочий диапазон (средний и верхний его участки) всех партий используется наиболее активно, наряду с этим достаточно часто встречается и нижний регистр (в партии альтов — «Стихия» (f), басов — в «Маленьком Рождественском концерте» (Cis)). Нижний участок диапазона партии сопрано задействован практически в каждом сочинении. Звучащий достаточно глухо, он играет роль своеобразной тембровой краски: в концерте «Моление» (*пример 26*), цикле «Три песни на стихи А. Кольцова» (*примеры 71, 72*), «Маленьком Рождественском концерте» (*примеры 28, 29*). В музыкальном представлении «Стихия» наряду с c^1 встречается h , в сочинении «Из Нагорной проповеди» партия сопрано опускается до h и as , лежащих за пределами диапазона, что может вызвать определенные неудобства (*пример 15*). Как представляется, автором не всегда объективно учитываются вокальные возможности и нюансы данной партии, исполнение которой в низком регистре нередко бывает невыразительным и может привести к утомляемости голосового аппарата.

¹⁴ Там же. С. 124.

Композитор, демонстрируя прекрасное владение приемами хорового изложения, применяет весь арсенал **основных тембро-фактурных средств хора**.

Общехоровое изложение (tutti) встречается в каждом опусе и часто используется в кульминациях, что не приводит к однообразию и перегруженности фактуры ввиду ее подвижности. Звучание хорового *tutti* преобладает в опусе «Из Нагорной проповеди», спектр его применения достаточно широк: от прозрачного, драматического *p* — до яркого и плотного *ff* в кульминационных моментах. В концерте «Моление» оно также играет ведущую роль, подчиненное основной идее опуса, всеобщему молитвословию. Общехоровое изложение превалирует в «Возвращении из небытия», концерте «Прощение», но и в этих сочинениях оно претерпевает изменения, находясь в состоянии постоянного развития. Очень выразительны эпизоды *tutti* в «Воспоминании о Воркуте», звучащие пианиссимо (*примеры 86, 88*).

Изложение партитуры разными группами хора позволяет судить о многообразии тембровой трактовки. Неполный состав хора продемонстрирован разнообразным сочетанием голосов. Выключение басовой партии (**S+A+T**), облегчающее хоровое звучание, используется композитором, как правило, в начале произведений, например, в опусах «Братоубийство» (*пример 75*), «Три песни на стихи А. Кольцова». Тембровое соединение женских голосов и басов (**S+A+B**) в кольцовском цикле (I часть; *пример 70*) усиливает тематический контраст между ними. Для придания хоровому звучанию плотности и глубины из него порой исключается партия сопрано (**A+T+B**), как в пятом номере концерта «Моление».

Женской группе (**S+A**) поручено исполнение лирических эпизодов, как, например, в концерте «Покаяние» (III часть), хор же мужских голосов (**T+B**) в «Маленьком Рождественском концерте» (I часть; *пример 27*) звучит сдержанно и благородно. Композитор чаще использует традиционное сочетание партий: тесситурно-родственных (**A+B**), как в начале пятой части концерта «Моление» и соседних (**A+T**), как в начале третьей части «Трех песен на стихи А. Кольцова» (*пример 74*). Наряду с ним применяется соединение высоких и низких голосов (**S+B**), например, в концерте «Покаяние» (II часть). Как правило, оно призвано

подчеркнуть контраст тематизма средствами тембра, как в предпоследней части вышеупомянутого опуса (*пример 14*). Введение неполного хорового состава иногда сопровождается разделением партий, что способствует уплотнению звучания.

Использование чистого тембра — особый художественный прием, обращающий внимание на образную сторону произведения. Ограниченное применение чистых тембров не позволяет говорить об этом приеме, как характерном для хорового письма Арзуманова. Тем не менее, именно звучание чистого тембра теноров, басов и альтов в цикле «Три песни на стихи А. Кольцова» (III часть) служит воплощению фольклорного образа. Применение, возможно вынужденное, чистого тембра альтов в экспозиции лирической протяжной песни «Не орел ли с лебедем купались» (цикл «Иванушка», I часть) — особенно выразительный момент, фокусирующий внимание на первом проведении темы.

Авторская трактовка хора обладает *подвижностью* и многообразием: хоровой состав не является стабильным для одной части какого-либо опуса, количество заявленных в начале партитуры голосов меняется на ее протяжении за счет применения *divisi*, что «позволяет значительно разнообразить хоровую фактуру, более полно использовать возможности хорового состава».¹⁵ Разделение голосов может быть использовано только в одной партии — опус «Три песни на стихи А. Кольцова» (III часть; *пример 74*) или в нескольких — концерт «Воскресение» (I часть; *пример 46*), может вводиться поочередно в различных партиях хора. Многоголосие с применением *divisi* (девяти- и десятиголосие) не всегда включается одновременно (кульминация второй части «Братоубийства»), одновременное же его включение свойственно моментам самых ярких кульминаций, как, например, во втором разделе опуса «Возвращение из небытия», где в одном аккорде звучат даже одиннадцать голосов (*пример 96*).

Хоровым опусам Арзуманова присуща «живая», дышащая хоровая ткань, в которой отсутствует прямолинейность. Так, в третьей части «Покаяния» смена фактуры проходит в каждом такте. Казалось бы, подобная «изменчивость» хорового состава ведет к излишней тембровой пестроте, но в многочастном произведении

¹⁵ Там же. С. 106.

она оправдана, ибо обусловлена авторским замыслом, текстом произведения, а также выбором конкретного типа фактуры и принципами музыкального развития.

Применение рассматриваемого выше приема в музыке Арзуманова имеет классическую природу и одновременно очень современно. Здесь композитор следует линии русской духовной музыки (С. Рахманинов, В. Калинин, П. Чесноков, А. Гречанинов и др.) и, в то же время, — французской, вводя, условно говоря, «пуленкообразные» расщепления.

Следуя традициям русской народной песенности и русской духовной музыки, хоровая фактура сочинений Арзуманова обогащена введением сольных партий. *Применение соло* весьма разнообразно. Наиболее часто встречается звучание солистов на фоне хора, где «высвечиваются» разные тембры: лирическое соло тенора в «Воспоминании о Воркуте» (*пример 82*), басовое соло в концерте «Моление» (II часть), басовое соло в третьей части (*пример 28*) и соло сопрано в пятой части (*пример 30*) «Маленького Рождественского концерта».

Интересны тембровые сочетания *сольности и различных хоровых групп*. Например, звучание дуэта солистов (**S+T**), которое периодически подкрепляется неполным хором низких голосов (**A+B**) в концерте «Моление» (IV часть; *пример 20*). Сольные составы не всегда стабильны на протяжении одной части какого-либо опуса. Так, в «Молении» (VI часть) дуэт сопрано и альты соло, поддерживаемый фоном мужской группы голосов, сменяет звучание квартета солистов. В первой части концерта «Воскресение» сопрановое соло, сопровождаемое группой мужских голосов, перемежается эпизодами *tutti*, переходящими в соло сопрано и тенора на фоне низких голосов. Фактура последней части «Возвращения из небытия» значительно уплотнена за счет включения квартета солистов в звучание четырехголосного смешанного хора (*пример 96*).

Композитор разнообразно трактует *тембровые краски сольных голосов*, что позволяет наделять персонажи некоторых опусов определенной тембровой характеристикой. Так, в концерте «Покаяние» образ юноши (*пример 5*) воплощен с помощью тембра тенора соло, мужа — баса соло, любовницы (*пример 10*) и матери (*пример 12*) — альты соло. В музыкальном представлении «Стихия» образ балери-

ны (*пример 57*) и солдата окрашен тембром сопрано, бабы и ведьмы (*пример 59*) — тембром альты.

Весьма выразительны чисто сольнные эпизоды: мольба, звучащая в заключительном альтовом соло — «Стихия» (IV часть), басовое умиротворяющее соло — второй раздел «Братоубийства». Серьезного внимания заслуживают сольнные каденции: альтовая, теноровая, басовая и дуэт (**S+A**) в концерте «Прощение» (III часть), басовая в четвертом номере того же опуса.

Различные **приемы соотношения хоровых партий**, применяемые композитором, обуславливают функциональность тембровой палитры, репрезентирующей наряду с иными средствами музыкальной выразительности фабулу произведения.

Тембровая характеристика мелодии в общехоровом изложении весьма разнообразна. Преимущественно она звучит в верхнем голосе. Помимо этого исполнение мелодии поручено средним и низким голосам. Так, в концерте «Покаяние» (IX часть) она исполняется тенорами, в «Молении» (V часть) и «Воскресении» (III часть) — альтами, в «Маленьком Рождественском концерте» (IV часть) — басами. В сочинении «Иванушка» мелодия звучит сначала у альтов, затем у басов. Изложение основного музыкально-тематического материала может быть поручено не одной партии голосов, а разным хоровым группам, как в цикле «Три песни на стихи А. Кольцова».

Интересным тембровым решением представляется прием *передачи мелодии из одного голоса в другой*. Например, в припеве первого номера концерта «Воскресение» она передается от группы женских голосов — группе мужских (*пример 46*). В начале пятой части этого опуса тематизм возникает в партии альтов и продолжен партией сопрано. В завершении же третьей части цикла «Иванушка» мелодической линии свойственна большая протяженность и широкий диапазон, так как она постепенно передается от самых низких голосов — самым высоким (*пример 67*).

Композитор часто экспонирует прием *постепенного включения голосов* (хоровых групп), создающий насыщение хоровой звучности, как во втором номере «Трех песен на стихи А. Кольцова» (**S–A–T–B**), припеве первой и шестой частей концерта «Воскресение» (**S+A**)–(**T+B**) (*пример 46*), коде финальной части «Ива-

нушки» (**ВII–VI–TII–TI–AII–AI–SII–SI**) (*пример 69*). В полифонической фактуре данный прием изложения способствует дифференциации тембровых средств и обособлению хоровых партий и групп. При имитационном включении голосов предпочтение отдается поочередному наслоению расположенных рядом хоровых партий, как, например, в третьей части «Стихии» (**SI–SII–AI–AII**) (*пример 58*), третьем номере «Покаяния» (**В–Т–А**), среднем разделе «Братоубийства» (**В–Т–А–S**), втором разделе «Из Нагорной проповеди» (**В–Т–А**).

Постепенное выключение голосов, создающее эффект угасания звучности, используется композитором реже, примером может служить окончание пятого номера концерта «Покаяние», где из звучания четырехголосного смешанного хора композитор выключает партии сопрано и басов, а затем и теноров, оставляя альтовую партию. В «Прощении» (III часть), перед каденцией сопрано и альты, происходит постепенное выключение сольных голосов, начиная с низких и, заканчивая высокими, что создает эффект истаивания звучания, его полного растворения.

Обособление хоровых партий или групп, согласно П. П. Левандо¹⁶, обусловлено их функциональным значением: исполнение мелодии, аккомпанемента, выдержанных звуков. Показательной в этом отношении является третья часть опуса «Стихия», в котором партия **S solo** ведет мелодию, партии **SII** и **AI** исполняют роль аккомпанемента, а партия **AII** — выдержанный бас (*пример 57*), а также пятый номер концерта «Воскресение», в котором функцию мелодии несут женские голоса, а роль аккомпанемента — мужские (*пример 51*). Одним из видов обособления является *противопоставление* — одновременное звучание хоровых групп или партий с возможными динамическими или мелодическими контрастами. Так, в начале седьмого номера концерта «Покаяние» тембр неполного смешанного состава **S+A+T** противопоставлен звучности партии басов (*пример 8*), в опусе «Из Нагорной проповеди» (I часть) исполнение женской группы хора противопоставлено — мужской. В «Возвращении из небытия» сопоставляются ансамбль солистов и хоровое *tutti*, использовано антифонное пение (квартет солистов и хор).

¹⁶ Там же. С. 22.

В ряде случаев заметен прием *дублирования голосов*, включающий унисонное звучание и различные виды удвоений. Унисоном начинаются некоторые разделы: $(S=A)$ в четырнадцатой части концерта «Покаяние» (XIV часть), октавный унисон смешанного хора $(S=A)=(T=B)$ служит экспозицией тематизма «Воспоминания о Воркуте» (III часть; *пример 84*).

Дублирование нередко применяется в сочетании с неудвоенными голосами, как в первой части цикла «Иванушка» $((T=B)+S+A)$. Аналогичный пример — четвертый номер концерта «Прощение», где партия альтов дублируется теноровой партией, а сопрановая и басовая партии не удвоены $((S+(A=T)+B))$ (*пример 41*) и вторая часть опуса «Возвращение из небытия», в которой партии сопрано и альтов продублированы басовой партией $((S+A)=B)$, а теноровая не удвоена (*пример 91*). Очень интересным представляется прием зеркального дублирования, представленный в третьем номере «Иванушки»: в шестиголосном хоровом изложении основной тематизм размещен в центре (проводится в октаву партиями альтов и теноров), остальные голоса расположены симметрично и также дублируют друг друга (*пример 68*).

Хоровая педаль чаще вводится традиционно, в низких голосах. Это басовая педаль в начале «Из Нагорной проповеди» (*пример 15*), в пятой части «Моления», педаль басов и теноров в шестом номере упомянутого концерта (*пример 22*). Выдержанные звуки есть также и в других голосах, например: сопрановая педаль в первой части «Иванушки» (*пример 64*), альтовая педаль в третьей части «Покаяния» (*пример 6*), аккордовый басовый комплекс в финале «Прощения». Применение ритмизованной педали является одним из любимых приемов композитора: басовое остинато концертов «Воскресение» (III часть), «Покаяние» (I часть; *пример 4*), теноровое и басовое остинато данного опуса (V часть; *пример 7*), многочисленные басовые остинато первой (*пример 34*), третьей (*примеры 38, 40*) и четвертой частей «Прощения», варьированная остинатность одиннадцатого номера «Покаяния».

Переkreщивания голосов нечасты и кратковременны, например, для выделения начала мелодической фразы альта в «Иванушке» (II часть; *пример 66*), или указывая на скрытый смысл текста в концерте «Моление» (III часть). В музыкальном

представлении «Стихия» (II часть) переkreщивание применяется с целью более рельефного звучания тематизма, проводимого партией альтов и звучащего выше сопрано.

Хоровое письмо Арзуманова отмечено также применением разнообразных **колористических приемов**, отмечаемых далее.

Пение с «закрытым ртом», введенное в концерт «Прощение» (III часть), способствует созданию отстраненного и скорбного звучания в сольной каденции альта и сопрано. В «Воспоминании о Воркуте» (III часть, эпизод С) оно применяется в солирующих голосах (S), при одновременном пении со словами в других партиях (*пример 85*). В первом номере цикла «Три песни на стихи А. Кольцова» оно звучит в голосах, несущих функцию подголосков (*пример 70*).

Пение на гласную «о» представляется наиболее выразительным в мелодии сольного вокализа сопрано в концерте «Покаяние» (VII часть; *пример 9*). Оно также использовано в подголоске первой части «Иванушки» (*пример 64*). Интересным примером вокализации может служить пропевание гласных «о-э-о-э-а-о-э-о-эй» в «Воспоминании о Воркуте» (II часть).

Композитор прибегает также к *вокализации разнообразных слогов*. Так, традиционно русское «баю-бай» воспроизводит атмосферу колыбельной в «Иванушке» (II часть; *пример 66*), «бум-бум-бум» служит для воплощения образа лихой пляски в концерте «Покаяние» (XI часть), фольклорное «ой» звучит во многих сочинениях.

Своеобразное *текстовое остинато* (вокализация различных слов и словосочетаний) достаточно часто применяется композитором, например, «Господи, помилуй» — в концерте «Моление» (III часть; *пример 23* и VI часть; *пример 24*), создающее ауру молитвенного состояния. Текстовое остинато концерта «Прощение» достаточно разнообразно: «Господи, помилуй» (I часть; *пример 34*), «простите меня, люди» (III часть; *пример 38*), «прощение» (IV часть; *пример 42*), «синь небес», «Господи» (IV часть; *пример 44*).

Звукоподражание — яркий колористический прием, с помощью различных слогов имитирующий звучание различных инструментов, тиканье часов, пение птиц, что нашло отражение в изображении женских портретов музыкального

представления «Стихия», где использованы звукоизобразительные слоги «ду-ду-ду» и «тик-так» («Балерина»; *пример 57*), создающие фон мелодии.

Особый колористический прием — *колокольность* — «ярчайший символ национально-тембрового колорита»¹⁷ в русской музыке. Воспроизведение колокольного звона в финале концерта «Прощение», — следование исконно русской традиции (М. Глинка, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, Д. Шостакович, С. Прокофьев, И. Стравинский, Г. Свиридов).

Пение *басов-октавистов* вводится композитором в хоровую фактуру в моменты, когда необходимо добиться соборности звучания, либо наоборот, его особой проникновенности. Самый низкий регистр басов-октавистов в опусах Арзуманова не задействован, их пение не выходит за границы большой октавы.

Музыкальная ткань произведений щедро расцвечена *мелизматикой*. Форшлагги прихотливо орнаментируют мелодический рисунок отдельных номеров «Маленького Рождественского концерта», музыкального представления «Стихия», концерта «Воскресение», практически всех номеров концертов «Покаяние», «Прощение», циклов «Три песни на стихи А. Кольцова», «Иванушка». Мелодическое звучание также украшено трелями в «Стихии» (III, V, VI части) и «Прощении» (II часть). В сочинениях «Из Нагорной проповеди», «Братоубийство», «Моление» мелизмы встречаются крайне редко, что обусловлено их содержанием.

Колористический прием *glissando* используется как в одной партии («Воскресение», III часть, «Покаяние», XI и XVI части, «Прощение», III часть, «Иванушка», I часть), так и одновременно в нескольких («Моление», VI и VII части, «Стихия», III и IV части). В «Стихии» же (IV, VI, VIII части) зафиксировано завывающее широкоохватное *glissando* диапазоном около двух октав.

Кластерными созвучиями окрашена кульминация («Под покрывалом смерти») второго раздела «Возвращения из небытия», развернутая кульминация четвертой части «Стихии», а также пятый номер концерта «Воскресение», при сочетании мелодического начала с аккомпанирующим.

¹⁷ Паисов Ю. И. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) / Ю. И. Паисов // Музыкальный современник: сборник статей. Вып. 6 / ред. В. В. Задерацкий, сост. С. С. Зак, С. С. Зив. М.: Советский композитор, 1987. С. 231.

Композитор экспонирует также *специфические приемы звукоизвлечения*, такие как: трель расслабленными губами («Стихия», VI часть) горловая трель («Стихия», IV, VI части; *пример 59*), подражание обертональному горловому пению («Стихия», VI часть; *пример 59*). В «Стихии» (VII, VIII части) есть место и мелодекламационным приемам — исполнению шепотом или криком на определенной высоте или без нее.

Всевозможные *шумовые эффекты* в виде свиста, трения ладоней одну об другую, хлопков в ладоши, щелчков языком по небу, ударов каблуком в пол, — активно применялись композитором для создания сатирических женских образов в пятой и шестой частях вышеуказанного произведения.

Хоровому письму Валерия Арзуманова присуще применение различных **тембро-фактурных технологий**, как-то *тембровое постоянство, тембровый баланс, смешение тембров, размежевание тембров, персонификация тембра, трансформация тембра, тембровый мост, сбережение тембров, тембровое нарастание, тембро-фактурный ритм*. Следует отметить, что обозначенные приемы в различных номинациях фигурируют в изысканиях многих авторов (Д. Загидуллиной¹⁸, С. Пономарева¹⁹, С. Пысларь²⁰ и др.). Но, по сути, тембровые феномены, характеризующие их, своей разработкой обязаны, прежде всего, исследованиям Н. А. Римского-Корсакова²¹, А. Веприка²² и А. Шнитке²³.

Тембровое постоянство не характерно для хорового творчества Арзуманова. Тем не менее, оно свойственно сочинению «Из Нагорной проповеди», тембровая структура которого представлена звучанием смешанного четырехголосного хора и скрипки. Как уже упоминалось ранее, хоровую партию автор соотносит с

¹⁸ Загидуллина, Д. Р. Оркестровая техника в симфонических произведениях татарских композиторов: автореф. дисс. ...канд. искусствоведения / Д. Р. Загидуллина; Каз. гос. консерват. Казань, 2004. 22 с.

¹⁹ Пономарев С. В. Указ. соч.

²⁰ Пысларь С. Трактовка тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса: дисс. ...доктора искусствоведения и культурологии: специальность 653.01 Музыкаведение / Пысларь Снежана; Министерство образования, культуры и исследований Республики Молдова, Академия музыки, театра и изобразительных искусств. Кишинев, 2019. 170 с.

²¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений / Н. А. Римский-Корсаков; под редакцией Максимилиана Штейнберга. М.; Л.: ГМИ, 1946. 123 с.

²² Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М.: Советский композитор, 1961. 453 с.; Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестра / А. М. Веприк. 2-е изд. М.: ГМИ, 1961. 302 с.

²³ Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича / А. Шнитке // Дмитрий Шостакович. 1906–1975: сборник. М.: Советский композитор, 1967. С. 499–532.

русской религиозностью, в то время как инструментальную — с европейской экспрессивностью²⁴. По всей видимости, в образной семантике сочинения сокрыта причина тембровой константы, обусловленной желанием композитора сохранить в неприкосновенности лишь два тембра — хоровой и инструментальный — как символы двух культур, составляющих базис его творческого метода.

Тембровый баланс наиболее интересно проявляется в сочинениях для хора с инструментальным сопровождением. Так, в «Стихии» он сформирован на основе звучания женского хора и постоянно меняющегося состава ударных инструментов (*таблица 10*), в «Братоубийстве» — смешанного хора, трех тромбонов, тубы и ударных. Музыкальная ткань опуса «Из Нагорной проповеди» организована таким образом, что в ней рельефно дифференцированы и хоровая партия, и скрипичная. Композитор поступил весьма изобретательно, используя наиболее звучные регистры скрипки (либо низкий, либо верхний) или чистые каденцеобразные пассажи для того, чтобы скрипка не перекрывала звучание хора. Тембровый баланс «Возвращения из небытия» складывается из синтеза смешанного хора, виолончели и ударных и зависит от изменения функциональности хоровой и виолончельной партий.

Таблица 10

№	Название части	Исполнительский состав
1.	Белый снег	(AI+API+Timpani) (SII+AI+API+Timpani) (SI+SII+AI+API+Timpani)
2.	Пламя	(SI+SII+AI+API+Campanelli) (SI+AI+API) (SI+SII+AI+API+Campanelli) (Campanelli)
3.	Балерина	(SI solo+SII+AI+API+Campanaccio+Bloccho di legno+Maracas) (SI solo+SII+AI+API+Campanaccio+Bloccho di legno+Raganella) (SI solo+SI+SII+AI+API+Silofono) (SI solo+SI+SII+AI+API+Bloccho di legno+Silofono+Maracas) (SI solo+SI+SII+AI+API+Bloccho di legno+Maracas) (SI solo+SI+SII+AI+API+Campanaccio+Raganella) (SI+SII+AI+API+Campanaccio+Bloccho di legno+Raganella+Maracas)
4.	Баба	(SI+SII+AI solo+AI+Aii+Piatto tenore) (SI+SII+AI solo+AI+API+Tamburo militare con corde+Piatto tenore+Tam-tam) (SI+SII+AI solo+AI+API+Tam-tam)

²⁴ Валерий Арзуманов высказал свое мнение в беседе, состоявшейся 8 августа 2018 года.

		(SI+SII+AI solo+AI+AII+Tamburo militare con corde+Piatto tenore+Tam-tam) (AI solo+AII) (AI solo) (AI)
5.	Солдат	(SI solo+SI+SII+AI+AII+Silofono) (SI solo+SI+SII+AI+AII+Piatto tenore+Tamburo militare con corde) (SI+SII+AI+AII+Piatto tenore) (Silofono)
6.	Ведьма	(SI+SII+AI solo+AI+AII+Flexatone+Bloccho di legno) (SI+SII+AI solo+AI+AII+Campane+Flexatone) (SI+SII+AI solo+AI+AII+Campane+Bloccho di legno) (SI+SII+AI solo+AI+AII+Campane+Tamburo militare con corde+Tam-tam) (SI+SII+AI solo+AI+AII+Timpani) (SI+SII+AI solo+AI+AII+Triangoli+Raganella+Tamburo militare con corde) (SI+SII+AI solo+AI+AII+Triangoli) (SI+SII+AI solo+AI+AII+Flexatone+Triangoli)
7.	Спать	(SI+SII ₂ +AII) (SI=SII+AI+AII) (SI+SII+AI+AII) (AI+AII)
8.	Крест	(SI+SII+AI+AII+4 Maracas+Timpani+Tam-tam+Campana di chiesa+4 Triangoli) (SI+SII+AI+AII+Timpani+Tam-tam+Campana di chiesa+4 Triangoli) (SI+SII+AI+AII+4 Triangoli+Timpani+Piatto alto+Piatto tenore+Tam-tam+Campana di chiesa+4 Maracas) (SI+SII+AI+AII+Tamburo militare con corde+Campana di chiesa) (SI+SII+AI+AII+4 Triangoli+Campana di chiesa+4 Maracas+Piatto alto+Piatto tenore+Tamburo militare con corde) (SI+SII+SIII+AI+AII+AIII) (SI+SII+AIsolo+AI) (SI+SII+AIsolo+AI+Maracas)
9.	За твою судьбой	(SI solo+AIsolo+AII solo+Campanelli) (SI solo+SII+SII+AIsolo+AII solo+Campanelli+Maracas) (SI solo+SI+SII+AIsolo+AII+AII solo+Maracas) (SI solo+SII solo+AI solo+AII solo+AII+Triangoli) (SIsolo+SI+SII+AI solo+AI+AII+Campanelli) (SI+SII+AI+AII+Campanelli) (SI+SII+Campanelli) (SII+Campanelli) (Campanelli)

Смешение тембров — менее распространенный прием, встречающийся в ряде опусов. Так, тематизм третьей части «Воспоминания о Воркуте» проводится октавным хоровым унисоном женских и мужских голосов: **(S=A)=(T=B)**. В концерте «Покаяние» (XIV часть) смешиваются тембры сопрано и альтов. Подобный тембровый микст характерен и для «Стихии» («Белый снег»), где, начиная с пятого такта, на основе «ведущей» драматургической функции происходит объединение тембров **SII** и **AI**, сохраняющееся до конца произведения, в то время как

«комментирующая» функция интегрирует тембры **SI** и **АII** в тактах 12–14, 18–19 (таблица 11).

Таблица 11

такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
размер	$\frac{12}{8}$	$\frac{13}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{14}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{14}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{8}$
SI													
SII													
AI													
AII													
Тimp.													

такт	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
размер	$\frac{11}{16}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{10}{8}$	$\frac{13}{16}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{10}{8}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{11}{16}$	$\frac{3}{2}$
SI														
SII														
AI														
AII														
Тimp.														

тембр	функция голосов
	ведущая
	комментирующая
	инструментальная (Timpani)

Аналогичная тембровая ситуация имеет место быть и в номере «Пламя», когда благодаря «изобразительной» драматургической функции смешиваются тембры **SII** и **AI** (таблица 12; тт. 3–4, 18–23).

Наряду с этим здесь показательно *размежевание тембров*, предопределяемое, с одной стороны, противопоставлением драматургических функций **SI** и **SII** (таблица 12; тт. 1–9, 22–23) и **AI** и **AII** (таблица 12; тт. 3–4, 16, 18–20), а с другой стороны, выключением тембра в соответствующей группе голосов, в частности, **SI** (таблица 12; тт. 14–21) и **AII** (таблица 12; тт. 17, 20–21). И, наконец, тембровое размежевание специфицируется «солирующей» драматургической функцией, как-то **SI solo** (таблица 12; тт. 18–21) и **AI solo** (таблица 12; тт. 22–25).

Обособление тембра, выполняющего определенную драматургическую функцию, представляет собой феномен *персонификации тембра*, формирующий драматургическую (фабульную) тембро-тему (термин С. Пономарева). Таковым, например, представляется использование тембра колокольчиков во втором и заключительном номерах «Стихии» и проведение темы Воркуты в исполнении тенорового соло, звучащее во второй и третьей частях «Воспоминания о Воркуте».

Таблица 12

такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
размер	$12/8$	$11/8$	$12/8$	$12/8$	$11/8$	$12/8$	$12/8$	$12/8$	$12/8$	$12/8$	$13/8$	$11/8$	$12/8$	$12/8$	$12/8$	$12/8$
SI solo																
SI	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	комментирующая	комментирующая	комментирующая	комментирующая	комментирующая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая			
SII	комментирующая	комментирующая	изобразительная	изобразительная	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	комментирующая	комментирующая	комментирующая
AI solo																
AI	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая
AII	изобразительная	изобразительная	комментирующая	комментирующая	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	изобразительная
C-nelli	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная			

такт	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
размер	$5/4$	$15/8$	$12/8$	$11/8$	$12/8$	$12/8$	$10/8$	$12/8$	$11/8$	$12/8$	$6/8$	$12/8$	$12/8$	$9/8$	$12/8$	$12/8$
SI solo		солирующая	солирующая	солирующая	солирующая											
SI						комментирующая	комментирующая	комментирующая		комментирующая						
SII		изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	комментирующая	комментирующая	комментирующая						
AI solo						солирующая	солирующая	солирующая	солирующая							
AI	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая	ведущая											
AII		изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная	изобразительная			комментирующая		изобразительная				
C-nelli		инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная		инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная	инструментальная

тембр	функция голосов
солирующая	солирующая
ведущая	ведущая
комментирующая	комментирующая
изобразительная	изобразительная
инструментальная (Campanelli)	инструментальная (Campanelli)

Трансформация тембра — еще один из приемов тембровой драматургии, встречающийся, в частности, в репризе вышеупомянутого произведения. Тема Воркуты, первоначально лирически прозвучавшая в исполнении **T solo** (II часть),

олицетворяет собой образ Родины. В дальнейшем же, аналогично оформленная тембрально, но трансформированная интонационно и ритмически, выражает внутренний протест (эпизод *Е*, III часть). Излагаемая тембрами низких голосов (*А+В*), она являет собой «знак судьбы» (реприза III части), а в коде, поочередно проводимая во всех партиях, — безысходность и успокоение. Таким образом, переизложение темы разными тембрами способствует раскрытию фабулы произведения и его внутреннего содержания.

Участие тембра в прочтении скрытых смыслов музыки порождает еще один прием — *тембровый мост* (термин А. Шнитке), цементирующий драматургическое единство цикла. Тембр колокольчиков, выполняющий во многих культурах функции оберега, в музыкальном представлении «Стихия» сопутствует репрезентации различных ипостасей существования человека, как-то детство, юность, зрелость, старость («Пламя», II часть). В заключительной же части опуса («Мотылек») тембр этого музыкального инструмента символизирует хрупкость человеческой жизни, тем самым раскрывая смысловой подтекст второго номера — о бренности человеческого бытия.

Введение тембра деревянной коробочки в третьей части сочинения («Балерина») с ее звонким, цокающим звучанием, с одной стороны, имитирует стук пуантов на сцене (*таблица 13*). Но, с другой стороны, его совокупность с содержанием текста инициирует рождение «новых» смыслов — некую кукольность или же ироничность в образе вполне реального, по высказанному автором суждению, прототипа, придавая ему отчасти «нелестный» оттенок. Объективность этих «новых» смыслов оправдывается и появлением тембра деревянной коробочки в шестой части («Ведьма»). Именно тембровый мост от третьей части к шестой дает основания к дефиниции таких ассоциативных связей.

Весьма своеобразно воплощается автором технология *сбережения тембров*. В этом отношении показательны, в частности, номера «Балерина» и «Спать» из музыкального представления «Стихия». Но «сберегающая» технология реализуется, с одной стороны, сосредоточенностью тембров на выполнении одной функции в кульминационный момент (*таблица 13*; тт. 18–21), а с другой стороны, рас-

средоточением ранее консолидированных в выполнении определенной функции тембров, ведущим к их функциональной дифференциации при достижении кульминации («Спать»; ср. тт. 1–7 и тт. 8–14), с последующим нивелированием функционального размежевания тембров и устремленностью к их изначальной консолидации («Спать»; тт. 15–22).

Таблица 13

такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
размер	$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{4}{4}$
SI solo													
SI altri													
SII													
AI													
AII													
Campanaccio													
Bloccho di legno													
Maracas													
Raganella													
Silofono													

такт	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
размер	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{10}{8}$	$\frac{10}{8}$	$\frac{10}{8}$
SI solo													
SI altri													
SII													
AI													
AII													
Campanaccio													
Bloccho di legno													
Maracas													
Raganella													
Silofono													

тембр	функция голосов
	солирующая
	ведущая
	изобразительная
	комментирующая
	инструментальная (Campanaccio)
	инструментальная (Bloccho di legno)
	инструментальная (Maracas)
	инструментальная (Raganella)
	инструментальная (Silofono)

Вместе с тем сосредоточенность тембров на выполнении одной функции в кульминационный момент можно вполне интерпретировать как технологию *тембрового нарастания*, используемую автором для выделения определенных моментов в сочинении, как-то кульминации («Спать»; тт. 8–14) или же динамической репризы (таблица 11; тт. 21–27).

Кроме того, тембр подчеркивает музыкальную драматургию, создавая определенный *тембро-фактурный ритм* (сочетание *solo*, *tutti*), что можно видеть на примере концерта «Покаяние» (таблица 14), где зоны прозрачного легкого звучания, воплощенные солистами или ансамблем солистов и хоровой группы, чередуются с эпизодами *tutti*, подчеркивающими кульминацию цикла (XII часть).

Таблица 14

№	Название части	Исполнительский состав
1.	Раскром покаяния двери	tutti
2.	Покаяние юноши	T solo
3.	Видение первое /Лодка/	tutti
4.	Покаяние мужа	(B solo+A) tutti
5.	Бедный мой /Комментарий/	tutti
6.	Покаяние старца	(2 T solo+B) (S solo+S+A) (T+B) (S+T+B)
7.	Великий народ /Комментарий/	tutti (S solo+A)
8.	Покаяние любовницы	(A solo) (2 A solo) (2 A solo+T) (2 A solo +T+B)
9.	Видение второе /Свет/	tutti
10.	Покаяние жены	S solo+A+T+B
11.	Много тела /Комментарий/	tutti
12.	С нами Бог /Комментарий/	tutti
13.	Покаяние матери	(A solo+B) (A solo+A+B)
14.	Видение третье /Распятый/	(S+A+B)
15.	Покаяние путников /Из Лермонтова/	tutti
16.	Отче	tutti
17.	Закром покаяния двери	tutti

Акустические качества тембра проявляются в его *динамике и артикуляции*. Так, в опусе «Возвращение из небытия» (начало II части) партии сопрано, альтов и теноров исполняются *legato* в динамической градации *p*, теноровый тембр выделен артикуляцией *staccato* и динамикой *mf* (пример 91). Детальная артикуляция способствует смещению и одновременной дифференциации тембров полипластовой ткани в музыкальном представлении «Стихия» («Пламя», II часть; пример 56).

Артикуляционно выделен тембр басов в концерте «Покаяние» (V часть), что позволяет использовать его в роли колористической краски (в партии басов проводится немецкий текст, в партиях остальных голосов — русский; *пример 7*).

Резюмируя особенности хорового мышления Валерия Арзуманова, хотелось бы отметить, что многие партитуры композитора ориентированы на большой хоровой состав, что обусловлено использованием *divisi* практически в каждой группе голосов. Вместе с тем, учитывая высокий уровень профессиональной подготовки современных хоровых коллективов, можно предположить, их доступность и для составов с меньшим числом исполнителей.

Формирование хорового стиля Арзуманова происходило под воздействием разновекторных импульсов. С одной стороны, плодотворное влияние оказала практика оркестрового письма, реализуемая на структурном, интонационном уровнях, воплощенная в способах изложения и развития материала, артикуляционном и тембровом своеобразии сочинений. С другой стороны, в хоровом творчестве композитора нашел отражение и его опыт пения в хоре. Как результат, автор демонстрирует всестороннее владение тембровой палитрой хора. Его письмо отмечено применением приемов, обусловленных соотношением и взаимодействием хоровых партий и воспроизводимых коллективом колористических приемов — от традиционных и до суперсовременных, специфических способов звукоизвлечения.

Этот многогранный практический опыт способствовал интенсивному профессиональному росту композитора, убедительно демонстрируемому в его сочинениях. А прекрасное владение природой хорового звучания нашло отражение в разнообразии оркестровки, вследствие чего хоровой состав произведений постоянно варьируется и ему присуща фактурная переменность, позволяющая сделать вывод о всестороннем развитии хоровой фактуры.

Применение таких тембровых средств как *персонификация* (соотношение хоровых тембров с определенными темами, образами) *трансформация*, *сбережение*, *нарастание тембра*, а также *тембро-фактурный ритм* позволяет констати-

ровать наличие в хоровой музыке Арзуманова ясной тембровой драматургии, запечатленной в неразрывной взаимосвязи тембра и формы.

§ 2. Вокально-хоровой потенциал опусов композитора как феномен профессионального исполнительского мастерства

Исполнительские особенности произведений Валерия Арзуманова обусловлены индивидуальностью хорового почерка композитора, который весьма ярко проявляется на уровне **вокально-хоровой техники**. Хотелось бы особо подчеркнуть, что исполнение опусов композитора доступно профессиональным высококвалифицированным коллективам, в совершенстве владеющим техническими и художественно-выразительными средствами. В большинстве своем партитуры Арзуманова предназначены для хора, обладающего не просто технической и исполнительской «гибкостью», но виртуозно владеющего хоровым мастерством.

Что представляет собой феномен виртуозности? Ю. И. Паисов считает виртуозность одним из проявлений принципа концертирования²⁵. Определение данного понятия, предложенное Л. Е. Гаккелем, представляется наиболее точным, оригинальным и емким: «Виртуозность не знает диалога, она есть вторжение в чужие пределы, превышение «мойры» («мойрой» греки называли часть целого, которая отведена каждому отдельному человеку и которую нельзя безнаказанно расширять). Виртуозность движима центробежной силой — влечет за пределы обычного, ожидаемого, представимого, — и в музыкальной истории это поистине таран, пробивающий толщу традиции и рутины, проникающий в новые земли»²⁶.

Уровень хорового письма Арзуманова выводит его произведения за грань привычной исполнительской традиции. Практически все его сочинения необычайно сложны в интонационном отношении, что связано, в основном, с двумя ас-

²⁵ Паисов Ю. И. Указ. соч. С. 238.

²⁶ Гаккель Л. Е. Декабрьские лекции / Л. Е. Гаккель М.: ВРИБ Союзрекламкультура, 1991. С. 25.

пектами: большой протяженностью *a cappell*'ных опусов и интонационными особенностями их музыкальной ткани. Произведения, написанные для хора без сопровождения, весьма развернуты, что подразумевает длительное звучание хора *a cappella* и, соответственно, может привести к возникновению проблем хорового строя. Нагляднее данный материал представлен в таблице 15.

Таблица 15

Название опуса	Время звучания
«Покаяние»	25'
«Прощение»	25'
«Воскресение»	25'
«Моление»	15'
«Маленький Рождественский концерт»	13'
«Возвращение из Воркуты»	10'
«Иванушка»	10'
«Три песни на стихи А. Кольцова»	7'

Наиболее сложны, на наш взгляд, в этом отношении хоровые концерты: «Покаяние», «Моление», «Прощение». Немного легче для исполнения концерт «Воскресение», а также опусы «Маленький Рождественский концерт» и «Воспоминание о Воркуте». Вместе с тем затруднение может вызвать сохранение строя в достаточно медленном темпе при пении *a cappella*, как во второй части концерта «Прощение» (при метрономе $\text{♩} = 52$).

Ступеневая вариативность диатоники, к которой прибегает композитор практически в каждом своем творении (*примеры 1, 34, 55, 60, 62, 63, 69*), повышает градус интонационной сложности его произведений. Характерным примером может служить партитура третьей части концерта «Прощение». Кроме того, исполнение столь масштабного построения требует колоссального напряжения голосового аппарата.

С точки зрения *вертикального строя* определенную сложность представляют собой полиаккордовые, полифункциональные, политональные и полиладовые сочетания, трактовка сонорных пластов, как, например, в заключительной части концерта «Моление». Частое использование *divisi* требует тонкого и внимательного выстраивания хоровой вертикали. Так, например, в заключительной фразе того же сочинения (VII часть) в восьмиголосной хоровой ткани необходимо

услышать, как гармоническое целое «держит» мелодическое. Опусы, написанные для хора с инструментальным сопровождением («Стихия», «Из Нагорной проповеди», «Возвращение из небытия»), также интонационно трудны, ибо поддерживающая хоровой строй инструментальная партия в них не всегда играет аккомпанирующую роль и, в свою очередь, сложна для исполнения.

Некоторые *вокальные трудности* могут быть связаны с пением больших межрегистровых скачков и исполнением в подвижном темпе эпизодов инструментального характера. Так, донесение партией сопрано темы, которая достаточно широка по диапазону, имеет в своем движении скачки и переходные ноты, (концерт «Прощение», II часть, второй раздел) — вызовет необходимость быстрого переключения голосового аппарата с верхнего регистра на нижний и наоборот (*пример 36*).

Очень сложен *метроритмический язык* произведений. Отсутствие регулярной метрики характерно практически для каждого произведения. Весьма показательна в этом отношении первая часть музыкального представления «Стихия», в которой смена метра происходит в каждом такте. Столь частые метрические изменения требуют от исполнителей повышенного внимания. Не всякий коллектив способен с этим качественно справиться.

Фактура некоторых опусов подвергнута детальнейшей микроритмической обработке. Таковы первая часть «Прощения», шестой номер «Моления», первый раздел «Из Нагорной проповеди». Эпизоды с контрастной фактурой, как, например, пятый номер «Покаяния» (*пример 7*), первая часть «Прощения» (во фрагментах с расслоением фактуры, что соответственно может привести и дикционным трудностям, так как слова произносятся в разном ритме), где каждый голос индивидуально ритмизован, предъявляют повышенные требования к исполнителям.

Темповые планы произведений детально продуманы композитором, что выражено четкими метрономическими указаниями. Частая смена темпа, подчиненная изменению образного и эмоционального состояния сочинения, его драматургическим и композиционным особенностям, свойственна многим сочинениям и их отдельным разделам. Так, темповые изменения, встречающиеся в четвертой части концерта «Прощения», во многих номерах концерта «Воскресение», требу-

ют от исполнителей определенной агогической гибкости. Единство темпа выдерживается, как правило, на протяжении одной части произведения, крайне редко — всего опуса, как в цикле «Иванушка», сохраняя тем самым его образное единство.

Ансамблевые задачи в хоровом исполнительстве многообразны и включают работу над вокальным, тембровым, интонационным, строевым, ритмическим, темповым, динамическим, орфоэпическим, агогическим, дикционным ансамблем. Рассмотрим те его виды, которые непосредственно связаны с особенностями фактуры хорового произведения.

Немаловажную роль играет здесь *исполнительский состав*. Выстраивание ансамбля в хоре *a cappella* необходимо при различном соотношении голосовых партий. Так, в «Трех песнях на стихи А. Кольцова» (начало второй песни; *пример 72*) применение *divisi* в партии сопрано ослабляет силу ее звучности, отсутствие же деления в партии альтов приводит к необходимости уравновесить звучность женских голосов. Работы над ансамблем потребует исполнение произведений солирующими голосами и хором *a cappella* при различном их соотношении, как, например, во второй части «Моления», излагаемой басовым соло и неполным смешанным хором (S+A+T), учитывая применение *divisi* в партии сопрано.

Ансамбль между хором и инструментальным сопровождением при главенствующей роли хора является традиционным и подразумевает более яркого звучания хора и более приглушенного — сопровождения. Так, в музыкальном представлении «Стихия» важно, чтобы в кульминационных моментах ударные не заглушали хор, включение инструментального сопровождения во второй части «Братоубийства», во второй части «Возвращения из небытия» также должно быть аккомпанирующим.

Выстраивание ансамбля при относительном равновесии хора и сопровождения, как в опусе «Из Нагорной проповеди», может представлять собой определенную трудность, учитывая динамическое несовпадение возможностей человеческого голоса и струнного инструмента (хоровое *f* не может быть равнозначным скрипичному). Однако обеспечение баланса в данном сочинении предусмотрено композитором, использовавшим наиболее яркие регистры скрипки (либо низкий, либо верхний) для того, чтобы хоровое звучание не перекрывало скрипичное.

Крайне сложна работа над ансамблем при доминирующем значении инструментальной партии, как, например, в конце второй части сочинения «Возвращение из небытия», где роль первого плана отводится виолончельному соло, которому аккомпанируют ударные и хор (*пример 94*). Причем внутри последнего также необходимо выстраивание баланса между вокализмом сопрано, контрапунктирующим виолончели, и сопровождением остальных хоровых голосов. Трудной ансамблевой задачей является выравнивание звучности хора, квартета солирующих голосов и инструментального сопровождения (виолончель и ударные) в завершении последней части рассматриваемого опуса.

Хоровой ансамбль находится в прямой зависимости от *типа фактуры*. Так, в гомофонно-гармоническом изложении партия голосов, исполняющих мелодию, должна быть более слышна, нежели партии аккомпанирующих голосов. Особенно это касается тех случаев, когда тематизм проводится не в верхнем голосе. Например, в «Стихии» (II часть), тема которой звучит сначала в партии **SI**, затем — в партии **SII**.

В репризе первой части «Прощения», при проведении темы (**S+B**) на фоне хоровой педали (**A+T**) — потребуется выстраивание ансамбля между партиями, ведущими тему, и голосами, исполняющими роль поддержки. Фактура аккордового склада подразумевает равновесное звучание всех хоровых партий, как в «Покаянии» (I и XVII части) и «Молении» (I и III части).

Ансамбль хора в полифонической фактуре зависит от конкретного ее типа. Подголосочная полифония требует более яркого проведения основного голоса и более приглушенного — подголосков («Покаяние», VIII и X части). В эпизодах с контрастной полифонией преобладает звучание основного голоса, контрастирующие голоса притеняются. Интересной исполнительской задачей в данном случае является выстраивание ансамбля в четвертой части «Стихии», в которой мелодию основного голоса ведет альт соло, которому контрапунктирует весь женский хор. Имитационная полифония подразумевает такое соотношение голосов, при котором ярче звучит голос, в котором проводится тема, например, каноническая имитация в третьей части «Покаяния», стреттное проведение в «Стихии» (VIII часть).

Тесситурные и динамические условия также оказывают влияние на хоровой ансамбль. Наиболее комфортным пением для каждой партии является: *p* в низкой тесситуре, *mf* — в средней и *f* — в высокой, что связано с понятием естественного ансамбля. Весьма показательна в этом отношении кульминация второй части цикла «Три песни на стихи А. Кольцова», в которой у партии сопрано звучит *b²* при тесситурном удобстве остальных голосов (*пример 73*). Неравнозначные тесситурные условия в кульминации третьей части «Иванушки», где у сопрановой партии *ces³* на фермате, исполняемый *fff* (*пример 69*), при сохранении комфортности прочих партий — также требуют работы над естественным ансамблем.

Возникновение иных тесситурно-динамических соотношений ставит задачу выстраивания искусственного ансамбля. Так, в кульминационном моменте («Три песни на стихи А. Кольцова», III часть) сопрановые ноты в среднем регистре исполняются *ff*, в то время как в остальных голосах они звучат в той же динамике, но в высоком регистре. Расширение тесситуры сопрановой партии до *h*, что выходит за границы певческого диапазона, потребует выстраивания искусственного ансамбля по отношению к достаточно комфортным условиям других голосов (цикл «Иванушка»).

В отношении музыкальной *фразировки* и связанных с нею вопросов *хорового дыхания* хотелось бы отметить, что во всех опусах они детально продуманы композитором. Практически на всем протяжении сочинения «Из Нагорной проповеди» предусмотрено общехоровое дыхание (все хоровые голоса берут дыхание одновременно, по фразам, в паузах или по цезурам). Исключение составляют третья строфа второй части, где партии басов необходимо цепное дыхание, и эпизоды, в которых происходит расслоение хоровой фактуры на несколько пластов и дыхание распределяется для каждой фактурной линии индивидуально. Цикл «Иванушка» отмечен протяженностью хоровых фраз, разграничение которых проводится с помощью пауз и цезур, дыхание общехоровое, за исключением последнего номера, где во фрагменте с контрастной фактурой оно распределяется по партиям. В «Трех песнях на стихи А. Кольцова» (I часть) в партии сопрано дыхание берется по фразам, у остальных голосов оно вначале цепное, затем индивиду-

альное для каждой партии, разграниченное паузами и цезурами. Во второй и третьей частях дыхание распределяется по фразам, персонифицированное для каждого голоса.

Хоровые сочинения Арзуманова обладают ярко выраженной **вокальной природой**. Термин «вокальность» подразумевает напевность, удобство исполнения мелодии, зависящее от ее интервального состава, ритмических особенностей, условий тесситуры²⁷. Данную особенность музыки композитора отметила Е. Дубинец, анализируя его инструментальные и симфонические произведения: «Внутренняя песенность музыки этого автора отражается и на ее восприятии слушателями, поскольку звуковые лабиринты его сочинений надолго остаются в памяти и «пропеваются», возбуждая эмоции и переживания»²⁸.

Истоки напевности хоровых опусов Арзуманова заложены в русском фольклоре, церковно-певческих традициях, романсовой стилистике и советской песенности. Мелодика его произведений наполнена распевами, обладает широкой протяженностью дыхания, вокальной выразительностью²⁹. Прекрасным образцом вокальности служит теноровое соло во втором номере (*пример 82*) и тема колыбельной из третьего номера (*пример 84*) «Воспоминания о Воркуте», первая (*пример 45*) и шестая (*пример 52*) части «Воскресения», второй номер «Покаяния» (*пример 5*), финал «Возвращения из небытия», вторая (*пример 56*) и девятая части «Стихии».

Типичная примета хоровой музыки Арзуманова — введение вокализов, представляющих собой небольшие слоговые распевы («Покаяние», VI часть) или развернутые музыкальные построения (вокализ-реквием сопрано в конце второй части «Возвращения из небытия», вокализ-плач в каденции сопрано и альты соло в третьей части «Прощения», вокализ-размышление в конце седьмого номера «Покаяния», *пример 7*).

Впрочем, далеко не все хоровые произведения распевны. Некоторые из них, напротив, носят декламационно-псалмодический характер, им свойственны по-

²⁷ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества / Э. К. Мнацаканян. // Университетский научный журнал. 2016. № 25. С. 149.

²⁸ Дубинец Е. Отшельник советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 122.

²⁹ Мнацаканян Э. К. Указ. соч. С. 149.

вествовательно-речевые интонации, например, «Откроем покаяния двери» из концерта «Покаяние» (*пример 1*). Другие — обладают ярко выраженной инструментальной природой³⁰. Примером могут служить «Покаяние любовницы» (VIII часть; *пример 10*) и «Покаяние матери» (XIII часть; *пример 12*) из вышеуказанного концерта. Третьи — демонстрируют чередование вокально-хорового начала и инструментальной речитативности, как в концерте «Воскресение» (IV часть; *пример 49*) или их сочетание, как третьем и пятом (*пример 51*) номерах того же опуса, в которых мелодия вокальна, а аккомпанемент инструментален.

Особенности сопряжения вербального компонента с музыкальным³¹ в хоровой музыке Арзуманова обусловлены спецификой творческого процесса, который заключается в практически одновременном зарождении музыкальной и поэтической составляющей. Композитор комментирует данный феномен следующим образом: «Музыка звучит во мне изначально и соединяется со словом»³², что, безусловно, не может не сказаться на соотношении музыкального компонента с вербальным. Первый из них, естественно, для автора важнее, что подтверждают примеры многих произведений. Так, в третьей части «Прощения» на первый план выходит разработка партитуры, текст минимален, в нем смещены принципы акцентуации в словах, которые композитор нарушает сознательно. Подобным образом расставлены приоритеты в третьей части «Иванушки», идея которой понятна, текст — достаточно лаконичен, а также в четвертом номере «Воскресения», где распевается одно слово «Аллилуйя», отдавая преимущество инструментальному началу.

Принцип авторского распева текстового материала, при котором метрически сильная доля такта может не совпадать с ударением в словах поэтического текста, также заметен в сочинениях «Из Нагорной проповеди», «Три песни на стихи А. Кольцова» (*пример 70*). Показательным примером воплощения данного принципа может служить фрагмент из «Стихий» («Балерина»). Закрепленность слова за конкретным мотивом, в частности, «Вот маленькая балерина» в партии **SI** при канонической имитации в нижнюю квинту в партии **SI** удерживает этот

³⁰ Там же. С. 149–150.

³¹ Как упоминалось ранее, большая часть хоровых произведений написана Арзумановым на собственные тексты.

³² Из беседы композитора с автором текста диссертации, состоявшейся 29 сентября 2018 года.

мотив в том же метрическом облике, не позволяя длительности сильной доли перейти на слабое время такта, оставаясь, таким образом, на относительно сильном времени: «Вот ма**А**ленькая балерина» (*пример 58*).

Дальнейшая каноническая имитация данного мотива в нижнюю терцию в партии **AI** происходит с метрическим сдвигом на три восьмых. Подобное применение горизонтальной перестановки неминуемо ведет к изменению ударения в слове: «Вот мал**Е**нькая балерина». Более того, последующая имитация этого мотива в нижнюю терцию с метрическим сдвигом на четвертную длительность в партии **API** рождает еще один текст-музыкальный вариант интонации в этой фразе. Иными словами, затактовая ритмоинтонация пропосты и первой респосты приходится в третьей респосте на сильную долю: «**В**от маленькая балерина».
















Итак, в каноне наряду с вертикально-подвижным контрапунктом применяется техника горизонтально-подвижного контрапункта. Благодаря последней демонстрируется характерная стилистическая особенность музыки автора, основанная на сопряжении вербального и музыкального компонентов, во многом обуславливающая его творческий почерк, формируя тем самым присущий его стилю феномен вокально-хоровой виртуозности как высшего проявления исполнительского мастерства.









Еще один выразительный пример взаимодействия музыки со словом при контрастной фактуре — в концерте «Покаяние» («Бедный мой»; *пример 7*), где диссонантность проявляется на двух уровнях. С одной стороны, ее выражение обусловлено полиритмией, когда в партиях женской группы хора, теноров и басов использованы различные ритмы. С другой стороны, она репрезентируется на сонорном уровне, когда возникает сочетание согласованности и несогласованности при артикуляции текста в партиях теноров и басов.

Так, в группировке из пяти восьмых длительностей на первую из них, а именно сильную долю такта, в партии теноров приходится слог «**во**» русского текста, а в партии басов «**wo**» немецкого текста, что, очевидно, можно полагать консонансным фонетическим созвучием. Следующее же сочетание, приходящееся на третью восьмую длительность в обозначенной группировке, диссонантно, ввиду сопряжения слогов «**во**» и «**hin**» (*таблица 16*). В последующей же подобной

группировке на первую длительность приходится диссонанс, но при этом происходит вертикальная фонетическая перестановка из-за сочетания слогов «ин» и «wo». А третья восьмая репрезентирует фонетический консонанс. В третьей группировке восьмых длительностей возвращаются заявленные прежде фонетические сочетания «wo»/«wo» и «wo»/«hin», но в ракоходе — фонетический диссонанс на первую восьмую длительность, а фонетический консонанс — на третью (таблица 16). Что касается дальнейших группировок из трех и четырех восьмых длительностей, то в данном случае реализуются следующие фонетические конструкции — консонанс/диссонанс и диссонанс/консонанс/консонанс, соответственно (таблица 16).

Таблица 16

														
во-	ин	во-	ин	во-	ин	во-	ин	во-	ин	во-	ин	во-	ин	во-
wo-	hin			wo-	hin wo-			hin	wo-					

							
ин	во-	ин	во-	ин	во-	ин	ин
hin	wo-		hin	wo-			hin

Проблема связи акцентуации и фонетики, столь присущая вокально-хоровой музыке В. Арзуманова, рассматривается В. Васиной-Гроссман, которая отмечает чуткое отношение русских композиторов к особенностям русской речи, где фонетически ясной является только гласная, стоящая под ударением, остальные гласные звуки произносятся редуцированно. При правильном произнесении текста такие несовпадения текстовых ударений с метрическими являются практически незаметными³³. Вместе с тем «есть немало случаев и в народной, и в профессиональной музыке, когда такое несовпадение является “не ошибкой”, а нарочитой игрой в неправильность»³⁴. Подобные ситуации логичны, отнюдь не

³³ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1 : Ритмика / В. Васина-Гроссман. М.: Музыка, 1972. С. 31.

³⁴ Там же.

означают отказ Арзуманова от фундаментального принципа бережного обращения с поэтическим текстом, в той или иной степени реализованного во всех его без исключения хоровых опусах.

Обобщенная трактовка поэтического текста может быть контрастной («Покаяние», XI часть), эмоционально насыщенной («Покаяние», XIV часть) или приглушенной («Моление», III часть), развиваться по принципу нарастания (второй раздел «Из Нагорной проповеди»). Наряду с этим, композитор прибегает и к *детализации текста*, подчеркивая смысл наиболее значимых слов, словосочетаний, фраз, предложений. Например, выделяя фразу «чужая боль всего страшней» в шестой части концерта «Воскресение» (*пример 52*), предложение «Грешник сей перейдет скоро в бескрайние поля» во втором номере «Стихии». Подчеркивание же в светском по смыслу тексте слова «Аллилуйя» в конце первого номера «Возвращения из небытия» (*пример 90*), определяет духовное содержание следующей части этого опуса.

Что касается вопросов *претворения поэтического текста*, в эпизодах лирического характера применяется его вокализация и внутрислоговые распевы. Примерами тому могут служить вокализ из «Покаяния» (VII часть; *пример 9*), сопрановая мелодия «Маленького Рождественского концерта» (V часть; *пример 30*), соло тенора в «Покаянии» (III часть; *пример 5*), басовое соло из «Моления» (II часть) и т. д.

Наряду с этим композитор использует *декламационность* (включая силлабический принцип распева текста). В первом и последнем номерах «Покаяния» (*пример 1*) она отвечает атмосфере покаянного стиха, в опусе «Из Нагорной проповеди» (*примеры 16, 17*) — настроению покаянной молитвы, в третьей части «Моления» (*пример 19*) соответствует духу массовой песни.

Качественная трактовка хоровых опусов Арзуманова предъявляет самые высокие профессиональные требования и к исполнителю-дирижеру, который должен обладать прекрасной технической оснащенностью, развитой слуховой культурой, тонким чувством ритма, яркой эмоциональностью, и, разумеется, быть

высокообразованной и творческой индивидуальностью, обладающей хорошим художественным вкусом.

Диапазоном стилистической сферы произведений Арзуманова обусловлена смена музыкальных настроений его опусов, что требует от дирижера богатого воображения, активного творческого мышления, умения быстро перестраиваться из одного эмоционального состояния в другое. Характер трактовки музыки определен композитором до мельчайших деталей. Например, только на протяжении первой части «Прощения» авторские указания меняются неоднократно: «петь тяжело, покаянно», «петь текуче», «петь мощно», «петь покаянно». Авторская ремарка в «Маленьком Рождественском концерте» (III часть) гласит: «бас поет “тяжелым”, уставшим голосом». Замечания автора имеют прямое отношение к исполнительским штрихам: «шутливо, легко» («Воскресение», II часть), «нежно» («Воскресение», IV часть), «петь “скандируя”, подражая трубе» («Стихия», V часть).

Одна из важнейших дирижерских задач — соблюдение цельности формы в многочастных произведениях, выстраивание всех формообразующих элементов в единое целое. Драматургией опусов, их композиционным членением обусловлено изменение характера движения (внезапное или постепенное), что отражено в темповых обозначениях. Показ темповых и агогических изменений обязывает дирижера быть предельно внимательным и мобильным. Примером может служить концерт «Покаяние», состоящий из семнадцати контрастных по темпу частей. Изменения темпа встречаются многократно на протяжении одной развернутой части опуса «Прощения» (IV часть), в седьмом номере «Стихии», где, согласно ремарке Арзуманова, «темп постепенно убыстряется к концу части», и в других сочинениях.

Авторские намерения весьма конкретны и в обозначении метронома. Большинство сочинений изложено в переменном размере, смена которого порой производится практически в каждом такте. Ритмическая экстремальность является результатом детальнейшей ритмической обработки, которой подвергается музыкальный материал. Все вышесказанное требует от дирижера быстроты реакции, выдержки, умения почувствовать пульс музыки.

Четкостью показов вступлений различных голосов в полифонических эпизодах обусловлена активизация слухового и двигательного самоконтроля. Так, в «Возвращении из небытия» дирижеру необходим предельно ясный показ темпов и их изменений, обеспечивающий единство движения, поскольку проконтролировать индивидуальные особенности исполнения каждой контрапунктирующей линии невозможно при полной свободе композиторской метроритмики.

Работа над интонационными трудностями предполагает не только умение слышать хоровую горизонталь, но и внутренне воспроизводить всю многоголосную фактуру (*пример 1; пример 55*, тт. 7–8; *пример 96*), а также хоровую и инструментальную вертикаль («Из Нагорной проповеди», «Стихия», «Братоубийство», «Возвращение из небытия» и др.).

Специфика сопряжения музыкального и вербального компонентов подразумевает осмысление текстовых ударений, более яркую их артикуляцию, нивелирование безударных слогов, в особенности, если те приходятся на метрически сильную долю такта в эпизодах с несовпадением музыкального и стихотворного метра (*пример 70*). Сочетание различной подтекстовки в хоровых партиях при полифоническом изложении может представлять определенные дикционные трудности. Например, в III, V (*пример 51*) и VII частях (*пример 53*) концерта «Воскресение», когда в одной из партий проводится основной текст, а в остальных распевается слово «Аллилуйя» или «Noël», а также рассмотренные выше фрагменты из «Покаяния» (V часть; *пример 7*) и «Стихии» («Балерина»; *пример 58*).

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что индивидуальный хоровой почерк Валерия Арзуманова весьма специфичен и труден в интонационном и метроритмическом отношении, значительному числу сочинений присущ высочайший уровень сложности, требующий от исполнителей поистине виртуозного владения вокально-хоровой техникой. Исполнение определенных опусов может представлять серьезную трудность и с точки зрения управления хоровой и инструментальной звучностью. От дирижера требуется не только прекрасное владение мануальной техникой, но и общая мобильность — умение предвидеть контрасты, быстрота реакции и легкость переключения внимания с одного

исполнительского аспекта на другой, постоянный контроль за изменениями художественной образности, динамики, темповых корреляций, ладотональных отклонений и прочих средств музыкальной выразительности.

Хоровое творчество Валерия Арзуманова стилистически представляет собой художественный синтез, интегрирующий, как правило, авторскую поэтическую первооснову и музыкальный компонент. Функциональное содержание партитуры, отражая уникальность структурного и драматического контекста каждого опуса, формирует феномен вокально-хоровой виртуозности как высшего проявления исполнительского мастерства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рефлексируя над содержанием данной диссертационной работы, представляется необходимым высказать следующие соображения.

Валерий Арзуманов — всемирно известный композитор и музыкант, один из ярких представителей русского музыкального зарубежья. Его творчество сформировалось на грани двух великих культур — русской и французской¹. Получив в России прекрасное академическое образование (специальная музыкальная школа-десятилетка, Ленинградская консерватория и аспирантура), изучив достижения современной композиторской школы (Д. Шостакович, Б. Барток, А. Онеггер и П. Хиндемит), пройдя увлечение творчеством А. Берга, Арзуманов осознает, что ему необходимо найти иной путь в музыке. Отныне интеллектуальный и творческий поиск музыканта направлен на определение духовных идеалов и формирование нового композиторского мышления.

Духовные искания Арзуманова в российский период творчества заключались в знакомстве с христианской литературой (Е. Сирин, И. Лествичник, Ф. Затворник) и погружении в восточную религию и философию (буддизм, древнекитайские тексты: «Ши-Цзин», «Дао де Цзин», «И Цзин»). Соприкосновение в эмиграции с русской богослужебной музыкой, увлечение ее лучшими образцами, способствовало возникновению серьезного интереса к основам христианской доктрины, изучением которых (посещение лекций Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже) завершился процесс духовного становления музыканта и формирования его авторского кредо.

Постижение восточной музыкальной культуры (преимущественно индийской), освоение искусства импровизации в стиле джаз, рок-музыки и в технике

¹ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии / Э. К. Мнацаканян // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 [49]. С. 45.

раги, интересовавшие композитора в эстетическом и технологическом аспектах, привели его к переосмыслению оснований творческого процесса.

Огромное влияние оказала на Арзуманова фигура Оливье Мессиаана: личностное (направленное на всеобъемлющее постижение художественной культуры) и технологическое (сказавшееся в сфере ритмической организации музыкальной ткани). Знакомство с музыкальными традициями мировой культуры, глубокая погруженность в мир индийской музыки привели к переосмыслению роли русской традиционной музыкальной культуры в его творчестве и формированию нового композиторского стиля.

Творческое письмо Арзуманова поликомпонентно. Оно основано на синтезе интонаций советских песен 50-х годов с русской и немецкой классикой в простом ее варианте и постепенным переходом к более серьезным направлениям. Важнейшей идеей композитора было соединение различных компонентов: «Мне всегда казалось, что моя роль — создать из этого первичного музыкального материала настоящую сложную художественную и языковую культуру»². Позднее добавился русский и мировой фольклор. В определенной мере повлияло на мелос Арзуманова и русское православное пение. Воздействие на композиторский стиль оказали также индийская музыка, джаз и рок-культура. Широта художественных интересов композитора, его восприимчивость к различным интонационным слоям и многочисленным направлениям музыкального искусства органично сочетаются в его творчестве с приверженностью классическим традициям. Несмотря на кажущуюся эклектику, все вышеназванные элементы образуют органичный стилевой сплав.

Особенность духовных хоровых произведений Арзуманова состоит в том, что они не являются литургической музыкой прикладного характера. Композитор не пишет музыку для церкви, ибо она светского предназначения ввиду своей сакральной образности и тематизма. В основе данных опусов лежит идея духовного перерождения человека, стремления к высшему идеалу. Верование композитора особенное — оно вне рамок какой-либо религии. Бог и христианские основы для

² Дубинец Е. Отшельник советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная Академия. 2010. № 1. С. 125.

него то, что выкристаллизовывалось годами, и эти идеалы музыкант несет внутри себя. Арзуманов считает, что для этого не обязательно быть воцерковленным: «Можно найти какое-то свое личное духовное измерение»³. В этом контексте эпохальными в творчестве композитора представляются следующие два произведения: «Воскресение» и «Возвращение из небытия». Первое из них олицетворяет выход из духовного кризиса, наполненный религиозным смыслом. Второе из обозначенных произведений — это обретение внутренней гармонии и сохранение духовной нравственности.

Тема Покаяния наиболее важна для композитора. Она объединяет не только все сочинения сакральной тематики, но и присутствует в сугубо светских произведениях⁴. Возможно, это связано с беспокойством за духовно-нравственное состояние современного человечества, или же вызвано раскаянием за совершенные поступки, ощущение ответственности за которые в последние годы усиливается. Отсюда и тема покаяния, связанная с образом Христа — одного из самых серьезных стимулов для творчества.

Композитор прекрасно владеет природой хорового письма, разнообразно используя тембровые возможности хора, различные приемы соотношения хоровых партий. Фактура его произведений находится в процессе постоянного развития, что позволяет охарактеризовать ее как «живую». Письмо Арзуманова насыщено всевозможными колористическими приемами — от традиционных до современных способов звукоизвлечения. Хоровой стиль Валерия Арзуманова обладает ярко выраженными индивидуальными чертами. В нем нашли отражение приемы оркестрового письма, сказавшиеся на структуре, способах развития и изложения музыкального материала опусов. Хоровому почерку присущ высочайший уровень сложности в интонационном и метроритмическом отношении, что предъявляет к исполнителям требования не только безусловного владения вокально-техническими навыками, но и обладания высоким уровнем общекультурной под-

³ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции / Э. Мнацаканян // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов / ред.-сост. М. В. Воротной; научн. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. Вып. 8. Ч. 2. С. 111–120.

⁴ Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества / Э. К. Мнацаканян // Университетский научный журнал. 2016. № 25. С. 148.

готовки, безупречным художественным вкусом. Исполнение опусов Арзуманова несомненно представляет определенные сложности с точки зрения управления хоровой и инструментальной звучностью, но трудности эти вполне преодолимы, ибо проистекают из логически четко выстроенной драматургической структуры целого.

Судьба Валерия Арзуманова удивительна и не вполне обычна для современного композитора. Одновременно она не является уникальной на сегодняшний день. Достаточно вспомнить С. Губайдуллину, живущую около 30 лет в Германии, А. Шнитке, последнее десятилетие жизни которого прошло в той же стране, и других крупных композиторов, эмигрировавших за рубеж и состоявшихся на Западе. Арзуманов же оказался за границей в середине 70-х, намного раньше вышеупомянутых авторов, когда казалось, что пути назад нет. Концертное будущее его опусов было неизвестным. Композитор понимал, что музыка, которую он пишет в эмиграции, скорее всего, будет звучать только там, а, возможно, не будет исполняться совсем. Практически, он писал «в стол», что кажется невозможным для хоровой музыки, олицетворяющей собой русскую ментальность, ориентированную на российского слушателя и созданную на русском языке. Авторы же, уехавшие из России в период перестройки (С. Губайдулина, Е. Фирсова, Д. Смирнов, Г. Канчели), знали, что их музыка будет исполняться, и в России, и за рубежом.

Поразительным представляется то, как этот человек сумел сохранить духовно-нравственную основу, заложенную в глубине и звучащую на очень высоком этическом уровне, являясь музыкально-эстетическим барометром его творчества. Отрезанный, казалось бы, от русской культуры, живя практически в одиночестве в маленьком французском городке, Арзуманов был всецело поглощен творческим процессом. Отключиться от суеты повседневности и заниматься «творчеством ради творчества» — весьма редкая возможность в композиторской практике, позволившая Арзуманову сконцентрироваться на обретении самого себя. Этот процесс беспрерывен, композитор все время внутренне развивается, работает над самим собой и над собственным ощущением окружающей действительности. Парадоксально, но

оторвавшись от России, музыкант сохранил глубокую внутреннюю почвенную связь с родиной и ее культурой.

Творчество Валерия Арзуманова — явление уникальное, основанное на удивительном альянсе художника: русская школа, которая преломляется сквозь призму французской культуры. Воспитанный в одной ментальности, он включился в иную, но остался при этом русским композитором по сути, вере и взглядам: «Во мне нет ни капли русской крови. Я не отстаиваю свою русскость на уровне национальной принадлежности — это скорее культура и язык, как для Лермонтова, Блока и многих других»⁵.

В хоровом творчестве музыканта этот момент выявлен со всей очевидностью и выражен очень ярко, в том числе и в большинстве авторских поэтических текстов его опусов. Валерий Арзуманов — настоящий русский художник, который бережет, сохраняет и несет высокую русскую традицию, существуя в условиях русско-французского содружества: двуязычия, двух культур: «Я — советский композитор. Это — реальность. Я родился здесь, вырос и выучился здесь. Я — русский советский композитор, и дело не в дефинициях, а в том чувстве, с которым Марк Шагал повторял и в 90 лет: “Я — русский художник”. Оно становится особенно острым, когда — снова обращаюсь к Высоцкому — “выпадаешь из колеи”. Тогда ты как бы воссоздаешь в сознании свою собственную культуру, свои гены: если ты от них отказываешься — мне кажется, нельзя выжить...»⁶.

Концерты композитора, состоявшихся после долгого перерыва в Петербурге и в Москве в 1988 году, глубоко убедили музыкальную общественность двух культурных столиц России в том, что: «музыка Арзуманова нужна сегодня на его Родине, что перед нами — прецедент: возвращение композитора в свою культуру»⁷. Ныне, спустя три десятилетия, можно с полной уверенностью полагать, что это возвращение не просто состоялось, но и стало неотъемлемой составляющей отечественной композиторской школы XXI века.

⁵ Дубинец Е. Отшельник Советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2010. №1. С. 125.

⁶ Рахманова М. Валерий Арзуманов Возвращение в свою культуру / М. Рахманова // Советская музыка. 1989. № 4. С. 37.

⁷ Там же. С. 35.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамовских, Е. Е. Роль хорового концертного жанра в русской духовной музыке / Е. Е. Абрамовских // XVII Красноярские краевые рождественские образовательные чтения «1917–2017 : Уроки столетия»: сборник трудов конференции. — Красноярск : ООО ИД «Восточная Сибирь», 2017. — С. 472–477.
2. Акопян, Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
3. Алябьева, А. О коммуникативных возможностях тембра / А. Алябьева // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Том VII / редактор-составитель А. И. Демченко. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. — С. 119–134.
4. Алябьева, А. О природе континуальных и дискретных свойств темброформы / А. Алябьева // Культурная жизнь Юга России. — 2011. — № 4 (42). — С. 19–21.
5. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.
6. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
7. Арзуманов В. Стихи композитора / В. Арзуманов ; подборка и публ. Н. Горбаневской // Русская мысль = La Pensée Russe : Специальное приложение / учредитель и гл. ред. И. Иловайская-Альберти ; редкол.: А. Гинзбург, Н. Дюжева и др. — Париж, 1990. — № 3829. — 25 мая.
8. Арзуманов, В. Аккорд, который всегда с тобой / В. Арзуманов // Русская мысль = La Pensée Russe / учредитель и гл. ред. И. Иловайская-Альберти

- ; ред. совет: Ив Аман, М. Геллер, А. Гинзбург и др. — Париж, 1994. — № 4036. — 30 июня – 6 июля.
9. Арзуманов, В. Возвращение из небытия : для смешанного хора, виолончели и ударных, ор. 197 / В. Арзуманов. — СПб. : УТ, 2018. — 35 с.
10. Арзуманов, В. Воскресение : Концерт для смешанного хора a cappella, ор. 181 / В. Арзуманов. — СПб. : УТ, 2017. — 41 с.
11. Арзуманов, В. Два письма и три портрета / В. Арзуманов // Советская музыка. — 1973. — № 13. — С. 22–28.
12. Арзуманов, В. Из Нагорной проповеди : для смешанного хора в сопровождении скрипки, ор. 114 / В. Арзуманов. — СПб. : УТ, 2019. — 16 с.
13. Арзуманов, В. Ключ к творчеству Ю. Буцко / В. Г. Арзуманов // Советская музыка. — 1991. — № 6. — С. 19.
14. Арзуманов, В. Незримый свет веков / В. Арзуманов ; комментарий М. Рахмановой // Российская музыкальная газета. — 1990. — № 3. — С. 4.
15. Арзуманов, В. Размышления над биографией. Опасное пари композитора Алемдара Караманова / В. Арзуманов // Русская мысль = La Pensée Russe / гл. ред. И. Иловайская-Альберти; редкол.: А. Гинзбург, С. Дедюлин и др. — Париж, 1991. — № 3865. — 8 февраля.
16. Арзуманов, В. Юрий Буцко — композитор. Эскиз портрета / В. Арзуманов // Русская мысль = La Pensée Russe / гл. ред. И. Иловайская-Альберти ; редкол.: А. Гинзбург, Н. Дюжева и др. — Париж, 1990. — № 3832. — 15 июня.
17. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX — начала XX века: историко-стилевой аспект: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02 / Евгения Георгиевна Артемова; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М., 2015. — 382 с.
18. Артемова, Е. Г. Духовно-хоровая культура и образование в Санкт-Петербурге на рубеже XIX–XX веков / Евгения Георгиевна Артемова // Актуальные вопросы современного богословия и церковной

- науки: Материалы VIII международной научно-богословской конференции, посвященной 70-летию возрождения Санкт-Петербургской Духовной Академии: в 2-х частях. — СПб. : Религиозная организация — духовная образовательная организация высшего образования «Санкт-Петербургская Духовная Академия Русской Православной Церкви» (Санкт-Петербург), 2017. — С. 416–436.
- 19.Афони́на, Н. Проблемы ритмического анализа / Н. Афони́на // Ритм и форма. Сборник статей / ред. Н. Афони́на, Л. Иванова. — СПб. : Издательство «Союз художников», 2002. — С. 10–38.
20. Барабаш, О. С. Воплощение поэзии Тютчева в сочинениях для хора а саррелла : взаимодействие поэтического и музыкального текстов : специальность 17.00.09 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Барабаш Оксана Сергеевна ; Место защиты: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. — Саратов, 2018. — 28 с.
- 21.Батюк, И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. Батюк. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2015. — 210 с.
- 22.Безымянные : короткометражная героическая опера о мужестве, проявленном советскими людьми в годы Великой Отечественной войны / режиссер В. Серков ; композитор В. Арзуманов ; в ролях: Михаил Колкунов (поёт В. Смирнов), Лилия Шарапова (поет Валентина Козырева), Александр Тимонин ; Главная редакция музыкальных программ ЦТ. — Фильм вышел в 1969 г.
- 23.Бершадская, Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы / Т. С. Бершадская. — СПб. : Ut, 1997. —197 с.
- 24.Библия : книги священного писания Ветхого и Нового Завета : (канонические) : в русском переводе с параллельными местами и приложениями. — М. : Российское библейское общество, 2011. — 1231, XVI, [14] с.

25. Биография Рави Шанкара / Материал подготовлен на основе информации РИА Новости и открытых источников // РИА НОВОСТИ. — 2012. — 12 декабря. — URL: <https://ria.ru/20121212/914437686.html> (дата обращения: 02.04.2019).
26. Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде — Петербурге 1965–2005 / А. Бурлака. Том 1. — СПб. : Гельветика, 2007. — 414 с.
27. Буцко, Ю. Слово — молодежи / Ю. Буцко // Советская музыка. — 1968. — № 1. — С. 10.
28. Васильева, Е. Е. О покаянных и духовных стихах в русской культуре / Е. Е. Васильева // Христианство в регионах мира. Вып. 2 : сборник статей / Рос. акад. Наук ; Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) ; сост.: Т. А. Бернштам, Ю. Ю. Шевченко ; отв. ред.: Т. А. Бернштам, А. И. Терюков. — СПб. : Наука, 2008. — С. 246–280.
29. Васильева, Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Васильева Надежда Эммануиловна; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 2000. — 24 с.
30. Васина-Гроссман, В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1 : Ритмика / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка 1972. — 150 с.
31. Васина-Гроссман, В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2 : Интонация; Ч. 3 : Композиция / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка 1978. — 368 с.
32. Веприк, А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. — М. : Советский композитор, 1961. — 453 с.
33. Веприк, А. М. Трактовка инструментов оркестра / А. М. Веприк. — [2-е изд.]. — М. : Музгиз, 1961. — 302 с.
34. Взгляните на лицо : [документальный фильм] / режиссер П. Коган ; сценарий С. Соловьев ; оператор П. Мостовой ; композитор В. Арзуманов ; киностудия «Ленинградская студия кинохроники». — Фильм вышел в 1966 г.

35. Волков, С. Познавая мир: Валерий Арзуманов / С. Волков // Волков С. Молодые композиторы Ленинграда. — М. ; Л. : Советский композитор, 1971. — С. 24–34.
36. Вопросы хороведения : учебно-методическое пособие для учащихся регент.-хорового отделения Новокузнец. Правосл. Духов. училища: [в 3 ч.] : Ч. 1 / Муницип. образоват. учреждение дополн. проф. образования «Ин-т повышения квалификации» (МОУ ДПО ИПК) ; сост.: А. А. Толстокулакова. — Новокузнецк : Изд-во МОУ ДПО ИПК, 2004. — 95, [1] с.
37. Вопросы хороведения : учебно-методическое пособие для учащихся регент.-хорового отделения Новокузнец. Правосл. Духов. училища: [в 3 частях] : Ч. 2 / Муницип. образоват. учреждение дополн. проф. образования «Ин-т повышения квалификации» (МОУ ДПО ИПК) ; сост.: А. А. Толстокулакова. — Новокузнецк : Изд-во МОУ ДПО ИПК, 2004. — 207 с.
38. Вопросы хороведения : учебно-методическое пособие для учащихся регент.-хорового отделения Новокузнец. Правосл. Духов. училища: [в 3 частях] : Ч. 3 / Муницип. образоват. учреждение дополн. проф. образования «Ин-т повышения квалификации» (МОУ ДПО ИПК) ; сост.: А. А. Толстокулакова. — Новокузнецк : Изд-во МОУ ДПО ИПК, 2004. — 71 с. : ил., ноты.
39. Гаккель, Л. Е. Декабрьские лекции / Л. Е. Гаккель. — М. : ВРИБ Союзрекламкультура, 1991. — 76 с.
40. Галайская, Р. Б. Сямисэн / Р. Б. Галайская // Музыкальная энциклопедия : [В 6 т.] / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5 : Симон – Хейлер. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Стб. 363–364.
41. Гете, И. В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 2. Фауст : Трагедия: пер. с нем. Б. Пастернака / под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста. — М. : Художественная литература, 1976. — 510 с.

42. Григорьев, С. Теоретический курс гармонии: учебник теорет.-композит. фак. муз. вузов / С. Григорьев. — М. : Музыка, 1981. — 478 с.
43. Григорьева, Г. В. Русская хоровая музыка 1970–80-х годов / Г. В. Григорьева. — М. : Музыка, 1991. — 80 с.
44. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию: учебное пособие / Н. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
45. Гуляницкая, Н. С. «Внелитургические» жанры современной духовной музыки: панорамный обзор / Н. С. Гуляницкая // Ежегодная богословская конференция православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. — М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2016. — С. 340–344.
46. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке: Исследование / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2019. — 256 с.
47. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
48. Гуляницкая, Н. С. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели / Н. С. Гуляницкая // Вестник ПСТГУ: Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2014. — Вып. 1 (13). — С. 182–194.
49. Гусейнова, З. М. Списки Стихов покаянных в рукописях Троице-Сергиевой Лавры / З. М. Гусейнова // Вестник ПСТГУ: Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2016. — Вып. 3 (23). — С. 36–47.
50. Дмитриев, Г. Ударные инструменты. Трактовка и современное состояние / Г. Дмитриев. — М. : Советский композитор, 1991. — 145 с.
51. Добжанская, О. В. Ритуальная музыка как сакральная духовная сущность: философско-эстетическое осмысление феномена / О. Добжанская // XVII Царскосельские чтения : мат. межд. научн. конференции (23–24 апреля 2013 г.) Том I / под общ. ред. профессора В. Н. Скворцова. —

- СПб. : Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2013. — С. 147–150.
52. Дубатовская, О. А. Особенности хоровой фактуры в условиях неклассического контекста (на примере произведений композиторов России и Беларуси) / О. А. Дубатовская // Общества теории музыки. — 2015. — № 2 (10). — С. 14–19.
53. Дубинец, Е. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья / Е. Дубинец. — М. : Музиздат, 2016. — 316 с.
54. Дубинец, Е. Отшельник советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная академия. — 2010. — № 1. — С. 122–126.
55. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века : учебное пособие для музыкальных вузов / Л. Дьячкова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. — 296 с.
56. Екимовский, В. Оливье Мессиа́н. Жизнь и творчество / В. Екимовский. — М. : Советский композитор, 1987. — 304 с.
57. Живая вода : [документальный фильм] : лирическая зарисовка о Неве, Ленинграде в период белых ночей / режиссер Г. Кравцов ; композитор В. Арзуманов ; киностудия «Ленинградский клуб кинолюбителей». — Фильм вышел в 1965 г.
58. Живов, В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. — М. : Музыка, 1987. — 95 с.
59. Живов, В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учебное пособие / В. Живов. — М. : Владос, 2003. — 270 с.
60. Загидуллина, Д. Р. Оркестровая техника в симфонических произведениях татарских композиторов : автореферат диссертации кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Д. Р. Загидуллина; Каз. гос. консерват. — Казань, 2004. — 22 с.
61. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX века / В. Ильин. — М. : Советский композитор, 1985. — 232 с.

62. Илюшин, А. А. Русское стихосложение: учебное пособие для филол. спец. вузов / А. А. Илюшин. — М. : Высш. шк., 2004. — 239 с.
63. И Цзин: древняя китайская «Книга Перемен» / перевод Ю. К. Шуцкого. — М. : Эксмо, 2004. — 560 с.
64. Кабкова, Е. П. Иррациональные категории в отечественном образовании («духовное» и «душевное») / Е. П. Кабкова, О. В. Стукалова // Инициативы XXI века. — 2013. — № 3. — С. 39–41.
65. Карташева, Т. В. Преломление религиозных концепций в североиндийском классическом жанре хайал / Т. В. Карташева // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире : сборник материалов III Международной конференции 17–21 сентября 2018 г. / ред.-сост. С. И. Хватова. — Майкоп : Магарин Олег Григорьевич, 2018. — С. 401–415.
66. Кирносов, В. Н. Обращение к жанру духовного стиха в творчестве отечественных композиторов / В. Н. Кирносов // Российское общество и православная церковь: уроки истории : материалы XIII международных научно-образовательных Знаменских чтений / гл. ред. М. Л. Космовская, техн. ред. О. М. Молодых, филолог-корректор Л. Г. Горшкова. 2017. — С. 64–68.
67. Ковалев, А. Б. История и теория богослужебного пения / А. Б. Ковалев; Акад. хорового искусства им. В. С. Попова, каф. истории и теории музыки. — М. : Дом МИСиС, 2012. — 282 с. : ил., ноты, табл.
68. Ковалев, А. Б. Духовный концерт как хоровой цикл на рубеже XX–XXI вв.: жанровые и стилевые особенности / А. Б. Ковалев. // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2017. — Вып. 25. — С. 95–106.
69. Ковалев, А. Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX — начала XXI века : жанровая типология : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Ковалев Андрей Борисович; Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — М., 2018. — 473 с.

70. Ковалев, А. Б. История и теория богослужебного пения / Андрей Борисович Ковалев; Акад. хорового искусства им. В. С. Попова, каф. истории и теории музыки. — М. : Дом МИСиС, 2012. 282 с. : ил., ноты, табл.
71. Ковалев, А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков : Специфика жанра и организация цикла : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ковалев Андрей Борисович. — М., 2004. — 295 с.
72. Ковалев, А. Б. Нетрадиционные жанры русской духовной музыки в композиторском творчестве на рубеже XX–XXI вв. / А. Б. Ковалев // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2017. — Вып. 28. — С. 159–169.
73. Кожевникова, Т. В. Особенности поэтики русских покаянных духовных стихов XVI–XVII вв. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Кожевникова Татьяна Викторовна; Самар. гос. пед. ун-т. — Самара, 2005. — 18 с.
74. Комарова, А. Н. Духовные идеалы и ценности в русской духовной музыке конца XX — начала XXI вв. / А. Н. Комарова // Инновационные процессы в науке и образовании : сборник научных статей / под общ. ред. Г. Ю. Гуляева. — Пенза: — МЦНС «Наука и Просвещение», 2018. — С. 164–172.
75. Консон, Г. Р. Исследования Л. Мазеля творчества Шостаковича: панорама научной интерпретации музыкального текста / Г. Р. Консон // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сборник статей по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 года. — М. : Человек, 2010. — С. 463–480.
76. Конунов, А. А. Стилиевые приемы в героическом эпосе «Алтай-Буучай» / А. А. Конунов // Языки и фольклор коренных народов Сибири. — 2014. — № 1 (26). — С. 20–27.

- 77.Красникова, Т. В. Фактура в музыке XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Красникова Татьяна Николаевна. — М., 2009. — 54 с. — Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных.
- 78.Курбатская, С. К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза / С. Курбатская // Курбатская С. Пьер Булез. Эдисон Денисов: аналитические очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — С. 34–136.
- 79.Кюрегян, Т. С. Григорианский хорал : учебное пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра теории музыки. — М. : Московская консерватория, 2008. — 259 с.
- 80.Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII–XX веков : учебное пособие / Т. Кюрегян. — М. : ТЦ Сфера, 1998. — 344 с.
- 81.Лаврентьева, И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 79 с.
- 82.Лао-Цзы. Дао дэ цзин / Лао Цзы ; пер., примеч. Ян Хин-шун. — СПб. : Азбука, 1999. — 180, [2] с.
- 83.Левандо, П. П. Анализ хоровой партитуры / П. П. Левандо. — Л. : Музыка, 1971. — 102 с.
- 84.Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. — Л. : Музыка, 1984. — 124 с.
- 85.Левандо, П. П. Проблемы хороведения / П. П. Левандо. — Л. : Музыка, 1974. — 282 с.
- 86.Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2 : Стихотворения 1832–1841 / художник С. В. Богачев. — М. : Воскресенье, 2000. — 404 с.
- 87.Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; кафедра теории музыки. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.

88. Лопушанская, Е. Русская музыка во Франции (Беседа с композитором Валерием Арзумановым) / Е. Лопушанская // Paris – Париж : La France en langue russe – По-русски о Франции : альманах / “La Mémoire Objective” association culturelle loi 1901. — URL: <http://parij.free.fr/04-Theatre/articles/theatre02.htm> (дата обращения: 03.12.2016).
89. Мазель, Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. — М. : Музыка, 1972. — 616 с.
90. Манафова, М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Манафова М. М. ; С.-Петербург. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 2011. — 22 с.
91. Мальчишку звали капитаном : художественный фильм / режиссер М. Толмачев ; сценарий И. Воробьев ; оператор Н. Луканев ; композитор В. Арзуманов ; в ролях: Боря Зайцев, Анатолий Грачев, Саша Данилочкин, Виктор Ирич, Леонид Рымарь, Валерий Фетисов (II), Галина Сулима, Герберт Дмитриев, Вячеслав Жариков, Альфред Зиновьев, Арнис Лицитис, Виталий Леонов, Дмитрий Капка, Фёдор Одинокоев, Николай Олейник, Юрий Соколов (IV), В. Тюрин, Людмила Цветкова, Анатолий Войнов ; киностудия «Одесская киностудия». — Фильм вышел в 1973 г.
92. Манько, Т. В. Русская школа хорового исполнительства : Традиции и современность: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Манько Т. В. ; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2006. — 31 с.
93. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки: Исследование : монография / В. В. Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.

94. Мессиа́н, О. Техника моего музыкального языка / О. Мессиа́н; пер. и коммент. М. Чебуркиной; науч. редакция Ю. Н. Холопова. — М. : Греко-латин. каб. Ю. А. Шичалина, 1995. — 124, [3] с.
95. Микита, А. О современных технологиях в храмовой музыке / А. Микита // Православие и мир : Ежедневное интернет-издание о том, как быть православным сегодня. — URL: <http://www.pravmir.ru/andrej-mikita-o-sovremennykh-technologiyax-i-xramovoj-muzyke-audio/> (дата обращения: 13.06.2018).
96. Митрофанова, М. В. К проблеме соотношения категорий «церковное богослужбное пение» и «духовная музыка» / М. В. Митрофанова // Музыка о детях и для детей: традиции и новаторство : мат. междунар. конференции (18 апреля 2017 года). — Липецк : Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. — С. 91–94.
97. Михайлов, М. Стиль в музыке. Исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 262 с.
98. Мнацаканян, Э. К. Валерий Арзуманов. Портрет композитора сквозь призму хорового творчества / Э. К. Мнацаканян // Университетский научный журнал. — 2016. — № 25. — С. 144–150.
99. Мнацаканян, Э. К. Валерий Арзуманов. Путь к себе / Э. К. Мнацаканян // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования: сборник статей по материалам IV Всероссийской конференции «Герценовские хоровые ассамблеи: научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования» (13 апреля 2017 года) / ред.-сост. М. А. Рычкова. — СПб. : Астерион, 2018. — Вып. 4. — С. 52–58.
100. Мнацаканян, Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции / Э. К. Мнацаканян // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / ред.-сост. М. В. Воротной ; научн. ред. Р. Г. Шитикова. — СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. — Вып. 8. — Ч. 2. — С. 111–120.

101. Мнацаканян, Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии / Э. К. Мнацаканян // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 3 [49]. — С. 45–50.
102. Мнацаканян, Э. К. Жанр концерта в хоровом творчестве Валерия Арзуманова / Э. К. Мнацаканян // Университетский научный журнал. — 2019. — № 46. — С. 161–168.
103. Мнацаканян, Э. К. Особенности хорового стиля Валерия Арзуманова (на примере концерта «Покаяние») / Э. К. Мнацаканян // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования : сборник статей по материалам III Всероссийской конференции «Герценовские хоровые ассамблеи: научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования» (15 апреля 2016 года) / ред.-сост. М. А. Рычкова, Н. А. Мараховская. — СПб. : Астерион, 2017. — Вып. 3. — С. 101–107.
104. Мнацаканян, Э. К. Хоровая лирика Валерия Арзуманова («Три песни на стихи А. Кольцова») / Э. К. Мнацаканян // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования : сборник статей по материалам V Всероссийской конференции «Герценовские хоровые ассамблеи: научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования» (17 марта 2018 года) / ред.-сост. М. А. Рычкова. — СПб. : Астерион, 2019. — Вып. 5. — С. 75–82.
105. Мозгот С. А. Тема прощания в музыке духовной и светской традиции XVIII–XX вв. / С. А. Мозгот // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире : сборник мат. междун. научн. конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. — Майкоп : Издательство «Магарин Олег Григорьевич», 2017. — С. 416–429.
106. Мозгот, С. А. Отражение сакрального пространства молитвы в музыке академической традиции XVII–XX веков / С. А. Мозгот // Богослужбные практики и культовые искусства в полиэтническом регионе: сборник мат.

- междун. научн. конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. — Майкоп : Издательство «Магарин Олег Григорьевич», 2016. — С. 387–408.
107. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян [и др.] ; ред.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.) ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М. : Композитор, 2006. — 631 с.
108. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Сов. энцикл., 1990. — 671, [1] с.
109. Мурашов, А. А. Культура речи : учебное пособие / А. А. Мурашов. — М. ; Воронеж : Моск. психол.-соц. ин-т; Издательство НПО «МОДЭК», 2002. — 432 с.
110. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
111. Овчинникова, Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Овчинникова Татьяна Константиновна; Ростовская государственная консерватория (академия). — Ростов-на-Дону, 2009. — 29 с.
112. Ольхов, К. А. Теоретические основы дирижерской техники / К. А. Ольхов . — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1984. — 160 с.
113. Ольховская, В. И. Хоры а саррелла в творчестве русских и зарубежных композиторов XIX–XX в. : учебное пособие / В. И. Ольховская. — Пушкино: [Б. и], 2015. — [58] с.
114. Орлова, И. Валерий Арзуманов: «Свою ноту я уже нашел» / И. Орлова / Этажи : литературно-художественный журнал / © 2015–2016 «Этажи». — URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/717-kompozitor-valeriy-arzumanov-svoyu-notu-ya-uzhe-nashel.html> (дата обращения: 15.04.2018).

115. ОТКРОВЕННЫЕ рассказы странника Духовному своему отцу / репринт. изд. — [Козельск] : Введ. Оптиная Пустынь, 1991. — 333 с.
116. Паисов, Ю. И. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) / Ю. И. Паисов / Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6 / ред. В. В. Задерацкий, сост. С. С. Зак, С. С. Зив. — М. : Советский композитор, 1987. — С. 201–242.
117. Панайотов, А. Н. Ударные инструменты в современных оркестрах / А. Н. Панайотов; ред. И. Б. Финкельштейн. — М. : Советский композитор, 1973. — 183 с.
118. Пань, Фуэнь. О Шицзин / Пань Фуэнь // Китайская философия : Электронный энциклопедический словарь / © 2002 DELTA-MM. — URL: http://www.burdonov.ru/SHI_ZIN/ShiJing/RUS/index.html#shijing0 (дата обращения: 02.04.2019).
119. Пастернак, Б. Л. Избранное : В 2 т. : Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Б. Пастернак; сост., подгот. текста и коммент. Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернака; вступ. ст. Д. С. Лихачева, с. 3–28; рис. Л. О. Пастернака. — М. : Художественная литература, 1985. — 623 с.
120. Пономарев, С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Пономарев С. В. ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2011. — 30 с.
121. Попова, Е. Духовная музыка отечественных композиторов: «поэтика жанровых форм» (конец XX — начало XXI вв.) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации кандидата искусствоведения / Попова Е. В ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 2011. — 26 с.
122. Пысларь, С. Трактовка тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса : диссертация доктора искусствоведения и культурологии : специальность 653.01 Музыковедение / Пысларь Снежана ; Министерство

- образования, культуры и исследований Республики Молдова, Академия музыки, театра и изобразительных искусств. — Кишинев, 2019. — 170 с.
123. Радченко, А. Е. Исторические предпосылки проникновения религиозно-духовной тематики в светскую музыку / А. Е. Радченко // Христианская нравственность как условие выживания человеческой цивилизации : сборник научн. статей по итогам XIII Международной научно-практической конференции, XIV Международных научно-образовательных Знаменских чтений. Главный редактор М. Л. Космовская. — Курск : Курский государственный университет, 2018. — С. 144–148.
124. Рахманова, М. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру / М. Рахманова // Советская музыка. — 1989. — № 4. — С. 35–38.
125. Рахманова, М. Третий студенческий / М. Рахманова // Советская музыка. — 1967. — № 8. — С. 20.
126. Русские народные песни Подмосковья : собранные народным певцом-умельцем П. Г. Ярковым с 1890 по 1930 г. / музыкальные записи от рус. нар. хора П. Г. Яркова А. В. Рудневой ; ред. и предисл. проф. Е. В. Гиппиуса. — Л. ; М. : Государственное музыкальное издательство, 1951. — 143 с.
127. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. — Л. : Музыка, 1977. — 166 с.
128. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. — М. : Композитор, 2008. — 328 с.
129. Рымко, Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Рымко Григорий Александрович. — М., 2013. — 375 с. — Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского.

130. Свящ. Алексей Агапов. В поисках существенных дефиниций молитвословного стиха / свящ. Алексей Агапов // Вестник ПСТГУ. Серия III : Филология. — 2010. — Вып. 2 (20). — С. 7–24.
131. Синее небо : художественный фильм / режиссер М. Толмачев ; композитор В. Арзуманов ; в ролях: Владимир Ивашов, Вадим Медведев, Нелли Пшенная, Галина Сулима, Анатолий Обухов, Нина Алисова, Карл Смит, Тамара Чернова, Елизавета Слуцкая, Сергей Простяков, Александр Казимиров ; киностудия «Одесская киностудия». — Фильм вышел в 1971 г.
132. Скобелева, О. В. История русской хоровой музыки: учебное пособие / О. В. Скобелева. — Ялта : [Б. и], 2016. — 111 с.
133. Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
134. Сластина, Е. «...Но иным открывается тайна». Какую роль сыграла Анна Ахматова в судьбе нашего земляка Валерия Арзуманова / Е. Сластина // Читинское обозрение : городская еженедельная общественно-политическая газета / © 2014 Читинское обозрение. — URL: <http://obozrenie-chita.ru/article/valerij-arzumanov> (дата обращения: 18.12.2017).
135. Солженицын, А. И. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956: Опыт художественного исследования. Т. 2 / А. И. Солженицын, под ред. Н. Д. Солженицыной. — М. : Вагриус, 2008. — 637, [2] с.
136. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 103 с.
137. Степанова, И. Слово и музыка: Диалектика семантических связей : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / И. Степанова; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1999. — 39 с.

138. Стець, О. В. Хоровой концерт второй половины XX — начала XXI века: к вопросу типологии жанра / О. В. Стець // Вестник Челябинского государственного университета. — 2011. — № 28 (243). — Филология. Искусствоведение. — Вып. 59. — С. 158–164.
139. Стравинский, И. Ф. Симфония псалмов = Symphony of psalms : (1930) : для смеш. хора и орк / И. Ф. Стравинский. — М. : Музыка, 1969. — 64 с.
140. Супруненко, Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Супруненко Галина Владимировна; Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2012. — 25 с.
141. Тевлин, Б. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; ред.-сост. В. Ценова. — М. : Музыка, 2001. — 379 с.
142. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. — М. : Музыка, 2005. — 634 с.
143. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. — М.-Л. : Академия наук РСФСР, 1947. — 335 с.
144. Томашевский, Б. В. Теория литературы : Поэтика : учеб. пособие для студентов вузов по направлению «Филология», спец. «Филология» и «Литературоведение» / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
145. Трамвай идет по городу : [документальный фильм] / режиссер Л. Станукина ; сценарий: М. Меркель ; оператор Ю. Занин ; композитор В. Арзуманов ; киностудия «Ленинградская студия документальных фильмов». — Фильм вышел в 1973 г.

146. Тюлин, Ю. Н. Теоретические основы гармонии : научное издание / Ю. Н. Тюлин, Н. Привано. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1965. — 274 с.
147. Тюлин, Ю. Н. Учение о гармонии. Т. 1 : Основные проблемы гармонии / Ю. Н. Тюлин; под ред. Б. А. Фингерта и А. А. Адамяна. — Л. : МУЗГИЗ, 1937. — 192 с.
148. У, Ген-Ир. О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока / У, Ген-Ир // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 103. — С. 156–162.
149. Урванцева, О. А. Два вектора развития русской духовно-концертной музыки XX–XXI вв. / О. А. Урванцева // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — № 2 (11). — С. 28–32.
150. Успенский, Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. — М. : Советский композитор. — 1971. — 623 с.
151. Успенский, Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Д. Успенский. — Л. : Музыка. — 1971. — 670 с.
152. Фролова, Ю. В. Мелодика в современной хоровой музыке : (На примере творчества отечественных композиторов второй половины XX в.) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Фролова Ю. В. ; М-во культуры Рос. Федерации, Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. — Ростов на Дону, 2002. — 24 с.
153. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов ; научн. ред. и подготовка текста к печати Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М. : Московская консерватория, 2006. — 431 с.
154. Холопов, Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. — Вып. 4. — М. : Музыка, 1966. — С. 216–229.

155. Холопов, Ю. Н. Гармония : Теоретический курс : учебник для ист.-теорет. отд-ний муз. вузов / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; кафедра теории музыки. — М. : Музыка, 1988. — 510, [1] с.
156. Холопов, Ю. Очерки современной гармонии. Исследование / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.
157. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с.
158. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — 304 с.
159. Холопова, В. Н. Музыкальный ритм : Очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1980. — 72 с.
160. Холопова, В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков / В. Холопова. — М. : [Б. и], 2015. — 227 с.
161. Холопова, В. Н. Фактура: Очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 87 с.
162. Цареградская, Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. Цареградская. — М. : Классика–XXI, 2002. — 376 с.
163. Цветаева, М. Н. Категория духовного в религиозном и светском искусстве / М. Н. Цветаева // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2012. — Т.13. — № 1. — С. 107–114.
164. Цмыг, Г. Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Цмыг Г. ; Белорусская государственная академия музыки. — Минск, 2005. — 20 с.
165. Цуккерман, В. Музыкально-теоретические очерки и этюды: Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова / В. Цуккерман. — М. : Советский композитор, 1975. — 464 с.
166. Чекулай, И. В. Семиотика хиазма и хиазм семиотики: проблема реверсивности как субмодели языкового мышления / И. В. Чекулай, О. Н. Прохорова //

- Проблемы лингвистики и лингводидактики : международный сборник научных трудов конференции (01.01.2016). — Белгород : ООО Издательско-полиграфический центр «ПОЛИТЕРРА», 2016. — С. 155–159.
167. Черемисина, Н. С. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь / Н. С. Черемисина. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Русский язык, 1989. — 241 с.
168. Черноморская, Г. Я. Хоровое творчество русских композиторов конца XVIII–XIX веков: учебно-методическое пособие по истории русской хоровой музыки / Г. Я. Черноморская ; Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. — Саратов : Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. — 182 с.
169. Чернышева, Т. А. История русской хоровой культуры : древнерусская певческая культура : учебное пособие : направление 53.03.05 «Дирижирование» профиль «Дирижирование академическим хором» / Т. А. Чернышева ; М-во культуры Российской Федерации ; Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры ; факультет искусств ; кафедра акад. хора. — СПб. : СПбГИК, 2016. — 179 с.
170. Шицзин : [Книга песен] / изд. подгот. А. А. Штукин и Н. Т. Федоренко ; пер. с китайск. и коммент. А. А. Штукина ; послесл. Н. Т. Федоренко, с. 469–530. — М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1957. — 611 с.
171. Шнитке, А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича / А. Шнитке // Дмитрий Шостакович. 1906–1975 : сборник. — М. : Советский композитор, 1967. — С. 499–532.
172. Якобсон, Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты / Р. Якобсон // Якобсон Р. О. Работы по поэтике / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова ; вступ. ст. В. В. Иванова. — М. : Прогресс, 1987. — С. 99–132.
173. Arzoumanov Valéry : Proses et vers inédits de Charles Juliet, Hervé Planquois, Valéry Arzoumanov, Alain Jean-André, Haris Vlavianos (traduit

- du grec par Alexandre Zotos), Florence Vanoli, Nicolas Kurtovitch, Frédéric Ohlen, Isabelle Lelouch et Franck Castagné. // *Voix d'encre*. — n° 36. — 2007. — Mars. — P. 20–23.
174. Bailey, Bradford. The younger Dagar Brothers sing raga malkauns and raga sohini (on Indian television) / Blog at WordPress.com. — URL: <https://blogthehum.com/2017/03/26/the-younger-dagar-brothers-sing-raga-malkauns-and-raga-sohini-on-indian-television/> (дата обращения: 22.07.2019).
175. Bruno de La Salle / Bruno de La Salle. — URL: <https://brunodelasalle.fr> (дата обращения: 08.03.2019).
176. Girard Anthony. L'immensité de la nature : Entretien avec Valéry Arzoumanov / Anthony Girard // Pour les sonorités opposées n°2 : Revue d'esthétique et d'analyse musicales des XXe et XXIe siècles. — Paris : L'Harmattan, 2018. — P. 107–121.
177. Girard, A. Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov : essai analytique et biographique / A. Girard. — Paris : L'Harmattan. 2017. — 273 p.
178. Girard, A. Valéry Arzoumanov. Compositeur hors du temps / A. Girard. — [S. l.]: À ciel ouvert, 2004. — 168 p.
179. Kasliwal, Suneera. Classical musical instruments / Suneera Kasliwal. — New Delhi : Rupa & Co, 2006. — 340 p.
180. Le musée national des Arts asiatiques / © Guimet. — URL: <http://www.guimet.fr> (дата обращения : 08.03.2019).
181. MUSICATREIZE / copyright 2019 Musicatreize — Mentions légales | Partenaires — URL: <http://www.musicatreize.org/> (дата обращения: 17.06.2019).
182. Narendra Bataju / Chargé d'affaires et Ministre de la Culture et des relations internationelles Luobanienne. • 罗巴尼亚. — URL: <http://bolingo69.blogspot.com/2011/06/narendra-bataju-sitar-and-surbahar-1980.html> (дата обращения : 22.07.2019).

183. VALERY ARZOUMANOV compositeur / Fièremment propulsé par
WordPress — URL: <http://valery-arzoumanov.com/fr/> (дата обращения :
22.07.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Каталог произведений В. Арзуманова

2019¹

Музыкальный театр

«Двое» – ор. 33. Камерная опера. Либретто С. Волкова. Сопрано – Тенор – 1.1.1.1. – 1.2.1.0 Фортепиано – Ударные (1) Струнные.	35'	1965–1966
«Памяти Варлама Шаламова» – ор. 103. Микроопера. Либретто В. Арзуманова. Баритон – Виолончель – Ударные – Гитара.	15'	1988
«Бабушка Хава» – ор. 119. Опера-монолог. Либретто В. А. Баритон – Скрипка – Виолончель.	50'	1990
«Письмо» – ор. 120. Опера-монолог. Текст И. В. Окунева. Баритон – Альт.	30'	1990–1991
Три сцены для балета Александра Чернова «Икар» – ор. 46. Либретто Эйфмана. 3.3.3.3. – 3.4.3.1. Фортепиано – Арфа – Ударные (3) – Струнные.	15'	1970

Симфоническая музыка

Концерт для скрипки с оркестром – ор. 38. Скрипка соло – 2.2.2.2 – 2.3.3.0 – Ударные (3) – Струнные.	24'	1967–1968
Симфония – ор. 42. Пикколо – 2.2.2, бас-кларнет. 2. – 3.4.3.1. – Ударные (3) – Струнные.	25'	1968–1969
«Памяти Альбана Берга» – ор. 44. Две пьесы для большого оркестра. 3.3.3.3 – 3.4.3.1 – Арфа – Ударные (3) – Струнные.	13'	1969–1970
«Из детства» – ор. 134. Десять пьес для четырнадцати духовых и удар- ных. Пикколо. 2.2. Кларнет пикколо, 2, бас кларнет. 2 – Ударные (2).	13'	1991–1992
Концерт для виолончели с 15 виолончелями и ударными – ор. 156.	20'	1993
Сюита вальсов – ор. 241. Флейта (Пикколо), Гобой, Кларнет, Фагот, Валторна, Ударные (1) – Струнные.	20'	2006

¹ Каталог произведений композитора, опубликованный в монографии: Girard A. Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov. Essai analytique et biographique / A. Girard. Paris: L' Harmattan. 2017. P. 203–254, переведен автором диссертации и дополнен со слов композитора.

Музыка для струнного оркестра

Симфониетта для струнного оркестра – ор. 26.	9'	1965
«Мир» – ор. 125. Романтическая музыка для альта, струнного оркестра и церковного колокола.	20'	1991
Симфония для струнного оркестра – ор. 27. Переложение для струнного квартета ор. 27 (Ольга Янович).	25'	1965–1991
«Давай потанцуем» – ор. 175. Восемь танцев для струнного оркестра.	15'	1995
Дивертисмент для скрипки, виолончели и струнного оркестра – ор. 227.	18'	2002
Книга для детского струнного оркестра – ор. 228. Тетрадь № 1. Десять пьес. Уровень младших классов музыкальных школ.	17'	2003
Книга для детского струнного оркестра – ор. 228а. Тетрадь № 2. Десять пьес. Уровень старших классов музыкальных школ.	17'	2003

Произведения для хора в инструментальном сопровождении

Стихия – ор. 109. Музыкальное представление для двенадцати женских голосов и ударных. Текст В. А.	20'	1988–1989
Из нагорной проповеди – ор. 114. Для смешанного хора и скрипки. Текст Евангелия.	11'	1989
Братоубийство – ор. 152, для смешанного хора, трех тромбонов, тубы и ударных. Текст В. А.	8'	1991–1993
Возвращение из небытия – ор. 197. Для смешанного хора, виолончели и ударных. Текст В. А.	13'	1998

Произведения для смешанного хора a cappella

Покаяние – ор. 104. Концерт № 1 для смешанного хора. Текст В. А.	25'	1989
Моление – ор. 122. Концерт № 2 для смешанного хора. Текст В. А.	15'	1990
Маленький Рождественский концерт – ор. 123. Текст В. А.	13'	1990–1991
Иванушка – ор. 136. Три песни для смешанного хора. Русские народные тексты и тексты В. А.	10'	1992
Три песни на слова Алексея Кольцова – ор. 139.	7'	1992
Прощение – ор. 161. Концерт № 3 для смешанного хора. Текст В. А.	25'	1994
Воспоминание о Воркуте – ор. 168, для смешанного хора. Текст В. А.	10'	1991–1995
Воскресение – ор. 181. Концерт № 4 для смешанного хора. Текст В. А.	25'	1996

Вокальная музыка с инструментальным сопровождением

Семь танка – ор. 19. Для сопрано, струнного квартета и фортепиано. Стихи японских поэтов средневековья.	7'	1964
Из древнеармянского эпоса – ор. 47. Для баритона, гобоя, фагота, трубы и тромбона. Перевод В. Брюсова.	5'	1970
Распрявление – ор. 110. 24 вариации для баритона и скрипки. Текст В. А.	30'	1989
Вместе – ор. 113. Три молитвы для сопрано, баритона и ударных (2) Текст В. А.	9'	1989
Наедине – ор. 116. Три маленьких монолога для баритона и скрипки.	7'	1989–1990

Текст В. А.		
Сирень – ор. 124. Цикл для меццо-сопрано, флейты и скрипки. Текст В. А.	17'	1990–1991
Неверная жена – ор. 129. Монолог для баритона, скрипки и виолончели. Стихи Гарсия Лорки.	5'	1972–1991
Древо жизни – ор. 132. Цикл для сопрано, меццо-сопрано и виолончели. Текст В. А.	13'	1991
Всадник – ор. 141. Три фрагмента для сопрано, меццо-сопрано и кларнета. Текст В. А.	9'	1992
На воздушных путях – ор. 142. Для сопрано, меццо-сопрано, контральто и гобоя. Текст В. А.	20'	1992
Ночь и вечер – ор. 144. Два стихотворения М. Лермонтова для баритона, альты и виолончели.	7'	1992
Три сонета Петрарки в переводе О. Мандельштама – ор. 243. Для сопрано, флейты (пикколо), гобоя, кларнета, фагота, ударных (1) и квинтета струнных.	18'	2006
Два стихотворения Игоря Кураса – ор. 272. Для сопрано, виолончели и фортепиано.	9'	2016

Вокальная музыка в сопровождении фортепиано

Два стихотворения С. Куликова – ор. 17. Для голоса и фортепиано.	3'	1964
Два стихотворения Лорки – ор. 20. Для голоса и фортепиано.	5'	1964–1985
Два сонета Шекспира – ор. 22. Для баритона и фортепиано.	5'	1965
Три стихотворения Рильке – ор. 29. Для сопрано и фортепиано.	8'	1966–1985
Бегство – ор. 41. Цикл для баса и фортепиано. Стихи О. Мандельштама.	5'	1968–1983
Красная флейта – ор. 52. Цикл для сопрано и фортепиано. Тексты из «Ши-цзин».	14'	1972
Пять веселых песен – ор. 53. Для сопрано и фортепиано. На стихи О. Мандельштама, С. Маршака, О. Дриза, Д. Хармса и В. Левина.	8'	1972
Пять тихих песен – ор. 55. Для сопрано и фортепиано. На стихи О. Дриза, И. Бунина, В. Левина и В. А.	11'	1972
В поезде – ор. 73. Шесть песен для сопрано и фортепиано. Текст В. А.	11'	1985
Английский юмор – ор. 77. Три забавных истории с эпилогом для сопрано и фортепиано.	7'	1973–1985
Песнь забытой жены – ор. 78. Цикл для сопрано и фортепиано. Тексты из «Ши-Цзин».	26'	1972–1975
Сквозь призму – ор. 80. Цикл для сопрано и фортепиано. Текст В. А.	14'	1986
Смерть поэта – ор. 82. Цикл для сопрано и фортепиано. Стихи Гарсия Лорки.	12'	1963–1986
Изгнанник – ор. 83. Цикл для меццо-сопрано и фортепиано. Стихи Лермонтова.	9'	1986
Встреча – ор. 84. Цикл для меццо-сопрано и фортепиано. Стихи Гарсия Лорки.	8'	1963–1986
Искушение – ор. 87. Цикл для сопрано, тенора-баритона и фортепиано. Текст В. А.	13'	1973–1986
Ценою жизни – ор. 89. Цикл для баритона и фортепиано. Стихи О. Мандельштама.	30'	1969–1987
Ленинградский ковбой – ор. 90. Четыре песни для баритона и фортепиано. Текст В. А.	7'	1973–1987
Переход – ор. 92. Цикл для баритона и фортепиано. Текст В. А.	15'	1987–1988

В защиту Игоря Северянина – ор. 94. Для баритона и фортепиано. Тексты И. Северянина и В. А.	7'	1961–1988
Луна в декабре – ор. 95. Цикл для баритона и фортепиано. Текст В. А.	8'	1987–1988
Путь – ор. 96. Цикл для баритона и фортепиано. Текст В. А.	14'	1974–1988
Облако – ор. 101. Цикл для сопрано и фортепиано. Текст В. А.	8'	1988
Незаметный герой – ор. 111. Сатирическое представление в восьми сценах для баритона и фортепиано. Стихи Олейникова.	14'	1967–1989
Французские стихи Лермонтова – ор. 118. Три песни для сопрано и фортепиано.	5'	1990
Вольный стрелок - ор. 121. Цикл для баритона и фортепиано. Стихи Гумилева.	20'	1990
Прости! – ор. 126. Три песни для сопрано и фортепиано. Текст В. А.	4'	1991
Три стихотворения Бориса Пастернака – ор. 128. Для голоса и фортепиано.	6'	1988–1991
Два стихотворения Пушкина – ор. 131. Для баритона и фортепиано.	6'	1991
Страдания – ор. 137. Четыре русские песни для сопрано и фортепиано.	7'	1992
Три стихотворения Жуковского – ор. 138. Для баритона и фортепиано.	8'	1992
Два стихотворения Лермонтова – ор. 143. Для баритона и фортепиано.	5'	1990–1992
Три стихотворения на французском языке Тютчева – ор. 145. Для баритона и фортепиано.	8'	1992
Семь песенок-басен Робера Десноса – ор. 146. Для сопрано и фортепиано (на французском).	6'	1992
К свободе – ор. 164. Два монолога на стихи Пушкина. Для баритона и фортепиано.	9'	1994
Два стихотворения Блока – ор. 167. Для голоса и фортепиано.	5'	1995
Моей кормилице – ор. 172. Три монолога на стихи Пушкина.	10'	1995
Три французские песни – ор. 173. Для сопрано и фортепиано (на французском).	5'	1973–1995
Kyrie eleison № 1 – ор. 174. Для сопрано и фортепиано.	4'	1995
Три стихотворения Ахматовой - ор. 185. Для голоса и фортепиано.	11'	1996
Узник. Адели – ор. 186. Два стихотворения Пушкина для голоса и фортепиано.	8'	1996
Kyrie eleison № 2 – ор. 189. Для сопрано и фортепиано.	10'	1997
Три маленьких заклинания - ор. 190. Для сопрано и фортепиано. Текст В. А.	6'	1997
Kyrie eleison № 3 – ор. 191. Для сопрано и фортепиано.	7'	1997
Два стихотворения Мандельштама – ор. 278. Для баритона и фортепиано.	9'	2005–2017

Музыка для голоса без сопровождения

Семь пословиц Даля – ор. 91. Цикл для баса или хора басов.	8'	1987
Ангел – ор. 112. Семнадцать вариаций для вокального квартета на одну фразу Лермонтова.	25'	1989

Камерная музыка

Две пьесы для двух скрипок и виолончели – ор. 3а.	3'	1959–1960
Рондо для флейты и фортепиано – ор. 4.	3'	1960–1989
Струнный квартет № 1 – ор. 7.	8'	1961–1962

Струнный квартет № 2 – ор. 10.	10'	1962–1963
Танец, песня и марш для фортепианного квинтета – ор. 14.	10'	1963
Три ностальгических вальса – ор. 15а. Для скрипки и фортепиано.	10'	1963–1983
Струнный квартет № 3 – ор. 27.	25'	1965–1966
Поэма для скрипки соло – ор. 35.	5'	1967
Марш-скерцо – ор. 45. Для скрипки и фортепиано.	2'	1970
Заблудившийся трубач – ор. 70. Пьеса для трубы и фортепиано.	2'	1984
Распятие – ор. 102. Шесть пьес для ударника.	9'	1988
В солнечном луче – ор. 105. Шесть пьес для флейты.	11'	1988
Приземление – ор. 106. Для виолончели соло.	17'	1988
Десять пьес из Детского альбома Чайковского – ор. 127. Переложение для скрипки и фортепиано.	9'	1991
Урок истории – ор. 130. Шесть русских песен для струнного трио.	9'	1991
Без сна – ор. 133. Пьеса для тромбона.	5'	1991
Столкновение – ор. 147. Четыре пьесы для альтового саксофона и фортепиано.	9'	1992
Семь русских песен – ор. 148. Для альтового саксофона и фортепиано.	12'	1992
Путешествие в город прошлого – ор. 149. Тринадцать легких пьес для альтового саксофона и фортепиано.	12'	1992
Пять пьес для кларнета и фортепиано – ор. 150.	5'	1993
Четыре танца для флейты и фагота – ор. 151.	8'	1993
Четыре танца для флейты и виолончели – ор. 151а. Переложение ор. 151.	8'	1993
Двенадцать легких пьес для флейты и фортепиано – ор. 153.	11'	1993
Четырнадцать легких пьес для трубы и фортепиано – ор. 154.	11'	1993
Памяти отечества – ор. 157. Квintет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано.	30'	1992-1993
Превращение – ор. 158. Каприз для скрипки соло.	6'	1994
Девять легких пьес для валторны фортепиано – ор. 159.	10'	1993–1994
От простого к сложному – ор. 162. Свободная аранжировка тридцати русских песен для двух скрипок.	35'	1994
По дороге назад – ор. 163. Девять пьес для кларнета с фортепиано.	10'	1994
Четыре пьесы для трех кларнетов – ор. 165.	7'	1994
Глазами ребенка – ор. 166. Семь пьес для блокфлейты и фортепиано.	8'	1995
Детство в Воркуте – ор. 169. Двенадцать пьес для трех скрипок.	20'	1995
Еще раз! – ор. 170. Шесть вальсов для скрипки и фортепиано.	7'	1995
Еще раз! – ор. 170а. Шесть вальсов для скрипки и виолончели. Переложение ор. 170. (В. Гийом)	7'	1995
Три русские песни для двух кларнетов и фортепиано – ор. 171.	6'	1994–1995
Полонез – ор. 176. Для скрипки соло.	8'	1996
Полонез – ор. 176а. Переложение ор. 176 для альты (В. Осипов).	8'	2000
Поехали и приехали – ор. 177. Четыре пьесы для трех фаготов.	8'	1996
С рассвета до заката – ор. 178. Три русских песни для альты и фортепиано.	9'	1996
Соната для скрипки соло – ор. 179.	25'	1996
Маленькое рондо на тему Дворжака – ор. 182. Для вибратона и фортепиано.	4'	1994–1996
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано – ор. 183.	30'	1996
Три танца для скрипки и фортепиано – ор. 184.	7'	1996
Три танца для виолончели и фортепиано – ор. 184а. Переложение ор. 184 (В. Гийом).	7'	1996

Соната для скрипки и виолончели – ор. 188.	23'	1991–1997
Струнный квартет № 4 – ор. 192.	27'	1997
Три танца для кларнета и фортепиано – ор. 195.	7'	1997
Струнный квартет № 5 – ор. 196.	25'	1997
Две пьесы для гобоя и фортепиано – ор. 199.	6'	1998
Соната № 1 для скрипки и фортепиано – ор. 200.	27'	1998
Путешествия в Россию – ор. 202. Три пьесы для скрипки и фортепиано.	10'	1998
О вечной молодости – ор. 203. Четыре пьесы для двух альтов и фортепиано.	11'	1998
Танго - ор. 204. Для флейты, скрипки, альтового саксофона, фортепиано, контрабаса и ударных.	7'	1998
На крыльях счастья - ор. 205. Три пьесы для флейты и фортепиано.	8'	1998–1999
Эхо победы - ор. 206. Три марша для трубы и фортепиано.	7'	1999
В сумерках - ор. 207. Семь пьес для двух флейт и фортепиано.	16'	1999
Струнный квартет № 6 - ор. 208.	28'	1999
Соната для кларнета и фортепиано - ор. 209.	25'	1999
Соната № 1 для виолончели и фортепиано - ор. 210.	25'	1999
Четыре юморески для скрипки и фортепиано - ор. 211.	10'	2000
Весенняя музыка – ор. 213. Для флейты, гобоя и кларнета.	13'	2000
Музыка для четырех виолончелей – ор. 214.	13'	2000
Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано – ор. 216.	30'	2000
Две мазурки для скрипки и фортепиано – ор. 217.	6'	2000
Две мазурки для виолончели и фортепиано – ор. 217а. Переложение ор. 217.	6'	2000
Тихим утром. Шесть пьес для кларнета и фортепиано – ор. 218.	7'	2000
Три маленьких элегии для скрипки, виолончели и фортепиано – ор. 219.	11'	2001–2002
Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано – ор. 220.	32'	1996-2000
Привет из Биаррица. Дивертисмент для четырех скрипок – ор. 221.	23'	2001
Соната № 2 для скрипки и фортепиано – ор. 222.	38'	2001
Секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей – ор. 223.	16'	2001
Три медитации для флейты, альты и бас-кларнета – ор. 225.	16'	2002
Соната для альты и фортепиано - ор. 226.	29'	2002
Играем вместе - ор. 229. Пять тетрадей из 10 пьес для начинающих скрипачей и пианистов.	60'	2002
Музыка в «ми» – ор. 230. Для струнного трио.	11'	2004
Пять пьес для струнного трио – ор. 231.	13'	2004
Три колыбельные для струнного трио – ор. 232.	13'	2004
Три мазурки для струнного трио – ор. 233.	11'	2004
Четыре польки для струнного трио – ор. 234.	10'	2004
Струнное трио – ор. 235.	43'	1998–2004
Ночная музыка – ор. 238. Три колыбельные для гобоя и фортепиано.	13'	2005
Соната № 2 для виолончели и фортепиано – ор. 239.	37'	2003–2005
Возле манежа – ор. 242. Три вальса для скрипки и фортепиано.	15'	2006
Соната для скрипки и фортепиано № 3 – ор. 250.	24'	2004–2006
Элегия для флейты и фортепиано – ор. 255.	7'	2008
Шествие – ор. 257. Для двух труб, валторны, тромбона и тубы.	10'	2009
Соната для флейты и фортепиано № 1 – ор. 258.	22'	2007–2010
«Ich hab im Traum geweinet» – ор. 259. Романс для скрипки и фортепиано.	5'	2010

Соната для скрипки и фортепиано № 4 – ор. 260.	24'	2010
Соната для гобоя и фортепиано – ор. 261.	24'	2011
Три романса для гитары – ор. 262.	10'	2011
Квintет для баяна и струнного квартета – ор. 263.	14'	2013
Соната для флейты и фортепиано № 2 – ор. 265.	34'	2007–2013
Осенняя сказка – ор. 266. Скерцо для скрипки, альты, виолончели и фортепиано.	14'	2014
Соната для флейты и фортепиано № 3 – ор. 268.	12'	2015
Вечерняя музыка – ор. 271. Девять пьес для гитары.	20'	2016
Соната для фагота и фортепиано - ор. 275.	22'	2016
Баллада для гитары, флейты, альты и виолончели – ор. 276	13'	2017
Квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели – ор. 277	17'	2017
Струнный квартет № 7 – ор. 278	23'	2017
Струнный квартет № 8 – ор. 280	17'	2017
Струнный квартет № 9 – ор. 281	25'	2018
Струнный квартет № 10 – ор. 282	20'	2018
Струнный квартет № 11 – ор. 283	12'	2018
Струнный квартет № 12 – ор. 284		2019
Восток и Запад – ор. 285. Музыка для органа, баяна и струнного квартета.	15'	2017–2019

Музыка для фортепиано

Две прелюдии – ор. 1.	2'	1958
Три пьесы – ор. 3.	4'	1959–1960
Две прелюдии – ор. 5.	3'	1960–1991
Три прелюдии – ор. 6.	3'	1960–1961
Две прелюдии – ор. 11.	3'	1963
Детский сад – ор. 13. Шесть легких пьес.	6'	1963
Вариации – ор. 15.	6'	1963
Соната № 1 – ор. 16.	12'	1964
Десять легких пьес – ор. 16а.	10'	1963–1983
Две импровизации – ор. 18.	5'	1964
В Петрограде – ор. 25а. Шесть легких пьес. (Адаптация музыки для детской радиопередачи ор. 25)	6'	1965
Поэма – ор. 30.	5'	1966
Пассакалья – ор. 33а. (из оперы «Двое»)	5'	1967
Четыре багатели – ор. 34.	5'	1967
Пять пьес – ор. 39.	5'	1968–1985
Таганская сюита – ор. 49а. Двадцать пьес. (Адаптация музыки для театра)	15'	1971–1985
Фортепианный мир, тетрадь № 1 – ор. 71. Тридцать четыре легких пьесы.	40'	1985
Фортепианный мир, тетрадь № 2 – ор. 72. Сорок легких пьес.	40'	1985
Фортепианный мир, тетрадь № 3 – ор. 74. Двадцать семь легких пьес.	33'	1985
Фортепианный мир, тетрадь № 4 – ор. 75. Тридцать девять легких пьес.	40'	1985
Фортепианный мир, тетрадь № 5 – ор. 76. Тридцать пять пьес.	40'	1985
Фортепианный мир, тетрадь № 6 – ор. 79. Тридцать одна пьеса.	40'	1986

Фортепианный мир, тетрадь № 7 – ор. 81. Тридцать шесть пьес.	45'	1986
Фортепианный мир, тетрадь № 8 – ор. 85. Тридцать семь пьес.	34'	1986
Фортепианный мир, тетрадь № 9 – ор. 86. Двадцать девять пьес.	30'	1986–1987
Соната № 2 (Простая соната) – ор. 88.	8'	1986
Фортепианный мир, тетрадь № 10 – ор. 93. Тридцать пьес.	33'	1987–1988
Двадцать четыре двухголосных инвенции – ор. 97.	27'	1988
Сонатина – ор. 98.	5'	1988
Три маленьких инвенции – ор. 98а.	2'	1972–1989
Фортепианный мир, тетрадь № 11 – ор. 99. Двадцать девять пьес.	27'	1986–1988
Фортепианный мир, тетрадь № 12 – ор. 100. Сорок легких пьес.	32'	1988
Фортепианный мир, тетрадь № 13 – ор. 107. Тридцать пьес для фортепиано.	32'	1989
Семь пьес в народном стиле для фортепиано – ор. 201.	11'	1983–1998
Для самых маленьких – ор. 212. Двенадцать пьес для начинающих пианистов.	10'	2000
Летний день – ор. 236. Десять легких пьес для фортепиано.	13'	2005
На грани юмора – ор. 237. Двенадцать пьес для фортепиано.	20'	2005
Соната № 3 (Легкая соната) – ор. 244.	9'	2006
Соната № 4 (Легкая соната) – ор. 245.	12'	2006
Соната № 5 – ор. 246.	15'	2006
Соната № 6 – ор. 247.	18'	2006
Соната № 7 – ор. 248.	15'	2006–2007
Соната № 8 – ор. 249.	15'	2006
Посвящение Брамсу – ор. 251. Семь коротких пьес в терциях для фортепиано.	10'	2007
Шесть маленьких танцев – ор. 252.	8'	2007
Соната № 9 – ор. 253.	20'	2007
Соната № 10 – ор. 254.	20'	2007–2008
Соната № 11 – ор. 256.	18'	2009
24 прелюдии и фуги – ор. 264.	120'	2011–2013
24 прелюдии и фуги – ор. 267.	150'	2013–2014
Хроника одной революции – ор. 269. Сюита для фортепиано.	23'	2015
24 двухголосных инвенции – ор. 270.	34'	2015
Детский альбом – ор. 273. Тринадцать легких пьес.	18'	2016
24 трехголосных инвенции – ор. 274	46'	2016

Музыка для фортепиано в четыре или шесть рук

Дóма – ор. 187. Четыре русские песни для фортепиано в четыре руки.	8'	1996
Театральная музыка № 1 – ор. 193, для фортепиано в 4 руки.	11'	1997
Театральная музыка № 2 – ор. 194, для фортепиано в 4 руки.	12'	1997–1998
Музыка майского утра – ор. 215, для фортепиано в 4 руки.	9'	2000
Маленькая музыка прощанья – ор. 224, для фортепиано в 4 руки.	10'	2001
Воспоминание об одной песне – ор. 240. Две пьесы для фортепиано в шесть рук	8'	2000–2006

Музыка к фильмам

Живая вода – ор. 23. Короткометражный фильм, Ленинград.		1965
Взгляните на лицо! – ор. 28. Короткометражный фильм, Ленинград.		1966

Ленинград – ор. 32. Короткометражный фильм, Ленинград.		1966
Память – ор. 36. Короткометражный фильм, Ленинград.		1967
Памятник тысячелетия России – ор. 43. Короткометражный фильм, Ленинград.		1969
Синее небо – ор. 48. Художественный фильм, Одесса.		1971
Дом для нас с вами – ор. 50. Документальный фильм, Ленинград.		1972
Как можно стать спортсменом – ор. 51. Короткометражный фильм, Ленинград.		1972
Жидкие кристаллы – ор. 56. Документальный фильм, Ленинград. Совместно с А. Кнайфелем.		1973
Гостеприимство – ор. 57. Документальный фильм, Ленинград. Совместно с А. Кнайфелем.		1973
Мальчишку звали капитаном – ор. 58. Художественный фильм, Одесса.		1973
Путешествие из Санкт-Петербурга в Москву – ор. 59. Телефильм, Москва.		1973
Изучайте русский язык! – ор. 60. Документальный фильм, Ленинград.		1973
Трамвай идет по городу – ор. 61. Короткометражный фильм, Ленинград. Совместно с А. Кнайфелем.		1973

Музыка для сцены

Под кожей Статуи Свободы – ор. 49. Спектакль по поэме Евгения Евтушенко.		1971
Кавказский меловой круг – ор. 117. Бертольд Брехт.		1990
Edith Déresse – ор. 135. Jean-Louis Bauer.		1992
Сон в летнюю ночь – ор. 155. Уильям Шекспир.		1993
Братья Карамазовы. Федор Достоевский. Отрывки из различных произведений.		2014

Музыка для детских сказок

Бременские музыканты – ор. 140. Сказка братьев Гримм.		1992
Сказка о золотой рыбке – ор. 140а. Русская сказка.		1992
История маленького мышонка Мими – ор.155а. Сказка для самых маленьких.		1993
Белая лошадь Сухо – ор. 160. Монгольская сказка.		1994
Птица дождя – ор. 180. Африканская сказка.		1996
Слово, без которого ничего не существует – ор. 180а. Сказка Клода Клемана.		1996
Король с лошадиными ушами – ор. 198. Ирландская легенда.		1998
Василиса Прекрасная – ор. 220а. Русская сказка.		2001

Музыка к радиопередачам для детей

Моя мастерская – ор. 24.		1965
В Петрограде – ор. 25.		1965
Вместе с нами по морям – ор. 40.		1970

Незаконченные произведения

Две пьесы для струнного квартета – ор. 12.		1963
Осенняя песнь – ор. 21. Кантата для сопрано, смешанного хора и оркестра. Стихи Гарсиа Лорки.	16'	1964
Четыре фуги – ор. 34а. Четвертая fuga незакончена.		1967
Ветер войны – ор. 37. Кантата для сопрано, смешанного хора и оркестра. Стихи А. Ахматовой.	20'	1967
Веселая кантата для детей – ор. 54. Текст В. А. Для мальчика-солиста, детского хора и ансамбля.	10'	1972

Музыкальные импровизации [записи]

Две импровизации – ор. 62. Для фортепиано и ударных.		1973
Прапамять – ор. 63. Шесть импровизаций для фортепиано в стиле Георгия Гурджиева		1975
Прости нас, грешных – ор. 64а. Импровизация для голоса и трехструнной гитары.	8'	1976
Иоанн – ор. 64в. Импровизация для голоса соло.	7'	1977
Кто там лежит? – ор. 64с. Импровизация для голоса соло.	7'	1977
«7.12.77» – ор. 65. Импровизация для голоса соло.		1977
Raga – ор. 66. Импровизация для трехструнной гитары.		1979
Ритуал – ор. 67. Сценическое действие для голоса соло.	7'	1980
Одиссея – ор. 68. Две импровизации для трехструнной гитары.		1981

Песни

Мелодический свод – ор. 69. Более двухсот песен для голоса и шестиструнной гитары.		1979–1986
--	--	-----------

Литературные произведения

Шесть сборников стихов.		1979–1986
О музыке и вокруг музыки (дневник). Статьи о музыке в русской и французской прессе.		1979–1985

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Пример 1

♩=72 *f* (5 x 4) (*sim.*)

S. Ра-скро-ем по-ка-я-ни-я две-ри, все вмес-те по-ка-я-ни-я две-ри.

A. Ра-скро-ем по-ка-я-ни-я две-ри, все вмес-те по-ка-я-ни-я две-ри.

T. Ра-скро-ем по-ка-я-ни-я две-ри, все вмес-те по-ка-я-ни-я две-ри.

B. Ра-скро-ем по-ка-я-ни-я две-ри, все вмес-те по-ка-я-ни-я две-ри.

Пример 2¹

Го-спо-ди воз-звах к те-бе у-слы-ши мя у-слы-ши мя го-спо-ди.

Да и-спра-ви-тся мо-ли-тва мо-я...же-ртва ве-че-рня-я у-слы-ши мя го-спо-ди.

Пример 3

Di-es i-rae, di-es il-la. Sol-vet sae-clum in fa-vil-la:

Te-ste Da-vid cum Si-byll-la.

¹ Псалом «Господи воззвах». Нотный пример взят из монографии Н. Успенского. См. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Успенский. Л.: Музыка, 1971. С. 669.

Пример 4

S.
A.
T.
B.

рас - - - кро - - - ем, по - -

ра-скро-ем по-ка-я-ни-я две-ри ра-скро-ем по-ка-я-ни-я две-ри ра-скро-ем по-
ра - скро - ем по - ка - я - ни - я две - ри ра - скро - ем по - ка - я - ни - я две -

ра - скро - ем по - ка - я - ни - я две - ри ра - скро -

2

S.
A.
T.
B.

Ра - скро - ем.
- ка - - - я - - -
ка - - - я - - -
ри, по - ка
ем по - ка - я - - - ра - скро - ем.

p *ff* *p*

Пример 5

T. Solo

$\text{♩} = 104$ *mf*

По-ле, по-ле мо-ё, по - ле бе - ло - е. По-за-быв, о-стри-ё, я во - ду де - ла - ю.

Пример 6

$\text{♩} = 104$

A.
T.
B.

Плы - вет лод - ка да по мо - - - рю.
Плы - вет лод - ка да по мо - - - рю. Лод - ка

2

A.
T.
B.

Плы-вет лод - ка да_по мо - рю. Лод - ка плы - вет да по мо -
Плы-вет лод - ка да_по мо - рю. Лод - ка плы-вет да по мо - рю.

p

♩=120 *f*

S. С на - ми Бог, с на - ми Бог по - ка - я - ни - я

A. С на - ми Бог, с на - ми Бог по - ка - я - ни - я

T. *ff* С на - - - ми Бог!

B. *f* С на - ми Бог, с на - ми Бог по - ка - я - ни - я

♩=120 *mp*

A. solo По - ле, по - ле, ты, мо - е по - ле бе - ло - е.

B. По - ле, по - ле, по - ле, по - ле, по - ле, по - ле.

♩=60

S. solo *P* Гор-ны-е верши-ны спят во тьме ноч-ной. Ти-хи-е до-ли-ны скры-ты веч-ной мглой...

A. solo *P* Гор-ны-е верши-ны спят во тьме ноч-ной. Ти-хи-е до-ли-ны скры-ты веч-ной мглой...

T. solo *p* Гор-ны-е верши-ны спят во тьме ноч-ной. Ти-хи-е до-ли-ны скры-ты веч-ной мглой...

B. *ppp* По - про - си у Бо - га по - про - си

Mm... Mm...

♩=144 *p*

S. От - че наш и - же е - си на не - бе сах, да свя - ти - тся и - мя тво - ё

A.

T.

B. *p* *росо а росо cresc.* От - - - че наш, и - же е - си

♩=104

p legato (4+5+5)

S. Во Цар - стви-е Тво-ём по-мя-ни нас, Гос-по - ди, ег-да при-и-де-ши во Цар-стви-и Тво-ём.

A. Во Цар - стви-е Тво-ём по-мя-ни нас, Гос-по - ди, ег-да при-и-де-ши во Цар-стви-и Тво - ём.

T. Во Цар - стви-е Тво-ём по-мя ни нас, Гос-по - ди, ег-да при-и-де-ши во Цар-стви-и Тво - ём.

B. Мм... Мм...

V-no *p* <

Piu mosso ♩=76

S. Мм, Мм, Цар-ство не-бес - но - е

A. Мм, Мм, Цар-ство не-бес - но - е

T. ... , И - бо их есть цар-ство не-бес-но-е

B. Бла-жен ны ни-щи-е ду-хом и - бо их есть цар - ство не-бес-но-е

V-no *mp*

ff *f* *mp* *rit.*

S. Бла - жен - ны из - гнан-ны-е за прав - ду, и - бо их есть цар-ство не-бес - но - е.

A. Бла - жен - ны из - гнан-ны-е за прав - ду, и - бо их есть цар-ство не-бес-но - е.

T. Бла - жен - ны из - гнан-ны-е за прав - ду, их есть цар-ство не-бес - но - е.

B. Бла - жен - ны из - гнан-ны-е за прав - ду цар-ство не- бе...

V-no *ff* *mf subito* *ff* *mf* *mp* *rit.*

Listesso tempo ♩=76

S. По-мя - ни нас Го - спо - ди, Го - спо - ди, Го - спо - ди. Во цар - стви - е тво - ём

A. Го - спо - - - ди, Во цар - стви - е тво - ём

T. Го - спо - ди, Во цар - стви - е

B. Го - - - спо - ди, Го - спо... Во цар - стви - е тво - ём

V-но *senza vibrato* *Sul pontic.*

S. по - мя - ни, Го - - - спо - - - ди.

A. по - мя - ни, Го - - - спо - - - ди.

T. По - мя - ни, Го - - - спо - - - ди.

B. по - мя - ни, Го - - - спо - - - ди.

V-но *Ord.* *mp* *cresc.* *f* *ppp*

V-но *mf* *mp* *f*

V-но *f* *ff* *p* *f*

* Петь предельно углубленно, "глаголом".
 ** Петь трагично.
 *** С последней надеждой.

Пример 19

♩=140

S. solo *P* Про - сти и по-ми-луй, и сла - ву, и си-лу и власть и бо-гат-ство про-сти и по - ми-луй. *mp*

A. *P* Про - сти и по-ми-луй, и сла - ву, и си-лу и власть и бо-гат-ство про-сти и по - ми-луй. *mp*

T. solo *P* Про - сти и по-ми-луй, и сла - ву, и си-лу и власть и бо-гат-ство про-сти и по - ми-луй, и по-ми-луй Го-спо - ди, *P*

B. *P* Про - сти и по-ми-луй, и сла - ву, и си-лу и власть и бо-гат-ство про-сти, и по-ми-луй Го-спо - ди...

Пример 20

♩=160

S. *mp* Го - спо - ди по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй. *2.6*

A. *P* Го - спо - ди

T. solo *mp* Го - спо - ди *mp*

B. *P* Го - спо - ди

S. solo *mp* Го - спо - ди, по - ми-луй, по - ми-луй, Го - спо-ди Го - спо-ди по-ми-луй, по - ми - луй. *2.6*

T. solo *P* Го - спо - ди, по - ми - луй,

Пример 21

S. solo *p* Го - спо - ди по - ми - луй, по - ми - луй, по... ой! *p*

T. solo *p* Го - спо - ди, по - ми - луй, по... ой! *p*

♩=180

S. solo *mp* Го - спо-ди, Го - - спо - ди, по - ми - луй, по - ми - луй,
 A. solo *mp* Го - спо-ди, Го - - спо - ди, по - ми - луй, по - ми - луй,
 T. *ppp* И - И - - - - -
 B. *ppp* И - И - - - - -

3 *mf* Го - спо-ди, по-ми-луй, по-ми-луй, Го - спо - ди, по-ми-луй, по-ми-луй, по ми луй, Го - спо-ди,
 A. solo *mf* Го - спо-ди, по-ми-луй, по-ми-луй, Го - спо - ди, по-ми-луй, по-ми-луй, по ми луй, Го - спо-ди,
 T. *pp* -И - - - - - Го
 B. *ppp* -И - - - - - Го

Poco più mosso *♩=240*

S. *f* *stacc.* Го-спо-ди, по-ми-луй,
 A. *mf* *stacc.* Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй,
 T. *mf* *stacc.* Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй,
 B. *mf* *stacc.* Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй,
 S. *f* *stacc.* Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, Го-спо-ди, Го-спо-ди, Го-спо-ди, Го-спо-ди, Го-спо-ди,
 A. *mp* *stacc.* По - ми - луй, по - ми - луй,
 T. *mp* *stacc.* По - ми - луй, по - ми - луй,
 B. *mp* *stacc.* Го - спо-ди, Го - спо-ди, Го - спо-ди, Го - спо-ди, Го - спо-ди, Го - спо-ди, Го - спо-ди,

Meno mosso *♩=220*

S. *pp* Го - - - спо - - - ди.
 A. *pp* Го - - - спо - - - ди.
 T. *pp* Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по ми-луй, по-ми-луй, ой,
 B. *pp*

Пример 25

♩=90

pp

S. Про - сти, про - сти, про - сти, про - сти,

pp

B. Про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про -

Пример 26

P *tr* *P*

S. про - сти, про - сти, про - сти, про - сти,

P *tr* *P*

A. про - сти, про - сти, про - сти, про - сти,

T. про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про -

P *P*

B. про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про -

Пример 27

Петь скромно ♩=60

P

T. Рож-дест-во, Рож-дест-во. Мы подни - мем Е-го. Во - то ут - ро се - ло - век ро - ди - ся.

P

B. Рож-дест-во, Рож-дест-во. Мы подни - мем Е-го, и - бо не - зри-мый Бог в греш-ном те - ле воп - ло тил - ся.

C-ll

T. Рож-дест-во, Рож-дест-во. Мы подни - мем Е-го, и - бо не - зри-мый Бог в греш-ном те - ле воп - ло тил - ся.

B. Рож-дест-во, Рож-дест-во. Мы подни - мем Е-го, и - бо не - зри-мый Бог в греш-ном те - ле воп - ло тил - ся.

C-ll

* Дирижёр "звонит" маленьким язычковым колокольчиком, настроенным на "ля".

Бас поёт "тяжёлым", уставши голосом.
♩=60

Roco più mosso

S. Го - - - - - спо - - - - - ди, про - сти, про - сти..
A. Го - спо - ди, ме - - - - - ня про - сти, про - сти, про - сти..
B. solo Про-сти, Го-спо-ди, ме-ня, в веч-ном тре - пе - те ог - ня, про-сти ме - ня!_

5 **Темпо I**

S. Го - - - - - спо - - - - - ди, Го - спо-ди, про-сти, про-сти, Го - спо-ди.
A. Го - спо - ди, про - сти, Го - спо-ди, про-сти, про-сти, Го - спо-ди.
B. Го-спо-ди, ме-ня, про-сти, в мра-ке крест-но-го пу-ти, ме - ня, про-сти!_ Про - - - - - сти.

Петь мрачно ♩=120

S. Бо - жий страх.
A. Бо - жий страх, мм - - - - - мм -
T. Страх, страх, - страх, страх, - страх, страх, страх, страх, страх, страх, страх, страх,
B. Бо - жий страх, Бо - жий страх гроздь - ю кра - сных ру - бах

3 **тр**

S. стру - ит - ся.
A. мм - - - - - мм - мм - мм, стру - ит - ся.
T. страх, страх, страх, страх, страх, страх, страх, страх, страх.
B. над бес - край - ней стра - ной стру - ит - ся.

Пример 30

Петь красиво $\text{♩} = 60$

S. solo *tr*
Ра бо-та, ра-бо-та. Мно-го кро-ви, мно-го по-та, мно-го бо ли, мно-го де-ла, так са-ма я се-бе ве-ле-ла. Ой, за -

T. *pp*
Ра - бо - та, ра - бо - та, ра - - бо - - та, за-бо-та

B. *pp*
Ра - - - бо - та, ра - - - бо - та, ой, ой, за - бо-та

Пример 31

S. solo *f*
Про-сти, про-сти, про-сти, про-сти, про-сти, про-сти, у-хо-ди, у-хо-

T. *f*
сти, про-щай, про-хо-ди, у-хо-ди!

B. *f*
сти, про-щай, про-хо-ди, у-хо-ди, ой, у-хо-ди...

S. solo *mf* *ff*
ди. Мно-го бо-ли, мно-го, ай, мно-го бо-ли. Мно-го бо-ли впе-ре-ди, мно-го бо-ли по-за-ди. Про-сти, про-сти, про-

T. *mf* *ff*
Мно-го бо-ли впе-ре-ди, мно-го бо-ли по-за-ди. Про-сти, про-сти, про-

B. *mf* *ff*
Мно... мно-го бо... мно-го бо-ли, мно-го бо-ли, мно-го бо-ли, Про-

Пример 32

A. solo *p*
Мно-го бо-ли, мно-го бо-ли, мно-го бо-ли, мно-го бо-ли, бо-ли.

T.

B. *pp*
Мм - - - мм - - - мм - - - мм

Петь тяжело, покаянно ♩=72

3. S. *p* *a3*
 Го - спо - ди, по - ми - луй ме - ня, по - ми - луй! По - ми - луй ме - ня, Го - спо - ди!

3. A. *p* *a3*
 Го - спо - ди, по - ми - луй ме - ня, по - ми - луй! По - ми - луй ме - ня, Го - спо - ди!

3. T. *p* *a3*
 Го - спо - ди, по - ми - луй ме - ня, по - ми - луй! По - ми - луй ме - ня, Го - спо - ди!

3. B. *p* *a3*
 Го - спо - ди, по - ми - луй ме - ня, по - ми - луй! По - ми - луй ме - ня, Го - спо - ди!

3. S. *p* *tr* *mf* *tr*
 Ме - ня, греш - но - го, по - ми - луй, Го - спо - ди! По - ми - луй, по - ми - луй, Го - спо - ди!

3. A. *p* *tr* *mf* *tr*
 Ме - ня, греш - но го, по - ми - луй, Го - спо - ди! По - ми - луй, по - ми - луй, Го - спо - ди!

3. T. *p* *a3* *tr* *mf* *a3* *tr*
 Ме - - - ня по - ми - луй, Го - спо - ди, Го - спо - ди, по - ми - луй, по - ми - луй, Го - спо - ди.

3. B. *a3* *tr* *mf* *a3* *tr*
 Го - ми - луй, Го - спо - ди, Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй.

S. *a3* *p* *legato* *tr*
 Го - спо - ди, по - - ми - луй, Го - спо - ди

A. *a3* *tr*
 по - ми - луй, по - ми - луй, Госпо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй

T. *roco a roco cresc.*
 Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, Гос - по ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй

B. *roco a roco cresc.*
 Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй

Го спо - ди, по ми - луй, Госпо - ди, по - ми - луй, Госпо - ди, по - ми - луй, Го спо - ди, по - ми - луй, Госпо - ди, по - ми - луй, Го спо - ди, по - ми - луй

Петь тепло, проникновенно ♩=52

S. *pp*
 По - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди!

A. *pp*
 Го - спо ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй

T. *mp* *I solo*
 про - сти - ме - ня, ма - ма, про - сти, про - сти и по - ми - луй!

B. *a3* *p*
 По - ми - луй

* Петь тепло, проникновенно.

Пример 36

Петь в народном стиле

S. Ты ведь зна - ешь, как не-пря-мо я э - ту жизнь не - су, ой, ты

A. Про-сти, про-сти ме-ня, ма - ма, бе-лый снег в ле-су. Ты ведь зна-ешь, как не-пря-мо я э - ту жизнь не - су.

T. -луй. Ма - ма, про-сти, про-сти, про-сти, про-сти, про-сти, про-сти, ма - ма, про-сти, ме-ня.

B. -сти, про - сти, про-сти, про-сти, про-сти, про-сти, про - сти, про-сти, про - сти, про - сти ме - ня.

Пример 37

Ой!
Петь молитвенно.

Темпо I

S. Ой!
Бо - же!

A. Го - спо - ди, про-сти - ме-ня! Го - спо - ди,

T. Го - спо - ди, про-сти ме-ня! Го - спо - ди,

B. Ой!
Го - спо - ди,

S. Бо - же, Го - спо - ди,

A. ме - ня про - сти, Го - спо - ди,

T. ме - ня про - сти, Бо - же, Го - спо - ди,

B. ме - ня про - сти, Го - спо - ди,

Петь твердо ♩=224

fff

3 S. Ой!

3 A.

3 T. Ой!

3 B. *f*

Про-сти-те ме-ня, лю-ди, про-сти-те ме-ня, лю-ди, про-сти-те ме-ня, лю-ди.

2

mf a3

3 S. Про - сти - те ме-ня, лю - ди

3 A. *mf* Про - сти - те ме-ня, лю - ди

3 T. *mp* Лю-ди, про-сти-те ме-ня, лю-ди, про-сти-те ме-ня, про-сти-те ме-ня, лю-ди, про-сти-те ме-ня, лю-ди

3 B. *mp a3* Про - - - сти - те

f

3 S. Лю-ди, про-сти-те ме-ня, про-сти-те, *p a3* про - сти - те

3 A. *mf a3* Про - сти - те, *mp* про-сти-те, лю-ди, ме-ня, про-сти-те

3 T. *mf* Лю-ди, про-сти-те ме-ня, про-сти-те, *p a3* про-сти-те, лю-ди, про-сти-те лю-ди

3 B. *mf a3* Лю-ди, про-сти-те ме-ня, про-сти-те, *p* про-сти-те, лю-ди, про-сти-те

3 S. *mf* Лю - ди про - сти - те, лю - ди, про - сти - те,

3 A. *mf* Про - сти - те, лю - ди, про - сти - те, лю - ди,

3 T. *mf* Лю - - - - ди,

3 B. *f a3 legato cresc. ff* Пред - ли - цом лю - дей я ви - но - вен.

2

3 S. лю - ди, про - сти - те, лю - ди, про - сти - те

3 A. про - сти - те, лю - ди, про - сти - те, лю - ди

3 T. *ff a3 legato* при - зна - ю не прав - ду сво - ю.

3 B. *mf* Лю - - - - ди

Петь отрешённо, но глубоко $\text{♩} = 90$

3 S. *ppp* Свет *a2* зем - *a1* ли. *p* ли. *pp* *pp* Свет зем - ли, Свет зем - ли,

3 A. *pp* Свет зем - ли, свет, Свет зем - ли, свет,

3 T. *pp* Свет зем - ли, свет, Свет зем - ли, свет,

3 B. *ppp a1 a2* Свет зем - ли, *p* Свет зем - ли, *pp* свет зем - ли, свет зем - ли,

5

3 S. Свет зем - ли без - бре - жной, свет зем -

3 A. Свет зем - ли, свет зем - ли без - бре - жной. *a3*

3 T. свет зем - ли, свет зем - ли без - бре - жной. *a3*

3 B. свет зем - ли без - бре - жной, свет зем -

Poco più mosso ♩=98
 Петь текуче

p I solo 8:6 *mf*

3 S. Про - щень - е, про - ще - нье, про -

3 A. *I solo*
 Ой, ой,

3 T. *pp* *Portamento*
 Ой! Про - щенье, про - щень е, про - щень - е, про - щень е, про -

3 B. *pp* *Portamento*
 щень е, про - щень е, про - щень е, про - щень е, про - щень е, про - щень е, про - щень е, про -

4

3 S. щень - е, про - ще - нье, про - ще - нье

3 A. *p* Ой, *cresc.* про - ще -

3 T. *proso a poco cresc.*
 щень - е, про - щень - е, про - щень - е, про - щень - е, про -

3 B. *proso a poco cresc.*
 щень - е, про - щень - е, про - щень - е, про - щень - е, про -

Poco più mosso
a3 p

S. Го - спо - ди, про сти, про - сти ме - ня, про - сти ме - ня, ме ня, ме ня, ме ня!

A. *a3 p* Го - спо - ди, про сти, про - сти ме - ня, про - сти ме - ня, ме ня, ме ня, ме ня!

T. *a3 p* Го - спо - ди, про - сти ме - ня, про сти ме - - - - ня

B. *1 p*
 Го - спо ди, Го - спо - ди, Го - спо - ди, Го - спо - ди, Го - спо - ди, Го - спо ди

СВЕТЛО, НО ГЛУБОКО $\text{♩} = 35$
mp legato molto

S. solo
 Как вой десь, че . ло . век, в Вос . кре . се . нье и о . ста . вишь свой первый .

A.
 T.
 B. *p*
 Че . ло . век, че . ло .

S.
 взгляд, нежным утром, прекрасным, весенним, ан . ге . лы ря . дом сто . ят.

T.
 Пер . вый взгляд.

B.
 век, че . ло . век,

tutti *mp* **1** с движением *< mf*

S.
 No . el, No . el, ты о . би . таешь в раю! No . el, No . el, я твою песню пою!

A.
 я пес . ню!

T.
 No . el, No . el, ты о . би . таешь в раю! No . el, No . el, No . el, я по . ю!

B.
 No . el, No . el, ты о . би . таешь в раю! No . el, No . el, No . el, я по . ю!

4 *meno mosso* *pp* **15** *tutti pp* **12** *poco accelerando* *mf* *с трагическим размахом* *f* **18**

S.
 вне вре . ме . ни. Лёд на греш . ном те . ме . ни,

A.
 Лёд, Лёд, на те . ме . ни,

T.
 вне вре . ме . ни. Лёд,

B.
 вне вре . ме . ни. Лёд,

шутливо, легко ♩ ≈ 60

4/4 *p cresc.* *tr* *p*

S. Бо-го-родице, Де-во, радуйся, Бла-годат-на-я Мари-я, Гос-подь с То-бо-ю!

A. *p cresc.* *tr* *p* Гос-подь с то-бо-ю!

T. *mf* Ой!

B. *mf*

S. *tr* Бо-го-ро-ди-це, Де-во, радуйся!

A. *tr*

T. *tr cresc.* *mf* Бо-го-родице, Де-во, радуйся, Бла-годатна-я Мария, Господь с То-бо-ю!

B. *tr cresc.* *mf*

S. *f* *mf* Бла-гословенна Ты в ве-ках и бла-гословен плод чре-ва тво-е-го,

A. *f* *mf* и бла-гословен плод чре-ва тво-е... чре-ва тво-е.

T. *f* *mf* Бла-гословенна Ты в ве-ках и бла-гословен плод чре-ва тво-е-го, Ой,

B. *f* *mf*

нежно, свободно $\text{♩} \approx 60$ ($\text{♩} \approx 240$)
 $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{8} + \frac{6}{4}$ *mf legato molto*

A. solo
 Ал . ли . луй . я , ал . ли . лу . ия , ал . ли . луйя!

tr *p*

B.
 Ал . ли . луй . я ,

A. solo
 Ал . ли . луй . я , ал . ли . лу . и . я ,

tr *p*

B.
 ал . ли . луй . я ,

A. solo
 ал . ли . луй . я!

tr

B.
 ал . ли . луй . я ,

$\frac{3}{4}$ *f радостно* $\frac{23}{16}$ $\frac{20}{16}$

S.
 Ал . ли . лу . и . я , ал . ли . луй . я , ал . ли . луй . я , ал . ли . лу . и . я ,

A. solo
ff
 ал . ли . лу . и . я !

A. alti
f
 Ал . ли . лу . и . я , ал . ли . луй . я , ал . ли . луй . я , ал . ли . лу . и . я !

B.
f *p*
 ал . ли . лу . и . я ,

S.
 $\frac{20}{16}$ *mf* $\frac{10}{16}$
 ал . ли . луй . я , ал . ли . луй . я , ал . ли . лу . и . я ,

T.
mf
 ал . ли . луй . я , ал . ли . луй . я , ал . ли . лу . и . я ,

B.
mf
 ал . ли . луй . я , ал . ли . луй . я , ал . ли . лу . и . я ,

красиво, но с лукавством $\text{♩} = 120$

mf legato

S. Ал.ли.луй . я, ал.ли.луй . я,

mp portamento

T. Ал.ли.лу . и . я, ал.ли.лу . и . я, ал.ли.лу . и . я, ал.ли.лу . и . я,

mp portamento

B.

S. ал.ли.луй . я, ал.ли.луй . я! Я вас к Бо . гу не рев . ну . ю,

mf legato

A. ал.ли.луй . я, ал.ли.луй . я!

T. ал.ли.лу . и . я, ал.ли.лу . и . я, ал.ли.лу . и . я, ал.ли.лу . и . я,

B.

rosso rit.

S. по боль.шой зем.ле ко . чу . ю. В о.жи.да . ньи по.це.лу . я

A.

T. ал . ли . лу . и . я, ал.ли . лу . и . я, ал.ли.лу . и.я, ал.ли.лу . и . я!

B.

a tempo

S. се . бе ме . ста не най . ду я.

mf

A. се . бе ме . ста не най . ду, не най.ду.

mp

T. се . бе ме . ста не най . ду, не най.ду.

mp

B. се . бе ме . ста не най . ду, не най.ду.

mp $\frac{12}{8}$

S. solo Ты вме - стишь в сво.ё серд.це стра.да - нье

T. Стра - да - нья

V. Стра - да - нья

rit. $\frac{9}{8}$ *p* трагично $\frac{13}{8}$

S. solo всех лю - дей. Ви - дишь, в цен.тре зем - ли, на са -

T. всех лю - дей. Всех лю - дей.

V. всех лю - дей. Всех. В цен

rit. *mf* *а tempo* $\frac{12}{8}$ *p*

S. solo . мом о.стри.е ми - ро - зда.нья чу -

T. Ми - ро - зда - нья.

V. . тре зем - ли.

rit. *а tempo*

S. solo . жа - я боль все - го страш - ней!

A. Люд - ска - я боль.

T. Люд - ска - я

V. Чу - жа - я боль

12 *pppp* **текуче и широко**

S. Бо . же, рас . пя . тый,
A. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,
T. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо... Бо . же,
B. Бо . же, рас . пя . тый,

S. Сквозь со . кро . вен . ны . е ла . ты ле .
A. Бо . же, сквозь ла . ты, сквозь сокро венны . е
T. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же, сквозь сокро венные ла . ты
B. Сквозь э . ти ла . ты ле .

S. . тит на чи . сто . е пла . мя, по .
A. *p* ле . тит, ле . тит, *portamento* *tr* ле . тит, ле . тит, ле . тит, ле . тит, по .
T. ле *p portamento* тит. *tr*
B. . тит на чи . сто . е пла . мя, ле .

Таинственно *p* **meno mosso** *pp*

S. .минь! Бо . же,

A. .минь, а.минь, а.минь! Мла

T. .минь! Сы н че . ло . ве . ческий, О.тец,

B. Сы н че . ло . ве . ческий, Бо . же, О.тец.

tr *ff* *f*

rit. *p* **a tempo** **accel.** *ff* *сильно, почти крича* *crescendo molto* **rit.**

S. Пте . нец, сре . до . то . чи . е всех сер . дец,

A. де . нец, сре . до . то . чи . е

T. сре . до . то . чи . е всех сер . дец,

B. сре . до . то . чи . е всех сер . дец,

tr *p* *fff* *fff* *fff* *fff* *ff* *f*

S. сре . до . то . чи . е всех сер . дец, всех сер . дец, сре . до . то . чи . е,

A. сре . до . то . чи . е, сре . до . то . чи . е всех сер . дец, всех сер . дец,

T. сре . до . то . чи . е всех сер . дец, сре . до . то . чи . е всех сер . дец,

B. сре . до . то . чи . е всех сер . дец, всех сер . дец, сре . до . то . чи . е,

mf $\text{♩} = 60$

S. I
Пла - мя, пла - мя бе - ло - е пи - о нер - ский кос - тер.

S. II
P Ой, ой, ой, ой, ой,

A. I
P ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой,

A. II
P ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой,

C-lli
mp

S. solo
3 Вот маль-чик но - ты де - ла - ет; глаз не слиш - ком ос - тёр.

S. II
ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой,

A. I
ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой,

A. II
ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой,

C-lli

Характер лукавый $\text{♩} = 144$

S. solo
mf Я - мал - лень - ка - я ба - ле - ри - на,

S. II
mf Тик-так, тик - так, тик, *dim.* ти-ки так так *P* тик - та-ки так, та-ки тик так,

A. I
Тик так ти-ки так ти-ки так, *sim* та-ки так, *P* ти-ки так так, так ти-ки так,

A. II
mf ду ду ду ду ду, *f* ой, *P* ду,

Campanaccio

B. di Legno

Mrcs.

* Части 3.4.5 и 6 - сатиристические.
В каждой из них нужно подобрать образ в соответствии с характером персонажа (ремарка автора).

4

S. solo *f* *mf*
ба - ле - ри - на, ах! Все рож - день - я и кон - чи - ны

S. II
та - ки ти - ки, тик тик так тик так, тик-ки тик так так тик та - ки,

A. I
так ти - ки тик тик так тик так, тик та - ки так, та - ки ти - ки тик,

A. II
ду, ду ду ду - ду, ду,

Campanaccio

B. di Legno

Raganella

6

S. solo
на мо - их ру - ках. Я

S. II
ти - ки так, ти - ки так, ти - ки так

A. I
тик так, ти - ки так тик, та - ки

A. II
ду ду, ой, ду ду

Campanaccio

B. di Legno

Raganella

Пример 58

S I *f* *dim.*
Вот ма - лень - ка - я ба - ле - рин - ка, ба - ле - ри - на, ба - ле - ри - на, ба - ле

S II *mf* *dim.*
Вот ма - лень - ка - я ба - ле - ри - на, ба - ле - ри - на,

A I *tr*
Вот ма - лень - ка - я ба - ле - ри - на, ба -

A II *p*
Вот ма - лень - ка - я ба - ле - ри -

Campanaccio

Характер кривой $\text{♩} = 120$

S. I

S. II *mp*

A. I solo *mf* *poco a poco cresc.*

A. I tutti *p* *** А я ведь - ма, ведь - ма,

A. II *p* *** у, у,

Flex. *p*

B. di Legno *p*



S. I у... у... у...

S. II

A. I solo *f* ведь - ма, ведь - ма, ведь - ма. К чер-ной ле-чу обед - не.

A. I tutti

A. II у, у,

Compans

Flex.

B. di Legno

Пример 60

Темп постепенно ускоряя к концу части

S. I, II *pp*
у - - у - - у - - у,

A. I, II *p*
Спа-ть, спать, спать. В бе-лом пок-ры-ва-ле, чтоб че-ло-ве-ки не стра-да-ли.

S. I, II ²
у - - у - - у,

A. I, II *p* *crescendo* *mf*
Слад-ко спа-ть, креп-ко спа-ть, глу-бо-ко спа-ть, спа-ть.

Пример 61²

$\text{♩} = 60$

Oboe

5

² Нотный пример взят из оркестровой партитуры И. Стравинского. См. Стравинский И. Симфония псалмов = Symphony of psalms : для смешанного хора и оркестра : партитура / И. Стравинский; [на латинский текст]. М.: Музыка, 1969. С. 16.

♩ = 100

fff

S. I Крест, крест, крест, кре - ст в не - бе.

S. II Крест, крест, крест, кре - ст в не - бе.

A. I Крест, крест, крест, кре - ст в не - бе.

A. II Крест, крест, крест, кре - ст в не - бе.

4 Mrcs.

Timp. *fff*

T.-t.

4 Triangoli

Camp. di chiesa *fff*

S. I Крест, кре - ст, кре - ст, кре - ст, кре - ст, крест си - не - ву прои - зил.

S. II Крест, кре - ст, кре - ст, кре - ст, кре - ст, крест си - не - ву прои - зил.

A. I Крест, кре - ст, кре - ст, кре - ст, кре - ст, крест си - не - ву прои - зил.

A. II Крест, кре - ст, кре - ст, кре - ст, кре - ст, крест си - не - ву прои - зил.

Timp.

T.-t.

4 Triangoli

Camp. di chiesa

* Каждый 3-й голос берёт по маршасу.

** В церковный колокол бьёт один из хористок.

*** Каждый 1-й голос берёт по треугольнику, высоко поднимает над головой и играет тремоло.

ff кре-ст, крест, *fff* *fff*

S. I, II Кре-ст, крест, крест, крест, крест, крест, крест.

S. III, IV Кре-ст, крест, крест, крест, крест, крест, крест.

S. V, VI Кре-ст, крест, кре-ст, крест, крест.

A. I, II *mf* Кре-ст, крест, крест, крест, крест, крест, крест.

A. III, IV *mp* Кре-ст, крест, крест, крест, крест, крест, крест.

A. V, VI *p* Кре-ст, крест, крест, крест, крест, крест, крест.

p Ой,

p О,

mp Не бы-вал ли, ле-бедь, на мо-ей сто-ро-не,

3 *ой,* го-ло-ве?

ой.

не слы-хал ли, ле-бедь, о мо-ей го-ло-ве?

S. Толь - ко слы - шал - ви - - дел_ в по - ле о - го - нёк го - рит,

A. Толь - ко слы - шал - ви - - дел в по - ле о - го - нёк го - рит,

T. Толь - ко слы - шал - ви - - дел_ в по - ле о - го - нёк...

B. Толь - ко слы - шал - ви - - дел_ в по - ле о - го - нёк го - рит,

2

S. под дым - ком у - дал_ доб - рый_ мо - ло - дец ле - жит, мо-ло-дец.

A. под дым - ком у - дал_ доб - рый мо - ло - дец, ой, доб-рый мо - ло - дец ле-жит.

T. под дым - ком у - дал_ доб - рый мо - ло - дец ле - жит, ой, доб-рый мо-ло-дец.

B. под дым-ком доб - рый мо - ло - дец ле - жит, ой, доб-рый мо-ло-дец.

L'istesso tempo

S. Мм...

A. *p legato*
Как во ме - ся-це, как во_ ме - ся-це звёз-ды час - ты-е, звёз-ды час - ты-е.

T. Мм...

B. *p legato*
Ба-ю-бай,-бай, бай- бай- ба-ю, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай,

Пример 67

S. жар раз - го - ра - ют - ся. *rit.*
 A. Ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, да, раз - го - ра - ют - ся, раз - го - ра - ют - ся. *mf* *cresc.* *ff*
 T. Ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, раз - го - ра... *mf* *cresc.* *ff*
 B. слов-но жар го рят, слов-но жар го рят, раз - го - ра - ют - ся, раз - го - ра - ют - ся. *mf*

S. Но ни - кто куд - рям тем не при - зна - ет - ся. *pp* *mp* *ff* *f* *pp*
 A. Ой, куд - рям тем не при - зна - ет - ся. *pp* *mp* *ff* *f* *pp*
 T. Но ни - кто куд - рям тем не при - зна - ет - ся. *pp* *mp* *ff* *f* *pp*
 B. ой! *mf* *pp*

Пример 68

L'istesso tempo

S. Ой, про - сти, ой, про - сти, ой, да, зем-лю э - ту греш-ну - ю. *P* *f*
 A. Про-сти, про - сти зем - лю э - ту, за - жав в гор - сти, при-вел к от-ве - ту, ой, да, зем - лю э - ту греш ну - ю. *P* *f*
 T. Про-сти, про - сти зем - лю э - ту, за - жав в гор - сти, при-вел к от-ве - ту, ой, да, зем-лю э - ту греш-ну - ю. *P* *f*
 B. Ой, про - сти, ой, про - сти, ой, да, *P* *mf* *f*

Петь глубоко, тяжело.

a tempo

S. *mf* про - сти, Про - сти, про - сти, *f* Про - сти, про - сти,

A. *mf* про - сти, *cresc.* Про - сти, про - сти, про... про - сти, про - сти, ой,

T. *mp* про - сти, про - сти, *cresc.* про - сти, про - сти, про - сти, про - сти,

B. *p* про - сти, *cresc.* про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, про - сти, ой,

3 *ff* *rit* *fff* a tempo *fff*

S. Гос - по - ди, Гос - по - ди, про - сти, про - сти, Гос - по - ди!

A. Гос - по - ди, Гос - по - ди, Гос - по - ди, ой, Гос - по - ди, про - сти, Гос - по - ди!

T. Гос - по - ди, Гос - по - ди, про - сти, Гос - по - ди!

B. про - сти, про - сти, про - сти, Гос - по - ди, Про - сти, Гос - по - ди!

Петь легко, с мягким юмором $\text{♩} = 112$

S. *mp* Гре - ет сол-ныш- ко- да о-сень- ю; цве - тут цве - ти - ки - да не в по - ру;

A. *p* Мм... Мм...

T. *p* Мм... Мм...

B. Мм... Мм...

3 *mf* *mp* *p* *mf*

S. А вес - ной бы - ла степь жел-та - я, туч - ки пла-ва-ли без дож-ди - ка.

A. *p* Мм... *p* *mf* ой,

T. *mp* Мм... *p* *mf* ой,

B. *mp* Мм... *p* *mf* ой,

S. По но - чам ро - са где па - да - ла, по - ут - ру тра - ва там сох - ну - ла.
 A. ой, ой,
 T. ро - - са па - да - ла, тра - - ва сох - ну - ла.
 B. ро - - са па - да - ла, тра - - ва сох - ну - ла.

S. И все пта-шеч-ки, все ка-са точ-ки пе - ли груст-но так и жа - лоб-но, пе - ли груст - но
 A. И все ка-са точ-ки пе - ли, груст-но так и жа - лоб-но пе...
 T. И все ка-са точ-ки пе - ли груст-но так и...
 B. И все пта-шеч-ки, все ка-са точ-ки пе - ли груст- но...

S. Не ска - жу ни - ко - му, от - че - го я вес - ной
 A. Не ска - жу
 T. не ска - жу
 B. не ска - жу

S. по по - лям, по лу - гам не сби - ра - ю цве - тов.
 A. не сби - ра - ю цве - тов.
 T. не сби - ра - ю цве - тов.
 B. не сби - ра - ю цве - тов.

Пример 73

S. *f* И тех нет уж и дней, что ле-те-ли стре-лой,
 A. *f* и тех нет уж и дней, нет как нет, что ле-те-ли стре-лой,
 T. *f* и тех нет уж и дней, нет как нет, что ле-те-ли стре-лой,
 B. *f* И тех нет уж и дней, что ле-те-ли стре-лой,

S. *ff* что лю-бовь-ю нас жгли, что па-ли-ли ог-нём.
 A. *ff* что лю-бовь-ю нас жгли, что па-ли-ли ог-нём.
 T. *ff* что лю-бовь-ю нас жгли, что па-ли-ли ог-нём.
 B. *ff* что лю-бовь-ю нас жгли, что па-ли-ли ог-нём.

Пример 74

Петь глубоко, с размахом $\text{♩} = 72$

S. *p* Где ты се-я-но, где вы-рос-ло?
 A. *p* Ах ты го-ре, го-ре, го-ре горь-ко-е! Где ты се-я-но, да где вы-рос-ло?
 T. *p* Ах ты го-ре, го-ре, го-ре горь-ко-е! Где ты се-я-но, да где вы-рос-ло?
 B. *p* Ах ты го-ре, го-ре, го-ре горь-ко-е! Где ты се-я-но, да где вы-рос-ло?

Пример 75

$\text{♩} = 90$

S. *p* Про-сти стра-ну э-ту бед-ну-ю, что кро-вью и-сте-ка-ет ег в бра-то-у-бий-ствен-ной вой-не.
 A. *p* Про-сти стра-ну э-ту бед-ну-ю, что кро-вью и-сте-ка-ет ег в бра-то-у-бий-ствен-ной вой-не.
 T. *p* Про-сти стра-ну э-ту бед-ну-ю, что кро-вью и-сте-ка-ет ег в бра-то-у-бий-ствен-ной вой-не.
 B. *p* Про-сти стра-ну э-ту бед-ну-ю, что кро-вью и-сте-ка-ет ег в бра-то-у-бий-ствен-ной вой-не.

Смело $\text{♩} = 132$

S. -
A. -
T. Сла-бый на силь-но-го, хит-рый на лу-ка - во-го, то щий на о-биль-но - го,
B. Петь non-legato
Ле-вый на пра-во-го, сла-бый на силь-но - го, хит - рый на лу-ка - во-го, то-щий на о-биль-но- го,

S. Лю - ди, лю - ди, лю-ди, о - пом - ни-те-сь! о - пом-ни-те-сь, о - пом-ни - те-сь,
A. Лю - ди, лю - ди, лю-ди, о - пом - ни-те-сь! о - пом-ни-те-сь, о - пом - ни - те-сь,
T. Лю - ди, о - пом - ни-те-сь! о - пом-ни-те-сь, о - пом - - ни - те-сь,
B. Лю - ди, о - пом - ни-те-сь! о - пом-ни-те-сь, о - пом-ни те-сь, о - пом-ни-те-сь, о - пом-ни-те-сь, лю - ди,

Темпо I

S. у-прав-ля - ет од - на лю - бовь.
A. у-прав-ля - ет од - на лю - бовь, лю - бовь.
T. Ми - ром у-прав-ля - ет од - на лю - бовь, лю - бовь.
B. Ми - ром бе - зум - ным ми - ром у-прав-ля - ет од - на лю - бовь.

Темпо I

T. Хит - рый на лу-ка-во-го, то - щий на о-биль - но-го
B. Ле-вый на пра-во-го, сла-бый на силь-но-го, хит-рый на лу-ка-во-го, то - щий на о-биль - но-го
3 Тбн. f pp p p
Тб. f pp p p
Тимп. f pp $poco cresc.$

$\text{♩} = 52$

pp legato

S. Здрав - ствуй, боль, и здрав-ствуй по - ле! Здрав - ствуй во - ля и не - во - ля!

A. Здрав - ствуй, боль, и здрав-ствуй по - ле! Здрав - ствуй во - ля и не - во - ля!

T. - - - - -

B. - - - - -

3

mf Жизнь про-шла, про-шла... *pp* Я не пом - ню зла. *mf*

A. про-шла, про-шла... *mf* Я не пом - ню зла. *mf*

T. Про - шла жизнь... *f* Ой

B. Жизнь... *f* Я не пом - ню зла. *pp* *mf*

Петь глубоко

tr mf p

S. Бо - же, про - сти ме - ня, про - сти ме -

A. Бо - же про - сти ме - ня, Бо -

T. Бо - же, про - сти, про - сти, Бо -

B. Бо - же, Бо - же, про - сти ме - ня про - сти Бо -

4

tr pp accel. ff raso rit.

S. ня, Бо - же! Про - сти! *pp* *ff*

A. же, ме - ня про - сти! *p* *pp* *ff* Про - сти, про - сти ме - ня! Ой! *ff*

T. - же, про - сти! *p* *pp* *ff* Про - сти, про - сти ме ня! Ой!

B. - же, про - сти! *p* *pp* *ff* Про - сти!

Пример 82

Петь тепло, нежно $\text{♩} = 120$

pp

S. Вор - - - ку - та.

A. Вор - - - ку - та.

T. solo *mp* *legato* Вор - ку - та, Вор - ку - та, ты мне снишь-ся но - ча - ми.

B. *pp* Вор - - - - - ку - - - - -

3

S. Вор - - - ку - та.

A. Вор - - - ку - та.

T. solo Пу - сто - та за пле - ча - ми от кре - ста до крес - та.

B. та. Вор - - - ку - та.

Пример 83

Петь твёрдо 2 такта.

f

S. *f* Смерть на чуж - би - не сво-ей, *mp* жизнь на ро - ди - не не сво-ей.

A. *f* Смерть на чуж - би - не сво-ей, *mp* жизнь на ро - ди - не сво-ей.

T. *f* Смерть на суж-би - не, *mp* жизнь на ро - ди - не

B. *f* Смерть на чуж - би - не сво - ей.

Петь широко, покаянно.

S. *p* Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй.

A. Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй,

T. Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй,

B. *pp* Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй.

S. Ба - юш - ки ба - ю, ой, ро - ди - ну тво - ю!

A. Го - спо - ди, по - ми - луй, Ба - юш - ки ба - ю, ой, ро - ди - ну тво - ю!

T. Го - спо - ди, по - ми - луй, Ба - юш - ки ба - ю, ой, ро - ди - ну тво - ю!

B. Ба - юш - ки ба - ю, ро - ди - ну тво - ю!

$\text{♩} = 120$ *p*

2 S. solo М - м, М - м, М -

A. -луй! *tutti ppp* Го - спо - ди, про - сти!

T. Го - спо - ди, про - сти!

3 B. solo Го - спо - ди, про - сти!

2 S. solo *mf* м, Го - спо - ди, про - сти - ме - ня, про - сти ме - ня

A. Го - спо - ди, про - сти!

T. Го - спо - ди, про - сти, Го - спо - ди

3 B. solo *tr* ди, Го - спо - ди, Го - спо - ди, про - сти

pp tutti (*parlando*)

S. Го - спо - ди, ме - ня про - сти, Го - спо - ди, ме - ня про - сти,

A. *pp* tutti *Parlando*
Го - спо - ди, ме - ня про - сти, Го - спо - ди, ме - ня про - сти,

T. *p* tutti
Ой - - - - и, ой - - - - и,

B. *pp* tutti *Parlando*
Го - спо - ди, ме - ня про - сти, Го - спо - ди, ме - ня про - сти,

3

S. *f* *pp* tutti
про - сти ме - ня, Го - спо - ди, Го - спо - ди, ме - ня про - сти

A. *f* *p* tutti
про - сти ме - ня, Го - спо - ди, Ой - - - - и

T. *f* *pp* tutti
про - сти ме - ня, Го - спо - ди, ме - ня про - сти

B. *f* *pp* tutti
про - сти ме - ня, Го - спо - ди, Го - спо - ди, ме - ня про - сти

S.

A.

T. solo
mp legato Solo
Вор-ку-та, Вор-ку-та, за-чем ме-ня бес-по-ко-ишь? В ночь и-дут двое-е, и до-ро-га пу-ста.

B. *p* *mf* *mp* *mf*
Во - - - - рку - та, Во - - - - рку - та

Петь отстранённо.

ppp *parkando*

S. Вор - ку - та, Вор - ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та,

A. Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор - ку - та, Вор - ку - та,

T. Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор - ку - та, Вор - ку - та,

B. Вор - ку - та, Вор - ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та,

3

S. Вор - ку - та, Вор - ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, вор-ку - та, Вор-ку - та,

A. Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор - ку - та, Вор - ку - та,

T. Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор - ку - та, Вор - ку - та,

B. Вор - ку - та, Вор - ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та, Вор-ку - та,

5

S. Вор - ку - та, Вор - ку - та, Вор - ку - та

A. Вор - ку - та, Вор - ку - та

T. Вор - ку - та, Вор - ку - та,

B. Вор - ку - та, Вор - ку - та

$\text{♩} = 60$

5/4

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Timpani

Triangolo

Crotale

Campanacci

Tamburo

Bastone della pioggia

Tam-tam

Campanelli

Campane

Vibrafono

Violoncello

mf

pp

pp

mf ³

pp

pp

f

fff

p

p

p

Белы.е, белы.е сте . ны...

Белы.е, белы.е сте . ны... *p*

p Мм.

Мм.

mf

pp

pp

mf ³

pp

pp

f

fff

p

p

S. Боль о . то . шла. Мы выш.ли се . го . дня на сце . ну: сре.за.ны два крыла.

A. Боль о . то . шла. Мы выш.ли се . го . дня на сце . ну: сре.за.ны два крыла.

T. Мм. *tr* Сре . за . ны.

B. Мм. Сре . за . ны.

V-c. Сре . за . ны.

3 poco più mosso

S. *f* Полный впе . рёд! Пол . ный впе . рёд! Вре . мя за

A. *f* Пол . ный впе . рёд! Пол . ный впе . рёд! Вре . мя за

T. *mf < f* Ой! Пол . ный впе . рёд! Пол . ный впе . рёд! Вре . мя замед . лит,

V. *f* . й! Пол . ный впе . рёд! Пол . ный впе . рёд! Вре . мя замед . лит,

T-ro *mf*

C-ne *mf*

V-c *ff*

S. мед . лит лёт и про . из . не . сёшь ты всу . е:

A. мед . лит лёт и про . из . не . сёшь ты всу . е:

T. вре . мя за . мед . лит лёт и про . из . не . сёшь ты всу . е:

V. вре . мя за . мед . лит... Про . из . не . сёшь ты всу . е:

V-c *ff*

S. *pp dolce* Ал . ли . луй . я, ал . ли . луй . я, ал . ли . луй . я!

A. *pp dolce* Ал . ли . луй . я, ал . ли . луй . я, ал . ли . луй . я!

T. *pp* Ал . ли луй . я!

V. *pp* Ал . ли луй . я!

V-c *p* *sul pont.*

S. *f deciso* Аллилуйя!
 A. Аллилуйя, аллилуйя.
 T. Аллилуйя!
 B. Аллилуйя, аллилуйя.
 T-ro *tr*
 C-ne *mf*
 V-c *ord.* *ff*

Пример 91

S. *a tempo*
p legato Воскресение случилось внезапно, среди бес...
 A. *p legato* Воскресение случилось внезапно, среди бес...
 T. *tr* Воскресенье, воскресенье, воскресенье,
 B. *p legato* Воскресение случилось внезапно, среди бес...
 Timp. *tr* *p* *ppp*
 V-c *tr* *mf*

S. *tr* ше, среди бес крайней ночи белой,
 A. *tr* ше, среди бес крайней, бес крайней ночи белой,
 T. се нье, воскре се нье, воскре се нье, воскре се нье,
 B. ше, среди бес крайней ночи белой, но чи белой,
 Timp.
 V-c *mf*

S. *f* Гос . по . ди, про . сти, про . сти ме ня! Не дай сго .

A. *f* *ff* *f* Гос . по . ди, про . сти, про . сти ме ня! Не дай сго .

T. Гос . по . ди, про . сти, про . сти ме ня! *ff* Гос . по . ди!

B. *f* Гос . по . ди, про . сти! Гос . по . ди, не дай сго .

Timpr. *mf*

T-t. *f* bacchette di ferro

C-lli *f* bacchette di ferro

V-c. *ff* *mf* *ff*

S. *ff* . реть от ог . ня э . той ве . ры!

A. *ff* . реть от ог . ня э . той ве . ры!

T. *f* *crescendo* Гос . по . ди, Гос . по . ди, Гос . по . ди! э . той ве . ры!

B. *ff* . реть от ог . ня э . той ве . ры!

Timpr.

T-go *f* bacchetta molta di feltro

T-t. *f*

V-c. *p* *fff*

13

Measures 13-15:

- Voices:**
 - A:** В ни . ку . да по . ез .
 - T:** По . ез . да,
 - B:** В ни . ку . да,
- Piano:** *mf* (measures 13-14), *mp* (measure 15)
- Timpani:** *p* (measures 13-14), *mp* (measure 15)
- V-c.:** *mf* (measures 13-14), *f* (measure 15)

Measures 16-18:

- Voices:**
 - S:** В ни . ку . да по . ез . да, ой!
 - A:** . да, в ни . ку . да, ой, в ни . ку . да по . ез . да. Ой!
 - T:** в ни . ку . да, в ни . ку . да по . ез . да. Ой!
 - B:** в ни . ку . да, ой!
- Piano:** *mf* (measures 16-17), *ff* (measure 18)
- Timpani:** *mf* (measures 16-17), *ff* (measure 18)
- V-c.:** *ff* (measures 16-17), *fff* (measure 18)

146

S. В ни . ку . да! В ни . ку . да по . ез .

A. В ни . ку . да! В ни . ку . да по . ез .

T. В ни . ку . да! В ни . ку .

B. В ни . ку . да! В ни . ку .

C-cci

T-ro

C-ne

V-c. *molto marcato* *ffff* *ff* *f* *diminuendo*

S. *diminuendo* . да, в ни . ку . да по . ез . да, по . ез . да *mf* *f*

A. *diminuendo* . да, в ни . ку . да, в ни . ку . да, в ни . ку . да, *diminuendo*

T. . да по . ез . да, в ни . ку . да по . ез . *fff* *diminuendo*

B. . да по . ез . да, в ни . ку . да по . ез . *fff* *diminuendo*

C-cci

C-ne

V-c. *fff* *7* *diminuendo*

diminuendo
 S. в ни . ку . да, по . ез . да *p* в ни . ку . да, *pp*
 A. *mp* в ни . ку . да, *p* в ни . ку . да по . ез . да в ни . ку . да. *pp*
 T. да, в ни . ку . да, в ни . ку . да, в ни ку да! *pp*
 B. да, в ни . ку . да, в ни . ку . да, в ни ку да! *pp*
 Crot. *pp* bacchette di ferro
 C-c. *mp*
 C-ne *pp*
 V-c. *f* *mf* *sim.*

Пример 94

S. *9 a tempo pp* М, М, *p* М
 T. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,
 B. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,
 Timpr. *pp* *ppp*
 Tr-lo *pp*
 Crot. *pp*
 T-ro
 V-c. *dolce p* *3*

6/4

S. *m.*

A. *
Бо . же, Бо . же, Бо . же,

T. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,

B. *p*
Бо . же, Бо . же, м . м,

Timp.

Crot.

T-lo

V-c. *mf*

6/4

S. *m.*

A. *
Бо . же, Бо . же, Бо . же,

T. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,

B. *p*
Бо . же, Бо . же, м . м,

Timp.

Crot.

T-lo

V-c. *mf*

* Петь в страхе.

S. Бо . же,
A. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,
T. Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,
B. м . м, Бо . же, Бо . же, Бо . же, Бо . же,
Timp.
Crot.
T-lo
V-c. 3 p

Пример 95

19 tempo I *doloroso legato molto* *mp*
S. solo Про . сти! Про . шай! В бес . ко .
S. altri . сти! Про .
A. altri Про сти!
Tr-lo
T-t.
C-lli *p sim.*
Vibr. *p*
V-c. *p ord. dolce*

S. solo: вечной ночи ни за что не отвечай. В чистом пламени свечи всё за
 S. altri: щай! Про сти!
 A. solo: Про сти, про щай! Про щай! Всё за
 A. altri: Про щай! Про

Музыкальные обозначения: *mf*, *tr*

Пример 96

21 S. solo: на все гда, на все гда. Да!
 S. altri: гда? Да! Да!
 A. solo: на все гда. Да!
 A. altri: гда? Да! Да!
 T. solo: гда на все гда. Да!
 T. altri: гда? На все гда.
 B. solo: гда, на все гда, на все гда. Да!
 B. altri: гда? На все гда.
 Timp.: ppp dim. ppppp
 Crot.: pp dim. ppp
 T-ro: pppp
 Bast.: pp
 C. li: p dim. ppp
 Vibr.: p pp dim. ppp
 V. c.: p dim. ppp

Музыкальные обозначения: *tr*, *p*, *dim.*, *ritenuto*, *ppp*

Длительность (la durée) = 13'