НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

УДК 784.1

ЦИКЛ ЮРИЯ ФАЛИКА «ЗИМНИЕ ПЕСНИ»: К ПРОБЛЕМЕ СЛОВО И МУЗЫКА

Л.Л. РАВИКОВИЧ
Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Проблема взаимодействия музыки и слова в вокальных произведениях всегда привлекала внимание многих исследователей, поскольку синтез двух автономных видов искусств – музыки и поэзии, в котором каждый из этих видов оказывает друг на друга образно-эмоциональное, интонационное и композиционное влияние, представляет большой интерес. В этой связи статья, посвящённая хоровому циклу «Зимние песни» выдающегося петербургского композитора Юрия Фалика, является весьма актуальной. Автор рассматривает данное сочинение с точки зрения соотношения музыкального и словесного рядов, анализируя содержание, метроритмическую организацию, форму поэтического текста и выявляя, как эти средства выразительности воплощаются в музыке. Кроме того, в работе подчёркивается мысль об оригинальности художественной концепции рассматриваемого опуса. Композитор, обратившись к стихам разных поэтов, написанным в разные годы и даже эпохи, принимая во внимание текстовые особенности и связи, создаёт цикл, отличающийся цельностью и структурной завершённостью, в котором все части объединены общей идеей и имеют сквозную линию драматургического развития. Подобный творческий подход к литературно-поэтическому источнику, его музыкальное решение свидетельствуют о мастерстве и таланте его создателя.
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: композиция, лад, мелодика, ритм, рифма, стихотворение, строфа, структура.
КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

CYCLE OF YURI FALIK “WINTER SONGS”: WORD AND MUSIC TO THE PROBLEM

L.L. RAVIKOVICH
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The problem of the interaction of music and word in vocal works has always attracted many researchers, since the synthesis of two autonomous types of arts-music and poetry, in which each of these types exerts a figurative-emotional, intonational and compositional influence on each other, is of great interest. In this regard, an article dedicated to the choral cycle of the outstanding St.Petersburg composer, People’s Artist of the Russian Federation Yuri Falik, is very relevant. In it, the author examines this composition from the point of view of the ratio of the musical and verbal series, analyzing the content, metrorhythmic organization, the form of the poetic text and identifying how these means of expression are embodied in music. In addition, the work emphasizes the idea of the originality of the artistic concept of the opus in question. Composer, turning to poems by different poets written in different years and even eras, taking into account textual features and connections, creates a cycle characterized by integrity and structural completeness, in which all parts are united by a common idea and have a through line of dramatic development. Such a creative approach to the literary and poetic source, his musical decision testifies to the skill and talent of its creator.
KEY WORDS: composition, mood, melody, rhythm, rhyme, poem, stanza, structure.
CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Значительный вклад в развитие отечественной хоровой музыки внёс талантливый петербургский композитор, народный артист Российской Федерации, дирижёр, музыкально-общественный деятель, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова Юрий Александрович Фалик (1936–2009). Он является автором большого количества хоровых произведений в разных жанрах (поэма, сюита, концерт, цикл), отличающихся мастерством, яркой образностью и красочностью звучания.

Вместе с тем творчество Ю. Фалика ещё недостаточно изучено, что послужило одним из основных критериев в выборе темы. Из специальной литературы, посвящённой его музыкальному наследию, можно назвать монографический очерк Е.А. Ручьевской [5], статью А.И. Климовицкого [2], а также кандидатскую диссертацию О.В. Тарасовой [7]. Несомненной ценностью обладает и книга Ю.А. Фалика «Метаморфозы» [8], вышедшая уже после смерти композитора, в которой он делится воспоминаниями о своём жизненном и творческом пути.

Хоровой цикл Ю. Фалика «Зимние песни», рассматриваемый с точки зрения взаимодействия поэтического слова и музыки, в указанных источниках не освещался. Подобный ракурс исследования, обусловивший применение различных методов анализа (целостный, семантический, филологический и хороведческий), позволяет раскрыть «соавторское» отношение композитора к стихотворным текстам, дать более полное и ёмкое изображение анализируемого явления.

Цикл «Зимние песни», относящийся к раннему периоду творчества Ю. Фалика, был написан в 1975 году специально для Рижского камерного хора “Ave sol”, основателями и руководителями которого были Имантс и Гидо Кокарс[1].

Литературно-поэтической основой «Зимних песен» послужили стихи русских поэтов XX века: Анатолия Жигулина, Бориса Пастернака и Николая Заболоцкого, выбор которых для Ю. Фалика не являлся случайным. Лирика этих поэтов была очень созвучна мировосприятию композитора: философская глубина, одухотворённость, метафоричность и многозначность образных смыслов.

Отметим, что данный опус, написанный на стихи разных авторов, относится к категории смешанных циклов, в отличие от монопоэтических, созданных на стихи одного поэта, где единство замысла достигается в известной мере литературно-стилевой основой музыки. К подобным циклическим формам Ю. Фалик обращался неоднократно. Так, в 1970 году из-под его пера выходит опус «Осенние песни», написанный на стихи Д. Кедрина, К. Бальмонта, И. Никитина, А. Жигулина, в 1976-м – сюита для женского хора «Эстонские акварели» на стихи Д. Вааранди и Ю. Лийва в переводе с эстонского Д. Самойлова и Л. Тоома. Позже, в 2001 году композитор создаёт концерт для солирующего сопрано и смешанного хора «Элегии» на стихи А. Ахматовой и Н. Гумилёва.

Во всех вышеназванных сочинениях поэтические тексты объединяет тематическое родство, общность сюжета, идеи, что характерно и для цикла «Зимние песни». Так, на первый взгляд, три части этого опуса – лишь контрастные картины зимней природы. Однако, в действительности, хоры Ю. Фалика выходят за рамки иллюстративно-пейзажных зарисовок. Композитор отобрал и скомпоновал стихотворения так, чтобы выразить самой их последовательностью идею закономерной смены явлений природы (метель, ночная вьюга, оттепель), которая ассоциируется со сменой жизненных коллизий. Здесь символически прочерчена линия необратимых превращений земной материи: № 1 «Зимние метели» («Вот уж белыми метелями забинтована земля»), № 2 «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле во все пределы»), № 3 «Оттепель» («Оттепель после метели, только утихла пурга»). Эта концепция, привнесённая композитором, лежит в глубинной подоснове цикла и определяет внутреннюю логику развития. Цепь сменяющих друг друга контрастных картин-настроений имеет динамические очертания волны: при движении от первого хора к третьему явственно доминирует прилив энергии света, жизнеутверждения.

Подчеркнём при этом, что в построении цикла присутствуют черты симметрии: хоры лирико-философского характера (№ 1 «Зимние метели» и № 3 «Оттепель») обрамляют второй – динамически насыщенный и драматичный (№ 2 «Зимняя ночь»). Первый хор выполняет функцию экспозиции, здесь

[1] Именно этот замечательный коллектив проявил интерес к хоровой музыке Юрия Фалика, впервые блестяще исполнив его сочинение «Осенние песни» (1970 г.).

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

зарождается основная тема, «экспонируется» зимний пейзаж и на его фоне – лирический герой с тем строем мыслей и чувств, каким завершается заключительная строфа: «Нету злого, нету грустного, нету горького в душе». От текста первой части перебрасываются к последующим разнообразные связующие мотивы: «Над равнинами холодными / Красным золотом горя» (№ 1), «Свеча горела на столе, свеча горела», «И всё терялось в снежной мгле / Седой и белой» (№ 2), «Только утихла пурга», «Скоро, построившись в ряд, / «Птиц перелетных кочевья / В трубы весны затрубят» (№ 3).

Таким образом, отобрав стихи разных поэтов и расположив их в определённом порядке, композитор создаёт новый цикл, в котором поэтические образы, вступая во взаимодействие, образуют сквозную «сюжетную» линию, развивающую лирико-психологическую тему личности и судьбы героя – от первой части через вторую – к третьей. Включённые в особый контекст, эти стихи приобретают иной смысл, иное звучание. Благодаря продуманной их компоновке Ю. Фалик привносит в сочинение оригинальную идею, которой не было в заимствованных поэтических образцах.

Литературной основой для первого хора «Белые метели» послужило стихотворение Анатолия Жигулина, написанное в 1966-м и вошедшее в сборник «Полярные цветы», изданный в том же году. Оно представляет собой миниатюру, относящуюся к пейзажной лирике поэта, в которой образ природы воплощается через чувства и восприятие лирического героя. Созерцая красоту зимней природы, автор избавляется от горьких размышлений и обретает душевный покой и умиротворение. Свет, струящийся от «хрусткого снега», освещает его душу, приводит к гармонии с самим собой: «Нету злого, нету грустного, нету горького в душе».

Вот уж белыми метелями
Забинтована земля,
И снегами беспредельными
Тихо светятся поля.

Вот уж дымными полотнами
Укрывается заря,
Над равнинами холодными
Красным золотом горя.

В эти дни невероятные,
Что проносятся, звеня,
Всё яснее, всё понятнее,
Всё доступней для меня.

И когда от снега хрусткого
Свет струится по меже —
Нету злого, нету грустного,
Нету горького в душе.

Пусть бросают нас любимые,
Пусть года уже не те —
Всё приличней, всё терпимее
В этой звонкой чистоте.

Очевидно, что при преобладающем лирическом тоне высказывания, в подтексте стихотворения взаимодействуют светлая созерцательность и затаённая печаль, безмятежность и экспрессия душевных движений, благодаря чему создаётся образно-смысловая двуплановость.

Своеобразна композиция опуса А. Жигулина, состоящая из пяти строф-катренов, стиховые строки которых связаны между собой перекрёстной рифмой: а б а б. Так, нечётные девятислоговые строки с дактилическим окончанием (третий ударный слог от конца стиха) чередуются с чётными семислоговыми строками с мужским окончанием (ударный последний слог). Ритмическое своеобразие также вносит разностопный хорей с вторгающимся в каждую строку пиррихием (пропуском ударения).

Обратившись к данному стихотворению, композитор вносит в него существенные изменения, подчиняя своему замыслу. Из пяти строф он оставляет только четыре, пропуская третью строфу. Кроме того, после заключительной пятой строфы Ю.Фалик вводит повтор первой и четвёртой, в результате чего образуется кольцевая шестистрофная композиция.

Опираясь на метрику стиха, композитор создаёт вариантно-строфическую форму с чертами трёхчастности (схема 1). При этом музыкальная строфа, охватывая два четверостишия, имеет запевно-припевную структуру, в которой запев и припев образуют восьмитактовый период, делящийся на два предложения (4 + 4).

A		A_1		A_2		Кода
a	b	a_1	b_1	a_2	b_2	a_3
f – b	d – es	f – b	d – e	f – es	d – e	D
4 т.	4 т.	4 т.	6 т.	4 т.	4 т.	5 т.

Схема 1. Форма хора «Белые метели»

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Основу главной темы первой части цикла составляет двутактовая фраза, которая, охватывая диапазон квинты, носит волнообразный характер. Восходящее движение от примы к четвёртой ступени, а затем к пятой, сменяется дальнейшим поступенным заполнением (т. 1–2). Эта мелодико-ритмическая формула, слегка варьируясь и изменяясь, проходит через всё сочинение, вызывая ассоциации с метелью, кружением снежного вихря.

Своими чертами тема хора близка лирическим народным песням, на что указывают трихордовые обороты (*f–as–b*), опевания опорных тонов минорного лада, мягкость и плавность мелодической линии. Окончания фраз завершаются неустойчивой гармонией; каждая из них как бы перетекает в следующую, создавая ощущение непрерывности развития, текучести.

Метроритмическая организация «Белых метелей» весьма прихотлива. Она основана на постоянном чередовании двух несимметричных метров: 11/8 и 5/4 (т. 1–8). Эта закономерность нарушается в каденциях первой и третьей строф за счёт введения других размеров (7/8, 3/4, 4/4), что подчёркивает важные по смыслу слова: «В этой звонкой чистоте» (т. 16–18), «Нету грустного, нету горького в душе» (т. 27–31). При этом, отметим, что группировка восьмых длительностей в смешанных метрах непрерывно меняется – за триольными восьмыми следуют дуольные и наоборот, что вкупе с мелодикой способствует созданию ощущения беспрестанных порывов ветра.

Не менее интересна ладовая структура части, в которой наблюдается постоянная смена устоев на границах построений. Так, в первом предложении начальной строфы движение направлено в сторону субдоминантовой сферы: эолийский f-moll – фригийский b-moll (т. 1–4). Во втором предложении происходит модуляция из дорийского d-moll в дорийский es-moll (т. 5–8). Аналогичное сопоставление различных ладов наблюдается во второй строфе: эолийский f-moll – фригийский b-moll (т. 9–12), эолийский d-moll – фригийский e-moll (т. 13–18). В третьей строфе оба предложения завершаются неустойчиво на диссонирующих интервалах тритона и септимы: эолийский f-moll – неустой (т. 19–22), дорийский d-moll – неустой (т. 23–26). Кода, в отличие от минорных предыдущих строф, выдержана в лидийском D-dur (т. 27–31).

Как видно, наряду с главной тоникой f-moll периодически функционируют побочные, вводимые в ходе ладовых модуляций. Особенно важен d-moll, появляющийся в начале второго предложения каждой строфы, а также одноимённый мажор (D-dur), завершающий произведение и придающий тональную двойственность, незамкнутость.

Из анализа следует, что в данном хоре достигнут оригинальный ладовый синтез: централизованная тональность частично уступила место модальной системе, господство одного центра нарушено тональной многозначностью, ладовой переменностью, что близко фольклорной традиции и придаёт сочинению черты народно-песенного склада. Подчеркнём при этом, что подобная ладовая переливчатость в сочетании с мелодико-ритмическими особенностями хора создаёт эффект игры света, струящегося с бесконечных русских равнин, о чём говорится в поэтическом тексте: «И снегами беспредельными тихо светятся поля».

Фактурный план «Белых метелей» гибок и изменчив. Так, уже с первых тактов устанавливается гомофонный вид изложения: тема-рельеф, звучащая в партии теноров на фоне тонического органного пункта басов, в дальнейшем передаётся басам, а роль педали выполняет теноровая партия (т. 1–4). Причём во втором такте наблюдается эпизодическое вкрапление гетерофонии (движение параллельными интервалами), которая в дальнейшем используется в сочетании с гомофонией, образуя смешанный вид фактуры. Так, во втором предложении первой строфы тема-рельеф, дублируемая тенорами, звучит на фоне органного пункта альтов, удвоенного басами (т. 5–8). Такой же смешанный вид фактуры, сочетающий одновременно и гомофонию, и гетерофонию, встречается во второй строфе (т. 9–12). При этом второе предложение усложняется аккордикой, в результате чего образуется гетерофонно-гармонический склад (т. 13–18). Изложение третьей строфы повторяет приёмы, найденные в первой: гетерофония + гомофония (т. 19–26). В коде фактура разделяется на два пласта: канон в женских голосах и органный пункт в мужских (т. 27–31). Поочерёдное наслоение двух партий альтов и сопрано образует кластер, который, постепенно истаивая на фоне квинтовой педали теноров и басов, повисает как вопрос о высшем смысле бытия. В целом фактура вместе с другими средствами музыкальной выразительности (мелодика, ритм, гармония) активно участвует в формировании образного строя произведения.

В основу второго хора цикла было положено стихотворение Бориса Пастернака «Зимняя ночь», написанное в 1946 году и вошедшее в текст романа «Доктор Живаго» как одно из двадцати пяти стихотворений, по сюжету сочинённых главным героем – врачом Юрием Живаго. Впервые оно было опубликовано в составе романа в 1958 году в Милане.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,

Свеча горела.
Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На озарённый потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И всё терялось в снежной мгле
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздымал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Очевидно, что композиция пастернаковской «Зимней ночи» основана на образно-тематическом контрасте «февральская вьюга – горящая свеча», который выражен в поэтическом тексте предельно отчётливо и является его стержнем. Стихотворение состоит из восьми строф-катренов и имеет форму кольца. В роли поэтического рефрена выступает второе двустишие первой строфы «Свеча горела на столе, свеча горела», которое не только обрамляет весь текст, но и связывает первую, третью, шестую и восьмую строфы. Горящая свеча, символизирующая хрупкую человеческую жизнь, противостоящую хаосу окружающего мира, является центральным образом этого стихотворения. В романе оно связано с эпизодом, в котором раскрывается поэтическое призвание главного героя Юрия Живаго, и закладываются основные сюжетные линии. Причём строка «Свеча горела» рассматривалась Б. Пастернаком в качестве возможного названия самого романа.

Композиция строф-четверостиший, как и всё стихотворение, отличается архитектонической стройностью: они симметричны, делятся пополам на два интонационно-ритмических периода. Перекрёстная рифма, связывающая нечётные восьмислоговые строки с мужскими окончаниями и чётные пятислоговые строки с женскими, поэтический размер (разностопный ямб) – всё это признаки классического русского напевного стиха. К ним также относятся выразительные эпитеты («в снежной мгле, седой и белой»), олицетворения («метель лепила», «ложились тени»), яркие сравнения («как летом роем мошкара», «воск слезами с ночника», «как ангел»).

Кроме того, в «Зимней ночи» явно присутствуют и черты стихосложения народной песни, на что указывает простая и чёткая структура строф (разделение на двустишия), плавные женские окончания чётных строк, наличие рефрена. Поэтому неудивительно, что стихотворение стало очень популярным и вошло в массовую культуру. Оно неоднократно использовалось в театральных и концертных постановках, а также как литературная основа для сочинения песен[2].

Как и в первом хоре, Ю. Фалик, обратившись к литературно-поэтическому оригиналу и следуя своему художественному замыслу, вносит в него ряд изменений. Так, из восьми строф пастернаковского текста он оставляет только шесть, опуская четвёртую и восьмую, вводит повтор первой строфы после седьмой, а также повторение начальных стиховых строк первой и шестой строф, в результате чего они из четверостиший превращаются в пятистишия. Подобная композиторская активность по отношению к поэтическому первоисточнику вызвана стремлением выделить и усилить контраст двух образов – вьюги, символизирующей неумолимую разрушительную силу, и горящей свечи, дающей надежду как животворящий, истинный источник света.

Музыкальная форма хора не укладывается в типовые рамки (схема 2). Её можно определить как сложную трёхчастную с чертами вариантной строфичности и рондальности, где поэтические строфы

[2] В числе наиболее известных авторов и исполнителей композиций на стихотворение «Зимняя ночь» – Александр Градский и Алла Пугачёва.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

A						B			A_1		Кода
a	b	c	a_1	b_1	c_1	a_2	b_2	a_3	a_4	b_3	d
e	e	e–gis	e	e	e–fis	fis	fis	e–a/h	e	e	e–es–e
7 т.	4 т.	7 т.	3 т.	3 т.	6 т.	6 т.	4 т.	9 т.	6 т.	3 т.	9 т.

Схема 2. Форма хора «Зимняя ночь»

распределились следующим образом: в экспозицию вошли первые четыре строфы, в среднюю часть – две и в усечённую репризу – одна.

Своеобразие данной композиции заключается в том, что в её основе лежит так называемая «песенная форма» (термин В.Н. Холоповой) с соотношением частей наподобие запева и припева (*a b*), которые составляют первую строфу. Далее следует относительно новая тема (*c*), выполняющая функцию эпизода (вторая строфа), после чего вновь вариантно повторяются все три темы (a_1 b_1 c_1). В результате образуется двукратная экспозиция, что достаточно редко встречается в вокально-хоровой музыке. В средней части и репризе проходят только две темы, несколько видоизменённые – запев и припев (*a b*), и соответственно эти части имеют более простую форму – трёхчастную и двухчастную.

Ко всему, в данной конструкции нельзя не заметить черты рондальности, поскольку запев и припев (*a b*), образуя двухтемный рефрен, повторяются после эпизодов *c* и c_1. Далее, в средней части и репризе музыкальный материал развивается только на основе этих двух тем (*a b*), что подчёркивает значимость двух главных образов произведения и способствует объединению всех частей формы в единое целое.

Интонационным «тезисом» хора «Зимняя ночь» является первая тема (*a*), охватывающая семь тактов и представляющая собой одно предложение в функции периода, состоящее из двух фраз (4 + 3), вариантно повторенных. В её основе лежит короткий мотив в объёме кварты, построенный на многократном воспроизведении одних и тех же звуков и вращении вокруг тоники: *e–d–e–g–fis–e*. Волнообразный контур этой ячейки, изложенной в триольном ритме, носит явно изобразительный характер, наглядно иллюстрируя слова: «Мело, мело по всей земле, во все пределы» (т. 1–7).

Отметим, что первая тема выполняет функцию тематического источника, из которого вырастают все последующие мелодические образования хора. Так, на интонации опевания тоники *e* строится вторая тема (*b*), являясь, по сути, вариантом первой фразы (т. 8–11). На мотивах, опевающих V, III и I ступени, основана третья тема (c), которая модулирует из тональности e-moll в gis-moll (т. 12–18). В дальнейшем композитор мастерски развивает все темы экспозиции, создавая тем самым яркую звуковую картину зимней вьюги.

Важнейшим средством развёртывания музыкального образа для Ю. Фалика является, помимо вариантности интонаций, свободное ритмическое варьирование, при котором часто нарушается ритмическая чёткость и «ломается» квадратность. Так, своеобразие данного хора проявляется в неквадратности построений, преобладании фраз различной протяжённости. Буквально каждая фраза при повторении то сокращается до трёх тактов, то увеличивается до шести, девяти и т. д.

Кроме того, в этом сочинении композитор обращается к сложным размерам 9/8 и 6/8 с триольной пульсацией, которые часто чередуются между собой. Причём в триольную группировку восьмых постоянно внедряются синкопы, что позволяет выделить наиболее значимые строки: «Мело, мело по всей земле», «Свеча горела на столе», «Слетались хлопья со двора», «И всё терялось в снежной мгле». В целом в произведении, несмотря на ритмическое варьирование и синкопы, достигается полное слияние слова и музыки: ударным слогам соответствуют сильные доли или крупные длительности, поэтическим цезурам – паузы, фразы всегда начинаются с неполной доли, что соответствует первому безударному слогу ямбической стопы.

Важные выразительные и формообразующие функции выполняет в хоре динамика, которая отличается неординарным решением. Так, контраст двух образов подчёркнут сопоставлением *fortissimo – piano*: первая тема звучит в исполнении восьмиголосного хора tutti (divisi в каждой партии) мощно, напряжённо, неистово, в высокой тесситуре, в динамике *ff*, *fff*, вторая – в четырёхголосном изложении, неизменно в тихом нюансе (*p*), в низком регистре (т. 1–11, т. 30–39). Подобная смена плотности аккордов, тембро-регистрового

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

пространства и динамики необходима, чтобы запечатлеть картину хаоса и разгула стихии, которой противостоит слабый огонёк горящей свечи.

Помимо контрастного сопоставления нюансов, встречается и подвижная динамика. Так, вторая и четвёртая строфы строятся по принципу динамической волны (подъем – спад), и местные вершины высвечивают наиболее важные слова «Слетались хлопья со двора» (т. 19–18), «И воск слезами с ночника» (т. 25–29). Принцип постепенного накопления экспрессии, нагнетания напряжённости присутствует и в шестой строфе, где все средства выразительности направлены к высшей точке эмоционального накала – центральной кульминации всего хора, завершающей среднюю часть (т. 41–49). Разительным контрастом к ней служит реприза, звучание которой не выходит за рамки *pianissimo, piano,* что создаёт эффект постепенного исчезновения главного образа – снежной бури. Происходит переключение от «показа» происходящего к нарочито отстранённому завершению повествования: непогода прошла, осталось только воспоминание (т. 50–67).

Помимо динамики важную роль в хоре играет тонально-гармоническая организация. В произведении наблюдается органичный синтез традиционной мажоро-минорной системы и модальной, что проявляется в легкости смены устоев (*e – gis – e – fis – e –a/h – e – es – e*), в использовании различных ладовых разновидностей (эолийский, дорийский, фригийский). Тоника *e* гибко чередуется с другими, которые колеблют устойчивость e-moll и периодически перенимают роль тонического центра. Кроме того, тональная замкнутость сочинения совмещена с избеганием классически ясных кадансов, стремлением к непрерывности, текучести ладогармонического движения, результатом чего стали характерно-неустойчивые окончания построений, разделов – остановки на диссонирующих созвучиях (тритон, полиаккорд). В целом же тональный план хора образует замкнутую гармоническую последовательность (I–III–I–II–I–VII–I), которая, в сущности, является проекцией главной темы хора (опевание тоники *e*), что, безусловно, способствует стройности и логичности целого.

Нельзя не сказать и о фактуре, которая также является действенным фактором музыкального развития и драматургии произведения. Композитор мастерски владеет различными приёмами хорового письма, что сказалось в соответствии разнообразных выразительных средств поставленной художественной задаче. В «Зимней ночи» широко представлены различные виды фактуры, в том числе и смешанной, сочетающей в одновременности различные принципы и компоненты звуковой ткани: полифония + гетерофония; гармонический склад + гетерофония; гомофония + полифония. Ю. Фалик также обращается к типичным приёмам народного голосоведения: движение параллельными интервалами, педали, слияние голосов в унисон, развитые подголоски, различные удвоения.

На разных стадиях драматургического развития звукоизобразительность сочетается с образным обобщением. Так, уже с первых тактов произведения музыкальная ткань расслаивается на два пласта – мужской и женский, которые, имитируя друг друга, в дальнейшем объединяются в жёсткие диссонирующие восьмиголосные созвучия, что вызывает яркие ассоциации с февральской метелью, сильными порывами ветра (т. 1–7). Разделение фактуры сохраняется и при изложении второй темы (*b*), где образуются две гетерофонные линии: движение параллельными терциями у женских голосов и параллельными секстами у мужских (т. 8–11).

Ряд заметный явлений наблюдается во второй строфе, в которой происходит гибкая смена фактуры: гомофония (тема с в партии сопрано звучит на фоне квинтового органного пункта басов и теноров), гетерофония (дублирование женского хора мужским), монодия (слияние всех голосов в унисон) (т. 12–18).

Новаторство композитора, оригинальность темброво-колористического решения проявились в третьей строфе, где выдержан начальный принцип разделения исполнительского ансамбля на две половины, каждая из которых наделена автономной семантической функцией. Мужской хор интонирует поэтический текст («Метель лепила на стекле»), а женский – олицетворяет внешние силы: глиссандирование в восходящем и нисходящем движении (на гласный звук «у») имитирует порывы завывающего ветра (т. 19–21).

Противопоставление фактурных слоёв наблюдается и в четвёртой строфе, в которой сочетаются одновременно гомофония, контрастная полифония и гетерофония: тема (*c*), порученная сопрано, звучит на фоне органного пункта басов, а роль контрапункта выполняет партия теноров, образующая гетерофонный пласт (т. 24–26).

В средней части повторяются в новом варианте фактурные приёмы, найденные в экспозиции: дублирование женского хора мужским, благодаря чему достигается мощное восьмиголосное звучание (т. 30–35), расслоение ткани на два гетерофонных пласта

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

(т. 36–38), звукоизобразительность: женские голоса вокализируют поэтический текст на фоне глиссандирования мужского хора, длящегося на протяжении восьми тактов. Подобное противопоставление двух пластов вкупе с неуклонным повышением тесситуры и crescendo приводит к драматичной кульминации, завершающейся полигармоническим созвучием, соединяющим секстаккорды двух субтоник – a-moll и h-moll (т. 39–49). Безусловно, все эти приёмы (двупластовость, периодическое сгущение и разрежение музыкальной ткани, дублирование, диссонирующие вертикальные комплексы) помогают создать яркую звуковую картину устрашающего эсхатологического вихря.

Предельная напряжённость, достигнутая в средней части, не получает в тихой, динамически ослабленной репризе хора настоящего, полного разрешения, достаточной разрядки. Этому способствует длительная неразрешённость созвучий, уход в бемольную сферу (es-moll), глиссандо в женских и мужских голосах, напоминающее о снежной вьюге, а также заключительный аккорд-кластер, звучащий закрытым ртом, который, постепенно истаивая, создаёт эффект смысловой открытости, недосказанности (т. 50–67).

В целом фактурная организация «Зимней ночи» в сочетании с интонационно-мелодическими, метроритмическими и ладогармоническими средствами играет важную роль в формировании образного строя и процесса развития в музыке. Её отличительной чертой является соединение разных приёмов, смешение разных видов изложения, их контрастное сопоставление на сравнительно небольших участках формы. Ю. Фалик широко использует переменный тип многоголосия (приёмы включения и выключения голосов, divisi), чередование тембровых групп, колористические эффекты (глиссандо, пение на гласные звуки и с закрытым ртом), переклички партий, благодаря чему добивается яркости и выразительности звучания.

Литературно-поэтической основой третьего хора цикла послужило стихотворение Николая Заболоцкого «Оттепель», которое поэт написал в 1948 году после возвращения из ссылки. Оно представляет собой лирическую миниатюру, отличающуюся глубиной образно-эмоционального содержания и многозначностью поэтического высказывания. Созерцание ночной картины природы, тускло озарённой лунными отблесками, вселяет в лирического героя надежду на перемены, веру в торжество жизни.

Оттепель после метели.
Только утихла пурга,
Разом сугробы осели
И потемнели снега.

В клочьях разорванной тучи
Блещет осколок луны.
Сосен тяжёлые сучья
Мокрого снега полны.

Падают, плавятся, льются
Льдинки, втыкаясь в сугроб.
Лужи, как тонкие блюдца,
Светятся около троп.

Пусть молчаливой дремотой
Белые дышат поля,
Неизмеримой работой
Занята снова земля.

Скоро проснутся деревья,
Скоро, построившись в ряд,
Птиц перелётных кочевья
В трубы весны затрубят.

Стихотворение построено на развитии и трансформации одного тематического образа. В нём пять строф, где каждая последующая – новая, более напряжённая модификация основной темы. Композиционная схема произведения такова: оттепель после метели, блеск луны, мокрый снег на сучьях сосен, таяние льдинок, лужи, молчаливая дремота белых полей, предчувствие весны, вера в неизбежное обновление в мире природы и человека. Таким образом, всё движение мысли и чувства стремится к концовке, которая, является разрешением нарастающего эмоционального напряжения, выводом из размышления («Птиц перелетных кочевья / В трубы весны затрубят»). Лирическая концовка, как в фокусе, собирает всю образную энергию стихотворения.

Выражению восхищения красотой зимней природы способствует композиция первого четверостишия, которое служит моделью для последующих строф. Оно создаёт ощущение равновесия, мелодической напевности, спокойствия. Стихотворение написано трёхстопным дактилем; восьмислоговые и семислоговые стихи симметрично следуют друг за другом. С такой ритмической структурой гармонирует перекрёстная рифма с соблюдением правила «альтернанса» (чередования) женских окончаний в нечётных стихах с мужскими в чётных (схема: а б а б). В результате подобными и ритмически, и по рифмовке оказываются не отдельные стихи, а пары стихов: восьмислоговый + семислоговый. Такое ритмико-звуковое строение четверостишия полностью совпадает с тематическим: первая пара стихов (интонационно-ритмический период) – пейзажный зачин, вторая пара – раскрытие темы.

Столь же симметрично смысловое строение интонационно-ритмических периодов. Первый стих

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

в обеих парах начинает тему, второй – завершает. В результате возникает полная гармония. Стихотворная форма идеально способствует выражению содержания.

Обратившись к данному поэтическому тексту, Ю. Фалик сокращает его до двух строф, оставляя только первую и пятую, выполняющие функцию зачина и концовки, что вызвано стремлением композитора выделить главную идею стихотворения (радостное ожидание новых перемен), подать её крупным планом.

Музыкальная форма хора – вариантно-строфическая – состоит из двух частей-строф, которые полностью совпадают со структурой текста: с делением его на строфы и с объединением стиховых строк в двустишия внутри строфы:

A		A_1		
a	a_1	a_2	a_3	a_4
h	h	h – A	B/F – C	B/F – E
7 т.	9 т.	6 т.	7 т.	5 т.

Схема 3. Форма хора «Оттепель»

Первая строфа изложена в форме периода неквадратной структуры, состоящего из двух разных по протяжённости предложений (7 + 9), второе из которых является видоизменённым вариантом первого. Главная тема, вырастая из интонационного зерна *h–cis–h*, звучит как тихая, словно издалека доносящаяся песня. Этому способствует плавная, без единого скачка мелодия, мерное движение половинными и четвертными длительностями в размере 3/4, изредка нарушаемое синкопами на третьей доле, медленный темп (Lento possible, dolcissimo) и предельно тихий нюанс *ppp* (т. 1–7). Особенно важен тонический органный пункт (*h*) – как образно-объединяющий, сквозной элемент, звучащий в среднем голосе и сохраняемый на всём протяжении первой строфы. Возникающий на этом фоне простой, безыскусный напев в партии первых сопрано, к которому постепенно присоединяются подголоски, образующие время от времени педальные созвучия, создают картину умиротворённой гармонии природы, ощущение воздуха, наполненного радостным ожиданием.

Вторая строфа, вариантно повторяя первую, расширена и представляет собой качественно новый этап музыкального развития. Так, первое предложение, охватывающее шесть тактов, состоит из двух интонационно родственных фраз, каждая из которых построена на начальной интонации секундового «качания»: *cis–h–cis, d–e–d* (т. 16–22). Постепенное повышение тесситуры и усиление звучности подводит к кульминации, с которой начинается второе предложение, в свою очередь являющееся вариантом первого (т. 22–29). Третье предложение в ритмическом увеличении повторяет второе, подчеркивая наиболее значимые слова поэтического текста: «В трубы весны затрубят» (т. 30–34).

Прочная взаимосвязь слова и музыки проявляется не только в архитектонике произведения, но и в её метроритмической организации. На протяжении всего хора выдерживается один размер 3/4, все фразы начинаются с первой доли, что соответствует трёхсложной дактилической стопе стиха. Музыкальные цезуры точно совпадают с цезурами в тексте: каждая фраза, каждое предложение завершается крупной длительностью, а строфы отделяются друг от друга паузой. Все эти особенности свидетельствуют о том, что композитор, прежде всего, исходит из специфики содержания литературной основы, её структуры и выразительности звучания слова.

Особым своеобразием отмечена ладовая организация сочинения. Так, в первой строфе её основу составляет эолийский h-moll (включая минорную доминанту), отсутствие сильного тяготения (вводного тона), классических кадансов. Окончания фраз, предложений завершаются либо секундовыми созвучиями, что ослабляет гармоническую напряжённость, либо разрежением плотности фактуры вплоть до унисона (т. 14–16).

В отличие от строго выдержанной диатоники первой строфы вторая характеризуется тональной неустойчивостью и подвержена ладовым модуляциям. Уже в первом предложении появляются побочные тоники fis – A, которые в дальнейшем сменяются диатонической битональностью: нижний трёхголосный пласт (альты) звучит в B-dur, а верхний (сопрано) – в F-dur.

Полигармонический конфликт субтоник (B-dur / F-dur), совпадающий с кульминационной вершиной, получает «разрешение» в начале четвёртой фразы в тонику C-dur, которая звучит неустойчиво за счёт пропуска терцового тона и добавочной секунды (т. 26–29). Заключительное третье предложение – ответ предыдущего, вносит финальное просветление, чему способствует нюанс *ppp*, укрупнение длительностей и разрешение битонального наслоения в E-dur. Мягко-диссонантное звучание последнего аккорда с секундовым призвуком постепенно замирает, словно бы

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

отдаляется, перед тем как окончательно «истаять» и слиться с тишиной (т. 30–34).

Как видно, тональная незамкнутость произведения (основные его тоники *h – E* в крупном плане образуют автентический каданс V–I) использована как программное выразительное средство. Тихая просветлённость в конце хора заключает в себе глубокий образно-философский подтекст: что принесёт с собой всеобщее обновление?

Наряду с ладогармоническими средствами важную роль в драматургическом процессе играет фактурная организация, с помощью которой во многом создаётся эффект завораживающего воздействия музыкальной картины. Так, в «Оттепели» Ю. Фалик обращается к однородному женскому хору, что вызвано стремлением достигнуть светлого, легкого звучания, отвечающего художественному замыслу.

Как и в предыдущих частях цикла, в третьем хоре композитор использует переменный тип многоголосия (хоровой состав колеблется от одноголосия до пятишестиголосия), разделение фактуры на несколько пластов, подголосочность, педали, интервальное дублирование. При этом фактурное развитие в каждой строфе осуществляется по-разному. Так, в первой строфе наблюдается своеобразное фактурное crescendo и diminuendo. Музыкальная ткань, вырастая из унисона и постепенно расщепляясь до пятиголосия, в дальнейшем вновь сворачивается в унисон (т. 1–16).

Обращает на себя внимание и дифференциация функций исполнителей. Интонируемый текст полностью сосредоточен в партии первых сопрано, выполняющей роль мелодического рельефа. Вторые альты, дублируя главную тему в интервал, образуют с ней гетерофонный пласт. Роль органного пункта поручена партии третьих альтов, звучащих закрытым ртом, на который наслаиваются подголоски вторых сопрано и первых альтов, периодически также образующие тянущиеся педальные созвучия.

Расслоение ткани наблюдается и во второй строфе, где за счёт включения нового голоса – партии третьих альтов, звучность разрастается и уплотняется до шестиголосия, охватывая диапазон дуодецимы. При этом, если в первом предложении сохраняется разделение фактуры на рельеф и фон, то во втором, несмотря на аккордовое изложение (гармонические вертикальные комплексы), образуется два гетерофонных пласта за счет битональности B-dur / F-dur, о чем говорилось выше.

Не менее интересен динамический профиль, имеющий волнообразный контур. Так, в первой строфе равная протяженность фаз подъема и спада (кульминация приходится на начало второго предложения) сочетается с обращённо-уравновешивающей направленностью мелодического развития: восходящие секунды фазы подъёма сменяются нисходящими в зоне после кульминационного спада (т. 1–16).

Вторая волна, несравненно более яркая и насыщенная, содержит кульминацию не только второй строфы, но и всего произведения в целом. Мелодические фразы всё нарастающей интенсивности приводят к кульминационной вершине, выделенной нюансом *mf* и полигармоническим аккордом, расслаивающим фактуру на два трехголосных пласта. Постепенный спад звучности происходит в четвёртой фразе за счёт разрежения плотности ткани и ослабления динамики (т. 26–29). Третье предложение, звучащее в нюансе *ppp* как тихое напоминание, еле слышно долетающее издалека, удачно завершает эту тонкую живописную картину, привнося в неё эффект просветлённой мечтательности (т. 30–34).

Подводя итоги, отметим, что цикл «Зимние песни» может служить ярким примером хорового стиля Ю. Фалика. На нём лежит печать художественной зрелости, мастерства, а также оригинальности почерка композитора. Обратившись к стихам разных поэтов, написанным в разные годы и ничем не связанным между собой, Юрий Фалик создаёт новое художественное целое, в котором все части объединяются одной темой: природа – духовный мир художника. Несмотря на то, что эта тема часто привлекала многих авторов, композитор трактует её в триптихе по-своему. Жизнеутверждающая концепция цикла прослеживается и в преобладающем настроении, и в самой последовательности поэтических образов – от медитативного, философски созерцательного начала (№ 1 «Белые метели»), через взволнованно-драматическую образную сферу в средней части (№ 2 «Зимняя ночь») к финальному просветлению (№ 3 «Оттепель»).

Особенности композиции и драматургии сочинения отразились на его интонационном содержании: все номера триптиха связаны между собой, главным образом, благодаря мотиву секундового «качания», который проходит через весь цикл, приобретая лейтмотивное значение. Так, с него (*f–g–f*) начинается первый хор, он звучит в его кульминации (*c–d–c*) и в кадансирующем построении (*gis–a–gis*). Аналогично второй хор начинается и завершается лейтмотивом в обращении (*e–d–e, ges–f–ges*), который в кульминации появляется в новом варианте, преобразуясь в опевание тоники (*fis–g–e–fis*). В третьем хоре

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

на мотиве секундового «качания» строится весь тематизм: он звучит в начале (*h–cis–h*), в конце первой строфы (*d–e–d*), в кульминации (*f–es–f, c–d–c*), в заключении (*f–es–f*), замыкая форму и весь цикл.

Таким образом, лейтмотив, как в основном, так и в обращённом виде, используется в качестве начального, вершинного (в кульминации) и заключительного, образуя интонационную арку, связывающую все части произведения. Кроме того, он подчёркивается и утверждается в наиболее важных смысловых моментах. В первом хоре лейтмотив высвечивает слова «Нету грустного, нету горького в душе», которые раскрывают главную идею этого номера. Во второй части он звучит в кульминации на словах «И всё терялось в снежной мгле, седой и белой», в момент определённо, остро выраженной мысли о хаосе в окружающем мире (вьюга) и субъективно-личностных переживаниях лирического героя. Наконец, в третьем хоре, он выделяет самые важные слова «В трубы весны затрубят», содержащие оптимистический вывод всего триптиха.

К сквозным интонациям цикла следует отнести и опевающие обороты. Так, мелодические рельефы произведения более всего очерчиваются в опоре на интонации малой терции и трихорда, которые, варьируясь, вращаясь, неизменно возвращаются к опорным звукам (чаще всего это прима или терция). В целом интонационное развитие хоров данного опуса демонстрирует бесконечную энергию варьирования. Здесь – моменты ритмических изменений, случаи обращения мелодических оборотов, их интервальной трансформации.

Единству целого способствует также ладотональный план «Зимних песен», в котором обращает на себя внимание тональная разомкнутость крайних частей и замкнутость средней:

№ 1	№ 2	№ 3
f – D	e	h – E

Схема 4. Ладотональный план цикла «Зимние песни»

Из схемы видно, что одноимённые тональности e-moll – E-dur объединяют последние две части цикла. Тоники первого хора *f* и *D* являются вводнотоновыми по отношению к *e* (вторая и седьмая ступени), а тоника *h* – её доминантой. При естественном диатоническом сопряжении родственных тональностей, подчинённых главной (e-moll / E-dur) на правах гармонических функций высшего порядка, необычно секундовое соотношение крайних звеньев тонального плана f-moll – E-dur и его разомкнутость, что символизирует драматургически-смысловую неразрешённость. Подобная тональная структура цикла с секундовым соотношением таит в себе некую загадку, заключает в себе вопрос: что принесёт с собой весеннее обновление, пробуждение мира от зимнего сна?

Ещё одна деталь: тоники первых двух хоров (*f – D – e*) образуют опевающий оборот, являющийся сквозной интонацией цикла (схема 4). Таким образом, в произведении возникает целая система интонационных и тональных связей, которые, корреспондируя между собой, способствуют его логической стройности и цельности.

В целом, говоря о гармоническом мышлении Ю. Фалика, отметим, что в его произведениях наблюдается тенденция к обогащению ладогармонических средств, что проявляется в синтезе мажоро-минорной, модальной и хроматической систем. Композитор широко использует ладовую переменность, разновидности ладовых наклонений, различные аккорды из параллельных и одноимённых тональностей, их секундовые соотношения, диссонирующие созвучия. При этом расширению привычных жанровых ресурсов хоровой музыки служат хроматические мелодические построения, придающие звучанию характер повышенной острой интонационной экспрессии.

Нельзя не сказать и о фактуре, которая играет существенную роль в процессе музыкально-тематического становления формы. Для петербургского мастера характерно применение приёмов «тематизации» фактуры, когда «фоновые» компоненты (педали, подголоски) принимают на себя тематические функции. Он широко использует комплексное мелодическое движение с элементами зеркальности, при котором нисходящая мелодия сочетается с противоположным движением баса, многочисленные виды дублировок – движение параллельными интервалами, аккордами.

Нередко Ю. Фалик прибегает к полимелодической фактуре, проявляя удивительное мастерство в создании интонационно насыщенных, самостоятельных мелодических линий, образующих в совокупности контрастно-полифоническую звуковую ткань партитуры. В ряде случаев хоровая фактура вызывает ассоциации с оркестровым письмом композитора.

Отметим, что для Ю. Фалика характерно тяготение к полиморфному типу фактуры: сочетанию в одновременности разных видов изложения – гомофонии и полифонии, гетерофонии и гомофонии, полифонии и подголосочности, полипластовости. Причём

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

принцип полиморфизма проявляется на разных уровнях: в формообразовании (взаимопроникновение черт различных музыкальных форм), в гармонии (синтез традиционной мажоро-минорной, модальной и хроматической систем), в мелодике (сочетание интонаций крестьянских и городских народных песен, диатоники и хроматики).

«Представители русской композиторской школы и советской эпохи, – как отмечает Н.В. Перепич, – славились своими находками в камерно-вокальных жанрах, по-разному решая задачи достижения союза слова и музыки» [4, с. 6]. Эти слова в полной мере можно отнести к вокальному и хоровому творчеству Ю. Фалика, для которого характерно чрезвычайно внимательное и чуткое отношение к поэзии. Он всегда тщательно выбирает стихи для своих произведений. Независимо от того, пишет ли композитор на тексты классиков или менее известных поэтов, он останавливает свой выбор на опусах ярких, образных, музыкальных, обладающих высокими художественными достоинствами.

Чаще всего Ю. Фалик вносит в отобранные им стихи изменения (сокращает, вводит повторы строф, фраз, слов), но делает это тактично, с сохранением стиля поэта, а главное – ради более полного музыкального раскрытия художественной идеи. Причём композитор не преследует цели воплотить в произведении речевые интонации или проиллюстрировать текст. Как правило, ему удаётся сочетать песенную гибкость и широту мелодии с точностью и психологической правдивостью декламации. Он идёт по пути соединения песенности с декламационным подчёркиванием смысловых акцентов стихотворения. В данной связи хочется привести слова самого Ю. Фалика: «У меня своеобразная манера работать над стихами (не люблю слово “текст”). Я стих “мну”, как воск, проверяю на прочность, ищу встречный ритм» [8, с. 204].

При этом отметим, что языковая просодия в хорах нигде не нарушается: композитор всегда ориентируется на целостность поэтической фразы-строки, на ритмику стиха, на естественное произнесение слова. Ударным гласным в его сочинениях соответствуют сильные или относительно сильные доли, безударным гласным – слабые. Ритмические фигуры мелодии, общие контуры, акценты, длинные ноты определяются строением фразы и строением стиха (строки). Добавим, что частое использование автором в хорах переменного метроритма, размеров с различной внутридолевой пульсацией – дуольной, триольной (10/8, 5/4, 7/8, 6/8, 9/8), также обусловлено ритмикой и образным строем поэтического первоисточника.

Хоровое творчество Ю. Фалика отличается художественной цельностью при всём богатстве его содержания. Самое притягательное – национальная определённость образов, разнообразное проявление лирики, ясная логика формы, отличное владение спецификой хорового письма. Его опусы характеризуются оригинальностью образного мышления и афористичностью изложения музыкальной мысли, присущей миниатюрам, яркостью и выразительностью тематизма и ладогармонического строя, линеарностью голосоведения и максимальной сосредоточенностью на мелодическом развитии.

В заключение отметим, что Ю. Фалик внёс выдающийся вклад в отечественную хоровую культуру, а его лучшие произведения для хора a cappella – циклы на стихи А. Блока, М. Цветаевой, А. Пушкина, Б. Пастернака, А. Тарковского – заняли прочное место в репертуаре профессиональных коллективов, снискав признание и любовь публики.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

ЛИТЕРАТУРА

1/ Анализ вокальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
2/ Климовицкий А.Юрий Фалик // Композиторы Российской Федерации: сб. статей. Москва: Композитор. 1994. Вып. 5. С. 279–317.
3/ Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка. 1945–1980: исследование. Москва: Советский композитор, 1991. 280 с.
4/ Перепич Н.В. Работа композитора со словом в вокальных циклах М.Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М.Цветаевой // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 3. С. 5–15. URL: https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/300/257 (дата обращения: 21.02.2025).
5/ Равикович Л.Л. Жанр хора a cappella в отечественной музыке второй половины XX века: монография. Красноярск: КГАМиТ, 2011. 388 с.
6/ Ручьевская Е. Юрий Фалик: монографический очерк. Ленинград: Советский композитор, 1981. 104 с.
7/ Тарасова О.В. «Книга канцон» – последнее сочинение Юрия Фалика // Пути развития хорового искусства: сборник статей. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки, 2014. С. 90–98.
8/ Тарасова О.В. Хоровое творчество Юрия Фалика: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2009. 25 с.
9/ Фалик Ю.А. Метаморфозы: [книга воспоминаний]; лит. версия В.С. Фиалковский. Санкт-Петербург: Композитор, 2010. 368 с.
10/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 4-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань, 2013. 496 с.

REFERENCES

1/ (1988) Analiz vokal'nyh proizvedenij [Analysis of vocal works], Muzyka, Leningrad, 352 p. (In Russ.).
2/ Klimovickij, A. (1994), "Composers of the Russian Federation: collection of articles", Composer, Moscov, Issue 5, pp. 279–317. (In Russ.).
3/ Paisov, Ju (1991), Sovremennaja russkaja horovaja muzyka. 1945–1980: issledovanie [Modern Russian choral music. 1945–1980: research]. Soviet Composer, Moscov, 280 p. (In Russ.).
4/ Perepich, N.V. (2024), "Composer's work with the text in M.Tariverdiev's vocal cycles on poems by B.Akhmadulina and M.Tsvetaeva", Scientific Research Journal "ARTE", no. 3, pp. 5–15, Available at: https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/300/257 (Accessed 21 February 2025). (In Russ).
5/ Ravikovich, L.L. (2011), ZHanr hora a cappella v otechestvennoj muzyke vtoroj poloviny XX veka: monografiya [Genre of choir a cappella in domestic music of the second half of the twentieth century: a monograf], KGAMiT, Krasnoyarsk, 338 p. (In Russ.).
6/ Ruch'evskaja, E. (1981), Jurij Falik: monograficheskij ocherk [Yuri Falik: a monographic essay], Soviet Composer, Leningrad, 104 p. (In Russ.).
7/ Tarasova, O.V. (2014), ""The Book of Canzones" – the last work of Yuri Falik", Puti razvitija horovogo iskusstva: sbornik statej [Ways of choral art development: collection of articles]. Publishing House of the Nizhny Novgorod Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, pp. 90–98 (In Russ).
8/ Tarasova, O.V. (2009), Horovoe tvorchestvo Jurija Falika: Avtoref. diss. ... kand. Iskusstvovedenija [Choral work of Yuri Falik: Extended abstract of candidates thesis] Abstract of Cand. Sc.Thesis, Nizhny Novgorod, 25 p. (In Russ).
9/ Falik., Ju.A. (2010), Metamorfozy: [kniga vospominanij] lit. versija V.S. Fialkovskij [Metamorphoses: [book of memoirs], lit. V.S. Fialkovsky version], Composer, St.Peterburg, 368 p. (In Russ.).
10/ Holopova, V.N. (2013), Formy muzykal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie, 4-e izd., ispr. [Forms of musical works: a textbook 4th ed., ispr.], Lan' Publ., St.Peterburg, 496 p. (In Russ.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Равикович Лидия Леонидовна, кандидат искусствоведения, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: llravikovich@list.ru

AUTHORS INFORMATION

Lidia L. Ravikovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: llravikovich@list.ru