

Е. Ю. СОКОЛЬНИКОВА  
Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 78.072.2.–101

## НОВАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА А. ЛАРИНА: ВПЕЧАТЛЕНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

**Х**оровая музыка занимает в каталоге творчества Алексея Львовича Ларина<sup>1</sup> значительный объём, и не случайно. Он работает в этой области с 1976 года более тридцати лет. Для него характерно разнообразие тем, тесно связанных с духовной культурой и историей нашего народа, его думами и чаяниями, с показом народного быта, пейзажами родной природы.

Различные хоровые жанры представлены композициями крупной формы (в основном кантатами, ораториями, концертом, поэмой, хоровым циклом) и малой формы (включая обработки народных песен). Композитор использует все составы – от детского хора до академического, от *a cappella* ного хора до хора с различными инструментальными ансамблями и симфоническим оркестром.

Тексты этих произведений – особая область творчества А. Ларина: народные (во многих произведениях они являются основными или сочетаются с авторскими стихами); православные канонические; авторские стихи русских поэтов XIX века, признанных классиков – А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова; поэтов XX века – Д. Кедрина, С. Есенина, Д. Андреева и других; современных поэтов – Н. Тряпкина, З. Ямпольского, Е. Евтушенко; зарубежных авторов – Т. С. Элиота, П. Фолкерстса, С. Абрамса.

Значимость хоровой музыки композитора отражается и в зеркале концертной деятельности, востребованности её лучшими солистами и исполнительскими коллективами России, среди которых Тамбовский камерный хор имени С. Рахманинова (дирижёр В. Козляков), Капелла «Московский Кремль» (дирижёр Г. Дмитряк) и многие другие.

Первая половина десятилетия представлена различными хоровыми опусами. Среди них – сочинения малой формы, например, транскрипции для хора: вальс И. Штрауса «Прощание с Петербургом», Гавот из «Классической симфонии» С. Прокофьева, Танец лебедей П. И. Чайковского из балета «Лебединое озеро». Эта тенденция давала о себе знать и ранее, имеются в виду транскрипции для хора с другими составами: цикла «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского – для хора, двух фортепиано и ударных (1989); фрагментов из оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» – для хора и духового оркестра (1993).

Во второй половине десятилетия композитор продолжает создавать небольшие композиции, но совсем иной направленности, а именно: «Благовестье», «Пепельная Среда – Ash-Wednesday», «Голос отчей земли». Таким образом, произведения малой формы остаются значимыми на протяжении этого времени – изменяется только их жанровое наклонение.

Однако художник признаётся: «Самое важное пока для меня связано с хоровыми работами, и именно с *масштабными* хоровыми работами [курсив автора. – Е. С.]<sup>2</sup>. Жанр *кантаты* так же, как и прежде, привлекает его внимание; появляются её особые разновидности – «лирическая кантата», «позма-кантата». Кроме того композитор ищет и оригинальное структурное решение. Он сочиняет «кантату – палиндром»: «И жар, и миражи» для баса, смешанного хора и баяна. В первое десятилетие XXI века создано несколько крупных сочинений: «Дрома романэ – Дороги цыганские» для солистов, смешанного хора и фортепианного квинтета, «Песни Тамбовского края» для смешанного (с участием детского) состава по мотивам Тамбовского фольклора. Такого рода интерес иллюстрируется художественным воплощением национально-этнических образов, которые отличаются широтой и разнообразием<sup>3</sup> в музыке для хора.

Фольклорные образы, надо сказать, не являются чем-то новым в творческом каталоге А. Ларина, они составляли содержание многих его композиций и ранее (кантата «Рождественские колядки», обработки народных песен и частично кантата «Солдатские песни»).

Описанная выше художественная ориентация обусловила *методы* работы композитора с материалом хоровых произведений, созданных во второй половине десятилетия XXI века: «Благовестье» для трёх женских (детских) хоров (2005), «Голос отчей земли» для смешанного хора (2006), «Пепельная Среда – Ash-Wednesday» для смешанного хора (2006), кантата «Песни Тамбовского края» для смешанного хора (2008).

Ларин обращается к разного рода музыкальным *первоисточникам* в виде музыкальных и поэтических произведений. Имеются в виду, с одной стороны, фольклорные напевы с народным текстом, которые используются, например, в кантате «Песни Тамбовского края». С другой стороны – народные духовные мелодии (с текстом), привлечённые в хо-

рах «Благовестье». (Заметим, что народные напевы с народным текстом, приуроченные к православному Празднику, содержались и ранее, – например, в кантате «Рождественские колядки»).

Иной первоначальный материал – это авторские стихи. Такими являются стихи современного поэта Н. Тряпкина и англо-американского поэта первой половины XX века Томаса Стерна Элиота. В сочинении «Пепельная Среда – Ash-Wednesday» композитор сохраняет подлинный английский язык, передавая индивидуальный стиль поэта. К поэтическому тексту этого автора он обращается впервые, но уже имея опыт работы с голландскими музыкально-текстовыми первоисточниками – народным напевом и авторскими стиховыми текстами С. Абрамса и П. Фолкертсма. (А. Ларин также оставляет их подлинный язык в своих произведениях). Что касается Н. Тряпкина, то тексты этого поэта и прежде составляли сюжетно-стиховую основу кантат «Дорога честная», «Солдатские песни» и произведения «Три картины».

Как А. Ларин использует изначальный, уже существующий материал? В какой мере он подчиняется его форме, ритму, последованию?

Композитор, подобно *либреттисту* (или драматургу), перерабатывает начальные тексты, выстраивая такую структуру, которая наиболее соответствует его замыслам. Это касается, прежде всего, многочастной композиции. Так, стихотворения из разных сборников одного поэта могут быть объединены тематикой (как, например, в сочинении «Голос отчей земли»). Такой способ применяется при работе с «готовыми мелодиями». Из множества фольклорного материала выбраны всего девять напевов, которые составляют интонационную основу кантаты «Песни Тамбовского края».

Все сочинения, созданные на народный мелодико-стиховой «источник» и авторские стихи, имеют некоторую связь друг с другом. В тех произведениях, где используется материал музыкальных напевов, музыка композитора сочетается с их интонациями. В пьесах, созданных только на текст поэтов, музыкальная часть полностью принадлежит композитору.

Наблюдая за композиционными особенностями хоровых опусов Ларина, можно констатировать, что вербальный текст первоисточника и музыкальный текст композитора, или музыкально-вербальный текст тесно взаимосвязаны друг с другом. Первый – «художественное задание», второй – его решение. Такое взаимодействие отражается на свойствах *музыкально-языковых средств*, раскрывающих их смысл. К примеру, форма хоровых сочинений проявляется по-разному. Так, «Пепельная Среда» – одночастная композиция; «Благовестье» состоит из трёх пьес; «Голос отчей земли» – из четырёх песен; в кантате «Песни Тамбовского края» – девять пьес. Образует ли это «многочастье» некий своеобразный хоровой цикл?

Цикличность, если она и проявляется, то также индивидуально. В кантате «Песни Тамбовского края» – посредством упоминаемого «круга жизни», ассоциация с которым возникает на основе последования песенных жанров и где каждая пьеса – это как бы «жизненный этап». Композитор не называет произведение «Голос отчей земли» циклом. Однако некоторые черты циклического единства могут быть обнаружены. А именно: частичная мелодико-интонационная связь между пьесами, а также смысловое значение некоторых пьес. (Первая пьеса – «Русское Слово» – может восприниматься как вводный раздел с интонационным зерном в мелодиях, с образно-смысловой экспозицией стихов). В хорах «Благовестья» при наличии признаков не-циклической тематика через образы народного быта и православного праздника объединяет пьесы друг с другом, не лишая их самостоятельности.

Вербальная форма первоисточника отражается в музыкальной форме хоровых сочинений, в хоровых опусах последнего времени можно пронаблюдать некоторые композиционные приёмы.

План содержания и план выражения «сотрудничают», прежде всего, на *структурном* уровне в пьесах. В основном, структура готовых напевов и поэтических текстов – последовательность строф и количество их строк – в хоровых опусах сохранена. Композитор редко изменяет композицию поэтических строф. Так, в сочинении, созданном на стиховой текст («Пепельная Среда»), а также на мелодический первоисточник («Свят-свят Благовестье» из произведения «Благовестье») одновременно сопоставлены или чередуются предыдущие строки со следующими строками в пределах одной строфы, или две соседние строки другой строфы. Таким образом, можно частично разграничить произведения по признакам полного сохранения изначального текста или его неполного изменения.

Зачастую изначальная структура мелодий сохранена в соответствии с авторской музыкальной композицией. Так, куплетное построение появляется в хоровых сочинениях А. Ларина, созданных на народно-духовные и некоторые фольклорные напевы (в «Благовестье», в песнях № 2, 6 из кантаты «Песни Тамбовского края»). Музыкальная композиция может иметь развитую куплетно-вариационную форму, что объединяет произведения, созданные на стиховой текст и фольклорные напевы (например, многие пьесы из цикла «Голос отчей земли»; песни № 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9 из кантаты «Песни Тамбовского края»). Куплетно-вариационное изложение может входить в состав двухчастного построения (в песне «Танюша» из кантаты «Песни Тамбовского края»).

Композитор преобразует структуру фольклорных напевов и авторских стихов, в частности, в сквозной тип одночастной композиции. В ней сохранены традиционные приёмы: смена самостоятельных

(в «Частушках» из кантаты «Песни Тамбовского края») или близких друг другу разделов (в «Пепельной Среде»). Иногда в пределах этой одночастности можно обнаружить элементы «вторичной» композиции (такова, например, рефренность в произведении «Пепельная Среда»).

Для взаимосвязи вербального и музыкального текстов композитором применяются различные средства.

В произведении «Пепельная Среда» мелодия наделена определённым смыслом. Так, в её интонационном рисунке заложен образ «креста». Он указывает на содержание стихового текста, с переходом в разные состояния верующего: от одного – «Ибо я не надеюсь вернуться опять», к другому – «...И молю, чтобы Бог проявил свою милость...», которое связано с молитвой «Молись за нас, грешных, ныне и в час нашей смерти...»

Мелодию, которая появляется в начале пьесы, можно сравнить с моделью, обладающей «принципом конструирования»<sup>4</sup> (термин А. Ф. Лосева), который заложен в ней для формирования всего последующего интонационного комплекса пьесы. Также, например, некоторые её мелодические обороты проникают в фактурный план хоровой партитуры (в частности, интонационный рисунок ряда последовательностей, состоящих из крупных длительностей, построен на интонации начальной мелодии).

Композитор разрабатывает различные способы расположения мелодии. Линеарное изложение есть только в некоторых пьесах. Например, в песнях «Баякалка» и в «Хороводной» из кантаты «Песни Тамбовского края» мелодия звучит в одной партии соло или группой певцов от начала до последних тактов. Значительно чаще встречается разделение сольного напева на музыкальные фразы, расположенные в разных регистрах (графически его можно представить в виде «волны»). Такой переход от одной хоровой партии в другую является приёмом «окрашивания» или воспроизведением характерной певческой практики (как, например, в песне «У бабушки был козёл», «Хороводной», в «Частушках» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Иногда появление мелодической линии в разных хоровых партиях является средством, подчёркивающим смысл стихового текста (в «Пепельной Среде»).

В хоровых произведениях композитор применяет основные типы фактуры – монодический, подголосочно-полифонический, аккордовый, гомофонно-гармонический. Некоторые из них могут быть представлены по-разному. Так, в полифоническом типе использованы не только мелодии и подголоски, но и мелодии разных разделов одной песни (в хоре «Свят-свят Благовестье») или разных пьес («У ворот гусли вдарили» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Эти типы представлены отдельно и во взаимосвязи. При этом процесс их взаимодей-

ствия может быть как бы ускоренным. Так, чередование фактурных складов может занимать как целые разделы композиций, так и почти каждый такт (в хоре «Весенний Благовест»), что передает всему целому насыщенность и плотность.

Смена фактурных типов, их одновременное сочетание, наслоем можно назвать одним из свойств хоровой партитуры в некоторых произведениях. Такая «вертикаль» выстроена из самостоятельных пластов: помимо мелодической линии, присутствуют выдержанный тон в виде педали и надстройки в верхнем регистре, «расходящийся» и «сходящийся», или движущийся в одном направлении фон, основанный на крупных длительностях, приём исполнения шёпотом, который также иногда может выступать отдельным фактурным планом (в пьесах «Весенний Благовест» из хоров «Благовестье», в «Частушках» из кантаты «Песни Тамбовского края», в «Пепельной Среде»).

В хоровых произведениях А. Ларина, созданных на фольклорные напевы и народно-духовные мелодии, структура гармонии, её особенности частично или полностью формируются в соответствии со звуковым составом этих первоисточников. Мелодия «готовых» напевов как бы «задаёт» ладогармоническую основу произведения. Образное содержание авторских стихов в других хоровых опусах можно назвать фактором, влияющим на музыкально-композиционное целое, включая ладогармоническое образование.

Многие из данных хоровых сочинений построены на диатонике (хоры «Благовестье», все песни кантаты «Песни Тамбовского края», все пьесы «Голоса отчей земли», за исключением песни «Перуново древо»). В большинстве опусов диатоника представлена, в основном, мажором и минором. Чаще всего лады показаны отдельно, иногда сочетаются (в песне «Хороводная» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Композитор также использует разновидности мажора – гармонический мажор («Благовестье», «Песни Тамбовского края»), и особенно минора – гармонический и мелодический, а также дорийский и фригийский лады в их сочетании («Голос отчей земли»).

Ладотональность является основой звуковых отношений в данных произведениях. В принципы этой звуковысотной организации можно включить особенности «поведения» тоники, направленные на закрепление тональной устойчивости. Так, тоника регулирует отношения между звуками в мелодии, в вертикальных звукокомплексах и в полифонической имитации.

В некоторых произведениях диатоника соотносится с хроматикой («У бабушки был козёл», «Частушки» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Причина появления 12-звукового ряда среди диатонического лада в первой песне может быть скрыта в сюжете поэтического текста. Так, присутствие отрицательного персонажа отражается в «ролевой»

функции полутоновых построений. В другой песне расположение хроматизма связано с формой и соответствует драматургии хоровой пьесы. 12-звуковой ряд постепенно развёртывается через последовательность (десяти) мажорных частушек, построенных от разных звуков.

Хроматизм заполняет отдельные разделы песен (например, в песне «Танечка» из кантаты «Песни Тамбовского края»). Композитор применяет такие способы его развёртывания, как повторы и секвентные изменения мелодико-гармонических «блоков». В пьесе «Пепельная Среда» можно обнаружить другой способ его изложения. А именно – он может быть расположен частично в каждой мелодии пьесы (или – по горизонтали), «доставиваясь» в другом фактурном плане (по вертикали и по диагонали). Двенадцатиступенный ряд, появляясь в первых тактах, пронизывает целиком всё хоровое произведение.

Хроматическая тональность появляется в некоторых пьесах «Танечка» из кантаты «Песни Тамбовского края» и в произведении «Пепельная Среда – Ash-Wednesday». В пьесах встречаются разные типы функционирования тоники. Первый тип – остинатный повтор – является частым, характерным для поведения тонального центра в двух пьесах. Кроме того, тоника может выполнять «порождающую» функцию (в пьесе «Пепельная Среда»). Так, последовательность звуков (*a-b-a-h-c-es-d*) появляется в начале многих мелодий, объединяя их интонационно. Тем самым, она выполняет объединяющую функцию посредством повторов, транспозиций от разных зву-

ков. Оба функциональных типа – остинатный повтор, «порождающая» функция – характерны для поведения тоники (в пьесе «Пепельная Среда») являются признаками усиления тональной организации в условиях хроматического господства.

Помимо основной тонального центра, в хроматической тональности (в пьесе «Пепельная Среда»), могут быть использованы временные тоники. Их можно объединить в последовательность, а именно: *a-c-e-(gis)-h-a*, – существо которой определяется терцовой связью. Заметим, что в хоровом сочинении их поведение, в отличие от основной тоники, ограничено остинатным повтором.

Итак, в статье были обрисованы общие черты хоровых произведений А. Ларина, созданных в первое десятилетие XXI века. Известно, что они созданы на разные тексты – фольклорные напевы и народно-духовные песни с народными текстами, авторские стихи. Такими являются вербальный и музыкальный тексты, которые сочетаются в одних первоисточниках, и один из них появляется в других.

Каждое из названных хоровых сочинений А. Ларина в отдельности представляет комплекс с многогранной взаимосвязью формы и поэтического текста, а с ними – выразительных средств. Характерными признаками этих хоровых сочинений можно назвать многоуровневую связь текста и музыки; сочетание изначально-народного и композиторского начал, традиционного и современно-обновленного, – то есть, то, что можно назвать признаками хорового «идиолекта», как часть от целого, неотделимого от «идиостиля».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> А. Л. Ларин – известный современный композитор, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, член Союза композиторов России. Помимо хоровой музыки, его творчество представлено произведениями для симфонического, камерного, духового оркестров, оркестра народных инструментов, камерно-вокальными сочинениями, а также киномузыкой и другими видами творчества. См. о нём: Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. – М., 2009; Казанцева Л. П. «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 132–135.

<sup>2</sup> О жизни и творчестве – в ответах композитора на вопросы Е. Вязковой (Выплывет ли град Китеж? Композитор

Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. – М., 2009. – С. 298).

<sup>3</sup> В хоровой музыке А. Ларина появляются африканские народные мелодии (композиция «Африка победит», 1982), голландский национальный мотив (обработка народной песни «Hollandsch liedje», 1997), испанские напевы (произведение «Испанское сольфеджио», 1999).

<sup>4</sup> «... Модель художественного произведения должна быть такова, чтобы она как бы разливалась по всему художественному произведению, обнимала и обвивала его в виде некоего идейно-художественного, то есть, смыслового потока» (Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1995. – С. 108).

**Сокольников Елена Юрьевна**

аспирантка кафедры теории музыки

Российской академии музыки им. Гнесиных

