

8. Wang Bo. (1993) *Predvaritel'noe issledovanie vyrazitel'nogo stilya muzyki. Chast' 2* [A preliminary study of expressive style music. Part 2]. *Zhurnal Sinkhayskoy konservatorii muzyki – Journal of the Xinghai Conservatory of Music*. 1. pp. 14–19. (In Chinese).
9. Don Ghua. (2012) *Mnozhestvennye vyrazheniya v vokal'nom yazyke: issledovanie vzaimosvyazi mezhdv vokal'noy muzykoy i yazykom* [Plural expressions in vocal language: An exploration of the relationship between vocal music and language]. Huazhong. (In Chinese).
10. Kazantseva, L.P. (1998) *Avtor v muzykal'nom sodержanii*. Monografiya [Author in musical content. Monograph]. Moscow; Astrakhan: Volga.
11. Kazantseva, L.P. (1995) *Muzykal'nyy portret* [Musical portrait]. Moscow: Konservatoriya.
12. Kholopova, V.N. (2014) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. Moscow: Planeta muzyki.
13. Kholopova, V.N. (2012) *Muzykal'nye emotsii* [Musical emotions]. Moscow: Al'teks.
14. Shaimukhametova, L.N. (1999) *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskyy kontekst muzykal'noy temy* [Migrating intonation formula and semantic context of the musical theme]. Moscow: State Institute of Art Studies.
15. Read.muzikair.com. (2014) *Huang Zi is the first person in modern China to be a national musician* [Online]. Available from: <https://read.muzikair.com/tw/articles/8c1891e2-cfb7-4c98-a057-6f9b24083f57> (Accessed: 23.03.2024) (In Chinese).

УДК 781.6: 398.8

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-97-110

С.А. Жиганова, Д.В. Козуб

АВТОРСКИЕ СТИЛИ ХОРОВЫХ ОБРАБОТОК НАРОДНЫХ ПЕСЕН ИЗ РЕПЕРТУАРА ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО КУБАНСКОГО КАЗАЧЬЕГО ХОРА

В XX веке хоровая аранжировка становится главным инструментом преобразования народной песни, предназначенной для сценического исполнения. В течение нескольких десятилетий были выработаны основные методы хоровой аранжировки фольклорного материала и апробированы в творчестве музыкантов-хоровиков. В результате этого современное хоровое народно-певческое искусство отличается не только значительное жанровое и стилевое разнообразие, но и многообразие авторских стилей хоровой обработки народных песен. В статье анализируются авторские стили аранжировки (обработки) народных песен из репертуара Государственного академического Кубанского казачьего хора, принадлежащие разным хормейстерам, выявляются стилевые особенности аранжировок.

Ключевые слова: народная песня, Кубанский казачий хор, аранжировка, обработка, структура, ритм, фактура, гармония.

Современное народно-певческое исполнительство отличается значительное жанровое и стилевое разнообразие. Исторически в отечественной музыкальной культуре сформировались различные подходы и точки зрения на художественный облик народных песен, исповедуемый и пропагандируемый теми или иными музыкантами. Шкала этих точек зрения колеблется от исключительно аутентичных образцов, сохраняющих самые тонкие черты исконной певческой культуры, до принципиально обработанных, стилизованных музыкальных произведений, большинство которых обязано своему существова-

нию причастностью к сцене. Методы и стили аранжировки (или обработки) народной песни требует столь же внимательного изучения, как и явления традиционной музыкальной культуры.

Хоровая аранжировка как одна из форм интерпретации народной песни довольно давно находится в поле зрения ученых-фольклористов и музыковедов. Дискуссии по поводу исполнения песен в народных хорах разгорелась на страницах журнала «Советская музыка» уже в 1955 году. Вопросы о необходимости использования и степени аранжировки народных песен при включении их в репертуар сценических народно-хоровых коллективов стали центральными в данном обсуждении. Полярные позиции в дискуссии занимали основатель и первый художественный руководитель Воронежского русского хора К.И. Массалитинов и главный хормейстер Уральского народного хора Л.Л. Христиансен. Константин Ираклиевич Массалитинов выступал за обработку народной песни, он говорил: «Иногда песня хороша, но узором не разукрашена». В отличие от него, Лев Львович Христиансен в рамках данного обсуждения высказывал мысль о том, что народные песни в репертуаре народных хоров должны как можно более напоминать их аутентичное звучание [1].

Несмотря на разницу взглядов, характерную для середины XX века, последующее развитие народно-хорового искусства показало, что для большинства его деятелей характерна убежденность в необходимости хоровой аранжировки песен. Художественный руководитель Кубанского казачьего хора В.Г. Захарченко отразил ее таким образом: «В песенном народном исполнении важна не копия, ибо она убивает дух песни, а важна живая интонация, передача эмоционального состояния, заложенного в песнях. Поэтому, чтобы дать новую жизнь фольклорным записям, непременно нужно делать их обработки, максимально приспособлявая народные песни к творческим возможностям конкретных исполнителей» [2. С. 5].

Анализ источников по теме показывает, что определенное развитие в отечественном искусствознании получила теория хоровой обработки. И.И. Дубовский, автор одного из ранних трудов «Имитационная обработка русской народной песни» (1963), рассматривает методы преобразования песенных первоисточников. Он развивает идею, что в любой народной мелодии заложена возможность имитационного развития, также к любой мелодии может быть досочинено двухголосное и трехголосное имитационное сопровождение, как из тематически контрастного материала, так и из родственного данной мелодии [3]. И.И. Дубовский обращал внимание на возможность выбора художественных средств обработки напева: «Приступая к обработке народной песни, художник ставит себе целью выявить и отобрать те из таящихся в данной мелодии полифонических соотношений, которые могут способствовать наилучшей, наиболее яркой и доходчивой, убедительной передаче образа, углубляемого и обогащаемого в процессе обработки» [3. С. 15–16].

А.С. Абрамский писал о профессиональных качествах аранжировщика следующее: «Приступая к аранжировке, необходимо не только уверенно владеть познаниями в области теории музыки и гармонии, но и проявлять способность к импровизации, к подысканию добавочных партий, то есть к творческой доработке основного материала» [4. С. 81]. В 1982 году А.С. Абрамский разработал методику аранжировки и обработки народной песни, классифицировав ее на два направления – «стилевую» и «свободную» [4].

Л.А. Антипова предложила видовое деление обработки фольклорного первоисточника на общерусскую «свободную» обработку и обработку в стиле регионально-исполнительской традиции. Автор подразделяет обработку также по исполнительским характеристикам (исполнение а капелла или с сопровождением), отмечает важность характерных изменений в зависимости от певческого состава исполнителей конкретного хорового коллектива, от профессионального мастерства хорового коллектива [5]. По мнению

Л.А. Антиповой, композиторский мышление обусловило новый облик народной песни. «В результате родилась обработка народной песни для народного хора, – утверждает исследователь, – в которой проявилась тенденция своеобразного преломления музыкальных интонаций народных песен под влиянием академического хорового письма, изменение формообразования и структуры народной партитуры, благодаря использованию композиционных приемов строения хорового произведения, принятых в академическом искусстве» [5. С.59].

И.И. Веретенников, основываясь на трех формах работы с песенным первоисточником, – редактирование, аранжировка и обработка, – говорит о стирании границ между этими понятиями в практической работе с песенным материалом. Также он отмечает, что аранжировщик, при определенном знании песенных региональных традиций и овладении многообразием музыкально-выразительных средств мелодии, непременно приходит к следующему этапу – сочинение в народном стиле [6]. Рассуждая об инструментальном сопровождении народной песни, И.И. Веретенников отмечает: «Создание аккомпанемента к протяжной песне, если он не затушевывает подголосков и раскрывает своими средствами характер песни, такое сопровождение, хотя оно и вне традиции, все же допустимо» [6. С.73].

Заведующий кафедрой хорового и сольного пения РАМ им. Гнесиных, профессор М.В. Медведева подразделяет хоровую аранжировку на три основных вида: редактирование музыкального и поэтического текста, облегченное изложение и переложение. В отдельную форму интерпретации народной песни исследователь выделяет импровизационные приемы разведения песен «на голоса». В своих работах М.В. Медведева подчеркивает, что любые преобразования первоисточника не должны исказить стилистику и жанровые особенности песни, но обязаны сохранять заложенный в ней музыкальный и поэтический образ [7]. «Успешность деятельности аранжировщика в создании хоровых переложений заложена в осуществлении синтеза элементов композиторского и исполнительского творчества, – полагает ученый. – Взаимообогащение этих элементов помогает развитию творческих способностей руководителя и участников исполнительского коллектива» [7. С.21]. М.В. Медведева также отмечает, что народно-хоровая аранжировка, являясь одной из форм в освоении традиционного песенного искусства, помогает расширить репертуар самобытными образцами песенного наследия [8].

Признанный мастер аранжировки народной песни, профессор В.В. Бакке выделяет три основных типа работы с народным песенным материалом. К ним он относит редактирование нотного текста первоисточника, переложение партитуры на конкретный состав исполнителей и творческую обработку фольклорного образца [9]. Особое внимание В.В. Бакке уделил такому методу аранжировки, как «распев на голоса», который требует от исполнителей значительного певческого опыта, знания традиционного голосоведения и творческой фантазии поющих. Об этом виде обработки В.В. Бакке писал: «Таким образом, отчасти “распев на голоса” можно считать своеобразной реконструкцией многоголосного певческого стиля или “коллективной” обработкой конкретного песенного материала для конкретного состава исполнителей, имеющих определенные вокально-технические и художественные навыки, владеющих определенной певческой традицией» [9. С.74].

Подытоживая рассуждения исследователей, отметим, что всеми теоретиками народно-хоровой аранжировки допускается определенная «шкала» вмешательства в фольклорный текст. Для нашего ракурса исследования важна мысль об учете возможностей конкретного исполнительского коллектива, который имеется в виду при выполнении обработки. Многими исследователями обозначается феномен авторских стилей аранжировки, однако их музыковедческий анализ на настоящий момент является наименее исследованным аспектом темы, конкретные результаты предложенных подходов недостаточно подробно описаны в научной литературе. Имеется в виду та стилистика,

которая при соблюдении автором общих законов хорового переложения аутентичных песенных образцов обеспечивается их собственным видением характерных особенностей традиционной музыкальной культуры, личными концепциями сценического образа песни, наконец, их музыкантскими вкусами.

Цель данной статьи – сравнить стилевой облик некоторых обработок народных песен из репертуара Государственного академического Кубанского казачьего хора. Их основу составили традиционные песни кубанских казаков, записанные в станицах и на хуторах Краснодарского края. Аутентичные версии опубликованы в сборниках народных песен Кубани [10]. Как правило, они имеют узкообъемные (менее октавы) звуковые шкалы, двухголосную фактуру с верхней голосовой партией типа «подводки», исполняются носителями культуры а cappella.

Обработки народных песен для репертуара Государственного академического Кубанского казачьего хора выполнялись целым рядом музыкантов. Среди наиболее известных музыкантов, партитуры которых присутствуют в репертуаре хора на современном этапе, – Г.М. Концевич, регент и хормейстер Войскового певческого кубанского казачьего хора в конце XIX – первой половине XX века; художественный руководитель и главный дирижер коллектива В.Г. Захарченко, хормейстеры коллектива разных лет В.А. Капаев и И.А. Албанов, ряд других музыкантов.

Для анализа форм обработки кубанских народных песен в рамках данной статьи нами избраны хоровые аранжировки В.Г. Захарченко и И.А. Албанова, который являлся главным хормейстером Кубанского казачьего хора с 2007 по 2013 годы. Личный творческий почерк этих музыкантов существенно различен. Анализ авторских стилей аранжировки иллюстрируется в статье на примерах нескольких произведений разных жанров: воинской казачьей песни «То не орел под облаками», хороводной песни «Трава моя, трава, трава зеленая», выполненных В.Г. Захарченко; аранжировок воинской песни кубанских казаков «Под зеленою ракушкой», плясовой «Комар да комарики» И.А. Албанова. Обработки В.Г. Захарченко опубликованы [2; 10], аранжировки И.А. Албанова анализируются по рукописным источникам, предоставленным автором.

Отметим сначала те черты народно-хоровых обработок двух хормейстеров, которые являются сходными, обусловленными предназначенностью работ для исполнения Кубанским казачьим хором. К ним можно отнести:

1. Значительное расширение звуковых шкал обработок народных песен в сравнении с их аутентичными образцами, связанное с тесситурными возможностями хора. Необходимость включить в исполнение все четыре партии коллектива определяет использование приема октавного дублирования мелодического материала внутри голосовых партий, передачи его из одной партии в другую и др.

2. Использование приема *divisi* (деления) хоровых партий для обеспечения большей плотности фактуры и включения в партитуру сложных аккордовых созвучий в ходе гармонизации аутентичного образца.

3. Преодоление однообразного звучания, характерного для строфики народной песни, путем объединения строф и моделирования формы более крупного масштаба: трехчастной, вариационной и др.

4. Опора на драматургический замысел произведения, связанный, как правило, с интерпретацией содержания песни (постепенное развитие, достижение кульминации, создание финального раздела).

5. Активное задействование для этого динамических возможностей хорового исполнения, выразительных возможностей оркестрового сопровождения.

В той или другой степени эти тенденции, характерные для хоровой обработки в целом, проявляются как в аранжировках В.Г. Захарченко, так и И.А. Албанова. Однако применение их тем и другим мастером происходит в различной степени и реализует разные музыкантские замыслы.

Сравним аранжировки двух воинских казачьих песен: «То не орел под облаками» (обработка В.Г. Захарченко) и «Под зеленою ракитой» (обработка И.А. Албанова).

Воинская казачья песня «То не орел под облаками» была записана В.Г. Захарченко в 1984 году в станице Васюринской Динского района Краснодарского края путем применения метода многомикровфонной звукозаписи. Данный метод, основанный на одновременной записи общего канала и личных каналов каждого исполнителя через соответствующее количество звукозаписывающих устройств, позволяет получить наиболее достоверную документальную запись, способную передать все нюансы ансамблевого исполнения. Многоканальная партитура песни, полученная в результате расшифровки каналов, позволяет фольклористам проанализировать тончайшие нюансы импровизационного ансамблевого пения в традиционной культуре.

Хоровая аранжировка песни, как и аутентичный образец, опубликованный в первом томе сборника В.Г. Захарченко «Народные песни Кубани» [10], исполняется а cappella, партитура написана для четырехголосного смешанного хора. Автором обработки указан характер исполнения: «свободно, гордо, неустрашимо» – для солиста и «мощно, величественно» – для хора. Характер исполнения соответствует содержанию произведения. В сюжете центральное место занимает сравнение гордого степного орла с неустрашимым перед любой опасностью отважным казаком.

Замысел хоровой обработки связан с сохранением особенностей сложения и усилением выразительных средств аутентичного образца. Структура песни строфическая, композиционная единица включает три стиха, где третий представляет собой повтор второго (АВВ). Строфическая форма сохранена в обработке, полностью сохранено и масштабное соотношение сольного запева и хорового подхвата (в аутентичном образце по числу тактов они соотносятся как 2 : 4, в аранжировке как 4 : 8).

При сравнении нот расшифровки многоканальной фонограммы и хоровой аранжировки обращают на себя внимание некоторые детали. Прежде всего, это решение автора передать сольный запев тенору, что объясняется жанром песни – казачья походная. Запев у солиста в теноровой партии, по задумке автора, исполняется свободно и широко, в силу этого размер при ключе не выставляется.

Пример 1. «То не орел под облаками» (обр. В.Г. Захарченко), такты 1–4



Для хорового подхвата определен размер 4/4, характерный для маршеобразного движения. Автор аранжировки намеренно привносит в хоровую партитуру черты марша, «выравнивая» музыкальную ритмику аутентичного образца.

Пример 2. «То не орел под облаками» (расшифровка В.Г. Захарченко [10. С.29]), такты 3–4



Пример 2а. «То не орел под облаками» (обр. В.Г. Захарченко), такты 5–8

Мощно, величественно

1. То штан - дарт над ка - за - ка - ми

1. То штан - дарт над ка - за - ка - ми

Традиционный прием хоровой обработки, предпринятый и в этой песне, – замена двухголосной фактуры в аутентичной версии на четырехголосную гармоническую в версии хоровой. Фактуру формирует движение голосов аккордами терцовой структуры, актуальны мажоро-минорные ладовые связи.

Женским голосовые партии (сопрано и альт) включают внутрислоговые распевы, хотя и в умеренной степени, и этим они противостоят тенорам и басам, в синхронизированных партиях которых движение происходит более крупными длительностями. Выполняя гармонические опоры созвучий, находящиеся в кварто-квинтовых отношениях, мужские партии создают образ походного шага.

Обращает на себя внимание басовая партия, усиленная октавным дублированием некоторых аккордовых оснований. Этот прием логичен в соответствии с мужским характером песни. Описывая идеал звучания песен подобного жанра, народные исполнители всегда отмечают желательность включения в ансамбль большого числа мужчин-басов. Октавно-квинтовое дублирование в мужских партиях, для которых характерно движение крупными длительностями, поддерживает ощущение основательности, надежности, защищенности.

Таким образом, главным выразительным средством, примененным в аранжировке казачьей походной песни В.Г. Захарченко, явился прием ритмического контраста: противопоставления «свободного» сольного запева строго организованному в музыкально-ритмическом отношении хоровому подхвату. Звуковысотное решение партитуры связано с гармонизацией материала, но оно очень близко аутентичному образцу, в стилистику которого логично «вписывается» и дублирование басовой гармонической основы. Отметим также, что в строфическую форму песни не внесено никаких изменений.

Воинская казачья песня «Под зеленою ракитой», аутентичный вариант которой был записан в станице Кавказской Краснодарского края, исполнялась артистами Кубанского казачьего хора в аранжировке И.А. Албанова. С песней «То не орел под облаками» ее роднит тема воинства, мужества, казачьей доблести. Корректность сравнения связана и с тем, что для отражения темы также избрана жанровая основа марша.

Пример 3. «Под зеленою ракитой», воинская казачья песня (обр. И.А. Албанова), такты 1–5

Широко, героически

Под зе - ле - но.ю ра - ки - той рус-ский ра - нен-ный ле - жал,

Сходно с предыдущим образцом и решение после исполнения первой строфы мужчинами подключить во второй строфе песни весь хор.

Пример 4. «Под зеленою ракитой», воинская казачья песня (обр. И.А. Албанова), такты 10–14

10 *p*
mf Λ... на ис- топ - тап- ный пе - сок,
 Кровь ли - лась из све - жей ра - ны

Все остальные черты аранжировки И.А. Албанова можно расценить как контрастные стилю В.Г. Захарченко.

Совершенно иначе решена форма обработки. Четыре поэтические строфы, каждая из которых объединяет по два стиха (АВ) музыкальными средствами объединены в форму высшего порядка – репризную двухчастную с динамической репризой. Ни одна строфа не решена здесь одинаково. Два восьмитактовых периода составляют первую часть, которая внутри уже содержит противопоставление темы-марша, воплощающего образ русского воина (пример 3) и последующего элегичного проведения темы у всего хора, где на мужские голоса накладывается скорбный женский вокализ (пример 4). Контраст поддержан и на ладовом уровне: ре мажор в первом периоде меняется на параллельные си минор во втором.

Музыкальный материал, соответствующий третьей строфе поэтического текста «Вдруг раздался клич военный...», можно считать средней частью произведения, своеобразным эпизодом, рисующим сцену баталии. Для этого автором аранжировки применен прием наложения на тему фанфарной интонации, имитирующей сигналы воинских труб – призыва к битве.

Пример 5. «Под зеленою ракитой», воинская казачья песня (обр. И.А. Албанова, рукопись), такты 19–21

19
 вдруг раз- дал- ся клич- во - ен - ный, раз- дал- ся клич,
 Вдруг раз - дал - ся клич - во - ен - ный,

Кульминационной является заключительный расширенный период, соответствующий финальной строфе песни. Невероятное напряжение раненого бойца, готового вновь ринуться в бой, передано параллельным восходящим движением во всех хоровых партиях, завершающимся длительным звучанием уменьшенного септаккорда на фортиссимо («но упал»), за которым следует тихий трагический финал («упал, лишенный сил»).

Пример 6. «Под зеленою ракитой», воинская казачья песня (обр. И.А. Албанова), такты 33–39

32 *mp*
ус - лы - хал, за саб - лю взял - ся, но у - пал, но у -

36 *fff* *pp*
пал, у - пал, ли - шен - ный сил.

Драматургическое решение данной аранжировки И.А. Албановым отсылает к традициям произведений русских композиторов-классиков, тонко отвечающих музыкальной интонацией, ритмом, гармонией на содержание поющего слова. Классичен и гармонический язык в обработке воинской песни. Фактура аранжировки плотная, она не содержит внутренних пустот, все голосовые партии подвижны, органично связаны друг с другом. Музыкальная ритмика, гармония, динамика – все в данной драматической миниатюре приведено в связь с развитием сюжета.

Выберем теперь для сравнительного анализа обработки двух песен хороводно-плясового жанра, также принадлежащие В.Г. Захарченко и И.А. Албанову.

Образцом аранжировки В.Г. Захарченко выступает обработка хороводной песни «Трава моя, трава, трава зеленая». Песня распространена в линейных станицах Кубани, наиболее известный ее вариант, положенный в основу аранжировки, записан в станице Темижбекской Кавказского района Краснодарского края. В традиционной культуре песня обычно приурочена к троицкой неделе.

Структурную организацию аутентичного образца отличает простота: народный силлабический стих со слоговой нормой 6+6 координируется с цезурированным напевом, в основе ритмической организации которого лежат типовая формула слогового ритма шестисложника, украшенная при первом проведении фигурой пунктирного ритма:



Тра-ва мо - я тра - ва. тра-ва зс-лс - на - я!

Музыка хоровой аранжировки сохраняет простоту образца. Песня хоровая, сольных запевов здесь нет. Аранжировка создана для четырехголосного хора, трем партиям которого – сопрано, альтам и тенорам – предписано внутреннее деление (*divisi*).

Произведение включает оркестровое сопровождение, в котором особая роль отводится баяну. Это привносит в хоровую обработку дух, характерный для фольклорного исполнения плясовой песни. В частности, виртуозными пассажами баяна вступление открывается, затем темп постепенно замедляется, подводя к запеву первого куплета.

Важнейшим выразительным средством аранжировки песни «Трава моя, трава» является ее темповая палитра. Автором реализована идея темпового «разгона»: произведение начинается в партии сопрано и альтов, поющих медленно, тяжело, далее темп постепенно ускоряется и доходит до быстрого, соответствующего эмоциональной кульминации. При этом баритоны и тенора проговаривают подчеркиваемый выкрик «гоп» на восьмую длительность, через каждые два такта. Постепенное ускорение темпа, выкрики при подходе к кульминации характерны для плясовых песен в народной культуре. Эти выразительные приемы придают песне особый колорит, создавая атмосферу гуляний на станичном празднике.

Пример 7. «Трава моя, трава», хороводно-плясовая песня (обр. В.Г. Захарченко) [2. С. 286], такты 9–12

Широко, постепенно ускоряя

2к. начало разгона

Мелодический контур напева практически полностью соответствует аутентичному образцу, диапазон партий не превышает октавы. Звуковысотная «изюминка» обработки – модуляция-сопоставление из основной тональности фа мажор в до мажор и затем возвращение в прежнюю тональность. В обработке использован фактурный прием переключек мужских и женских партий, который оправдан любовной тематикой, характерной для сюжета песни. Вместе мужчины и женщины не поют, мужчины лишь добавляю колорит выкриком «гоп» по ступеням мажорного аккорда. Вся песня исполняется на forte.

Совокупность описанных приемов аранжировки – гармонических, фактурных, темповых, динамических – создает ощущение легкости, подвижности музыкального материала. В образном плане музыка ассоциируется с мельканием ярких цветных пятен народного костюма в плясовом вихре. Концертный номер очень органично дополняет пляска артистов.

Пример 8. «Трава моя, трава», хороводно-плясовая песня (обр. В.Г. Захарченко [2. С. 286]), такты 25–29

Подвижно, с пританцовыванием

С Лю - блю я де - ву, де - ву мо - ло - ду - ю ду - ю

Б

f

8^{va}

Б Б 7 Б Б

Плясовая казачья песня с шуточным сюжетом «*Комар да комарики*» была записана в станице Темиргоевской Курганинского района Краснодарского края. Ее хоровая обработка выполнена в начале XXI века И.А. Албановым. Стилль данной обработки отличен от аранжировки В.Г. Захарченко плясовой песни «Трава моя, трава».

Партитура «Комар да комарики» написана для четырехголосного смешанного хора. Тональность до мажор без модуляций и отклонений удерживается на протяжении всей песни. Музыкальный размер 6/4, темп исполнения быстрый. В ладовом отношении аранжировка подчинена правилам классической гармонии. Во фрагментах, исполняемых всем хором, практически каждый слог в пении гармонизован, и с учетом быстрого темпа это создает ощущение сложности, детализации, мелкой «проработки» фактуры.

В шуточном сюжете песни Дуня «заигрывает» с молодыми кузнецами, это типично для плясового жанра. Следуя за идеей поэтического текста, И.А. Албанов, подобно В.Г. Захарченко, построил всю композицию на переключках голосовых партий мужских и женских голосов, но иначе. Автор аранжировки создал для каждой голосовой партии свои «реплики». Так, начало произведения основано на переключках женских и мужских голосов. В переключках голосовых партий каждая реплика поручается определенной хоровой группе. Это добавляет в песню элементы театральной игры.

Пример 9. «Комар да комарики» (обр. И.А. Албанова), такты 1–3

Ко-мар, да ко-ма - ри-ки

Ко-ма-ри-ки муш-ки ма-лень-ки - е,

Ко-мар, да ко-ма - ри-ки,

Да за-ве-ли-ся, за-ве-ли-ся во зе-ле-ном во са-ду Да нель-зя Ду Нель-зя

В форме усматриваются черты трехчастности. Вторая часть контрастна первой тем, что она представлена только в мужском исполнении. Это решение полностью оправдано сюжетом песни: здесь носителями поэтического текста выступают молодые кузнецы. Голосовым партиям теноров, баритонов и басов поручена объемная музыкальная фактура за счет расширения до четырехголосного развернутого аккорда. Интересен прием запев солиста в басовой партии, что также усиливает черты театрализованного представления.

Пример 10. «Комар да комарики» (обр. И.А Албанова), такты 15–23

Пой-дем... да пой-дем Ду-ня Пой-дем Ду-ня во ле-сок, во ле-сок. Со-рвем, Ду-ня, ло-пушок, ло-пушок.

Со-шьем, да со-шьем, Ду-ня, - со-шьем, Ду-ня, са-ра-фан, са-ра-фан. Но-си, да но-си, Ду-ня,

Но-си, да но-си, Ду-ня, по празд-ни-кам на-де-вай, на-де-вай, по празд-ни-кам на де-вай, на-де-вай.

Третья часть хоровой обработки финальная и кульминационная. Репризность здесь проявляется в возвращении к первоначальному смешанному составу хора. Красочное и полнокровное звучание завершает всю композицию.

Пример 11. «Комар да комарики» (обр. И.А. Албанова), такты 27–28

Где ни взял-ся та-ра-кан, та-ра-кан, про-сл Ду-не са-ра-фан, са-ра-фан.

Сравнивая между собой хоровые аранжировки кубанских народных песен, выполненные В.Г. Захарченко и И.А. Албановым, можно сделать определенные выводы.

Прежде всего, следует отметить общее в отношении к народно-песенному материалу. Главным принципом создания хоровой обработки народной песни для сценического исполнения и для того, и для другого хормейстера является наличие авторской художественной концепции. В.Г. Захарченко выразил это следующими словами: «Без личной интерпретации исполнительского музыкального искусства не бывает. Об этом свидетельствуют как фольклорные, так и выдающиеся профессиональные исполнители. Все они создают свои собственные варианты, свое личное толкование народной песни» [2].

В проанализированных примерах определенно заметны черты авторской стилистики того и другого музыканта. Они обоснованы не исполнительскими возможностями коллектива, поскольку он один и тот же – Государственный академический Кубанский казачий хор, – а личными музыкантскими позициями и вкусами хормейстеров, главное же – их восприятием традиционной культуры, явившейся источником музыкального материала для обработки. Очевидно, что приемы аранжировки, примененные В.Г. Захарченко, направлены на максимальное сохранение особенностей сложения аутентичных образцов. Анализ показал, что художественный руководитель хора преимущественно выбирает единое стилевое решение произведения, отталкиваясь от основного образа народной песни. Создавая обработки песен, В.Г. Захарченко не стремится к преодолению свойственной народной песне строфики, к существенному изменению ее гармонического и ритмического решения. Главные приемы, применяемые им при аранжировке кубанских народных песен, касаются фактуры, темпа, динамики, оркестровых красок сопровождения.

Подход И.А. Албанова к обработке народной песни иной, избранное им направление является в большей степени академическим. Оно предполагает глубокую музыкантскую переработку исходного образа, стилевое переосмысление напева, создание на основе музыкального материала народной песни укрупненной формы, нового гармонического музыкального языка, иной фактурной и динамической композиции.

Литература

1. Дискуссия о русских народных хорах // Советская музыка. 1955. № 7 (200). С. 91–101.
2. Захарченко В.Г. Поет Кубанский казачий хор: народные песни, записанные в станицах Краснодарского края в обработке для народного хора. Краснодар: Изд-во «Эдви», 2002. Вып. 1. 320 с.
3. Дубовский И.И. Имитационная обработка русской народной песни. М.: Музгиз, 1963. 79 с.
4. Абрамский А. Основы аранжировки для русского народного хора // Клубные вечера. М.: Сов. композитор, 1982. Вып. 15. С. 79–93.
5. Антипова Л.А. Обработка народной песни для народного хора и ансамбля фольклорной песни: метод. рекомендации. М.: ВНИИ НТ и КПП им. Н.К. Крупской, 1989. 14 с.
6. Веретенников И.И. Аранжировка и обработка народной песни для ансамблей и солистов. Белгород: БГЦНТ, 2006. 104 с.
7. Медведева М.В. Аранжировка и импровизация как формы творческого освоения песенного фольклора. М.: РАМ имени Гнесиных», 2022. 88 с.
8. Медведева М.В. Аранжировка как вид творческого освоения песенного фольклора // История, теория и практика фольклора: сб. науч. ст. по матер. V Всерос. науч. чтений памяти Л.Л. Христиансена. Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2017. С. 58–63.
9. Бакке В.В. Искусство аранжировки народной песни. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. 108 с.

10. Захарченко В.Г. Народные песни Кубани: из репертуара Государственного кубанского казачьего хора. Краснодар: Книжное издательство, 1987. Вып. 1. 320 с.

Author’s Styles of Choral Arrangements of Folk Songs from the Repertoire of the State Academic Kuban Cossack Choir

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 2 (93), 97–110.

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-97-110

Svetlana A. Zhiganova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: svetlana2008@mail.ru

Diana V. Kozub, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: alifa2008@mail.ru

Keywords: Kuban, choir, folk song, arrangement, processing, structure, rhythm, texture, harmony.

Modern choral folk singing art is distinguished by significant genre and style diversity. In the twentieth century, various style models of folk songs were formed in Russian musical culture: from authentic samples to stylized musical works intended for performance on stage. The phenomenon of arranging a folk song requires the same careful study as the phenomenon of traditional musical culture. Since the 50s of the twentieth century, researchers have widely discussed the need and methods of arranging folk songs for stage folk singing groups. The least explored aspect of the topic at this stage is the author’s arrangement styles. The purpose of this article is to compare the stylistic appearance of several arrangements of folk songs from the repertoire of the State Academic Kuban Cossack Choir. They were based on traditional songs of the Kuban Cossacks, recorded in the villages and farmsteads of the Krasnodar Territory. Song arrangements were made by the artistic director of the Kuban Cossack Choir V.G. Zakharchenko and one of the choirmasters of the group (in the period from 2007–2013) I.A. Albanov. Arrangement techniques tried by V.G. Zakharchenko, are aimed at maximizing the preservation of the compositional features of authentic samples of folk songs. Method I.A. Albanov is a deep musical processing of the source material, a stylistic rethinking of the tune.

Reference

1. Khubov, G.N. (ed.) (1955) Diskussiya o russkikh narodnykh khorakh [Discussion about Russian folk choirs]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*. 7 (200). pp. 91–101.

2. Zakharchenko, V.G. (2002) *Poet Kubanskiy kazachiy khor: narodnye pesni, zapisannye v stanitsakh Krasnodarskogo kraja v obrabotke dlya narodnogo khora* [The Kuban Cossack Choir sings: folk songs recorded in the villages of the Krasnodar Region, are processed for a folk chorus]. Vol. 1. Krasnodar: Advi.

3. Dubovsky, I.I. (1963) *Imitatsionnaya obrabotka russkoi narodnoi pesni* [Imitation processing of a Russian folk song]. Moscow: Musgiz.

4. Abramsky, A.S. (1982) *Osnovy aranzhirovki dlya russkogo narodnogo khora* [The basics of arrangement for the Russian folk choir]. *Klubnye vechera – Club nights*. 15. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 79–93.

5. Antipova, L.A. (1989) *Obrabotka narodnoi pesni dlya narodnogo khora i ansamblya fol'klornoi pesni* [Processing of folk songs for folk choir and folklore song ensemble]. Methodological guide. Moscow: VNMC NT and KPR named after N.K. Krupskaya.

6. Veretennikov, I.I. (2006) *Aranzhirovka i obrabotka narodnoi pesni dlya ansamblei i solistov* [Arrangement and processing of folk songs for ensembles and soloists]. Belgorod: Belgorod State Center of Folk Art.

7. Medvedeva, M.V. (2022) *Aranzhirovka i improvizatsiya kak formy tvorcheskogo osvoeniya pesennogo fol'klora* [Arrangement and improvisation as a form of creative mastering of song folklore]. Educational and methodological guide. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music.

8. Medvedeva, M.V. (2017) *Aranzhirovka kak vid tvorcheskogo osvoeniya pesennogo fol'klora* [Arrangement as a type of creative mastering of song folklore]. In: *Istoriya, teoriya i praktika fol'klora* [History, theory and practice of folklore]. Proc. of the All-Russian scientific readings in memory of L.L. Christiansen. Saratov: SGK named after L.V. Sobinov. pp.58-63.

9. Bakke, V.V. (2024) *Iskusstvo aranzhirovki narodnoi pesni* [The art of arranging folk songs]. Educational and methodological guide. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki.

10. Zakharchenko, V.G. (1987) *Narodnye pesni Kubani: iz repertuara Gosudarstvennogo Kubanskogo kazach'ego khora* [Kuban folk songs: from the repertoire of the Kuban State Cossack Choir]. Vol. 1. Krasnodar: Knizhnoe izdatel'stvo.

УДК 75

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-110-120

Н.В. Махно

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РОСТОВА И НАХИЧЕВАНИ-НА-ДОНУ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА, ЕЕ ФОРМЫ И НАПРАВЛЕНИЯ

В статье на основе архивных документов и материалов ретроспективных периодических изданий рассматривается художественная жизнь двух городов Дона: Нахичевани и Ростова в начале XX века.

Научная новизна исследования состоит во введении в искусствоведение ранее неизвестных данных о функционировавших в начале XX столетия в Нахичевани и Ростове художественных объединениях, классах, школах, мастерских, художниках-педагогах. Предмет исследования – формы художественной жизни Ростова и Нахичевани-на-Дону. В ходе работы использованы диахронный, компаративный, биографический методы, а также метод реконструкции.

Ключевые слова: художественная жизнь, Ростовское-на-Дону артистическое общество, Ростовско-Нахичеванское-на-Дону общество изящных искусств, Художественно-ремесленная учебная мастерская им. М.В. Попова, А.С. Чиненов, И.С. Богатырёв, С.Г. Недлер.

К исследованию художественной жизни и изобразительного искусства Дона специалисты обратились только в 1980-е гг. Искусствовед Ю.Л. Рудницкая в своей монографии охватывает весь период развития изобразительного искусства на Дону [1]. Ю.А. Немиров в статье, размещенной в каталоге выставки, освещает период деятельности художников всего региона с XVIII века до конца 1930-х годов [2]. В монографии об истории Ростовского художественного училища им. М.Б. Грекова его директор Г.С. Скопцова знакомит с его преподавателями и известными учениками [3]. Искусствоведом, научным сотрудником РОМПИИ В.В. Рязановым в начале нынешнего столетия опубликована монография о нахичеванских художниках «От первого приюта до наших дней. Из истории изобразительного искусства Нахичевани-на-Дону» [4]. В перечисленных трудах выделенный нами период не является предметом специального рассмотрения. При составлении каталогов музейных коллекций либо отдельных выставок сотрудники Ростовского областного музея изобразительных искусств Г.И. Долгушева и Г.И. Голов-