

**О. В. УСАЧЕВА**

*Университет Линьи (Китай)*

### **СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Ю. ФАЛИКА В ЗЕРКАЛЕ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА**

Статья посвящена струнным квартетам Ю. А. Фалика, традиционно рассматриваемым специалистами в качестве источника технических и интонационных идей других произведений композитора, включая хоры а cappella. Характеризуемый в статье противоположный «вектор влияния» обуславливается эволюцией мышления автора квартетов – от концертно-инструментального к вокально-хоровому. Указанная эволюция прослеживается уже в период создания первых хоровых опусов и во многом предопределяется глубоким погружением композитора в историю хоровой музыки. Автор статьи обращает внимание на объективные предпосылки сближения квартетной и хоровой жанровых сфер творчества Ю. А. Фалика: монотембровость состава, нетемперированность строя, близость экспрессивных характеристик певческих голосов и струнных инструментов, количество партий и др. На музыкально-языковом уровне интонационно-тематические и фактурные «переключки» между квартетами и хорами порождают характерной для Ю. А. Фалика диффузией тембровых амплуа вокально-хоровой и инструментальной музыки. В имитации хорового звучания, осуществляемой средствами квартетного письма, определяющая роль принадлежит системе хоровых лексем, инвариантной основой которых являются различные фактурные модели хорового письма. Автор статьи анализируются три группы указанных хоровых лексем: моноритмические, антифонные, линейно-полифонические, выявляются их жанровые и внемузыкальные прототипы, фактурно-гармонические характеристики, а также прослеживаются интонационные связи с хоровой музыкой Ю. А. Фалика. На композиционном уровне квартетов многообразные темброво-жанровые ассоциации с хоровым звучанием в совокупности формируют собирательный образ хора, обобщающий различные традиции многоголосного пения. Исследователь приходит к выводу о том, что система хоровых лексем как носителей семантики возвышенных идей предстает одним из наиболее важных смыслообразующих элементов квартетного стиля Ю. А. Фалика.

Ключевые слова: Ю. А. Фалик, струнный квартет, музыка для хора а cappella, тембровая имитация, хоровая лексема.

*Для цитирования: Усачева О. В. Струнные квартеты Ю. Фалика в зеркале хорового творчества композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 89-100.*

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_89

**O. USACHEVA**

*Linyi University (China)*

### **Yu. FALIK'S QUARTETS IN THE MIRROR OF THE COMPOSER'S CHORAL CREATIVE WORK**

The article is devoted to the quartets by the St. Petersburg composer Yuri Falik, traditionally considered by researchers as a source of technical and intonational ideas of his other works, including for the a' cappella choir. The reverse vector of influence studied in the article – from chorus to quartets – is explained by the author by the gradual change of the composer's thinking – from instrumental to vocal-choral, which began during the creation of the first opuses in the choral genre and was accompanied by a deep immersion in the history of choral music. In addition, the author draws attention to the objective prerequisites for the convergence of the quartet and choral genre spheres, such as the mono-timbre of the composition, the non-tempering structure, the proximity of the expression of voice and string instruments, the number of parts. At the stylistic level, intonation-thematic and textural roll calls between quartets and choirs are explained by the diffusion of timbre roles of vocal-choral and instrumental music characteristic of the style of Yu. Falik. Imitation of choral sound in quartet writing is carried out by means of a system of choral

lexemes, the invariant basis of which is one or another textured model of choral sound. The article examines three groups of choral lexemes: mono-rhythmic, antiphonic, linear-polyphonic, and also identifies their genre and extra-musical prototypes, texture-harmonic characteristics, and traces the connection with the composer's choral music. At the music content level of the quartets, diverse timbre-genre associations with chorus sound together form a collective image of the choir, generalizing various traditions of polyphonic singing. The author comes to the conclusion that the system of choral lexemes as carriers of the semantics of sublime ideas should be considered as one of the most important semantic elements of composer's quartet style.

Keywords: Yu. Falik, quartet, music for a cappella choir, timbre imitation, choral lexeme.

For citation: Usacheva O. Yu. Falik's quartets in the mirror of the composer's choral creative work // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 3. Pp. 89-100.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_89

---

Конкретность тембрового мышления как некий изначальный импульс – одна из главных основополагающих черт творческого процесса композитора и существенная черта его музыки вообще.  
Е. А. Ручьевская [1, с. 25]

В наследии петербургского композитора Ю. А. Фалика жанр струнного квартета занимает особое положение. Начав свой путь в музыке именно с квартета, Ю. А. Фалик оставался верен этому жанру на протяжении всей жизни<sup>1</sup>. Восемь опубликованных квартетов могут рассматриваться как единый метацикл, отражающий стилевую эволюцию творчества композитора, важнейшие вехи его музыкальной «одиссеи». По выражению самого Ю. А. Фалика, жанр квартета – это «симфония в миниатюре» [2, с. 149], область концентрации сложных и возвышенных идей. В отличие от других жанровых сфер, запечатлевающих разные художественные ипостаси названного автора, его квартеты характеризуются единым тоном высказывания. Ю. А. Фалик предстает здесь как художник-философ, тяготеющий к размышлениям о сложнейших духовных испытаниях, которые выпали на долю современного человечества, как «метафизик огромного лирического дарования, исследующий пространство души» (Л. В. Севостьянова; цит. по: [2, с. 149]).

В целом квартетная музыка представляется неким стилевым «ядром», которое многочисленными нитями связано с широким кругом сочинений композитора. На это, в частности, указывает А. С. Стратиевский, обозначая два вектора, характерных для взаимодействия квартетов с другими произведениями. Один из них – развитие и обобщение того, что уже было найдено в произведениях других жанров; второй – зарождение определенных новаций, которые позже обретают продолжение в «неквартетных» сочинениях [3, с. 271]. Последнее признавал и сам Ю. А. Фалик, называя свои квартеты «источ-

ником и полигоном для разработки новых идей» [2, с. 150].

Наиболее тесно произведения квартетного жанра взаимодействуют с хоровыми сочинениями композитора. Соответствующие жанровые сферы по праву можно назвать магистральными линиями творчества Ю. А. Фалика. Именно эти сферы представлялись ему эталонами академической музыки, в которой недопустим шаблонный подход. На страницах книги «Метаморфозы» не случайно упоминаются слова Д. Д. Шостаковича, называвшего хор и квартет «лакмусовой бумажкой» для любого композитора [2, с. 149]. Специфические особенности звучания, обусловленные фактурными, динамическими, регистровыми, тембровыми ограничениями хора и квартета, для композитора были равносильны творческому вызову, заставлявшему вновь и вновь находить оригинальные художественные решения.

Сближению названных жанровых сфер во многом способствовала «зеркальность» исполнительских составов: четыре партии, монотембровость, нетемперированный строй, близость экспрессии, присущей тембрам струнных инструментов и певческих голосов. По меткому наблюдению Е. А. Ручьевской, в монотембровом ансамбле нетемперированных инструментов или голосов происходит некое акустическое преобразование гармонических созвучий: диссонансы нейтрализуются, смягчаются, а привычные и даже банальные сочетания септаккордов и трезвучий облагораживаются [1, с. 97–98]. И в квартетах, и в хорах Ю. А. Фалик свободно применял как традиционные и вполне привычные для слуха гармонии, так и смелые диссонансы, добиваясь оригинального «двуединства» колористичности, терпкости и одновременно благозвучия многоголосного изложения.

Как известно, к области хоровой музыки Ю. А. Фалик впервые обратился в конце 1960-х годов<sup>2</sup>, уже будучи автором нескольких квартетов<sup>3</sup>. Освоение новой жанровой сферы сопро-

вождалось глубоким погружением в историю русской и западноевропейской хоровой музыки, что оказало значительное влияние и на квартетный стиль композитора. Начиная с Третьего квартета, в каждом последующем сочинении Ю. А. Фалик обращался к интонационной сфере знаменного распева и григорианского хора, предвосхищая тематику и стилистику духовных хоровых сочинений 1990-х годов – «Литургических песнопений» и Мессы.

Работа над квартетами и хорами зачастую протекала параллельно. Квартеты, безусловно, во многом «питали» хоровую музыку: здесь вызревали фактурные, ритмические, интонационные идеи, которые «договаривались» (А. С. Соколов), переинтонировались в хоровых сочинениях. Справедливо и обратное: нередко аналогичные «находки» из хоровых сочинений «перемещались» в квартеты, обретая «инструментальное» звучание и новую выразительную силу. (Так, прием фактурного *crescendo* на основе ритмического *ostinato* сначала был использован в хоровой «Прелюдии» из цикла «Два сольфеджио» 1973 года, а затем в Третьем квартете 1974 года). Обращая внимание на подобный «взаимообмен идеями» между квартетами и хорами а cappella, Е. А. Ручьевская объясняет природу указанного явления с позиций характерной для композитора работы с тембром, суть которой, по мнению исследователя, заключается в многогранном использовании принципа тембровой имитации – обмена ролями, или тембровыми амплуа (различными типами музыкального тематизма, фактуры, принципами развития и т. п.), инструментальной и вокальной сфер [1, с. 95]. Это наблюдение подтверждалось впоследствии и самим композитором, признававшим «диффузию, взаимозаменяемость» инструментальной и хоровой фактур наиболее плодотворным интуитивно найденным путем сближения жанров [4, с. 100]. Согласно Е. А. Ручьевской, тембровая имитация, связанная с подменой одного тембра другим, представляет собой изображение тембрового амплуа имитируемого инструмента, и данная имитация возможна только при сохранении общего звуковысотного контура модели [5, с. 356]. При этом роль «заместителей» тембра переходит к типовым элементам высотно-ритмического ряда, интонационно-семантическим комплексам, хранящим в себе в свернутом виде «образ» или «след» указанного тембра [Там же].

Следует заметить, что в квартетах Ю. А. Фалика ансамбль струнных наделяется весьма разнообразными тембровыми «амплуа»: оркестрового tutti, оркестровых групп, отдельных инструментов и т. д. Однако в общей тембровой палитре именно «хоровое» звучание выделяется

множественностью авторских вариантов, благодаря чему эффект «присутствия хора» может рассматриваться в качестве неотъемлемой составляющей квартетного стиля композитора. Соотносимые с хоровым тембром высотно-ритмические модели на уровне музыкального текста выступают в роли *хоровых лексем*<sup>4</sup>, многообразии которых предопределяется прежде всего мелодико-ритмической вариативностью. Значительная роль в инструментальном воссоздании «тембрового амплуа» хора принадлежит регистровым и артикуляционным нюансам. Эффект вокально-хорового звучания ансамбля струнных инструментов нередко подчеркивается исполнительскими приемами *non vibrato, a punto d'arco*, ниспадающими *glissandi* в конце мелодических фраз. В качестве инвариантной основы хоровых лексем выступают фактурные модели хорового многоголосия. Исходя из этого, различаются три основные группы хоровых лексем: на основе моноритмического многоголосия; на основе антифонной переключки партий; на основе линейно-полифонического многоголосия.

Один из наиболее очевидных принципов воплощения хорового звучания в квартетах Ю. А. Фалика связан с использованием *моноритмического многоголосия*. Казалось бы, вполне традиционная для квартетного жанра хоральная фактура приобретает в сочинениях этого композитора тембровую индивидуальность и семантическую определенность. «Хоровые» tutti квартетов запечатлевают образную атмосферу, связанную с концентрацией мысли, единением, соборностью, коллективным высказыванием. Семантическое поле таких лексем простирается от призыва, воззвания, утверждения, прославления до волевого и аскетичного сосредоточения, скорби, смирения.

Интересно сопоставить семантически противоположные варианты названных лексем, фигурирующие в «Реквиеме» из Шестого квартета. Произведение создавалось композитором накануне празднования 40-летия Победы СССР в Великой Отечественной войне. Комментируя авторские названия частей цикла («Фанфары» и «Реквием»), А. С. Стратиевский подчеркивает: соответствующие заглавия «полностью отражают то главное, что он (композитор. – О. У.) хотел сказать в связи с этой датой: торжество, празднество – и поминовение павших»; «музыка первой части – о радости *Бытия*... музыка второй – о тайне *Небытия*...» [3, с. 323].

Сложность и возвышенность замысла предопределили особую роль и заостренную полярность смысловых градаций обозначенных хоровых лексем в музыке всего квартета. Так, в кульминации «Реквиема» декламационно-

фанфарные мотивы в высокой тесситуре синхронно «скандируются» квартетным *tutti*, общий мажорный колорит и «звенящие» терцовые мотивы усиливают эффект звучания торжественного «хора ангелов», возглашающего славу погибшим героям (Пример 1а). Указанному «славению» противопоставлена сумрачная хоральность (*Pesante*) следующей музыкальной фразы (в миноре), воспринимаемой как «земной ответ» праздничному «хору ангелов». В этой фразе слышатся и скорбь о безвременно ушедших, и молитва об оставшихся в живых (Пример 1б). Жанровая природа и образно-смысловая направленность данного фрагмента вызывают ассоциации с другим сочинением Ю. А. Фалика – хором «Калужская дорога» (из Концерта «Троицын день» на стихи М. Цветаевой). Так, фраза «Надену крест серебряный на грудь» буквально прослушивается в мелодической ткани обозначенного фрагмента «Реквиема», подчеркивая интонационно-семантическое родство соответствующих эпизодов квартетного и хорового сочинений, – подразумевается выражение готовности к несению креста земной жизни (Пример 2).

Немаловажная роль в индивидуализации тембрового колорита отводится конструктивной логике моноритмического многоголосия. Последняя многообразно варьируется, порождая смены ракурсов слушательского внимания: от фонизма созвучий – к рисунку мелодической линии. Показательна с данной точки зрения II часть Пятого квартета, начало которой представляет собой двойную стилевую аллюзию, отсылающую слушателя к аналогичным квартетным сочинениям Б. Бартока и Н. Я. Мясковского – знаковых фигур не только для творчества Ю. А. Фалика, но и для рассматриваемого жанра в границах всего XX столетия.

Сходство начальных фрагментов II части указанного квартета Ю. А. Фалика и III части Четвертого квартета Б. Бартока едва намечено. По сути, оно заключается в общей фактурной идее: речь идет о «собирании» вертикали из отдельных тонов, исполняемых *non vibrato* и совокупно воспринимаемых в качестве некоего красочного «тембрового пятна» (В. И. Цытович).

Интонационно-образная близость к теме Девятого квартета Н. Я. Мясковского вполне очевидна и, как будто умышленно, подчеркнута Ю. А. Фаликом в темповом обозначении (Примеры 3, 4). Однако тембровая окраска темы у Ю. А. Фалика способствует более рельефному и подчеркнuto индивидуализированному воссозданию хорового колорита звучания. Достижение такого своеобразного эффекта обуславливается логикой организации музыкальной ткани. В отличие от вертикально-гармонической

сопряженности голосов квартетного «хорала» у Н. Я. Мясковского, в теме Ю. А. Фалика соответствующая «ось координат» воспринимается не столь однозначно. Последовательное вступление инструментов (подобно хоровым голосам, выстраиваемым при помощи дирижерского камертона), дальнейшее объединение тонов в «суммирующую» звучность, тесситурное равновесие партий в наиболее естественном для вокальных голосов регистре – всё это ассоциируется с настройкой хора перед началом исполнения и ненадолго привлекает внимание слушателя к гармонической вертикали. В последующее мелодическое развертывание активно включаются все партии. Начальное созвучие «раскачивается», подчиняясь инерции мелодической линии, вертикаль «растягивается» в горизонталь. Мягкая диссонантность двух «смежных» терций ( $d-f/c-e$ ) в тесном расположении голосов «вуалируется», уподобляясь нестройно звучащему хоровому унисону – пению многолюдной церковной общины (Пример 4). Возникающие параллели с хоровым звучанием еще больше усиливаются благодаря оценке данной темы с позиций авторского позднего хорового стиля. Во II части Пятого квартета мы слышим тревожно-трепетную молитву-прошение, предвещающую многие страницы «Литургических песнопений».

Хоровые лексемы на основе *антифонной переклички* партий отсылают слушателя к жанру партесного концерта и более архаичной традиции церковного антифонного пения. Однако речь идет не о прямых интонационно-стилевых и жанровых ассоциациях, но, прежде всего, об использовании композитором фактурного принципа переменного многоголосия на основе противопоставления исполнительских групп. При этом «вокальность» хорового прототипа нивелируется или трансформируется в декламационно-речевые обороты и даже инструментально-фанфарные интонации. Но две основные грани семантики хорового антифона – пространственность и диалогичность – сохраняются, хотя и «расцветаются» в музыкально-речевом контексте струнных квартетов различными эмоционально-смысловыми оттенками.

В «Фанфарах» из Шестого квартета антифонные переклички партий создают эффект разноголосицы, слетающихся отовсюду и наполняющих пространство звуков-возгласов, веселых и призывных реплик, фанфарных мотивов – характерных примет всенародного праздника (Примеры 5а, 5б). Смысловый антипод такого антифона представлен в драматической кульминации II части Четвертого квартета. Основная тема монологического высказывания виолончели (раздел *Risolto*) в дальнейшем «дробится» на

краткие мотивы, поочередно исполняемые двумя парами инструментов квартетного ансамбля (двумя «полухориями»). Названные «реплики» противопоставляются друг другу как вопросы и ответы, постепенно расплывая исходное тематическое единство. Благодаря этому упомянутое высказывание превращается в драматический диалог-противостояние двух контрастных мелодических линий (Пример 6).

Нередко в антифонной фактуре квартетов воспроизводится эффект гула, реверберации, с чем связано и подмеченное Ю. А. Фаликом акустическое сходство хорового антифона и колокольного звона. Интересно, что одна и та же лексема может выступать у композитора носителем вокально-хорового начала (в условиях квартетного письма) либо элементом инструментальной природы (в контексте хоровой фактуры). Так, антифонное рассредоточение мелодических тонов или созвучий по «хоровым» партиям в квартетном жанре ассоциируется с «переключкой» хоровых масс (Примеры 7, 5б). Однако в хоровой музыке аналогичный прием соотносится с колокольностью мелодического (карильонного) и ритмофактурного (русская колокольность) типов (Примеры 8а, 8б).

Основная сфера применения хоровых лексем *линейно-полифонического типа* – медленные философские страницы квартетов, связанные с образами молитвенного сосредоточения, «поэтического оцепенения» (А. И. Климовицкий). Мелодическая основа данных лексем монодийна, в ней сплавляются интонационные архетипы знаменного распева, григорианского хора, фольклорной певческой традиции. При этом композитор избегает унисона как прямой «отсылки» к жанровым прототипам, помещая диатоническую монодию в необычные фактурно-гармонические условия. Многоголосие в подобных моментах зарождается благодаря имитационному или подголосочно-полифоническому наслоению мелодических линий, а также постепенному расхождению голосов, образующих гетерофонные переплетения, терпкие созвучия, кластерные звукокомплексы. К примеру, начало II части Четвертого квартета строится на респонсорном чередовании «хоровых строф» (партии скрипок и альты) с «монологами» виолончели: «хор» подготавливает, а затем комментирует реплики солиста. Каждая строфа «хоровой» партии начинается секундовой гроздью (*f-g-as; b-c-des*) – своего рода расщепленным хоровым унисоном с предельной тембровой индивидуализацией голосов. Вырастающие из него мелодические фразы сплетаются в полифоническую ткань, образуемую вопросительно-восходящими и «никнувшими» плачевыми интонациями. Эффект во-

кально-хорового звучания усиливается благодаря приему *non vibrato*, использованию тесситуры женских вокальных голосов, «тихой» динамики (Пример 9). Сходный прием встречается в других сочинениях Ю. А. Фалика, родственных по семантике. Обращая внимание на фактурно-гармонические средства «Элегической музыки памяти Игоря Стравинского», Е. А. Ручьевская подчеркивает: именно «впечатление одного расщепленного, мерцающего всеми оттенками звукотембра... создает особый образ не реального, а воображаемого хорового звучания» [1, с. 43].

Постоянные и многообразные «отсылки» тематизма струнных квартетов к хору как «протожанру» и «прототембру» свидетельствуют о формировании обобщенного *образа хора*, вбирающего в себя широкий круг и музыкальных (жанрово-стилевых), и внемузыкальных явлений, так или иначе относящихся к традиции многоголосного пения. В собирательном образе хора значительная роль отводится интонационным связям тематизма с русской и западноевропейской светской и духовной певческими традициями. Среди жанрово-стилевых прообразов квартетного «хорового» звучания – григорианский хорал, мадригал, знаменный распев, партесный концерт, кант, русская духовная классика рубежа XIX–XX веков. Отдельно следует упомянуть фольклорные прототипы, в том числе связанные с религиозной тематикой, – песни калик перехожих, духовные стихи. Весьма значимы и внемузыкальные ассоциации, вызывающие в воображении слушателя ассоциации с церковным общинным пением, а подчас и самим процессом храмового «священнодействия».

Неудивительно, что образ хора в квартетах отличается тембровой подвижностью, неоднородностью, постоянно варьируется, преобразуется в зависимости от типа интонирования, манеры пения или певческой традиции, на которые ориентируется композитор в процессе решения конкретных художественных задач. Изобретательно комбинируя различные виды звукоизвлечения и способы артикуляции, меняя регистровые и динамические соотношения голосов-партий, плотность или разреженность фактурного изложения, балансируя между гармонической диссонантностью или консонантностью, композитор демонстрирует широкий спектр градаций воссоздаваемого хорового тембра. Мы слышим то насыщенный, богатый обертонами, плотный, сильный и мощный звук русской академической хоровой традиции, то аскетичную отрешенность и приглушенность православной молитвы, то мягкое, бестелесное звучание средневекового католического песнопения, то пение-говор или пение-скандирование

церковной общины с призывками нестройной людской многоголосицы. Особую экспрессию привносят запечатлеваемые струнными элементы фольклорной манеры пения – вздохи, вскрики, окончания фраз на выдохе. В квартетной имитации хора всегда распознается его состав (женский, мужской, смешанный, камерный), зримый образ (расположение в акустическом пространстве, характер движения, жестов) и даже метафизическая ипостась как «музыки мира», порождаемой реальностью, или «музыки сфер», принадлежащей сверхчувственному бытию – «по ту сторону» пространства и времени.

Сквозь многожанровую и многотембровую палитру хоровых прообразов квартетного тематизма просматривается понимание композитором сути феномена хорового пения. Хор для Ю. А. Фалика – звуковое воплощение соборности, духовного единения людей, реализующееся через совместную молитву и ритуал. С одной стороны, подобная трактовка хора созвучна древнерусскому представлению о пении как о некоей сакральной практике, противопоставляемой мирскому искусству «мусикии»; начало такого пения «лежит за пределами земной истории и за пределами видимого мира вообще» [8, с. 3]. Одновременно в квартетном образе хора Ю. А. Фалика укоренилось представление композитора о родстве двух ветвей русской традиционной певческой культуры – знаменного распева и песенного фольклора. Свою позицию мастер обозначил в одном из интервью: «...когда я начал расшифровки древнерусских песнопений, осознал, что нынешнее церковное пение к русской музыке никакого отношения не имеет. Знаменный распев был основан на русском фольклоре, а итальянцы и немцы <...> внедрились чужеродные элементы»; «После создания Литургических песнопений мне стало ясно, что нужно вернуть русский фольклор в православную музыку» [4, с. 100, 102]. Таким образом, хоровое пение в квартетной трактовке Ю. А. Фалика выходит далеко за рамки исключительно профессиональной академической хоровой традиции, вбирая в себя самые разные явления певческой культуры как феномена человеческого бытия.

Безусловно, имитация хорового тембра не является прерогативой квартетного стиля – «хоровые звучания» встречаются и в других инструментальных сочинениях композитора. Обратившись к «Панихиде по Игорю Стравинскому», «Симфоническим этюдам», «Concerto della Passione» для виолончели с оркестром, Третьей симфонии «Canto in memoria», мы убеждаемся: хоровая лексема – значимый элемент музыкальной речи Ю. А. Фалика. Однако квартетам в этом ряду сочинений принадлежит едва ли не центральное место. К примеру, воссоздавая

«хоровую» звучность оркестровыми средствами, композитор наиболее свободен в выборе инструментов, замещающих хор. В зависимости от конкретных художественных задач, в симфониях и оркестровых концертах Ю. А. Фалика исполнение «хоровых» партий поручается разным оркестровым группам – деревянным и медным духовым, струнным. При этом тембр оркестровой группы играет немаловажную роль в конкретизации тембрового оттенка «хорового» звучания, в уточнении жанровых характеристик предполагаемого хорового прототипа.

В квартетном же составе формирование подобного многомерного образа хора – задача, требующая от композитора особого технического мастерства, умения расслышать в хорошо известном материале потенциальные возможности его преобразования, «обновленного» звучания. И с этой точки зрения целенаправленные хоровые аллюзии в квартетной тембровой палитре актуализируют скрытые исполнительские возможности струнных инструментов, раздвигают границы амплуа квартетного ансамбля. Расширяя сферу хоровых прообразов квартетного тематизма путем обращения к средневековым сакральным жанрам, фольклорной архаике и внемузыкальным сферам многоголосного «речевого» интонирования, Ю. А. Фалик добивается иного качества «вокальности» в партиях отдельных струнных инструментов и новой «хоральности» в звучании квартетного ансамбля: струнные инструменты по-прежнему «поют», но в иной манере, далекой от романтической чувственной экспрессии, а квартетный ансамбль по-прежнему уподобляется «хору», но лики такого хора – это лики храмовых фресок.

Подводя итог сказанному, подчеркнем, что сближение квартетного и хорового творчества композитора – не только одно из проявлений естественного общестилевого процесса, в который могут быть вовлечены и другие жанровые сферы. Ведущая роль хоровых лексем в тематизме квартетов Ю. А. Фалика свидетельствует, прежде всего, о возникновении глубинного смыслового резонанса между квартетным и хоровым творчеством композитора. Будучи носителем семантики возвышенных идей, хор фигурирует в образно-содержательной сфере квартетного стиля Ю. А. Фалика в качестве одного из наиболее важных смыслообразующих элементов. Привносимое хоровым тембром внеличностное начало, внутреннее «мы» – некий «голос за кадром» – обуславливает предельную искренность авторского высказывания, одновременно позволяя сохранить позицию объективной отстраненности, «взгляда со стороны» при обращении к таким сложным, поистине вечным темам, как свобода и предопределенность, духовное и бездуховное, Жизнь и Смерть.

## • ПРИМЕЧАНИЯ •

<sup>1</sup> Согласно данным А. С. Стратиевского, первое произведение юношеских лет – квартет, который был сочинен в 1954 году специально для ансамбля, организованного Ю. А. Фаликом вместе с одноклассниками по Музыкальной школе им. П. С. Столярского [2, с. 272]. Последний, Восьмой квартет, посвященный Е. А. Ручьевской, датируется 2001 годом.

<sup>2</sup> Первый хоровой цикл, «Триптих» на стихи Ф. Сологуба, был создан в 1969 году.

<sup>3</sup> Речь идет о двух квартетах, опубликованных в 1982 году издательством «Музыка», но датированных 1955 (согласно «альтернативной» датировке, 1954) и 1965 годами, а также об упоминаемых А. С. Стратиевским юношеских квартетах, сочиненных в школьные годы, и о «несостоявшемся» квартете В-dur (1956–1957 гг.) [2, с. 272].

<sup>4</sup> М. Г. Арановский именует музыкальной лексемой «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное» и функционирует в нем «в качестве типового элемента музыкальной речи» [6, с. 71]. В. Н. Холопова рассматривает музыкальную лексему в качестве типизирующего знака-интонации, структурно-семантической единицы, обладающей целостностью и семантической определенностью [7, с. 71].

## • ПРИЛОЖЕНИЕ •

Пример 1-а

Ю.А. Фалик. Шестой квартет, II часть, "Реквием"

(Adagio) 15

Пример 1-б.

(Adagio) 16

# Творчество композиторов XX-XXI веков

Пример 2.

Ю.А. Фалик. "Калужская дорога"  
из Хорового концерта "Троицын день" на стихи М. Цветаевой

Музыкальный фрагмент для четырехголосного хора. Темп и метр не указаны. Динамика варьируется от *mf* до *f*. Музыкальная запись включает ноты и текст: на - де - ну крест се - ре - бря - ный на грудь,

Пример 3.

Н.Я. Мясковский. Девятый квартет, I часть

Музыкальный фрагмент для струнного квартета. Темп: **Allegro inquieto**. Динамика: *p*. Музыкальная запись включает ноты для скрипки I, скрипки II, виолончели и контрабаса.

Пример 4.

Ю.А. Фалик. Пятый квартет, II часть

Музыкальный фрагмент для струнного квартета. Темп: **Allegro moderato, poco inquieto**. Динамика: *pp*. Музыкальная запись включает ноты для скрипки I, скрипки II, виолончели и контрабаса.





Пример 7.

Ю.А. Фалик. Второй квартет

(Moderato con moto)

Пример 8-а.

Ю.А. Фалик. Cant-vivat для мужского хора на стихи А.П. Сумарокова

(Poco meno mosso, religioso)

*pp* (quasi campane)

Т 1  
8  
бла - го - сло - вен сей час, бла - го - сло -

*pp* (quasi campane)

Т 2  
8  
бла - го - сло - вен сей час, бла - го -

(quasi campane)

В 1  
бла - го - сло - вен сей час, бла - го -

*f* *p*

В 2  
3  
бла - го - сло - вен сей час,

Пример 8-б.

Ю.А. Фалик. "Херувимская" из "Литургических песнопений"

**Оживленно, хорошо акцентируя слоги**

И - же Хе - ру - ви - мы (м),  
И - же Хе - ру - ви - мы (м),  
И - же Хе - ру - ви - мы (м)  
И - же Хе - ру - ви - мы (м)

Пример 9.

Ю.А. Фалик. Четвертый квартет, II часть

**Lento lamentoso**  
non vibr.

*mf* > *ppp* sempre  
*mf* > *ppp* sempre  
*mf* > *ppp* sempre  
*mf* > *ppp* sempre

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ручьевская Е. А. Юрий Фалик: монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1981. 104 с.
2. Фалик Ю. А. Метаморфозы: диалоги с композитором / лит. версия В. С. Фиалковского. СПб.: Композитор, 2010. 366 с.
3. Стратиевский А. С. О квартетах Юрия Фалика // Адам Соломонович Стратиевский: Книга памяти (1938–2013) / сост. Е. Н. Разумовская. СПб.: Арт-экспресс, 2016. С. 270–348.
4. Фалик Ю. А. «Нужно вернуть русский фольклор в православную музыку»: интервью с А. В. Епишиным // Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга: [статьи и интервью]: в 2 ч. СПб.: Композитор, 2012. Ч. 1: Интервью с композиторами. С. 94–102.
5. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 337–388.
6. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства: исследование. М.: Композитор, 1998. 341 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
8. Мартынов В. И. История богослужбного пения: учебное пособие. М.: АНС, 1994. 272 с.

### REFERENCES

1. *Ruch'evskaya E.* Yuriy Falik [Yuri Falik]: a monographic essay. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1981. 104 p.
2. *Falik Yu.* Metamorfozy: Dialogi s kompozitorom [Metamorphoses: Dialogues with the composer]. Literary version by V. Fialkovskiy. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 366 p.
3. *Stratievskiy A.* O kvartetakh Yuriya Falika [On Yuri Falik's Quartets]. In: Adam Solomonovich Stratievskiy: Kniga pamyati (1938–2013) [Adam Stratievsky: Book of memory (1938–2013)]. Comp. by E. Razumovskaya. St. Petersburg: Art-ekspress, 2016. Pp. 270–348.
4. *Falik Yu.* «Nuzhno vernut' russkiy fol'klor v pravoslavnyuyu muzyku»: interviu s A. Epishinym [“We need to return Russian Folklore to Orthodox Music”: Interview with A. Epishin]. In: Muzykal'nyy mir v novom tysyacheletii: vzglyad iz Sankt-Peterburga [The Musical World in the New Millenium: A view from St. Petersburg]: articles and interviews: in 2 parts. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. Part 1: Interviews with composers. Pp. 94–102.
5. *Ruch'evskaya E.* Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka [Thematism and Form in the Methodology of Music Analysis in the 20th century]. In: Ruch'evskaya E. Raboty raznykh let [Works of different years]: collected articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. Tom 1: Stat'i. Zametki. Vospominaniya [Vol. 1: Articles. Notes. Recollections]. Pp. 337–388.
6. *Aranovskiy M.* Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties]: research work. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
7. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva [Music as an Art Form]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.
8. *Martynov V.* Istoriya bogoslužhebnogo peniya [The History of Liturgical Singing]: textbook. Moscow: ANS, 1994. 272 p.

#### **Усачева Ольга Викторовна**

кандидат педагогических наук, доцент  
Музыкальный институт Университета Линьи  
Китай, 276000, Шаньдун  
*usachewaolia@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-0416-7487

#### **Olga V. Usacheva**

Ph. D. (Pedagogy), Associate Professor  
Music Institute of Linyi University  
China, 276000, Shandong  
*usachewaolia@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-0416-7487