Министерство общего и профессионального образования РФ

Самарский государственный педагогический университет

*Институт художественного образования*

**ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЮРИЯ ФАЛИКА**

РЕФЕРАТ

*Борисовой Е.*

**САМАРА**

**2003**

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение..............................................................................................................3

1. «Осенние песни»......................................................................................4
2. «Два сольфеджио»...................................................................................6
3. «Незнакомка»...........................................................................................7
4. «Зимние песни»........................................................................................8
5. «Эстонские акварели».............................................................................11
6. «Поэзы Игоря Северянина»....................................................................13

Заключение.........................................................................................................16

***Введение***

Есть композиторы, творчество которых сразу же, с первых опусов, приобретает широкую популярность, есть композиторы, творчество которых привлекает, прежде всего, профессионалов, но есть композиторы, сочинения которых, не вспыхивая и не пропадая, как метеоры, горят ровным светом и с каждым годом все более и более заинтересовывают слушателей, убеждают глубиной и ценностью содержания и живут устойчивой, значительной жизнью.

К таким художникам можно отнести и Юрия Фалика, изобретательного и тонкого композитора ХХ века. Знакомясь с его сочинениями, убеждаешься, что продуманность и изысканная изобретательность у настоящего творца не являются самоцелью, а служат художественным истинным задачам.

Музыка композитора сложна своими образами. Юмор, ирония, гротеск – все оттенки комического. Воля, энергия, напор – порой доходят до крайней степени ожесточения. Возвышенная, отрешенная печаль, иногда оцепенение, прострация, и чистое созерцание, светлый тихий покой, редко – бурная радость. Таков эмоциональный строй музыки Фалика.

Вся его вокальная музыка – имеются в виду его зрелые произведения – делится на две группы сочинений. Это хоры без сопровождения и вокальные циклы. При этом количественный перевес пока остается за хоровой музыкой. Композитором написаны пять циклов и несколько отдельных произведений.

Этот род музыки не сразу привлек внимание композитора. Но, соприкоснувшись однажды с хором, он почувствовал вкус к хоровой фактуре и очень скоро обрел свой стиль письма. Сфера содержания его хоровой музыки достаточно широка и разнообразна. Но за исключением «Двух сольфеджио» все хоровые циклы можно отнести к *лирическому жанру.* Своеобразие этой лирики заключается в том, что она персонифицирована. В ней нет ни «я», ни «мы». Чувства переданы здесь всегда сквозь призму пейзажа, жанра, выражение их символично иносказательно.

В целом для хорового стиля Фалика характерно преодоление установившихся канонов, расширение, обогащение средств выразительности. Он ставит перед хором, так же как и перед квартетом, оркестром или сольным инструментом, трудные и непривычные задачи. Трудные нетривиальные, но выполнимые и выполнение их сулит всегда нечто интересное. Хор выступает у Фалика в разных амплуа, в разных ролях и как один голос, и как ансамбль, и как оркестр. Хоровая музыка часто выходит за рамки привычных средних темпов, гладкой артикуляции, благозвучных сочетаний, среднего диапазона. Композитор любит и быстрые темпы, и непривычные staccato, и glissando, и пассажи, и резкие диссонансы, кластеры, политональность. В исполнении все звучит, не вызывая никаких сомнений в органичности хоровой природы музыки. Секрет подобного эффекта, прежде всего в плавном голосоведении, в четко расставленных слуховых опорах в каждой партии, в строгой логике развития.

Далее предлагаем более подробно рассмотреть отдельные хоровые произведения Ю. Фалика.

*1*. **«ОСЕННИЕ ПЕСНИ»**

Цикл для женского хора a cappella (1970)

*Посвящается памяти отца*

В музыке Фалика этот цикл – один из примеров близости с Мусоргским и отчасти со Свиридовым. Хотя в цикле нет ни одного есенинского текста (вообще в творчестве Фалика поэзия Есенина не нашла пока себе места), все же веет от него есенинской грустью, русской осенней печалью.

В драматургическом развитии цикла можно проследить определенную линию нарастания драматизма. Рассмотрим каждый из хоров в их последовательности:

Первый хор, **«Улетают птицы за море»** (слова Д. Кедрина), выдержан в повествовательных тонах. Этому способствуют следующие средства музыкальной выразительности: размер 9/8 и 6/8, балладный ритм, размеренные чередования групп хора, неторопливое вариантное развитие. Так же характерны очень мягкие, как будто блеклые гармонические краски, в основном минорные, с ненавязчивыми проблесками мажора.

Хор состоит из двух больших частей-строф, не совпадающих с делением на строфы текста (в результате частичного повторения текста второй строфы в музыке возникает дополнительная четвертая строфа). Такая композиция позволяет широко развить основное настроение и значительно оттенить кульминацию в четвертой строфе. Здесь неожиданно остро и экспрессивно выделены слова: *«На листве рябин продрогнувших заблестит холодный пот».* И метафора *«холодный пот на листьях рябин»* неожиданно обретает другой смысл: холодный, предсмертный пот. Далее осторожно и приглушенно звучит завершающее двустишие: *«Дождик, серый как воробышек, их по ягодке склюет».* Это лишь мимолетный драматический штрих.

Второй хор, **«Поспевает брусника»** (слова К. Бальмонта) еще более углубляет печальное настроение первого. Широкая, размашистая диатоническая тема к концу все более суживается, сворачивается. В интервальном отношении здесь господствуют терции и малые секунды. Эпический тон повествования сменяется плачем, полным щемящей грусти.

Затем на фоне ровного развития динамически выделяется фраза:

*«И от птичьего крика в сердце стало грустнее».* Эти слова резко выделяются своей остротой звучания, как внезапно взметнувшийся крик.

Таким образом, это еще один прорыв драматизма, который постепенно нарастает с каждой новой частью цикла.

Третий хор, **«Поднялась, шумит непогодушка»** (слова И.Никитина), наиболее действенный. Характер его энергичный и вместе с тем мрачный. В нем чувствуется стихийная сила, так как присутствуют резкие динамические контрасты, быстрые взлеты, внезапные спады и неровность настроения. И, наконец, наличие низких, темных регистров в коде создает яркую картину грозной осенней ночи.

Замыкает цикл хор **«Ржавые елки»** (слова А. Жигулина). Все, что только угадывалось в отдельных мимолетных ассоциациях, тревожных вспышках, в последнем хоре постепенно обретает рельефную отчетливость, проступают черты скрытого прежде образа. Именно здесь выясняется прямая связь содержания цикла с посвящением памяти погибшего в Великую Отечественную войну отца.

Хор звучит как реквием.

Только сейчас мы можем говорить о символах. В тексте данного цикла их два: ржавые елки – «винтовки когда-то погибших солдат» - и тревожно летящие ласточки. Образы птиц в ретроспективе окрашивают и два первых хора. Эти образы превращаются в метафоры.

Самый драматический и яркий эпизод - кульминация всего цикла – приходится на слова: *«Ласточки кружат и тают за далью лесной. Это их души тревожно летят надо мной».* Вся фактура здесь сначала собирается в компактных диссонирующих аккордах женского хора, а затем как бы рассеивается в алеаторическом эпизоде (впечатление звукового пятна), как свеча, звучании мужского хора. На этом фоне, создающем сложную ассоциацию удаляющегося шума, гула, звучат чистые женские голоса, женский плач, который постепенно переходит в общий прощальный хор, исполненный строгой печали.

2. **«ДВА СОЛЬФЕДЖИО»**

для смешанного хора a cappella (1973)

*Посвящается В. Нестерову*

Этот маленький виртуозный цикл демонстрирует хоровое мастерство Фалика во всем блеске. ХХ век знаменуется необычайным интересом к тембровой стороне звучания хора.

Одной из характерных тенденций является использование речевого интонирования, - шепота, glissando, Sprechstimme. Другой – инструментализация хора, превращение хора в подобие оркестра. Последняя тенденция даже более распространена в современной практике хорового письма, в частности в многочисленных обработках вокальных и инструментальных пьес для хора. Здесь инструментализация проявляется главным образом в создании фона сопровождения, приближающегося по звучанию к оркестру. Существует еще и третья тенденция – переложение инструментальной музыки для хора. Виртуозное владение вокалом значительно расширяет возможности хорового исполнения, позволяет, например, исполнять быстрее пассажи переложений с инструментальной музыки на вокально-хоровую. Нужно сказать, что именно в эпоху барокко и в эпоху классицизма виртуозное начало было высоко развито в вокальной музыке.

«Два сольфеджио» Фалика приближаются именно к последней традиции. Медленная Прелюдия и быстрая Фуга задуманы как своеобразная вокальная интерпретация традиционного для музыки жанра.

Прелюдия выдержана в одном характере, построена на одном материале и подчинена единому принципу звуковой организации. Партии хора вступают по очереди, каждая с одним звуком. Причем «белоклавишные» звуки поются длинными нотами (так как их названия представляют собой односложные слова: *си, ля, до*  и т.д.), а «черноклавишные» звуки разбиваются на три звука и имеют вид триоли с синкопой. Вся фактура и складывается из тех, возникающих в разных голосах коротких точек – импульсов, вытянутых в длинные линии, сложно переплетающиеся между собой. Отдельные («черные» ноты с триолями) вспыхивающие и гаснущие мотивы погружаются в зыбкий, колеблющийся гармонический фон. Хоровая ткань сложна, насыщена диссонансами, хроматизирована. Точное вокальное интонирование в этих условиях возможно лишь благодаря тому, что каждая партия в отдельности содержит сравнительно простые, удобные интервальные последовательности. Конечно, мотивы с «черноклавишными» звуками имеют более активный ритм, нежели с «белоклавишными» и само распределение звуков зависит от способа их сольфеджирования: мотивы с триолью («черные» ноты) чередуются с плавным движением «белых» нот. Прелюдия заканчивается в тональности фа-диез мажор, которая является также тональностью Фуги.

Фуга выдержана в быстром темпе и требует от хора подлинной виртуозности. Тема Фуги, исполняемая staccato, включает в себя все двенадцать звуков. Но принцип их использования в теме связан скорее со сложноладовой, нежели со строгой додекафонной техникой: в теме трижды происходит ладовое смещение, подмена диатонических ступеней их низкими или высокими вариантами (эта ладовая организация близка ладам Шостаковича).

Тема имеет чрезвычайно гибкий, легкий, упругий характер, в ней ясно чувствуется скерцозность, ироничность, гротесковое начало, даже сарказм. Проведение темы достаточно развернуто во всех четырех партиях хора и составляет первый раздел Фуги – экспозицию. Далее следует интермедия – разработка. Здесь композитор использует материал Прелюдии.

За интермедией следует проведение темы сразу в трех партиях (сопрано, альты, басы) с контрапунктом у теноров и заключительная стретта, завершающая Фугу. В коде все голоса сливаются в едином ритме в аккордовой фактуре. И все диссонансы разрешаются, наконец, в чистое мажорное трезвучие, победно провозглашая достигнутое единство.

3. **«НЕЗНАКОМКА»**

для камерного хора a cappella (1974)

*Посвящается Камерному хору*

*Ленинградского хорового общества*

Стихотворение Александра Блока, написанное им 24 апреля 1906 года,- пример превращения обыденного факта будничной действительности в образ высокой поэзии. При этом стихотворение, безусловно, принадлежит лирическому жанру по интимности тона, по роли личного высказывания.

В музыке Фалика и хоровое «мы», и лирическое «я» текста теряют свою определенность. Композитор отодвигает на второй план жанрово-описательные (2-6), 11-ю и 13-ю строфы стихотворения, тем самым, подчеркивая лирический образ самой Незнакомки.

Хор же у Фалика становится тончайшим инструментом психологического воздействия. Также необходимо подчеркнуть, что содержанием на этот раз является не сюжет, не зрительно-образная сфера стихотворения, а лишь сложное, почти неуловимое впечатление, вернее даже, ощущение, которое возникает после непосредственного восприятия данного произведения.

Вся композиция построена на одной теме, которая едва заметно варьируется; это дает особое ощущение единства эмоциональной сферы. Особое значение в произведении приобретает остинатный ритм и близкая к остинатности мелодическая линия. В подобном музыкальном решении есть нечто общее с манерой авторского чтения стихов.

Однако в музыкальном тематизме «Незнакомки» нельзя усмотреть желания раскрыть речевую поэтическую интонацию, здесь нет подражания живой речи. В ритме музыки стихи Блока продекламировать нельзя – их можно только спеть. Этому мешают и staccato, и внутрислоговые распевы, и паузы между слогами, и акценты на безударных гласных. Именно эти приемы в первую очередь и создают ирреальный, почти призрачный характер звучания.

«Незнакомка» - одно из «полемических» произведений Ю. Фалика. Не всем и не с первого раза данное композиторское решение кажется убедительным. Эта музыка не должна иллюстрировать или дополнять текст А.Блока, так как художественная суть «новой «Незнакомки» заключается в неразрывном единстве противоположностей текста и музыки.

*4.* **«ЗИМНИЕ ПЕСНИ»**

*Цикл для смешанного хора a cappella (1975)*

*Посвящается Рижскому камерному хору*

Как и в цикле «Осенние песни», пейзаж, изобразительность слиты здесь с психологическим состоянием. Подтекст рождается благодаря сложному, даже парадоксальному соотношению слова и музыки.

В стихотворении А. Жигулина **«Белые метели»** в центре внимания светлый, спокойный зимний пейзаж и ему соответствует холодно-умиротворенное душевное состояние. Зима жизни, которая закрывает своим покровом все душевные раны…

*Вот уж белыми метелями*

*Забинтована земля,*

*И снегами беспредельными*

*Тихо светятся поля.*

*Вот уж длинными полотнами*

*Укрывается заря,*

*Над равнинами холодными*

*Красным золотом горя.*

*А когда от снега хрусткого*

*Свет струится по меже,*

*Нету злого, нету грустного,*

*Нету горького в душе.*

*Пусть бросают нас любимые,*

*Пусть года уже не те –*

*Все приличней, все терпимее*

*В этой звонкой чистоте.*

Характерно то, что в музыке нет ни застылой красоты пейзажа, ни холодного душевного успокоения. Напротив, здесь господствует образ смятенного чувства, смутных, не находящих исхода порывов. Только однажды – в момент кульминации – наступает прорыв сильных чувств. Слова текста: «Пусть бросают нас любимые» - звучат, словно выкрик, вопль души. Так, в этом кульминационном взлете отчетливо раскрывается замысел. Глухой и невнятный гул метели в музыке лишь прикрывает спрятанные на дне души боль и страсть, как бы отрицает буквальный смысл слов текста.

Тематизм хора складывается на основе остинатной ритмической фигуры (11/8 + 5/4). Сбои в ритме темы, стремительные взлеты в мелодии как бы олицетворяют собой нечто стихийное. В строении темы, однако, есть некая закономерность: восходящему движению симметрично противостоит нисходящее, и таким образом возникает более крупный план ритма «раскачивания».

Вторая часть – **«Зимняя ночь»** (Б. Пастернака). Здесь еще яснее раскрывается метафорический образ метели-страсти, непреодолимой силы и ее обреченности. Такие образы текста, как *оплывающая свеча, круги и стрелы снежных узоров, мошкара, летящая на пламя, и воск, слезами капающий*, воспринимаются как ***трагические символы.***

Музыка исполнена драматизма, хор звучит с эпическим размахом и силой. Форма строится на резко контрастных сопоставлениях фактуры и динамических оттенков, что соответствует сопоставлению в стихотворении внешней стихии и интимной сферы. Внутренний смысл «Зимней ночи» - драматическое сопоставление двух сил, двух страстей. В конце хора происходит «перестановка» акцентов – кульминация падает на слова: «И жар соблазна вздымал, как ангел, два крыла крестообразно», а далее при повторении начальных слов: «Мело, мело по всей земле, во все пределы, свеча горела на столе, свеча горела» - музыка метели звучит как отголосок, уходя на задний план.

Заключительный хор – **«Оттепель»** (слова Н. Заболоцкого).

*Оттепель после метели,*

*Только утихла пурга,*

*Разом сугробы осели*

*И потемнели снега.*

*Скоро проснутся деревья,*

*Скоро, построившись в ряд,*

*Птиц перелетных кочевья*

*В трубы весны затрубят.*

Словом, «весна идет». В сущности, Заболоцкий описывает время тютчевской и рахманиновской «Весны», с ее буйными чувствами, трубными гласами и грядущим торжеством жизни. Но как все здесь противоположно «Весенним водам» Рахманинова!

Из унисона женских голосов (сопрано, альты), постепенно расщепляющегося, рождается медленное движение и медленное «произрастание» фактуры. Каждый голос будто скован тесными пределами предназначенной ему попевки; голосоведение вязкое, как бы сдавленное. Все это вместе создает образ томительного ожидания. Некоторое прояснение – лишь в последней полустрофе, где происходит явственное политональное расслоение фактуры F-dur/B-dur (трубные хоры птиц).

Художественная идея цикла, его внутренний смысл проясняется в сложном, порой парадоксальном музыкальном раскрытии поэтических образов текста. А единство цикла, как и в «Осенних песнях», возникает «поверх» сюжета, благодаря единству внутреннего действия.

В контексте цикла подобное решение художественной задачи оправдано. В первой части происходит завязка внутреннего сюжета. Те чувства, которые смутно бродят в душе, во второй части цикла обретают реальность. Здесь напряжение достигает кульминации. И, наконец, в заключительной части (**«Оттепель»**) скованность, почти оцепенение таят в себе ожидание пробуждения и предчувствие радости.

*5.* **«ЭСТОНСКИЕ АКВАРЕЛИ»**

Сюита для женского хора a cappella (1976)

*Посвящается женскому хору Академии наук Эстонской ССР*

Цикл состоит из пяти частей: **«Тополь и птица»** (ст. Д. Вааранди, пер. Д. Самойлова); **«Лебеди»** (ст. Д. Вааранди, пер. Л. Тоома); **«По воде»** (ст. Ю. Лийва, пер. Л. Тоома); **«Лицо»** (ст. Ю. Лийва, пер. Л. Тоома); **«Облака плывут»** (ст. Ю. Лийва, пер. Л. Тоома).

Как и в «Осенних песнях», образы природы здесь выступают в роли поэтической метафоры. В них отражен лирический сюжет цикла: вечный круговорот природы и вечность человеческой жизни.

Есть в цикле и другой, чисто лирический сюжет, тоже выраженный в ряде метафор и музыкальных символов. Это лебединая стая и плывущий кораблик – образы влекущей мечты и разлуки. И рядом с ними лицо матери, перед которым все поэтические метафоры обретают более глубокий, личный смысл.

Цикл **«Эстонские акварели»** написан на тексты эстонских поэтов. Сдержанность чувств и мягкость красок, приглушенность колорита в музыке Фалика близки северному пейзажу, близки эстонской живописи, эстонской поэзии. В цикле нет ярких контрастов, а его настроение можно соотнести с пушкинской строкой: «Печаль моя светла». В цикле господствуют неспешное, плавное течение музыки, почти незаметные переходы от одного номера цикла к другому. На этом фоне выделяется лишь суровая монодия четвертого хора – **«Лицо».**

В цикле явно чувствуется народно-песенная основа, интонации старой эпической традиции. Первые два хора ближе всего к старинным девичьим хороводам. Для четвертого хора прообразом служит эпический повествовательный напев.

Соединение изобразительных и жанровых моментов наиболее точно воплощает метафорический план текста. Такой прием, как имитирование одной фразы в разных группах (сопрано и альты) в первом хоре, имеет чисто изобразительный характер и отражает идею ритуальной хороводной переклички голосов. Столь же двупланово использованы и переклички сопрано и альтов во втором хоре на словах: «Камыши, извивы берегов, золотая кромка облаков».

Интересно выстроена кульминация в средней части второго хора. Слова «И внезапно, как призыв, нас обоих настиг лебединый крик» - резкое контрастное звуковое пятно. Взлеты к диссонирующим политональным аккордам, глиссандо вниз и постепенное «истаивание» диссонансов, плавное и постепенное «очищение» гармонии, приводящее к простому трезвучию, имеют и изобразительный, и эмоциональный смысл. Это музыка тревоги и предчувствий, рассеивающихся и уходящих, и одновременно необыкновенно рельефный, яркий пейзаж, образ природы, взбудораженной и постепенно застывающей в безмолвном оцепенении и ожидании.

Овеян поэзией и третий хор – **«По воде».** Слова«Плывет кораблик по воде, плывет он от волны к волне. Плывет в далекие края любовь моя, душа моя» рисуют образ чистоты и нежности. Волшебный кораблик как бы легко танцует на волнах, мелькает вдали, то, скрываясь, то, вновь открываясь взору. Темп Allegretto leggiero сопровождает непрерывное, ровное движение. То более, то менее отчетливое произнесение текста ассоциируется с этим сказочным образом.

Мелодический рисунок прорастает из одного тона: голоса то расходятся, то сходятся, сворачиваясь в монотонном движении. Дважды над этой непрерывно пульсирующей фактурой всплывает и парит мелодия «длинных нот». Это тоже имеет и изобразительный, и чисто психологический смысл.

Воедино сливается образ лебедя и образ недостижимой далекой мечты.

*Плывет кораблик по воде,*

*Как лебедь белая плывет,*

*Плывет в далекие края*

*Душа моя, любовь моя.*

Четвертый хор – **«Лицо».** В нем монодия альтов звучит как старинный напев-импровизация. Свободный несимметричный ритм, обилие внутрислоговых распевов, скользящий характер интонации (полутоновое варьирование ступеней лада) на границах фраз сочетаются со строгой, даже суровой диатоникой внутри мелодических звеньев (в мелодии нет хроматизмов). Все это создает эпический образ - образ Матери.

Завершает цикл хор «**Облака плывут**». В нем отражены осеннее настроение, печаль увядающей природы. Этот хор-плач бросает тень на все предыдущие номера цикла, потому что здесь уже нет светлого и примиренного приятия жизни. Это неизбежное и печальное завершение ее.

*6.* **«ПОЭЗЫ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА»**

*Концерт для смешанного хора a cappella (1979)*

Цикл состоит из шести частей: 1. «Увертюра», 2. «Серенада», 3. «Хабанера», 4. Интермеццо, 5. Романс [[1]](#footnote-1), 6. «Народная».

Проследим последовательно весь ход развития цикла.

**«Увертюра»** («Колье принцессы») сразу раскрывает двуплановость текста: праздничность любовной песни и скрытая нота грусти («Насмешка, горечь, любовь, грехи, Гримаса боли в лице паяца…»). В основе темы – интонация возгласа с «испанской» синкопой в окончании фразы и ярким оборотом лидийского лада. Тут же вспоминаются испанские романсы Глинки и Даргомыжского. Подобная фраза ломает и монотонную интонацию, и ритм стиха, так как музыкальная синкопа приходится на безударный слог.

А контрастная середина (Grazioso) - изысканная и утонченная, построена на теме, в которой традиционные мотивы вздоха образуют пересекающиеся (восходящие и нисходящие) цепочки. Здесь характерны интонации вздоха, lamento в мажоре, на фоне легкого стаккатирующего остинато в сопровождении.

В **«Серенаде»** композитор также находит скрытую двуплановость: вечерний идиллический пейзаж, взлет чувств и здесь же увядание и печаль. Однако внешних контрастов в музыке нет, все сосредоточено в развитии одной темы. Ее мелодическая основа близка причету, что обусловлено, прежде всего, ритмом текста, близким народному стиху. Мелодия «кружится» в узком диапазоне, замедляется и как бы застывает на кадансах. Сопровождение вносит пейзажный, живописный элемент. Оно выписано композитором длинными нотами – октавами и аккордами, которые поются с закрытым ртом. Такая звуковая палитра рождает ассоциацию смутного ночного гула. Тема звучит то невесомо, как бы шепотом, то сильно, с экспрессией. Затем ее ритмическая основа распадается, укорачивается, и так возникает ассоциация с тихим, замирающим маятником.

Ритм и характер интонаций испанской хабанеры (№ 3) уже подсказан текстом. В теме этого хора есть нечто вызывающее, дерзкое. Остинатный пунктирный ритм с синкопами рождает ассоциации с образом танцующей Кармен, окруженной восхищенной толпой поклонников. **«Хабанера»** завершает первую половину цикла.

Вторая половина цикла начинается с **Интермеццо**. Это пейзаж, но пейзаж необычный. Все в нем в стремительном движении, все несется, кружится и мгновенно исчезает. Это сумеречные видения, возникающие в окне движущегося поезда. Но об этом мы узнаём в конце стихотворения, а в начале его лишь догадываемся – по ритму стиха и его образному строю. Это общее впечатление выражено и в музыке. В ней стремительность движения, перестук колес, наплывающие и внезапно пропадающие видения, и гудок паровоза. Здесь царят тревога и неизъяснимая печаль, одиночество человека, как бы отделенного от всего мира, от всего, что было, - чувства, навеваемые безмолвно проносящимся вечерним пейзажем. Поэтому и быстрый темп, и ритмическая формула с пунктиром (как бы укороченный до трех четвертей, сверхбыстрый марш), и короткие волны crescendo, и пронзительные диссонансы, и glissando аккордов (печальный гудок) – все это – и пейзаж, и настроение.

Здесь композитор применил прием, характерный для инструментальной музыки, в частности для Третьего и Четвертого (первая часть) квартетов, - *прием разрастания фактуры на основе ритмического остинато:* к ритмизованному выдержанному тону в одном голосе постепенно присоединяются такие же ритмизованные выдержанные тоны в других голосах, образуя сложные вертикальные комплексы. Подобное перенесение инструментального приема в хор мы отмечали в Прелюдии из «Двух сольфеджио».

**Романс** – единственный номер цикла, где на фоне аккомпанирующего хора звучит соло. Это романс для тенора. В отличие от «Увертюры» и «Хабанеры», где прослушивались не только северянинские, но и пушкинские и блоковские мотивы, в данном случае возникают ассоциации с лирикой Есенина. Сам строй стихов Северянина здесь есенинский:

*Осеню себя осенью – в дальний лес уйду.*

*В день туманный и серенький подойду к пруду.*

Осенняя грусть присутствует и в музыке. Мелодия партии тенора не столько романсовая, сколько песенная, русская. Отметим ее диатонику, обороты с кварто-квинтовой опорой и запевы с «закинутой» наверх септимой (иногда это не малая септима, как в русской песне, а более острая большая септима).

В **Романсе** уже явно чувствуется поворот к объективному эпическому тону высказывания, который столь явно выражен в последнем хоре – **«Народная».** По характеру музыки, да и по материалу этот хор близок к мягкой, просветленной лирике «Эстонских акварелей». Ритмическая формула темы, выведенная из ритмического склада текста, совпадает с ритмической формулой темы хора «Лебеди».

Стилистическое отличие завершающего хора от первых четырех хоров бросается в глаза. Если бы не плавный переход (роль «общего аккорда» играет Романс), этот хор, вероятно, не примкнул бы к циклу. Но есть в этом движении субъективного к общему и определенный смысл: бросающееся в глаза, особенное, характерное в стихах Северянина как бы незаметно стирается, растворяется в общих чертах русской поэтической лирики. Смягчается контраст и благодаря общему для всех хоров, кроме Интермеццо, *принципу обобщения через жанр.* Этот принцип создает многочисленные дополнительные ассоциации и связи. Поэзия Северянина через музыку начинает соприкасаться с русской поэтической и музыкальной классикой.

Лирические, интимные стихи в хоровом звучании деперсонифицировались. Здесь нет авторского «я», первого лица, а лишь сам образ, представление, воображаемая картина. Здесь Фалик выдвигает навстречу поэтическому тексту свою художественную систему, свой строй метафор, свой ритм.

В «Поэзах» Северянина мир внешний, вещественный как бы опрокинут, отражен подобно миражу. Но композитор ищет и находит в нем реальные, конкретные образы; и обобщение через жанр, и опора на песенные интонации и танцевальные ритмы – все это музыкальная метафора. Но смысл этой метафоры в другом – в обобщении и конкретизации образа. Ту же роль играет и изобразительный элемент – стук колес – в Интермеццо («Запад погас»). В многослойности и пестроте метафорического ряда стихотворений композитор выбирает лишь один доминирующий образ, и этот образ возвращает нас к действительности, к поэзии реального, невыдуманного мира.

Но почему композитор назвал свой цикл концертом для хора? Только ли потому, что он требует отточенной техники, виртуозности, свободы исполнения? Отчасти - это так, но есть и другое немаловажное обстоятельство: в этом сочинении, как и в «Незнакомке», «Двух сольфеджио», композитор широко пользуется приемами симфонического развития материала. В каждой части цикла есть чрезвычайно компактная, концентрированная тема, которая затем разрабатывается, полифонически и гармонически обогащается. Композитор смело ломает музыкальную фразу, дробит ее на короткие мотивы, словом, обращается с хором чрезвычайно свободно, почти так же, как с материалом симфонического оркестра.

Итак, на первый взгляд, кажется почти невероятным сам факт обращения Фалика к поэзии Игоря Северянина. Чем мог привлечь композитора этот поэт? Вероятно, только одним: сквозь вычурность и салонные изыски в стихах И.Северянина просвечивает солнечный луч истинной поэзии. Игра слов в стихах, отобранных Фаликом для цикла, таит в себе игру смыслов, а не только звуков. Поэзия Северянина – сплошная метафора! Для Фалика такой текст предоставляет огромные возможности образного решения, многочисленные варианты расшифровки подтекста.

***Заключение***

Итак, мы подробно осветили хоровое творчество Юрия Фалика. Оно знаменует зрелый творческий стиль композитора. Музыкальный язык и форма здесь отличаются углублением и усложнением содержательной, образной сферы. Мир человека раскрывается в ней динамично, через сложные и противоречивые душевные состояния. Изначальный образ меняется непредсказуемо, а результаты развития непредвиденны. У Фалика мы никогда не найдем автоматизма, пассивности именно в содержательной, концептуальной сфере.

В наиболее глубоких и значительных сочинениях элементы жанровые, изобразительные, ассоциативные обретают часто статус звуковой метафоры, призванной конкретизировать психологический образ. Простые «сюжетные» связи заменяются сложными опосредованными ассоциациями.

Эта черта музыки Фалика глубоко связана с поэтикой современного искусства – не только музыкального, но и изобразительного, не только поэзии, но и прозы, драмы и кино. Внутренняя поэтическая связь явлений и образов противостоит здесь внешней их разорванности, иногда несовместимости. Получается смысловой эллипсис, пропуск логического звена в цепи, создающий особую напряженность, динамику, требующий большой активной работы сознания слушателя. Наиболее очевиден у Фалика этот метафорический смысл жанровых и изобразительных элементов в музыке с текстом, в хоровых циклах, в «Незнакомке», в вокальном цикле «Печальная мать», где, например, в самом начале цикла сложный образ текста дополняется сложным музыкальным образом (в частности, интонации плача в подчеркнуто ударной аккордовой фактуре).

Индивидуализация техники теснейшим образом связана с целым комплексом условий, характеризующих музыкальное мышление композитора. В его музыке огромную роль играет исполнительское начало. Фалик всегда стремится дать исполнителю некоторую свободу, дать поиграть в свое удовольствие, свободно помузицировать. А замысел произведения с самого начала ориентирован на исполнителей, на совершенно определенных людей с их индивидуальными особенностями игры, собственным исполнительским почерком. Такое единство композиторского и исполнительского начал выразилось в самой музыкальной ткани – в тематизме, фактуре, голосоведении, форме.

Индивидуальные черты стиля Ю. Фалика многогранны и весьма для нас интересны, но их подробное рассмотрение невозможно в рамках данной реферативной работы.

В заключение нужно сказать, что активная творческая и общественная деятельность Ю.А.Фалика получила широкое признание, выразившееся в присвоении ему в 1981 году звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. Композитор сейчас находится в расцвете творческих сил. Он много пишет и постоянно захвачен новыми идеями, поисками новых путей.

1. У Северянина – «Запад погас...» (4) и «Осенние листья» (5). [↑](#footnote-ref-1)