

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Кошкарёва Н.В. — Полифония в хоровом творчестве а cappella Вадима Салманова // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.6.69481 EDN: DNDBYH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69481

Полифония в хоровом творчестве а cappella Вадима Салманова

Кошкарёва Наталья Владимировна

кандидат искусствоведения

профессор, заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором», Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова

109147, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Марксистская, 36

✉ nkoshkarevav@gmail.com



[Статья из рубрики "Философия музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.6.69481

EDN:

DNDBYH

Дата направления статьи в редакцию:

26-12-2023

Дата публикации:

02-01-2024

Аннотация: Автор подробно рассматривает возрождение старинных хоровых жанров и форм отвечало эстетической тенденции в отечественной музыкальной культуре второй половины XX века. Предметом исследования являются стилистические особенности полифонического письма Вадима Салманова. Объектом исследования выступает хоровое наследие а cappella В. Салманова с точки зрения интеграции новых композиторских техник и полифонии. Особое внимание уделяется полифоническим приемам в концерте для хора а cappella «Лебёдушка». Автор подробно рассматривает драматургию и архитектуру хорового концерта «Лебёдушка», а также такие аспекты темы как: полифонические методы, включающие имитационную полифонию и гетерофонию, техники письма XX века (сонорика, алеаторика). Сочинение В. Салманова наглядно демонстрирует, что жанр хорового концерта занимает одно из главных мест в истории

отечественного хорового творчества а *carpella*. Доказывается, что в жанровой иерархии именно хоровому концерту принадлежит ведущая роль по числу художественных открытий. Методология исследования основана на анализе исторических материалов, широкого круга работ отечественных музыковедов, касающихся истории и теории музыкальных жанров, полифонических техник письма и исполнительской практики. Посредством синтеза методов исследования, включающего музыковедение и хороведение, выявлены параметры музыкальной композиции. Основными выводами проведенного исследования становится парадигма художественных связей традиционных полифонических приемов с современными средствами композиторского письма. Новизна исследования заключается в том, что впервые полифонические техники в современной хоровой композиции анализируются с позиций музыковедения и хороведения. Особым вкладом автора в раскрытие темы является изучение ранее не выступающего объектом специального исследования с точки зрения полифонии хорового концерта «Лебёдушка» В. Салманова. В данном сочинении сама презентация музыкального материала, а также полифонические методы работы с ним, проходят под эгидой поиска нового звучания, характерного для современной музыки. Акцентируется внимание на необходимость изучения проблематики, связанной с ролью полифонии в современной хоровой композиции, обусловленной не только общим художественно-историческим потенциалом хоровой культуры в целом, но и особенно его большим значением в современном музыкальном искусстве.

Ключевые слова:

Вадим Салманов, современная музыка, хоровое искусство, творческий метод, Лебёдушка, полифония, имитация, гетерофония, сонорика, алеаторика

Вторая половина XX века в русской музыке в целом и хоровой, в частности, — время глубинного обновления композиторского письма. Открывшиеся возможности знакомства с творчеством крупнейших западноевропейских композиторов (А. Шёнберга, А. Веберна, П. Хиндемита, К. Орфа, П. Булеза, О. Мессиана) значительно расширило технический арсенал русских авторов [\[3, 4, 5\]](#). Кроме того, на подъеме «новой фольклорной волны» (определение Л. Христиансен) [\[17\]](#) отечественные композиторы обращались к достижениям И. Стравинского, в частности, «русского периода» [\[11\]](#). Обновление звукового пространства хоровых сочинений всех параметров композиции [\[15\]](#), в том числе и полифонии. В творчестве С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, Н. Сидельникова, Ю. Буцко и многих других «ассимиляция различных западных техник композиции, вместе с <...> проникновением в исторические глубины русской интонации» рождало индивидуальные полифонические стили [\[7, с. 406\]](#).

К числу отечественных композиторов, в хоровом творчестве которых полифония занимает важнейшую позицию, принадлежит Вадим Николаевич Салманов (1912—1978). Хоровое наследие В. Салманова, включающее в себя семьдесят одно сочинение а *carpella*, представляет яркую палитру. Его перу принадлежат шесть поэм на стихи Н. Хикмета (1959), хоровые циклы на стихи Я. Купалы (1960), Р. Гамзатова (1962), Ф. Тютчева (1970), два хоровых концерта — «Лебёдушка» (1967) и «Добрый молодец» (1972).

Несмотря на значительный вклад В. Салманова в развитие отечественной хоровой музыки второй половины XX века, исследований, касающихся его индивидуального

композиторского стиля, не так много. Наиболее важными являются работы М. Арановского [\[1\]](#), В. Рубцовой [\[8\]](#), О. Коловского [\[6\]](#). Существенным вкладом в изучение творческого метода В. Салманова стал сборник материалов, исследований и воспоминаний (составители С. Салманова, Г. Белов) [\[10\]](#). При этом специально направленной работы, касающейся хоровой полифонии В. Салманова, до сих пор не существует. Этим объясняется актуальность данного исследования.

Полифония, как важный метод композиции, характерна для всего хорового творчества а cappella В. Салманова. Наиболее ярко полифонические методы проявились в концерте для смешанного хора а cappella «Лебёдушка». В связи с этим сочинением подчеркнем вклад В. Салманова в возрождение жанра хорового концерта, несколько десятилетий находившегося под запретом в силу исторической принадлежности к сфере духовной музыки. Именно В. Салманов по-новому взглянул на жанр хорового концерта и дал ему новую трактовку, наполнив новым содержанием. Как отмечает О. Стець, «данный вид концерта (фольклорный — Н.К.) не имел прямых исторических предшественников, поэтому его появление на гребне “новой фольклорной волны” во второй половине прошлого века, несомненно, явилось своего рода художественным открытием» [\[12, с. 8\]](#). Вот как аргументирует концепцию сам композитор: «Мне захотелось написать произведение в традициях русской народной песенности <...> Концерты для хора почти исчезли из репертуара коллективов. Композиторы перестали работать в этом жанре. Традиция была утрачена, мне захотелось возродить ее... Прежде концерты для хора создавались на духовную тематику. “Лебедушка” сочинена на народный сюжет. Но в ее основе лежит именно концертный принцип. Каждая часть цикла предназначена для определенного состава голосов, здесь соблюдается и прием “соревнования” солирующих партий, различных групп хора» [\[10, с. 40\]](#).

«Лебёдушка» во многом стала ориентиром для последующих фольклорных хоровых концертов различных авторов. Сочинение основано на текстах русских народных песен, а также стилизации народнопоэтических источников. Отталкиваясь от них, композитор создает собственные мелодии, проникнутые народно-песенной интонационностью [\[21\]](#). Пять частей цикла практически не контрастируют между собой по темпу: почти все они выдержаны в спокойном, размеренном движении. Исключением является четвертая часть «Увели нашу подружку», имеющая скерцозный характер. Конкретность музыкальных образов, связанных темой женской доли, вызывает необходимость привлечения жанровых связей в широком смысле слова для их характеристики. По словам В. Рубцовой, «композитор так строит музыкальное повествование, что в нем постоянно ощущается подтекст, который создает емкость психологического образа, намечает перспективу его развития» [\[8, с. 18\]\[19\]](#).

Активным параметром, влияющим на архитектуру концерта, становится тембр: нечетные части («Высоко́ ли, высоко́ ли», «Туманы мои темные», «На море лебедь») поручены смешанному составу, а четные — однородному (вторая часть «Ветры буйные» — женскому хору с solo soprano, четвертая часть «Увели нашу подружку» — мужскому и тенору solo, с небольшим фрагментом альтового звучания). В этом «соревновании» мужских и женских голосов, отдельных хоровых партий и солирующих тембров проявляется принцип концертности.

С важнейшей особенностью композиторского стиля — полифонией. связаны такие существенные положения, как принципы мелодико-тематической модуляции, тематическая значимость, «весомость» краткой попевки-тезиса, отсутствие

традиционного совпадения функциональной и синтаксической цезуры. Полифоничность в хоровом концерте В. Салманова проявляется не в использовании в нем четких полифонических форм и даже не в широком применении свободных имитаций, а в специфических чертах хоровой фактуры: ее «прозрачность», переменное количество голосов, редкое применение плотного хорового многоголосия [\[18\]](#).

Все это проистекает не от абстрактного принципа графической линейности, а от чутко уловленной специфики звучания народного многоголосия, связанное, в первую очередь, с гетерофонией. Звучащие в одновременности варианты мелодии порождают непредсказуемые диссонантные вертикали. За счет частого перекрещивания голосов (сопрано поет тесситурно ниже альты) происходит как бы размытие мелодического контура, расцветивание его, как правило, секундовыми вертикалями как единичными, так и образующими параллельное движение. За счет свободно переходящих диссонансов в терцовые, квартовые и квинтовые созвучия, функционально связанные интонационной общностью, создается фактура совершенно нового выразительного и звукоизобразительного качества. Например, начало второй части концерта «Ветры буйные» — образец дифференцированной гетерофонии (термин Л. Мухаринской) [\[2, с. 6\]](#), при которой расхождения голосов весьма значительны: объем первоначальной мелодической интонации сопрано (чистая кварта), у альтов — чистая квинта; в качестве композиционного приема используется канон с изменяющимися данными (ц. 9), что естественным образом коррелирует с традициями народной песенной практики (принцип вариантности). Свобода голосоведения приводит к эпизодическому включению pedalного голоса (бурдон).

В третьей части «Туманы мои темные» В. Салманов применил прием постепенного вступления голосов — имитационную экспозицию (с октавной и секундовой диспозицией темо-ответных проведений, что типично для современной фуги), а в русском народном песнетворчестве — для процесса становления песни с ее одноголосным запевом, к которому постепенно добавляются остальные голоса. Непрерывность развития, основанная на разработке краткой темы — вычленение ее отдельных элементов-мотивов, расширение ее диапазона, проведение основной интонации в увеличении, и одновременно с этим трансформация темы в каждом куплете и тембровая вариационность органично синтезируют классическую имитационность и русское народное многоголосие.

В заключительной части «На море лебедь» на материале первого номера за счет активной полифонизации фактуры В. Салманов выстраивает трехчастную форму, где третья часть представляет собой репризу-коду на материале первого номера, обрамляющей весь цикл. Максимальное использование во всех голосах мелодико-интонационных (секундовых и кварто-квинтовых) элементов основного напева наряду с метрическим смещением позволяют добиться эффекта импровизационности музыкального материала.

Характерное для русской песни унисонное пение, применяется В. Салмановым в кратких фрагментах каждого номера цикла именно как схождение многоголосия в одноголосие. Здесь уместно вспомнить высказывание С. Скребкова: «Интонация унисона в основе своей полифонична» [\[11, с. 11\]](#).

Своеобразно преломляются в концерте композиционные техники второй половины XX века, в частности сонорика и алеаторика [\[19\]](#). К примеру, расходящийся хроматический шестнадцатиголосный кластер завершает второй номер концерта (ц.15). Сначала от

звука h^1 альты (divisi) исполняют нисходящий хроматический ход в объеме чистой квинты (h^1-e^1), при этом каждый звук задерживается, что приводит к образованию восьмиголосного полутонного кластера. Вслед за этим аналогично альтам, но в противоположном движении образуется восьмиголосный кластер у сопрано (h^1-fis^2). Соединение двух восьмиголосных кластеров создает эффект «завывания» ветра. Чрезвычайно важна авторская ремарка в отношении исполнительского состава, акцентирующая внимание на том, что музыкальные средства выразительности направлены на максимальное раскрытие тембро-красочного звучания в целом, а не на детализирование отдельных тонов: «На каждый звук данного хроматического хода должно быть одинаковое количество исполнителей (1, 2 и т.д.)» [9, с. 54].

Сонорный канон [14], связанный со звуками неопределенной высоты — элементы экмелики, — конструктивный параметр хоровой фактуры в четвертой части «Увели нашу подружку». При этом композитор точно фиксирует ритмическую организацию и начальную нюансировку, а последующее динамический план поручает дирижеру, который должен его выстраивать каждый раз в зависимости от состава хора и акустических условий зала. Представим разъяснения композитора: «Тенора и басы должны говорить точно в ритме, без определенной интонации, которая может то повышаться, то понижаться по желанию хормейстера. Оттенки разговора могут то усиливаться, то ослабляться (что зависит от состава хора и каждой его партии). Первые оттенки (*pp*, *p*) вступлений разговора – обязательны, а дальше – по усмотрению хормейстера» [9, с. 59]. Данная вариативность динамического параметра хоровой композиции свидетельствует о проявлении техники алеаторики [13].

В коде заключительной части концерта «На море лебедь» долговыдержанным хоровым «педалям» предшествуют восходящие (в партии басов) и нисходящие (в партии альтов) glissando — яркий колористический прием, несущий определенную эмоционально-смысловую нагрузку (на словах «Прощай, прощай») и подчеркивающий тонкость звуковысотного интонирования в натуральном строе (микрохроматику).

Лидирующая роль линейного начала [16] обуславливает свойства ладофункционального мышления В. Салманова. Своеобразие музыкального языка В. Салманова проявляется, в первую очередь, в особенностях ладогармонической системы и организации музыкальной ткани сочинения. В ладогармонической системе музыкального языка «Лебедушки» находят свое отражение типичные свойства современного ладофункционального мышления. Прежде всего, это интеграция народных ладовых систем в современный композиторский язык. Существенным для В. Салманова является широкий диапазон привлекаемого фольклора с точки зрения его стилизации (в сочинении нет цитат). Подчеркнем, что большое значение для формирования ладофункционального мышления В. Салманова (впрочем, как и для многих композиторов того времени) сыграло ознакомление с подлинным исполнением народных песен (фольклорные экспедиции, аудиозаписи и т.п.).

Ощущение народной манеры пения, в частности исполнительской «хроматизации диатоники» (высотная вариантность ступеней) отчетливо выразилась в «Лебедушке». Например, на характерном «споре» мажорной и минорной терций лада построена основная тема «Лебедушки», обрамляющая весь концерт (первая «Высоко́ ли, высоко́ ли» и последняя «На море лебедь» части). Эта интонация обусловлена жанровыми связями (причет), попутно выполняя изобразительную роль (имитация лебединого стоноклёкота).

Чередование данных вариантов третьей ступени лада влияет на тональный план всего концерта (первая часть написана в C-dur, заключительная в c-moll), вплотную подводя к ладовой модуляции (в C-dur) на заключительных аккордах. Тональное движение и связь тональностей отдельных частей (C-dur—h-moll—c-moll—b-moll—c-moll (C-dur)) цементируются тематическим развитием и воспринимается как проявление зонного строя. Внутри каждой части границы разделов форм нивелируются за счет несовпадения функциональной и синтаксической цезуры (гармонизация синтаксической цезуры диссонантным созвучием) тональные смены перестают быть отчетливыми. Весьма характерна для сочинения и ладотональная переменность — зыбкость, «двойственность» тоники. Таково колебание эолийского *h* и дорийского *e* в начале второго номера «Ветры буйные», последующим появлением фригийского *h*.

Как видно из приведенного анализа, особенностью композиторского стиля В. Салманова является насыщение хоровой фактуры полифонически организованным материалом, а также концентрацией всех элементов хорового письма для выразительной передачи художественного образа — именно это качество ведет его к камерной трактовке хора. В этом В. Салманов (сознательно или интуитивно) отразил одну из ведущих исполнительских тенденций последнего времени — тяготение к принципам камерного ансамбля, квартета. Дело здесь не в исполнительском составе — «Лебедушка» написана для большого коллектива, с *divisi* в хоровых партиях, с полным вокальным диапазоном (включая басов-октавистов), с солистами. Квартетный принцип проявляется прежде всего в сложности и тонкости соотношений между голосами драматургически самостоятельными и вместе с тем составляющим единое целое. В таких условиях каждая интонация становится рельефной и необычайно емкой, а музыкальное целое по лаконизму и содержательности иногда приближается к афоризму [\[20\]](#). Таким образом, сочинение В. Салманова ориентирует на достаточно большой концертный коллектив, но непременно владеющий тонкостями камерно-ансамблевого исполнения.

Подводя итоги, отметим, что значение хорового концерта «Лебедушка» для развития русской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI веков трудно переоценить. В данном сочинении нашли отражение наиболее важные стороны полифонического мышления В. Салманова: филигранное мастерство хорового полифонического многоголосия; особый мелодизм полифонической ткани, как имитационной, так и гетерофонно-подголосочной; свободное владение контрапунктической техникой; синтез традиционных полифонических приемов с техниками композиции второй половины XX века (сонорика, алеаторика).

Полифонические приемы, используемые В. Салмановым в «Лебедушке», характерны и для его концерта «Добрый молодец» (1972) для мужского хора, тенора, английского рожка и баяна на народные слова («Ах, ты, поле мое»; «За Кубанью рекой»; «Эх, ты доля»; «Ты пчела ли моя пчелочка»; «Завей, завей»; «Расшаталися березушки»; «Сон мой, сон»). Продолжают линию фольклорных концертов, где косвенно нашли отражения стилевые особенности хоровой полифонии В. Салманова сочинения В. Калистратова («Русский концерт», 1977), О. Тактакишвили («Карталинские мелодии», 1982), А. Киселёва («Русская свадьба», 1985), В. Ходоша («Зорюшки-зори», 1986), Е. Петрова («Гори, солнце, ярче!», 2011) и многих других.

Библиография

1. Арановский М.Г. Вадим Николаевич Салманов: Очерк жизни и творчества. — Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-е, 1960. — 76 с.
2. Вашкевич Н.Л. Гетерофония народно-песенного многоголосия (черты стиля). —

- Тверь, 2018. — 20 с.
3. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев
Монография. — М.: Издательство «Композитор», 2012. — 568 с.
 4. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну:
учебное пособие. — 2-е изд., испр., доп. — М.: Научно-издательский центр
«Московская консерватория», 2014. — 440 с.
 5. Григорьева Г.В. Русская хоровая музыка 70–80-х годов. М., 1991. — 80 с.
 6. Коловский О.П. Хоровые циклы В. Салманова // Вопросы теории и эстетики музыки.
Вып. 9. — Л.: Музыка, 1969. С. 167–188.
 7. Кузнецов И.К. Полифония в русской музыке XX века. Вып.1. — М.: Издательство
«ДЕКА-ВС», 2012. — 421 с.
 8. Рубцова В.В. Вадим Николаевич Салманов. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-е, 1979. —
100 с.
 9. Салманов В.Н. Лебёдушка. Партитура // Хоровой концерт. Вып. 3. Партитура. — М.:
Советский композитор, 1989. — 72 с.
 10. Салманов В.Н. Материалы. Исследования. Воспоминания: сборник / сост. С.
Салманова, Г. Белов. — Л.: Советский композитор, 1982. — 280 с.
 11. Скребков С.С. К вопросу о стиле современной музыки («Весна священная»
Стравинского) // Музыка и современность. — Вып. 6. М., 1969. С.3 53.
 12. Стець О.В. Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX —
начала XXI века. Метаморфозы жанра и его типология: автореф. дисс. ... канд.
искусств. — Саратов, 2012. — 24 с.
 13. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.:
Музыка, 2005. — 616 с.
 14. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические
наблюдения над историей музыки: сб. статей / сост. Ю.К. Евдокимова. М.: Музыка,
1978. С. 127–173.
 15. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. — М.: Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского, 2006. — 432 с.
 16. Холопова В.Н. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века //
Критика и музыкознание. Вып. 2. — М., 1980. С. 23–34.
 17. Христиансен Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой
фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. Вып.4. — М., 1972. С. 198—
218.
 18. Ценова В.С. О музыкальных формах в творчестве современных отечественных
композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — М.:
МГК имени П.И. Чайковского, 1994. С.199 215.
 19. Ценова В. С., Холопов Ю. Н. Смешанные техники // Теория современной
композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М: Музыка, 2007. С. 563—
575.
 20. Шарипова А.Р. Сущность русского хорового пения как духовного феномена
культуры: автореф. дисс. ... канд. философских наук. — Казань, 2010. — 18 с.
 21. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора. В 2-х частях. Ч.1: История,
бытование, музыка. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И.
Чайковского. — Музыка, 2007. 400 с. Ч.2: Народные песни и инструментальная
музыка в образцах. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И.
Чайковского. — Музыка, 2007. — 656 с

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, как отразил автор в заголовке статьи («Полифония в хоровом творчестве а cappella Вадима Салманова»), является полифоническая композиторская техника (в объекте) в хоровом творчестве а cappella Вадима Николаевича Салманова (1912—1978). Тема представленного в статье исследования в полной мере соответствует тематике научного журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal». Она раскрыта с опорой на анализ основных полифонических приемов композиции концерта для смешанного хора а cappella В. Салманова «Лебёдушка» (1967). Автор последовательно раскрывает степень изученности темы в отечественном музыковедении, определяет степень значимости анализируемого эмпирического материала и его жанра в творчестве В. Салманова и в целом в общих тенденциях развития композиторского творчества в СССР в 1960-1980 -е гг.

Обращаясь к анализу эмпирического материала (концерта для смешанного хора а cappella «Лебёдушка»), автор концентрирует внимание читателя на стремлении В. Салманова возродить традиционный для русской академической музыкальной культуры концертный хоровой жанр в условиях его забвения по причине несоответствия духовных корней жанра идеологической доктрине культурной политики Советского государства, в чем проявляется гражданская позиция и патриотизм композитора, его вклад в сохранение и развитие уникальной музыкальной культуры России. В центре внимания автора находятся как структурные композиционные приемы формирования композитором концертной формы для смешанного хора а cappella, так и совокупность полифонических приемов, сочетающих характерные черты русской песенности с передовыми техниками композиторского письма второй половины XX в. Вслед за О. В. Стець, автор, приводя слова самого композитора, аргументирует новаторство В. Салманова в интерпретации концертного хорового жанра, как жанра «фольклорного хорового концерта», не имевшего прежде «прямых исторических предшественников». В качестве аргументации этого положения автор детально анализирует подчиненный фольклорным принципам хорового голосоведения комплекс выразительных приемов композитора (принципы мелодико-тематической модуляции, опоры на гетерофонию, частого перекрещивания голосов, свободно переходящих диссонансов в терцовые, квартовые и квинтовые созвучия, канона с изменяющимися данными, бурдоного сопровождения, использование традиционного для народной песенной практики принципа вариантности тематического развития, приема постепенного вступления голосов (имитационной экспозиции), тембровой вариационности, сонорного канона и кластерной техники, элементы экмелики и алеаторики), которые рассмотрены в совокупности в комплексе композиционных приемов последовательного развития концертной формы для смешанного хора а cappella.

Таким образом, предмет исследования подробно раскрыт автором на высоком теоретическом уровне. Итоговый вывод автора о том, «что значение хорового концерта “Лебёдушка” для развития русской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI веков трудно переоценить», что в «данном сочинении нашли отражение наиболее важные стороны полифонического мышления В. Салманова: филигранное мастерство хорового полифонического многоголосия; особый мелодизм полифонической ткани, как имитационной, так и гетерофонно-подголосочной; свободное владение контрапунктической техникой; синтез традиционных полифонических приемов с

техниками композиции второй половины XX века (сонорика, алеаторика)», — хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Методология исследования основана на гармоничном синтезе детального анализа стилистических и семантических приемов музыкальной выразительности в композиторской технике В. Салманова с элементами историко-биографического метода и теоретической критики специальной литературы. Программа исследования хорошо представлена в вводной части статьи и качественно реализована в аргументирующей аналитической части.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает отсутствием «специально направленной работы, касающейся хоровой полифонии В. Салманова». В данном случае рецензент подчеркивает, что аргумент автора вполне уместен в плане кумулятивного развития научных представлений о специфике хоровой полифонии В. Салманова и её особом месте в традициях российской академической музыкальной культуры.

Научная новизна, выраженная как в детальном анализе эмпирического материала, так и в хорошо аргументированном итоговом выводе автора, не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научный. Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования и оформлена в соответствии с редакционными требованиями. Хотя рецензент отмечает в качестве рекомендации на будущее, что помещение результатов исследования в актуальный контекст современных теоретических дискуссий (имеется ввиду хотя бы краткий обзор специальной отечественной и зарубежной литературы за последние 3-5 лет) существенным образом усиливает научную ценность публикации.

Апелляция к оппонентам вполне уместна и корректна, автор комплементарно развивает корпус специальных исследований хоровой полифонии советских композиторов 1960-1980-х гг.

Безусловно, интерес читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» к статье гарантирован, представленная автором статья заслуживает публикации.