

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Кошкарёва Н.В. Полифония в хоровом творчестве а cappella Д. Шостаковича // Культура и искусство. 2024. № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.7.71072 EDN: YMRUTG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71072

Полифония в хоровом творчестве а cappella Д. Шостаковича

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 "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.7.71072

EDN:

YMRUTG

Дата направления статьи в редакцию:

19-06-2024

Дата публикации:

19-07-2024

Аннотация: Целью настоящей статьи является выявление роли полифонии в хоровой музыке а cappella отечественного композиторского письма XX века. Предметом исследования выступает хоровое творчество а cappella Дмитрия Шостаковича. Объектом исследования является рассмотрение полифонических произведений приемов в сочинениях «Десять поэм на стихи революционных поэтов», «Две обработки русских народных песен для хора без сопровождения», «Верность». Автор подробно рассматривает полифонические средства в хоровом наследии великого русского композитора. Особое внимание уделяется полифоническим методам в хоровых произведениях а cappella. Автор констатирует, что полифония Д. Шостаковича отличается углубленностью, смысловой концентрацией. Обращение к имитационной, подголосочной и контрастной полифонии в хоровых сочинениях а cappella Д. Шостаковича характеризуется индивидуальным подходом к решению творческой идеи.

Методология заключается в синтезе методов исследования, включающем музыковедение, поэтику и хороведение. На основе данного синтеза выявлены параметры музыкальной композиции: проанализированная жанровая специфика и полифонические средства, особенности хорового письма. Основным выводом проведенного исследования становится парадигма глубокого стилизового синтеза светского и духовного начал в сочинениях Д. Шостаковича. Такая позиция стала определяющим фактором для полифонии как главенствующего принципа музыкального мышления композитора. Акцентируется внимание на необходимость изучения полифонии, связанной с жанрово-стилевыми особенностями хоровых сочинений для хора без сопровождения, обусловленной не только общим художественно-историческим потенциалом хоровой культуры в целом, но и особенно его большим значением в современном музыкальном искусстве. Новизна исследования заключается в том, что впервые полифония в творчестве Д. Шостаковича анализируется с позиций музыковедения и хороведения. Особым вкладом автора в раскрытие темы является изучение ранее не выступающих объектом специального исследования сочинений «Десять поэм на стихи революционных поэтов», «Две обработки русских народных песен для хора без сопровождения», «Верность».

Ключевые слова:

Дмитрий Дмитриевич Шостакович, хоровое искусство, стихи революционных поэтов, русские народные песни, Верность, хоровая полифония, подголосочная полифония, имитационная полифония, контрастная полифония, творческий метод

Отечественное композиторское творчество второй половины XX века представляет широкую панораму художественных течений и музыкальных стилей. Данный период свидетельствует об огромном интересе отечественных композиторов и исполнителей к полифонии. Глобальное воздействие полифонии на систему музыкальных средств – общая тенденция эпохи. В хоровой музыке а cappella полифония выступает на всех композиционных уровнях: жанр, форма, техника письма. Композиторы создают оригинальные художественные решения на основе возникших в западноевропейской музыке многочисленных техник композиции (додекафония, пуантилизм, сонорика), соединяя их с национальными интонационными системами. Определяющий суть этих изменений технико-стилевой фактор отразился на форме, структуре, способах воплощения поэтического текста и новых тембровых решениях, как «обновление в рамках канона» (А. Арановский) [\[2\]](#). В сочинениях крупнейших мастеров Н. Мяковского, Г. Попова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева полифония предстает в традиционных для русской музыки мелодико-интонационных формах, которые получают новое воплощение.

В этом ракурсе важнейшее место принадлежит полифонии Д. Шостаковича (1906 – 1975), где становление грандиозных симфонических концепций происходит посредством взращивания их из исходных импульсов – «тематических зёрен». Это касается не только крупных сочинений для симфонического оркестра, музыкального театра, инструментальной музыки, но и хоровых опусов. Хотя сочинений для хора а cappella не так много в композиторском наследии Д. Шостаковича, но они стали своего рода летописью эпохи: «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения», соч. 88 (1951) Две обработки русских народных песен, для хора без сопровождения, соч. 104 (1957) и «Верность», восемь баллад на слова Е. Долматовского для мужского хора без сопровождения, соч.

136 (1970).

Общей характеристике творчества Д. Шостаковича посвящены монографии Л. Михеевой [10], С. Хентовой [18], К. Мейера [9], Л. Акопяна [1], отдельные статьи В. Протопопова [12], Ю. Холопова [18, 19]. Полифония как творческий метод в крупных сочинениях Д. Шостаковича изучена Н. Герасимовой-Персидской [3], И. Кузнецовым [8]. Анализ 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича представлен в монографии А. Должанского [6].

Однако, неисчерпаемая глубина и яркая индивидуальность полифонии в хоровой музыке а cappella Д. Шостаковича пока не нашла должного осмысления в научных трудах, этим и определяется актуальность выбранной темы. Новизна исследования заключается в том, что в нем предложена отличная от уже имеющихся интерпретация хорового наследия Д. Шостаковича. Объектом нашего исследования станут сочинения для хора без сопровождения. Цель исследования – определить стилистические особенности полифонического письма Д. Шостаковича в сочинениях для хора без сопровождения. Методология основана на синтезе приемов историко-биографического и музыкально-стилистического анализа. В этой связи отметим, что решение поставленных задач потребовало изучения теоретических трудов, посвященных различным вопросам полифонии: Т. Мюллера [11], В. Фраенова [17], С. Скребкова [15], Н. Симаковой [13, 14], И. Кузнецова [7, 16].

Обратимся к циклу «Десять поэм на слова революционных поэтов» (1951) Д. Шостаковича. В его основу легли тексты поэтов конца XIX — начала XX века: Л. Радица, Е. Тарасова, А. Гмырева, А. Коца, В. Тан-Богораза (из У. Уитмена). Композитор признавался в искренней увлеченности проектом, так это был его первый опыт в области музыки для хора без сопровождения (за исключением небольших хоровых эпизодов из музыки к кинофильмам).

Обращение к революционной теме было не случайно. В 1948 году Д. Шостакович наряду с некоторыми другими советскими композиторами был обвинен в «формализме». Это не заставило композитора отказаться от своих творческих принципов, но совершенно не считаться с подобными обвинениями в СССР все же было нельзя. Д. Шостаковичу приходилось прилагать усилия для реабилитации себя в глазах властей. С этой целью Дмитрий Дмитриевич создает ораторию на стихи Евгения Долматовского «Песнь о лесах», повествующую о создании лесополос – весьма актуальная тема для того времени, музыку к кинокартинам, идеологическая направленность которых сомнений вызывать не могла («Падение Берлина», «Молодая гвардия»). В том же русле находилась и работа над хоровыми произведениями на революционную тему.

Об истории создания цикла композитор рассказывал: «В процессе работы над музыкой к историко-революционным кинофильмам я много и внимательно изучал революционные песни, результатом чего явились мои Десять поэм для хора на стихи революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия <...> Поэмы, пожалуй, первый мой опыт в области музыки для хора без сопровождения, если не считать небольших хоровых эпизодов из музыки к кинофильмам. Этот опыт я собираюсь продолжить и впредь. Меня искренне увлекает работа для хоровых коллективов. Государственный хор русской песни будет первым исполнителем моих новых произведений. Углубленная, тонкая работа над каждой поэмой этого замечательного коллектива и его руководителя А. Свешникова дает много ценного для меня как автора» [21, с. 2].

За революционными текстами в «Десяти поэмах» кроется сложный многопараметровый

стилевой синтез. Ясно прослеживаются три жанрово-стилевые архетипа: *русская революционная песня, православная традиция и западноевропейская духовная музыка*. Такой глобальный подход к синтезу стал возможен благодаря применению полифонии на всех уровнях композиции: от технического до концептуального.

В хоровой фактуре цикла важнейшим стал мелодический принцип связи голосов, что привело к усилению роли *неимитационных форм* полифонии. В отдельных поэмах (или каких-либо разделах формы), ориентированных на *православную традицию* (имеются в виду части: №2 «Один из многих», №3 «На улице», №7 «Смолкли залпы запоздалые», №8 «Они победили», №9 «Майская песнь») используется *подголосочная полифония*, идущая от синтеза интонационной рельефности русской революционной песни и витиеватости крестьянского народного мелоса. Голоса в хоровой фактуре то сходятся в унисон, то образуют плотную многоголосную ткань (за счет *divisi* в хоровых партиях). В отдельных случаях возникает принцип «концертности» (термин Г. Григорьевой) [4, с. 20], где в общем звучании соотносится солирующая хоровая партия и остальные голоса.

Функцию бурдона, характерного для народного пения, выполняют выдержанные звуки в отдельных голосах смешанного хора. Так, в центральном эпизоде №6 «Девятое января» чистая квинта (*d-a*), возникающая по вертикали между басами и тенорами партиями, является фундаментом для плача-причета в партии альтов (на словах «*Гой ты, царь наш батюшка!*», ц. 42). В №7 «Смолкли залпы запоздалые» на фоне бурдонной квинты (*gis-dis*) звучит скорбная эпитафия «*с честью павшим братьям*».

Приемы *имитационной полифонии* находим в поэмах: №4 «При встрече во время пересылки», №5 «Казненным», №6 «Девятое января». Так в №5 «Казненным» возникает четырехголосное фугато с кварто-квинтовой восходящей диспозицией темо-ответных проведений. Сама тема, написанная в натуральном миноре с переменностью ладовых устоев, и последующее неудержанное противосложение ассоциируются в данном случае с народно-песенным многоголосием.

Подобное обогащение западноевропейской имитационной техники русскими мелодическими интонациями находим и в №4 «При встрече во время пересылки»:

- точная имитация, при которой с точки зрения соотношения вокализа и пения с текстом нарушается привычный порядок развития. Обычно в хоровой музыке первоначально излагается музыкальная тема со словами, а имитации либо повторяют отдельные слова или фразу, либо звучат вокализом. Здесь же пропуста звучит вокализом в фактурном «фоне» (в партиях басов и сопрано), и лишь потом как респоста возникает тема со словами (в партии теноров). Такой прием можно сравнить с техникой *motto* в раннеренессансных сочинениях. Появлению в теноре *cantus firmus* или *cantus floridus* предшествовали их отдельные интонации в других голосах фактуры.

- одновременное звучание восходящего и нисходящего трехзвучного интонационного оборота в октавных дублировках: басы, альты — баритоны, сопрано (один такт до ц.29);

- имитация микромотива (нисходящего трихорда) в разных ритмических рисунках: басы и сопрано — подобно теме в увеличении (половинная с точкой, четверть с точкой), тенора — восьмыми (ц.32).

В кульминации поэмы «Девятое января» Д. Шостакович применяет *контрастную полифонию (полифонию пластов)* – аккордовому складу изложения у мужских голосов противопоставлены имитации в партиях сопрано и альтов.

Интересный пример соединения *quasi* канонической техники с куплетно-вариационным принципом находим в заключительном номере «Песня» (ц. 96 — ц. 104). Первоначально тема излагается в женских голосах («*Лети наша песня*») подобно канту: сопрано и первые альты движутся параллельными терциями, им ритмически контрастирует партия вторых альтов. Вступление теноров в сочетании с партией сопрано дает эффект пропорционального канона за счет их интонационной общности (трихорд *h-c-d*) и ритмического несовпадения (движение восьмыми и четвертями в верхнем голосе и четвертями и половинными у теноров).

Описанная выше форма является лишь «темой» куплетно-вариационного цикла (четыре куплета). Сохраняя «каноническое» изложение, Д. Шостакович применяет вертикально-подвижной контрапункт (в третьей и четвертом куплетах «тема в увеличении» поручена альтам и сопрано). В производных соединениях в связи со сложным тональным планом (*Ges-dur*, *es-moll*, *G-dur*, *H-dur*, *Ges-dur*) образуются довольно терпкие созвучия, слагаемые в потоке постоянного движения^[1].

Премьера «Десяти поэм» состоялась 10 октября 1951 года. В переполненном Большом зале Московской консерватории их исполнил Государственный хор русской песни и хор мальчиков Московского хорового училища под управлением выдающегося хормейстера А. В. Свешникова. Он получил партитуру в конце марта, но на разучивание ее потребовалось много времени. По воспоминаниям А. Свешникова, сорокаминутное произведение сделано было блестяще, но интонационно очень трудно, его нужно было научиться не распевать, а произносить. На репетиции хора «Девятое января» деликатный Д. Шостакович, остановив хор на словах «Обнажите головы!», попросил: «Выкрикните их! Истошно выкрикните!»^[5]. Эта поэма стала центром концерта: ее потом часто пели отдельно, как драматическую сцену. Премьера прошла с настоящим большим успехом, хоровые поэмы Д. Шостаковича быстро стали репертуарными, приобрели популярность у слушателей, в 1952 году «Десять поэм» были отмечены Сталинской премией. После смерти А. Свешникова цикл практически находился в забвении. Возрождение «Десяти поэм» на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия в исполнении Камерного хора Московской консерватории под управлением Бориса Тевлина в 1999 году и запись на компакт-диск в 2005 году – свидетельство жизнеспособности этой страницы творчества Д. Шостаковича.

После «Десяти поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения» композитор еще дважды обратился к хору а *carpella*. В пятидесятые годы у Д. Шостаковича наиболее полно проявился интерес к фольклору. В 1950 году, работая над музыкой к фильму «Белинский», композитор изучал собрание песен, записанных Ф. Рубцовым, и создал хоры, близкие народной песенности. В 1951 году были написаны десять обработок русских народных песен для хора и фортепиано, в 1957 году — еще две обработки. Существуют также созданные Шостаковичем обработки четырнадцати русских народных песен для флейты и фортепиано; автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 23; без номера опуса, время написания неизвестно). О продолжении интереса к песенному фольклору свидетельствует то, что в 1959 году композитор, ознакомившись с собранием русских народных песен В. Одоевского, отобрал для обработки 50 песен (замысел не был реализован).

В 1957 году он создал «Две обработки русских народных песен для хора без сопровождения» (соч. 104), куда вошли «Венули ветры» и «Как меня младумладёшеньку». В обработках использованы песни, записанные в Новгородской и

Куйбышевской областях. Расшифровки этих напевов опубликованы позднее: «Венули ветры» — в сборнике «Русские народные песни Поволжья» (М., 1959, №95); «Как меня младу» — в сборнике «Традиционный фольклор Новгородской области» (Л., 1979, № 168). Произведение впервые исполнено 24 ноября 1957 года в Москве в Большом зале консерватории Государственным академическим русским хором СССР.

«Венули ветры» — протяжная песня северных поморов, входит в круг обрядовых песен, исполняемых на предсвадебной неделе. Предсвадебная неделя — период, особо богато насыщенный свадебной песенной лирикой и различными мелкими (зачастую несовпадающими в разных районах) обрядово-бытовыми деталями, выполнявшимися в силу местных традиций. Одной из деталей, отмеченной на предсвадебной неделе едва ли не во всех районах старой России, были вечеринки у невесты, куда собиралась молодежь и где исполнялись особые лирические «свадебные» припевки, очень часто импровизационного характера и не имевшие вариантов в других районах.

Лирическая свадебная песня (в противоположность причету) всегда исполнялась хором. Сольных песен в традиционном русском свадебном обряде нет. Лирическая свадебная песня — это широкое, многоголосное и обобщающее отражение обряда в его основных тематических преломлениях. Поэтическая речь песни течет плавно и содержит в себе отдельные сюжетные мотивы и ситуации. Интонация песни спокойная, стиль изложения объективен, логичен и основывается на элементах описательных и повествовательных.

Работая с музыкально-текстовым первоисточником, Д. Шостакович стремился максимально сохранить его первоначальный облик в отношении звуковысотности и структуры. При свободном и широком развитии мелодии, словесный текст строго регламентирует музыкальную фразу. Ритмическая структура свадебной песни так же достаточно четка. Хоровое исполнение окружает основную мелодию подголосками и создает богатое, нарядное праздничное звучание. Поскольку истоки обрядовой песни — заклинательная формула, строки свадебной песни как бы для большей убедительности и прочности «заклятия» нередко повторяются по два раза.

В данной обработке Д. Шостакович подчеркнул высокую культуру многоголосного пения русского народа, его доминирующий принцип — все голоса поют вариант одной мелодии. Мелодия складывается одновременно со стихом и тесно взаимодействует с ним.

«Как меня младу-младёшеньку» — необрядовая, частая песня (без распева, скороговоркой). Те мотивы, которые в протяжной песне заставляют героев печалиться, а в балладе составляют драматический сюжет, в частой песне осмыслены как шутка (разлад между мужем и женой и т.д.).

В данной обработке русской народной песни композитор тяготеет к глинкавскому типу фактурных вариаций на неизменную мелодию. В куплетно-вариационной форме (восемь куплетов), в которой тема излагается повторно с изменениями в фактуре, гармонии, соотношении контрапунктирующих голосов, тембре (инструментовке). Наиболее активно показаны способы метроритмического варьирования контрапунктирующих голосов (подчеркивание сильных долей, синкопирование).

Обработки народных песен сохраняют неизменными напев и гармонизацию. В хоровой фактуре обеих обработок Д. Шостакович продемонстрировал художественный потенциал подголосочности и вариационности, столь характерные для русской песенности.

Д. Шостакович подчеркивал значение народного творчества для развития русской музыки: «Для русской народной песни, живительные соки которой питают русскую

профессиональную музыкальную культуру, характерны богатство и разнообразие натуральных ладов, которые дают неисчерпаемые возможности для творческой фантазии композитора, позволяют ему находить новые и новые гармонические средства в пределах ладотонального мышления» [\[21, с. 3\]](#).

В 1970 году к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина (окончено 13 февраля 1970 года в Репине, в Доме творчества композиторов) были написаны восемь баллад на слова Е. Долматовского для мужского хора без сопровождения «Верность» (соч. 136). Во многом данный цикл наследует принципы «Десяти поэм»: интонационная природа, полифонизация аккордовой ткани. Однако по сравнению с поэмами баллады менее симфонизированы, в них больше преломлен сюитный принцип. Также скромна роль полифонии: применены отдельные имитации, отсутствует сложный контрапункт и контрастная полифония.

Примечательно, что партия теноров изложена не в привычном для современного музыканта скрипичном ключе, а в теноровом [\[20\]](#) – символично подчеркивая связь времен, константу вневременных, общечеловеческих ценностей. В апреле 1970 года композитор писал о цикле баллад поэту Е. Долматовскому: «„Верность“ у меня отстоялась. Я радуюсь и горжусь тем, что написал такое сочинение» [\[21, с. 8\]](#). Премьерное исполнение баллад состоялось в Таллине (концертный зал «Эстония») силами Мужского хора Эстонской ССР под рук. Г. Эрнесакса.

Подводя итоги, подчеркнем, что характерной чертой отечественной музыки второй половины XX века стало базирование линейно-мелодических форм на индивидуальных интонационных композиторских системах. В этом ракурсе хоровое наследие а cappella Д. Шостаковича занимает особое положение. Художественное сознание композитора универсально. В нем обретает глубокий синтез светского и духовного. Такая позиция стала определяющим фактором для полифонии как главенствующего принципа музыкального мышления композитора. Полифония стала «основой внутренних процессов симфонизма и драматургии, связав в единое целое контрастные и конфликтные элементы, создающие художественный облик сочинения» [\[8, с. 168\]](#).

Глобальное воздействие полифонии на систему музыкальных средств, которое отмечается всеми исследователями у Д. Шостаковича, – общая тенденция времени. Н. Герасимова-Персидская, в частности, пишет: «Наконец, можно говорить о полифонии “высшего порядка” (“метаполифонии”), о контрапунктировании двух сфер: так сказать “внешней” – сферы действия, и “внутренней” – сферы мысли». [\[3, с. 262|263\]](#).

Изучение индивидуального полифонического стиля Д. Шостаковича, возникшего на основе своеобразного соотношения традиционных и новаторских выразительных средств и приемов, представляется весьма перспективным. Здесь особое значение обретает связь с многоголосием русской протяжной песни, с наследием принципов «барочной» полифонии, а также использование контрастной полифонии (в частности, полифонии пластов) как преемственность традиций русских композиторов XIX века, в первую очередь – М. Мусоргского.

Значение музыкального наследия Д. Шостаковича трудно переоценить. Оно является важнейшей вехой развития русского искусства XX века. Творчество Д. Шостаковича сформировало новый канон «современной академической музыки» на постсоветском пространстве. Масштаб личности Д. Шостаковича определяет мысль, что любое сочинение мэтра отечественной музыки настолько многогранно, что несомненно

перспективно в научном и практическом отношении. Это в полной мере относится и к сочинениям для хора *a cappella*.

Библиография

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Арановский М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отделение, 1979. 287 с.
3. Герасимова-Персидская Н.А. Полифоническое мышление Шостаковича в культурно-историческом аспекте // Материалы Международного симпозиума, посвященного Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1985. С. 262–268.
4. Григорьева Г.В. Русская хоровая музыка 70–80-х годов. М., 1991. 80 с.
5. «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения», соч. 88 (1951). Камерный хор Московской консерватории. Художественный руководитель и дирижер – Борис Тевлин. Аннотация. М.: Тонстудия ФГУП «Киноконцерт Мосфильм», 2006.
6. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л.: Сов. композитор, 1970. 258 с.
7. Кузнецов И.К. Полифония в русской музыке XX века. Вып.1. М.: Издательство «ДЕКА-ВС», 2012. 421 с.
8. Кузнецов И.К. Полифония Д. Шостаковича // Полифония в русской музыке XX века. Вып.1. М.: Издательство «ДЕКА-ВС», 2012. 421 с. С. 130–168 с.
9. Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. АСТ, 2019. 576 с.
10. Михеева Л.В. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: Терра, 1997. 366 с.
11. Мюллер Т.Ф. Полифония: учебник для музыковедческих отделений музыкальных вузов. М.: Музыка, 1989. 333 с.
12. Протопопов В.В. О принципах формообразования у Шостаковича // Протопопов В. Избранные исследования и статьи / сост. Н. Соколов. М.: Советский композитор, 1983. С. 75–98.
13. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Издательский Дом «Композитор», 2002. 528 с.
14. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть 2. Fuga: ее логика и поэтика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 800 с.
15. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений: учебник для среднего профессионального образования. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2023. 302 с.
16. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 616 с.
17. Фраенов В.П. Учебник полифонии: ученик для учащихся теоретических отделений музыкальных училищ. М.: Музыка, 2000. 205 с.
18. Хентова С.М. Шостакович: жизнь и творчество. В 2-х т. 2 изд. М.: Композитор, 1996. 544 с.
19. Холопов Ю.Н. Лад Шостаковича: структура и семантика // Шостаковичу посвящается. Сб. статей к 90-летию композитора (1906–1996). М., 1997. С. 433–460.
20. Чесноков П.Г. Хор и управление им: (первоначальная редакция) / Научная редакция текста, вступительная статья и комментарии Н.Ю. Плотниковой. М.: Фонд развития православной музыкальной культуры «Живоносный источник», 2023. 420 с.
21. Шостакович Д.Д. Собрание сочинений [в 42 томах]. Том. 34. Сочинения для хора без

сопровождения и в сопровождении фортепиано. – М.: Музыка, 1985. 232 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 в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор указал в заголовке («Полифония в хоровом творчестве а cappella Д. Шостаковича»), является полифония, рассматриваемая автором как склад (способ организации) многоголосия (в объекте) в хоровом творчестве а cappella Д. Шостаковича.

Автор уточнил корпус хоровых произведений а cappella в творчестве Д. Шостаковича, обозначив границы объекта исследования, кратко раскрыл степень изученности полифонии в совокупном творческом наследии композитора, выделив хоровые произведения а cappella как слабо изученную область применения композитором полифонических приемов. Немногочисленность законченных опусов для хора а cappella в наследии Д. Шостаковича («Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения», соч. 88 (1951), Две обработки русских народных песен, для хора без сопровождения, соч. 104 (1957) и «Верность», восемь баллад на слова Е. Долматовского для мужского хора без сопровождения, соч. 136 (1970)) позволила автору кратко осветить весь обозначенный объект внимания. Хотя небольшие объемы научной статьи обусловили необходимость концентрации авторского внимания лишь на наиболее существенных стилистических особенностях полифонического письма Д. Шостаковича, что не в полной мере соответствует поставленной (широко сформулированной) цели («определить стилистические особенности полифонического письма Д. Шостаковича» в сочинениях для хора без сопровождения). Рецензент отмечает, что статья в целом хорошо проблематизирует необходимость изучения полифонического стиля Д. Шостаковича на примере его произведений для хора без сопровождения, о чем свидетельствует и итоговый вывод автора («Изучение индивидуального полифонического стиля Д. Шостаковича, возникшего на основе своеобразного соотношения традиционных и новаторских выразительных средств и приемов, представляется весьма перспективным»). Автор указал на три основных источника базовых приемов полифонического стиля композитора («особое значение обретает связь с многоголосием русской протяжной песни, с наследием принципов «барочной» полифонии, а также использование контрастной полифонии (в частности, полифонии пластов) как преемственности традиций русских композиторов XIX века, в первую очередь – М. Мусоргского»), отметил стилистические аллюзии Шостаковича с полифоническим мышлением М. И. Глинки и М. П. Мусоргского, выявил ключевую стилистическую особенность композитора, выраженную в базировании линейно-мелодических форм на индивидуальной интонационной системе. Поэтому рецензент рекомендует сузить обозначенную автором цель исследования до масштаба достигнутого результата (к примеру, обозначить проблему изучения стилистических особенностей полифонического письма Д. Шостаковича в сочинениях для хора без сопровождения), поскольку в сформулированном на текущий момент варианте она не достигнута и продолжает требовать более глубокого погружения исследовательского внимания в материал. Такая цель может быть достигнута исключительно путем обобщения сложной совокупности исследований эмпирического материала, а не с помощью краткого его обзора, и достойна, по большому счету, монографии, а не краткой научной статьи.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен на достаточном для публикации в научном журнале теоретическом уровне, хотя заявленная автором высокая цель не достигнута и требует конкретизации.

Методология исследования, как указал автор со ссылкой на труд П. Г. Чеснокова, «основана на взаимодействии двух областей музыкальной науки: музыковедения и хороведения», что, по мысли автора, «потребовало изучения теоретических трудов, посвященных различным вопросам полифонии: Т. Мюллера [11], В. Фраенюва [17], С. Скребкова [15], Н. Симаковой [13, 14], И. Кузнецова [7, 16]». Рецензент отмечает, что музыковедение включает в себя такую специфическую практико-ориентированную область как хороведение, поэтому их равноправное «взаимодействие» представляет собой теоретический оксюморон. Известный русский композитор, автор широко исполняемых духовных композиций Павел Григорьевич Чесноков, говоря о взаимодействии двух областей музыкальной науки, имел ввиду соотношение теории и практики. Этот методологический принцип в представленной статье не реализован. Поэтому его упоминание избыточно и не относится к реализации программы данного конкретного исследования. На деле автор реализует широко применяемый принцип синтеза приемов историко-биографического и музыкально-стилистического анализа, что характерно для комплексного музыковедческого подхода (Т. Мюллер, С. Скребков, Л. Мазель и др.). Таким образом, если приемы музыкально-стилистического анализа эмпирического материала хорошо фундированы автором перечнем исследователей полифонии, то отсылка к принципам подчинения музыкальной теории практическим задачам хороведения П. Г. Чеснокова выглядит формальной, необдуманной и случайной. Рецензент рекомендует автору точнее разъяснить читателю методологическую основу своего исследования.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что стилистические особенности полифонического письма Д. Шостаковича в сочинениях для хора без сопровождения в сравнении с исследованиями полифонии в других жанрах творчества композитора представлены в научном дискурсе слабо. Располагая определенным специальным кругозором, действительно можно согласиться с тезисом автора, хотя он и слабо аргументирован в рамках оценки степени изученности выбранной темы.

Научная новизна, заключающаяся в кратком анализе автора эмпирического материала и обобщающих выводах, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан в целом научный, лишь в одном высказывании рецензент обнаружил случайный повтор слов («... оригинальные художественные решения на основе на основе возникших...»).

Структура статьи раскрывает логику изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования, но оформление описания нуждается в небольшой корректуре согласно ГОСТу.

Апелляция к оппонентам корректна, хотя носит исключительно комплементарный (недискуссионный) характер.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но нуждается в небольшой доработке с учетом замечаний рецензента.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной статье является полифония в хоровом творчестве а cappella Д. Шостаковича.

В качестве методологии предметной области исследования в данной статье были использованы дескриптивный метод, исторический метод, метод категоризации, метод анализа, метод сравнения, а также метод синтеза «приемов историко-биографического и музыкально-стилистического анализа».

Актуальность статьи не вызывает сомнения, поскольку российское музыкальное творчество второй половины XX века демонстрирует огромный спектр различных художественных течений и музыкальных стилей, что наиболее ярко проявляется в творчестве композиторов. Наибольший интерес именно в этот период отечественные композиторы и исполнители проявляют к полифонии, а в хоровой музыке а cappella полифония находит свое проявление практически на всех композиционных уровнях, а полифония в хоровой музыке а cappella в творчестве Д. Шостаковича недостаточно исследована в настоящее время.

Научная новизна исследования заключается в подробном описании и анализе полифонии в хоровом творчестве а cappella Д. Шостаковича и авторской интерпретации хорового наследия Д. Шостаковича.

Статья написана языком научного стиля с грамотным использованием в тексте исследования изложения различных позиций авторитетных ученых к изучаемой проблеме и применением научной терминологии и дефиниций, характеризующих предмет исследования.

Структура выдержана с учетом основных требований, предъявляемых к написанию научных статей, в структуре данного исследования можно выделить такие элементы как вводную часть, основную часть, заключительную часть и библиографию.

Содержание статьи отражает ее структуру. Особенно ценным в содержании исследования следует отметить анализ и авторскую интерпретацию хорового наследия Д. Шостаковича, а также определение «стилистических особенностей полифонического письма Д. Шостаковича в сочинениях для хора без сопровождения».

Библиография содержит 21 источник, включающий в себя отечественные преимущественно неперiodические издания.

В статье приводится описание различных позиций и точек зрения известных ученых к творчеству Д. Шостаковича и пониманию полифонии в хоровой музыке а cappella, а также содержится апелляция к известным авторитетным трудам и источникам, посвященных этой тематике.

В представленном исследовании содержатся выводы, касающиеся предметной области исследования. В частности, отмечается, что «значение музыкального наследия Д. Шостаковича трудно переоценить. Оно является важнейшей вехой развития русского искусства XX века. Творчество Д. Шостаковича сформировало новый канон «современной академической музыки» на постсоветском пространстве. Масштаб личности Д. Шостаковича определяет мысль, что любое сочинение мэтра отечественной музыки настолько многогранно, что несомненно перспективно в научном и практическом отношении. Это в полной мере относится и к сочинениям для хора а cappella».

Материалы данного исследования рассчитаны на широкий круг читательской аудитории, они могут быть интересны и использованы учеными в научных целях, педагогическими работниками в образовательном процессе, работниками сферы искусства и музыкальных организаций, руководителями хоров и экспертами-музыковедами.

В качестве недостатков данного исследования следует отметить, то, что возможно, целесообразно было бы в названии и тексте статьи термин «а cappella» выделить кавычками, поскольку он используется на иностранном языке. В статье не были четко определены и выделены соответствующими заголовками ее структурные элементы, такие как введение, актуальность, методология исследования, результаты исследования и обсуждение результатов, заключение, хотя они, несомненно, прослеживаются в его

содержании, однако, отдельно они не обозначены заголовками. При написании статьи, может быть, стоило бы больше внимания уделить периодическим изданиям, а также зарубежным источниками, сослаться на них и включить в библиографический список. Указанные недостатки не снижают высокую научную значимость самого исследования, а скорее относятся к оформлению текста статьи. Статью рекомендуется опубликовать.