

Научная статья

УДК 78.083.6

DOI: 10.48201/22263330_2025_52_69

Фольклорные мотивы в хоровом творчестве Юрия Толкача

Колупаева Татьяна Викторовна
Нуриева Ирина Муртазовна

¹ Удмуртский государственный университет (Россия, Ижевск), доцент кафедры музыкального и сценического искусства Института искусств и дизайна, *dmitrieva05.05@yandex.ru*

² Удмуртский федеральный исследовательский центр УрО РАН (Россия, Ижевск), ведущий научный сотрудник, доктор искусствоведения, доцент, *nurieva-59@mail.ru*

Аннотация

В статье рассматриваются методы и приёмы работы с фольклорным материалом на примере хоровых произведений удмуртского композитора Юрия Толкача. Сравнительный анализ двух хоровых циклов, написанных в разное время, показал общие и отличительные черты творческого почерка композитора

Ключевые слова: хоровая музыка, удмуртский фольклор, Ю. Л. Толкач, свободная обработка

Folklore Motifs in the Choral Works of Yuri Tolkach

Tatyana V. Kolupaeva
Irina M. Nurieva

¹ Udmurt State University (Russia, Izhevsk), Associate Professor, Department of Music and Performing Arts, Institute of Arts and Design, *dmitrieva05.05@yandex.ru*

² Udmurt Federal Research Center, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Russia, Izhevsk), Leading Researcher, Doctor of Arts, Associate Professor, *nurieva-59@mail.ru*

Summary

The name of composer Yuri Lvovich Tolkach, a graduate of the Kazan State Conservatory, is widely known in the region. His works are performed in Russia and abroad, invariably causing bright and unforgettable emotions in listeners. Choral music occupies a central place in his work, a love for which arose during his years of study at the Kazan Conservatory. In his very first choral works, Yu. L. Tolkach uses folklore material as a source of themes. A comparative analysis of two choral cycles “Rural Songs” (1976) and “Udmurt Triptych” (2003) shows, on the one hand, a change in some techniques for processing of traditional Udmurt music, on the other hand, the similarity of the principles of working with folklore material. The composer creatively rethinks its genre, experiments with voice timbres, while remaining within the strict framework of the classical composing school.

Keywords: choral music, Udmurt folklore, Yu. L. Tolkach, free arrangement

Для цитирования: Колупаева Т. В., Нуриева И. М. Фольклорные мотивы в хоровом творчестве Юрия Толкача // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 4(52). С. 69–80. DOI: 10.48201/22263330_2025_52_69

Статья поступила: 21.08.2025

Принята к публикации: 21.09.2025

Имя Юрия Львовича Толкача, композитора, музыковеда, члена Союза композиторов РФ, заслуженного деятеля искусств Удмуртской Республики (1993), лауреата нескольких премий, в том числе премии комсомола Удмуртии (1985), Государственной премии УР (2002), Всероссийского конкурса духовной хоровой музыки (2003) и др., широко известно не только в Удмуртской Республике. Его произведения исполняются в разных городах России и зарубежья, неизменно вызывая яркие и незабываемые эмоции у слушателей. В творческом багаже композитора самые разные жанры: от детских песен и камерно-инструментальных миниатюр до больших симфонических полотен. Центральное место в его творчестве занимает хоровая музыка, осознанная любовь к которой зародилась ещё в годы обучения в Казанской консерватории. В этом отношении Юрий Львович продолжает традиции композиторов Удмуртии и Поволжья, в том числе Н. М. Греховодова, Д. С. Васильева-Буглая, Г. А. Корепанова, Г. М. Корепанова-Камского, опирающихся на стилиевые пласты коллективного обрядового пения, столь характерного для песенного искусства народов Волго-Камья.

Будучи студентом в классе А. Б. Луппова, он пишет «Пять удмуртских народных песен» для голоса и фортепиано (1971), вокальный цикл «Пастели» на стихи П. Тычины (1972). После окончания консерватории Ю. Л. Толкач возвращается в Ижевск. Дальнейшее тесное сотрудничество с хоровыми коллективами Удмуртии — Академической хоровой капеллой Удмуртии, детским хором «Глазовчанка» (ДШИ № 3, г. Глазов), хорами ДШИ Ижевска и Воткинска, для которых он специально пишет хоровые произведения, — помогает композитору оттачивать мастерство, совершенствовать технику хорового письма.

Уже в самых первых хоровых произведениях Толкач использует фольклорный материал. Как признаётся мастер, ему нравится «всё, что связано с нашими истоками». Но его увлекает не только удмуртская песня. В

творческом багаже композитора сочинения, созданные на основе венгерской народной музыки (цикл фортепианных пьес «Памяти Б. Бартока», 1976). Русский фольклор лёг в основу концертов «Русские прибаутки» (1983) и «Деревенский календарь» (1984). В концертной сюите «Весёлые небылицы» (1984) используются стихи из английской народной поэзии; стихи из древней японской поэзии стали литературной основой хоровой кантаты «Магия пентатоники» (2001). Но всё же более широко представлены хоровые сочинения на основе удмуртского фольклора: «Пять удмуртских народных песен» для голоса и фортепиано (1971), сюита «Сельские песни» (1976), кантата «Весенние песни» (1982), цикл «Полифонические забавы» (1988), «Десять удмуртских народных песен» (1989), «Четыре удмуртские народные песни» (1990), цикл обработок удмуртских народных песен «Луговые цветы» (1994), «Удмуртский триптих» (2003), две удмуртские народные песни в обработке для мужского хора (2008), обработки пяти удмуртских народных песен по ранним фольклорным записям Д. Васильева-Буглая (2022). Интерес к традиционной музыке родного края обусловлен, по его словам, заложенным в ней «большим потенциалом возможностей, которые ещё предстоит раскрыть».

Обратившись к фольклору как источнику тематизма, Толкач творчески переосмысливает его жанровую природу, экспериментирует с тембрами голосов, оставаясь при этом в строгих рамках классической композиторской школы. Вместе с тем в отношении к традиционной песне наблюдается постепенная эволюция, меняются приёмы и методы работы с фольклором, что наглядно демонстрирует сравнительный анализ двух хоровых циклов, написанных в разное время.

Одно из ранних хоровых произведений Толкача — цикл обработок удмуртских мелодий для хора *a cappella* «Сельские песни» («Гурт кырзаньёс» соч. 7), написанный в 1976 году. Это произведение можно назвать этапным для творчества композитора, по-

скольку в нём отражены ключевые моменты работы с фольклорным материалом. Все четыре части цикла основаны на мелодическом материале удмуртских песен. Источниками послужили широко известные публикации И. К. Травиной, П. К. Поздеева, А. Н. Голубковой [1; 4; 5].

Первая часть «Плывёт гусь...» («Уя вужа зазегед...»), написанная в контрастной трёхчастной форме, — лирическая сцена, главной героиней которой является молодая девушка, которая, наблюдая за неторопливо скользящей по водной глади парой гусей, мечтает о встрече с любимым. В качестве мелодии-темы для крайних разделов автор использовал хороводную плясовую песню Шарканского района «Уя вужа зазегед...», состоящую, как многие песни этого жанра, из запева и припева [См.: 4. С. 81]. Интересна метаморфоза, происшедшая с фольклорной темой: из скорой хороводной она превратилась в неторопливую лирическую песню. При этом композитор использует интонации запева в качестве сопровождения, а припев пес-

ни — как основную тему, переведя таким образом мелодическую горизонтальную линию удмуртского напева в фактурную вертикаль обработки. От оригинального источника остаются первые фразы, которые композитор ритмически упростил (перевёл ямбическую формулу в двоичную систему), но при этом оставил синкопы и сложный размер 5/4. От фольклорного оригинала остался и прежний большетерцовый амбитус напева. На этом оstinатном фоне на *piano* возникает основная мелодия у сопрано, в мелодической линии которой угадываются трихордовые интонации второй части хороводного напева. Необычна ладовая окраска — *d* миксолидийский, не характерный для удмуртской песенности лад, но в данном контексте усиливающий ощущение статики, созерцательного настроения этого раздела (см. примеры 1, 2).

В средней части композитор «даёт слово» лирической героине. Широко льющаяся выразительная мелодия в партии соло сопрано представляет собой стилизацию удмуртской

1

Удмуртская хороводная песня «Уя вужа зазегед...» («Плывёт по течению гусь...»)

<p>21. Уя вужа зазегед...</p> <p>Скоро (♩=152)</p> <p>У-я вужа за-зе-гед, кар гу-резькадь гу-ре-зед, чужшун-дыед-пиш-тй-сез, жыт шун-ды-ед ви-зы-ла. Кызьлу йылысь кы-ли-мы, пи-пу йылысь ва-ла-мы, дур, дур, дур, ду-на-кай крас-но-е по-чу-же, по-чу, ки-чи, ма-чи, ка-ба-чи, ныл-дэс но сё-тэ-лэ</p> <p>Уя вужа зазегед, Кар гурезь кадь гурезед. Чуж шундыед — пиштйсез, Жыт шундыед виыла.</p>	<p>Плывет по течению гусь...</p> <p>Плывет по течению гусь, Берега, как большие города, Утреннее солнце светит сверху, Вечернее — в воде отражается.</p>
--	--

Очень умеренно

у - я

У - я ву - я за - зе - гед, кар гу - резь кадь гу - ре - зед, чуз шун - ды - ед пиш - тий сез

ву я за зу - гед, кар гу - резь кадь гу ре - зед,

жит шун - ды ед ви - зи - ла, кызь - пу йы - лысь кы - ли - мы, ни пу йы - лысь ва - ла - мы

лирической песни на цитируемый поэтический текст известной песни «Васькисько, васькисько...» («Спускаюсь, спускаюсь...»). Здесь композитор применяет полифонический контрапункт, выраженный в сопоставлении мелодии, исполняемой партией сопрано, и трёх нижних голосов. Основная мелодическая интонация — типичный для удмуртской песенности трихорд в кварте. Сонорным колоритом в архаической строгости выступают три нижних голоса, выстроенные по вертикали в соотношениях чистой квинты и чистой кварты. Реприза автором подготавливается приёмом поочерёдного вступления всех голосов и общего наложения звуков, выдержанных на ферматах (*dis – gis – dis – ais – cis*), что усиливает наращивание гармонии и широкий охват пространства. Этот приём впоследствии становится излюбленным для музыкального почерка композитора.

Вторая часть «Сенокосная» — яркая жанровая картина летнего сенокосного дня — выступает контрастом к первой части цикла. Фольклорным источником для данного номера стала

запись песни «Та турнанэз турнаны...» («Эту траву косить...») [4. С. 76], которую автор записи И. К. Травина атрибутировала как песню осеннего обряда Пёртмаськон, «исполняемую после окончания летних полевых работ» [4. С. 227]. Сам напев композитор цитирует почти дословно, лишь слегка изменив первую интонацию. Бережно сохраняется ритмика, за исключением окончания мелодических фраз, в которых автор укрупняет длительности. Толкач использует интересный приём — эхо (как бы издали), чередуя тембральные краски голосов по силе звука и насыщенности. Создаётся ощущение воздуха, пространства, постепенно рассеивающегося звука, уходящих вдаль поющих людей. Хоровая звучность автором постоянно варьируется через различные сочетания тембральных красок голосов (соло Т – S, А; Т – S; В – S; В, А – TI, TII, SI, SII и другие сочетания). Динамика развития представлена в постепенном усложнении гармонии и красочности гармонической насыщенности септаккордами I, IV, V, VI ступеней. Средствами музыкальной

выразительности — сменой тембровой окраски, необычными сочетаниями тембров (например, унисонов теноров и сопрано, басов и альтов, эффект эха и др.), нагрузкой на мужские голоса, постепенным усложнением гармонических сочетаний, преобладанием плагальности — автор создаёт яркий образ ликующей радости. Нарabo-

танные приёмы будут использованы в дальнейшем, в частности в последней части «Удмуртского триптиха» (см. примеры 3, 4).

Третий номер сюиты «Свадебная», опять-таки контрастируя с предыдущей частью, звучит сосредоточенно, несколько отстранённо, в умеренном темпе. Автор воспользовался сбор-

3

Песня осеннего обряда Пёртмаськон «Та турнанэз турнаны...» («Эту траву косить...»)

17. Та турнанэз турнаны...

Эту траву косить...

Медленно (♩=56)

4

«Сельские песни» («Гурт кырзаньёс»), 2 часть, т. 1–7

2. Та турнанэз турнаны... (Сенокосная)

5

Бодро, умеренный темп

ником «Удмуртские народные песни» (1976), соединив поэтический текст одной свадебной песни с напевом другой [См.: 5. С. 16, 19]. Поэтический текст из первой песни заимствован с небольшим сокращением в последней строке (нет обращения к сватье «тулячие» — «моя сватья»). Музыкальный текст композитором сохранён и сокращён лишь в каденции (применён без последнего такта).

Светло и прозрачно на *p* начинается звучать тема в партии альтов, наложенной на звучание залигованной тонической квинты в партии мужских голосов, исполняемой закрытым ртом. Неторопливое проведение лаконичной мелодии в объёме большой терции с опеванием основной ступени, характерное для древнейшего удмуртского обрядового пласта, динамика всего номера, не выходящая за пределы *pp* и *p*, вызывают определённое сходство с колыбельной

песней. Куплетная форма, которую в этом номере использует композитор, помогает преодолеть статику: основная тема перетекает из одной хоровой партии в другую (1-й куплет: А – S – В – А и 2-й куплет: S – В – А); прозрачная гармония C-dur с кратковременно возникающими гармоническими сочетаниями кластеров (*e – a – d – h*) и задержаний в первом куплете сменяется параллельным минором во втором. Основная тема автором гармонически насыщается обращениями септаккордов побочных ступеней, неполными видами нонаккордов. В конце части мелодическое движение останавливается на фермате, составленной из кластера (*e – a – d – g*) с последующим глиссандированием (см. примеры 5, 6).

Цикл завершает «Игровая», в которой Толкач использовал цитату южноудмуртской песни «Гурезь но бамын» («На склоне горы») из сборника «Жингырты, удмурт кырзан!» [1. С. 97].

5 Удмуртская свадебная песня «Ой, кема но туж кема...»
(«Ой, долго да предолго...»)

ОЙ, КЕМА НО ТУЖ КЕМА
ОЙ, ДОЛГО ДА ПРЕДОЛГО

Медленно

Ой ке-ма но туж ке-ма но
туштэм пи-мы тушъ-ясь-коз.
Ой ке - ма но
туж ке - ма куар-тэм
ба - дяр куаръясь - козъ

Ой, кема но туж кема но	Ой, долго да предолго
Туштэм пимы тушъяськоз.	У безбородого сына борода будет
Ой, кема но туж кема	расти.
Куартэм бадяр куаръяськоз.	Ой, долго да предолго
Ой, кема но туж кема	У безлистого клена листва будет
Лыстэм пужым лысьяськоз.	расти.
Турекъяськоз, турекъяськоз	Ой, долго да предолго

Очень умеренно и сосредоточено

С. *Ми ке_ну_им жаль*

А. *Ал_вы-лад вор- дэм_ну ны-ед ми ке ну-им жаль по_тоз.*

Т. *Закр. ртом*

Б. *Закр. ртом*

В традиции (Бавлинский район Республики Татарстан) эта обрядовая песня «*Ай кай*» исполнялась несколько недель между большими праздниками — Пасхой и Троицей. Молодые девушки и юноши поднимались на вершины холмов, выстраиваясь полукругом, брали друг друга под руки и, раскачиваясь из стороны в сторону, пели эту песню. В основе мелодии лежит распространённая в удмуртском обрядовом песенном слое ритмоформула из трёх восьмых и двух четвертей.

Толкач практически точно процитировал напев, но кардинально поменял жанровую природу: неторопливый по темпу, звучащий в особом календарном сакральном тембре ритуальный напев превратился в игровую мелодию, чему немало поспособствовало переосмысление природы ритмоформулы. Композитор на первый план выдвинул саму идею ритма как ведущую и воплотил её в форме игры-диалога. Вся миниатюра строится на различного рода обыгрываниях этой пятисложной ритмоформулы, приобретшей моторно-токатные черты: переключки голосов, хлопки, скандирование, глиссандо.

«*Гурезь но бамын*» — одно из самых известных и часто исполняемых произведений Толкача. Его можно смело назвать визитной карточкой Академической хоровой капеллы

Удмуртии. Красочная обработка удмуртской народной песни, несмотря на то что была создана в середине 70-х годов прошлого столетия, остаётся и в настоящее время часто звучащей и узнаваемой благодаря авторским находкам, приёмам театральности, подчёркнутой концертности (см. пример 7).

В целом «Сельские песни» задали вектор развития «фольклорной тематики» в области хоровой музыки. Вслед за «Сельскими песнями» появляются ещё несколько хоровых произведений с опорой на удмуртский фольклорный материал, а в 2003 году Толкач завершает работу над одним из лучших своих произведений этого направления — «Удмуртским триптихом» для смешанного хора *a cappella*. На титульном листе произведения — скромное посвящение: «Римме Аркадьевне Чураковой». Римма Аркадьевна Чуракова (1934–2011) — выпускница Казанской государственной консерватории, музыковед, учёный-фольклорист, ученица В. Е. Гиппиуса, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств УР. На протяжении многих десятилетий она выезжала в фольклорные экспедиции по разным районам Удмуртии, записывая архаичные образцы обрядового удмуртского фольклора.

Вновь обратившись к удмуртскому песенному фольклору в этом произведении, компо-

Быстро и весело *f* *mf*

С. *f* *mf*
Э! Шу-дом! Гу-резь но ба-мын

А. *f*
Э! Шу-дом!

Т. *f* *mf*
Э! Шу-дом!

Б. *f* *mp*
Э! Шу-дом! Ой!

С. *f*
нек-чи но шаль-ы ча-ле лэ-зясь-кы са шу до-ме, ай-кай, ча-ле лэ-зясь-кы са

А. *f*
ча-ле лэ-зясь-кы са шу до-ме, ай-кай, ча-ле лэ-зясь-кы са

Т. *f*
Ой! ча-ле шуд, шу до-ме, ай-кай, ча-ле лэ-зясь-кы са

Б. *f*
ча-ле шуд, шу до-ме, ай-кай, ча-ле лэ-зясь-кы са

зитор сохранил жанровую природу удмуртских песен, задавая таким образом программу триптиха: в первой части «Бортничья песня» звучат раритетные бортничьи напевы *муш утён гур* (букв. «напев хранения пчёл»), записанные Р. А. Чураковой в Кизнерском районе Удмуртии [См.: 7. С. 61–64]. Вторая часть («Проводы невесты») основана на свадебном напеве проводов невесты из сборника И. К. Травиной [См.: 4. С. 128–130]. Завершают триптих «Песни праздника начала пахоты», в которых автор использует записи календарных песен встречи весны и начала пахотных работ *Акашкá* из сборника Р. А. Чураковой [См.: 7. С. 22–46].

Первая часть триптиха для смешанного 7-голосного хора — «Бортничья песня» — наиболее популярна, она часто звучит на сцене в исполнении Хоровой капеллы Удмуртии. Написанная в сложной трёхчастной форме, она основана на двух бортничьих напевах. Во всту-

пительной ремарке («Достаточно подвижно. Импровизационно») автор указал на манеру исполнения, максимально приближенную к аутентичной обстановке, так как многие удмуртские бортничьи напевы, обладая в традиции статусом закликательных магических напевов, исполняются в импровизированной манере.

Обращение к «пчелиной теме» подвигло композитора к поискам определённых музыкально-выразительных средств. Сам автор говорит: «Мне хотелось передать трепетность и восхищение древнего человека перед чудом природы и одновременно создать ощущение звенящего пчелиного пространства». Потому основным приёмом, выбранным для воссоздания образности, является звукоподражание. Необходимо отметить, что и в фольклорном поэтическом тексте часто встречаются звукоподражания пчелиному жужжанию (*жсингыр, биз-биз*):

Жингыр, жингыр...
Биз-биз но кароз ук дун папаед,

Звенит, звенит, звенит...
Биз-биз зазвенит чистая, святая птаха.

Спиралью скручиваясь, вы полетите при тёплом
солнышке, ой, дорогие, дорогие.
На тёплом солнышке на высокую ель вы сядете,
ой, дорогие, ой, дорогие.

Автор, словно следуя заданному в фольклорном оригинале приёму звукописи, органично воплощает его в музыкальном тексте. Звукоподражания пчелиному рою пронизывают всю часть триптиха: нарочитое вибрато в партии мужских голосов, диссонирующие созвучия, терцово-квартовые переклички, на фоне которых динамично, активно в партии верхних женских и мужских голосов звучит первый напев (см. пример 8).

В среднем разделе картина преобразуется, меняется настроение. Выразительно и нежно начинает звучать тема в партии сопрано *divisi* на фоне приглушённого (с закрытым ртом) звучания альтов. Текст второго напева представляет собой ласковое обращение к пчёлам:

Позыр — позырти потоды шуныт шундыя, ой, донйе,
донйе.
Шуныт шунды, жужыт кызэ тй пуксёды, ой, донйе,
ой, донйе.

В традиционной культуре данный напев является магическим заклинанием пчеловода, стремящегося удержать рой. В произведении Толкача налёт заклинательности снят; автор стремится воссоздать эффект воздушного прозрачного пространства, передать звуковую картину знойного, палящего солнца жарким летним днём. Развитие мелодии происходит путём имитационно-полифонического приёма: тема переходит, точно переливаясь, из партии в партию, из голоса в голос, охватывая звучанием всё пространство.

Реприза возвращает картину ярко звенящего летящего пчелиного роя. Лишь в конце, когда всё замолкает, у теноров звучит последний отголосок: от *mf* со стремительным диминуэндо до *ppp*, рисуя картину улетевшего вдаль пчелиного роя и наступившей общей тишины летнего луга...

Вторая часть «Удмуртского триптиха» — «Проводы невесты» — является лирическим

8 «Удмуртский триптих», 1 часть, т. 1–3

Достаточно подвижно. Импровизационно.

Soprano

Soprano

Soprano

Alto

Alto

Tenor

Bass

Жин_ гыр, жин_ гыр, жин_ гыр, жин_ гыр, жин_ гыр, жин_ гыр,

Жин гыр, Жин гыр...

Ззз...

контрастом к первой подвижной части. В её основе лежит широко известная на севере Удмуртии прощальная песня для невесты «*Кылёд ук, кылёд ук тон, ание*» («Останешься ведь, останешься ведь ты, наша сестра»), которую в традиции поют её родственники, оставляя невесту в доме жениха. Этот напев популярен у удмуртских композиторов; его, в частности, использовал Г. А. Корепанов в своей обработке для солиста и смешанного четырёхголосного хора в сопровождении фортепиано.

Согласно верованиям, исполнение прощального напева в аутентичной среде должно вызвать слёзы у невесты: «не поплачешь за столом, заплачешь за столбом», отсюда его второе название — *ныл бёрдытон голос* (букв. «напев вызывания слёз у невесты»). Используя в качестве цитаты напев проводов невесты [См.: 4. С. 128], композитор углубил идею расставания, прощания с родным домом. Более камерным становится состав хора: номер написан для женского хора и двух солирующих женских голосов (сопрано и альт). Удмуртский напев является достаточно поздним, в нём прослеживается стилистика русской песни конца XIX века. Уловив интонации русской песенности в напеве, Толкач насыщает фактуру подголосочной полифонией, характерными окончаниями фраз в октавный унисон. Традиционный напев цитируется дважды: вначале у хора, затем — в дуэте сопрано и альт. Именно в дуэте женских голосов драматизм ситуации достигает своей кульминации: движение словно замирает, напряжение достигается переходом в далёкие тональности (*Asdur* в *Ces*, затем в *Ges*). На фоне выдержанного кластера, исполняемого хором закрытым ртом на *pp*, и ритма коробочки и бубенцов «прощально» звучит тема у сопрано и альт. Автор словно высвечивает на сцене две одинокие фигуры — дочери и матери, диалог которых превращается в сцену прощания. Завершается номер общим угасанием звучности (постепенно снимаются голоса в партитуре) на фоне продолжающихся ритмичных ударов шумовых музыкальных инструментов, зримо передающих стук копыт удаляющегося свадебного кортежа.

Кульминацией «Удмуртского триптиха» становится финальная часть «Песни праздни-

ка начала пахоты», в которой автор использовал пять напевов обряда *Акашка* из сборника Р. А. Чураковой [См.: 7. С. 22–46]. В традиционной культуре поволжских народов обряды встречи весны, начала пахотных работ являются главными в жанровой системе народного календаря, справляются с большим торжеством всей крестьянской общиной. В финале «Триптиха» как завершающей точке цикла воссоздается яркая картина народного праздника: композитор укрупняет исполнительский состав (большой смешанный пятиголосный хор), использует шумовые ударные инструменты (бубен, коробочка, бубенцы). Основным же средством, выстраивающим драматургию этой части, стал принцип полицитирования — одновременного звучания разных напевов в полифоническом горизонтальном наложении. Все поочередно вступающие пять напевов, как в калейдоскопе, раскрашиваются разными тембрами и динамикой. У каждого напева свой характер, темп и состав исполнителей: первая тема, открывающая этот номер, звучит торжественно, значительно. Постепенное включение других цитат меняет краски праздника: от приглушённого звучания полифонического проведения нескольких напевов к игровому и вновь торжественно-ликующей коде (см. пример 9).

Несмотря на то, что композитор определил жанр произведения — «Свободные обработки удмуртского фольклора», как бы освобождая себя от точного цитирования, всё же «свободными» они являются номинально: автор практически точно цитирует источники, бережно сохраняя исходный фольклорный жанр. В этом отношении «Сельские песни» можно считать даже более смелыми и «свободными», поскольку там автор переосмысливает жанровую природу источника, «ломает» структуру фольклорного напева, свободно комбинирует фольклорные тексты и напевы, наконец, прибегает к приёму стилизации, используя только народный поэтический текст. В «Триптихе» же «свобода» проявляется только на уровне композиторской техники — при помощи ладогармонических, динамических, агогических средств, необычных сочетаний тембров хоровых голосов. Свобода авторской интерпретации прояв-

3. Песни праздника начала пахоты.

Умеренно, но не затягивая. Величественно.

Soprano *f* Ар чо-же возь-ма-м(ы) ар чо-же

Soprano *f* Ар чо-же возь-ма-м(ы) ар чо-же

Alto *f* а-ка шка-мы, ар чо-же

Tenor *f* Ар чо-же возь-ма-м(ы) ар чо-же

Bass *f* а-ка шка-мы, ар чо-же

ляется в смелых тональных колористических сопоставлениях, полифонических приёмах развития с использованием полицитирования, что выводит произведение на новый уровень интонационного обобщения. Но всё же два хоровых цикла Толкача, несмотря на то, что их разделяет почти тридцать лет, демонстрируют сформировавшийся «идиостиль» автора, общие принципы работы с фольклорным материалом. В своём подходе к традиционной удмуртской музыке он остаётся на одной и той же позиции: «не „модернизировать“, а тонко „осовременить“ фольклорный источник с чувством меры, вкуса, а главное — глубины его понимания» [Цит. по: 2]. Потому в своих произведениях с почти дословным цитированием или тонкой стилизацией под удмуртскую лирическую песню Ю. Л. Толкач использует смелые колористические и гармонические решения, кластеры, звукопись, необычные сочетания голосовых партий. Внимание автора обращено на новую технику композиторского письма (в частности сонорные эффекты). Отдельно стоит отметить ярко выраженную концертность, а порой и театрализацию хоровых произведений, которая проявляется в элементах “action-music” [См.: 3. С. 3] (хлопки, ударно-шумовые инструменты), в привлечении дополнительных звуковых эффектов (эхо, звукоподражания), зримо рису-

ющих картины летнего жаркого дня или летающего пчелиного роя, в реминисценциях оперных жанров (соло-«ария» сопрано в «Сельских песнях» или дуэт сопрано и альты в «Проводах невесты» «Триптиха»).

Являясь ярким представителем неофольклорной волны, Толкач тем не менее продолжает традиции русской музыки — М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, Г. Свиридова; в то же время ему очень близки творческие искания Б. Бартока, Я. Сибелиуса, К. Орфа. Исследователи находят стилистическое родство «Сельских песен» и хоровой музыки на народные тексты В. Тормиса [См.: 6]. Некоторые найденные Толкачом композиторские приёмы, такие как гармоническое и ладовое колорирование, сонорика, элементы театральности, будут использованы в других жанрах хоровой музыки («Всенощная», «Магия пентатоники» и др.).

Список литературы

References

1. Жингырты, удмурт кырзан! нотаосын кырзан сборник / Дасыз П. К. Поздеев. Кыкетй издание. Устинов: Удмуртия, 1987. 374 с.
Zhingy'rty', udmurt ky'rzan! [Ring, Udmurt song!]. Ed.: P. K. Pozdeev. 2nd ed. Ustinov, Udmurtiya, 1987, 374 p. (In Udmurt)
2. Иванова Е. С. Творчество Юрия Толкача в контексте художественных явлений XX века // DVD Музыка Удмуртии. Классика и современность: Мультимедийное учебное пособие. Ижевск: Союз композиторов УР, 2017.
Ivanova E. S. Tvorchestvo Yuriya Tolkacha v kontekste xudozhestvenny'x yavlenij XX veka [The work of Yuri Tolkach in the context of artistic phenomena of the twentieth century]. DVD Muzy'ka Udmurtii. Klassika i sovremennost': Mul'timedijnoe uchebnoe posobie. Izhevsk, Soyuz kompozitorov Udmurtskoj respubliky, 2017. (In Russ.)
3. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов: СГК, 2014. 64 с.
Petrov V. O. Instrumental'ny'j teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental theatre of the 20th century: history and theory of the genre]: Abstract of Doctor degree dissertation. Saratov, Saratovskaja konservatorija, 2014, 64 p. (In Russ.)
4. Травина И. К. Удмуртские народные песни. Ижевск: Удмуртия, 1964. 228 с.
Travina I. K. Udmurtskie narodny'e pesni [Udmurt folk songs]. Izhevsk, Udmurtiya, 1964, 228 p. (In Russ., in Udmurt)
5. Удмуртские народные песни: из записей последних лет / Собр. и сост. А. Н. Голубкова, П. К. Поздеев. Ижевск: Удмуртия, 1976. 116 с.
Udmurtskie narodny'e pesni: iz zapisej poslednih let [Udmurt folk songs: from recordings of recent years]. Ed. A. N. Golubkova, P. K. Pozdeev. Izhevsk, Udmurtiya, 1976, 116 p. (In Russ., in Udmurt)
6. Хрущева М. Г. Размышления о творчестве современника (композитор Юрий Толкач) // DVD Музыка Удмуртии. Классика и современность: Мультимедийное учебное пособие. Ижевск: Союз композиторов УР, 2017.
Xrushheva M. G. Razmy'shleniya o tvorchestve sovremennika (kompozitor Yuriy Tolkach) // DVD Muzy'ka Udmurtii. Klassika i sovremennost': Mul'timedijnoe uchebnoe posobie. Izhevsk, Soyuz kompozitorov Udmurtskoj respubliky, 2017. (In Russ.)
7. Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Вып. 2. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. 160 с. (Удмуртский фольклор).
Churakova R. A. Pesni yuzhny'h udmurtov [Songs of the Southern Udmurts]. Iss. 2. Izhevsk, Udmurtskij institut istorii, âzyka i literatury, 1999, 160 p. (Udmurtskij fol'klor). (In Russ., in Udmurt)