

УДК 781.6

А.В. ПЧЕЛИНЦЕВ

**АРАНЖИРОВКА КАК ИНСТРУМЕНТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ПЕРВОИСТОЧНИКА: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ  
КОМПОЗИЦИОННЫХ МЕТОДОВ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ**

---

Пчелинцев Анатолий Васильевич, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке (Москва, ул. Маршала Соколовского, 10), a.v.pchelintsev@mail.ru

---

**Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы трансформации заимствованного первоисточника в сфере хоровой аранжировки. Выделены две области, где в наибольшей степени проявляется стилизованное многообразие, – народно-песенное искусство и инструментальная музыка. Общим знаменателем методов организации звукового материала в них становится значительное усложнение подходов к обработке и возрастающая роль современных техник композиции. Применение в практике хоровой аранжировки рассмотренных в статье особенностей трансформации первоисточника создает предпосылки его различной трактовки и приближает деятельность аранжировщика к полноценному композиторскому процессу.

**Ключевые слова:** аранжировка, хоровое искусство, трансформация, адаптация, обработка, метод, фольклорный первоисточник, фактура.

UDC 781.6

A.V. PCHELINTSEV

**ARRANGEMENT AS A TOOL OF THE ORIGINAL SOURCE INTERPRETATION:  
TO THE QUESTION OF THE COMPOSITIONAL METHODS TYPOLOGY  
IN CHORAL MUSIC**

---

Pchelintsev Anatoliy Vasilyevich, candidate of pedagogical sciences, professor of the cathedra of philosophy, history, theory of culture and art of the Moscow state institute of music n.a. A.G. Schnittke (10, Marshala Sokolovskogo St., Moscow), a.v.pchelintsev@mail.ru

---

**Abstract.** The article deals with the transformation of the borrowed original source in the field of choral arrangement. There are two areas where stylistic diversity manifests itself to the greatest extent – folk song art and instrumental music. The common denominator of methods for organizing sound material in them becomes a significant complication of the approaches to processing and the increasing role of modern composition techniques. The use in practice of choral arrangement of the peculiarities of the transformation of the original source discussed in the article creates the prerequisites for its various interpretations and brings the activities of the arranger closer to the full-fledged composing process.

**Keywords:** arrangement, choral art, transformation, adaptation, processing, method, folk original source, texture.

Хоровое искусство – одна из наиболее стабильных сфер, где аранжировка давно стала устойчивым инструментом работы с заимствованным материалом. Основным мотивом для этого служит необходимость постоянного обновления репертуара хоровых коллективов и значительная гибкость в отношении глубины трансформации заимствованного источника – будь то народная песня или авторское произведение. Это позволяет говорить о несомненной актуальности проблемы, постоянно находящейся в поле зрения современного музыковедения, еще и потому, что в хоровом искусстве аранжировка как метод переработки заимствованного материала обнаруживает удивительную способность к многогранной интерпретации первоисточника. Он может обладать признаками, в генезисе относящими его к различным видам музыки. Нередко исходный материал естественным образом становится носителем жанрово-стилевой модели, особенно в

условиях генетического родства народно-певческого и хорового искусства. Но также и инструментальная музыка нередко становится объектом хоровой аранжировки, раскрывая ее новые выразительные возможности как средства переосмысления исходной модели. Задачи, направленные на выявление особенностей композиционных методов в зависимости от принадлежности первоисточника к вокальной или инструментальной сфере, и определяют цель данного исследования – приблизить аранжировку к методам, сходным с полноценным композиторским процессом.

Исследователи выделяют несколько основных направлений в сфере хоровой аранжировки: переложение авторских хоровых сочинений для другого состава; переложение для хора шедевров инструментальной музыки; переложение сольных вокальных сочинений; обработки массовых и эстрадных песен, джазовых и поп-хитов, создание попури и сюит на их материале; обработка и переосмысление фольклорных образцов (народных песен); гармонизация и обработка духовных (церковных) песнопений [1, с. 10]. Академическое хоровое исполнительство, как никакое другое, отличается наиболее значительным стилевым многообразием самого широкого спектра произведений, включенных в сферу аранжировочной деятельности. Процессы переосмысления или адаптации к конкретным условиям исполнительского состава всегда сопровождаются попытками «встраивания» тех или иных композиционных приемов в иерархию терминологически множественной системы трактовки понятий аранжировочно-транскрипторской сферы.

В хоровом искусстве сложились определенные традиции их толкования, носящие в большей степени условный характер ввиду семантической близости различных терминов. О. Девуцкой обращает внимание на то, что условность градации терминов связана не столько с конкретными особенностями данного типа обработки, а с определенными традициями, а также некоторыми русскими языковыми особенностями употребления этих терминов: «Если обрабатывается фольклорный источник, это принято называть обработкой, или гармонизацией, церковный напев – *гармонизацией, изложением или переложением*, инструментальное или вокальное сочинение – *переложением, хоровым изложением или аранжировкой* [1, с. 13]. Исследователь предлагает свой порядок расположения терминов в направлении увеличения степени творческого участия аранжировщика: гармонизация – хоровое изложение – переложение – аранжировка – обработка – свободная обработка (транскрипция, парафраз, фантазия на тему) [1, с. 13]. Несмотря на терминологическую пестроту и различие взглядов на трактовку понятий, относящихся к сфере переработки заимствованного материала, в хоровой музыке специальные проблемы хоровой аранжировки, исследования по вопросам хоровой фактуры, рекомендации по технике обработки фольклорного первоисточника нашли подробное отражение в многочисленных трудах второй половины XX века. Большинство из них носит практическую направленность и содержит описание тесситурных, тембральных выразительных возможностей хоровых голосов [2, с. 69], их мелодических, гармонических и контрапунктических функций [3, с. 89], методов выявления и оформления приемов изложения и аранжировки, работы со словесным текстом [4], классификацию типов организации музыкального материала [5]. Спектр вопросов, затронутых в специальной литературе, охватывает широкий круг проблем и характеризуется тенденцией последнего времени к внедрению методов научного анализа.

Аранжировка для хора *народно-песенных источников* имеет существенные отличия от работы с произведениями композиторского творчества, при этом отдельные совпадения технологии создания партитуры позволяют говорить о соприкосновении методов и приемов организации звукового материала. В русском музыкальном искусстве традиция обращения к образцам фольклора как источнику вдохновения сложилась еще в конце XVIII века. Самостоятельную жизнь народная песня обрела и в сфере академического хорового искусства. «Золотой век» пришелся на вторую половину XIX – начало XX века, он отразил не только творческие достижения М.А. Балакирева, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова,

А.Д. Кастальского, С.В. Рахманинова и других композиторов, но также стиль эпохи и пути становления русской музыки. Методы аранжировки фольклорных образцов для академического хора с того времени претерпели существенную эволюцию. Если на протяжении первой половины XX столетия в многочисленных аранжировках А.В. Александрова, М.В. Коваля, Ф.А. Рубцова, О.П. Коловского, А.В. Свешникова, В.Г. Соколова, А.А. Юрлова и многих других, внесших существенный вклад в пропаганду русской народной песни, преобладал метод гармонизации фольклорного источника, то вторая половина века и вплоть до настоящего времени отличается *значительным усложнением* подходов к обработке и возрастающей ролью *современных техник композиции*, включая сонористику, алеаторику и других. Органичный сплав сложных композиторских техник и народной песни можно найти в творчестве Г.В. Свиридова, С.М. Слонимского, В.А. Гаврилина, Ю.А. Фалика, Р.С. Леденева, А.Л. Ларина, К.Е. Волкова.

Аранжировка народной песни – дело не менее ответственное, чем обработка композиторского произведения. Ее качество не зависит от масштаба личности аранжировщика, а определяется степенью художественной ответственности, талантом, эстетическим чутьем и глубокими познаниями в сфере *современных* композиторских технологий. Поэтому трудно согласиться с высказыванием Н.А. Гарбузова, полагавшего, что единственно обязательным для композитора является «пользование теми мелодико-гармоническими образами, которые по своему строению и по своему ладовому окружению не противоречат стилю обрабатываемой песни» [6]. Зато другие его слова о том, что «композитор, обрабатывающий одноголосную народную песню, *совершенно свободен* в выборе озвучиваемых мелодико-гармонических образов» [6], звучат актуально в контексте современных представлений о нормах и глубине обработки фольклорного источника. В любом случае, по словам И.И. Земцовского, «композитор имеет полное право использовать народную музыку как *самостоятельную интонационную ценность*, оставляя в стороне ее бытовое применение и поэтический текст» [7, с. 32].

Основная структурная особенность народной песни – куплетное строение – определяет иные подходы к формированию плана аранжировки. Драматургических идей как таковых, в сравнении с композиторским произведением, в народной песне нет. Иное дело – объединение нескольких песен в цикл, что нередко встречается в практике академического хора. В этом случае можно говорить о подобии драматургического развития, построенного на контрастном сопоставлении фольклорных образцов, объединенных, например, идеей фактурного, тонального развития или их жанровым сходством. Ключом для раскрытия содержательной стороны народной песни – а именно она как раз и лежит на поверхности – является ее текст, который в большинстве случаев нуждается в корректном по отношению к фольклорному источнику редактировании уже по той причине, что аутентичность как исполнительская норма свойственна скорее народному, но не академическому хору.

Важным при аранжировке фольклорного образца вопросом всегда остается глубина обработки первоисточника. Предложенная Г. Хорошайло типология содержит несколько уровней, где степень авторского участия может иметь достаточно широкий диапазон, это: 1) обработки-миниатюры; 2) обработки – театрализованные сценки; 3) обработки – масштабные пьесы; 4) циклические сочинения на основе нескольких обработок; 5) обработки-фантазии на темы народных песен [8]. Во многом глубина обработки определяется ресурсами хора, для которого создается аранжировка, более того, это обстоятельство часто является решающим. Например, обработка народной песни для детского хора должна соответствовать уровню его исполнительских возможностей и будет заключаться в реализации несложных фактурных решений и максимальной приближенности к оригиналу. Другое дело – существенная трансформация тематизма, выливающегося в свободные формы, обогащенные приемами современной композиции, и это уже прерогатива исключительной композиторской компетенции. Даже если аранжиров-

щик не является профессиональным композитором, его деятельность во многом *сходна с композиторской*, и это обстоятельство обязывает к постижению многих ее тонкостей.

Данный тип обработки, подобный композиторскому ремеслу, считается в сфере хоровой аранжировки наиболее интересным, где степень авторского начала значительна, и, конечно, такую работу должна отличать в выполнении, например, тембровых или фактурных подробностей, *особая смысловая идея*. Такая «фигура высшего пилотажа», как правило, рождается в сознании аранжировщика на этапе первого прикосновения, вслушивания и осмысления первоисточника и проходит красной нитью на протяжении всего процесса создания произведения. При благоприятных условиях эта идея будет предопределять подбор средств выразительности и, собственно, путей их реализации. В случае, если генеральная идея не найдена, любые, даже самые изощренные техники, будут лишь самоцелью, убивающей сам дух народной песни.

О. Девуцкий справедливо отмечает, что «невозможно дать и какие-либо «рецептурные» указания по «изготовлению» такой «изюминки». Здесь мы пытаемся вступить в зону сокровенных тайн художественного творчества. Если бы наука смогла строго сформулировать отбор и оценку «изюминок», то все поэты могли быть рангом не ниже Марины Цветаевой или Осипа Мандельштама, а композиторы не уступали по прозорливости гению Шумана или Малера» [1, с. 131].

Приведенные автором примеры убедительно показывают, что в современных условиях такие идеи могут быть почерпнуты из всего многообразия композиторских техник, таких как сонористика, алеаторика, политональность, микрохроматика, микрополифония, додекафония, сериальность и пуантилизм, из богатейшего кладезя фольклорной фонетики и орфоэпии [1, с. 141]. Разумеется, в большинстве случаев при аранжировке народной песни используются иные, более простые типы работы с фольклорным образцом, не связанные с решением композиторских задач. Например, широко применяется метод, основанный на подражании народному варьированию, когда каждый новый куплет преподносится в обновленном оформлении, касающемся тесситурных, тембровых или фактурных изменений. В самых простых случаях можно наблюдать техническую адаптацию фольклорного источника к исполнительским возможностям хорового коллектива, при которой все оттенки интерпретации и исполнительской отделки на себя берет хормейстер (т.н. «хормейстерская» обработка» [1, с. 128]).

Как и в случае аранжировки для хора инструментального композиторского произведения, при работе с народной песней проблема фактурного решения целого является едва ли не одной из первых задач. Их решение лежит в плоскости понимания глубинных закономерностей народного музыкального искусства. Поэтому в самых общих чертах наиболее типичным для народной манеры в начале аранжировки будет проведение одноголосного запева, постепенно «обрастающего» подголосочной тканью. Дальнейшее развитие происходит при помощи всего спектра фактурных хоровых средств. Соотношение хорального изложения, контрастной полифонии, имитационной техники, их сбалансированность на уровне всей композиции, может быть продиктована сюжетом текста и регулироваться его смысловыми акцентами. В качестве кульминационного средства используют нередко октавный унисон на *forte* или предельные регистры голосов. Заключительная фаза композиции зачастую связана с возвращением к тихому унисону начального проведения. Подголосочность, свойственная русскому народному многоголосию, является основным фактурным инструментом аранжировщика. Разветвление напева нередко достигается введением подголосков, образующих движение параллельными терциями.

На этот счет существуют различные мнения. Следует отметить, что традиции аранжировки народной песни, сложившиеся в народно-певческом искусстве, напротив, считают неприемлемым употребление параллелизма терций, мотивируя это уникальностью «одной основной мелодии, от которой другие голоса ответвляются и снова возвращаются к ней на заключительных нотах в унисон» [9, с. 65]. Иными словами, основной

напев должен быть свободен от терцовой «зависимости», снижающей его главенство. В этом утверждении есть рациональное зерно, поэтому интервалика подголоска, наряду с его ритмическим своеобразием и самостоятельностью относительно основной мелодии, должна носить подвижный, вариативный характер, придающий самому подголоску черты индивидуальности. В пользу такого решения проблемы подголосочной техники говорит «неустойчивость состава интонационно различающихся голосов и их функций, импровизационность самого многоголосия, его рождение в процессе исполнения» [5, с. 26]. В любом случае количество одновременно звучащих голосов, как и интервальное соотношение между ними – материя подвижная, вытекающая из генетической природы народного многоголосия.

Другой важной задачей в процессе аранжировки становится гармонический план. Отрицание западноевропейской традиции, когда «ни одна норма, рекомендуемая курсом традиционной гармонии, не может рассматриваться правильной или сколько-нибудь полезной, так как даже при типичной аккордовой фактуре стиль аранжировки не имеет права в корне порывать с исходным фольклорным языком» [1, с. 118], представляется излишне категоричным и ограничивающим круг выразительных средств аранжировки, к которым относится и гармония. В этом высказывании заложено серьезное противоречие с собственной точкой зрения, иначе как понимать, какое отношение к «исходному фольклорному языку» имеют, например, современные техники композиции, о которых пишет автор в своем исследовании? [1, с. 141]. Поэтому мера художественной ответственности всегда будет лежать на аранжировщике, какими бы средствами он ни пользовался. Важен убедительный эстетический результат. Смелые гармонические решения по аранжировке народной песни предлагал еще в далеком 1923 году А.Д. Кастальский [10], обосновавший применение квартаккордов, нонаккордов, увеличенного и уменьшенного ладов, модуляций в отдаленные тональности.

Одним из перспективных инструментов в руках автора аранжировки является гармоническое варьирование. Вместе с тем нужно согласиться, что сложившиеся в сфере хоровой аранжировки нормы голосоведения часто отражают точку зрения, отрицающую «немецкие подходы» (А.Н. Серов). Оставляя в стороне полемичность проблемы, отметим, что ладогармоническое своеобразие фольклорного образца в своем *исконном* виде действительно требует особых подходов в организации гармонической ткани. Это относится, в частности, к системе удвоений, которые, при наличии большого количества голосов, позволяют добиться более мощной звучности. Свообразие подчеркивается также параллелизмом совершенных консонансов и преобладанием удвоений терцовых и квинтовых тонов, консонирующих созвучий, плагальности, ладовой переменности. Вполне органично стилистически обоснованное и умеренное включение «терпких» звучностей, достигаемых средствами хроматизации или применением специфических ладовых структур. И, напротив, подобным обработкам чуждо гармоническое кадансирование, совершенно оторванное от стиля фольклорного образца и придающее банальность.

Нередко в хоровые обработки народных песен вводят фактурные компоненты, свойственные в большей степени инструментальному типу изложения. Этим приемом в необходимых случаях достигается имитация хоровыми средствами народно-инструментальных наигрышей как неких национальных тембросимволов (гармоника, балалайка) или фигур аккомпанемента. Такие приемы отражают общую тенденцию хорового письма, начиная с последней трети XX века к инструментализации [11, с. 138]. Различают несколько видов инструментального темброинтонирования: 1) тембровое цитирование, 2) тембровую имитацию (инструментами симфонического оркестра), 3) тембровую аналогию (вокально-хоровыми средствами) [12, с. 25]. Последний из названных видов как «обобщение через тембр» в большей степени относится к полноценному композиторскому процессу, поэтому в практике «рядовой» аранжировки встречается не так часто. Имитация тембра жалейки или свирели достигается использованием некоторых инструментов симфонического оркестра – гобоя и флейты соответственно. Наиболее простым

способом достижения разнообразных вокально-инструментальных комбинаций является прямое тембровое цитирование – введение в партитуру народных струнных щипковых и ударных инструментов. В отношении метrorитмического своеобразия аранжируемого фольклорного образца возможна относительная свобода, т.к. регулярной метрикой отличаются лишь жанры, связанные с танцем, в остальных же случаях (лирических, протяжных песнях) широко применяется переменный метр, отражающий генетическую нестабильность метрической организации народной песни. Агогические и динамические оттенки как детали отделки также могут служить средствами драматургического развития.

Значительный интерес представляют работы, направленные на разработку принципов аранжировки *инструментальных* сочинений для хора. Предпринятое в связи с этим теоретическое осмысление проблем хоровой аранжировки стало основой для разработки *целевого аранжировочно-драматургического анализа* (О. Девуцкий) как главного инструмента аранжировщика [1, с. 6]. В своей работе он тесно контактирует со всеми тонкостями композиторского замысла, и поэтому микроанализ звуковой ткани, по мысли исследователя, должен привести к «максимально возможной мотивированности любого звука, паузы, знака артикуляции, любого интонационного хода или фактурной детали» [1, с. 37]. Таким образом, сущность предлагаемого метода целевого аранжировочно-драматургического анализа заключается в трактовке этих деталей в качестве особых внутренних персонажей, активно участвующих в локальных и перспективных музыкальных событиях [1, с. 37].

Анализ инструментального сочинения, выбранного в качестве объекта аранжировки для хора или вокального ансамбля, складывается из осмысления ряда аспектов. Среди них – жанровый анализ как наиболее ответственный этап, особенно если замысел будущей композиции предполагает изменение жанровой направленности первоисточника, являющего частью циклического произведения. «В аранжировочной деятельности, – пишет О. Девуцкий, – есть некий стабильный «плюс»: выбирая для переложения какой-либо номер цикла, аранжировщик как бы приподнимает его, делает ярче, весомее, выразительнее. Это происходит автоматически, благодаря изменению и повышению жанрового статуса произведения» [1, с. 39]. К другим элементам анализа исследователь относит осмысление темпа как одной из важнейших характеристик аранжируемого произведения во взаимосвязи с тактовым размером, анализ тональности, выявление драматургии тематических линий, анализ тесситуры сочинения, фразировку, артикуляцию, динамику. Исследовательский этап создания аранжировки инструментального произведения включает в себя также определение самой возможности адаптации его фактурных особенностей, которые не всегда поддаются воплощению хоровыми средствами. При трансформации фактуры инструментального типа важным аспектом аранжировки становится сохранение того образно-эмоционального строя, который отличает первоисточник.

Процесс воплощения замысла непосредственно связан с рядом технологических аспектов и специфических проблем, центральное положение среди которых занимает *фактура*. Ее возможности в хоровом искусстве достаточно широки и разнообразны. Если аккордовая или полифоническая фактура считается более типичной, то не менее доступными являются также иные формы изложения, например, гармонические фигурации, басоаккордовые формулы, различные формы аккомпанемента, генетически ведущие происхождение от инструментальных типов фактуры. На первый взгляд, к наиболее простому виду, но обеспечивающему максимальную слитность звучания, относится аккордовая фактура, сыгравшая в хоровой музыке роль «одного из самых стабильных жанровых признаков» [13, с. 14] и ставшая определенным фактурно-гармоническим стереотипом. Вместе с тем монолитность звучания хорального склада происходит не только по причине тембрового нивелирования хоровых партий, но и в результате разграничения колористических свойств партий, получающих в результате тембровую персонифицированность и акустическую индивидуальность. Вероятно, это связано с тем, что на

протяжении длительного времени хоровое искусство развивалось на основе имитационной техники и кристаллизация хора как самостоятельного вида изложения произошла значительно позже, найдя отражение, в частности, в православном обиходе.

Хоровая фактура в генезисе представляет собой интонационное взаимодействие всех голосов-персонажей, и именно этим качеством, по мысли Н. Васильевой, «и определяется требование мелодической логики, интонационной осмысленности каждого голоса, которые предъявляли к хоровому произведению и И.С. Бах, и Н.А. Римский-Корсаков, и П.И. Чайковский, считавшие хоральную фактуру по природе полифонической» [5, с. 75]. Об этом несколько ранее писал и О. Коловский, пришедший к выводу о приоритете во внутренней интонационной структуре многоголосия хоров М.И. Глинки го-мофонно-подголосочных закономерностей и их преобладании над гармоническими [14, с. 124]. Следовательно, признаками удачно выполненной аранжировки инструментального сочинения будет отсутствие второстепенных партий, носящих аккомпанирующий характер, тщательно взвешенный «сценарный» план взаимодействия партий-персонажей, отличающихся самостоятельным обликом и логикой развития. Особая роль в этом смысле должна принадлежать, как это сделано в баховских хорах, средним голосам и, в частности, тенору, степень индивидуализированности которого в тесситурном, интонационном и ритмическом аспектах позволяет в контакте с остальными голосами преодолеть внешнюю статичность хоральной фактуры. Поэтому в процессе аранжировки «жизнь средних голосов, интонационное выявление их взаимоотношений (проявления «ростков» мелодичности в аккордовых последованиях и т.п.) является наиболее существенной и одной из главных сторон работы над многоголосной фактурой» [15, с. 60]. Особую экспрессию, внутренний драматизм и насыщенную динамику развития хоровым партиям добавляет прием перекрещивания голосов.

Таким образом, аранжировка как метод и инструмент переработки заимствованного первоисточника обнаруживает в хоровой музыке целый спектр средств его художественного истолкования. Объектом трансформации здесь может стать неисчерпаемый клад народной-певческого искусства наравне с подлинными шедеврами инструментальной музыки. Стилевое многообразие обеих сфер музыкального искусства находит отражение в подходах к трансформации аранжируемого источника, сохраняя их особенности и одновременно пересекаясь в плоскости технологических приемов. Несмотря на отличие аранжировки народно-песенных источников от работы с произведениями композиторского творчества, их объединяют отдельные методы организации звукового материала, в частности, значительное усложнение подходов к обработке и возрастающая роль современных техник композиции. Это предъявляет к аранжировщику требование владения современными композиторскими технологиями, особенно при создании аранжировок, связанных с существенной трансформацией тематизма. Но и при использовании более простых технических решений, не связанных с композиторскими задачами, перед аранжировщиком лежит ответственная художественная задача адаптации фольклорного источника на основе понимания глубинных фактурных закономерностей народного музыкального искусства и эстетической ценности используемых гармонических средств.

Не менее ответственные задачи стоят и при аранжировке для хора инструментальных сочинений. Здесь главным инструментом аранжировщика для принятия художественно мотивированного решения становится тщательный анализ не только звуковой ткани, но и осмысление жанровой основы первоисточника, особенностей драматургического развития и самой возможности адаптации фактуры к возможностям ее воплощения хоровыми средствами. Преодоление фактурно-гармонических стереотипов по образу и подобию аккордового склада лежит через использование иных форм изложения, ведущих происхождение от инструментальных типов фактуры, что позволяет наделить каждый голос чертами персонифицированности. Применение в практике хоровой аранжировки рассмотренных особенностей трансформации первоисточника создает предпосылки его

различной трактовки и приближает деятельность аранжировщика к полноценному композиторскому процессу.

#### Литература

1. *Девуцкий О.В.* Теоретические аспекты искусства хоровой аранжировки: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2006.
2. *Самарин В.А.* Хороведение и хоровая аранжировка. М., 2002.
3. *Живов В.Л.* Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. М., 2003.
4. *Гармаш Г.С.* Основы хорового изложения и аранжировки: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1949.
5. *Васильева Н.Э.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке. Проблема фактуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2000.
6. *Гарбузов Н.А.* Древнерусское народное многоголосие. М., 1948.
7. *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор. М.; Л., 1978.
8. *Хорошайло Г.* Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А.В. Михайлова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д., 2005.
9. *Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. СПб., 1909. С. XLV.
10. *Кастальский А.Д.* Основы народного многоголосия. М., 1948.
11. *Паусов Ю.И.* Современная русская хоровая музыка (1945-1980): очерки истории и теории жанра. М., 1991.
12. *Жоссан Н.* Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60-80-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1998.
13. *Григорьева Г.В.* Русская хоровая музыка 1970-х – 1980-х годов. М., 1991.
14. *Коловский О.П.* Русская советская хоровая музыка (Вопросы голосоведения и фактуры). Л., 1973.
15. *Семенюк В.О.* Заметки о хоровой фактуре. М., 2000.

#### References

1. *Devutskiy O.V.* Theoretical aspects of the art of choral arrangement: diss. ... cand. of history of art: 17.00.02. Moscow, 2006.
2. *Samarin V.A.* Horovedenie i horovaya aranzhirovka [Choir and choir arrangement]. Moscow, 2002.
3. *Zhivov V.L.* Horovoe ispolnitelstvo: teoriya, metodika, praktika [Choral performance: theory, methodology, practice]. Moscow, 2003.
4. *Garmash G.S.* Basics of choral presentation and arrangement: diss. ... cand. of history of art. Moscow, 1949.
5. *Vasilyeva N.E.* Alfred Schnittke's choral creativity. The problem of texture: diss. ... cand. of history of art: 17.00.02. Moscow, 2000.
6. *Garbuzov N.A.* Drevnerusskoe narodnoe mnogogolosie [Old Russian folk polyphony]. Moscow, 1948.
7. *Zemtsovskiy I.I.* Folklor i kompozitor [Folklore and composer]. Moscow; Leningrad, 1978.
8. *Horoshaylo G.* Arrangements of folk songs for choir a cappella in national musical culture of the XX century and the creativity of A.V. Mikhailov: autoref. diss. ... cand. of history of arts: 17.00.02. Rostov-on-Don, 2005.
9. *Lineva E.E.* Velikorusskie pesni v narodnoy garmonizatsii [Great Russian songs in folk harmonization]. Iss. 2. St. Petersburg, 1909. P. XLV.
10. *Kastalskiy A.D.* Osnovy narodnogo mnogogolosiya [The basics of folk polyphony]. Moscow, 1948.

11. *Paisov Yu.I.* Sovremennaya russkaya horovaya muzyka (1945-1980): ocherki istorii i teorii zhanra [Modern Russian choral music (1945-1980): essays of history and theory of genre]. Moscow, 1991.

12. *Zhossan N.* The problem of implementation of the Russian folklore genres in the works of cantata and oratorial type (on material of the Russian music of the 60-80s years): autoref. diss. ... cand. of history of art: 17.00.02. Moscow, 1998.

13. *Grigoryeva G.V.* Russkaya horovaya muzyka 1970-h – 1980-h godov [Russian choral music of the 1970s – 1980s years]. Moscow, 1991.

14. *Kolovskiy O.P.* Russkaya sovetskaya horovaya muzyka (Voprosy golosovedeniya i faktury) [Russian Soviet choral music (Questions of voice and texture)]. Leningrad, 1973.

15. *Semenyuk V.O.* Zametki o horovoy facture [Notes on choral texture]. Moscow, 2000.

УДК 783:27-535-35

Ю.Ю. ХОДЧЕНКО, С.И. ХВАТОВА

**СЛАВНИКИ «ЯКО ВЕНЦЕМ ПРЕСВЕТЛЫМ» И «СМЫСЛ ОЧИСТИВШЕ»  
ИЗ СЛУЖБ В ЧЕСТЬ СВЯЩЕННЫХ РЕЛИКВИЙ ДЕВЫ МАРИИ  
В ДРЕВНЕРУССКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ТРАДИЦИИ**

Ходченко Юлия Юрьевна, магистрант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), yulya.khodchenko@mail.ru

Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), hvatova\_svetlana@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена результатам исследования двух песнопений, объединяющих праздники – Ризоположения, Положения Пояса и Покров Пресвятой Богородицы. В статье анализируются стихиры-славники 2 гласа «Яко венцем пресветлым» и «Смысл очистивше» в исторической перспективе на базе комплекса источников разных эпох. Основой для настоящего исследования послужили методы источниковедческого, текстологического и компаративного изучения рукописных памятников, а также художественный анализ композиции песнопений.

**Ключевые слова:** Древнерусское певческое искусство, славники, службы в честь священных реликвий Девы Марии.

UDK 783:27-535-35

Yu.Yu. KHODCHENKO, S.I. KHVATOVA

**THE GLORIFYING SONGS «LIKE A LIGHT WREATH» AND  
«MADE SENSE CLEAR» FROM THE CHURCH SERVICES IN HONOR  
OF THE SACRED RELICS OF THE VIRGIN MARY IN THE OLD RUSSIAN  
AND MODERN LITURGICAL TRADITION**

Khodchenko Yuliya Yuryevna, master student of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), yulya.khodchenko@mail.ru

Khvatova Svetlana Ivanovna, PhD (History of art), professor of the cathedra of musicology, composition and methods of music education of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), hvatova\_svetlana@mail.ru

**Abstract.** The article is devoted to the results of the study of two hymns, uniting holidays – Laying of the Holy Robe, Laying of the Holy Belt and Intercession of the Virgin Mary. The article analyzes the glorifying songs of the 2 voice «Like a light wreath» and «Made sense clear» in the historical perspective on the basis of complex of sources from different eras. The basis for this study was the