

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

*для студентов КНР специальности
1-18 01 01 Народное творчество
(по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-01
Народное творчество (хоровая музыка),
специализации 1-18 01 01-01 01 “Хоровая музыка (академическая)”*

2021 г.

Составители:

Т.С. Гажевская-Пешак, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент

С.К. Ерохина, профессор кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент

Рецензенты:

А.Б. Нижникова, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент

И.М. Громович, декан факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент

Рекомендована к утверждению

Кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от 24.09.2021).

Советом факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от 25.10.2021).

Ответственный за редакцию:**Ответственный за выпуск: Т.С.Гажевская-Пешак**

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Введение | 5 |
| Раздел I | |
| Музыкальная культура Средневековья и Возрождения | |
| Тема 1. Музыкально-поэтическое искусство Средневековья | 7 |
| Тема 2. Музыкальная культура Возрождения | 11 |
| Раздел II | |
| Циклические инструментально-хоровые жанры в творчестве западноевропейских композиторов XVIII–XIX веков | |
| Тема 3. И.С. Бах – традиционалист и новатор | 17 |
| Тема 4. Героико-патриотическая тема в ораториях Г.Ф. Генделя. Ораториальный жанр в творчестве Й. Гайдна | 23 |
| Тема 5. Жанр “реквием”, его происхождение и эволюция. Морально-философский характер “Реквиема” В.А. Моцарта, переосмысление жанра в творчестве Дж. Верди | 29 |
| Раздел III | |
| Романтическая хоровая миниатюра | |
| Тема 6. Хоровая миниатюра в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана | 34 |
| Тема 7. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Ф. Мендельсона, И. Брамса | 37 |
| Раздел IV | |
| Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XVII–XIX веков | |
| Тема 8. Становление западноевропейской оперы | 41 |
| Тема 9. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков | 46 |
| Тема 10. Хор в опере раннего и позднего романтизма | 49 |
| Раздел V | |
| Зарубежная хоровая музыка XX века | |
| Тема 11. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов | 60 |
| Тема 12. Неоклассический период хоровой музыки западноевропейских композиторов XX века | 65 |
| Тема 13. Хоровое творчество национальных композиторов США и Великобритании | 71 |
| Литература | |
| Рекомендуемые материалы для викторины | |
| Раздел VI | |
| Истоки профессионального хорового искусства. | |
| Хоровая музыка эпохи Просвещения | |
| Тема 14. Знаменный распев и его история. Строчное пение. | 78 |
| Тема 15. Хоровая музыка XVII–XVIII веков | 79 |
| Раздел VII | |
| Русская оперно-хоровая классика XIX века | |
| Тема 16. Оперно-хоровое творчество М.И. Глинки | 85 |

| | |
|--|----|
| Тема 17. Оперно-хоровое творчество А.С. Даргомыжского | 87 |
| Тема 18. Пути развития русской хоровой музыки во второй половине XIX века. Оперно-хоровое творчество А.П. Бородина | 89 |
| Тема 19. Оперно-хоровое творчество М.П. Мусоргского | 92 |
| Тема 20. Оперно-хоровое творчество Н.А. Римского-Корсакова. Роль и место хора в операх композитора | 95 |
| Тема 21. Расцвет русской оперы в творчестве П.И. Чайковского | 99 |

Раздел VIII

Развитие жанра а cappella в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века

| | |
|---|-----|
| Тема 22. Хоры А.С. Даргомыжского, Ц.А. Кюи | 102 |
| Тема 23. Хоровое творчество П.И. Чайковского. Гуманистические мотивы хоров С.И. Танеева | 105 |
| Тема 24. Темы, образы и жанровые черты хоровых произведений П.Г. Чайковского | 109 |
| Тема 25. В.С. Калинников – композитор, педагог и дирижер | 111 |

Раздел IX

Кантаты и другие вокально-симфонические произведения русских композиторов

| | |
|---|-----|
| Тема 26. Об особенностях развития кантаты в России. Кантатное творчество П.И. Чайковского | 113 |
| Тема 27. Вокально-симфонические произведения С.И. Танеева, С.В. Рахманинова | 116 |

Литература

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие «Классическая хоровая литература» разработано для студентов КНР специальности Народное творчество (хоровая музыка академическая).

Учебная дисциплина «Классическая хоровая литература» входит в цикл профилирующих в системе учебных дисциплин дирижёрско-хоровой специализации. Преподавание данной дисциплины осуществляется в тесной взаимосвязи с такими теоретическими и практическими дисциплинами специализации как «История хорового исполнительства», «Дирижирование», «Хоровой класс», «Класс старинной хоровой музыки», «Методика работы с хором».

Основная цель учебной дисциплины – ознакомить иностранных студентов с историей формирования и становления русской и западноевропейской хоровых культур от Средневековья до наших дней, показать самобытное преломление в хоровой культуре исторических типов музыкального стиля, их эволюцию, дать целостную картину развития хоровой культуры и её достижения. Задачами обучения являются: расширение музыкально-культурного кругозора иностранных студентов на примерах лучших художественных образцов хоровой культуры; овладение знаниями об основных жанрах, стилях русской и западноевропейской хоровой музыки; воспитание у иностранных студентов навыков всестороннего анализа хорового произведения, способности к обобщению, умения работать с музыковедческой литературой.

Теоретический материал, представленный в пособии, с различных ракурсов освещает многовековой путь эволюции зарубежной и русской хоровой музыки от этапа ее зарождения и становления в период Средневековья до современности (XX век). Составители акцентируют внимание на жанровых и стилевых процессах, свойственных той или иной исторической эпохе, включают в материал творческие портреты композиторов, а также аналитические разборы наиболее ценных хоровых сочинений. Музыкальные произведения изучаются по жанрам и периодам. Общая характеристика путей развития хоровой музыки по историческим этапам даётся в обобщённых темах. Рассмотрение отдельных периодов целесообразно начинать по жанровым принципам. Составителями учебно-методического пособия предлагаются краткий перечень освещаемых вопросов, дополненный выводными данными и понятиями по каждой теме, включают список общей и дополнительной литературы.

Практическая часть учебно-методического пособия представлена в виде объёмного мультимедийного приложения на компакт-диске, дополняющего и расширяющего изложенные в теоретическом разделе сведения музыкальными примерами и нотами. Викторина включает высокохудожественные образцы западноевропейской и русской хоровой, вокально-симфонической и оперной музыки.

Пособие предназначено для самостоятельной работы иностранных студентов вуза при подготовке к семинарским занятиям и различным (зачёт, экзамен, викторина) формам отчётности по дисциплине «Классическая хоровая литература».

Структурная организация учебно-методического пособия направлена на глубинное освоение предмета, способствует качественному закреплению полученных знаний, установлению прочных междисциплинарных связей, активизирует процесс использования полученных знаний в дальнейшей творческо-педагогической деятельности иностранных студентов. Учебно-методическое пособие состоит из введения, девяти разделов, состоящих из двадцати семи тем, списка литературы и мультимедийного приложения.

Учебно-методическое пособие «Классическая хоровая литература» соответствует общей программе дисциплины, стандартам апробированного и дидактически обработанного материала.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Тема 1. Музыкально-поэтическое искусство Средневековья

Основные вопросы

1. Средневековая идеология. Культурная музыка католической церкви.
2. Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья.
3. Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки.
4. Раннее многоголосие. Невменная, линейная и мензуральная нотации.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов о церковной музыке эпохи средневековья, ее стилевой и жанровой специфике.

Музыка эпохи Средневековья – период развития музыкальной культуры с V по XIV века. Средневековая музыка сохранила во множестве нотные записи. Некоторые напевы той эпохи звучат в современном фольклоре и в произведениях композиторов XIX – XX веков. Это было тяжелое и кровавое время, омраченное бедствиями огромных людских масс. В Европе утверждение феодально-крепостного строя породило кровопролитные войны. Это были монгольские и арабские завоевания, крестовые походы, впоследствии столетняя война XIV – XV веков.

В этих условиях сложилось духовное всевластие католической церкви. Она яростно обрушивалась на своих противников и в их числе на «мирское», светское музыкальное искусство, беспощадно преследовала народных музыкантов и надолго, почти полностью, захватило в свои руки профессиональное искусство, творчество, песенно-хоровую культуру, нотную письменность и теорию музыки. В течение многих столетий церкви и монастыри были очагами средневековой культуры. Здесь хранились древние манускрипты – бесценные сокровища человеческой мысли. Монахи переписывали их, сберегая от разрушений временем. При монастырях организовывались школы, мастерские письма, ваяния, резьбы по дереву, развивалась живопись, складывались первоклассные певческие капеллы. На главных площадях возводились небывалые по размерам соборы, способные вместить всех желающих жителей города. Складывался новый готический стиль.

Кафедральные соборы становились средоточием городской культурной жизни. При соборах открывались не только церковные школы, но и светские, позже преобразованные в университеты. Среди самых ранних –

Кембриджский и Оксфордский в Англии, Парижский – во Франции. Университеты становились центрами развития науки, еще проникнутой духом схоластики, долгое время – подчиненной теологии, но, тем не менее, постепенно накапливавшей знания о мире. Церковь держала в своих руках все сферы человеческой жизни.

Средневековая идеология стремилась подчинить музыку своему влиянию, поставить ее на службу интересам христианской религии. Культовая музыка заложила основы всей современной профессиональной европейской музыки. В культовой музыке средних веков господствует аскетизм. Ее основными видами являлись: *речитация* и *псалмодия*. Речитация – молитвенное чтение нараспев – простейший, наименее музыкально развитый и художественно совершенный из этих видов, особенно прочно закрепившийся среди монашества. Эта речитация еще не являлась мелодией в собственном смысле; исполнялась в медленном темпе, покойно, тягуче, отличалась однообразием ритма, интонаций, отвечала аскетически-мертвенному, бесстрастному духу монастырской жизни. Мелодически более развитыми и эмоциональными были моления другого вида – псалмодические. В византийскую столицу они принесены были, видимо, с Востока – из Сирии и Палестины. Вокальная линия псалмодии была разнообразнее и выразительнее. Заключительные обороты мелодии нередко расцветчивались орнаментальными вокализациями.

Народная основа песенно-поэтического искусства средневековья

Новый век породил и новые жанры. Одним из таких жанров явилось песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов. У немцев они назывались шпильманами и миннезингерами, у французов – жонглерами, также трубадурами и труверами. Были они и в Англии, Италии, Испании и других странах, где получили прозвища гистрионов, хогларов. В своих песнях странствующие музыканты выражали чувства миллионов тружеников – крепостных, ремесленников, угнетенных, обездоленных, задавленных феодально-помещичьим строем. Эти песни пробуждали в слушателях сочувствие. Порою эти песни становились острым и разящим оружием борьбы против феодальной власти. Эти песни обличали пороки князей и прелатов, обливали их ядом иронии. Немногое сохранилось от этого искусства, дерзкого и полнокровного, вскормленного лишениями и нуждой. Шпильман, жонглер, гистрион – это не только странствующий художник-универсал: это певец, инструменталист, актер-декламатор, акробат-канатоходец и иллюзионист. Обычно он представитель наиболее революционно настроенных слоев населения деревни и города –

разорившихся крестьян, ремесленников, мелких торговцев. Странствующие музыканты выступали везде: на улицах и площадях городов, на ярмарках и у церковных папертей, а то и просто для прохожего люда где-нибудь у большой дороги.

Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки

Стиль церковной католической музыки сложился в Западной Европе в IV – VII веках. Ее главные очаги и центры – Италия (Рим, Милан), Франция (Пуатье, Руан, Мец, Суассон), Испания, Германия.

Главной задачей римской церкви было создание единого культового ритуала и соответствующей ему богослужебной музыки. В течение, по крайней мере, трех столетий многие ученые монахи и музыкально образованные представители духовенства работали над систематическим изложением и сводом мелодий этого стиля. Результатом явился обширный кодекс начала VII столетия, главную роль в создании которого предание приписывает папе Григорию I (образованный богослов, дипломат, знаток византийской культуры). Из огромного числа бытовавших в церковной практике напевов были отобраны наиболее употребительные, отвечающие духу религиозности. Они распределились по дням церковного календаря, каждый был строго связан с определенным моментом церковной службы. Сами песнопения Григорий I также подверг обработке: освободил от чрезмерной экспрессии, характерной, например, для восточных напевов, придал их звучанию большую строгость и стилистическое единство, некоторые напевы сочинил сам.

Так появился «Антифонарий» – полный свод католических песнопений, вошедших в историю музыки под названием григорианские хоралы. *Григорианский хорал* (ср.-лат. Cantusgregorianuschoralis, нем. Choral) – традиционное литургическое канонизированное песнопение римско-католической церкви монодического типа изложения, исполнявшееся без сопровождения инструментов. Текстовую основу его составляют книги Св. Писания, прежде всего Псалтирь, жития святых, труды ранних Отцов Церкви. К концу VIII – началу IX века завершился процесс канонизации католической службы – григорианское пение стало его неизменной основой.

Одноголосный григорианский напев исполнялся хором мужских голосов (или ансамблем солистов-певцов). Свободный, нерегулярный ритм мелодии был подчинен ритму слов. Тексты – прозаические, на латинском языке.

Хорал явился основой ранних форм европейского многоголосия (органума, дисканта), а позднее, в эпоху Возрождения и Просвещения,

служил тематической и конструктивной основой многоголосной музыки (*cantus firmus*). В григорианском искусстве закрепились определенные приемы исполнения – *антифонное пение*, опирающееся на принцип чередования двух хоров (или хоровых групп); другая – *респонсорное пение*, основанное на сопоставлении эпизодов сольных и хоровых.

Раннее многоголосие

Истоки многоголосия коренятся в древней народной музыке в различных его видах: ленточное многоголосие, подголосочное и имитационное. Время его образования IX – X века. Раньше образовались те его разновидности, которые основывались на параллельном движении голосов: кварто-квинтовом (*органум*), в терцию (*гимель* или *двойниковое пение*), или параллельными секстаккордами (*фобурдон*).

Но самым развитым и совершенным видом явился *дискант*, что означает «противогласие», т.е. пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических форм дискант отличался, прежде всего, тем, что основная мелодия (*cantus firmus*) передавалась нижнему голосу, получившему название тенора; верхний же голос или голоса исполняли контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой.

Дискант возник и достиг высшего расцвета во Франции в XII – XIII веках. Его очагами были Лимож, Шартр, Фекам и в особенности Париж. Певческая школа собора Парижской Богоматери во главе с замечательными мастерами-полифонистами, регентами Леонином и Перотином, подняла искусство дисканта до наибольшего совершенства.

Важнейшим событием в развитии музыкального профессионализма было введение в эпоху раннего средневековья *невмой записи* напевов. Невмы – знаки в виде штрихов, точек, крючков – надписывались над молитвенным текстом, чтобы указать то направление, в каком движется мелодия, и относились, вероятно, не к отдельным звукам, а к целым группам. Такая запись служила лишь напоминанием и могла пригодиться тому, кто напев уже знал.

Линейная нотация впервые встречается в записях X века. Совершенствование музыкального письма вело к более четкой фиксации высоты звучания: невмы стали располагать на линейках, соответствующих определенному звуку (красная линейка – *фа*, желтая – *до*). Впоследствии к ним добавлены были две черные. Число линеек то увеличивалось, то уменьшалось, менялись способы записи. С XII века для обозначения высоты звука на линиях стали проставлять ключи: *до*, *фа*, *соль*. Замечательный итальянский теоретик Гвидо из Арrezzo (995 – 1050 гг.) применял систему

трех и четырех линий как стан с нанесенными на него невмами, а также буквенными знаками. Это было плодотворным нововведением, и Гвидо поныне считается создателем линейной нотации.

Усилиями полифонистов парижской и других школ была создана в XI – XIII веках *мензуральная нотация* (*mensura* – от лат. – мера). Линии нотного стана окончательно приобрели свое современное значение. Возникло деление нотного текста на такты. Ноты на линиях и между ними, сначала более или менее напоминающие невмы, затем ноты квадратные, еще позже круглые – черные и белые – стали обозначать не только высоту звука, но и ритмические доли.

На рубеже XII – XIII веков возникают жанры *кондукт* и *мотет*.

Краткие выводы

Музыкальное искусство средневековья, основанное на различных жанрах церковной музыки, имело важнейшее историческое значение для развития всей композиторской школы европейских стран.

Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Возрождения

Основные вопросы

1. Понятие термина «Возрождение»; наиболее важные положения эстетической мысли эпохи Возрождения, имеющие значение для развития музыкального искусства.
2. Римская полифоническая школа, полифония строгого письма.
3. Венецианская полифоническая школа; творчество Андреа и Джованни Габриели.
4. Нидерландская школа полифонистов – стилистические особенности их хорового письма.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов в сфере хоровой музыки эпохи Возрождения как фундамента современной музыкальной культуры.

Расцвет эпохи Возрождения приходится на XV – XVI века. Передовым идеологическим направлением стал гуманизм. В противовес церковному аскетизму на первый план выдвигается интерес к познанию мира и человеческой личности, стремление возродить эстетические идеалы античности. Термин «Возрождение» был введен мыслителем и художником Джорджо Вазари («Жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», 1550 г.).

Эпоха Ренессанса подарила нам Данте, Петрарка, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеленджело, Васко да Гама, Колумба, которые оставили миру великие открытия и гениальные творения. Церковь не теряет своего значения, но церковное искусство наполняется новыми земными образами. Гениальными примерами такой новой трактовки религиозных сюжетов могут

служить образы Мадонны с младенцем в творчестве Рафаэля и Леонардо да Винчи. Музыка того времени, как и живопись, отражала гуманистическую идею эпохи – интерес к внутреннему миру человека.

Основу хоровой музыки Возрождения составляют церковные жанры мессы и мотета, но вместе с тем внимание композиторов все больше привлекает область светской музыки. Музыкальное Возрождение сложилось в XIV веке как направление «Arsnova» (лат. – новое искусство), положившее начало искусству светской полифонии. Парижский епископ, композитор, философ, историк, специалист по математическим наукам Филипп де Витри (1291 – 1361) написал трактат «Arsnova», изобрел наши размеры, вместе с размерами ввел и знаки для них.

Он основал целую школу теоретиков «arsnova». Понятие «новое искусство» («arsnova»), теоретически выдвинутое во Франции, именно у итальянских композиторов получило зрелое и совершенное воплощение.

В период Ренессанса возникает ряд отличных друг от друга полифонических школ: венецианская, римская, нидерландская, английская, французская, испанская, немецкая, польская и др.

Музыкальное Возрождение в Италии

Итальянская *культура полифония* сложилась в тесной связи с народной песенностью и со светскими профессиональными жанрами XIV – XV веков. Профессиональное музыкальное искусство Западной Европы было неразрывно связано с католической церковью.

Крупнейшие представители культовой полифонии – Палестрина, Анерио, Андреа и Джованни Габриели. Полифония эпохи Возрождения – это полифония строгого стиля или «строгого письма». Его черты – звуковая однородность (чисто вокальное звучание), плавное равномерное движение голосов без подчеркивания цезур, неширокие интервалы в мелодии, своеобразная «сглаженность» мелодической выразительности, линейность, господство консонансов, диссонансы возможны лишь на слабой доле, как проходящие, с обязательным последующим разрешением. Существенно и то, что *cantus firmus* излагался экономно, ровными долгими нотами. Именно это вело к постепенному усилению аккордовости в полифонической фактуре, к равновесию гармонии и полифонии. Основа «строгого письма», унаследованная от средневековой модальной системы, – старинные диатонические лады.

В интонационном отношении – избегание хроматизма, напряженных интонаций (септимы, ноны), увеличенных и уменьшенных интервалов. Преобладало строгое равновесие восходящих и нисходящих фраз движения, красивая плавность голосоведения, прозрачная благозвучность вертикалей.

Ладовая структура не развивалась еще в тональную, исключение составляли заключительные обороты – каденции.

В итальянской церковной полифонии XVI века образовались две школы – *римская и венецианская*.

Крупнейшим представителем *римской школы* и ее главой был *Джованни Перлуиджи да Палестрина* (ок. 1525 – 1594). Родился он недалеко от Рима и всю жизнь был связан с римской церковью. Работал в Риме и его окрестностях под покровительством папы Юлия III. Руководство церковным хором и сочинение хоровых произведений – на этом было сосредоточено почти все творческое внимание Палестрины в течение сорока лет. Творческое наследие Палестрины состоит в большинстве из культовой музыки месс (102), мотетов (274), магнификатов, духовных гимнов, мадригалов (около 150), которые исполнялись *a cappella*.

Знаменитая «Месса Папы Марчелло» – высочайший образец музыки итальянского Возрождения, выражение его эстетического идеала.

Искусство композитора – искусство спокойных, возвышенных и поэтических чувств, искусство созерцания, просветленной скорби или чистой радости, свободное от всего личного; искусство идеалистическое. Стиль Палестрины – *a cappella*, чисто хоровой. Он строг, экономен, его художественная цель – соразмерность, уравновешенность, классическая ясность и простота целого. Полифоническая ткань композитора насыщена родственными оборотами, заимствованными из народной музыки.

Венецианская полифоническая школа

Крупным центром музыкальной культуры Возрождения явилась и Венеция. Во второй половине XVI века Венеция стала основным центром развития музыкально-драматических жанров. Именно в Венеции был создан новый стиль многохорного письма. Андриан Вилларт (ок. 1490 – 1562) явился основоположником венецианской полифонической школы.

Венецианская школа достигла своего расцвета в лице двух композиторов – *Андреа Габриели* (ок. 1510 – 1586) и его племянника и ученика *Джованни Габриели* (1555 – 1612), писавших торжественные многохорные произведения. Направление этого стиля было созвучно общему облику искусства Венеции, ее всемирно знаменитой живописи (Тициан, Тинторетто, Веронезе, Джованни Беллини) и зодчества. Этот полифонический стиль отличался чертами концертности и пышного великолепия, увлекательной яркостью колорита, массивностью и блеском. Венецианцы разнообразно использовали красочные эхообразные (антифонные) переключки целых хоров, инструментальные ансамбли и даже органы, расположенные в разных частях храма, тем самым, расширяя

возможности музыки в передаче пространственных наглядно-живописных представлений о действительности.

Андреа Габриели создавал крупные хоровые произведения для церкви, написал множество мадригалов, ряд органных пьес. Наиболее ценились его хоровая музыка, постоянно звучавшая в соборе св. Марка в сопровождении органа, хотя инструментальная партия еще не выписывалась, как это будет делать Джованни Габриели. В свои вокальные произведения Андреа включает и инструменты.

Джованни нашел большие возможности для контрастирования и сопоставления хора и оркестра. Склад музыки у Джованни преимущественно восьмиголосный. Произведения Джованни Габриели в совершенстве представляют стиль венецианской школы – отход от хорового письма асаpрeлла в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, использование ярких тембровых и динамических контрастов, вокальной виртуозности, новой тематики, формообразований и особенностей композиторской структуры (виртуозные концертные соло противопоставлены шести-, восьми-, двенадцати-, шестнадцатиголосному хору). Диапазон хора – от «до» большой октавы до «ля» второй. Яркими примерами могут служить такие произведения как «Jubilate Deo», «Deus», «Битва» и др.

В характере и круге образов венецианская школа далека от сдержанности и умеренности. Она скорее театрально акцентирует эмоции, создавая крайне напряженные образы. В мелодике Габриели нужно отметить легкую пассажность, высокую тесситуру, непринужденность скачков, чистые касания мелодической вершины. Все это говорит о стремлении преодолеть традиции строгого стиля. Дж. Габриели писал и светскую музыку: мадригалы, инструментальные пьесы, и духовную – в крупной форме. Это «Священные симфонии» для семи-, пятнадцати голосов, «Священные песнопения», «концерты» для шести-, шестнадцати голосов, мотеты.

Нидерландская школа полифонистов

Интересным и ярким явлением эпохи Возрождения была музыка композиторов Нидерландской школы. XV век ознаменовал начало эпохи Возрождения в Нидерландах. Профессиональные знания в области музыки приобретались в метризах – учебных заведениях при кафедральных соборах нидерландских городов, которые готовили церковных певчих и органистов-профессионалов. Там, наряду с общим образованием, студенты обучались пению, игре на органе, теории музыки. Из метризов вышли такие крупные мастера-полифонисты, как Гийои Дюфаи, Жиль Беншуа и др.

Нидерландская музыка достигла в своем развитии значительного уровня. Основой, как и везде, явилась народная музыка. Музыку в Нидерландах (ныне Голландия, северо-восточная часть Франции, Бельгия, Люксембург) любили больше, чем живопись и скульптуру. Наряду с одnogолосными песнями в быту все шире распространялись многоголосные песни, достигшие расцвета в XVI веке, когда народ вел героическую борьбу против гнета испанских феодалов, против католического духовенства.

На богатой музыкальной основе в XV – XVI веках развилась мощная нидерландская школа хоровой полифонии, на ее основе училось и росло полифоническое европейское искусство Италии, Франции, Испании, Германии, Польши.

Расцвет нидерландской композиторской школы XV – XVI веков, связан с тремя поколениями композиторов, определивших развитие европейской музыки этого периода. Каждое из этих поколений рассматривается исследователями как отдельная школа. Нидерландскую школу возглавили Беншуа (1400 – 1460) и Дюфаи (1400 – 1474), вторую – Окегем (1425 – 1494) и Обрехт (1450 – 1505), третью – Жоскен Дебре (1440 – 1524) и Орландо Лассо (1520 – 1594).

Композиторы Нидерландской школы обобщили достижения английской и французской многоголосной музыки церковного и светского направления. В их творчестве были представлены основные вокально-хоровые жанры, где основное место занимает месса и мотет. В церковной музыке продолжался процесс оттачивания полифонического мастерства. Из-за большого количества правил и ограничений в голосоведении и контрапунктическом соединении голосов, многоголосие того времени получило название полифонии строгого стиля. В ней помимо объединяющей роли молитвенного текста был выработан чисто музыкальный прием – *имитация*, который тоже способствовал объединению музыкальной формы. Имитация могла быть точной или варьированной.

Светские жанры эпохи Ренессанса, такие, как вилланелла, мадригал, многоголосный шансон тоже получили развитие в творчестве нидерландских мастеров. Эти произведения тяготели к более простому изложению, которое со временем разовьется в гомофонно-гармонический склад письма.

Особенно ярко своеобразие стиля Орландо Лассо – его нидерландская жанровость в изображении бытовых ситуаций, грубоватый добродушный юмор, меткая сатира отражены в светских жанрах (фр. шансон, итал. вилланелла, нем. многоголосная песня). Вилланеллы Лассо пишет в среднем регистре и в удобной тесситуре. Это позволяет исполнять вилланеллу не только профессиональным певцам, но и любителям. Динамика всех произведений контрастна. Контраст, как главная особенность музыки

XVI века, играет основную роль при исполнении вилланеллы. Музыка Лассо свойственна удивительная изобретательность, остроумное голосоведение, ласкающая мягкость звука, наивная чистота, оригинальность, смелость гармоний и модуляции в далекие тональности.

Нарушая нормы строгого стиля, Орландо вырабатывает свой музыкальный язык на основе народной музыки, ярко, выпукло и рельефно рисует колоритные бытовые картины.

Краткие выводы

Основной принцип эпохи Возрождения – гуманизм и демократичность, пересмотр роли личности и человека в жизни общества. Отличительная черта – яркое и стремительное развитие светского музыкального искусства, распространение песенных жанров (фроттола, вилланелла, канцонетта, шансон, мадригал, многоголосные песни и др). Месса, мотет, псалмы отвечали требованиям церкви и выполняли конкретные задачи службы, что держало композиторов в определенных рамках.

Литература

Основная

1. Грубер, Р. Всеобщая история музыки: учеб. пособие для консерваторий / Р. Грубер. – Ч. 1. – М.: Музыка, 1965. – 484 с.
2. Евдокимова, Ю.К. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним / Ю.К. Евдокимова, Н.А. Симакова. – М. : Музыка, 1982. – 252 с.
3. Евдокимова, Ю.К. Полифония Средних веков и эпохи Возрождения : Лекция по курсу «Полифония» / Ю.К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1985. – 60 с.
4. История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 2 А. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Ю.К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1989. – 414 с.
5. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. для испол. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 1 : От античности к XVIII веку / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2- изд., перераб. – М. : Музыка, 1986. – 696 с.
6. Розеншильд, К. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий / К. Розеншильд. – Вып. 1: До середины XVIII века. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1978. – 544 с.
7. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. Симакова. – М.: Музыка, 1985. – 360 с.

РАЗДЕЛ II. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII – XIX ВЕКОВ

Тема 3. И.С. Бах – традиционалист и новатор

Основные вопросы

1. Творческий путь И.С. Баха. Концепции, приемы мышления, художественно-образный строй и семантика музыкального стиля композитора.
2. Особенности лирической драмы «Страсти по Матфею».
3. «Высокая» месса h-moll. Черты стиля, синтез традиции и новаторства.
4. Народные традиции в оратория Баха «Магнификат».

Цель

Определить место и роль творений И.С. Баха в мировом музыкальном искусстве.

Бах (1685, Эйзенах – 1750, Лейпциг) – немецкий композитор, величайший представитель мировой музыкальной культуры. Он – великий органист, клавесинист, кантор, великолепный скрипач, капельмейстер – мастер, возглавлявший вокальные и инструментальные капеллы. Его музыкальное наследие нераздельно связано с устойчивой национальной музыкальной традицией.

Сочинения с участием хора составляют значительную часть творческого наследия Баха: Месса h-moll, 4 коротких мессы, пассионы (страсти) по Матфею, Иоанну, магнификат, оратории – «Рождественская», «Пасхальная» и «Оратория Вознесения», 6 мотетов (из них 4 двуххорных); 186 четырехголосных хоралов; 200 духовных кантат, 24 светские кантаты – «Состязание Феба и Пана», «Умиротворенный Эол», «Охотничья», «Крестьянская», «Кофейная» и др.

Стиль письма Баха наделен конкретным образным смыслом, начиная с элементарной композиционной ячейки – мотива до композиции целого, общей структуры произведения. В музыке Баха глубоко «запрятана» числовая символика. У Баха нет принципиальной разницы между духовной и светской музыкой. Общим является характер музыкальных образов, средства воплощения, приемы развития. Не случайно композитор с такой легкостью переносил из светских произведений не только отдельные темы, большие эпизоды, но даже целые законченные номера. Бах – величайший мелодист, стиль его полнее всего и шире запечатлен в сфере мелодии.

Связи с фольклором у Баха тесны и многогранны. Повсюду в его музыке красиво, свежо и искренне звучат интонации, попевки, обороты, свойственные великому множеству эпических и бытовых, лирических и танцевальных, игровых и величальных песен немецкого народа. С

неистощимой изобретательностью И.С. Бах избирал, варьировал, нередко синтезировал различные мелодические типы, почерпнутые им из сокровищницы народного творчества. Он не копировал народные напевы, а взыскательно совершенствовал и шлифовал мелодический материал, властно подчиняя его поэтическим замыслам и глубоко постигнутым законам музыкального формообразования.

Несмотря на то, что творчество Баха считается вершиной полифонического стиля, по определению Бетховена композитор является «праотцом гармонии». В его кантатно-ораториальных жанрах полифонические сплетения образуют порой сложные гармонии, насыщенную звучность, баховским хоралам свойственны свобода голосоведения, смелое использование диссонансов.

Одним из ведущих жанров в творчестве Баха является *кантата*. Композитор создал около 300 духовных (200 из них сохранились) и 24 светских кантат. Практически во всех произведениях этого жанра хор играет главную роль. Кантаты Баха представляют собой циклические сочинения, состоящие из ряда номеров, объединенных единым сюжетом. Для духовных кантат характерно драматическое содержание, для светских – жанрово-бытовая тематика. Вместе с тем, и те, и другие кантаты объединяет оптимистическое, жизнеутверждающее начало. Светские кантаты Бах писал по случаю: например, день рождения высокопоставленного лица (кантаты «Тешит меня лишь веселая охота» (известна как «Охотничья кантата»), «Гремите, литавры! Звучите, трубы!») или прославление ученого (кантата «Разногласное сочетание струн»), была написана Бахом в честь профессора римского права Готтлиба Кортте). Ряд кантат имеет шуточный характер «У нас новое начальство» (известна как «Крестьянская кантата»), «Пусть смолкнет болтовня!» (известна как «Кофейная кантата»).

В своем хоровом творчестве композитор обращался к культовым жанрам. Пассионы и мессы – жанры, наиболее новаторски решенные Бахом. Возвышенно-философское воплощение традиционная евангельская тема получила в пассионах «Страсти по Матфею». Это сочинение принадлежит к высочайшим вершинам баховского творчества. Композитор воссоздал этот жанр в колоссальных масштабах (78 номеров).

Идея баховских страстей гуманистически-нравственная. Его герой смиренно, бестрепетно и непреклонно идет на жертвенный подвиг – на пытки и мученическую смерть во имя спасения человечества. Он не только рассказывает о происшедшей драме, но с огромной душевной болью передает свои чувства и размышления о человеческой жестокости и несправедливости, о любви и муках страдания, о смерти и жертве

искупления. В «Страстях» участвуют три хора (два смешанных и один хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты и инструменталисты.

В первом начальном хоре намечена вся драматургическая перспектива «Страстей». Это крестное шествие на Голгофу «Придите, дочери Сиона, помогите оплакивать Жениха». В обобщенных образах раскрывается основной круг идей произведения. Это концертная старинная сонатная форма с двумя экспозициями и синтетической репризой. Первая часть начинается сразу с фуги, с оркестрового изложения своей основной двойной темы (вторая тема – это обращенный вариант первой темы). Во второй экспозиции, где участвует хор, происходит процесс «расщепления» многоголосия, диалог между двумя оркестрами, и диалог между двумя хорами – один вопрошает на кратких отрывистых интонациях, а другой отвечает распевно-декламационными фразами: далее на фоне этой массовой народной сценической картины звучит новая мелодия протестантского хорала (побочная тема) XVI века «О, Агнец божий» в высоком регистре у сопрано (в тексте хорала предрекается трагическая судьба Христа).

Партия Евангелиста (тенора) рассказчика изложена речитативом. В хорах, ариях, хоралах выражены думы и переживания народа. Часто хорал завершает большую драматическую картину. Хоры в «Страстях» передают различные эмоции и состояния народных масс. Они многообразны по форме и различны по содержанию и характеру. Есть хоры эпического склада, развернутые монументальные сцены.

По своему строению хоры в «Страстях» делятся на два типа: «мадригальные» (на стихотворные тексты) и «turbe» – (на евангельские тексты). Мадригальные хоры более масштабны, «turbe» – малые хоры, но более активные по развитию. Они вклиниваются в рассказ Евангелиста, выражая чувства толпы, по характеру драматичны. В «Страстях» три мадригальных хора (№ № 1, 35, 78), остальные хоровые номера – либо «turbe», либо хоралы.

Оркестр в «Страстях» выполняет многосторонние выразительные функции. При удивительной прозрачности оркестрового письма Бах в определенные моменты создает большую плотность фактуры и достигает внушительной силы звучания. Часто из оркестра выделяются солирующие инструменты, образуя лирические дуэты голоса с флейтой, скрипкой или другим инструментом.

Интересна судьба этого произведения. О.П. Кеериг отмечает, что после смерти Баха шедевр был незаслуженно забыт на десятилетия. Возродил его двадцатилетний Феликс Мендельсон, открывший это творение музыкальному миру в 1829 году, через 100 лет после его создания. Успех был грандиозным, с тех пор «Страсти» заняли достойное место в истории

музыкального искусства. В России «Страсти» впервые были исполнены в 1935 году (в Ленинграде Капеллой под руководством М.Г. Климова, в Москве – Государственным хором под руководством А.В. Свешникова)¹.

Одним из величайших созданий в жанре торжественной мессы является месса h-moll И.С. Баха (1733). «Высокая месса» – последнее большое музыкально-философское произведение И.С. Баха. Это сочинение поражает величиим замысла и многосторонностью образного воплощения. В посвящении курфюрсту саксонскому и королю польскому Фридриху – Августу. В мессе 24 номера – 15 хоров, 3 дуэта и 6 арий. «Kyrie» и «Gloria» занимают примерно половину музыки всей «Высокой мессы» – а всего она длится около трех часов. Месса рассчитана на очень большой по своему времени исполнительский состав.

Произведение не только по содержанию, но и по своим масштабам выходит за рамки богослужения из-за сложности и значительности содержания, технических трудностей. Си-минорная месса – сочинение концертного плана и требует профессионального исполнительского мастерства. Бах не следует за текстом молитв, он выходит за рамки канонического текста. *Ее идея – победа жизни над смертью.*

В процессе создания мессы Бах обращался к своим ранее написанным кантатам, извлекая из них подходящую музыку, перерабатывал ее. Он широко пользовался методом пародии. Таких пародий в мессе одиннадцать, но в большинстве случаев они сильно отличаются от своих прототипов.

Композитор сохранил канонизированную основу конструкции мессы («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei»), несколько видоизменив только расположение номеров – не в пяти, как обычно, а в четырех частях. «Высокую мессу» И.С. Баха можно назвать с полным основанием *энциклопедией контрапунктического мастерства.*

Основной драматургический принцип мессы – контраст образов и не только между частями, но и внутри них.

Линия сквозного развития сферы скорби и страдания берет начало в I части – «Kyrie». Она опирается на традиционную для этого раздела мессы трехчастность: два скорбных хора на один и тот же текст «Kyrie eleison» окружают светлый дуэт «Christe eleison». Оба хора выдержаны в полифоническом складе (первый – 5-голосная fuga, второй – 4-голосная). Первый хор близок духу пассионов, рождает представление о шествии подавленных горем людей. Тема fugи отличается сумрачной минорной окраской, обилием хроматизмов, напряженной интерваликой (тритоны, ум.7),

¹Хоровая литература : учебное пособие : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб: СПбГУКИ, 2007. – С. 42.

подчеркиванием «интонации вдоха», ладотональной неустойчивостью (отклонение в e-moll), преобладанием ровного ритмического движения в медленном темпе. Напевные интонации сочетаются в ней с декламационными оборотами. Второй хор «Kugie» представляет совершенно иное прочтение того же текста – в его музыке не страстная мольба, а аскетическая строгость. Хор выдержан в духе строгой полифонии XVI века.

Экспозицией второй сферы – радости и ликования – является хор № 4 «Gloria». Музыка хора подобна хвалебному гимну. Его тема начинается сначала в оркестре, в котором выделяется праздничная звучность труб. Затем к оркестру присоединяется хор со словами «Слава в вышних Богу». В мелодии хора сочетаются фанфарные интонации с виртуозными вокализациями, где один слог текста распевается на много звуков (такой тип мелодики идет от «юбилейный»). Легкое и четкое движение на 3/8 напоминает музыку танцевальных сюит Баха.

«Credo» – срединный раздел, где музыка потрясает своей глубиной и эмоциональностью накала. Хоры №№ 15 – 17 – трагедийная кульминация всей мессы (Жизнь через смерть) – образуют единую смысловую группу. «...и был воспринят Духом Святым, рожден девственницей Марией и вочеловечился» (№ 15) – движение Христа с Небес на землю. «И распят был ради нас Понтием Пилатом, страдал и погребен был» (№ 16) – продолжающееся движение вниз. «И воскрес в третий день по Писаниям...» (№ 17) – ликующее воскресение, взлет в высоты неба.

№ 15 – «Et incarnatus» – пятиголосный хор, написанный в h-moll. Этот хор представляет собой переработку, пародию альтовой арии кантаты № 170. Остинатный мотив скрипок усложнен хроматикой вдоха. Небесный Дух печально витает над землей, плавно опускается вниз к самой поверхности в поисках существа, в котором мог бы воплотиться. Музыка передает парящее движение подъема – падения. Нисходящие мелодические линии в скрипках и голосах хора «рисуют» приближение Бога к земле. Вокальные голоса ниспадают по тонам трезвучия, но со вступлением каждого голоса тесситура повышается.

В № 16 «Crucifixus» использован четырехголосный хор без сопрано первого. Избранная для этого номера тональность – e-moll. Музыка передает ощущение скорби, тесноты. «Crucifixus» построен на остинатном басу, возникающем из хроматического мотива скорби. Форма произведения – двенадцать вокальных вариаций на bassoostinato. Тема звучит тринадцать раз. Возможно, композитор имел в виду Христа и двенадцать Апостолов.

Хор трактован необычно: нет сплошного голосоведения, комплексного звучания, голоса возникают будто разрозненно – так бредут в потемках люди, наталкиваясь друг на друга. Однако «несвязность» кажущаяся.

Начальная интонация хроматически задержанного вдоха то проходит имитационно в других голосах, а то расширяется, рождая новые распевные фразы. В целом возникает редкая по силе выразительности музыкальная картина распятия. В вокальных партиях содержится графический рисунок креста.

Равномерное использование септаккордов, гармоническая секвенционность, использование звуков натурального минора, шестой повышенной ступени, каденция полная. Избранная для «Crucifixus» тональность e-moll разрешается в G-dur.

Сопоставление этого хора со следующим, № 17 «Etresurrexit», образует самый яркий контраст в пределах всей мессы. Суть контраста – переход от смерти к воскресению. Этот хор – вершина в развитии образов ликования и торжества. В первых же тактах одновременно с хором вступает весь оркестр с трубами. Используется характер движения и ритм полонеза. Мелодия, начинаясь с энергичной восходящей кварты, неудержимо стремится вверх, при этом ее строение симметрично.

В пятой, самой лаконичной части мессы (всего 2 номера), все сильные образные контрасты отступают: она не содержит ничего празднично-триумфального или остро трагедийного. Остается память о пережитой трагедии в арии альты № 23 «Agnus Dei» («Агнец Божий») и сила духа, спокойная уверенность в заключительном хоре. Выражение скорби в арии имеет оттенок кротости и мягкости, основное ее содержание – умиротворенная печаль.

К баховским ораториям относится «Магнификат», – празднично-вечерний цикл на слова евангельской молитвы «Величит душа моя Господа». Произведение написано для хора, шести солистов, оркестра и органа, состоит из двенадцати частей. Бах взял за основу фрагмент первой главы Евангелия от Луки на латинском языке. По евангельскому преданию дева Мария, получив благую весть о предстоящем материнстве, навещает Святую Елизавету и, поведав ей о предсказанном, славит провидение.

Оратория «Магнификат» представляет собой монументальную композицию в духе народной традиции. В произведении воплощается яркая картина огромного празднества, полного света и радости земного бытия. Основу композиции составляют пять монументальных хоров, в которых раскрывается образ огромной разноликой толпы, ее ликующего плеска, говора, песен. Бах не отходит от евангельского текста, его образы воплощены в великолепной звукописи. Возгласы «Магнификат» («Величит») и «Gloria» («Слава») в хорах-славословиях, обрамляющих композицию, распеты на звучащих внутрислоговых вокализах, возрождающих традиции древних

юбилеями, с раскатами фигуративных волн в красочном оркестре. В произведении прославлена и воспета красота материнской радости.

Бессмертность баховских творений заключается в этической идее и нравственной чистоте, в возвышенной поэзии и редкой красоте формы, совершенном полифоническом мастерстве.

Краткие выводы

Наследие И.С. Баха – это своего рода творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции, принципы мышления, сформировавшие музыкальный почерк композитора и предвосхитившие зрелый классический стиль. Философское осмысление жизни как единства страдания и радости, горестных и светлых чувств, отчаяния и надежды, безысходного трагизма и неисчерпаемой веры – таково содержание, сущность его наследия.

Тема 4. Героико-патриотическая тема в ораториях Г.Ф. Генделя. Ораториальный жанр в творчестве Й. Гайдна

Основные вопросы

1. Стиль хорового письма ораторий Г.Ф. Генделя.
2. Особенности драматургии и композиции ораторий Г.Ф. Генделя «Самсон», «Мессия».
3. Кантатно-ораториальное творчество Й. Гайдна.
4. Оратория «Времена года» в творчестве Й. Гайдна.

Цель

Изучить ораториальное творчество Г.Ф. Генделя (на примерах массовых сцен ораторий «Самсон», «Мессия»), Й. Гайдна («Времена года») – создателей классического типа оратории в мировой музыке, соединивших традиции немецкой, итальянской и английской музыкальных культур.

Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759) – немецкий композитор, дирижер и органист. Более двадцати лет руководил оперными театрами, одновременно создавая оперы (более 40), оратории (32), концерты для органа (свыше 20), «Concertigrossi» для оркестра и струнных инструментов, а также произведения камерной и инструментальной музыки, вокальной, множество пьес – клавишинных, органнх, оркестровых.

Г.Ф. Гендель является создателем классического типа оратории в мировой музыке. Именно в его музыке оратория достигла наивысшего расцвета. Он соединил в своем творчестве традиции немецкой, итальянской и английской музыкальных культур. Генделем написано 32 оратории. Наиболее значительные из них: «Саул» (1739), «Израиль в Египте» (1739), «Мессия» (1741), «Самсон» (1743), «Иуда Маккавей» (1747),

«Иевфай» (1752). По названиям видно, что преобладающая тема его ораторий – легендарная история еврейского народа и его героев, изложенная в Библии. Помимо библейских, Гендель использовал также евангелистские сюжеты, мифологические (оратория «Геракл», 1745) и чисто светские («Веселость, задумчивость и умеренность» по поэме Дж. Мильтона, 1740).

Оратории Генделя монументальные героико-эпические произведения, впечатляющие драматические фрески, не связанные с церковным культом и сближающиеся с оперой. Главное действующее лицо ораторий Генделя – народ, что обусловило огромную роль хоров. Р. Роллан определяет ораторию Генделя как хоровую трагедию. Грандиозность, величие и мощь генделевских характеров, славословий, хоровых картин не имеют себе равных в музыкальном искусстве. Хоровая полифония Генделя не носит отвлеченного характера. Она неизменно выразительна, действенна, изобразительно-картинна, образно конкретна. Сами темы генделевских фуг и фугато вокально гибки, легко идут за текстом, хорошо схватываются слухом в большой хоровой форме. Он мастерски соединяет в хорах полифонические формы: фугу, фугато, имитационные построения с гомофонно-гармоническими, аккордовыми разделами, разнообразно сопоставляя их.

Арии в ораториях Генделя, как основные формы сольного пения, весьма различны в зависимости от содержания. Большинство арий выражают лирические чувства героев, есть и большие виртуозные арии *da capo*, чаще всего бравурно-героического характера, драматически-скорбные, подобные оперным «lamento», в которых голос свободно соревнуется с солирующим инструментом, и небольшие, песенные, пасторальные с прозрачно-светлым колоритом. Есть и новая разновидность пения, принадлежащая композитору, – ария с хором.

Ансамбли в ораториях не получают особого развития, они не отличаются индивидуализацией партий. Речитативы несут в себе эпическое начало исходя из описательного характера ораторий, когда же они драматизируются, их гармонизация усложняется и обогащается. Важнейшую роль в генделевских ораториях играет партия оркестра. По выражению Романа Роллана, «в оратории музыка служит сама себе декорацией»². Оркестр живописует звуками происходящее действие, функции его многозначительны: трактуется то крупным планом, то с тонкой детализацией, то в едином ансамбле с хором, то в контрастной полифонии к нему. Не считая больших увертюр, самостоятельные оркестровые номера встречаются не слишком часто, но имеют большое значение: Пасторальная

² Роллан, Р. 1. Гендель. 2. Музыкальное путешествие в страну прошлого / Р. Роллан // Собрание сочинений. – М. :Музгиз, 1935. – Т. 17. – С. 196.

симфония в «Мессии», Траурный марш в «Сауле» и «Самсоне», марш в «Иуде Маккавее», короткие «ночные» симфонии в «Теодоре» и др.

Героическая тематика, монументальность форм сочетается у Генделя с ясностью музыкального языка и формы. Бетховен, изучая генделевские оратории, с восторгом говорил: «Вот у кого нужно учиться скромными средствами добиваться потрясающих эффектов»³.

Оратория «Самсон» написана в период наивысшего расцвета творчества Генделя (1742). В. Галацкая называет эту ораторию музыкальной драмой, драмой-концертом. В основу сюжета положено известное библейское сказание о вожде израильского народа Самсоне, к которому возвращается прежняя сила, он разрушает храм филистимлян и погибает вместе с врагами под руинами. Народ оплакивает своего погибшего вождя, исполняет гимн свободе. Главный смысл произведения заключается в идее долга и самопожертвования ради блага народа.

В оратории акцентируется драматическое начало; чувства и переживания героев передаются не от третьего лица, а из уст самих героев – в речитативах, ариях, дуэтах и хорах. Конфликтность сюжета позволяет строить развитие на противостоянии двух сил, двух враждующих народов – израильтян и филистимлян – и их представителей: с одной стороны, Самсона, его отца Маноа, Михи, с другой – Далилы, Харафы. Хоры являются главным средством в выражении чувств и переживаний народных масс.

Оратория состоит из трех актов, объединенных единой линией драматического развития, включает 89 номеров. Самые крупные из них – семнадцать хоров, в которых противопоставлены два враждебных лагеря: торжествующие победу филистимляне и угнетенные рабством израильтяне, а также обрисован образ главного героя – Самсона. В хорах филистимлян много маршевых, танцевальных оборотов, фанфарных интонаций, выражающих праздничное ликование, упоение победой, так, например, хоры № 3. «Звучи, труба, играй тимпан, сегодня день великий торжества» и № 72 «Врага сразил наш Бог Дагон, герой Самсон им побеждён».

Музыкальная характеристика израильтян резко противоположна. Хоры израильтян глубоко передают чувства страдающего в неволе народа, выражают его скорбь, гнев, надежды. Израильтяне молят Иегову вернуть Самсону зрение и силу. Хоры отличает строгость, мужественность, сдержанность, суровое величие, например, хор первой части № 14 «Пусть будет свет». К числу самых проникновенных страниц генделевской музыки

³Кеериг, О.П. Хоровая литература : уч. пособие в двух частях / О.П. Кеериг. – Ч. 2. Зарубежная хоровая литература. – СПб, 2007. – С. 48.

относится хор израильтян № 82 «Пусть громкий плач», где лирические чувства поднимаются до степени гражданской скорби.

Монументален финал оратории, представленный торжественным, величавый хоровым маршем, в котором народ оплакивает своего спасителя, и заключительным хором, мощно провозглашающим победу, радость и свободу. Смерть Самсона приносит освобождение народу.

Самым известным музыкальным творением Г. Генделя является оратория «Мессия» (1742). В христианстве слово «Мессия» означает «Помазанник» – ниспосланный Богом на землю Спаситель. Исследователь К.К. Розеншильд называет эту ораторию огромным героическим дифирамбом. Композиция этого произведения, как отмечает исследователь, воплощена в виде музыкального триптиха, наподобие тех, какие писали на религиозные мотивы мастера эпохи Возрождения: I. Рождение (первые девятнадцать номеров). II. Подвиг (двадцать три номера). III. Триумф (девять номеров). Произведение написано для хора, оркестра и четырех солистов.

Либретто составлено Чарльзом Дженненсом и самим Генделем из фрагментов Библии – это евангельские мотивы о рождении, подвиге и триумфе Иисуса Христа, несколько текстов из Нового Завета: Апокалипсис, первое послание апостола Павла к Коринфянам и псалом № 2, переведенный великим английским поэтом Джоном Мильтоном. Либреттисты не персонифицируют действующих лиц. Оратория содержит множество сольных и дуэтных номеров: речитативы в сопровождении клавесина, арии лирические, пасторальные, героические, а также ариозо и дуэты.

В «Мессии» события не показаны и почти не рассказаны – это скорее цикл лирико-эпических песен-гимнов, рожденных подвигом героя, отражение легенды в народном сознании. Образ Иисуса Христа в оратории слит с народной массой, растворен в ней, сольная партия его отсутствует. Глубоко народные хоры (двадцать один из пятидесяти двух номеров всей композиции) составляют ее главное музыкальное содержание. В «Мессии» передаются чувства и состояния народа истомившегося, но полного надежд и страстной жажды мира, покоя и радости.

Композиция «Мессии» состоящая из трех частей, основана на развертывании сменяющихся контрастных образов. Идиллическому эпосу первой части противостоит высокая трагедия второй, ее драматические коллизии разрешаются торжественным апофеозом финала.

Грандиозный хор славы «Аллилуйя» (№ 42, D-dur), являющийся генеральной кульминацией всей оратории, пронизан единым ликующим настроением, триумфом народа-победителя. В мощных унисонах хора триумфально проходит старинный напев народного протестантского хорала: «Wachet auf, ruft uns die Stimme!» («Проснитесь, голос нас сзывает!»).

В творчестве этого композитора оратория окончательно стала светским жанром, стала исполняться только в концертном зале, сохраняя связь с церковью лишь благодаря библейской тематике. Все оратории Генделя насыщены патриотическим пафосом, написаны мощным героическим стилем.

Франц Йозеф Гайдн (1732 – 1809) является австрийским композитором, одним из основоположников венской классической школы. Хоровая музыка в его огромном творческом наследии занимает ведущее место. Композитором написано 14 месс, кантата «Stabat Mater», хоровое сочинение «Семь последних слов Спасителя на кресте», оратории «Возвращение Товия», «Времена года», «Сотворение мира», мадригал для хора и оркестра (на английский текст) «Буря», два реквиемы, «Te Deum».

Музыка Гайдна буквально пропитана народно-песенными элементами во всем их жанровом разнообразии, хотя к прямому цитированию композитор прибегал довольно редко. По утверждению музыковедов, интонации австрийских и венгерских песен и танцев проникали даже в его церковную музыку. Вероятно поэтому, венская консистория запретила исполнение гайдновских месс во время службы.

Одной из ярчайших страниц, явившейся итогом хорового творчества Гайдна является оратория «Времена года», Ю. Кремлев отмечает, что либретто оратории составлено бароном Ван Свитеном на основе перевода с английского и обработки материалов тетралогии поэм Джеймса Томсона «The Season».

Герой гайдновских произведений – крестьянин, идиллически воспринимающий мир и окружающую природу. В этом сочинении с наибольшей силой проявились демократические, народные черты: картины деревенской природы, быт крестьян, их юмор, оптимизм.

Оратория «Времена года» – сочинение не только красочно-живописное, но и философское. Гайдн раскрыл в нем свое представление о главных ценностях жизни, о самых значительных проблемах бытия, о человеке и окружающем его мире. Четыре части оратории: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», совершающие свой годовой цикл, олицетворяют не только времена года, но и этапы жизни человека: юность, молодость, зрелость и старость. Музыкальный язык композитора опирается на народно-жанровый тематизм. Тяготение к описательности и картинности мышления проявились у композитора в использовании красочности оркестровой палитры, а также различных приемов звукоизобразительности. Так, например, в первой части оратории слышны и шелест распускающейся листвы, и журчание весеннего ручья (хор № 2 «Приди, милая весна») и активное пробуждение природы (заключительный хор первой части №

9. Фуга «В каждой почке и цветке»). Гром, молния и шквал дождя изображен в хоре «Гроза» (2-я часть, № 19). В хоре земледельцев и охотников из (3-я часть, хор № 29) слышны интонации охотничьего рога. Жужжание прялки воспроизведено в музыке песни Ганны с подругами (4-я часть, № 38).

А.А. Альшванг подробно описывает мастерство звукописи Гайдна, а сцену грозы считает «одной из лучших ее отображений в музыке... шедевром графической изобразительности в музыке»⁴.

Хор земледельцев № 2 «Приди, милая весна» первой части характеризуется светлым, радостным, оптимистичным настроением. Хор написан в сложной трехчастной форме. Музыка первой части лирическая, созерцательная, выдержана в мягких пасторальных тонах, имитации в голосах носят изобразительный характер, передавая журчание ручьев, звуки пробуждающейся природы. Созданию образа способствуют преобладающие светлые мажорные тональности (G-dur, D-dur, C-dur), гибкая динамика, размер 6/8, прозрачная хоровая фактура. Тематический материал первой части характеризуется песенно-танцевальным характером. Небольшой минорный эпизод в средней части вносит некоторое напряжение, тревогу, что отражается в резкой смене G-dur'а одноименным минором. Спокойное звучание женского хора сменяется мощным порывом мужского хора. Оркестровая партия усиливает тревожное состояние, взволнованность которой подчеркивается минорными тональностями. Однако эта тревога постепенно рассеивается светлым, безмятежным и жизнерадостным характером музыки.

Хор № 19 «Гроза» из второй части раскрывает впечатляющую хоровую сцену, которую по праву можно назвать одним из лучших образцов музыкальной живописи. Хор изобилует не только яркими внешними изобразительными приемами, он глубоко психологичен. Для передачи грозной стихии композитор использует всевозможные музыкально-выразительные средства: насыщенное разнообразное хоровое изложение, красочную, динамичную оркестровку, контрастную нюансировку. Сцена написана в сложной двухчастной форме, в которой первая часть представляет собой одночастную строфическую сквозную форму не контрастного типа, а вторая написана в форме четырехголосной фуги с хором. Гайдн, являясь великолепным мастером звукописи, в небольшом двухтактном вступлении использует звучание флейты на ломаном арпеджио уменьшенного септаккорда в высоком регистре, имитирующем

⁴Альшванг, А.А. Йозеф Гайдн: (1732 – 1809): жизнь и творчество / А.А. Альшванг. – М.; Л., 1947. – С. 42 – 45.

молнию. Гроза, сопровождаемая мощными ударами грома (*tutti* оркестра), приводит в ужас и оцепенение людей. Хор звучными восклицаниями, переключками, а оркестр быстрыми пассажами, полиритмией, резкой сменой динамики, извилистым движением мелодии на *staccato* передают, тревогу, смятение, вызванные налетевшим ураганом. Картина грозы воплощается музыкой зримо: ливень, гроза, молнии. Гайдн, используя внутренний повтор первой строки: «Ах! К нам близится гроза!» и последней «Куда бежать?» первой строфы, тем самым подчеркивает растерянность, напряженность, безысходность.

Вторая часть хоровой сцены – двойная fuga – подлинный шедевр изобразительности в хоровой музыке. В основе ее – две темы: первая – нисходящая, мрачная, хроматическая, проходит в энергичном чеканном ритме, вторая – беспокойная, мятушаяся, исполняемая в непрерывном движении. Оркестр, дублируя хор, усиливает общее звучание. Вся fuga выдержана в нюансе *fi ff*, и только в коде эмоциональное напряжение спадает; полифония сменяется аккордами и унисонами хора при размеренном ритме и замирающей динамике. Оркестровое заключение в одноименном мажоре в равномерном ритмическом движении построено на теме fugи, оно вносит полное успокоение в эту драматическую хоровую сцену.

Краткие выводы

Природа творческого дарования Г.Ф. Генделя тяготела к воплощению героико-эпических сюжетов с участием больших хоровых масс. Оратория Генделя окончательно стала светским жанром, который перешел в концертный зал, сохраняя связь с церковью лишь благодаря библейской тематике.

Гайдн отказался от героической библейской тематики. Герой его произведений – крестьянин, идиллически воспринимающий мир и окружающую природу. Отсюда демократичность его музыки, проникновение в народное искусство, в быт крестьян, их юмор, оптимизм. Народно-песенные интонации, ритмы австрийских и венгерских, а также славянских танцев и маршей пронизывают музыку Гайдна.

Тема 5. Жанр «реквием», его происхождение и эволюция. Морально-философский характер реквиема В.А. Моцарта, переосмысление жанра в творчестве Дж. Верди

Основные вопросы

1. «Реквием» в творчестве В.А. Моцарта: новая трактовка традиционного жанра, новаторские элементы музыкального языка.
2. Главные идеи культового произведения Дж. Верди «Реквием», особенности формообразования, приемов хорового письма и симфонического развития заупокойной мессы.

Цель

Проследить эволюцию жанра «реквием» в западноевропейском хоровом искусстве.

«Реквием» Моцарта—одно из величайших творений человеческого гения, оно относится к числу лучших созданий мировой музыкальной литературы. Отличается необычайной строгостью стиля, сдержанностью эмоций, лаконичностью и чистотой выражения самых тонких душевных переживаний.

Это сочинение создавалось Моцартом в последние месяцы его жизни. Когда силы совершенно оставляли композитора, он диктовал музыкальный материал своему ученику Францу Зюсмайеру— и все же не успел его завершить, завещав тому закончить свое последнее сочинение. Последним написанным номером Моцарта, по мнению исследователей, является часть «Hostias», остальные номера реквиема, «Sanctus», «Benedictus»и «AgnusDei» дописаны Зюсмайером. Заключение повторяет, с иным текстом, моцартовскую музыку первой части.

Написан на канонический латинский текст заупокойной мессы,однако далек от богослужебного культа. Разнообразными средствами музыкальной выразительности Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих чувств и переживаний – душевное смятение, умиротворенный покой, глубину горя и страданий.Основную роль в реквиеме играют хоры: из двенадцати номеров девять исполняются хором, три – квартетом солистов. Моцарт в своем произведении широко применяет имитационную полифонию, смешанный склад письма (гармонический и полифонический).В реквиеме – три фуги, каждая из них проходит дважды: «Kyrie»и «AgnusDei»(первый и последний номера), «DomineJesu»и «Hostias»(восьмой и девятый номера), «Sanctus»и «Benedictus» (десятый и одиннадцатый номера).

Первый номер, начинающийся словами «Requiem aeternam» – «Вечный покой», в отличие от соответствующих номеров других реквиемов, состоит из двух относительно самостоятельных частей: 1-я часть («Requiem aeternam») носит смешанный склад письма, 2-я («Kyrie eleison» «Господи, помилуй») – представляет двойную фугу. В оркестровом вступлении сосредоточенного характера заключено ядро темы, развертывающееся в первом стреттном вступлении хора. В хоровом звучании тема приобретает черты мужественности. Трагически-скорбное настроение усугубляется тональностью d-moll.Эпизод гармонического склада «et lux perpetua luceat eis» («и свет им вечности воссияет»)вносит некоторое просветление, создаваемое светлой переменной тональностью B-dur, что соответствует содержанию текста. Заканчивается первая часть

небольшим фугато, в котором сочетаются две темы (первая, начальная – взята из вступления, вторая, подвижная – из интермедии).

Вторая половина первого номера представляет собой двойную фугу на словах «Kyrie eleison». Обе темы фуги, контрастируя друг с другом, рельефно выделяясь, звучат одновременно. В эмоциональной трактовке этих тем сохраняются известные традиции: «Kyrie eleison» носит суровый, величественный характер, «Christe eleison» – более лиричный, светлый.

№ 2 «Dies irae» («День гнева») является одним из самых драматических номеров реквиема. Аккордовое изложение, дублирование оркестром хоровых партий, четкий ритм придают этой части устрашающе-уверенный характер. Хор написан в простой трехчастной форме. «Dies irae» – грозная картина страшного суда. Несмотря на относительную краткость части, динамика достигает здесь подлинно симфонических масштабов. Оркестр образно воплощает картину ужаса и всеобщего страха.

№ 7 «Lacrimosa» («Слезная») – лирико-драматическая кульминация всего произведения, один из самых совершенных образцов чистой, светлой, искренней человеческой скорби. Огромную роль в этом номере играет оркестровое сопровождение: стонущие фигуры скрипок передают рыдания, и на этом фоне звучит печальная мелодия хора. «Lacrimosa» написана в двухчастной репризной форме.

№ 9 «Hostias» («Жертвы») представляет собой прелюдию и фугу. Прелюдия написана в хоральном, гармоническом складе. По структуре представляет собой двухчастную репризную форму с заключением. Первая часть звучит безмятежно, просветленно, умиротворенно, чему способствует светлая тональность (Es-dur), неторопливый темп, ритмически ровные, размеренные аккорды, плавное голосоведение и выразительная мелодия верхнего голоса. Вторая часть контрастна первой. Спокойное течение мелодии прерывается резкими, полными трагизма возгласами в высокой тесситуре в звучании *f* и ответами (как эхо) в низкой тесситуре в звучании *p*. Заключение возвращает состояние покоя и умиротворенности.

«Реквием» Моцарта является «лебединой песней» великого композитора, истинным гимном скорби и печали. Он отличается глубиной и многогранностью музыкальных образов, отражающих чистые и искренние чувства человека. Сочинение отличается новой трактовкой традиционного жанра путем включения черт оперного стиля, новаторскими элементами музыкального языка, использованием композиционных особенностей построения формы, интонационно-тематических и тональных связей между частями.

Жанр реквиема в творчестве Джузеппе Верди

«Реквием» Верди является единственным крупным сочинением итальянского мастера, написанном не в оперном жанре. Он не похож на традиционную католическую заупокойную мессу, кроме традиционного латинского текста никакой связи с культом в нем нет.

Музыка передает всю гамму глубоких человеческих чувств и переживаний: скорбь, гнев, боль, печаль, радость, смятение, страх. Широкие мелодические напевы, подобно оперным мелодиям композитора, выразительны и доходчивы, его музыкальный язык также образно конкретен, как и язык его лучших опер. Типичными для его стиля являются сопоставления различных образов и настроений, ярчайшая контрастность. Композитор воплощает потрясающую по реализму картину мировой катастрофы и страха смертного человека перед ней – и тут же переходит к глубокому, порой интимному переживанию отдельной человеческой личности.

Оркестр, мощный по составу, не только аккомпанирует певцам, но и воплощает яркие красочные картины. «Реквием» состоит из семи частей. «Реквием» начинается скорбным, сосредоточенным хором, играющим роль эпического пролога к трагедии. Проникновенный хор, полный сосредоточенности, почти шепотом произносит скорбную мольбу о вечном покое. Неожиданная, но мягкая смена колорита в полифоническом эпизоде «Kyrie» подчеркивает слова о «свете вечном» светлой мажорной темой, воспринимающейся как луч света среди скорби. Контрастом выступает средняя часть, представляющая собой мужественное энергичное фугато «Tedeumhymnus». Вторая часть этого номера «Kyrie eleison, Christeeleison» воспринимается сквозной сценой: начинается энергичным теноровым соло, вырастающим в квартетное, а затем и в хоровое звучание.

Вторая часть «Dies irae» является основным драматическим зерном «Реквиема». В этой части раскрывается главная идея произведения – столкновение грозной, неумолимой силы неба и страдающего, смятенного человечества. Ряд хоровых и сольных эпизодов, сменяющих друг друга, рисуют картину гибели Вселенной. Трубы, возвещающие о судном времени, дне искупления, образ грозного, неумолимого Бога – все эти эпизоды, написанные с театральной выпуклостью и конкретностью образов, повествуют о мировой катастрофе. Они чередуются с лирически-скорбными эпизодами, повествующими о страданиях, трепете и мольбах смятенного человечества.

№ 5 «Agnus Dei» («Агнец Божий») – один из вдохновенных лирических страниц «Реквиема», представляет собой сдержанный, отрешенный дуэт женских голосов, написанный в форме вариаций в старинном стиле на тему

средневекового церковного песнопения. В этом номере композитор соединил традиции старых мастеров с индивидуальными особенностями собственного стиля. Простая мелодия излагается сначала асаррелла в октавном удвоении женского хора, затем повторяется хором и оркестром в унисон, в дальнейшем варьируется.

Краткие выводы

«Реквием» Моцарта, являясь лучшим образцом жанра заупокойной мессы, отражает суровую эпичность и вместе с тем, проникновенную лирику. Композитор-классик сочетает в своем сочинении черты старинных музыкальных форм, идущих от Баха, Генделя, предвосхищая тем самым будущую романтическую эпоху.

Дж. Верди в своем «Реквиеме» раскрывает сложнейшую гамму человеческих чувств, поднимая тему философского значения – человек и Вселенная, смерть и бессмертие. Композитор, соединив едином в сплаве незыблемые приемы католической церковной полифонии, театрально-оперного искусства и симфонической музыки, воплощает потрясающую по реализму картину всемирной катастрофы, страха беззащитного смертного человека перед ней.

Литература

1. *Галацкая, В.С.* Музыкальная литература зарубежных стран / В.С. Галацкая. – М. :Музгиз, 1968. – Вып. 1. – 404 с.

2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература : учеб. программа / С.К. Ерохина [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2021. – 32 с.

3. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вуз. : в 5 вып. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XX в. / В. Конен ; [ВНИИ искусствознания]. – 6-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1984. – 536 с.

4. *Розеншильд, К.К.* История зарубежной музыки (до середины XVIII века) / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1978. – Вып.1., изд. 4-е. – С. 355 – 405.

5. Хоровая литература : учеб.пособие : в 2 ч. Ч.2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб: СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

6. *Ливанова, Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г. : учеб. для исполн. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 2 : От Баха к Моцарту / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2-е изд., перераб. – М. : Музыка, 1987. – 467 с.

7. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература / Д. Локшин. – вып. 2. – М. : Музыка, 1966. – 292 с.

РАЗДЕЛ III. РОМАНТИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА

Тема 6. Хоровая миниатюра в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана

Основные вопросы

1. Основные тенденции развития жанра хоровой миниатюры XIX века.
2. Стилиевые особенности хорового письма Ф. Шуберта, Р. Шумана.

Цель

Изучить творчество композиторов-романтиков на примере хоровых миниатюр Ф. Шуберта, Р. Шумана.

Художественное направление классицизм, господствовавшее в искусстве эпохи Просвещения, в XIX веке уступает место романтизму. Эта смена направлений была связана с глубокими социальными переменами, вызванными Великой французской революцией. Одним из ведущих достижений искусства XIX века является тонкая разработанность лирико-психологических образов. В музыкальном искусстве господствующее значение приобретает тема «лирической исповеди», и в частности, любовная лирика, раскрывающая внутренний мир человека. Композиторы-романтики очень разнообразно и тонко раскрыли картины природы, убедительные образы томления, мечты, страдания и душевного порыва, что обусловлено чувственной природой музыки.

Светская камерная музыка была тесно связана с песенно-романсовой культурой Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, с характерным народно-песенным складом мелодии, функционально-отчетливой гармонической фактурой. Хоровые сочинения композиторов-романтиков отличаются простотой и естественностью высказывания, детализированной отточенностью выражения. Они демонстрируют тесную связь творчества с исполнительскими традициями, создававшимися в условиях любительского хорового искусства.

В творческом наследии *Франца Шуберта* (1797 – 1828) хоровая музыка занимает особое место. Большой интерес представляют хоры, написанные для мужского состава голосов, их свыше пятидесяти, что свидетельствует о глубокой связи с лидертафельными традициями мужского хорового пения. Тематика, а также весь комплекс музыкально-выразительных средств хоровых сочинений подобны вокальным произведениям композитора.

Хоровые миниатюры раннего творчества композитора овеяны лирико-созерцательным настроением; тематика этих сочинений, преимущественно, любовная или пасторальная, музыкальный язык ясен, прозрачен и прост. Написаны они, чаще всего, либо в куплетно-строфической, либо в простой

двух- или трехчастной формах, невелики по объему. К подобного рода сочинениям относятся хоровые миниатюры «Любовь», «Хоровод», «Ночь» (ор. 17), написанные для мужского хора асаппелла.

Хор «Хоровод» небольшой по размерам, написан в куплетной форме в тональности D-dur. Характеризуется ясностью музыкального языка, компактным хоровым изложением, написан в гомофонно-гармоническом складе. Миниатюре свойственны контрастная динамика, ритмическая структура с паузами, разделяющими небольшие фразы, акценты на сильных долях, очень подвижный темп (*Vivace*), размер 6/8, что придает хору танцевальность, упругость.

Хоровая миниатюра «Любовь», написанная в двухчастной репризной форме с заключением, отличается лиричностью, напевностью; основная тональность D-dur. Певучая, выразительная тема, исполняющаяся партией первых теноров, становится интонационной основой всего сочинения. В репризе тема повторяется в нюансе *pp*. В основе хора гомофонно-гармонический склад письма, компактное хоровое изложение.

Интонационно близок предыдущему сочинению хор «Ночь», написанный в куплетной форме, но он еще ярче, колоритнее, основная тональность D-dur. Композитор музыкально-выразительными средствами органически сочетает музыкальный и поэтический образы, выбирая для этого медленный темп, неторопливо развивающуюся мелодию, мягкие красочные гармонии, разнообразную динамику, преимущественно среднюю tessитуру.

Хоры «Деревушка», «Соловей», (ор. 11), «Весенняя песня», «Наслаждение природой» (ор. 16) более сложные и развитые по форме, характеризуются той же тематикой и сходными музыкальными образами. Так, хор «Соловей» написан в сложной двухчастной форме в тональности D-dur. Первая часть трехчастна с признаками куплетной вариационности, изложена в гомофонно-гармоническом складе. Для мелодии, звучащей в верхнем голосе, характерно волнообразное движение с постепенным увеличением звукового диапазона. Третья строфа звучит в параллельном миноре доминанты (*fis-moll*) с некоторым темповым изменением, в чуть замедленном движении (*Tempo ritratto tranquillo*), представляя собой вариацию первой строфы. Склад письма гомофонно-гармонический. Кроме изменения лада и темпа, композитор смягчает и динамику (*pp*), руководствуясь текстом. Хоровое изложение компактно, удобно для всех голосов. Вторая часть резко контрастна первой, отличается острым ритмом, подвижной мелодией, построенной на широких интервальных ходах. Меняется темп (*Allegretto assai tenuto*) и размер (6/8), появляется форма полифонической вариации, часто встречающаяся в мужских хорах Шуберта.

Хоровые произведения позднего периода композитора отмечены печатью раздумий, философских размышлений. Их музыкальный язык становится более сложным, форма развитой. К таким миниатюрам для мужского состава хора в сопровождении фортепиано относятся «Лунный свет» на слова Ф. Шобера и «Прошлое в настоящем» на слова Гете. Хоровое сочинение «Прошлое в настоящем» является одним из самых интересных и сложных в творчестве Шуберта по разнообразию тематического материала, гармонического языка, приемов вокально-хорового письма. Основная тональность Des-dur. Необычно оно и по своей структуре: произведение не укладывается в схемы, характерные для многих вокально-хоровых сочинений Шуберта. Основные его черты – романтическая свобода высказывания и как следствие, «сквозное» развитие.

Как отмечает исследователь В. Конен, все хоровые миниатюры Шуберта, вне зависимости от тематики и настроения, обладают основным качеством, составляющим главную ценность любого вокального сочинения – органическим соединением музыки и слова. Любимыми поэтами Шуберта были Гете и Шиллер, на их тексты композитором написано большая часть вокальных и хоровых сочинений.

Душой хоров Шуберта является мелодия. К особенностям мелодики вокальных и хоровых сочинений композитора относится ритмическая свобода голосов, сочетаемая часто с резкими контрастами динамики и тесситурными трудностями (интонационными, ритмическими и дикционными). Для шубертовской гармонии характерны сопоставления одноименных ладов, а также мажора и параллельного минора, довольно часто встречаются излюбленные романтиками терцовые сопоставления тональностей. Большая часть хоровых миниатюр выдержана в гомофонно-гармоническом складе с ведущей ролью мелодического голоса, в более поздних хоровых сочинениях Шуберта находят значительное применение имитационно-полифонические элементы.

Робертом Шуманом (1810 – 1856) написано большое количество хоров а саррелла для различных составов – двойного хора, смешанного, мужского, женского. Д.Л. Локшин отмечает, что в творчестве этого мастера нашли отражение черты, свойственные музыке композиторов-романтиков: созерцание красот природы, отражение народного быта, мира внутренних чувств и переживаний человека. Значительный интерес Шумана к хоровой музыке объясняется его хормейстерской деятельностью, композитор руководил несколькими хоровыми коллективами. Хоровые сочинения написаны Шуманом на тексты известных поэтов И. Гете, Ф. Рюккерта, Р. Бернса, И. Эйхендорфа, Э. Мериме. Большую часть произведений составляют хоры а саррелла, многие из них написаны для мужского состава

голосов. По тематике и жанрам сочинения разнообразны: много хоров лирического, шуточного, юмористического плана, есть также хоры философского характера, например, «Свет или тьма», ор. 59 № 1 на стихи К. Лаппе, и традиционные охотничьи песни, например «Охотничья песня» ор. 59 № 3 на стихи Э. Мерике, «В лесу» на стихи И. Эйхендорфа.

В большинстве случаев хоровые произведения Шумана невелики по размерам, написаны чаще всего в куплетно-строфической форме, преобладает в них гомофонно-гармонический склад письма. Основной принцип изложения – диалогический, основанный на чередовании солиста или вокального ансамбля и хора. В хоровых миниатюрах композитора все средства музыкальной выразительности подчиняются главной цели – наиболее полному воплощению в музыке содержания и настроения художественно-поэтического текста.

Одним из самых миниатюрных сочинений композитора является хор «Доброй ночи», написанный для смешанного хора *a cappella*. Лирический, светлый характер музыки, полный спокойствия, умиротворения и безмятежности, полностью соответствует содержанию поэтического текста. Динамика представлена всего лишь двумя нюансами: *p* и (в конце) *pp*. Темп, не меняющийся на протяжении всего хора, довольно медленный (*Langsam*). Склад письма гомофонно-гармонический, музыкальный материал оживлен небольшими репликами солиста и ответами хора. По структуре эта хоровая композиция представлена периодом, состоящим из двух предложений: первое предложение заканчивается на доминанте (*Es-dur*), второе, в котором происходит отклонение в *b-moll*, заканчивается в основной тональности (*As-dur*).

Хоровая миниатюра «Ночная тишина» выражает чувства, мысли, переживания композитора. Склад письма гомофонно-гармонический с элементами имитации. В элегическом хоровом сочинении слышен отголосок вальса; красочный, богатый гармонический язык и тонкие музыкально-выразительные средства рисуют картину ночной природы. Господство динамики *p* и *pp* создают ощущение спокойствия, ночной тишины и полного умиротворения.

Тема 7. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Ф. Мендельсона, И. Брамса

Основные вопросы

Традиции и новаторство в хоровом творчестве Ф. Мендельсона, И. Брамса

Цель

Изучить творчество композиторов-романтиков на примере хоровых миниатюр Ф. Мендельсона, И. Брамса.

Лучшая часть хорового творчества *Феликса Мендельсона-Бартольди* (1809 – 1847) представлена хорами *acappella* для мужского и смешанного составов. Часть из них издана с русским переводом текстов А. Ефременкова. Хоровые сочинения написаны на стихи Гете, Гейне, Эйхендорфа, Уланда и других немецких поэтов. По мнению Д.Л. Локшина, основной круг образов произведений Мендельсона связан с просветленно-созерцательной лирикой, налетом сентиментальной чувствительности. Хоровой музыке композитора присуще влияние немецкой народной, в первую очередь городской песенной музыкальной культуры; характерна опора на бытовые, демократические жанры и на хоровые исполнительские традиции *лидertaфель*. Народные элементы ощущаются в мелодике, метроритме, простой и ясной структуре хоровых сочинений.

Большинство хоров Мендельсона написано в куплетной и куплетно-вариационной форме, реже встречаются простая двухчастная и простая трехчастная формы. Основной склад письма хоровых сочинений гомофонно-гармонический, иногда с использованием имитаций. Хоровой состав почти всегда четырехголосный с сравнительно редкими *divisi* в партиях.

Хоровое сочинение «Грезы» написано в простой двухчастной безрепризной форме. Первая часть передает эпическое спокойствие величавой картины природы, написана в строго гармоническом, аккордовом складе; певучая, плавная мелодия, неторопливое движение подчеркивают спокойный, умиротворенный, созерцательный характер музыки. Вторая часть характеризуется тональной неустойчивостью, резкими динамическими контрастами, использованием элементов имитационной полифонии, значительно расширяющей размер второй части.

Хор «Охотничья песня» (ор. 59 № 6) написан в куплетной форме с характерными изменениями в третьем куплете: появлением нового мелодического материала, модуляцией в одноименный мажор (*h-moll* – *H-dur*), которым и заканчивается произведение. Смена минора одноименным мажором связана с изменением поэтических образов. Композитор использует прием полифонической имитации, в данном случае женский хор имитирует мужской, благодаря чему вторая половина первого и второго куплетов значительно разрастается.

Хоровая миниатюра «Серенада» овеяна образом покоя («Спи, друг милый, мир объемлет тихий, безмятежный миг»), написана для мужского хора в тональности *B-dur*. Яркий пример органического слияния художественно-поэтического текста и его музыкального воплощения.

Спокойная, безмятежная мелодия, с ниспадающими интонациями, компактное хоровое изложение, мягкие плагальные гармонии, тихая звучность (*p*, *pp*), разнообразие тонких штрихов – все это способствует созданию неповторимого музыкально-поэтического образа.

Творчество Мендельсона покоряет своей гармоничностью: классицизм и романтизм в его музыке переплелись, скрестились в редком единении. С классиками его роднит уравновешенность в выражении чувств, ясность и простота музыкальных форм, прозрачная мелодичность, филигранность и экономность отделки. Но в то же время, романтическому мироощущению композитора отвечают сочная красочность его звуковых пейзажей, увлечение сказочной фантастикой, интерес к народному искусству. Хоровое искусство Мендельсона основывается на немецкой народной музыкальной культуре: влияние народных элементов ощущается в мелодике, метроритме (обилие танцевальных размеров), в простой и ясной структуре (преимущественно куплетная форма), чередовании сольных и хоровых эпизодов.

Продолжил традиции развития жанра хоровой музыки выдающийся немецкий композитор *Йоганнес Брамс* (1833 – 1897). В огромном творческом наследии композитора хоровая музыка занимает значительное место. Поводом для написания хоровых миниатюр послужила дирижерско-хоровая деятельность с придворной капеллой в Детмольде, женским хором в Гамбурге, а также деятельность в качестве дирижера и руководителя Венской певческой академии, с которой композитор исполнял много хоровой музыки композиторов XVII века, произведений Баха, Бетховена, Шумана и собственных хоровых сочинений.

Исследователи К. Гейрингер, М. Друскин, Д. Локшин и И. Лиценко утверждают, что народная песня и старинная музыка являются основой хоровых композиций Брамса. Композитор углубленно изучал хоровую музыку прошлых веков и сборники с записями народных песен.

В небольшом количестве хоровых сочинений композитор делает попытку приблизиться к творчеству XIX столетия. К ним можно отнести шестиголосную песню «*Vineta*» («Виньетка») op. 42, № 2 на слова К. Мюллера в сопровождении фортепиано. Композиция написана в сложной трехчастной форме. Романтический характер произведения подчеркнут приемом сопоставления одноименных тональностей H-dur и h-moll на протяжении всего хора, мимолетными отклонениями через побочные доминанты, использованием низких ступеней лада.

Хоровое сочинение «*Derbucklichte Fiedler*» («Горбатый уличный скрипач») op. 93a, № 1 наполнено интонациями народной песни, однако

сквозное развитие и пустые кричащие квинты на словах «Вальпургиева ночь» придают ему черты современного реализма.

Подлинный романтизм проявляется в поздних хорах а cappella, написанных для смешанного состава. Произведение «Waldes nacht» («Ночь в лесу») ор. 62, № 3 написано в куплетной форме, где каждый куплет представлен простой репризной формой. В хоровом сочинении раскрывается звуковая картина спокойствия лесной ночи. Брамсом великолепно используются тембровые возможности певческих голосов, свобода голосоведения часто приводит к их переименованиям.

Хор «Невеста ветра» ор. 62, № 6 написан в куплетной форме: первый куплет представлен простой безрепризной двухчастной формой (а+в), второй куплет – варьированным повторением второй части (а+в+в₁). В первой части куплета на фоне выдержанных звуков образуется светлое звучание трех верхних голосов. Во второй части куплета происходит смена размера (с 4/4 на 3/4), что вносит заметный контраст, усиливающийся при повторении, когда вместо е-moll, неожиданно звучит E-dur.

Краткие выводы

Хоровое творчество композиторов-романтиков Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса отражает исполнительские традиции «лидертафелей» – мужских любительских хоровых сообществ. Композиторы раннего романтизма создают в западноевропейской хоровой музыке камерный жанр песни-хора, по музыкальному складу близкий к народной городской песне.

Литература

1. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вузов : в 5 вып. Вып 3 : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XX в. / В. Конен ; [ВНИИ искусствознания]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 543 с.
2. Локшин, Д. Зарубежная хоровая литература / Д. Локшин. – вып. 2. – М. : Музыка, 1966. – 292 с.
3. Локшин, Д. Зарубежная хоровая литература. Вып. 3 / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – 224 с.
4. Хоровая литература : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-петербург. Гос. Ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

РАЗДЕЛ IV. ОПЕРНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ XVII – XIX ВЕКОВ

Тема 8. Становление западноевропейской оперы

Основные вопросы

1. Зарождение и развитие жанра оперы. Значение хоровых сцен в операх зарубежных композиторов XVI – XVII вв.
2. Реформаторская деятельность в оперно-хоровом творчестве К.В. Глюка.

Цель

Изучить оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XVII – XIX веков. Определить приемы хорового письма, функции и принципы использования хора в драматургии опер.

Италия стала родиной европейского оперного искусства. Первоначально новый музыкальный жанр называли «*Dramma per musica*» – «драма на музыке» или «музыкальная драма». Слово *опера* в переводе с итальянского означает «труд», «сочинение». Первые оперы появились в Италии, во Флоренции на рубеже XVI – XVII столетий. Их авторы были участниками небольшого кружка любителей искусства, собиравшихся у богатых меценатов Джованни Барди и Якопо Корси. Кружок этот вошел в историю музыки под названием флорентийской камераты (от ит. *camerata* – кружок).

Первая опера, созданная во Флоренции, не сохранилась. Две другие появились почти одновременно и были написаны на один и тот же сюжет известного мифа об Орфее. Обе оперы назывались одинаково – «Эвридика». Музыка одной из них написал Якопо Пери, а другой – Джулио Каччини, автор текста – поэт Оттавио Ринуччини. Для первых флорентийских опер было характерно господство речитатива, отсутствие арий и ансамблей, статичность действия.

Новый жанр развивался очень бурно и стремительно. Опыт флорентийцев перенимался в других итальянских городах. Вскоре в истории оперы появились первые классические произведения. Их автором стал *Клаудио Монтеверди* (1567–1643) – итальянский композитор эпохи Возрождения. Благодаря Монтеверди опера превратилась в произведение прежде всего музыкальное: теперь музыка стала занимать не подчиненное, как это было раньше, а главное место. В отличие от однообразного речитатива Пери и Каччини, Монтеверди создал остро напряженный, драматический речитатив – с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами. При этом Монтеверди не ограничился речитативом: в кульминациях своих опер он включал арии, где мелодия

носила уже не декламационный, а певучий характер. Большое значение приобрел хор и оркестр, который подчеркивал значительность того или иного момента драмы. Все это позволило Монтеверди ярко раскрывать внутренний мир своих героев.

Центральное место в творчестве Монтеверди занимает тема страдания и сострадания. Образ скорби в его бесчисленных оттенках объединяет все светские произведения Монтеверди. Великий новатор, Монтеверди оказался первым подлинным создателем музыкальной драмы. В 1607 году Монтеверди написал оперу «Орфей», в которой свершился перелом к новой ариозной манере высказывания. Композитор выступил во главе новой оперной школы, создав такие произведения, как «Возвращение Улисса» и первой исторической оперы «Коронация Поппеи».

Монтеверди создал различные формы оперного сольного пения. В «Коронации Поппеи» намечены все формы оперных арий: декламационная, варьированная, двухчастная, ария «*дасаро*», народная песня, а также сложились основные принципы оперной драматургии, которыми будут следовать большинство итальянских композиторов.

Реализм исторической драмы потребовали обогащения музыкальных средств, прежде всего, изменения состава оркестра. В ранних операх Монтеверди состав оркестра достигал свыше сорока инструментов. В дальнейшем он сокращает состав, но вводит скрипки вместо виол, а также изобретает новые средства выразительности: *tremolo*, *pizzicato*; в вокальную музыку Монтеверди вносит эмоциональность, экспрессию, смелость ритмических оборотов. Знаменитый «Плач Ариадны» – образец новой манеры драматического пения. «Плач Ариадны» – монолог покинутой героини из оперы «Ариадна» – прототип всех арий-*lamento* последующих эпох. Это выдающееся произведение Монтеверди, давшее ему мировую славу, демонстрирует его новаторские принципы в отношении музыкального языка. Спустя шесть лет после первой постановки оперы Монтеверди сделал переложение «Плача Ариадны» для пятиголосного хора.

Созданный Монтеверди тип оперной арии *lamento* (жалоба, плач) быстро проник в оперу, ораторию и удерживался на протяжении всего XVII века.

К концу XVII века сложилась оперная школа в Неаполе. Она сразу заявила о себе как произведение, в котором ведущей силой является не поэзия, а музыка, пение. Именно в Неаполе утвердился тот вид оперного пения, который получил название *bel canto* (прекрасное пение), под которым понимается умение плавно, красиво исполнять певучую мелодию широкого дыхания (кантилену). Стиль *bel canto* требует от певца высшего мастерства – виртуозного владения дыханием, ровного звучания голоса во всех регистрах,

блестящей техники. Пение это вызывало заслуженные восторги у слушателей.

Стиль *bel canto* способствовал расцвету *арии*, получившей явный перевес над речитативом. Неаполитанцы ввели в практику типовые арии, которые долгое время господствовали на оперной сцене. Сложилось несколько контрастных типов арий, связанных с наиболее часто встречающимися сценическими ситуациями: *lamento* (по-итальянски – плач, жалоба) – скорбные арии, арии патетические (страстные), бытовые, лирические, бравурные (шумные, бодрые), буффонные, арии мести.

Неаполитанцы усовершенствовали и *речитатив*, разделив его на два вида – аккомпанированный (*accompagnato*) и сухой (*secco*). В речитатив *secco* попадал весь информационный материал, который требовалось донести до слушателя. Если ария неизменно вызывала остановку действия, то сухой речитатив, напротив, его совершенно не задерживал, он быстро следовал за текстом. В мелодическом отношении он напоминал скорее разговорную речь, чем пение; исполнялся скороговоркой в очень свободной манере (с выделением отдельных слов, сменами темпа, выразительными паузами) – певец вел себя как драматический актер. Вот почему речитатив *secco* не мог сопровождаться оркестром, лишь отдельные аккорды клавесина помогали певцу держаться в тональности.

Аккомпанированный речитатив отличался большей напевностью и подобно арии звучал в сопровождении оркестра. Он часто использовался как вступление к арии. Нередко в таком речитативе передавались сложные душевные состояния, борьба различных чувств.

В рамках неаполитанской школы, прежде всего в творчестве *Алессандро Скарлатти*, сложился новый оперный жанр – *опера-seria* (итальянское *seria* – серьезная). Типовыми особенностями этого оперного жанра были: мифологический или историко-легендарный сюжет с запутанной, нередко мало правдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой; знатное происхождение героев (это короли, полководцы, античные боги); ария, как центральная оперная форма.

Со временем в *опера-seria* утвердился настоящий культ певца-виртуоза, который мог диктовать композитору свои условия (один певец требовал, чтобы в любой арии обязательно были виртуозные пассажи, особенно хорошо ему удававшиеся, другой непременно хотел исполнить скорбную арию *lamento*, и пр.) В итоге *опера-seria* получила обидное прозвище – *концерт в костюмах*, поскольку цепь арий, воплощающих сильные чувства, часто была лишена логической связи друг с другом (всё, что относилось к собственно драме, быстро «проговаривалось», не вызывая интереса у публики).

В противовес опере-seria в 30-х годах XVIII века в Неаполе возникла *опера-buffa* – комическая, причем родилась она внутри серьезной оперы из так называемых *интермедий* – тех забавных комедийных сценок, которые вставлялись в оперу-seria для развлечения публики. Начало этому жанру положила «Служанка-госпожа» *Перголези*. В ней – всего три роли, причем одна – мимическая (Веспоне, слуга Уберто, не поет). Сюжет очень прост: ловкая молоденькая служанка Серпина хитростью женит на себе своего господина, старого холостяка Уберто. Успех этой веселой интермедии был настолько сенсационным, что она совершенно затмила серьезную оперу, в рамках которой исполнялась, в результате ее стали давать отдельно, как самостоятельное произведение.

Мастерами *buffa* были *Галуппи, Пиччини, Паизиелло, Чимароза*.

Особая судьба постигла оперу в Англии. Англичане обычно не торопились перенимать европейские новшества. Музыкальный спектакль, полностью построенный на пении, долгое время не вызывал у них симпатий. Они предпочитали смешанные формы – драматические спектакли, где было много музыки, но основной упор делался на слово, актерскую игру. Была популярна и *semi-opera* (полуопера), основанная на сочетании музыки и разговорных диалогов.

Опыт итальянской и французской оперы очень умело использовал *Генри Перселл* (1658 – 1695) – английский композитор, представитель стиля барокко. Перселл работал органистом Вестминстерского аббатства, а также был хранителем музыкальных инструментов. Он писал церковную музыку, оды, адресованные королю и королевской семье.

В свой зрелый творческий период Перселл написал музыку, которая считается его театральным шедевром, – оперу «Король Артур» на либретто Драйдена (1691). В 1692 он сочинил «Королеву фей» (по мотивам «Сна в летнюю ночь» Шекспира), ноты которой были обнаружены в 1901 году и опубликованы Перселловским обществом.

Самым известным его произведением была опера «Дидона и Эней» (1689), она была создана в содружестве с лондонским учителем танцев для «школы юных леди» мистером Джошуа Прист. Автором либретто был известный драматург Наум Тейт. В опере Перселла отражен античный миф о жизни Энея, легший в основу поэмы Вергилия «Энеида». «Дидона и Эней» стала для Перселла первой полной оперой, которая была тесно связана с английской традицией театра масок. Учитывая возраст исполнительниц, Тейт в своем либретто сократил и упростил сюжет Вергилия. Опера была поставлена всего один раз при жизни автора по случаю выпуска учениц женского пансиона.

Оперу открывает пролог с появлением Венеры, Феба, нерид и пастухов, славящих богиню любви. Первое действие – встреча Дидоны и Энея, против любви которых выступают злые силы. Второе действие – сцена охоты, картина грозы, отчаяние Энея. Прощание Дидоны и Энея, гибель его кораблей, самоубийство Дидоны – основное содержание третьего действия.

Скромные возможности исполнительниц подсказали композитору жанр камерной оперы, где главное – раскрытие чувств героев. В своей опере Перселл соединил традиции английской драмы со сквозным музыкальным развитием итальянской оперы. Эта единственная английская опера без разговорных диалогов, в которой драматическое действие от начала до конца положено на музыку.

Единственной страной, которая в XVII веке сумела оградить себя от влияния итальянского оперного театра, была Франция. Здесь сложилась своя, очень самобытная национальная оперная традиция и любой композитор – иностранец, желавший покорить Париж, был обязан не только писать исключительно на французский текст, но и следовать ряду установленных во Франции обычаев.

Важнейшее значение для дальнейшего развития оперы имела реформаторская деятельность *Кристофора Виллибальда Глюка* (1714 – 1787) – выдающегося оперного композитора и драматурга, осуществившего во второй половине XVIII века реформу итальянской оперы-*seria* и французской лирической трагедии. Реформа Глюка явилась отражением просветительских идей. Накануне Великой французской революции 1789 года перед театром встала ответственная задача не развлекать, а воспитывать слушателя. Глюк стал первым композитором, который сумел создать оперное искусство, созвучное современной ему эпохе. В его творчестве опера, превратилась в подлинную музыкальную трагедию, наполненную сильными страстями и раскрывающую высокие идеалы верности, долга, готовности к самопожертвованию.

Основные положения своей реформы Глюк сформулировал в предисловии к «Альцесте». Его по праву считают эстетическим манифестом композитора, документом исключительной важности. Первым пунктом этого предисловия является вопрос о взаимоотношении музыки и драмы (поэзии) – что из них важнее в синтетическом искусстве оперы? Как истинный представитель эпохи Просвещения он стремился возвысить роль драмы, как главного выразителя содержания. Музыка же, по его мнению, должна подчиняться, сопутствовать драме.

Основная тематика реформаторских опер Глюка связана с античными сюжетами героико-трагического характера. Главный вопрос, движущий этими сюжетами – это вопрос жизни и смерти, а не любовных

взаимоотношений между галантными персонажами. Глюк создает исключительно возвышенное и серьезное искусство, жертвуя всеми развлекательными моментами, красивым пением, побочными линиями лирического или комического свойства; он не дает зрителю «перевести дух», отвлечься от хода драмы. Все компоненты драматургии в его оперных спектаклях логически целесообразны, призваны выполнять определенные, важные для развития действия, функции в общей композиции: хор и балет становятся главными участниками событий; интонационно выразительные и мелодичные, свободные от излишеств виртуозного стиля, речитативы естественно сливаются с ариями, увертюра предвосхищает эмоциональный строй будущего действия; относительно законченные музыкальные номера превращаются в большие сцены.

Первая реформаторская опера Глюка – «Орфей» была поставлена в 1762 году в Вене. Античный сюжет о любви Орфея и Эвридики лег в основу либретто, написанного поэтом Р. Кальцабиджи. Действие оперы происходит в древней Элладе в доисторические времена; сюжет оперы взят из античного мифа. «Орфей» справедливо считается шедевром музыкально-драматического гения Глюка. В этой опере впервые столь органично музыка подчинена драматическому развитию.

Хор из первого акта «О, если в роще сей унылой» исполняют пастухи и пастушки, которые вместе с Орфеем переживают его горе и сочувствуют ему. Скорбный характер музыки подчеркивается минорным ладом (с-moll), строгим аккордовым складом письма. Выразительное значение имеет остинато аккордов в аккомпанементе, создающее впечатление траурного шествия. Печальная, плавная мелодия, с мягкими интонациями полутоновых вздохов, прерываемое паузами, полностью сливается с текстом. Уменьшенные септаккорды, задержания придают музыке тревожно-взволнованный характер.

Тема 9. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков

Основные вопросы

1. Жанровое разнообразие опер В.А. Моцарта. Приемы письма и принципы использования хора в драматургии опер «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта».
2. Симфоническая драматургия и психологизм хоровых сцен в опере Л.В. Бетховена «Фиделио».

Одним из самых популярных композиторов-классиков, оказавшим глубокое влияние на дальнейшее развитие западноевропейской музыкальной культуры, был величайший австрийский композитор, исполнитель-виртуоз

Вольфганг Амадей Моцарт (1756 – 1791). Творческое наследие Моцарта, несмотря на его короткую трагическую жизнь, огромно. Композитором создано свыше 600 произведений различных жанров, многие из которых признаны вершиной симфонической, концертной, камерной, оперной и хоровой музыки: 19 опер, 50 симфоний, 66 концертов для различных инструментов, 26 концертов для ансамблей, 97 сонат, 32 струнных квартета. Среди хоровых сочинений – «масонские» кантаты, 18 месс, оратории «Освобожденная Бетулия», «Кающийся Давид», несколько светских кантат, «Реквием».

На протяжении всей своей творческой жизни композитор создавал оперы в различных жанрах – это и оперы *buffa* («Мнимая простушка», «Мнимая садовница», «Свадьба Фигаро», «Так поступают все»), *зингшпили* («Бастьен и Бастьена», «Похищение из Сералея», «Волшебная флейта»), драматические оперы *seria* («Митридат, царь Понтийский», «Луций Сулла», «Идоменей», «Милосердие Тита»).

В комической опере «Свадьба Фигаро» выделяется смешанный хор (D-dur) из первого действия и изящный небольшой двухголосный женский хор из третьего акта, довольно часто исполняемый в концертно-исполнительской практике. «Прелестный женский хорик (G-dur, 6/8, *grazioso*), – писал о нем А. Серов. – Крестьянские девушки приносят графине цветы и музыка дышит розами и лилиями»⁵. Этот хор звучит после дуэта солистов: дуэт выступает в роли запева, а хор создает впечатление хорового припева. Подобный прием часто встречается в оперных хорах композитора.

В опере «Дон Жуан» хор почти не задействован, исключение составляет хоровой рефрен, исполняющийся после дуэта Церлины и Мазетто из первого действия. Дуэт написан в куплетной форме в духе народных песен, каждый из трех куплетов заканчивается рефреном женского или мужского хора, а в заключении звучит смешанный хор. Очень выразительны реплики мужского хора, звучащие в унисон, они сопровождают речитатив Дон Жуана.

В последней опере композитора «Волшебная флейта» представлено немало хоров и хоровых эпизодов. Среди них выделяется замечательный изящный мужской трехголосный хор рабов из первого действия «Откуда приятный и нежный тот звон», написанный в тональности G-dur. Он выразителен по мелодии, ритму и гармонии, тонко сливается с текстом. В первом и втором актах оперы имеются небольшие по размерам, типичные для финалов, смешанные хоры торжественного характера. В начале второго действия ария Зарастро сопровождается двумя небольшими четырехтактными фразами мужского хора жрецов. Квинтет из второго

⁵ Там же. – С. 402.

действия заканчивается четырехтактным унисоном мужского хора. Во втором акте звучит мужской хор жрецов, написанный в тональности D-dur, он аналогичен по составу мужскому хору из первого акта (два тенора и бас). Финал оперы представлен небольшим смешанным хором «Слава священным» – очень живым, танцевальным по характеру, гармонического склада изложения с подвижной партией сопрано.

Хоры в драматургии опер Моцарта играют особой роли: чаще всего они или иллюстрируют действие, или повторяют мысли, высказанные солистами. Хоры Моцарта характеризуются прозрачностью фактуры, отточенностью мелодических линий, удобством и логичностью вокального изложения, яркостью и разнообразием динамических оттенков.

Следующим представителем музыкального направления «венский классицизм» является *Людвиг ван Бетховен* (1770 – 1827) – великий немецкий композитор, пианист и дирижер. Написанная им единственная опера «Фиделио» представляет одно из самых значительных явлений в музыкально-драматическом искусстве XIX века. Она состоит из двух действий, авторами либретто являются Иозеф Зоннлейтнер и Г.Ф. Трейчке; сюжет оперы «Фиделио» заимствован из оперы французского композитора П. Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» на либретто французского писателя времен революции Ж. Буйи.

«Фиделио» относят к героической опере, музыка ее характеризуется возвышенно-патетическим складом, напряженным драматизмом. Главная сюжетная линия – борьба против угнетения, героическая действительность, победа и торжество народа. Основную роль в опере играют ораториальные сцены, которые чередуются с бытовыми, нередко комедийно окрашенными. Наряду с развернутыми музыкальными эпизодами – ариями, ансамблями, развитыми речитативами, композитор использует в опере так называемую мелодраму (речь, сопровождаемая музыкой), а также разговорные диалоги, связывающие оперу «Фиделио» с традициями немецкого зингшпиля.

Опера «Фиделио» близка оперному стилю XVIII века, однако новаторство Бетховена заключается в том, что для отражения социально-трагической линии композитор использует новые выразительные средства, черпая их в собственной симфонической музыке. Роль симфонической драматургии в опере обширна: оркестровая партия глубоко и выразительно раскрывает чувства и мысли героев, приподнятую атмосферу героизма, страдания и борьбы. Роль оркестровой партии по своей выразительности не только соперничает с вокальной, но иногда даже превосходит ее. Примером этому может зловещая сцена в темнице второго акта, почти полностью основанная на симфоническом развитии. И также вокальная партия в

«Фиделио» в большей мере лишена привычных черт оперной песенности, она носит декламационный характер.

По-новому трактованные хоры в опере «Фиделио» поражают психологической правдивостью. Хор узников из финала первого действия принадлежит к числу наиболее проникновенных и трогательных страниц бетховенского творчества. В финале разворачивается потрясающая драматическая сцена: «несчастные узники, лишённые света, выпущены человеколюбивым Рокко на прогулку, вопреки распоряжениям Пицарро. Они по-детски радуются солнечным лучам. Но один из заключённых прерывает их мечты о свободе и счастье. Он напоминает товарищам о страже. Несчастные, вспоминая о своей доле, предостерегают друг друга: «Товарищи, тише!»»⁶.

С огромной реалистической силой передан контраст между робкими возгласами дрожащих от страха заключённых и мощным гимном благодарности, в который они перерастают в конце второй сцены второго акта. Эта сцена разворачивается на площади перед крепостью. Музыка полна света, ликования, торжества. Народ прославляет счастье любящих, героизм супружеской пары. Леонора снимает цепи с Флорестана. Бетховен ввел в текст хора слова Шиллера из оды «К радости»: «Кто нашел себе милую подругу, присоединяйтесь к нашему ликованию». В этой сцене Бетховен впервые попытался создать гимн радости, предвосхищающий финал девятой симфонии⁷.

Опера «Фиделио» оказала огромное влияние на дальнейшее развитие немецкой романтической оперы. Симфонизм, инструментальная трактовка голоса, декламационность, заложенные Бетховенным в этом сочинении, получили свое развитие у Вагнера, но на совершенно другой идейной основе.

Тема 10. Хор в опере периода раннего и позднего Романтизма

Основные вопросы

1. Становление романтического стиля в оперном жанре К.М. Вебера «Волшебный стрелок».
2. Роль хора в развитии музыкальной драматургии оперы Р. Вагнера «Летучий голландец». Особенности лейтмотивной системы композитора.
3. Драматургические задачи хоров в операх Дж. Верди «Набукко», «Риголетто», «Травиата», «Аида».
4. Основные функции хоровых сцен в лирической опере Ш. Гуно «Фауст».

⁶ Альшванг, А. Людвиг Ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – 5-изд. – М. : Музыка, 1977. – С. 192.

⁷ См. подробно: Альшванг, А. Людвиг Ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – 5-изд. – М. : Музыка, 1977. – С. 184 – 206.

5. Народно-бытовые сцены в опере Ж. Бизе «Кармен».

Карл Мария фон Вебер (1786 – 1826) является выдающимся немецким композитором, дирижёром, пианистом, критиком, литератором, публицистом, общественным деятелем, создателем немецкой народно-национальной романтической оперы. Доктор искусствоведения, музыковед В.Д. Конен отмечает, что Вебер в своих многочисленных песнях опирался на народные истоки; в его мелодиях явно обнаруживаются обороты местного музыкального фольклора – боварского, швабского, саксонского, тирольского, нижнегерманского. Многие песни написаны для мужских ансамблей, что было популярной традицией в немецком музыкальном быту; некоторые песни созданы для голоса в сопровождении гитары. Народный характер мелодий, характерных для поздних опер Вебера, был подготовлен в большей мере его песнями; особенно ярко это проявляется в массовых сценах.

В период с 1817 по 1826 годы композитор находился в Дрездене, взяв на себя руководство немецким музыкальным театром. Этот период отмечен появлением новой оперы, блистательной композиторской работы, ставшей кульминацией в его творчестве – «Волшебный стрелок». В этом сочинении Вебер сконцентрировал и утвердил идеалы нового романтического немецкого оперного искусства.

Либретто оперы «Волшебный стрелок» было написано другом Вебера, Киндом, по новелле «Вольный стрелок», входившей с сборник новелл под названием «Книга духов» лейпцигского юриста Иоганна Августа Апеля при непосредственном участии самого композитора. Сюжет оперы связан со сказочным фольклором, с образом «черного охотника», продавшего душу дьяволу. «Зрители безошибочно почувствовали в новом произведении Вебера рождение национальной оперы. Шелест леса, звук охотничьих рогов, песни и танцы крестьян, образы немецких и чешских сказок – все для них ассоциировалось в этой опере с родной природой, с народным бытом, с национальными идеалами, ради которых они недавно воевали.

Исследователь Д. Локшин отмечает, что музыкальный язык оперных хоров в опере «Волшебный стрелок» близок по своей мелодике и ритмике немецкой и чешской песне. Таковыми являются песня Килиана с хором, двойной хор из первого акта, хор охотников из третьего акта, а также заключительный хор. Чрезвычайно близок к народным танцевальным напевам хор подруг Агаты из третьего действия оперы; форма его типична для народных песен: сольный запев и хоровой припев. Во многих оперных хорах композитора встречаются охотничьи, фанфарные мотивы, они связаны с «роговыми» интонациями и попевками, распространенными в немецком быту.

Хор охотников из третьего действия является одним из самых известных оперных хоров Вебера. Это произведение стало настолько популярным, что часто исполняется как самостоятельный концертный номер. Оркестровое вступление построено на «золотом» ходе валторны, в основе хора – фанфарные интонации охотничьего рога, построенные на народных попевках. Мелодия хора близка немецким народным песням; народный склад отразился и в форме хора, представляющей куплет – запев и припев. Композитор мастерски использует характерный для народных песен прием мелодической вариантности, опирающейся на тонико-доминантовые гармонии (D-dur). Вторая часть («промчится ли серна») состоит из двух фраз, интонационно и ритмически подобных; каждая из них звучит дважды. Аккордовое изложение придает некоторую сдержанность, а отклонение в минорную тональность (fis-moll) добавляет некоторую мягкость звучанию. Припев звучит у квартета (или октета) на фоне повторяющегося звука в хоре; склад письма гомофонно-гармонический. Основная тема поручена первому тенору, выдержана она в характере трубных сигналов. Оркестровое заключение утверждает жизнерадостный характер, оно также строится на фанфарных интонациях.

Развитие немецкой романтической оперы венчается грандиозными музыкальными драмами *Рихарда Вагнера* (1813 – 1883). Он был выдающимся композитором, дирижером, публицистом, талантливым поэтом-драматургом.

Хоровое творчество композитора наиболее полно представлено в его операх-драмах: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Парсифаль». Как считают исследователи Д. Локшин и И. Лицвенко, в развитии музыкальной драматургии опер огромную роль играет хор, составляющий органическую основу идейно-смыслового и эмоционального развития спектакля. В драмах ярко воплощены национальные черты немецкого народа, его старинные легенды, сказания, отражен сложный мир человеческих чувств и переживаний, даны колоритные картины природы. В опере «Летучий голландец» проступают характерные черты вагнеровской музыкальной драмы: частое применение лейтмотивов и усиление драматургической роли оркестра, стремление к преодолению законченных номеров и построению драмы отдельными сценами.

В романтической опере «Летучий голландец» («Der fliegende Holländer») воплощена идея скитания мятежного человека, ищущего свой прекрасный идеал, любовь чистой сердцем женщины, способной искупить его от страшного заклятия странствия по свету. Эта опера трехактна, в отличие от его предыдущих пятиактных «больших» опер.

В опере сочетаются фантастика и реальный быт: фантастический мир представлен образом Голландца и его таинственного экипажа, а реальный мир – жизнью норвежских матросов и бюргерским бытом.

Хор матросов из первого акта и развернутый хор матросов из третьего акта построены на унисонных восклицаниях, звучащих на фоне развитого оркестрового сопровождения, раскрывающего картину бури на море.

В опере «Летучий голландец» Вагнером с большим мастерством применяются различные виды однородных составов. В мужских хорах преобладает одноголосие.

Трех- и четырехголосие встречается преимущественно в эпизодах песенного характера («хор пряж», хор норвежских матросов). Для изображения реальных персонажей композитором применяется, в основном, диатоника, для характеристики экипажа «Летучего голландца» используется развернутая хроматическая система, как в одноголосии, так и в многоголосии. Фактура в хоровых сценах преобладает гомофонно-гармоническая, полифония не применяется.

Джузеппе Верди (1813 – 1901) – известнейший итальянский композитор, с его творчеством связан расцвет оперного искусства в Италии. Написанная им опера «Набукко» выдвинула имя Верди в ряд любимейших композиторов Италии. Композитор был активным участником национально-освободительного движения. Несмотря на то, что основу оперы «Набукко» составлял библейский сюжет о страданиях поработенного народа, произведение было воспринято итальянцами как глубоко современное, символизирующее повесть о страданиях итальянского народа под чужеземным игом. Библейская история пророчества Захарии о падении Вавилона воспринималась общественными кругами как предсказание об освобождении Италии от австрийского гнета.

Главным действующим лицом в опере становится народ и соответственно, в музыке «Набукко» наибольшее значение приобретают монументальные, героические хоры, приближающиеся к ораториальному стилю Генделя. Величественные хоры не оторваны от действия, они органически входят в драматургию оперы. Один из лучших эпизодов оперы – знаменитый хор уведенных в рабство евреев из 3-го действия «Ты прекрасна, о Родина, наша» (русский перевод текста «Лети, моя мысль, на золотых крыльях к далеким холмам»). Этот хор стал национальным гимном Италии; под его музыку народ прощался с великим композитором. Певучая, широкого дыхания мелодия, сравнимая со стилем итальянского бельканто, проходит в унисон всего хора, обволакиваемая мягкими гармониями на фоне арпеджированных аккордов в оркестре; тема звучит проникновенно, она передает чувства любви народа, находящегося в изгнании, к своей родине. В

динамическом разрастании хора от *pp* до мощного *ffi* последующего возвращения к исходной звучности чувствуется яркий драматический темперамент композитора. Середина построена на контрасте мощных, патетичных аккордов хора и выразительных, декламационного характера, музыкальных фраз на *pp*. Динамическая реприза усиливается взволнованными интонациями струнных в оркестре.

Огромное признание получили оперы, созданные композитором в 50-е годы, в зрелый период его творчества: «Риголетто», «Трубадур», «Травиата». Они поражают своим драматизмом, реалистичностью, углублённым психологизмом. На первый план выходят судьбы простых людей, трагедия социального неравенства, сословных предрассудков.

Оперу «*Риголетто*» композитор написал по мотивам пьесы Виктора Гюго «Король забавляется». В драме Гюго показаны люди униженные, обездоленные, презираемые «обществом», однако наделенные высокими моральными качествами. Либретто было составлено поэтом Франческо Мария Пиаве. Основным стержнем драмы является трагедия придворного шута, любимая и нежная дочь которого стала жертвой любовной интрижки легкомысленного герцога мантуанского.

Центральным эпизодом в сцене похищения дочери шута – Джильды является хор придворных «Тише, тише» (вторая картина первого действия). Ужас и драматизм ситуации усиливается тем, что Риголетто, обманутый придворными герцога, сам помогает им в этом деянии. Мужской четырехголосный хор звучит тревожно, приглушенно, таинственно, короткие, отрывистые фразы гармонического склада с нервной прихотливой ритмикой исполняются в нюансе *pp*, на легкое настороженное *staccato*, *sottovoce*, создавая впечатление осторожных, крадущихся шагов в темноте. Хор написан в сложной двухчастной форме с кодой.

Опера «*Травиата*» писалась композитором для венецианского театра LaFenice. Либретто ее составил Франческо Мария Пиаве под руководством Верди по мотивам нашумевшего романа «Дама с камелиями» А. Дюма-сына. Главным действующим персонажем в драме является не романтическая героиня, а женщина, отвергнутая обществом. Очень необычной как для пьесы, так и для оперной постановки того времени был выбор главной героини – куртизанки, умирающей от неизлечимой болезни – чахотки. Оперная постановка буржуазной морали рассматривали эти произведения как потерпела фиаско; публика не могла простить автору и отступления от привычных оперных традиций. В основу романа А. Дюма «Дама с камелиями» были положены автобиографические данные.

Прототипом Виолетты стала известная парижская куртизанка Мари Дюплесси, которая считалась не только очень красивой, но и весьма умной

женщиной. Композитор в своей музыке воплотил правдивый портрет, тонко и глубоко раскрыл конфликт между душевным складом героини, ее стремлениями и окружающей ее средой.

Хор в опере служит своего рода фоном, оттеняющим драму основной героини-куртизанки. Так, например, хоровая сцена из первого действия, рисующая картину шумного веселья на вечере у Виолетты, характеризующаяся вальсовыми ритмами, меланхолическими мелодиями застольной песни, а также хоровая сцена из третьего действия, раскрывающая карнавальным праздником, отличающаяся вальсовым ритмом, брызжущим весельем и беспечностью, подчеркивающими и углубляющими трагизм ситуации.

В 1868 году египетское правительство обратилось с просьбой к маэстро Джузеппе Верди написать оперу по случаю открытия нового оперного театра в Каире. В основу оперы-драмы «Аида» легла старинная египетская легенда, сценарий которой был тщательно разработан известным французским ученым-египтологом, директором Каирского музея Агюстом Мариэттом. Для того, чтобы правдиво раскрыть исторические образы, Верди с увлечением изучает историю Египта, его природу, жизнь древних египтян, знакомится с древнеегипетским искусством. Основа исторического сюжета – борьба египетского фараона против эфиопов. Драматургическим зерном оперы является трагический конфликт между стремлением к свободе, любви, счастью и губительной силой ненависти, зла, угнетения, насилия. Сильные человеческие чувства, переживания, надежды, страсти сталкиваются с неумолимостью рока, судьбы. Главные действующие лица драмы Аида, Радамес, отчасти Амнерис, а также пленные эфиопы являются жертвами трагических событий. В обобщенном образе зла, насилия, фанатичной жестокости и лицемерия воплощены египетские жрецы.

Опера-драма «Аида» по стилю близка «большой французской опере», она отличается крупными масштабами (трагедия разворачивается в четырех действиях, семи картинах), декоративной пышностью, «зрелищностью», блеском, обилием массовых хоровых сцен, развитых ансамблей, выразительной ролью балета, грандиозными торжественными шествиями. Вместе с тем, черты большой оперы подчинены национальному характеру. Идейное содержание акцентируется на психологическом конфликте: все главные герои оперы испытывают острейшие внутренние противоречия, так, Аида страдает, она видит в своей любви к Радамесу предательство по отношению к отцу, преступление перед родиной, угнетаемой Египтом; в душе Радамеса борются воинский долг и любовь к Аиде; между любовью, страстью и ревностью мечется Амнерис. Вся опера построена на

драматических столкновениях и напряженной борьбе не только между врагами, но и между любящими героями драмы.

Огромное место в опере отводится хорам. Хор девушек из второй картины первого действия сопровождает облачение Амнерис по случаю празднования победы египетских войск над эфиопами, а также встречи со своим любимым. Общее звучание хора светлое, радостное, пронизанное ожиданием встречи и любви.

Монументальный финал второго действия занимает центральное место в драматургии всей оперы. «Это одна из грандиознейших и сложнейших массовых сцен в итальянской оперной литературе. В этой монументальной картине участвуют несколько больших хоров, духовой оркестр на сцене, балет. Безупречная стройность формы здесь логически вытекает из развития действия»⁸.

Шарль Гуно (1818 – 1893) – выдающийся французский композитор, органист, музыкальный критик, капельмейстер, писатель-мемуарист. Творческое наследие Гуно огромно, оно представлено разными жанрами – 12 опер: «Сафо», «Окровавленная монахиня», «Лекарь поневоле», «Голубка», «Царица Савская», «Ромео и Джульетта», «Фауст»; кантата «Галлия» (1871); хоры к трагедии Понсара «Одиссей», музыка к драме Легуве «Две королевы Франции», музыка к драме Барбье «Жанна д'Арк»; три симфонии, ряд пьес для фортепиано и для других сольных инструментов, камерных ансамблей; многочисленные духовные произведения: 14 месс, 3 реквиема; «Te Deum», «Stabat Mater», ряд ораторий: «Искупление», «Смерть и жизнь», 50 духовных песен, свыше 150 хоралов; множество мужских хоров; более 100 романсов и песен.

Шарль Гуно является основоположником нового направления в оперном жанре, получившего впоследствии название «лирическая опера». Несмотря на то, что композитор работал в разных жанрах, он всегда отдавал предпочтение мелодическому развитию, считая, что мелодия является самым чистым выражением человеческой мысли.

Вершина творчества Гуно представлена оперой «Фауст», написанной на либретто Жюль Барбье и Мишеля Карре, основанном на первой части «Фауста» Гете. Однако глубокое философское содержание гетевского «Фауста» лишь частично затронуто в музыкальном сочинении. На первый план в опере выходит любовная драма Маргариты, оттеснив на второй план центральные у Гете образы Фауста и Мефистофеля. Гуно открыл во французской оперной музыке богатейшие возможности «общительной» лирики – непосредственной и импульсивной, проникнутой

⁸Соловцова, Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – М. : Музыка, 1957. – С. 295.

демократическими настроениями. Он стремился чутко передать смену душевных настроений, состояний, однако, как отмечает исследователь М. Друскин, в музыку композитора подчас проникали черты сентиментальной чувствительности, а мелодическая приятность подменяла глубину содержания.

Основу музыкального языка композитора составляют бытующие жанры, в частности, он изобретательно применяет вальсовое начало. Примером этому могут служить народные сцены второй картины I акта. Также бытующие жанры широко представлены при воссоздании жизненного. В целом, в опере воплощено большое разнообразие картин жизни. Действие оперы разворачивается на площади, улице, в саду – им противопоставлены церковь, келья ученого, тюремная камера.

Хоровые сцены в опере выполняют различные функции: создание фона (красочная картина народного гуляния ярмарки в начале первого действия и сцена вальса с хором в конце действия – многоголосный хор); контраста (хор молящихся в сцене перед храмом с Маргаритой из второго действия; финальный хор в сцене смерти Валентина из третьего действия); косвенной характеристики героев (хор солдат из третьего действия).

Традиции французской музыки второй половины XIX века нашли продолжение в оперном творчестве гениального композитора *Жоржа Бизе* (1838 – 1875). Написанная им опера «Кармен» является вершиной французского оперного реализма, она обошла все оперные сцены мира, став одним из самых любимых и популярных классических произведений в истории музыкального искусства. Бизе начал работать над оперой в 1874 году; сюжет заимствован из одноименной новеллы французского писателя Проспера Мериме, написанной в 1845 году. Однако содержание новеллы претерпело в опере существенные изменения, отличные от их литературных прототипов. Два опытных и известных французских драматурга А. Мельяк и Л. Галеви мастерски разработали либретто, насытив его драматизмом, углубленными эмоциональными контрастами, выпуклыми образами действующих персонажей.

В оперу были введены народные сцены, новые действующие лица – волевой и мужественный красавец тореадор Эскамильо, из-за которого Кармен разлюбила Хозе, и скромная, нежная крестьянская девушка Микаэла, любящая Хозе и пытающаяся спасти его. Ее ласковый облик оттеняет необузданный и пылкий характер цыганки. Хозе, изображенный писателем как мрачный, гордый и суровый разбойник, в опере показан простым солдатом, честным парнем, но вспыльчивым и слабохарактерным. Существенно изменен и образ Кармен – главной героини оперы, она является в опере воплощением женской красоты и обаяния, страстного свободолюбия

и смелости. Такие черты Кармен как хитрость и воровская деловитость по новеллы Мериме в опере были устранены. Композитор облагородил характер главной героини, подчеркнув в нем стремление к прямоте чувств, правдивости отношений, независимости поступков. Колоритные народные сцены, введенные в действие оперы, существенно раздвигают рамки повествования: это и жизнь под жгучим солнцем юга темпераментной пестрой толпы, и смелые романтические образы цыган и контрабандистов, и приподнятая атмосфера боя быков. Эти массовые сцены в оперном спектакле придают трагическому сюжету оптимистическое звучание, подчеркивают с особой остротой и яркостью характеры Кармен, Хозе, Эскамильо и Микаэлы, драматизм их судеб.

Музыка в опере полна жизни и света, она утверждает свободу человеческой личности. С большим мастерством композитором воссоздан национальный испанский колорит, глубоко раскрыт правдивый драматизм столкновений и конфликтов, сочно и темпераментно обрисованы, во всей психологической сложности характеров, главные персонажи оперы.

В первом действии композитор красочно раскрывает вступительные народные сцены. Хор солдат из первого действия «Оживленную толпою все снует и бежит» изображает стоящую у казармы группу солдат на площади в Севилье, свободных от дежурства, которые разглядывают прохожих, цинично их обсуждая. Они ждут выхода работниц табачной фабрики и, в первую очередь, самую привлекательную из них – Кармен. Происходит смена караула, во время которой группа уличных мальчишек изображает из себя солдат, исполняя задорный, звонкий, радостный, «игрушечный» марш мальчишек «Вместе с новым караулом встанем на свои места». Эта сцена ярко воплощена в музыке хора, для которого характерна подвижная, упругая мелодия, построенная на сдержанных полутоновых интонациях. Несколько танцевальный характер придают музыке дробление сильной доли, синкопы, акценты, словно изображающие активную пружинистую походку самодовольных молодых людей. Камерная звучность, легкое оркестровое сопровождение, прозрачная хоровая фактура (двухголосие, сменяющееся унисонами) с короткими имитационными попевками позволяют передать интимность момента – ведь солдаты переговариваются между собой. После небольшого речитатива сержанта хор повторяется; третий раз хор звучит в конце сцены.

Примером необычайной красочности и изобразительности в оперно-хоровой музыке является хор работниц из первого действия «Гляди, как струей дымок улетает», написанный в тональности – E-dur. Характерными чертами хора являются: имитационное изложение хоровых голосов на фоне засурдиненных струнных, прозрачная, легкая фактура, размер 6/8,

придающий движению вальсообразный характер. Оркестровое сопровождение то дублирует мелодию хора, то создает для нее зыбкий, мерцающий фон. В средней части хора характер музыки изменяется, она становится более острой, угловатой. Минорный лад (cis-moll) придает ей печальный оттенок. Композитор применяет в этом хоре смелые модуляции и сопоставления ладов. Заканчивается хор пятиголосным аккордом, растворяющимся в тишине (*pppp*).

Яркой броскости и театральности первых номеров действия оперы контрастирует камерный квинтет контрабандистов из второго действия. Его звучанию свойственна легкость и прозрачность; в стремительном темпе и тихой динамике, вступая в различные сочетания, сменяют друг друга скерцозно-танцевальные темы. Этот квинтет представляет собой сложнейшую для исполнения оперную сцену, требующую блистательного, виртуозного владения искусством вокального ансамбля.

Опера «Кармен» явилась новым этапом в развитии зарубежной оперной музыки. Новаторством этого гениального шедевра является двухплановость образно-смысловой драматургии, в которой произошло перерастание народных сцен из фона личной драмы в равнозначную с ней драматургическую линию; это проявилось во взаимодействии хоровой музыки и сольных партий.

Краткие выводы

Опера в западной Европе прошла длительный путь своего развития. Важнейшим, неотъемлемым элементом оперного сочинения является пение, передающее богатую гамму человеческих чувств и переживаний в их тончайших оттенках. Через богатейший строй вокальных интонаций в опере раскрываются индивидуальные психологические характеристики действующих персонажей. В операх существенно возрастает роль хора, он становится зачастую одним из главных действующих лиц, принимает активное участие в драматургии, является органичной частью идейно-смыслового и эмоционального развития спектакля.

Литература

1. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вуз. : в 5 вып. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XX в. / В. Конен ; [ВНИИ искусствознания]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 543 с.

2. История зарубежной музыки : учебник для студентов муз.вузов: в 5 вып. Вып. 4: Вторая половина XIX в. / М. Друскин. – 7-е изд., перераб. СПб. : Композитор, 2002. – 630 с.

3. *Конен, В.Д.* Очерки по истории зарубежной музыки / В.Д. Конен. – М., 1977. – 640 с.

4. *Конен, В.Д.* История зарубежной музыки: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В.Д. Конен. – в. 3, 6-е изд. – М., 1984. – 536 с.

5. *Галацкая, В.С.* Музыкальная литература зарубежных стран / В.С. Галацкая. – М. :Музгиз, 1968. – Вып. 1. – 404 с.

6. Хоровая литература : учеб.пособие : в 2 ч. Ч.2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-Петербург.гос. ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб: СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

7. Оперные либретто : краткое изложение содержания опер / [Федер. программа книгоиздания России]. – М. : Музыка, 2000. – 375 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ V. ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Тема 11. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов

Основные вопросы

1. Общая характеристика хоровой музыки XX века: основные художественные направления, течения: экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм.
2. Импрессионизм в музыке XX века. Творчество К. Дебюсси.
3. Пауль Хиндемит; стилистические особенности его хорового творчества: романтический цикл шести хоровых миниатюр на тексты поэта-символиста Р. Рильке.
4. Музыкальный театр Карла Орфа. Сценическая кантата «Кармина Бурана». Педагогическая система композитора, новаторство композиторской техники.
5. Творческий портрет Джорджа Гершвина. Американская национальная опера «Порги и Бесс», главная идея, драматургия произведения, разнообразие приемов и стилистических особенностей хорового письма в массовых сценах.
6. Английская музыка XX века. Творческий портрет Б. Бриттена. «Военный реквием», его актуальность и общественная значимость, грандиозность музыкального воплощения.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов в области музыкального авангарда, характеризующегося бурной экспериментальной фазой развития европейской музыки, итогом которой стали важные открытия, исторически преходящие новации, художественные тенденции, принадлежавшие разным композиторским направлениям, течениям, стилям, вошедшим в историю музыкального искусства XX века.

Музыкальное искусство XX века характеризуется бурной экспериментальной фазой развития европейской музыки, которая принесла принципиально важные открытия, исторические новации, новые художественные тенденции. В XX веке происходят глубочайшие социальные потрясения – опустошительные Первая и Вторая мировые войны, национальные и расовые розни, революции, катаклизмы, экологические бедствия, тотальные угрозы атомного уничтожения. Вместе с тем наблюдается научно-технический прогресс, современный человек живет в среде высокоразвитых технологий и коммуникаций. Изменения происходят в социальной, политической и экономической сферах, что непосредственно отразилось и на музыкальной культуре в целом.

Эволюция музыкального искусства привела к появлению новых художественных течений, стилей, жанров, поиска новых средств музыкальной выразительности. В связи с этим происходят кардинальные изменения в сфере ладотональной организации музыки: с одной стороны,

обогащение классической мажоро-минорной системы ладовой диатоникой и пентатоникой, архаикой ладовых форм фольклора, необычными колористическими функциями гармонии, с другой – постепенное расшатывание тонально-гармонических связей, приводящих к атональности, полиладовости, политональности, додекафонии.

Возникают новые стилевые художественные течения – импрессионизм и экспрессионизм.

Импрессионизм как художественное течение возник в 70-х годах XIX века во французской живописи. Художники-импрессионисты стремились передать свои мимолетные впечатления, случайные движения и ситуации, запечатлеть реальный мир в его эстетическом идеале, непосредственности, подвижности и изменчивости. Подобно художникам-импрессионистам французские композиторы К. Дебюсси и М. Равель, используя гибкую, ритмику, красочную оркестровку, сложный гармонический язык, стремились в своих сочинениях передать тонкую эстетику чувств, настроений. Гармонический язык их композиторского письма своеобразен: на первый план выходит колористическая роль гармонии, аккорды расширенного мажора-минора, увеличенные трезвучия, нонаккорды, не получающие разрешений, необычные лады: пентатоника, диатонические лады, целотоновый звукоряд.

Новое художественное течение музыки XX века *экспрессионизм* отождествляется с Новой венской школой, с именами Шенберга, Берга, Веберна, в творчестве которых произошел радикальный пересмотр тональных основ музыки.

Музыкальный экспрессионизм опирался на специально разработанную Шенбергом и его учениками Бергом и Веберном серийную технику – додекафонию, построенную на серии из двенадцати соотнесённых между собой тонов. Главными темами и образами экспрессионистов были предчувствие и ожидание катастрофы, душевная боль, страдание, социальные, анти-тиранические мотивы, протест против насилия. Впоследствии, додекафония, как своеобразная серийная техника письма, отделившись от экспрессионистского течения, стала одной из распространенных техник, к которой прибегали композиторы самых разных направлений – Хиндемит, Онеггер, Барток, Мийо, Бриттен.

Полной противоположностью экспрессионизму выступал *неоклассицизм*, которому была свойственна объективность высказывания. И выход из этой ситуации композиторы-неоклассики видели через обращение к стилям прошлых исторических эпох, соединения старого с новым.

Через художественное направление неоклассицизм композиторы XX века – Равель, Онеггер, Пуленк, Хиндемит, Бриттен – утверждали новый стиль – классики XX века.

Суть нового созданного художественного течения *неофольклоризм* состояла в использовании, а иногда и в открытии, древнейших слоев обрядового фольклора. Этот музыкальный материал не подчинялся традиционной мажоро-минорной системе, а также другим принципам европейской профессиональной музыки. На основе нового фольклорного материала композиторами-неофольклористами вводились новые оригинальные принципы – голосоведения, фактуры, инструментализма, которые по-новому претворялись в их творчестве. Цитирование народных мелодий, существовавшее ранее, уступает место свободному комбинированию фольклорных элементов. В связи с этим возникает и сам термин «*неофольклоризм*», включающий приставку «нео», которая указывает на качественную новизну современного течения. Композиторы этого направления не использовали фольклор в качестве предмета любования и воспевания, они стремились придать обрядовому действию, культу далеких предков определенный значимый смысл, внедряя в архаические попевки и наигрыши острую динамику современного прочтения «вечных» проблем.

Особо следует сказать о новом направлении музыки XX века – *джазе*. Возникший в недрах африканской музыкальной культуры и продолживший свое развитие в Соединенных Штатах Америки, джаз представлял собой соединение негритянского фольклора, обрядовых песнопений, американской музыки прошлых столетий с музыкой европейской. Существовало множество стилей джаза – кантри, спиричуэлс, блюз, регтайм, соул, скэт, саунд, свинг и другие. В 10 – 20-х годах XX века джаз оказывает сильное влияние на развитие европейских бытовых жанров, джазовые элементы вводятся композиторами и в «серьезные» жанры – сонату, концерт, камерные произведения, балет, симфонию и оперу. Джаз привлекал современных композиторов своей особой мелодикой, построенной на пентатонических ходах, блюзовых «соскальзываниях» и «подъездах», специфичностью и оригинальностью гармоний – «банджовых» последований, звуковых блоков, раскованностью и ломкостью ритма, необычным инструментализмом, импровизационной сущностью, дающей возможность музыкантам проявить свою индивидуальность.

XX век принес изменения в систему музыкальных жанров: в практику были введены как новые, так и ранее существовавшие жанры, появились оригинальные его трактовки. Опера XX века претерпевает трансформацию, постепенно изменяя свой облик. Это выражается в оперной «театральности», где наряду с традиционным пониманием оперы, как музыки «переживания»,

получает развитие театр представления, показа, «условный театр», главная задача которого состояла в наблюдении и оценивании. Опера начинает тесно взаимодействовать с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, а также драматическим театром и кинематографом. В результате, построенная на смешении жанров, возникает опера-микст.

Опера постепенно уступает место инструментальным и симфоническим жанрам, более актуальным для современности. В музыкальном театре на первое место выходит балет как ведущий сценический жанр, развивающийся под знаком симфонизации. В результате этого появляется новый термин «балетный симфонизм», появляются оригинальные жанры – симфония-концерт, симфония-оратория, симфоническая увертюра, симфоническая поэма, симфониетта, симфоническая картина, симфоническая фантазия. Современные камерно-инструментальные жанры являлись своего рода лабораториями, где проходили испытание и оттачивались приемы, впоследствии внедряемые композиторами в сонаты, концерты, симфонии и даже театральные жанры.

В XX веке появляется множество национальных композиторских школ: испанская (И. Альбенис, Мануэль де Фалья), английская (Бенджамин Бриттен), американская (Джордж Гершвин, Леонард Бернстайн), польская (Кароль Шимановский, Кшиштоф Пендерецкий), венгерская (Бела Барток, ЗолтанКодаи), чешская (Леопольд Яначек), словацкая (Эуген Сухонь). Композиторы XX века, опираясь в своем творчестве на современные художественные направления и стилевые течения, стремились сохранить самобытность своей творческой манеры, независимость и уникальность почерка.

Импрессионизм в Музыка. Творчество К. Дебюсси

Одним из величайших мастеров французской музыки является *Клод Дебюсси* (1862 – 1918)–самый оригинальный и ищущий музыкант своего времени, создатель музыкального импрессионизма.

На формирование художественного мировоззрения композитора, наряду с эстетикой символизма, повлияло искусство импрессионизма, которое ярко проявилось во французской живописи. Художники-импрессионисты Клод Моне, Поль Сезанн, Эдуард Мане, Огюст Ренуар, Дега и другие стремились наиболее полно и ярко отразить окружающий мир, и прежде всего, природу. Основными темами их творчества были живописные пейзажи в разное время суток при различном освещении, например, движение и игра воды, сочные блики на листве, преломление солнечных лучей в вечернем воздухе, прозрачная дымка тумана и т.д. Художники-новаторы в своей живописной технике стремились приблизиться к

реалистической манере, однако они отображали лишь внешнюю сторону явления, в их творчестве преобладало пассивное, созерцательное отношение к действительности. Их новая оригинальная техника письма основана на свободной солнечной, светлой цветовой гамме.

Музыкальный импрессионизм, подобно живописному, призван был воплощать мимолетные впечатления, изменчивые настроения. Импрессионисты писали утонченные и одновременно ясные по выразительным средствам музыкальные сочинения и строгие по стилю. Композиторы-импрессионисты стремились выйти за пределы классической и романтической гармонии, ослабить функциональную зависимость между гармонией и мелодией, создав условия для свободного применения отдельных аккордов.

Импрессионистская гармония включала расширенные гармонические комплексы – нонаккорды, шести- и семизвучные вертикали, натуральные и пентатонные звукоряды, «неправильные» параллельные аккорды, целотоновую гамму. Много нового внесено композиторами-новаторами в инструментовку, особенно в темброво-колористическую сферу.

Композиторы-импрессионисты воплощали окружающий мир в музыке сквозь увеличительную призму тонких психологических рефлексий, едва уловимых ощущений.

Хоровой цикл «Три песни» на слова Шарля Орлеанского, состоящий из трех миниатюр «Ночь», «Тамбурин», «Зима, ты злобных чар полна» является ярким примером использования композитором нетрадиционного характера тематизма.

Дебюсси – великолепный мастер звукописи. Подобно художникам-импрессионистам композитор в своих хоровых произведениях задействует «чистые» тембры. Примером тому может служить сольная партия альты в хоровой миниатюре «Зима». Он придает также большое значение сонорной стороне музыки, богатству ритмических формул, прихотливости ритма, которые напрямую связаны с передачей неустойчивости явлений природы, неуловимости ее мгновений. Для хоровых сочинений «Зима», «Ночь» характерен ритм с постоянным нарушением метрических устоев, темповой свободой, избеганием четких акцентов. Ритмика характеризуется капризной зыбкостью, стремлением к преодолению власти тактовой черты; сочетание в одновременном звучании дуолей и триолей в разных хоровых партиях составляет наибольшую трудность для исполнителей.

На формирование формы хоровых произведений повлияло желание композитора передать различные мгновения, изменчивость образов. Это ярко проявляется в смене одного эпизода, другим, тем самым размываются четкие контуры формы, вуалируются ее разделы. В хоровом цикле происходит

частная смена темпа, благодаря чему тонко отражается изменчивость настроения. Так, например, в хоре «Тамбурин» первоначальный темп «умеренно» во второй части преобразуется: Дебюсси добавляет в характер произведения экспрессию, оживляя тем самым темп. Помимо разнообразия темпов, в цикле ярко прослеживается богатство фразировки, штрихов, динамики. Необычен состав хора в «Тамбурине»: соло меццо-сопрано и неполный смешанный хор с *divisi* во всех хоровых партиях, в котором используется колористический аккомпанемент – хоровое остинато, имитирующее старинный музыкальный барабан – тамбурин.

Композитор часто использует движение параллельными комплексами – интервалами, трезвучиями, септаккордами, которые порой образуют сложные полифонические сплетения, в результате чего возникает единая гармония, единая вертикаль. Неповторима и оригинальна мелодика его хоровых сочинений: в них редко присутствуют развернутые, замкнутые мелодические построения, в основном, господствуют краткие темы-импульсы, сжатые фразы-формулы. Мелодические линии, лишенные широких интервальных скачков, резких «выкриков», отличаются экономностью, сдержанностью и текучестью. Мелодика опирается на давние традиции французской поэтической декламации.

Тема 12. Неоклассический период в хоровой музыке западноевропейских композиторов XX столетия

Основные вопросы

1. Пауль Хиндемит; стилистические особенности его хорового творчества: романтический цикл шести хоровых миниатюр на тексты поэта-символиста Р. Рильке.
2. Музыкальный театр Карла Орфа. Цикл «Триумфы»: кантата «Катулли Кармина», театрализованный концерт «Триумф Афродиты», сценическая кантата «Кармина Бурана». Педагогическая система композитора, новаторство композиторской техники.

Пауль Хиндемит (1895 – 1963) – крупнейший немецкий композитор, альтист, скрипач, дирижер, педагог, музыкальный критик, теоретик музыки, публицист, поэт, признанный классик музыки XX века. Музыкальный язык композитора вобрал в себя музыкальную культуру средневековья, в частности, григорианскую монодию, старонемецкие песни, ранние формы полифонического многоголосия, а также разнообразные экспериментальные течения XX века. Стиль композитора тесно связан с полифонией барокко, с воздействием контрапунктических принципов Баха. Подобно баховским темам, главным для композитора является ядро, представляющее собой индивидуализированный мотив декламационного характера, его

развертывание в пространственном и временном отношениях. В его стиле доминирует неоклассическая тенденция современной музыки.

Интересен хоровой цикл Хиндемита на тексты немецкого поэта-символиста Райнера-Мари Рильке. Особый стиль французских стихов во многом определил музыкальный стиль и форму хоровых сочинений. Исследователь М. Скребкова-Филатова отмечает, что первый номер цикла «Лань» является ярким примером многообразного решения. Общее настроение – созерцательность, живописная и поэтичная картинность – в музыке воплощены образы леса, красота природы. В хоре преобладает хорально-гармонический склад письма с небольшими имитационными вкраплениями. Характерной особенностью музыкального языка этого номера является яркое использование композитором развитой диатоники A-dur с различными видами септаккордовых и нонаккордовых разновидностей побочных ступеней. В таком аккордово-гармоническом складе отчетливо выделяются квартовые гармонии, звучащие пустовато.

Во втором номере цикла «Лебедь» большое значение для создания прекрасного образа имеет метроритмическая и темповая организация. Темп Lento, сочетающийся с паузами, придает музыке, с одной стороны, текучий, еле подвижный характер, а с другой – воздушность и легкость. Композитор очень тонко рисует светлую, живописную, поэтическую картину; использует прозрачную фактуру, преимущественно тихую динамику с частым использованием подвижных нюансов. Хиндемит олицетворяет в образе прекрасного лебедя зыбкость и изменчивость человеческой души.

Общий колорит хорового номера «Весна» поэтичный, нежный, умиротворенно-спокойный. Хор имеет стройную форму – в основе лежит простая репризная двухчастная структура. Спокойный, светлый, безмятежный характер первой части создается композитором за счет развитого ладогармонического колорита – богато хроматизированной диатоники тональности As-dur с использованием септаккордовых и нонаккордовых побочных ступеней, обилия квартовых созвучий. В этом номере ясно прослеживаются арочные связи с хором «Лань». Особую неповторимость и свежесть создают понижающиеся варьированные диатонические ступени, ведущие к тому, что сквозь основную тональность As-dur, как бы мерцая, просвечивает фригийский as-moll, а также очерчивается миксолидийский As-dur. Вторая часть отличается резкими неожиданными и быстрыми сменами изложения, диссонирующими минорными красками вертикалей. В партитуре появляются краткие реплики, отрывистые возгласы, контрастирующие друг с другом, горизонтальные линии разрываются, превращаясь в точки. В репризе проходит каноническая секвенция, отличающаяся большим расслоением пластов, чем было в

аналогичных местах первой части. Ладогармоническое строение репризы опирается на диатонику, усиливая ее значение по сравнению с первой частью.

Для стремительного, неуловимого образа хора «Все пролетает» большое значение имеет темп *Vivo*, а также четкая ритмическая структурная организация с преобладанием рисунков, не допускающих потери пульсации восьмыми длительностями.

Хиндемит в хоровом цикле часто использует переменные размеры, что напрямую связано с текстом, ритмом стиха. Образы стихотворного текста композитор иллюстрирует, проецируя на все, начиная от мелодики и заканчивая многообразными фактурами и формой. Гармонический язык его хоровых миниатюр очень разнообразный, особые краски в звучание вносят частые смены тональностей, атональность, присутствие аккордов нетерцового строения, наличие множества проходящих звуков. Мелодии этих хоровых сочинений опираются на изысканные гармонии, которые меняются неожиданно, подобно бликам света; особую остроту звучанию придают движущиеся параллельные кварты и квинты. Хоровая фактура его произведений имеет инструментальную природу: отличительная особенность построения форм состоит в постоянной смене фактур, причем меняются они не хаотично, а скрупулезно разрабатываются, словно звенья одной цепи. Хоровые миниатюры отличаются линейным голосоведением, современным музыкальным языком и отражают черты стиля неоклассицизма.

Музыкальный театр Карла Орфа

Карл Орф (1895 – 1982), полное имя композитора Карл Генрих Мария Орф – немецкий композитор, дирижер, музыковед, педагог. В 1923 году композитор познакомился с Доротеей Гюнтер, впоследствии создав в Мюнхене, совместно с ней, «ГюнтершULE» – школу гимнастики, музыки и танца. До конца своей жизни Карл Орф являлся главой отделения в этой знаменитой школе. Занимаясь с начинающими музыкантами, композитор был одержим идеей создания новой педагогической системы. Основным творческим методом музыканта-новатора была импровизация, построенная на свободном музицировании детей в сочетании с элементами пластики, хореографии и театра. Карл Орф считал, что главной задачей педагогов является воспитание в ребенке творческого начала, творческого мышления.

В 1962 году под руководством композитора был создан институт музыкального воспитания в Зальцбурге, который впоследствии стал крупнейшим интернациональным центром подготовки музыкальных педагогов и воспитателей для дошкольных учреждений и

общеобразовательных школ. Свой бесценный педагогический опыт Карл Орф обобщил в крупном пятитомном сочинении «Музыка для детей и юношества». Сотрудничая со знаменитым немецким мастером Карлом Мендлером, композитор ввел специальный, доступный для детей на всех ступенях обучения, инструментарий: особые ксилофоны, металлофоны и другие ударные инструменты. Подобный инструментарий позволял воспитанникам осуществлять элементарное музицирование на музыкальных занятиях. Педагогическая система Орфа стала популярной во всех странах мира⁹.

Главной своей целью композитор считал создание универсального театра, который был бы понятен всем людям во всех странах мира. В ярких театральных постановках Орфа выразительно сочетаются черты современной драмы и античной трагедии, итальянской комической оперы и средневековых мистерий.

В своем творчестве Карл Орф обращается к крупным вокально-театральным жанрам, среди которых выделяются новаторские сценические кантаты «Кармина Бурана», «Песни Катулла» и «Триумф Афродиты», входящие в трилогию под общим названием «Триумфы. Театральный триптих». Композитором созданы также пьесы «Сон в летнюю ночь» по У. Шекспиру, народные сказочные комедии «Луна», «Умница» («История о короле и умной женщине») и «Хитрецы». После Второй мировой войны Орф написал две оперы-трагедии: «Антигона» и «Бернауэрин».

Настоящий успех и признание принесла композитору его сценическая кантата «Кармина Бурана», написанная для хора, солистов, танцоров и оркестра, ставшая впоследствии первой частью триптиха «Триумфы. Театральный триптих». Основу этого сочинения составляют латинские и немецкие песни, стихи из бенедиктбойернской рукописи XIII века, изданные И.А. Шмеллером. «Кармина Бурана» – так назывался старинный песенный сборник поэтов XII – XIII веков; он являлся литературным памятником Германии эпохи раннего Ренессанса. В кантате композитор использовал стихи средневековых миннезингеров, вагантов и голиардов (бродячих певцов), а также любовные и застольные песни.

В этой кантате композитор активно разрабатывает новый тип музыкально-сценического действия, который органично сочетает в себе черты оратории, балета, оперы, драматического театра, средневековой мистерии, карнавальных уличных представлений и итальянской комедии масок.

Первая кантата трилогии – «Кармина Бурана» представляет собой живописное музыкально-хореографическое действие, развивающееся

⁹ См. об этом подробно в кн.: Ритмическое воспитание К. Орфа / под ред. Л.А. Баренбойма. – Л. : Музыка, 1970. – 160 с.

бессюжетно, в нем сопоставляются аллегорические фигуры. Пестрое мелькание картин и разнохарактерных образов, словно кадров фильма, символизирует непрерывное движение «колеса фортуны».

Первая кантата «Кармина Бурана» состоит из пролога и трех частей – «Primovere» («Раннею весной»), «Intaverna» («В таверне»), «Courd'amours» (с французского – «Двор любви»). Преобладающей музыкальной формой в двадцати пяти номерах является строфическая песня, куплеты которой повторяются по два-три раза: композитор использует либо точный повтор, либо повтор с некоторыми изменениями. Число оркестровых эпизодов незначительное, важнейшую роль играют вокальные соло. В кантате задействован большой состав оркестра с двумя роялями, большой, малый и детский хоры, солисты – сопрано, баритон, тенор и карифеи хора – два тенора, баритон, два баса. Основной композиционный принцип кантаты – сопоставление контрастных образов и картин.

Хор пролога «O Fortuna» – напряженный, властный, заклинаящий, повествует о безраздельной власти судьбы над беззащитным человеком. Зловещий «мотив судьбы» звучит не только в прологе и заключении сценической кантаты, он проходит также сквозной линией через всю композицию – его действие ощущается фатально и неуклонно. Первый четырехтакт воспринимается как тема-эпиграф. Одноголосный напев хора естественно рождается из равномерно скандируемого стиха, подчеркиваемого безостановочным равномерным движением. В хоре воплощен необычный заклинательный колорит: постепенно происходит нарастание звучности, ускорение движения, увеличение состава оркестра.

В первой части кантаты «Primovere» («Раннею весной»), состоящей из десяти музыкальных номеров, с калейдоскопической быстротой меняются картины-образы. Их основное эмоциональное состояние – буйное кипение молодости, радостное выплескивание своих пылких чувств через песню и танец. Оркестр живописно рисует туманные просторы весенних полей, крики птиц. В одноголосном напеве «Весна приближается» («Verisletafacies» № 3) композитор, используя в оркестровой партии колоритное звучание параллельных квинт, рисует старинный обряд заклинания весны. Неторопливая мелодия раскрашивается звуками челесты и флейты.

Вторая часть сценической кантаты – «В таверне» («Intaverna») решена в сумрачных, гротесковых тонах. В ней показаны бесшабашные кутилы и бродяги, сидящие с кружками за длинным столом. На первом плане звучит разухабистая застольная песня поэта, в которой стихотворец провозглашает свой девиз – грустить и радоваться, нарушая без сожаления ненавистные законы прописной морали.

Ощущение злой гримасы оставляет следующий номер кантаты «Плач жареного лебедя» («Olim lacuscolueram», № 12). Композитор прибегает к необычному приему, используя неистово-пронзительный фальцет тенора-альтино, который жалобно исполняет всхлипывающую мелодию в сочетании с духовыми инструментами – фаготом, флейтой-пикколо, кларнетом и трубой на фоне гротескно-адского *frullato* тромбона и *tremolo* струнных. Мужской хор сопровождает каждый куплет рефреном, отличающимся своеобразным «агрессивным» синкопированием: «Как негр, черен, сильно поджарен». Вслед за плачем лебедя аббат из сказочной страны Кукании излагает свою буйную проповедь, а вся гулящая компания отвечают на его псалмодирование дикими мятежными возгласами.

Заключительный хор пьяниц «Сидя в таверне» («Intabernaquandosumus», № 14) завершает вторую часть сценической кантаты откровенными развязными куплетами. Вся вторая часть построена на неотступном гипнотизирующем движении остигатного ритма, которое внезапно обрываются, будто вся лихая компания проваливается сквозь землю.

Хоровой стиль кантаты «Кармина Бурана» богат и разнообразен: композитор широко использует унисоны, многозвучные аккорды, удвоения. Метроритмическая структура музыкальной ткани очень изменчива. Карл Орф использует простые музыкально-выразительные средства: прибегает к преимущественно диатоническим мелодиям и гармониям, частому мелодическому одноголосию, простым песенным формам. Все мелодии, звучащие в кантате, тесно связаны с песенностью – будь то народной, либо близкой к церковным напевам, пародийно переосмысленным композитором, или бытовой¹⁰.

Орф создавал сочинения новаторские по музыкально-театральной форме и языку. Его неповторимые спектакли отличаются оригинальностью режиссерских решений. Его сочинения прочно вошли в репертуар многих стран Европы, Азии и Америки.

Тема 13. Хоровое творчество национальных композиторов США и Великобритании

Основные вопросы

1. Творческий портрет Джорджа Гершвина. Американская национальная опера «Порги и Бесс», главная идея, драматургия произведения, разнообразие приемов и стилистических особенностей хорового письма в массовых сценах.

¹⁰ Подробный разбор «Кармина Бурана» см. в ст.: Браиловский, М. Жанровые и поэтические истоки «Триумфов» Карла Орфа // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 71 – 77.

2. Английская музыка XX века. Творческий портрет Б. Бриттена. «Военный реквием», его актуальность и общественная значимость, грандиозность музыкального воплощения.

Джордж Гершвин (1898 – 1937) – американский композитор, пианист-импровизатор, яркий представитель симфоджаза. Будучи создателем первой национальной американской оперы, он внес огромный вклад в становление и развитие музыкальной культуры США. В его ярком самобытном музыкальном творчестве эстрадные песни и шоу сочетаются с симфоническими и театральными жанрами, негритянским джазом, многоязычным фольклором Америки, эстрадной музыкой Бродвея, а также европейскими классическими традициями.

«Лебединой песней» композитора стала опера «Порги и Бесс» – первая в истории американской культуры подлинно реалистическая бытовая народная опера-драма. Она написана на либретто Дюбоса Хейуарда и Айры Гершвина, основанном на пьесе Дюбоса и Дороти Хейуард «Порги». Композитор стремился в своей народной драме максимально правдиво показать жизнь и своеобразие быта негритянской бедноты, рабочих посёлков американского Юга, раскрыть их внутренний духовный мир.

В опере ярко отразилось все богатство жизненных впечатлений композитора. Для того чтобы правдиво отобразить жизнь негритянской бедноты, обитателей грязных улочек и лачуг, а главное, проникнуться первозданной стихией национальной негритянской музыки, композитор в течение нескольких месяцев прожил в бедном негритянском местечке, внимательно изучая местные нравы и музыкальные традиции. В драме «Порги и Бесс» впервые в истории американского музыкального театра негры показаны с глубоким уважением и сочувствием. Автор музыки не сглаживает слабостей своих героев, однако искренне верит в их духовные силы и возможности, с глубокой симпатией показывает их стремление к счастью.

Гершвин выстраивал драматургию народной оперы, не опираясь на классические оперные традиции. Главным действующим лицом его драмы является народ, поэтому в количественном соотношении хоровые эпизоды занимают большую часть оперной партитуры. Хор задействован во всех узловых и кульминационных моментах действия – сцене отпевания убитого моряка, в картине бури, финале. Хоровые реплики вплетаются, сопровождают все сольные номера – колыбельную Клары, песенку Спортинг Лайфа. Народ принимает активное участие в драматургии действия, он радуется, тоскует, страдает, печалится с героями, судит их поступки.

Драма повествует о судьбе двух бедных влюблённых – душевно мятущейся Бесс и доверчивого доброго инвалида Порги, их индивидуальные характеристики в опере воплощены предельно выразительно и эмоционально. Покоряет душевная чистота Порги, его искреннее и беззаветное чувство любви к Бесс, неиссякаемый оптимизм. Его характеристика противостоит образу Спортинга Лайфа – обуреваемого низменными чувствами, лживого и коварного бизнесмена. Женские персонажи оперы – Бесс, Клара отличаются обаятельными музыкальными характеристиками, мягким лиризмом и поэтичностью. Их вокальные партии, выразительные, основанные на яркой песенной мелодике, пронизанные живым и непосредственным речевым интонированием, отличаются исключительным разнообразием и яркой характерностью.

В «Порги и Бесс» во всем обаянии и богатстве раскрылся щедрый мелодический дар композитора: уникальные и неповторимые, льющиеся «из души», мелодии, пленяют слушателя и врезаются глубоко в память. Среди нежной, вдохновенной лирики – колыбельная Клары, страстный и эмоциональный дуэт Порги и Бесс. Веселым задором искрится юмористическая песенка Порги «Богатство бедняка».

Гершвин в этом произведении выработал свой оригинальный неповторимый стиль, органично вобравший в себя разные стилистические пласты серьёзной классической, лёгкой, джазовой музыки, американской эстрады, трудовых негритянских песен и уличных напевов, а также все своеобразие афро-американского фольклора, основанного на индейских, английских, французских, немецких, еврейских, венгерских, африканских, японских, китайских мелодических интонациях. Подобной фольклорной пестроты не знает ни одна другая страна мира. Музыкальный язык оперы разнообразен: от величавых напевов спиричуэлов – негритянских молитвенных гимнов и псалмов до чарующих блюзовых лирических интонаций, магических джазовых ритмов.

Композитор в свои хоры вносит разнообразные приемы, значительно обогащающие представление о классических оперных хоровых традициях: своеобразные эффекты вокального и речевого «детонирования – скольжения», острые энергичные и синкопированные ритмы, дополнительные детали ритмической акцентности – хлопки и притопывания, яркие динамические контрасты – *crescendo* с глиссандированием всего хора, экстатические выкрики хора «вразрез» с установившимся ритмическим движением. Сольный и хоровой речитатив, пение-говор, иногда переходит в экспрессивную вокальную манеру, а порой «соскальзывает» в разговорную речь.

Оригинально решена композитором трагическая массовая сцена оплакивания убитого моряка, написанная в стиле свободно преломленных негритянских духовных гимнов «спиричуэлс», для которой характерны пентатонические обороты причитания, восходящее хоровое глиссандо на фоне нисходящих хроматических аккордов. В сцене бури композитор воплощает музыкальную картину молитвы, используя подголосочную полифонию, звучание хора асаpрелла, ритмическую структуру протестантского хорала. Этот эпизод, являющийся кульминацией оперы, ярко характеризует духовный мир негритянского народа. Композитор возносит на небывалую художественную высоту хоровой стиль этих негритянских песен.

В опере-драме представлены также и жанровые сцены, полные народного веселья и юмора. Примером тому может служить хор из второго действия «Как тут усидеть», представляющий собой весёлое шествие на пикник. Жители рыбацкого посёлка веселятся, поют и танцуют, на время забыв о своих горестях. Музыка этого хора отличается яркостью, темпераментностью, она изобилует характерными для негритянского джаза синкопами и акцентами, сложным нерегулярным ритмом. В музыке явно ощущается родство с афроамериканским фольклором: нисходящие хроматические ходы, чередование аккордов тоники и низких VI и VII ступеней. Гершвин прекрасно владеет негритянским фольклором, вся его музыка выросла из народных истоков, однако композитор не прибегает к цитированию негритянских мелодий. Фольклорные интонации органично сливаются с музыкой европейского склада.

Опера-драма привлекает яркой театральностью, свободой от условностей оперного жанра. Однако в ней сохранены особенности драматического театра: динамика и целенаправленность сюжетного развития, сценических ситуаций, огромна роль диалогов в раскрытии образов. Одним из важнейших элементов драмы является омузыкаленная разговорная речь. Опера отличается реалистичным изображением человеческих страстей, новизной музыкально-выразительных средств и приемов в раскрытии образов. Многочисленные хоры в «Порги и Бесс» раскрывают многостороннюю характеристику обездоленного, но жизнелюбивого и талантливого негритянского народа, а также заполняют бытовой фон оперы.

Еще одним ярким представителем композиторской школы XX века является *Бенджамин Бриттен* (1913 – 1976) – крупнейший британский композитор, пианист, дирижер, общественный деятель. Его сочинения, тесно связанные с английскими национальными традициями, представляют широкое жанровое разнообразие, среди них: оперы, оркестровые сочинения, хоровые и вокальные произведения.

Гениальным творением Бенджамина Бриттена является монументальное хоровое сочинение кантатно-ораториального жанра «Военный реквием», поражающий своим новаторским замыслом. Реквием вобрал в себя разные стилевые особенности творческого почерка Бриттена – симфонического, камерно-инструментального, оперного, кантатно-ораториального, камерно-вокального. Основу произведения составляют канонические латинские тексты заупокойной мессы, которые сочетаются с экспрессивными и трагическими стихами молодого английского поэта У. Оуэна, погибшего в Первую мировую войну. Его поэзия раскрывает ужасы войны, показывает ее обнаженной, чудовищной, бессмысленной, поэт гневно осуждает и проклинает страшные события, бесчеловечную несправедливость. Реквием представляет собой плач о погибших, призывающих живых помнить о катастрофе прошлых войн и не допустить новых.

Отдельные стихи Оуэна, выбранные для реквиема Бриттеном, говорят о войне устами погибших солдат. Они, выступая в качестве солистов-Евангелистов, своеобразно театрализуют драматургию, напоминая, подобно «Страстям», «крестный путь» солдат, которые «воскресают», чтобы предостеречь живых от ужасов войны. Их диалоги и монологи воспринимаются порой как оперные сцены.

Музыкальный язык этого грандиозного хорового сочинения вобрал в себя все стилевые особенности современного композиторского письма XX века: острые диссонирующие, политональные сочетания, синкопированные, нерегулярные ритмы, несимметричные размеры. В реквиеме задействован огромный состав исполнителей – два оркестра (симфонический и камерный), два хора (смешанный и детский), орган и три солиста: сопрано, тенор, баритон. Произведение состоит из шести крупных частей, объединенных общим содержанием, музыкальным тематизмом и общностью интонаций.

Драматургия «Военного реквиема» своеобразна, она образует сложное соотношение трех пластов, трех планов. Передний – драматургический, представлен двумя солистами – тенором и баритон, выступающими в роли солдат, и камерным оркестром. Этот план говорит поэзией Оуэна, олицетворяющей ужас войны и страдания человека. Второй план представляет литургическую сферу – собственно заупокойную мессу в исполнении большого симфонического оркестра, смешанного хора и соло сопрано. Третий – подобно хору ангелов, доносящегося будто из иного мира, символизирует невинность и чистоту; исполняется детскими голосами – хором мальчиков в сопровождении органа.

Музыкальная партитура реквиема соединяет в себе старинные ритуальные формы: псалмодию, хорал, удары колокола; солдатскую песню;

близкий импрессионизму, речитатив; барочную музыку, подобную баховским остинато; аккордовую фанфарность, типичную для английских дворцовых празднеств, а также современное остро-экспрессивное письмо.

Первая часть «Requiem aeternam» представляет траурное шествие, которое сопровождается тяжелым погребальным звоном колоколов на фоне псалмодийной речитации хора. В этой части, экспонирующей все три плана, ярко выделяется «обнаженный» интервал – тритон, являющийся главной образно-смысловой нагрузкой, осью интонационно-мелодического развертывания, напряженно-неустойчивой опорой тонального развития. Этот лейтинтервал олицетворяет символ горя, плача, жалобы.

Детский хор мальчиков («Te decet hymnus» – «Тебе поем гимны»), звучащий спокойно и отрешенно, словно пение ангелов, просветляет колорит. В следующем эпизоде – военном, ярко воплощены трагические стихи Оуэна, повествующие о смерти на войне. В этом эпизоде переосмысливается сам обряд погребения: вместо канонического песнопения, композитор использует в хоровом звучании интонации, имитирующие разрывы снарядов. Это звучание усиливается изобразительными моментами – чудовищным грохотом канонады в партии оркестра. Переосмысливается и музыка ритуального обряда: траурное шествие заменяет быстрый экспрессивный марш. Сольная партия тенора представлена трагическим монологом, полным экспрессии «Не служат месс для жертв кровавой бойни», сопровождаемого параллельными большими септимами, звучащими в партии деревянных духовых очень резко и жестко. Первая часть завершается хоралом «Kyrie eleison», в хоровой фактуре которого сосредоточены лейтинтонации реквиема.

Самая масштабная часть реквиема «Dies irae» разворачивается фазами в чередовании двух пластов: литургического и реального. В ней главенствует основная тема «Dies irae» – суровая, жесткая, неуклонно надвигающаяся, как рок, трагическая неизбежность; она проводится трижды, каждый раз предваряемая все более мощными и воинственными интонациями фанфар, полными необычайной силы, и раскатом ударных, словно жуткой канонадой, усиливающих эмоциональное воздействие.

В пятой части «Agnus Dei» на первый план выходит гражданственная тема, окрашенная настроением тихой и светлой печали, она совершенно не свойственна взрывному и трагическому звучанию предшествующих частей. В этой части, литургические и поэтические тексты, то есть ритуальный и реальный планы, несогласующиеся между собой, соединяются в антифонном чередовании. Завершается часть скорбной проникновенной речью солиста «Donanobis pacem» («Даруй нам мир») на фоне медленных хоровых унисонов.

«Военный реквием», основанный на многоплановости, имеет характер мистерии и черты театральности. Дуэт солистов, выступающих от лица двух убитых на войне солдат, вносит в сочинение особую остроту и трагедийность. Латинские тексты и поэзия Оуэна независимы друг от друга, однако они соотносятся как вечное и реальное.

Известностью пользуется хоровой цикл Бриттена, написанный для смешанного хора а cappella «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов: «Нарциссы», «Последовательность четырех прекрасных месяцев» на стихи Р. Херрика, «Болотные цветы» на слова Д. Крэба, «Вечерний первоцвет» на стихи Д. Клэра и анонимную «Балладу о зеленом ракушке». Музыка хорового цикла, раскрывающая образы разных цветов, проникнута светлой пасторалью, тончайшей акварельностью. Хоровые номера цикла продолжают традицию английского мадригала XVII века (Уилби, Морли, Уилкса).

В творческом наследии Бриттена представлена и музыка для детей – это «Рождественские песни», «Короткая месса» для хора мальчиков, «Весенняя симфония». В своем творчестве композитор опирался на классические традиции, в частности, английского композитора XVII века Генри Перселла. Классический стиль музыки Бриттена соединяется с современными чертами неоклассицизма и экспрессионизма.

Краткие выводы

Драматические события XX века – мировые войны, революции, репрессии, а также глобальные катастрофы нашли отражение в музыкальных сочинениях современных композиторов, досконально раскрывающих тему страданий человека и человечества в целом. Конфликтный дух эпохи, социально-политические, экономические, общекультурные процессы остро отразились и в музыкальном искусстве, его эстетико-стилевых течениях, жанрах, а также новейших музыкально-выразительных средствах воплощения.

Литература

1. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2007. – 576 с.
2. История зарубежной музыки: учебник для муз. вузов / ред. В. В. Смирнов. – Вып. 6. – СПб.: Композитор, 2010. – 632 с.
3. Ковнацкая, Л.Г. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития: Очерки / Л.Г. Ковнацкая. – М.: Сов. композитор, 1986. – 216 с.
4. Филенко, Г.Т. Французская музыка первой половины XX века / Г.Т. Филенко. – Л.: Музыка, 1983. – 232 с.

5. Хоровая литература : учеб.пособие : в 2 ч. Ч.2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-Петербург.гос. ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб: СПбГУКИ, 2007. – С. 152 – 212 с.

6. Шнеерсон, Г.М. Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 623 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ VI. ИСТОКИ РУССКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА. ХОРОВАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Тема 14. Знаменный распев и его история. Строчное пение

Основные вопросы

1. Древнейший напев русской православной церкви – знаменный распев. Его образное содержание.

2. Строчное или троестрочное пение – образец раннего многоголосия в русской хоровой культуре. Нотация.

3. Партесное пение, его темброво-регистровые особенности. Появление линейной нотации. Формирование гомофонно-гармонического стиля. Ведущие жанры – партесный концерт и кант.

4. Хоровой концерт в творчестве Бортнянского. Традиции и новаторство.

5. Хоры в доглинкинской опере, их место в драматургии. Хоровые обработки народных песен. В операх Е. Фомина, М. Матинского, В. Пашкевича. Оперное творчество А. Верстовского.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов на примерах лучших образцов русской хоровой музыки: знаменных распевов, строчного пения и партесных концертов эпохи Просвещения. Определить роль и место хора в операх русских композиторов XVIII- начала XIX веков.

Приняв в 988 году крещение, Русь стала наследницей и продолжательницей традиций церковной культуры и музыки. Началась новая для Руси эпоха в развитии культуры, связанная с христианским мировоззрением. Внедрение нового происходило в естественной борьбе со старым. Греческие певцы обучают русских певчих новому искусству, идет освоение греческой образно-интонационной системы. Церковная музыка в это время существует как мужское одноголосное пение – «знаменное». Для его записи употреблялись не ноты, а специальные знаки – знамена или крюки. Другое название знаменного распева – столповой распев. Оно указывает на связь этого распева с чередованием в церковном богослужении восьми голосов по неделям, что составляет столп (от праздника до праздника Св. Пасхи).

Знаменные распевы были одноголосными и исполнялись мужским хором (acapella). Знаменное пение отличалось свободным импровизационным складом с многократным повторением одного звука (псалмодирование), поступенным движением мелодии в очень небольшом

диапазоне; каждый глас содержал не менее трех и не более семи музыкальных знаков, особенностью напевов был несимметричный размер.

Весь церковный круг знаменного пения к XIV в. состоял из следующих книг: Стихирарь, Ирмологий, Триодь постная и цветная.

Знаменный распев за время с XII до XIV в. не претерпел существенных изменений.

В начале XVI века было учреждено много школ, давших большое количество мастеров пения, которые составили много мелодий и распели их на гласы с новым текстом.

Центром развития церковной музыки в XVI в. становится Москва. Из лучших певчих организован хор государевых певчих дьяков, в обязанности которых входило участие в царском богослужении.

В XVI в. возникает *большой знаменный распев*, который является новой эпохой в развитии всего русского певческого искусства.

Среди мастеров-распевщиков почётное место отводится Фёдору Крестьянину (около 1530-?), новгородцам братьям Василию и Савве Роговым.

Новым этапом русского певческого искусства стало *строчное* или *троестрочное* пение: образец раннего *многоголосия*.

Своё название троестрочное пение получило от системы записи – три голоса фиксировались по строкам разными цветами (красным и черным) и сводились в разноцветную партитуру. Главным голосом был «путь», который обычно пел каноническую мелодию. «Путь» помещался в средний голос и обрамлялся «верхом» и «низом».

Со второй половины XV в. Из основного богослужебного вида профессиональной музыки выделяются *внебогослужебные песнопения*. В певческих рукописях появляются *царские многолетия*.

Тема 15. Хоровая музыка XVII – XVIII вв.

В XVII веке в России официально было принято *партесное пение* или пение по партиям. Этот вид пения пришел из Западной Европы и имел 4-голосное изложение.

1. Хор состоял из мужских голосов (тенор + бас), а также мальчиков (дисканты + альты);
2. Хор пел а *capella*;
3. Появляется пятилинейная нотация + ноты (квадратной формы);
4. Партитура имела аккордовую структуру.

Принципы партесного многоголосия были изложены в ряде учебных пособий. Самым ярким музыкантом-теоретиком этого времени был

Дилецкий Николай Павлович (1630 – 1680) композитор и педагог. Свои теоретические взгляды Дилецкий изложил в труде «Идея грамматики мусикийской» (московская редакция 1681 год). «Грамматика» охватывает широкий круг вопросов теории музыки, техники музыкального сочинения и эстетической проблематики.

Наивысшего расцвета партесное пение достигает в новом жанре *партесном концерте*. Он представляет собой торжественные, праздничные композиции, отличающиеся пышностью и эффектностью звучания. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8-12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии (отсюда их название «запричастные») без сопровождения каких-либо инструментов. В одночастных композициях партесных концертов соблюдался темповый контраст и смена размера в каждом разделе. В трёхчастной форме концерта смена темпа была следующей: быстро – медленно – быстро. Между частями, как и внутри их, часто использовалось противопоставление мощного звучания всего хора (*tutti*) и лёгкой прозрачной фактуры солистов (*solo*). Концерты создавались чаще всего на тексты “Псалтыри царя и пророка Давида” в переводе Симеона Полоцкого. Псалтырью называли одну из священных книг Ветхого Завета, в которой собраны 150 псалмов.

Эпоха «партесного столетия» выдвинула ряд русских мастеров, поражающих необычайной творческой плодовитостью и профессионализмом, богатством фантазии и высоко-развитой техникой хорового письма. Среди создателей партесных концертов известны Н. Бавыкин, Н. Калашников, Ф. Редриков, С. Яковлев и др.

Но особенно уверенным владением техникой многоголосного хорового письма отличался выдающийся мастер русского партесного стиля **Титов Василий Поликарпович** (ок.1650-ок.1710). В исторических документах имя В.Титова впервые встречается в 1678 году, когда он был зачислен в хор государевых певчих дьяков царя Фёдора Алексеевича. Прославился Титов как композитор, написавший музыку к «Псалтыри рифмотворной», переложенной на вирши видным поэтом и проповедником Симеоном Полоцким (около середины 1680-х гг.) В Титов также автор 28 многоголосных концертов (до 12 и более голосов). Ему принадлежит концерт на Полтавскую победу «Рцы нам ныне» (1790), отдельные песнопения и «Многолетие».

Партесное пение в XVII веке было представлено не только концертами. Другой разновидностью этого пения являлись *псалмы и канты*.

Псалмы представляли собой особый вид домашних песнопений на духовные тексты. Благодаря содержанию, уже не связанному непосредственно с культом, они служили своеобразным переходом от церковной тематики к светской.

Духовный кант как особый музыкально-поэтический жанр сложился в Украине и Беларуси. В нем синтезировались мелодические обороты польского, украинского, белорусского, а затем и русского происхождения. Преобладает аккордово-гармонический принцип. Канты создавались музыкантами профессионалами, имена которых не сохранились.

Панегерические канты, или канты-виваты исполнялись мужским составом и создавались по случаю крупных побед, а духовно-назидательные и светские канты предназначались для домашнего пения самыми различными составами хоровых ансамблей, включающими и женские голоса.

Близость к народному складу, к народным традициям способствовала быстрому распространению канта. В ранних рукописях нередко встречаются одно-, двух-, четырёхголосные канты, но ближе к XVIII веку окончательно устанавливается трёхголосная фактура. При этом голоса неравноправны: два верхних движутся параллельно, а нижний образует фигурационный гармонический фундамент. Иногда встречаются приёмы имитации.

В XVIII в. происходит резкое разграничение между церковным и светским искусством. Несомненно, уникальным является музыкальное творчество **Максима Сазонтовича Березовского** (1745 – 1777), который создал новый тип русского хорового концерта и открыл дорогу русскому музыкальному классицизму. Создав сравнительно небольшой ряд музыкальных произведений (9 концертов), мы можем сказать, что М.Березовский вошёл в музыкальную историю и внёс в неё определённые открытия и явления, которые впоследствии повлияли на ход музыкальной истории.

Бортнянский Дмитрий Степанович (1751 – 1825) – композитор, дирижёр, педагог. Бортнянский, как и некоторые его знаменитые современники, среди которых художник Д. Левицкий, скульптор И. Мартос, композитор М.Березовский, был выходцем с Украины. В семилетнем возрасте его привезли в Придворную певческую капеллу. Здесь он занимался по теории музыки по руководством Б. Галуппи. В 1768 году отправлен в Италию для продолжения музыкального образования. Там он пробыл до 1779 года, по возвращении был назначен капельмейстером капеллы, а с 1796 года и до самой смерти являлся директором Придворной певческой капеллы. С именем Бортнянского связан новый этап в

деятельности капеллы. Он обратил внимание на комплектование хора лучшими голосами России и, будучи великолепным знатоком вокального и хорового искусства, довёл хор до высокого совершенства исполнения.

Его собственные духовно-музыкальные произведения начинают собой новый период в истории русского хорового пения, отличаясь сдержанностью, умеренностью в применении внешних музыкальных эффектов, близостью к тексту церковных песнопений.

Бортнянским написано более 100 духовно-музыкальных произведений, из них 35 четырёхголосных концертов, литургия трёхголосная, песнопения из литургии четырёхголосной, 10 концертов двуххорных, 14 номеров «Тебе Бога хвалим», песнопения из служб Великого поста и др. Концерт №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» по своим музыкально-художественным достоинствам признаётся произведением классическим.

Бортнянским написано 6 опер: среди них «Креон» (1776), «Алкид» (1778), «Квинт Фабий» (1778), «Праздненство сеньора» (1786), «Сокол» (1786), «Сын–соперник или Современная Стратоника» (1787).

Во второй половине XVIII века в Петербурге и Москве были открыты общедоступные Российские театры, в которых наряду с драматическими спектаклями давались и оперные.

Оперы русских композиторов второй половины XVIII века – начала XIX века впитали в себя влияние древней певческой традиции как церковной, так и народной. По своему складу они являлись народно-бытовыми операми, хотя постепенно в них (с течением времени) стали проявляться как черты итальянской оперы-*seria*, так и более сложная драматургия и значительность содержания. Ранние русские оперы отличались ярко выраженным демократизмом: в них действовали обыкновенные люди, выходцы из простого народа; интонационная сфера включает в себя музыкальный язык городской, крестьянской «русской песни», в них богато представлен кант. В строении ранних русских опер преобладает номерная структура.

Музыкальные эпизоды чередуются с *разговорными диалогами*. Первые оперы русских композиторов выросли непосредственно из театральных представлений, которые можно назвать театральными спектаклями с музыкой. В XVIII веке автором оперы считался не композитор, а драматург.

Две премьеры 1779 года были справедливо восприняты как рождение жанра национальной комической оперы. Это встреченные восторженными приветствиями «Несчастье от кареты» Я. Княжнина-В. Пашкевича и «Мельник-колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова с музыкой

М.Соколовского. Опера Соколовского продержалась в репертуаре театра вплоть до начала XX века.

Интереснейший образец русской национальной оперы XVIII в. – опера М. Матинского «Как поживаешь, так и прослывёшь, или Санкт-Петербургский гостинный двор». М.Матинский был автором текста и музыки оперы в первой, не дошедшей до нас редакции. Автором музыки второй, известной нам редакции был композитор В. Пашкевич.

Пашкевич Василий Алексеевич (ок. 1742-1797) – скрипач, дирижер, певец, актер музыкального театра. Он был дирижером «бальной музыки» при дворе.

В наследии Пашкевича осталось несколько опер: «Несчастье от кареты» (1779), «Скупой» (1782). «Тунисский паша» (1782), «Февей» (1786), «Федул с детьми» (1791), «Как поживешь, так и прослывешь» или «Санкт-Петербургский гостинный двор» (1782, 2-я ред. 1792); «Обедня», а также пять четырехголосных концертов, музыка к драматическим спектаклям.

Пора русского романтического музыкального театра 20– 30-х гг. XIX в. завершается операми А.Верстовского.

Верстовский Алексей Николаевич (1799-1862) – родился в семье потомственных военных, занимался композицией и театральным делом. Его 35-летнюю работу в театрах называют «эпохой Верстовского»: при нем улучшилась постановочная сторона спектаклей и значительно обогатился репертуар. Он был не только умелым администратором, но не менее профессиональным режиссером и дирижером. Перу Верстовского принадлежит несколько опер: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835).

Вершиной творчества Верстовского и одновременно завершением всего исторического пути, пройденного русской оперой в XVIII и начале XIX века, явилась «Аскольдова могила» (либретто М.Загоскина). В ней Верстовский выдвинул новый тип песенно-диалогической оперы. Хоры в опере составляют бытовой фон действия и интонационно близки к городскому романсу того времени. Они впитали интонации русской, украинской, польской песен. Мелодическое богатство хоров иногда подчеркивает активная ритмика популярных в городском быту полонеза и мазурки.

Краткие выводы

Древнейшим напевом Русской православной церкви является знаменный распев, по сути своей одноголосный, исполняемый мужским хором а cappella. Примером многоголосия служит строчное пение.

В исторической науке XVII столетие принято называть «переходной эпохой». Основу партесного пения составил четырёхголосный аккордовый склад с чётко определённой ролью каждого голоса.

Во второй половине XVIII века в Петербурге и Москве были открыты общедоступные театры, в которых наряду с драматическими спектаклями давались и оперные.

Литература

1. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература (русская): курс лекций (Электронный ресурс) / С.К.Ерохина, – Минск, 2007. – 148 с. – Режим доступ : [http // bduki. By/E-libra](http://bduki.by/E-libra) или <http://libkat>.

2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература : учеб. программа / С.К. Ерохина [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2021. – 32 с.

3. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература: Учеб.-метод. пособие / С.К.Ерохина.– Минск: БГУ культуры и искусств, 2010.–184 с.

4. *Ильин, В.П.* Очерки истории русской хоровой культуры. – М.: Сов. Композитор, 1985. – С. 10 – 11.

5. *Русская хоровая музыка XVI – XVII веков* / под ред. С. Белоненко. – Л.: Музыка, 1986.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ VII. РУССКАЯ ОПЕРНО-ХОРОВАЯ КЛАССИКА XIX в.

Тема 16. Оперно-хоровое творчество М.Глинки. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила».

Основные вопросы

1. Новые типы драматургии в русской опере, созданные М.Глинкой на основе исторического и сказочного сюжетов. Различие функций хоров в операх этих типов. Особая роль хора в эпической опере «Иван Сусанин».

2. Преломление в хоровых сценах общих принципов музыкальной драматургии М. Глинки. Многообразие структур хоров (фуга, разные типы вариаций) и хоровых составов (от одноголосия до трёххорного «Славься»).

3. Появление образной полифонии в хоровых сценах. Возникновение пятидольных размеров в хорах как результат претворения особенностей русского песенного стиха в операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М.Глинки.

Цель

Определить роль и место хора в операх М.Глинки. Изучить типы и виды хоровых составов, различия фактурных приёмов в операх «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила».

Прекрасна и разнообразна русская музыкальная культура. Особенно мощного и блистательного расцвета она достигла в XIX в., на протяжении которого создавали свои бессмертные произведения М. Глинка, А.Даргомыжский, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский. Многогранно отражая в своём творчестве жизнь русского народа, композиторы обращались к образам и музыкально-стилистическим особенностям, которые были характерны для народной музыки и являлись выражением психологического склада, типичного для русского человека. Композиторы любовно собирали и изучали народную песню. Ценнейшие сборники были составлены М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым. Иногда композиторы включали созданные народом напевы в свои произведения и органически сочетали их с собственной музыкой.

Хоровые сцены в операх М.Глинки «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857) с его творчества начинается классический период русского музыкального искусства.

В своих операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинка обобщил характерные черты русского народного творчества, «возвысил народный напев до трагедии» и открыл в них мир героики, былинного эпоса и сказки.

Народ стал главным героем творчества Глинки, а народная песня – основой его музыки.

Хоровое творчество представлено главным образом в операх, где хор(впервые в русской музыке) является «действующим лицом».

Оперные хоры Глинки многочисленны и разнообразны. Так в опере «Иван Сусанин» или «Жизнь за царя» имеются хоры:

1) русского склада (ополченцев и крестьян, гребцов, свадебный женский хор)

2) общеевропейского типа (польские сцены: полонез, мазурка)

3) хоры, соединяющие русский народный элемент с приёмами европейской музыки (фуга интродукции, сочетающая полифоническую форму с песенной куплетностью, хор «Мы на работу в лес» – в сонатной форме: грандиозный финал «Славься» – гимн-марш)

«Иван Сусанин» или «Жизнь за царя» – первая русская опера без разговорных диалогов написана в 1836 году на либретто Г.Ф. Розена. В основу оперы положена действительное событие – патриотический подвиг крестьянина И.О. Сусанина, совершенный в начале 1613 года.

Хоровые сцены в опере различны по их драматургическому замыслу:

1) монументально-эпические

2) песенные хоры, бытового характера

В опере «Иван Сусанин» характеристика русского народа дана, главным образом, средствами хорового звучания. Лицо польской знати композитор раскрывает, в основном, в звучании оркестра и здесь он широко использует хор.

Основные хоровые эпизоды оперы сосредоточены в «русских действиях»: в интродукции (хор «Родина моя»), в первом (хор гребцов) и третьем (свадебный хор «Разгулялися, разливалися») и эпилоге, представляющем собой, в сущности, развёрнутую сцену.

В хоровой интродукции оперы можно наметить 3 этапа развития: мужской и женский хор (I часть), соединения этих тем в двойной фуге (II часть) и завершающий этап – кода.

В основе оперы «Руслан и Людмила» лежит юношеская поэма А.С.Пушкина, написанная в 1820 году, либретто Ширкова. Опера состоит из 5 действий. «Руслан и Людмила» – сказочно-эпическая опера, но фантастический сюжет не стал у композитора поводом для создания эффектного зрелища. Глинка использовал сказку для выражения глубоких идей верности долгу, торжества любви, для правдивого воплощения русских народных образов. Действующие лица оперы наделены чертами реальных человеческих характеров. Хоровые сцены в опере делятся таким образом: 1 действие (Интродукция), свадебные хоры и 5 действие – даётся

характеристика реальных персонажей (образы русских людей) – 2,3,4 действия средствами хорового звучания характеризуются фантастические персонажи (окружение Черномора). Разнообразны фактура и составы хоров: унисонные однородные (рассказ Головы, персидский хор) и смешанные (хор из 5 действия).

Краткие выводы

М.Глинка вводит новый эпический тип драматургии в оперу на основе исторического и сказочного сюжетов. Хор в операх композитора становится одним из главных действующих лиц, являясь носителем отдельных черт общенационального характера. Хоры весьма многообразны по структуре (фуга, разные типы вариаций) и составу исполнителей (от одноголосного до трёхголосного) «Славься в опере «Иван Сусанин».

Литература

1. *Васина-Гроссман, В. А. М. И. Глинка / В.А.Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1982.– 103 с.*
2. *Ерохина, С. К. Классическая хоровая литература : учеб.-метод. пособие / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 184 с.*
3. *Ерохина, С. К. Классическая хоровая литература (русская) : курс лекций [Электронный ресурс] / С. К. Ерохина. – Минск, 2007. – 148 с. – Режим доступа : [http // bduki. By/E-libra/](http://bduki.by/E-libra/) или [http//libkat](http://libkat).*
4. *Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М.: Сов.композитор, 1985. – 232 с.*
5. *Кеериг, О. П. Хоровая литература О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – С. 39 – 40.*

Тема 17. Оперно-хоровое творчество А.С. Даргомыжского. «Русалка»

Основные вопросы:

1. Хор в лирико-драматической опере А.Даргомыжского как средство углубления национального характера, создания жанрово-бытового фона.
2. Углубление куплетно-вариационных песенных форм в опере А. Даргомыжского «Русалка». Различие типов хоровой фактуры.
3. Использование новых приёмов хорового письма в опере «Русалка».

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 – 1869) – композитор, пианист, скрипач, музыкально-общественный деятель, свои главные открытия сделал в области речевой выразительности мелодики и

музыкального языка. В историю отечественной музыки он вошёл как непревзойдённый мастер вокальной миниатюры. Его романсы (около 80) составили целую эпоху в национальном искусстве. Выдающийся педагог, Александр Сергеевич воспитал целое поколение прекрасных певцов. По подсчётам биографов его творчества, у него было 60 учеников. Творческая сила композитора заключалась в двух прирождённых талантах – драматурга и психолога. Первый дар определил жанровые интересы Даргомыжского, его исключительное тяготение к вокальной музыке, к театру. Второй – позволил создать музыку, воплощающую многообразную внутреннюю жизнь человека.

Значительное место в творчестве композитора занимает опера. Даргомыжским создано 3 оперы на пушкинские сюжеты: «Русалка» (1856); опера-балет «Торжество Вакха» (1848); «Каменный гость» (1872).

Тема социального неравенства с огромной психологической убедительностью прозвучала в опере «Русалка», где композитор нашёл музыкальные средства для характеристики каждого социального типа и образа. В показе жизненной драмы людей он поднимался до подлинной трагедийной высоты. Неоконченная драма А.С.Пушкина, опубликованная после смерти поэта под названием «Русалка», привлекла А.Даргомыжского остротой социального конфликта, жизненностью человеческих характеров и глубиной психологического анализа.

Принявшись за «Русалку» в 1843 г. Даргомыжский закончил её только в 1855 г. Опера состоит из 4 действий. Хоры в опере «Русалка» имеют исключительно драматургическое значение и выполняют различные функции. Так, народно-хоровая сцена из 1 действия состоит из трёх песен, контрастных по своему характеру:

1) протяжная лирическая «Ах, ты, сердце», исполняемая мужским хором с солистом;

2) подвижная, весёлая – «Заплетися, плетень», исполняемая смешанным хором;

3) плясовая, заключительная – «Как на горе мы пиво варили», исполняемая смешанным хором. В основе хора лежит мелодия народной песни «Среди двора из-под древа».

Все три хора крестьян составляют сюиту.

Во 2 действии представлены, также, как и в первом, три хора, контрастных по характеру:

1) свадебный хор «Как во горнице, светлице» славит молодых – Князя и Княгиню; исполняется смешанным составом голосов;

2) заздравный хор – «Да здравствует наш князь», написанный для смешанного хора;

3) хор подруг невесты «Сватушка». Шутливо и грациозно звучит женский хор.

Хоры русалок (вторая картина 3 действия) различны по настроению:

Хор «Свободной толпою» напоминает городской романс с ритмом баркаролы;

«Любо нам» – грациозная, беззаботная игра;

«Тише, тише» – хор настороженный, тревожный.

А.Даргомыжский проявил себя как мастер хорового стиля, который характеризуется следующими чертами: реалистичностью в передаче различных чувств и настроений; использованием различных составов хоров, приёмов хорового письма, особой чуткостью к вокально-тембровым краскам голоса, широким использованием интонаций песенного творчества, подлинных народных текстов.

Краткие выводы

В опере «Русалка» А.Даргомыжский обращался к цитированию русских народных мелодий, а также текстов песен. Композитор проявляет исключительную изобретательность в использовании приёмов варьирования музыкально-тематического материала, истоки которой – русское народно-песенное творчество.

Литература

1. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература : учеб.-метод. пособие / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 184 с.

2. *Ерохина, С. К.* Хоровой класс и хор в школе / С. К. Ерохина. – М. : Мастац. Літ., 2008. – С. 122-125.

3. *Кеериг, О. П.* Хоровая литература О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2009. – 352.

4. *Медведева, И. А.* А. С. Даргомыжский / И. А. Медведева. – М. : Музыка. 1989. – 192 с.

Тема 18. Пути развития русской хоровой музыки во второй половине XIX столетия. Оперно-хоровое творчество А.П.Бородина «Князь Игорь»

Основные вопросы

1. Новые прогрессивные тенденции русского искусства 1860-х гг., упрочившие демократическую сущность и национальный характер хоровой музыки. Расцвет исторической оперы, усиливший роль массовых хоровых сцен.

2. Особая роль хора в эпической опере А.Бородина «Князь Игорь», воплощающего образ народа.

3. Традиционные хоры и новый жанр – оперно-хоровая сцена, в которой синтезировались и получили дальнейшее развитие достижения оперно-хоровой и концертной музыки предшественников.

Цель

Изучить специфику использования хора в массовых и бытовых сценах оперы «Князь Игорь» А.Бородина.

Определить новые хоровые приёмы.

Исторический период 60-70-х гг. XIX в. принято называть пореформенным – в 1861 г. царским указом было отменено крепостное право, что повлекло за собой либерализацию русской общественной жизни. Именно в этот период в искусстве сформировалась определённая система духовно-эстетических ценностей, которые воплотились в литературе и театре, в живописи и музыке.

Развитие музыкальной культуры не могло не отразить две основные тенденции. Первая из них связана с ускорением темпа европеизации музыкальной жизни, с радикальными сдвигами в концертной практике исполнительстве, образовании. В 1859 г. в Петербурге по инициативе А.Г.Рубинштейна было организовано Русское музыкальное общество (РМО). Годом позднее открывается и Московское отделение РМО. В своей деятельности РМО руководствовалось идеей расширения круга слушателей классической и современной музыки, стремилось сделать музыкальное искусство более доступным для демократической аудитории.

В 1862 г. в Петербурге, а в 1866 г. в Москве были открыты первые консерватории (их возглавили братья А.Г. и Н.Г. Рубинштейн).

Вторая тенденция русской музыкальной культуры пореформенной эпохи связана с образованием в Петербурге музыкального кружка, возглавляемого М.А. Балакиревым. Это объединение получило название «Могучая кучка». Кружок составили начинающие композиторы: А.П. Бородин, Ц.А.Кюи, М.П.Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков. Глашателем эстетических взглядов кучкистов был В.В.Стасов. На творческих принципах «Могучей кучки» воспитывались многие петербургские композиторы последующего поколения.

Опера А.П.Бородина «Князь Игорь».

Характеристика хоровых сцен

Александр Порфирьевич Бородин (1833 – 1887) – вошёл в историю русской культуры как великий музыкант и выдающийся исследователь в

области органической химии. Кроме того, он был наделён блестящими литературными способностями и даром педагога, просветителя.

Музыкальное наследие Бородина невелико по объёму. Самым крупным сочинением композитора является опера «Князь Игорь», над которой он работал 18 лет. В основу оперы положен памятник русской литературы XII века «Слово о полку Игореве». Опера состоит из 4 действий с прологом и имеет много хоров и хоровых сцен.

Хоры Бородина ярко реалистичны, народны (хотя и без цитирования подлинных народных мелодий), разнообразны по характеру, составу, фактуре.

В прологе I и IV д. даётся образ русского народа, а во II и III д. – образ половцев, захватчиков. При этом Бородин использует: интонации протяжных лирических песен («Ох, не буйный ветер» из IV д.), народные причитания-плачи («Ой, лихонько» I д.), шуточные песни и скоморошья попевки (хоры и речитативные реплики в сцене с Вл. Галицким).

В хоровых характеристиках Бородин продолжал традиции ориентализма в русской музыке.

Композитор использует в хоровом звучании лады народной музыки: пентатоника, эолийский, фригийский и др. (В прологе «Солнцу красному слава...»). Хоры оперы отличаются исключительным разнообразием исполняющих составов: смешанный, мужской, женский. В звучании хора применяются суровые архаичные унисоны, октавное 2-х голосие в прологе оперы.

Краткие выводы

Подытоживая достижения русской хоровой музыки второй половины XIX столетия необходимо отметить её самобытный, национальный характер. Художники-шестидесятники стремились преодолеть экстремизм былого противостояния «славянофилов» и «западников».

В творчестве композиторов указанного периода значительную роль приобретает историческая опера с усилением в ней массовых хоровых сцен. Ярким примером такой оперы явился «Князь Игорь», где синтезировались и получили дальнейшее развитие достижения оперно-хоровой и концертной музыки предшественников.

Литература

1. Ерохина, С. К. Классическая хоровая литература (русская) : курс лекций [Электронный ресурс] / С. К. Ерохина. – Минск, 2007. – 148 с. – Режим доступа : [http // bduki. By/E-libra/](http://bduki.by/E-libra/) или [http//libkat](http://libkat).

2. Зорина, А. П. А. П. Бородин / А.П.Зорина. – М. : Музыка, 1988. – 192 с.

3. Кеериг, О. П. Хоровая литература О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2009. – 352.

4. Рапацкая, Л. А. История русской музыки / Л. А. Рапацкая. – М. : Владос, 2001. – С. 40-52.

Тема 19. Оперно-хоровое творчество русских композиторов «Могучей кучки». Оперно-хоровое творчество М.П.Мусоргского. «Борис Годунов», «Хованщина»

Основные вопросы

1. Роль хоровых сцен, воплощающих тему «народ и государство» в операх М.Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

2. Новый тип массовых сцен, показывающих позицию народа, реакцию отдельных его групп и даже отдельных личностей, для чего в хоровые сцены наряду с «компактными» хорами вводятся хоровые диалоги, речитативы.

3. Многообразии хоровых характеристик, динамика развития в массовых сценах народно-музыкальных драм «Борис Годунов», «Хованщина».

Цель

Определить структурное и фактурное многообразие хоров в операх М.Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Изучить фольклорные цитаты в отдельных хоровых сценах.

Важнейшей темой в творчестве композиторов 60-70-х гг. XIX в. стала борьба человека за своё раскрепощение, за право на свободу и счастье. В этот период невиданного расцвета достигло искусство проникновения в глубины человеческих чувств, тончайшего психологического анализа. Сцены из народной жизни, потрясающие по правдивости и меткости музыкальные портреты из крестьянской среды составили вклад Мусоргского Модеста Петровича (1839 – 1881) в камерно-вокальную музыку и оперный жанр 1860-х гг.

Гением русской музыкальной классики можно назвать Мусоргского. Талант композитора раскрылся в различных жанрах. В операх Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» массовые хоровые сцены занимают центральное место. По реалистической выразительности и многообразию массовые сцены являются уникальными во всей мировой оперной литературе. Народ в них предстаёт как живое действующее лицо, как активный участник событий.

Самые яркие хоровые сцены оперы: Хоровой пролог «На кого ты нас покидаешь?» и хоры из IV д. (1, 2, 3 картины). В них Мусоргский применяет разнообразную хоровую фактуру, используя подголосочную

полифонию, аккордовый склад, различные сочетания хоровых групп. Народ показывается Мусоргским с двух сторон: как единый коллектив, проникнутый одним настроением, и как массу с различными чувствами и переживаниями.

Для характеристики психо-эмоционального состояния этих групп композитор использует хоры двух видов: компактные и дифференцированные. Первые хоры написаны в стиле русской многоголосной песни, приближаясь к куплетно-вариационной форме. Они относительно закончены, замкнуты (пролог «На кого ты нас покидаешь?»). Вторые хоры более свободны, разомкнуты по форме. Они строятся на диалогических разговорах между различными хоровыми группами и представляют хоры-диалоги (пролог, средний раздел хора «На кого...» со слов «Митюх, а, Митюх...»).

В прологе звучат 3 хора: «На кого ты нас покидаешь?», «хор калик переходящих» и «Слава».

В IV д. хоры в I картине сцена «У собора Василия Блаженного» («Что отошла обедня?»), «Кормилец батюшка, подай Христа ради» (кульминация «Хлеба, хлеба») и III картина «сцена под Кромами» («Не сокол летит по поднебесью», «Расходилась, разгулялась»).

В опере «Борис Годунов» Мусоргский прибегает к прямому цитированию народных мелодий: в основе хора «Не сокол летит в поднебесье» (4 д.) лежит песня «То не ястреб совыкался с перепелушкой», а в прологе в основе «Славы» используется подлюдная песня. Существуют несколько редакций оперы «Борис Годунов» – Римского-Корсакова, Ламма.

К созданию «Хованщины» Мусоргский приступил в 1872 году, однако работа над оперой завершена не была. Закончил последний акт и осуществил инструментовку после смерти Мусоргского Н.А.Римский-Корсаков.

«Хованщина» – опера, в которой композитор развивает художественные принципы, воплощённые в «Борисе Годунове». В то же время в ней проявляются и новые черты. Так, Мусоргский показывает различные социальные слои народа, давая каждой отдельной группе свою особую музыкальную характеристику. В процессе развития действия раскрываются образы стрельцов, раскольников, московского люда, стрелецких жён, сенных девушек.

С большой рельефностью нарисован композитором образ стрельцов. Размашистые, нарочито угловатые мелодические ходы отображают буйную стрелецкую удаль. Яркую характеристику даёт Мусоргский и стрелецким жёнам. В звучании их хоровых партий преломлены интонации народного причитания.

Большим своеобразием отличаются хоры раскольников. Сектантские напевы, используемые в отдельных случаях композитором, придают звучанию суровую окраску.

В «Хованщине» хор составляет основу некоторых оперных сцен (II и III действия). В отдельных же случаях хоровое звучание является фоном для сценического действия (хор раскольников II действия).

Как и в «Борисе Годунове», в опере используются подлинные народные мелодии. Но, в отличие от «Бориса», где их применение было связано главным образом с созданием больших оперных сцен, в «Хованщине» народные песни, как правило, звучат в небольших хоровых эпизодах (хор московских людей I действия, хор раскольников «Победихом, посрамахом» из II действия, три женских хора из первой картины IV действия, заключительный хор).

Раскрывая некоторые существенные стороны быта и жизни народа, хоры оперы в целом оказывают значительное влияние на характер музыкального развития, во многом определяя особенности её драматургии.

Хоровое творчество Мусоргского обогатило русскую музыку многими значительными произведениями. Опираясь на народно-песенные истоки, композитор отражает в своих хорах, особенно оперных, главнейшие черты русского народного творчества.

Краткие выводы

Подводя итог оперно-хорового творчества М. Мусоргского, следует отметить, что в операх «Борис Годунов» и «Хованщина» народ – главный герой, он показан в развитии – от покорно-безучастного до взбунтовавшегося. В хорах даны яркие музыкальные характеристики различных сословных групп. Такие характеристики осуществляются посредством хоровых речитативов и диалогов. С хоровыми сценами связаны наиболее ответственные этапы музыкального действия.

Литература

1. Абызова, Е. Н. М. П. Мусоргский / Е. Н. Абызова . – М. : Музыка, 1986. – 191 с.
2. Запорожец, Н. А. Оперы Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина» / Н. А. Запорожец. – М. : Музыка, 1986. – 386 с.
3. М.П. Мусоргский и фольклор / ред.-сост. Г. А. Головинский, – М. : Музыка, 1994. – 218 с.
4. Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
5. Ширинян Р. К. Оперная драматургия Мусоргского / Р. К. Ширинян. – М. : Музыка, 1981. – 284 с.

Тема 20. Оперно-хоровое творчество Н.Римского-Корсакова. Роль и место хора в операх композитора. Хоровые сцены в операх: «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста»

Основные вопросы

1. Народно-национальный склад, многообразие хоровых характеристик, динамика развития в массовых сценах опер Н.А. Римского-Корсакова.
2. Крестьянская фольклорная природа музыкально-выразительных средств хоровых сцен в опере Н.Римского-Корсакова «Снегурочка».
3. Особенности фактуры, формообразования, приёмов хорового письма в операх «Садко», «Царская невеста».
4. Ладовые и метроритмические «нововведения» Н.Римского-Корсакова в сказочных операх «Снегурочка», «Садко».

Цель

Изучить оперно-хоровое творчество Н.Римского-Корсакова на примерах ключевых сцен из опер «Снегурочка» и «Царская невеста». Определить типы фактуры в хоровых сценах названных опер.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 – 1908) – русский композитор, дирижёр, общественный деятель, профессор Петербургской консерватории. В 1874 – 1881 годы возглавлял Бесплатную музыкальную школу, где руководил оркестром и хором. Был помощником управляющего певческой капеллой (1883 – 1894).

Эстетические взгляды и мировоззрение Н.Римского-Корсакова сформировались в 1860-е гг. под влиянием «Могучей кучки» и её идеолога В.В.Стасова. Тогда же определились национальная основа, демократическая направленность, основные темы и образы его творчества.

Его перу принадлежит 15 опер: среди них «Снегурочка», «Майская ночь», «Царская невеста», «Садко», кантата «Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге».

Римский-Корсаков занимался фольклорной деятельностью. Он автор сборника «100 русских народных песен». Есть у композитора кантаты: «Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге», «Из Гомера», «Стих об Алексее, божьем человеке». Охотно писал Римский-Корсаков духовные произведения и хоры без сопровождения. Автор «Летописи моей музыкальной жизни».

Большое количество хоров а cappella, вокальных произведений и обработок русских народных песен для хора.

К оперному жанру композитор обращался на протяжении всей своей творческой жизни. Первая опера «Псковитянка» датирована 1869 годом, а последняя «Золотой петушок» 1907 годом. Таким образом, более чем 40-летняя работа в оперном жанре определила стиль и характерный творческий почерк Римского-Корсакова.

Для русской оперы вообще, а для опер Римского-Корсакова, в частности, характерно объединение в одном художественном целом различных жанровых элементов (героических, лирических, бытовых, фантастических).

Народ в операх Римского-Корсакова наравне с основным персонажем, является носителем этого многообразия.

В некоторых случаях народ (хор) является активным действующим лицом, определяющим развитие сюжета, как, например, в сцене веча из 2-ой картины 1-го действия оперы «Псковитянка». В этих хоровых эпизодах находят воплощение идеалы борьбы за свободу.

Иногда композитор использует хор для создания исторического фона, например, в «Царской невесте», где хоры опричников характеризуют время, в которое происходят события, эпоху Ивана Грозного.

Порою хор выступает в роли толкователя происходящего на сцене. Примером может быть сцена из 8 картины оперы «Ночь перед Рождеством»: женский хор за кулисами повествует о поезде Овсеня и Коляды. Наиболее же часто Римский-Корсаков поручает хору исполнение различных бытовых и обрядовых сцен, отображающих жизнь народа.

Игра в горелки в «Псковитянке», хороводы в «Майской ночи», проводы Масленицы в «Снегурочке», являясь образами такого исполнения хора в оперном спектакле.

Нередко перед хором ставится задача создания сказочно-фантастических образов – русалок, обитателей подводного царства (хор красных девиц подводного царства 2-картины оперы «Садко»).

Опера-сказка «Снегурочка» (1880-1881) – написана на сюжет А.Островского. Исключительный интерес композитора к народному творчеству, проявляется в «Снегурочке», как ни в какой другой опере. Для характеристики образов берендеев Римский-Корсаков использует подлинные народные мелодии: в пляске птиц («Орёл-воевода»), в сцене «Проводов масленицы» («Веселенько тебя встречать, привечать»), хоровод в заповедном лесу («Ай, во поле липенька»), игровая сцена («А мы просо сеяли»).

В хоровых сценах оперы «Снегурочка» Римский-Корсаков часто применял варьирование музыкального материала, наряду с этим в крупной хоровой сцене из Пролога «Проводы масленицы» композитор использует

элементы формы рондо, где архаическая попевка «Ой, честная масленица» выполняет роль рефрена и звучит 6 раз, обрамляя и объединяя эту сцену.

Весьма разнообразны составы хоров в опере от унисонных (пляска птиц в Прологе) до многоголосных 2-хорных композиций («Проводы Масленицы» из Пролога).

В опере «Снегурочка» Римский –Корсаков прибегает к интересному эксперименту в области метроритма, в заключительном Гимне Яриле-Солнцу («Свет и сила Бог Ярила») применяет размер 11/4 с несимметричной группировкой.

Интересны хоры из 1 действия: свадебный обряд, где имеют место элементы плача, причитания («Ай, во поле липенька»), а также финал 1 действия «Не был ни разу поруган изменой...», размер 12/8, используется имитационное проведение темы во всех голосах смешанного хора.

В хоре слепцов-гуслиаров из 2 действия «Вещие, звонкие» поистине народный колорит придаёт гармония (1-2-4 ступени), а также размеры 3/2 и песенная форма изложения (запев- соло, припев- хор).

Опера «Садко» (былина) написана на либретто В.Бельского в 1896 году.

Прежде чем перейти к характеристике хоровых сцен в опере «Садко», необходимо определить роль и место хора в этом сочинении. Чрезвычайно разнообразны творческие задачи, которые Римский-Корсаков ставит перед хоровым коллективом. Торговые люди, горожане, девы подводного царства – вот далеко не полный перечень художественных образов, воплощаемых хором. Нередко перед хором ставится и творческая задача создания сказочно-фантастических образов обитателей подводного царства (хор красных девиц «Выходите вы из синя озера» 2 картина).

Для характеристики реальных образов Римский-Корсаков довольно часто использует подлинные народные мелодии или создаёт оригинальные темы, близкие по стилю к народным. Так в финале 4 картина «Садко» в основе хора «Высота ли, высота поднебесная» лежит подлинная народная песня-былина о Соловье Будимировиче.

В характеристике сказочно-фантастических образов композитор использует увеличенные и уменьшённые лады, с обилием хроматизмов. Показателен в этом отношении, уже упомянутый, хор девиц подводного царства из оперы «Садко» в основе которого лежит увеличенное трезвучие.

Благодаря органической связи с народной песней особое значение в развитии музыкальной формы хоров приобретает вариационность. Так, например, в уже упомянутом хоре из финала 4 картины «Высота ли, высота поднебесная» композитор применяет куплетно-вариационное строение (7 куплетов), частично здесь проявляются черты трёхчастности.

В опере «Садко» Римский-Корсаков использует хоровые сцены во всех семи картинах. В 1-ой картине яркий по своему звучанию хор торговых гостей «Собралися мы гости торговые» (мужской состав), здесь же оригинальный по метроритму «Будет красен день» (11/4).

В опере «Царская невеста» (1898), написанная на сюжет драмы Л.Мея, роль хоровых сцен очень значительна. Перед хором поставлены задачи воплотить образы опричников, сенных девушек, песенников, простых людей, бояр. В соответствии с этим в опере использованы различные составы хора: мужской однородный (опричники), женский однородный (сенные девушки), смешанный (песенники, песенницы и простой народ Александровой слободы). Помимо самостоятельных хоровых номеров (подлюбная песня «Слава», «Яр-хмель», хор опричников «То не соколы в поднебесье слетались» др.), хору в опере поручается исполнение отдельных реплик (сцена пирушки у Грязного), речитативных диалогов («приворотное зелье» 2 д.. 1 картина)

Хоровые сцены «Царской невесты» отличаются большим разнообразием приёмов изложения. Некоторые из них написаны в гармоническом складе (партия хора в квинтете из 4 действия). Встречаются и полифонические хоры. Ярким образцом может служить 3-х голосная фугетта для мужского хора «Слаще мёду» из 2 картины 1 д. Многие хоровые эпизоды сочетают различные полифонические приёмы с гармонизацией, как это можно наблюдать в хоре «Яр-хмель» (черты рондосонаты).

Краткие выводы

Оперно-хоровое творчество Н.А.Римского-Корсакова красочно и многообразно. Его оперы создавались на самые разнообразные сюжеты. Среди них есть исторические оперы, оперы-сказки, оперы-былины, оперы-легенды. Велика роль фольклорного начала (в виде прямых цитат и стилизаций). Весьма разнообразна роль хора в операх: участник исторических событий, толкователь происходящих событий на сцене, создатель сказочных и фантастических образов.

Разнообразны исполнительские составы: от одноголосного хора до двуххорных композиций.

Литература

1. *Кеериг, О. П.* Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
2. *Кунин, И. Ф.* Н. А. Римский-Корсаков / И. Ф. Кунин. – М. : Музыка, 1983. – 131 с.
3. *Оперы Римского-Корсакова : путеводитель – вступ.* Ст. В. Цендровского. – М. : Музыка 1976. – 478 с.

4. *Римский-Корсаков, Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 398 с.

Тема 21. Расцвет русской оперы в творчестве П.Чайковского. Роль и место хора в операх П.Чайковского. Хоровые сцены в операх «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»

Основные вопросы

1. Хоровые сцены в лирико-драматических операх Чайковского, воплощающих социальную тему «личность и общество». Их значение в характеристике национальной жизни.
2. Многообразие хоровых составов и приёмов хорового изложения, смешанные тембры, развитое многоголосие оперных хоров П.Чайковского.
3. Хоры классического и свободного состава в операх «Евгений Онегин», «Пиковая дама».

Цель

Определить структурное и фактурное разнообразие хоров в операх П.Чайковского «Евгений Онегин», «Пиковая дама». Изучить типы и виды хоровых составов.

Чайковский Пётр Ильич (1840-1893) – русский композитор, дирижёр, профессор Московской консерватории. В детстве пел в хоре Училища правоведения (под руководством Г.Ломакина), дирижировал хором и оркестром. Чайковский автор ряда духовных сочинений. Среди них «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение». Диапазон творческих интересов композитора необычайно широк. В его наследии 10 опер. Из них наибольшей популярностью пользуются: «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама», «Иоланта». На протяжении всей творческой жизни композитор создавал духовные и светские хоровые сочинения. Он автор трёх кантат. Среди них самой яркой является «Москва». В то время, когда творчество «кучкистов» было сосредоточено, главным образом, на исторических событиях, эпосе, преданиях, отражало быт, рисовало пейзажные и фантастические картины, творчество Чайковского, в основном, было посвящено раскрытию духовного мира человека и решению морально-философских вопросов.

Хоровое творчество Чайковского наиболее ярко и полно выражено в оперном жанре. Хор в операх композитора выступает то как действующее лицо (женский хор и причитания матери «Не гроза небеса кроет тучею» из 1 д. оперы «Мазепа»), то как фон, необходимый для выявления эмоционального состояния действующих лиц или обрисовки какого-либо сценического положения (хор девушек из 1 д. оперы «Евгений Онегин»).

Часто композитор использует хор для характеристики среды, в которой находятся и действуют герои (хор приживалок из 2 д. оперы «Пиковая дама»). Иногда Чайковский вводит хоровые эпизоды, не имеющие непосредственное отношение к развитию сценического действия, используя жанр кантаты (пастораль «Искренность пастушки» из оперы «Пиковая дама»).

Чайковский в операх использовал разнообразные по своему составу хоры: мужские, женские, детские, смешанные, двухорные, двухорные с солистами (опера «Черевички»), встречаются хоры-молитвы а cappella. (заключительный мужской хор в опере «Пиковая дама»). Композитор обладал собственным, ярко выраженным хоровым стилем. В его сочинениях различается 2 вида фактуры: гомофонно-гармоническая и полифоническая, главным образом в виде имитаций, в средних разработочных частях. Но и гомофония у Чайковского всегда связана с мелодизацией голосов. Наряду с выдержанным 4-х голосием композитор использовал в операх двухорные композиции. Чрезвычайно интересен пример использования в опере хора-молитвы а cappella (3 д. оперы «Пиковая дама», мужской хор «Господь, прости ему»).

Опера «Евгений Онегин» создана на сюжет Пушкина (1877). Наиболее яркой хоровой сценой в опере является 1 картина 1 действия, где звучат хоры крестьян: «Болят мои скоры ноженьки» и «Уж как по мосту-мосточку». Хор написан в духе протяжной песни с сольным запевом (Т) и подхватом смешанного хора. В нём используется переменный лад (мажор-минор Es-dur – c-moll), удвоение голосов, кадансовые остановки, пение без сопровождения. Хор написан в простой 3-х частной форме. 2-я часть начинается с имитации («Щемит моё ретивое») проходящей последовательно во всех голосах. Реприза строится на материале 1 части в сопровождении оркестра. Второй хор «Уж как по мосту-мосточку» изложен в стремительном темпе. В основе его – тема народной песни «Вейся, вейся капуста». В этом хоре Чайковский использует приём противопоставления мужских голосов женским, производящий впечатление двух самостоятельных хоров (средний раздел «Солнце село»). Этот же приём встречается в хоре из 1 действия оперы «Мазепа» – «Нету, нету тут мосточка». Излюбленным приёмом Чайковского в хоре всегда было преобладание тесного расположения голосов в аккорде, дающее плотное, компактное звучание. Интересен приём движения расходящимися и параллельными терциями (средний раздел хора «Уж как по мосту-мосточку» из 1 действия «Евгений Онегин»).

Опера «Пиковая дама» написана Чайковским в 1890 году по произведению Пушкина. Эта музыкальная трагедия потрясает

психологической правдивостью воспроизведения мыслей и чувств героев, яркостью картин эпохи.

В опере «Пиковая дама» композитор использует хор в обрисовке различных социальных групп: великосветского общества, военного сословия, нянюшек, гувернанток, детей... Часто композитор пользуется хором для характеристики среды, в которой находятся и действуют герои (хор приживалок из 2 д. оперы «Благодетельница наша»). В «Пиковой даме» композитор ввёл хоровые эпизоды, не имеющие непосредственного отношения к развитию сценического действия, используя жанр кантаты (хор из 2 д. оперы). В опере Чайковский использовал разнообразные по составу хоры: детские, мужские, смешанные, мужской хор а cappella. Наиболее яркими в художественном отношении являются: «Хор гуляющих» из 1 д. – «Наконец-то Бог послал нам» и сцена в игорном доме из 3 д. «Будем пить и веселиться».

В этих хорах проявились характерные черты Чайковского:

1. Яркий мелодизм.
2. Варьирование и секвенционность.
3. Нагнетание динамики в связи с изменением темпа и метроритма.
4. Увеличение количества голосов с приближением кульминации.
5. Изложение хоров в сложной 3-х частной форме (хор гуляющих из 1 д.; «Будем пить и веселиться» из 3 д.).
6. Преобладание гомофонно-гармонической структуры в крайних разделах хоров, введение полифонического изложения в средних разделах (приём «контрастной» полифонии в «Хоре гуляющих» 1 д.).

Краткие выводы

Подводя итог оперно-хорового творчества П. Чайковского, следует отметить правдивость и искренность, полное слияние музыки со словами, гуманизм и народность его произведений. Внутренний мир героев, тонкие нюансы человеческой души – основное содержание творчества композитора.

Его мелодии пленяют слушателя. Одним из приёмов оперного драматизма Чайковского служат лейтмотивы, т.е. неоднократно появляющиеся мелодии и темы, которые характеризуют душевное состояние героя или его чувства.

Велика роль городского и украинского фольклора в операх, написанных на пушкинские сюжеты («Евгений Онегин», «Пиковая дама»).

Часто в операх композитор использовал хоры классического и свободного состава.

Литература

1. *Воспоминание о Чайковском* / сост. Л. А. Бортникова, Ю. Л. Давыдов ; под ред. В. В. Протопопова. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 479 с.

2. *Домбаев, Г. М.* Творчество Чайковского в материалах и документах / Г. М. Домбаев ; под ред. Г. Б. Бернандта. – М. : Музыка, 1985. – 187 с.
3. *Ерохина, С. К.* Классическая хорвая литература : учеб.-метод. Пособие / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 184 с.
4. *Оперы Чайковского* : путеводитель. – М. : Музыка, 1976. – 432 с.
5. *Прибегина, Г. А. П. И. Чайковский* / Г. А. Прибегина. – М. : Музыка, 1990. – 223 с.

Раздел XIII. Развитие жанра а саррелла в творчестве русских композиторов XIX – начала XX столетий.

Тема 22. Хоры А.Даргомыжского, Ц. Кюи

Основные вопросы

1. Значение русской народной песни в формировании и развитии светской музыки а саррелла. Воздействие на неё демократической песни-романса, бытовой жанровой музыки.
2. Значение русской поэзии для развития хоровой миниатюры в творчестве А.Даргомыжского и Ц. Кюи.
3. Интонационные черты и жанровые разновидности хоров, рождённых под влиянием песенно-романсовой культуры (застольная песня, элегия, баркарола и др.).

Цель

Изучить «Петербургские серенады» А.Даргомыжского, отдельные хоровые миниатюры Ц.Кюи. Определить стилистические особенности хорового письма названных композиторов.

В первой трети XIX века изменяются условия развития музыкального искусства и его место в жизни общества. Композиторы и исполнители стали ощущать нарастающий интерес к их творчеству в достаточно широких социальных кругах. Высокие достижения русской профессиональной хоровой культуры, а также богатые традиции народно-песенного творчества, подготовили почву для возникновения в 20-30-е гг. XIX в. нового и самостоятельного жанра – оригинальной светской хоровой пьесы а саррелла. Исключительно важную роль в образовании этой новой разновидности хоровой музыки сыграло широкое распространение в России домашнего музицирования, существовавшего уже в XVIII в. Одной из самых популярных форм «домашней» музыки являлся бытовой кант, который уже с конца XVIII в. представлял собой вполне развитый жанр и по содержанию, и по музыкальному языку.

На становление хоровой музыки а *carrella* большое воздействие оказал также другой распространённый среди любителей музыки жанр – русская народная песня, особенно городская.

Популярной формой домашнего музицирования в начале XIX в. являлся и бытовой романс.

Таким образом, бытовая музыка, всегда насыщенная живыми интонациями, явилась основой нового жанра хоровой музыки – светской оригинальной хоровой музыки а *carrella*.

Среди композиторов, сыгравших роль в становлении и формировании этого жанра А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, М.И. Глинка. Определённую роль в развитии этого жанра сыграл А.С. Даргомыжский.

В 40-е годы XIX столетия Даргомыжский обращается к светской хоровой музыке а *carrella*. Большой знаток и любитель пения, он часто устраивает у себя домашние концерты, в которых значительное место занимает ансамблевое и хоровое пение а *carrella*. В расчёте на эти музыкальные собрания и был создан цикл пьес под названием «Петербургские серенады» на стихи русских поэтов. В цикл вошло 13 серенад. По содержанию «Петербургские серенады» весьма разнообразны: «Где наша роза?», «Приди ко мне», «Прекрасный день, счастливый день», «На севере диком» – глубоко лирические произведения. Ранее перечисленные серенады «Где наша роза?» и «Приди ко мне» можно считать хоровыми романсами. Жизнерадостным весельем искрятся хоры: «Что смолкнул веселия глас?», «Пью за здравие Мери», «Из страны, страны далёкой». В жанре баркаролы написан хор «По волнам спокойным». В жанре драматической баллады звучит «Ворон к ворону летит». С оттенком комизма и юмора звучит серенада «В полночь леший», «Говорят. есть страна».

«Петербургские серенады» написаны без сопровождения. В них задействовано три исполнительских состава: два неполных смешанных хора (А+Т+Б) и (С+Т+Б) и мужской трёхголосный хор (Т+Бар+Б). В количественном соотношении больше серенад написано для состава (А+Т+Б) – их восемь. Три серенады написаны для неполного смешанного хора (С+Т+Б) и две серенады – для мужского трёхголосного хора.

«Петербургские серенады» Даргомыжского – высокохудожественные произведения. Их отличает выразительная мелодия, яркий гармонический язык (смелые модуляции, сопоставление тональностей), удобная тесситура, вокальность каждой хоровой партии, разнообразие фактуры, богатство метрической структуры.

Следует сказать, что мастером хоровой миниатюры был ещё один русский композитор – это Цезарь Кюи.

Кюи Цезарь Антонович (1835–1918) член творческого объединения «Могучая кучка», видный музыкальный критик, крупный учёный в области военно-инженерного искусства.

Творческое наследие Кюи чрезвычайно обширно и разнообразно: 14 опер (из них 4 детские). Среди самых известных: «Кавказский пленник», «Анджело», «Вильям Ратклиф», «Кот в сапогах». Написано композитором более 400 романсов и большое количество хоровых произведений (около 70) ансамбли, трио, хоры а cappella. Среди них: «Семь хоров» на слова Белоусова и «7 вокальных квартетов» на слова Сологуба.

В историю русской музыки Кюи вошёл как мастер хоровой миниатюры. Большинство хоровых миниатюр отличает прозрачность фактуры, тонкость нюансировки, мастерское использование тембровых возможностей голосов. Несмотря на малый объём, эти хоры совершенны и закончены по форме.

Помимо хоровых миниатюр в творчестве Кюи присутствуют все хоровые жанры: хоровой романс, хоровая зарисовка, пейзаж («Засветилась вдали», «Уснуло всё»). У Кюи есть монументальные, развёрнутые хоры: восьмиголосный «Жизнь» (текст Гессена), «Грозовые тучи» (текст Случевского). Последний хор примечателен использованием ритмического остинато. Особого внимания заслуживает «гармония Кюи». Гармонический язык композитора красочен, ярк с «пряным» оттенком. В своих рассуждениях о вокальной музыке Кюи придаёт важное значение тексту, более того в вопросе формообразования вокального произведения он отдаёт предпочтение слову. Хотя Кюи провозглашает приоритет текста в формообразовании, все его хоры чётки по структуре формы: период, иногда куплетно повторенный («Засветилась вдали» и др.), варьированную куплетность, двухчастность, чаще же всего – простую трёхчастную форму.

Фактура в хорах разнообразна. Придерживаясь гомофонно-гармонического стиля, композитор оживляет и усложняет голосоведение, придавая голосам достаточную самостоятельность. Типичным для Кюи является поочерёдное вступление голосов («Засветилась вдали», «Уснуло всё»). Характерно для композитора использование *divisi* во всех голосах, причём особенно – в кадансах. Композитор всегда заботился о плавном, логичном голосоведении: трудных, неудобноисполняемых мест у него нет. Кюи охотно пользуется хоровыми красками: излюбленный его приём – показ темы в звучании разных тембров, в разных партиях. Пожалуй, таких хоровых акварелей до Кюи ещё не знала русская хоровая музыка. Романсовая линия нашла своё активное продолжение в творчестве младших современников композитора: А.Гречанинова, В. Калиникова, П.Чеснокова.

Краткие выводы

В формообразовании и развитии светской музыки а саррелла значительную роль сыграли: русская народная песня, бытовой кант и романс. Исключительно важную роль в образовании новой разновидности хоровой музыки сыграло домашнее музицирование. Под его влиянием возникают новые виды бытовых (хоровых) песен: застольная, элегия, баркарола, сатирическая песня в творчестве А.Даргомыжского («Петербургские серенады»).

Огромную роль в развитии жанра а саррелла сыграло творчество Ц.А.Кюи как мастера пейзажных зарисовок и картин. Немалое место в творчестве композиторов-классиков сыграла русская поэзия (Пушкин, Языков, Лермонтов, Дельвиг).

Литература

1. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература : учеб.-метод. пособие / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 184 с.
2. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М.: Сов. композитор, 1985. – 232 с.
3. *Матвеев, Н. В.* Хоровое пение : учеб. Пособие / Н. В. Матвеев. – СПб. : Братство Александра Невского, 1998. – 287 с.
4. *Назаров, А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи / А. Ф. Назаров. – М., 1989. – 224 с.
5. *Романовский, Н. В.* Хоровое творчество Ц.А.Кюи / Н. В. Романовский // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве / под общ.ред. П. П. Левандо. – Л. : Ленинг. Гос. Консерватория, 1983. – С. 63–72.

Тема 23. Хоровое творчество П.Чайковского. Гуманистические мотивы хоров С. Танеева

Основные вопросы

1. Особенности хоровой фактуры, сочетающей гармонический склад и свободу мелодического развития каждого голоса.
2. Характерные черты интонационного и гармонического строя хоров а саррелла П.Чайковского.
3. Гуманистические мотивы хоров С.Танеева. Расширение рамок миниатюры а саррелла до значения и масштабов хоровой поэмы.
4. Составы и фактурные особенности хоров Танеева. Циклы хоров. Полифоническое письмо.

Цель

Изучить типы и виды хоровых составов в акапельном творчестве П.Чайковского и С.Танеева. Определить особенности фактурных приёмов и средств музыкальной выразительности.

Деятельность П.И. Чайковского исторически совпала с периодом развития национальной музыкальной культуры второй половины XIX в. Это было время расцвета хорового искусства. Развитию хорового творчества способствовала художественная деятельность Придворной капеллы и Синодального хора, а также многочисленных хоровых коллективов – Бесплатной музыкальной школы графов Шереметьевых, А.А.Архангельского, хоров консерваторий и других учебных заведений.

П.И.Чайковский, как и представители «Могучей кучки», объединяла глубокая любовь к родине, русскому народу, к его историческому прошлому, высокая идейность в служении искусства, а также народность, демократизм. Творчество композитора в основном было посвящено раскрытию духовного мира человека и решению морально-философских вопросов. Для его хорового творчества характерна глубокая эмоциональность, приподнятость, напряжённость, драматическая взволнованность.

На протяжении своей творческой жизни композитор неоднократно обращался к жанру самостоятельных произведений для хора: Хор к юбилею О.А.Петрова, хор из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка».

Чайковский создал 12 сочинений для хора a cappella:

1. «На сон грядущий», сл. Н. Огарева (раннее сочинение Чайковского; имеется вариант для хора с симфоническим оркестром) смешанный хор (1863);
2. «Вечер», сл. П. Чайковского, мужской хор (1881);
3. «Блажен, кто улыбается», сл. К.Р. мужской хор (1887);
4. «Ночевала тучка», сл. М. Лермонтова, смешанный хор (1887);
5. «Соловушка», на собственный текст, смешанный хор (1889);
6. «Привет А. Рубинштейну», сл. Я. Полонского (большой хор типа славильной кантаты) смешанный хор (1889);
7. «Гимн в честь Кирилла и Мефодия», сл. П. Чайковского;
8. «Правоведческая песнь», сл. П. Чайковского;
9. «Не кукушечка во сыром бору», сл. Н. Цыганова, смешанный хор (1891);

10. «Что смолкнул веселия глас», сл. А. Пушкина, мужской хор (1891);
11. «Без поры да без времени», сл. Н. Цыганова, женский хор (1891);
12. «Легенда» – авторское переложение для смешанного хора детской песни на сл. А. Плещеева.

Помимо светской музыки Чайковский неоднократно обращался к написанию духовных сочинений: «Литургия св. Иоанна Златоуста» (1878), «Всеношное бдение» (1881), «Девять духовно-музыкальных сочинений» (1884–1885).

Хоровое письмо Чайковского отличается:

1. Напевностью и выразительностью вокальных линий, естественностью их построений.
2. Хоровым произведениям композитора свойственна близость к народному мелосу («Соловушка» и др.).
3. Национальной чертой музыкального языка Чайковского является песенность, вносящая в исполнение теплоту, задушевность.
4. Изложение хоров бывает чаще гомофонно-гармоническим, хотя встречаются элементы полифонического письма («Вечер» и др.).
5. В большинстве хоров преобладает тесное расположение голосов.
6. Свообразны приёмы развития музыкального образа: варьирование, наращивание и усиление средств эмоционального воздействия, увеличение количества и значение сопровождающих голосов, постепенное расширение и усложнение гармонии, введение новых тембров.
7. Часто в хоровой партитуре происходит противопоставление мужских голосов – женским («Соловушка»).
8. Встречаются приёмы расходящегося движения голосов из одного звука («Соловушка») и движения расходящимися терциями.

Хоровое творчество С.И.Танеева

Танеев Сергей Иванович (1856 – 1915) – ученик и близкий друг П.И. Чайковского, русский композитор, музыкальный теоретик, пианист,

дирижёр, общественный деятель, профессор Московской консерватории (1885-89 директор, руководитель оркестра и хорового класса)

Хоровые сочинения составляют значительную часть творчества Танеева (около 70 хоров а cappella), кроме этого он автор оперы «Орестея» (1895), кантат «Иоанн Дамаскин» (1884), «По прочтении псалма» (1915). Семнадцать лет композитор работал над фундаментальными трудами «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне». В этих книгах основополагающей темой стала взаимосвязь гармонии и музыкальной формы. Благодаря Танееву жанр а cappella занял в дальнейшем ведущее место в творчестве русских композиторов.

Хоровое творчество Танеева условно можно разделить на два периода: ранний и зрелый.

В первый период своего творчества композитор обращался к хоровым миниатюрам, изложенным в гомофонно-гармоническом складе. Таковы его ранние произведения: «Венеция Ночью», «Серенада», «Ноктюрн», «Весёлый час», «Вечерняя песня» и др. Хоры этого периода ещё не отличаются философской глубиной мысли, не ставя особо сложных задач перед исполнителями. Они характерны выразительным мелодизмом, чередованием аккордовой фактуры и элементов полифонии («Сосна»). Большинство хоров этого периода связано с образами природы.

Начало второго (зрелого) периода в хоровом творчестве Танеева может быть датировано 1891 годом, когда был создан хор с символическим названием «Восход солнца», сл. Ф. Тютчева. В 1909 году написано 12 хоров на сл. Я. Полонского, которые являются вершиной творческого мастерства Танеева. Хоры созданы для различных смешанных составов:

1-я тетрадь – хоры 4-х голосные (На могиле, Вечер, Развалину башни..., Посмотри, какая мгла).

1-я тетрадь – хоры 5-ти голосные (На корабле, Молитва, Из вечности..., Прометей).

3-я тетрадь – 2-хорные смешанные 8-голосные (По горам две хмурых тучи, В дни, когда над сонным морем, Увидал из-за тучи утёс, Звёзды).

Перечисленные хоры отличает монументальность форм и философская обобщённость образа, выразительный музыкальный язык с печатью интеллектуализма. Хоровое изложение основано на полифонических приёмах развития. Во многих произведениях «зрелого» периода хоровые голоса приобретают инструментальную трактовку. Хоровые партии отличаются широким диапазоном и высокой tessiturой. В вопросах формообразования чаще других встречается 3-х частная (с зеркальной репризой) с элементами рондо-сонаты и другими крупными построениями.

В последний период Танеев создал цикл из 16 хоров а cappella для мужских голосов. Среди них: «Тишина», «Призраки», «Сфинкс», «И сон и смерть», «Морское дно», «Морская песня» и др.

Создав большое количество разнообразных произведений, нередко достигающих философской обобщённости и отличающихся выдающимся мастерством хорового изложения, композитор поднял русскую хоровую музыку на небывалую художественную высоту.

Краткие выводы

Творчество Чайковского и Танеева исторически связано с расцветом хорового искусства России конца XIX века. Композиторы в своей многообразной профессиональной деятельности постоянно соприкасались с хоровым искусством как музыкальные критики и как исполнители. Чайковским создано значительное количество произведений для хора а cappella разнообразных по исполнительскому составу (женские, мужские, смешанные) и количеству голосов.

Анализируя наиболее совершенные сочинения без сопровождения, мы видим те общие черты стиля, которые отличают творчество композитора: мелодизм, глубокая эмоциональность, драматическая взволнованность.

Танеев расширяет рамки хоровой миниатюры а cappella до значения и масштабов хоровой поэмы. С именем Танеева в русскую музыку вошло понятие «хоровая полифония».

Литература

1. Бернандт, Г. Б. С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
2. Ерохина, С. К. Классическая хоровая литература : учеб. Пособие / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2013. – 117 с.
3. Кеериг, О.П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб, : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
4. Корабельникова, Л. Творчество С. И. Танеева / Л.Корабельникова. – М. : Музыка, 1986.
5. Крылов, А. И. О хорах а cappella П.Чайковского / А. И. Крылов // Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 114-129.
6. Ольхов, К. А. Хоры а cappella С. Танеева / К. А. Ольхов // Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 29-52.

Тема 24. Темы, образы и жанровые черты хоровых произведений П.Г. Чеснокова

Основные вопросы

1. Особенности фактуры, формообразования, приёмов хорового письма в творчестве П. Чеснокова.
2. Гармонические и темброво-речитативные выразительные средства хоров а cappella П. Чеснокова.
3. Фольклорная природа некоторых хоров Чеснокова, отражённая в их гармонических и фактурных особенностях.

Цель

Определить ладово-интонационные и композиционно-фактурные особенности акапельного творчества П.Чеснокова. Изучить типы и виды хоровых составов.

Чесноков – автор огромного количества хоровых произведений (400 духовных сочинений, около 100 светских). Среди них опера: «Небо и звёзды», «Литургии», «Всенощное бдение», ряд «Панихид», концерты с соло сопрано («Ангел вопияше») и др. В связи с педагогической работой в женских пансионах Чесноков написал более 20 женских хоров с развёрнутым сопровождением фортепиано («Зелёный шум», «Листья», «Несжатая полоса», «Крестьянская пирушка» и др.). Обычно содержанием светских произведений Чайковского является благодушно-созерцательное восприятие природы («Геплится зорька», «Август», «Ночь», «Зимой», «Альпы»). Несколько другого характера «Дубинушка», но и здесь Чесноков смягчает социально заострённый текст Л. Трефолева. В этом хоре Чесноков использует в виде фона подлинную народную песню. Некоторые хоры композитора звучат в народном духе («Лес», «За рекой за быстрой», «Не цветочек в поле вянет»). Чесноков сделал ряд сложных, концертного типа, обработок русских народных песен («Эй, ухнем», «Во поле берёза стояла»), в них нередко участвуют солисты («Ах вы, сени», «Канавка», «Ходила младёшенька»).

1. Хоры Чеснокова отличаются широтой диапазона, использованием басов (октавистов), применением *divisi* почти во всех голосах (реже в альтовой партии).
2. Фактура его хоров отличается специфической манерой располагать аккорд по хоровым партиям, в основном, следуя обертоновому принципу.
3. Гармонии Чесноков придаёт специфическое, чисто красочное звучание. Фонизм аккорда для него важнее функциональности, а гармония в нём неотделима от хорового тембра. Часто встречаются в произведениях Чеснокова нонаккорды различных функций, и альтерированная доминанта.
4. Мелодика хоров в основном малоподвижна и ритмически однообразна. Обычно хоровая мелодика Чеснокова из тонов

распетой гармонии. Можно полагать, что мелодия таких светских сочинений уходит в типичную для церковного пения псалмодию.

5. Чаще всего Чесноков пишет шестиголосную партитуру (2 сопрано, альт, тенор и 2 баса).

Краткие выводы

Обобщая жизненный и творческий опыт композитора П.Чеснокова необходимо отметить, что его деятельность была неразрывно связана с хоровой исполнительской практикой. Этот композитор успешно преподавал, дирижировал хором и оркестром, аккомпанировал певцам, выступал в ансамблях. Более того, его «светское» творчество соперничало с духовной музыкой. Композиторский почерк формировался в тесной связи с практической деятельностью.

Литература

1. *Дмитревская, К.Н.* Русская советская хоровая музыка / К.Н. Дмитревская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – с. 89-128.
2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература. Учебно-методическое пособие / С.К. Ерохина. – Мн. : БГУКИ, 2010. – 184 с.
3. *Кеериг, О.П.* Хоровая литература / О.П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
4. *Птица К.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Б. Птица. — М. : Музыка, 1970. – с. 59-72
5. *Усова, И. М.* Хоровая литература / И. М. Усова. – 20е изд. – М. : Музыка, 1988. – С. 3-97.

Тема 25. В.С. Калинин – композитор, педагог и дирижер

Основные вопросы

4. Особенности стиля хоров а cappella В.Калиникова, их композиционное разнообразие.
5. Гармоническая острота – одно из выразительных средств создания драматических образов. Усиление роли низких тембров, как средства выражения мужественного характера.
6. Фольклорно-интонационные черты хорового творчества В.Калиникова и жанровое разнообразие произведений.

Цель

Изучить а капелльное творчество В. Калининкова, определив своеобразие фактурных приёмов, тематизма, гармонического языка и формообразования.

Калининков Виктор Сергеевич (1870 – 1927) – русский композитор, дирижёр, общественный деятель, профессор Московской

консерватории, преподавал также в Московском филармоническом училище, Синодальном училище, руководил хорами, преподавал пение в школах, брат известного русского композитора Василия Сергеевича Калиникова.

Виктор Калинников – автор преимущественно хоровой музыки. Ему принадлежат 15 смешанных хоров а cappella, детские песни с фортепиано («Тень-тень», «Котик», «Журавель» и др.). Выразительная музыка, доступные детям вокально-хоровые задачи до сих пор привлекают внимание учителей пения к этим песням.

Есть у Калиникова обработки народных песен для хора: «Ты взойди, солнце красное», «У ворот батюшкиных», «Эй, ухнем», «Вниз по матушке по Волге», «Заиграй моя волынка», а также революционные песни «Интернационал», «Марсельеза» для смешанного хора а cappella. Популярны переложения композитора для хора романсов Глинки «Рыцарский романс», Бородина «Море», «Песня тёмного леса», «Спящая княжна». Хоры Калиникова без сопровождения разнообразны по жанрам и тематике: это хоровые романсы («Элегия», «Нам звёзды кроткие сияли»), лирические пейзажи («Жаворонок», «Солнце, солнце встанет», «Зима»), лирико-эпические хоры («Кондор», «На старом кургане»), лирико-философские хоры («Утром зорька», «Осень»). Эпической широтой отличаются хоры («Лес», «Спесь», «Ой, честь ли то молодцу»).

В сущности все хоры Калиникова являются «эмоционально окрашенными пейзажами». За всеми пейзажами ощущается присутствие человека с его чувствами, переживаниями.

1. Композитор чутко относится к поэтическому тексту, в музыке откликается на малейшую смену настроения.
2. Склад письма Калиникова преимущественно гомофонно-гармонический, с развитой подголосочностью и элементами имитации.
3. Голосоведение отличается самостоятельностью, все хоровые партии несут равную нагрузку.
4. Богатство метроритмической структуры хоров Калиникова вытекает из текста, логических ударений в словах.
5. Гармония яркая, индивидуальная с обилием альтераций в голосах; нередко у Калиникова эллиптические обороты.
6. Композитор применяет разнообразные формы: 2-х частные, 2-х частные с укороченной репризой, 3-х частные.
7. Применял органнй пункт, нередко в верхних голосах и на разных ступенях гаммы.

8. Калинин наряду с удвоенным 2-х голосием использовал выдержанное 4-х голосие и divizi в партиях.
9. Часто использует увеличенное трезвучие.
10. Мелодика близка к городской, иногда крестьянской песне.

Краткие выводы

Деятельность В.Калинникова многообразна. Он успешно проявил себя в композиции, педагогике и хоровом исполнительстве. Продолжал традиции русских композиторов-практиков. Гармоническая острота – одно из выразительных средств создания драматических образов В.Калинникова. Заслуживают внимания и детального изучения особенностей «мелодизированной» фактуры хоровых произведений композитора.

Литература

1. *Ежегодник* памятных музыкальных дат и событий. – М. : Музыка, 1977. – 125 с.
2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература. Учебно-методическое пособие / С.К. Ерохина. – Мн. : БГУКИ, 2010. – 184 с.
3. *Хоровое искусство* : сб. ст. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 53-67.
4. *Усова, И. М.* Хоровая литература / И. М. Усова. – 20е изд. – М. : Музыка, 1988. – С. 88 – 93.

РАЗДЕЛ IX. КАНТАТЫ И ДРУГИЕ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Тема 26. Об особенностях развития кантаты в России. Кантатное творчество П.И. Чайковского

Основные вопросы

1. История русской кантаты от музыки прославления, приветствия (XVIII век) до многообразного содержания (XIX век).
2. Жанровая природа русской кантаты: крупное вокально-симфоническое произведение с элементами размышления и эпического обобщения.
3. Композиционные особенности кантат П.И.Чайковского.

Цель

Определить жанровую природу русской кантаты, проследив её историю и динамику от истоков до начала XX века.

В ряду жанров отечественной музыки кантата выделяется необычным характером эволюции. За два века она прошла сложный и неравномерный

путь развития: от произведения узко прикладного значения (элемента официальных придворных торжеств) до многообразных сочинений большой идейно-художественной и общественной значимости.

Как известно, в силу многих причин, русское профессиональное музыкальное искусство повсеместно зародилось и длительное время пребывало исключительно в культовой сфере. Православная церковь способствовала развитию лишь традиций а капелльной музыки. Появление и бытование кантаты стало возможным после проникновения в русскую музыкальную (первоначально придворную) жизнь инструментальной музыки. Жанр кантаты – произведение для солистов-певцов, хора и оркестра, торжественного или лирико-эпического характера.

Идейно-образные предшественники кантаты в России ведут своё начало от древнерусских распевов, всякого рода «Многолетний...», кантов-«виватов». Они предвосхитили циклическую композицию русской кантаты.

Первым русским автором кантаты был П.Скоков (1758-1817), создавший музыку на 15-летие Академии художеств. Впоследствии к этому жанру обращались О.Козловский (торжественные полонезы с хором), А. Алябьев «Тебе, наш царь» (1829), М. Глинка «Велик наш Бог» (1837).

Кантатное творчество П.И. Чайковского

Чайковский Пётр Ильич (1840-1893) – выдающийся русский композитор и дирижёр.

По окончании Петербургской консерватории (1865) он представил в качестве дипломной работы кантату «К радости» на текст оды Ф.Шиллера. В ней есть развитые хоровые эпизоды (во второй части – «Радость – мира украшень», эпизод а caprella в третьей части, полифонические эпизоды в шестой части).

В 1872 году Чайковский написал кантату «На открытие Политехнической выставки в Москве» (второе её название – «В память 200-й годовщины со дня рождения Петра Великого») на текст Я.Полонского. Лучшей частью кантаты является большая тройная fuga, ми-мажор на текст «Как солнце ясное взошла Москва», музыка которой сочетает мелодическую напевность с подвижностью и техничностью.

Помимо названных кантат, Чайковский написал в 1875 году «Приветственный хор к юбилею О.А. Петрова» (хор, оркестр, solo T) на слова Н.Некрасова. Хор по жанру близок кантате. Хотя одночастен по структуре. Настроение музыки – светлое, полное сердечного тепла. Зимой 1883 года Чайковский получил срочный заказ: к коронационным торжествам Александра III написать кантату на текст А. Майкова. В течение двух недель кантата «Москва» была написана и оркестрована. Содержанием кантаты

явились исторические эпизоды, связанные с возникновением, объединением вокруг неё мелких княжеств, героизм и мужество русского народа в освободительных войнах. Музыка кантаты носит эпический, былинно-повествовательный характер. Кантата шестичастна. Помимо хора, симфонического оркестра, в ней задействованы солисты (меццо-сопрано и баритон). В первой части «С мала ключика» средствами хорового звучания показана эпическая ширь, третья часть «Час ударил» характерна героической мощью, а финал, шестая часть – апофеоз всего произведения «По Руси пошёл...».

1. Оркестровое сопровождение в кантатном творчестве Чайковского бывает разнообразным, от дублирования хоровых партий до самостоятельного развития.
2. В кантатном творчестве чётко различают 2 вида фактур: гомофонно-гармоническая и полифоническая (в средних разработочных частях), но и гомофония всегда связана с мелодизацией голосов.
3. В ранних кантатах имеются большие, развитие фуги, частично применяется фугато.

Краткие выводы

История развития русской кантаты начинается с XVIII века от музыки прославления, приветствия. К середине XIX века этот жанр имеет свои отличительные черты: крупное вокально-симфоническое произведение для хора, симфонического оркестра (с солистом) с элементами размышления и эпического обобщения. Особый вклад в развитие этого жанра внёс П. Чайковский.

Литература

1. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев // Избранное. – Л. : 1972. – 245 с.
2. Ерохина, С.К. Классическая хоровая литература. Учебно-методическое пособие / С.К. Ерохина. – Мн. : БГУКИ, 2010. – 184 с.
3. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М.: Сов.композитор, 1985. – 232 с.
4. Кеериг, О.П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб, : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

Тема 27. Вокально-симфонические произведения С. Танеева, С. Рахманинова

Основные вопросы

1. Стилиевые особенности русской кантаты, черты вокально-симфонической фактуры, разные типы хоровых партитур в кантатах С.И.Танеева и С.В.Рахманинова.
2. Обращение к древнерусскому мелосу в кантатном творчестве С.Танеева и С.Рахманинова.

Цель

Изучить особенности музыкально-выразительных, ладовых черт русских композиторов вокально-симфонических произведений конца XIX века, их фактуру и формообразование.

С. Танеев в своём кантатном творчестве продолжил лирико-эпическую линию в развитии этого жанра, идущую от П. Чайковского. Первая ранняя кантата Танеева «Я памятник себе воздвиг...» на слова А.С.Пушкина весьма камерна по своему объёму (1880). Кантата «Иоанн Дамаскин» была создана в 1884 году и помечена композитором opus 1. Это первая философская кантата в русской музыке и одновременно первая «православная кантата», по замыслу автора. В основу сочинения положен текст одноименной поэмы А.К.Толстого, в которой нашла отражение канонизированная биография великого праведника, византийского гимнографа Св. Иоанна из Дамаска. Кантата состоит из трёх частей. Тематическим обрамлением всего произведения служит песнопение похоронного православного обряда «Со святыми упокой», которое открывает кантату в оркестровом изложении и завершает хоровым звучанием. Вторая часть кантаты написана для смешанного хора а cappella «Но вечным сном, пока я сплю...». В третьей части композитор в хоровом изложении применяет фугу «В тот день, когда труба...». В кантате «Иоанн Дамаскин» полифония служит целям художественной выразительности.

Кантата «По прочтении псалма» завершает творческий путь Танеева. Она была написана на основе текста поэта А.Хомякова. Основная идея кантаты заключена во фразе: «единственной ценностью в жизни людей являются нравственные законы правды и любви друг к другу». Десять поэтических строф воплотились в монументальном сочинении, которое длится около полутора часов. Три большие части кантаты облачены сложными и стройными полифоническими формами и тематическим единством.

Вокально-симфоническое творчество С.В. Рахманинова

Рахманинов Сергей Васильевич (1873 – 1943) – русский композитор, писанист, дирижёр, ученик С. Танеева и А. Аренского. Большое влияние на развитие Рахманинова оказал П. Чайковский, распознавший сильное самобытное дарование юного композитора. В творчестве композитора находят прямое продолжение высоких традиций русской музыкальной классики 19 века.

Рахманинов автор трёх опер: «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини». На протяжении обращался к написанию хоровых сочинений духовного и светского содержания: «Литургия св.Иоанна Златоуста» (1910), «Всенощное бдение» (1915). Шесть хоров для женских (детских) голосов («Слава народу», «Ночка», «Сосна», «Задремали волны», «Неволя», «Ангел»). Из вокально-симфонических произведений наиболее известны: кантата «Весна», поэма «Колокола», «Три русских народных песни».

В кантате «Весна» (1902) Рахманинов продолжил линию лирической кантаты в русской музыке. Кантата «Весна» написана на стихотворение Н.Некрасова «Зелёный шум» и посвящено товарищу Р.-Н.Морозову. За кантату Рахманинов был удостоен Глинкинской премии в 1902 году. Кантата не имеет деления на части и довольно камерна по объёму. Написано это произведение для баритона, смешанного хора и симфонического оркестра. Тональность ми-мажор. Музыкальное изложение естественно и закономерно складывается в трёхчастную структуру с монологом баритона в центре и обрамляющими его оркестр и хоровыми эпизодами. В центре внимания здесь сложный душевный мир человека, сильные страсти, напряжённые ситуации. «Любовь и страдание» – вот основная тема произведения. Любовь выступает как жизнеутверждающая сила. В кантате «Весна» Рахманинов «намечает» новые черты кантатного жанра, свидетельствующие о стремлении композитора к симфонизации, где хоровые голоса трактуются, как своеобразные симфонические тембры. Хоровая партитура кантаты насыщена колористическими эффектами: «завывание вьюги» хор передаёт пением вокализа с закрытым ртом. Основная мелодическая попевка хора «Идёт, гудёт, зелёный шум» строится на интонации характерного интервала тритона с опеванием.

Поэма «Колокола» (1913) написана на текст стихотворения Эдгара По в переводе К.Бальмонта для симфонического оркестра, хора и солистов. В центре внимания Рахманинова в перечисленных сочинениях стоит человек с его богатым и сложным внутренним

миром. Поэма «Колокола» имеет 4 части. В поэме композитор показал различные этапы жизни человека от светлых юношеских грёз и счастья, любви до тяжёлых трагических переживаний и погребального шествия через сферу колокольного звучания.

В «Трёх русских народных песнях», которые были написаны в США (1927) повествуется о скорби, несчастной любви и разлуке с любимым. Все три песни объединяет главная психологическая основа – драматизм содержания и тема одиночества.

Краткие выводы

Обобщая историю развития кантаты в русской музыке, необходимо отметить композиционное многообразие этого вокально-симфонического жанра: от одночастных поэмого типа (С.Рахманинов) до циклических композиций (П. Чайковский, С.Танеев).

Большую роль в кантате приобретает древнерусский мелос, церковные напевы («Со святыми упокой»). В некоторых случаях полифоническая фактура становится основополагающей в структуре кантаты (С.Танеев «Иоанн Дамаскин»).

Литература

1. *Апетян, З. А.* Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / З. А. Апетян. – М. : Музыка, 1988. – Т. 2. – 328 с.
2. *Бернандт, Г.Б.* С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
3. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М.: Сов. композитор, 1985. – 232 с.
4. *Кеериг, О.П.* Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб, : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
5. *Хубов Г. Н.* Музыкальная публицистика разных лет : статьи, очерки, рецензии / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1976. – 213 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ