

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального искусства
Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ А.В. Пекутько
_____ 2019

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ И.М. Громович
_____ 2019

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлению),
направлению специальности 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая
музыка) специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка (академическая)

Составители:

*Ерохина С. К., профессор доцент кафедры хорового и вокального искусства
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», доцент*

*Гажевская-Пешак Т. С., доцент кафедры хорового и вокального искусства
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент*

*Новик В. Н., доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения
образования «Белорусский государственный университет культуры и
искусств»*

*Садовская А. А., доцент кафедры хорового и вокального искусства
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», кандидат искусствоведения*

Рассмотрено и утверждено Советом
университета 19 ноября 2019 г.
протокол № 3

Минск 2019

УДК
ББК

Рецензенты:

М. П. Дриневский, художественный руководитель Национального академического народного хора Республики Беларусь им. Г. И. Цитовича, профессор кафедры хорового дирижирования учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», народный артист Республики Беларусь, лауреат Государственной премии БССР, профессор;
Н. И. Дожина, заведующий кафедрой теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Ерохина С. К., Гажевская-Пешак Т. С., Новик В. Н., Садовская А. А.
Классическая хоровая литература: учебно-методический комплекс / С. К. Ерохина, Т. С. Гажевская-Пешак, В. Н. Новик, А. А. Садовская / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2019. – 169 с.

В учебно-методическом комплексе представлены разделы, раскрывающие обширный массив хоровой музыки без сопровождения русских и белорусских композиторов XX — начала XXI века. Учебно-методический комплекс знакомит студентов с ведущими жанрами хорового искусства изучаемого периода, их идейно-образной концепцией, средствами композиторской трактовки и музыкально-стилевой поэтики. В качестве практического материала выступает список хоровых сочинений, представляющих собой высокохудожественные образцы белорусской и русской хоровой музыки а cappella.

Составители:

Ерохина С. К., профессор доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

Гажевская-Пешак Т. С., доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

Новик В. Н., доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Садовская А. А., доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

Рецензенты:

М. П. Дриневский, художественный руководитель Национального академического народного хора Республики Беларусь им. Г. И. Цитовича, профессор кафедры хорового дирижирования учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», народный артист Республики Беларусь, лауреат Государственной премии БССР, профессор;

Н. И. Дожина, заведующий кафедрой теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № от . .2019)

Президиумом научно-методического совета

Советом факультета музыкального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № от .03.2019)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
РАЗДЕЛ II. КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА (РУССКАЯ). ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ А CARPELLA (ТЕМА 9)	
1. Эволюция хоровых жанров а carrella первой и второй половины XX столетия	7
2. Хоровое творчество а carrella композиторов первой половины XX века (А. Давиденко, М. Коваль, В. Шебалин)	27
3. Хоровое наследие Г. Свиридова	43
4. Хоровое творчество а carrella Д. Шостаковича, В. Салманова, Р. Щедрина, С. Слонимского и других композиторов второй половины XX столетия	56
РАЗДЕЛ III. БЕЛАРУСКАЯ ХАРАВАЯ ЛІТАРАТУРА. БЕЛАРУСКАЯ ХАРАВАЯ МУЗЫКА А CARPELLA XX СТАГОДДЗЯ (ТЭМЫ 13 - 15)	
5. Асновы адраджэння і развіцця харавой музыкі на Беларусі ў 20-я гады XX стагоддзя	102
6. Харавая музыка 30-х гадоў XX стагоддзя	107
7. Харавыя апрацоўкі 30-х – 40-х гадоў	110
8. Харавая музыка пасляваеннага перыяду (40-я – 50-я гады)	115
9. Другая палова 40-х – пачатак 50-х гадоў	117
10. Другая палова 50-х – пачатак 60-х гадоў	117
11. Харавая музыка 70-х гадоў	124
12. Сучасная харавая музыка	127
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
Произведения для самостоятельного изучения и анализа к разделу II	131
Произведения для самостоятельного изучения и анализа к разделу III	132
Перечень вопросов по темам семинарских занятий к разделу II	133
Перечень вопросов по темам семинарских занятий к разделу III	138
Литература	142
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	
Вопросы для контролируемой работы студентов	161
Викторина	164
Критерии оценки результатов учебной деятельности	166
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
Учебно-методическая карта учебной дисциплины	168

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Классическая хоровая литература» занимает важное положение в системе подготовки дирижеров-хормейстеров. Ее преподавание осуществляется в тесной взаимосвязи с другими дисциплинами специализации («Дирижирование», «Хоровой класс», «Класс стародавней хоровой музыки», «Чтение и анализ хоровых партитур», «Хороведение»). Основная *цель* обучения – познакомить студентов с историей формирования и становления русского и белорусского композиторского творчества в сфере хорового искусства, дать целостную картину развитию хоровой культуры и ее достижениям.

Материал учебно-методического комплекса составлен с учетом программных требований. Он включает общую характеристику основных жанров хорового искусства, его стилистических направлений, этапов развития русской и белорусской хоровой музыки без сопровождения XX — начала XXI века, а также содержит обширную фактологию из области хорового исполнительского и смежных видов искусств. Значительная часть представленного материала посвящена обзору творчества современных композиторов, подкрепленному развернутыми анализами ярких и высокохудожественных образцов произведений, созданных в заявленной (акапельный жанр) сфере.

Хоровые сочинения рассматриваются как в контексте общего музыкально-исторического процесса, но также и сквозь призму выявления и конкретизации индивидуальных особенностей композиторских почерков, дифференциации стилей хорового письма.

Основные *задачи* обучения:

- овладеть знаниями об основных жанрах, стилях, направлениях западноевропейской хоровой музыки;
- воспитать у студентов навыки историко-эстетического и исполнительского анализа хорового произведения, способности к обобщению междисциплинарных знаний, привить умение работать с музыковедческой литературой;
- вызвать интерес к более глубокому и детальному изучению узкопрофильной хоровой литературы;
- расширить музыкально-культурный кругозор студентов на основе познания лучших художественно-совершенных образцов хорового искусства.

Студенты должны *знать*:

- примеры хоров, рекомендуемых для изучения;
- идейно-образную концепцию и тематическую направленность, а также жанровые, драматургические и музыкально-стилистические особенности хоровых произведений;

уметь:

- определять жанры хоровых произведений, отличать композиторские стили и творческие направления;
- анализировать приемы хорового письма и композиционно-драматургические особенности, раскрывающие содержательную и образно-эмоциональную сущность произведений русских и белорусских композиторов;
- пропеть или исполнять на фортепиано по просьбе преподавателя фрагменты изучаемых хоровых произведений (по нотам и наизусть);
- уметь определять на слух аудиозаписи музыкальных сочинений.

В данном учебно-методическом комплексе используются материалы из «Истории современной отечественной музыки» (под редакцией М. Тараканова, вып. 1 и вып. 2), «Истории современной отечественной музыки» (под редакцией Е. Долинской, вып. 3), «Истории отечественной музыки второй половины XX века» (под редакцией Т. Левоу), «Отечественной хоровой литературы» О. Кеериг, учебно-методического пособия «Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя» и курса лекций «Беларуская харавая літаратура» А. Смагина; программа, подготовленная коллективом авторов кафедры хорового и вокального искусства БГУКИ, а также статьи, монографические исследования по данной проблематике.

В соответствии с Типовым учебным планом на изучение дисциплины «Классическая хоровая литература» рассчитано 172 часа, из которых 74 часа — лекционные занятия, 64 часа — практические семинарские занятия и 34 часа КСР. Рекомендуемой формой контроля знаний в течение всего периода обучения являются зачеты (1-ый семестр обучения) и экзамены (2-ой, 3-ий, 4-ый семестры обучения).

РАЗДЕЛ II

КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА (РУССКАЯ)

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ А CARPELLA (ТЕМА 9)

1. Эволюция хоровых жанров а cappella первой и второй половины XX столетия

Хоровая культура первой половины XX столетия была поставлена в особые условия развития. Произошедшие в 1917 году исторические события существенно повлияли на облик системы жанров хоровой музыки, ее содержание. Известно, что в дореволюционное время хоровое искусство развивалось в двух — светском и духовном направлениях. Духовные сочинения занимали значительное место в творчестве русских композиторов, чему не в последнюю очередь способствовало существование большого количества церковных хоров, а также тесная творческая связь композиторов с хоровыми литургическими коллективами.

Однако, под воздействием новой политики государства и идеологии церковно-певческое искусство, а также связанные с ним хоровые жанры прекратили свое открытое существование и развитие на долгие десятилетия. Таким образом, в первой половине XX столетия на первый план выдвигаются светские жанры. Среди них ведущими становятся *хоровая массовая песня, обработка народной крестьянской песни и хоровая миниатюра.*

Жанр **хоровой массовой песни** долгое время занимал особое, привилегированное положение среди иных жанров композиторского творчества. Исследователи называют жанр песни летописью эпохи, признают ее бесспорной ценностью культуры различных периодов. В период первой половины XX столетия песня приобретает обязательный характер массовости и включается в разряд *массовых жанров музыкальной культуры.* Жанр хоровой массовой песни стал качественно новым явлением отечественной музыкальной культуры, существенно отличаясь от жанровых прототипов и истоков — песни фольклорной (старинной крестьянской), революционной песни (борьбы, каторги и ссылки), а позднее — городской и солдатской песни.

Ясную характеристику массовому пению и массовой песне дает А. Копосов: «...понятие о массовом пении и о массовой песне в ту пору было несколько иным. Массовой песней тогда считалась песня, исполняемая массой поющих, без всякого сопровождения и в любых условиях, будь то на

улице или в закрытом помещении. И сами песни были не унисонными, а хоровыми. Их мелодии при своем зарождении были рассчитаны на многоголосное хоровое изложение» [134, с. 89]

Хоровая массовая песня первой половины XX столетия пережила несколько периодов интенсивного развития. В ее эволюции (в лаконичной форме) угадываются черты исторического пути молодого советского государства. К началу ВОВ уже были созданы высокохудожественные произведения, завоевавшие широкую популярность. Периодизация включает в себя 3-ри этапа, *первый* из которых (1917 – 1930) характеризуется поиском, определением тематики, отбором интонационного словаря, освоением песенных жанров. В этот период хоровая массовая песня становится ведущим жанром профессиональной музыкальной культуры, который демократичен по сути, и отображает (особенно в хоровом варианте) идею массовости, сплоченности, а также отвечает пропагандистским тенденциям и социальному заказу нового времени.

Круг популярных и бытовавших массовых песен первого периода составляют солдатские песни, песни времен гражданской войны, подвергшиеся трансформации. Среди примеров — песня «Смело мы в бой пойдем» (переинтонирование белогвардейского романса «Белой акации гроздья душистые»), существующая также и с сатирическим вариантом текста на русском и украинском языках; песни «По морям, по волнам», «Гулял по Уралу Чапаев-герой». Среди известных поэтов, на чьи стихи создаются песни — **Алексей Александрович Сурков** (1899 – 1983), **Владимир Владимирович Маяковский** (1893 – 1930), **Демьян Бедный**¹ (1883 – 1945), **Василий Иванович Лебедев-Кумач** (1898 – 1949) и ряд других.

Значителен круг композиторов (как постреволюционного, так и дореволюционного поколения), обративших внимание на жанр хоровой массовой песни. В их числе **Александр Дмитриевич Кастальский** (1856 – 1926), активный собиратель хоровой и массовой сольной песни, создатель «Марша коммунаров», «Баллады об убитом красноармейце»; автор «Марша Буденного» и песни «Красная Армия всех смелей!» **Дмитрий Степанович Васильев-Буглай** (1888 – 1956); **Дмитрий Яковлевич Покрасс** (1899 – 1978). По стилистическим особенностям доминируют песни-агитки броского характера, в которых освещаются недавние события гражданской войны. В песнях объединяется героика и лирика, их основа — деревенская песня с активным, четким ритмом, мерностью марша.

Авторы привнесли в интонационный контур мелодий широкий размах и привольную распевность, которые свойственны песням русского

¹ Ефим Алексеевич Придворов

фольклора, квартовость начальных интонаций (в традициях Ганса Эйслера (1898 – 1962), характерную удаль. Форма песен – с характерным сольным запевом и припевом, играющим определяющую роль. Подобный синтез воплощается в лучших песнях периода гражданской войны и после нее — например, марше «По долинам и по взгорьям» И. Атурова (сл. П. Парфенова), созданном по мотивам песни дальневосточных партизан, и получившем широкое распространение благодаря исполнению Краснознаменным ансамблем песни и пляски под управлением **Александра Васильевича Александрова** (1883 – 1946).

Широкое распространение в исполнительской практике получили также дореволюционные песни европейского происхождения — «Марсельеза» (**Клод Жозеф Руже де Лиль** (1760 – 1836), и «Варшавянка» **Вацлава Свенцицкого** (1848 – 1900), существующая в двух — польском и русском (перевод Г. Кржижановского) текстовом вариантах.

После окончания гражданской войны развитие песни связано с историческими условиями и особенностями политики нового государства. Популярность приобретают песни с ярко выраженной идеей борьбы и социального строительства в тексте — «Мы — кузнецы!», «Наш паровоз!», «Там вдали за рекой». Их круг пополнился сочинениями **Александра Александровича Касьянова** (1891 – 1982), автора песни «Среди долины ровныя», **Алексея Павловича Копосова** (1902 – 1957).

Активный рост жанра хоровой массовой песни в 20-е годы XX столетия, его широкая популяризация в общественности связаны с деятельностью ПРОКОЛЛа (ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ КОЛЛЕКТИВ) — творческого объединения молодых композиторов Московской консерватории.

Творчество идейного вдохновителя ПРОКОЛЛа — **Александра Александровича Давиденко** (1899 – 1934) было тесно связано с хоровой массовой песней. В хоровых массовых песнях композитора «Конная Буденного», «Винтовочка», «Узник», «Море яростно стонало» были использованы характерные приемы народного пения: сольный, широкого звучания, запев, хоровой припев-подхват, излагающийся в более подвижном темпе, введение верхних подголосков в духе солдатских песен.

На основе крестьянской и солдатской частушки разрабатывал хоровую массовую песню **Д. Васильев-Буглай** (1888 – 1956) — такова, например, песня «Красная молодежь». Входящие в состав ПРОКОЛЛа молодые композиторы В. Белый («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»), Б. Шехтер («Железными резервами»), Н. Чемберджи, М. Коваль («Юность», наполненная лирическими интонациями) также внесли существенный вклад в развитие жанра хоровой массовой песни.

Второй этап — период 30-х годов, характеризуется расцветом советской массовой песни в контексте важных исторических событий в области общественно-политической, экономической и культурной жизни. Среди жанровых разновидностей хоровых массовых песен данного периода — песни-гимны, комсомольские песни, песни-марши, лирические песни, песни-баллады. Их содержание становится более разнообразным — создаются песни о партии, вождях, о труде советского народа. Исследователи отмечают процесс лиризации хоровой массовой песни, а также появление в избранных темах песен психологического подтекста. Популярность приобрели созданные в 1938 году песни «Футбольный марш» и «Катюша» **Матфея Исааковича Блантера** (1903 – 1990).

Второй период отмечен активным творчеством профессиональных композиторов в жанре хоровой массовой песни. Так, приобретают широкую популярность и завоевывают общенародную любовь замечательные песни советского композитора **Исаака Осиповича Дунаевского** (1900 – 1955). В его песнях «Спортивный марш», «Марш веселых ребят», «Марш энтузиастов», «Москва майская» (из кинофильмов «Веселые ребята», «Светлый путь», «Цирк», «Волга-Волга», «Весна») доминирует тематика приподнятого характера, находит отражение пафос молодежного духа и радостного созидания. К числу лучших патриотических песен данного периода также относятся песни **Дмитрия Дмитриевича Шостаковича** (1906 – 1975) — «Песня о Родине» (из кинофильма «Цирк») на слова В. И. Лебедева-Кумача (1898 – 1949) и «Песня о встречном», воспевающая радостный и счастливый труд. Благодаря особой популярности музыки к кинофильмам хоровая массовая песня получает широкое распространение.

Еще одна характерная тематика — песни красноармейского быта и оборонные песни — «Орленок» В. Белого (сл. Н. Шведова), «Партизан Железняк», «Песня о Щорсе» М. Блантера (на сл. М. Голодного), «Песня о Каховке» И. Дунаевского (сл. М. Светлова).

В хоровых массовых песнях **Анатолия Григорьевича Новикова** (1896 – 1984) военно-патриотическая тематика занимает ведущее место. Его сочинения «По морям, по океанам» (сл. А. Лебедева-Кумача), «Песня молодых бойцов», «Песня о Чапаеве» (сл. С. Болотина) являются своеобразными памятниками недавнему героическому прошлому. В песне «Самовары-самопалы» (сл. С. Алымова) образ русского солдата рисуется красками, полными отваги, мужества, а также неистощимой энергии и юмора.

Также появляются крупные сочинения, созданные на основе жанра хоровой массовой песни — такова, например, «песенная опера» «Тихий Дон» **Ивана Ивановича Дзержинского** (1909 – 1978) или «песенные симфонии»

Льва Константиновича Книппера (1898 – 1974). Иногда песня выходила за рамки симфонии или оперы и получала самостоятельный путь в развитии (например, песня «Полюшко, поле» Л. Книппера на сл. В. Гусева в «Поэме о бойце комсомольце»; эта же песня была введена в финал оперы «Тихий Дон» И. Дзержинского и его симфонию №4).

Общими стилистическим чертам массовых песен 30-х годов являются эмоциональность, сердечность высказывания, возвращение к интонационным истокам старинной крестьянской и городской песни (например, жанровое тяготение к городской песне, романсу и танцу ощущается в «Песне о веселом ветре» И. Дунаевского). Кроме лирических компонентов образности и средств музыкальной выразительности также намечается обращение и к эпической песне как песенно-лирическому гимну. Эта линия проявляется в песнях **Александра Николаевича Холминова** (1925 – 2015), **Серафима Сергеевича Туликова /Бобоедова/** (1914 – 2004), который обращался в своем творчестве к жанру песни с 1938 года («Песня о танкисте», «Я пою о Москве»).

В широкое распространение хоровой массовой песни существенный вклад внесла деятельность некоторых творческих коллективов — Народного хора М. Е. Пятницкого и Краснознаменного ансамбля песни и пляски Красной Армии. Так, в 1928 году профессором московской консерватории А. В. Александровым (1883 – 1946) был создан Красноармейский ансамбль песни и пляски². Новаторство ансамбля проявилось, прежде всего, в сборе и пропаганде боевого эпоса Красной Армии.

Песня заняла ведущее место в репертуаре коллектива. Ее популярности способствовали талантливые обработки первого руководителя А. В. Александрова, глубокого знатока народного творчества, чья работа в ансамбле совпала с периодом наиболее интенсивной композиторской деятельности. Развивая традиции русских композиторов, А. В. Александров записывал и обрабатывал различный по жанрам фольклорный материал. Обработкам композитора свойственны простота и, вместе с тем, высокое мастерство, проявившееся в разнообразии выразительных средств и глубине раскрытия художественных образов. В каждой из них он развивал индивидуальные черты, раскрывал ее потенциальные возможности, приспособлявая для концертного исполнения.

Избегая изысканных гармоний и усложненных форм многоголосия, композитор следовал традициям, сложившимся в процессе коллективного пения в народе. Звуковая образность песен всегда вытекала из содержания и подчеркивалась выразительными приемами в процессе интерпретации.

² Ныне — Дважды Краснознаменный Академический ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова, худ. руководитель — Г. К. Саченюк.

Одним из эффектных исполнительских приемов стало звуковое воспроизведение «прихода-ухода», т. е. постепенное нарастание звучности (*crescendo*) и, вслед за кульминацией, ее постепенное ослабление. В своих обработках А. В. Александров демонстрирует безупречный музыкальный вкус и композиторскую технику. Им свойственны широкая напевность, гармоническая мягкость, плавность голосоведения, естественная подголосочность («Ах, ты степь широкая», «Горы», «Калинка» и ряд других).

Третий период (1941 – 1945) в эволюции хоровой массовой песни первой половины XX столетия включает песни времен Великой Отечественной войны, особые по духу и содержанию. Нападение фашисткой Германии сразу поставило все на свои места, исчезло показное и фальшивое, а также не соответствующее тематике трагического момента военной истории. К примеру, ушло в тень на период ВОВ приподнятое по духу творчество И. Дунаевского, а сам мастер обрел «второе» дыхание в послевоенное время.

Показательный момент этого времени — мгновенно вышли из обращения песни, направленные на поддержание решимости и боевого духа — «шапкозакидательские», «ура-патриотические», лихие кавалерийские, гарцующие мелодии, аффектированные песни-баллады, бодрые марши и строевые песни с подчеркнутым ритмом поступи и шага. В первый месяц войны появилась песня-эмблема «Священная война» А. В. Александрова (сл. В. Лебедева-Кумача) — сочинение, с фотографической точностью отразившее мироощущение и перемены в сознании людей. Трудно поддаются музыковедческому анализу стилистические черты, возвышающие данную песню среди множества других. Интонационный строй включает характерные «интервалы активности», мелодия аккумулирует множество интонаций армейских песен, восходящих еще к старому солдатскому фольклору. Подчеркнутый колорит минора, броскость и четкость словесных формул усиливает констатацию суровой реальности и отсутствие пафосного призыва.

Еще одно направление, получившее широкое распространение в годы ВОВ, включает песни лирически-сентиментального характера — например, «Ой вы, ночи, матросские ночи, только ветер и небо вокруг» **Василия Павловича Соловьева-Седого** (1907 – 1979) на слова С. Фогельсона; «Огонек», являющийся коллективным трудом безымянных авторов (сл. М. Исаковского); «Темная ночь» **Никиты Владимировича Богословского** (1913 – 2004) из кинофильма «Два бойца» (на сл. В. Агатова). Лирическая гражданственность представлена в песне «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого (на сл. А. Чуркина). Среди стилистических черт как лирических, так и гражданственных песен доминируют интонации широкого

русского распева (например, в песне-балладе «Шумел сурово Брянский лес» **Сигизмунда Абрамовича Каца** (1908 – 1984) на слова А. Сафронова), смягчающие известную метричность массовой песни; характерно частое обращение к трехдольности (песня-баллада «Заветный камень» Б. Мокроусова на слова А. Жарова).

В целом, исследователи отмечают возникновение песен на жанровой основе вальса («Моя любимая» и «В лесу прифронтовом» М. Блантера), и других иностранных танцевальных жанров — танго (тот же «Огонек», по мнению И. Нестьева, был создан на основе тангообразной песни польского происхождения). Еще одна тематическая разновидность песен периода ВОВ — шуточно-сатирические песни («Смуглянка-молдаванка» и «Вася-Василек» А. Новикова, «На солнечной поляночке» В. Соловьева-Седого), а также песни с интонационной опорой на фольклор (а именно — жанр частушки).

Еще один жанр, получивший широко бытовавший в хоровой музыке первой половины XX столетия — **обработка народной песни**. Обращение к нему является традиционным для хорового творчества русских композиторов. Первая половина XX столетия, по мнению исследователей, характеризуется преемственностью традиций русской классической школы. К стилистическим чертам обработок народных песен этого периода относится бережное отношение к фольклорному источнику, широкое использование богатства фактурных, гармонических приемов. Круг композиторов, обращавшихся в своем творчестве к жанру обработки народной песни, включает представителей русской школы Г. Лобачева, И. Полтавцева. К данному жанру обращался А. Новиков (1896 – 1984), создавший 18-ть обработок народных песен, **Сергей Никифорович Василенко** (1872 – 1956), 10-ть обработок народных песен которого отличаются развернутостью композиции, разросшейся до объемов жанра хоровой поэмы (например, «Во саду зеленом»).

Автором значительного количества обработок народных песен для хора является **Александр Александрович Егоров** (1887 – 1959). В его обработках прослеживается ясность голосоведения, широко используются сольные запевы и хоровые «подхваты»-припевы, отмечается богатство полифонических приемов («Ах вы, сени», «Во лужях»). Композитор обращается к фольклору других стран — им созданы обработки чувашских песен. Жанр авторской обработки широко представлен в творчестве М. Коваля, А. Давиденко (цикл «Чеченские песни» и др.), В. Шебалина («Три обработки народных песен»).

Особая тенденция в хоровом искусстве XX столетия — создание интересных обработок народных песен художественными руководителями

хоровых коллективов, известными хоровыми дирижерами. Открывает плеяду таких мастеров **Александр Васильевич Свешников** (1890 – 1980) — известный русский хоровой дирижер, основатель Государственной академической хоровой капеллы. А. Свешников обращался к различным образцам фольклорного творчества разных стран мира. Среди популярных обработок, вошедших в концертный репертуар многих хоровых коллективов — обработки старинных крестьянских песен «Ой, долга ли ночь» и «В темном лесе», городская песня «То не ветер ветку клонит». Среди специфических приемов работы с фольклорным источником, присущих А. Свешникову, выделяется использование высокой тесситуры хоровых голосов (особенно теноров), преимущественно гармоническое изложение хоровой фактуры («В темном лесе»), сочетание звучания соло на фоне хорового аккомпанемента инструментального типа (данный прием является творческой наработкой А. Свешникова), широкое введение колористических приемов. Помимо русских песен А. Свешников интересовался фольклором различных стран мира и создал ряд соответствующих обработок («Студенческая», «На лодке», «Santa Lucia»). Обработки А. Свешникова демонстрируют мастерское знание автором хора, хорового звучания и хоровой темброрегистровки.

Александр Васильевич Александров (1883 – 1946) также обращался к жанру обработки. Семь народных песен отличаются насыщенным полифоническим письмом и особой драматургической насыщенностью («Вниз по матушке по Волге», «Ах, не одна во поле дороженька»). Композитор-дирижер полноценно использует возможности профессионального хорового состава. К примеру, в обработке «Ах, не одна во поле дороженька» широко применяется вариантность исполнительского состава (неполный, далее смешанный хор), подголосочная полифония, введение сольных хоровых эпизодов, постепенность нарастания драматического накала от куплета к куплету, подводящая к острой кульминации.

Отдельный круг заинтересованных в жанре народной песни составляют собиратели фольклора, например, **Александр Михайлович Листопадов** (1873 – 1949). Основу его исследовательского интереса составляют донские казачьи песни. Им было собрано приблизительно 1200 песен, включенных в 5-ть томов. Круг собранных песен пополняют также песни Средней полосы России, а также таджикские песни и песни времен Гражданской войны.

Значительный круг хоровых сочинений, появившихся в хоровом творчестве русских композиторов первой половины XX столетия, относится к жанру хоровой миниатюры. **Миниатюра** представляет собой особое явление в процессе исторического развития музыкальной культуры, и в

частности — хоровой. Дошедшая до наших дней из глубины веков, миниатюра занимает среди бытующих хоровых жанров почетное место, привлекая внимание исполнителей многоликостью и многогранностью образной сферы, тонкостью и изяществом средств музыкальной выразительности.

Этимологическое происхождение термина «миниатюра» восходит к латинскому «*minium*», что означает «сурик», «киноварь» (краска, с помощью которой изображались буквицы, а затем и небольшие рисунки в старинных книгах). Позднее так называют и художественные произведения малого размера и тонкой работы на слоновой кости и металле. В итальянском языке также существует однокоренное слово «*miniare*» — живописно писать или рисовать; тщательно или подробно описывать; выполнять тонкую работу. Подобно живописной и поэтической, музыкальная миниатюра — пьеса, обычно отточенная по форме, афористичная, преимущественно лирического содержания, пейзажная или изобразительно-характеристичная, часто на народной жанровой основе.

Определяя жанр музыкальной миниатюры, необходимо обратить внимание на виды музыкального искусства, где миниатюрные формы проявились наиболее многогранно, в первую очередь — в камерно-инструментальной музыке, где она получила глубокое исследование, детально изучающее ее жанровую, стилистическую природу, форму и содержание. Явление миниатюризма в музыке проявляется как на уровне размера самих сочинений, так и на уровне выбора исполнительских составов (соло, ансамбль).

В сфере практического изучения хорового искусства хоровая миниатюра заметно отделяется от других жанров хорового творчества *a cappella* — песни, обработки и переложения (в классификации П. Левандо). Ведущим в определении жанра хоровой миниатюры становится критерий масштаба. Второй критерий — «ёмкость содержания», запечатленная в камерном масштабе формы. На это важнейшее качество музыкальных миниатюр обращает внимание Е. Назайкинский, который также вычленяет в миниатюре принцип выражения «большого в малом» [168, с. 374]. К следующему критерию относится народно-песенное происхождение миниатюры в хоровой музыке.

К четвертому критерию можно отнести жанрово-бытовую сущность хоровых миниатюр, ее прикладной характер (связь с танцем, обрядовые песнопения, близость бытовым ситуациям). Как и художественные миниатюрные произведения, хоровая миниатюра характеризуется декоративным изяществом, техническим совершенством, тонкостью

выполнения. Так выявляется пятый критерий — тонкость и изящество исполнения, филигранности совершенство технического воплощения.

Содержательная сторона хоровой миниатюры отличается своей многоплановостью. Хоровой миниатюре подвластна сфера внешнего и внутреннего высказывания, что подтверждается огромным спектром поэтических образов. Это позволяет выдвинуть следующий критерий — богатство образной сферы, в котором находится «отражение мимолетности целого мира» — шутка, юмор, игра, лирические состояния, религиозная и духовная созерцательность [168, с. 373].

В русской музыке первой половины XX столетия развитие жанра хоровой миниатюры связано с расширением содержательности жанрового поля хоровой музыки, освоением лирической образности в противовес широкому бытованию революционной тематики, приоритетно раскрывающейся в хоровых массовых песнях. Развитие жанра хоровой миниатюры исследователи связывают с творчеством М. Коваля, В. Шебалина создавших в этом направлении немало произведений, как самостоятельных, так и организованных в циклы по сюитному принципу («Пять хоров на стихи Ф. Тютчева» М. Коваля, «Пять хоров на стихи А. Пушкина» В. Шебалина).

Особенности системы жанров хоровой музыки без сопровождения второй половины XX столетия. Интенсивность развития русского хоровой музыки второй половины XX столетия получила отражение в ее глубоком жанровом разнообразии. Динамика хорового творчества на протяжении рассматриваемого периода прослеживается как в рамках традиционных жанровых разновидностей, так и в появлении и росте жанровых новообразований. Активность жанровых исканий, по мнению исследователей (например, Ю. Паисова), становится заметной во второй половине 60-х годов и в полной мере проявляется в последующем десятилетии. Многообразие внутрижанровых процессов в рамках хоровой сферы в историко-временной перспективе следует по пути усложнения и развития (вширь и вглубь).

Новое в русской современной хоровой музыке формировалось с самого начала (например, качественно новым хоровым жанром стала советская массовая песня). В послевоенное время активизируются поиски нового жанрового содержания, новых средств выразительности, происходит расширение палитры музыкального языка. Среди характерных примет указанного времени — перестройка хорового жанра (появление нетипичных хоровых жанров — например, хоровой симфонии в творчестве С. Баласаняна, Р. Бойко, В. Гаврилина), значительное повышение роли хора в смежных жанровых сферах (например, появление симфонии с хором в творчестве Д. Шостаковича, А. Шнитке, Б. Тищенко).

Свидетельством растущей роли хора является включение хорового звучания (специально созданные хоровые сочинения) в музыку к драматическим спектаклям — к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» Г. Свиридова (Малый театр, 1973 год); к драме Ф. Шиллера «Дон Карлос» А. Шнитке; к спектаклю «Тихий Дон» С. Слонимского (по М. Шолохову, Ленинградский БДТ). На основе данной музыки были созданы концертные версии того же произведения – «Три хора» Г. Свиридова, «Реквием» А. Шнитке, хоровой концерт «Тихий Дон» С. Слонимского.

Также в системе хоровых жанров без сопровождения второй половины XX столетия происходят изменения, связанные с возрождением духовной певческой хоровой традиции и восстановлением традиционной классификации жанров хоровой музыки на светские и духовные.

Значительный объем созданных в характеризуемый период сочинений также позволяет выделить круг жанров малых и крупных форм. К сочинениям **малых форм** относятся хоровые песни, поэмы, миниатюры, хоровые романсы, элегии, хоровые обработки, различные виды бестекстовой хоровой пьесы, представленные в виде самостоятельных небольших композиций либо объединенные в группы, опусы либо циклы миниатюр, а также некоторые возрожденные жанры старинной хоровой музыки («Мадригал» А. Королева, сочиненный по правилам старого стиля; «Кант-виват» Ю. Фалика).

Особое развитие во второй половине XX столетия получила *бестекстовая хоровая музыка*. Исследователь Ю. Паисов предлагает название — **бестекстовая хоровая пьеса**, объединяющее группу произведений с различной формой бестекстовой вокализации (пение с закрытым ртом, на гласную, на какой-либо слог). Образцы современной бестекстовых хоровых пьес можно условно разделить на три жанровых подгруппы: а) вокализы; б) бестекстовые хоры с вокализацией на один или несколько слогов; в) хоровые сольфеджио³.

Эти виды различаются по технике исполнения, так и по типу образности. Например, к характерным чертам хорового вокализа относится плавное мелодическое движение, мелодический распев широкого дыхания, лирическая кантилена, простота и выравненность ритмического рисунка, типичность хорально-аккордового склада. Хоровым сольфеджио более свойственен инструментальный тип интонирования.

Старейший вид бестекстового пения — **вокализ** (родоначальник — Р. Глиэр, «Концерт для голоса с оркестром»), получил широкое распространение в хоровой музыке второй половины XX века, наряду

³ Источник: [180].

с традиционными типами хоровых камерных форм. Появились его всевозможные жанровые формы — от традиционной хоровой миниатюры («Траурный прелюд» М. Ковалю, хоровой вокализ «Птицы» Я. Иванова), до монументального циклического акапельного произведения — концерта-вокализа (ярчайший пример — «Концерт памяти А. А. Юрлова» Г. Свиридова, а также концерты-вокализы В. Рубина, А. Холминова, А. Лемана, Ю. Юкечева, хоровое концертно Р. Щедрина).

Хоровой вокализ нередко используется как часть многослойной партитуры, в качестве фона для солирующего голоса (миниатюры «Песня» и «Романс» А. Королева, двухорная композиция «Зимняя ночь», в которой один хор исполняет вокализ-гармоническую поддержку, второй — ведет мелодическую линию). Разнообразные функции выполняют и эпизодические вокализы. Эпизод-вокализ может встраиваться в композицию с обычным интонированием текста, где продолжает развитие музыкальной мысли, является связкой между разделами, либо выполняет функцию отыгрыша (интермедии-вокализы между разделами хора «Казнь» Г. Дмитриева).

Пьеса для пения на слоги — явление более позднего происхождения в хоровой художественной практике. До 60-х годов XX столетия примеры такого пения были единичными, однако с 60-х годов (в рамках интенсивного обновления музыкально-выразительных средств хорового письма) начинается активная линия инструментализации хорового письма, а также и ассимиляция современной хоровой музыкой танцевальных жанров и ритмов. Возникает новая трактовка хора — как великолепного, богатого темброкрасочными возможностями, инструмента. Традиция такого рода пения берет начало от переложения для хора ряда инструментальных сочинений (например, известная «Полька» С. Рахманинова в переложении А. Егорова). Элементы инструментальной вокализации на слоге ранее встречались в хоре «Серенада» А. Бородина (фонически характерное бряцание струн гитары). Данная традиция оригинально развивается в современных хоровых произведениях (юмористические хоровые эпизоды оперы «Не только любовь» Р. Щедрина, «Припевки» В. Гаврилина, «Веселый голосок» из цикла «Дела сердечные» Г. Белова, «Сессия» В. Калистратов).

Хоровые сольфеджио является особой группой бестекстовой хоровой музыки, представляют собой виртуозное музицирование инструментально-концертного типа («Сольфеджио» Ю. Фалика, «Сольфеджио» А. Пярта, 3-я часть хорового «Концертно» Р. Щедрина, «Сольфеджио» В. Баркаускаса). Наибольшее распространение данный вид бестекстовой хоровой пьесы получил в современной хоровой музыке с 70-х годов XX столетия. Хоровое сольфеджирование, наряду с иными формами пения на слоги, создает предпосылки для поисков разнообразных средств выразительности,

основанных на виртуозной хоровой технике, и создания хоровой фактуры нового типа, в том числе полифонической, изобилующей инструментализированными эффектами. Интересно совмещение хорового сольфеджирования с творческой экстраполяцией на хоровой цикл традиций фортепианной литературы — микроцикла «Прелюдия и fuga» (Т. Корганов «Прелюдии и фуги для хора без сопровождения» — *Es-dur, C-dur, Des-dur*, цикл В. Баркаускаса, «Два сольфеджио» Ю. Фалика). В целом, бессловесная вокализация таит огромные выразительные возможности, так как не апеллирует к конкретному слову и его смыслу.

Ряд бестекстовых произведений занимает особое положение, поскольку в хоровой фактуре реализуется промежуточное состояние между вокализацией и пением на слоги. В этом отношении показательны 4-ре пасторали «Времена года» Р. Леденева (1979). Произведение примечательно как пример бестекстовой программной музыки (на только цикл в целом, но и все его части имеют программные названия), где наряду с пением, традиционным для вокализов, встречаются и вокализации на более специфические слоги (хор «Весна»). Разнообразие форм звукообразования способствует естественности и рельефности интонирования в случаях совмещения и чередования отдельных исполнительских штрихов (*legato, non legato, staccato, marcato* и т.д.).

Обработка народной песни (песня, частушка). Вторая половина XX столетия отмечена новыми чертами в плане жанра обработки народной песни. Жанр испытал на себе широкое воздействие стилистического направления «новая фольклорная волна», распространенного в русской современной музыке в 60 – 70-х годах XX столетия. Свободные обработки народных песен В. Салманова, С. Слонимского, В. Калистратова («Таня-Танюша», включенная в хоровой «Русский концерт»⁴), О. Коловского («Частушки», «Торил Ванюшка дорожку», «Псковские припевочки») представляют собой композиции, отличающиеся сложными формами, обогащенными куплетно-вариационными методами развития, фантазийностью в области вариантности, ярким видоизменением интонационной структуры напева, опорой на сложный драматургический замысел, богатством хоровой фактуры, обилием элементов подголосочной полифонии, красочно насыщенным и колористическим сонорным контекстом.

В целом, под влиянием концептуальных идей «новой фольклорной волны» возникает трактовка фольклора как отправной точки для созидания авторских (помимо свободной обработки) сочинений различных жанров —

⁴ Композиция представляет собой 30-тикратное проведение вариаций, включенное в 16-ть куплетов.

стилизаций народной песни («Два хора» А. Королева на стихи И. Бунина), оригинальной авторской композиции на фольклорный текст (хоровой концерт «Лебедушка» В. Салманова), разработок и интерпретации жанра частушки (опера «Не только любовь» Р. Щедрина, «Припевки» / «Посиделки» из симфонии-действия «Перезвоны» В. Гаврилина, «Прощальная» Г. Белова на стихи Н. Тряпкина, «Ночные заповки» из хоровой поэмы «Ладога» Г. Свиридова).

Среди хоровых дирижеров, обрабатывающих народную песню назовем А. Юрлова, И. Полтавцева, А. Михайлова, В. Соколова. В частности, **Владислав Геннадьевич Соколов** (1908 – 1993) внес огромный вклад в работу с детским хором. Он создал обработки не только детских песен, но и различных классических сочинений (современная традиция переложений, аранжировок) в разнообразных стилизациях (к примеру, создание обработок для хора 10-ти фортепианных поэм американского композитора Э. Мак-Доуэлла). Среди популярных сочинений, вошедших в концертный и учебно-методический репертуар, выделяются обработки «Повянь, повянь, бурь-погодушка», «Во сыром бору тропина».

Сочинения крупных форм. Особенно глубоким и результативным был процесс жанровых преобразований области хоровой музыки в сфере крупных форм, разворачивающийся в современном хоровом искусстве с 60-х годов XX столетия. Тенденция к укрупнению художественных замыслов наиболее ярко проявилась в создании группы кантат, поэм, симфоний и ораторий для хора без сопровождения (или в сопровождении камерного инструментального ансамбля).

Хоровая симфония, кантата, оратория для хора без сопровождения. **Хоровая симфония** представляет собой пограничный жанр с инструментально-симфонической музыкой, испытывает влияние симфонического мышления. В то же время хоровая симфония отличается от другой группы сочинений — симфонии с хором — доминирующей ролью хора в условиях акапельного звучания. В этом жанре было создано сравнительно немного произведений. Первый опыт — монументальная «Симфония для солистов и хора без сопровождения» Г. Попова (ор. 47, 1949 год создания), «1917 год» Р. Бойко (содержит черты 4-хчастного симфонического цикла и характеризуется традиционным соотношением частей по принципу контраста), восьмичастная «Симфония в обрядах» Л. Пригожина для смешанного хора и гобоя, «Симфония» С. Баласаняна, симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина⁵.

С другой стороны, развитие жанра собственно кантатно-ораториального жанра осуществляется в русле камернизации форм,

⁵ Источник: [180].

тяготение к которой проявляют многие композиторы после создания монументальных сочинений. Таковы **камерные кантаты** «Гимны Родине», «Ночные облака» Г. Свиридова, «Вечерние песни», «Сказание о бабе Катерине и сыне ее Георгии» В. Рубина, «Сокровенные разговоры», «Сычуаньские элегии» Н. Сидельникова, а также камерные оратории «Вьюга» Л. Пригожина, «Дюны поют» А. Лемана.

Хоровой концерт — это особое явление в группе хоровых произведений крупных форм, широкое представление которого в творчестве значительного ряда композиторов знаменует возрождение данного, традиционного для русской хоровой культуры, жанра.

Общие тенденции и истоки возникновения русского хорового концерта историки связывают с проникновением западноевропейской стилевой традиции (в лексике XVIII века — «латинской») в русское хоровое искусство через границы Польши и Украины в контексте распространения музыки письменной традиции. Становление хорового концерта взаимосвязано с развитием жанров светской и духовной лирики (гимны, канты, пасторальки, колядки). На литургии концерт исполнялся, как правило, вместо причастного стиха либо после него (в большинстве случаев во время причащения священников в алтаре). Хоровой концерт ощущает на себе заметное влияние светской мелодики и танцевальных ритмов, демонстрирует господство контрастов (родство с музыкой эпохи Барокко), затрагивающих область регистров и тембров, динамики и фактуры (высокий и низкий хор), лада, исполнительских приемов риторики.

В истории русского хорового искусства можно выделить 4-ре этапа развития хорового концерта. **Первый этап** — партесный концерт (от лат. *partes* — голоса, в значении — хоровые партии), исторические детерминанты появления и становления (конец XII — первая половина XIII) которого историки связывают с церковными реформами патриарха Никона, проводимыми в период 1652 — 1666 гг. Важнейшей стилистической причиной появления хорового концерта явилась необходимость создания жанра, способного противопоставить хоровое пение без сопровождения звучанию органа, традиционного для католической и протестантской организации ведения Литургии.

Для особенностей стиля партесного концерта характерны: отсутствие инструментального сопровождения (*a cappella*); наличие 8-ми — 12-ти голосов (в отдельных случаях — два-три хора); контрастные сопоставления разных хоровых групп (либо ансамбля солистов с хором *tutti*); небольшой масштаб; одночастность композиции. В партесных хоровых концертах достигается искомая «органность» звучания, сохраняется приоритет гармоничности, наблюдается введение стилистических черт народно-

танцевальной музыки в интонационный словарь мелодий, используется повторяемость текста во всех голосах хоровой фактуры (из-за чего нередко утрачивался смысл). Н. Дилецкий определял сущность концерта как «гласа со гласом борение». Партесный хоровой концерт демонстрирует яркую направленность на слушателя, выраженную в контрастах, переключках голосов, мощности звукового «потока» аккордовых вертикалей.

Вершину развития партесного хорового концерта в русской музыке связывают с творчеством видных мастеров партесного пения **Василия Поликарповича Титова** (ок.1650 – ок.1715) («Днесь Христос»), **Николая Павловича Дилецкого** (ок. 1630 – 1680) («Вошел еси во церковь», «Иже образу Твоему»), С. Пекалицкого, Н. Бавыкина, Н. Калашникова, и многих других неизвестных авторов. Произведения демонстрируют высокий уровень полифонического письма, глубинную связь с западноевропейскими традициями. Так, для концертов В. Титова свойственно большое количество хоровых голосов, «блочность» организации хоровой фактуры (например, три первых сопрано, три вторых сопрано, три первых тенора, три вторых тенора, три первых альты, три вторых альты, три первых баса, три вторых баса), частая повторность слов в партиях, отсутствие унисонов, контраст регистров и тембров, тембровость и колористичность. Для концертов Н. Дилецкого, напротив, свойственна кантовость, строгость аккордовых вертикалей, отсутствие распевов, четкие кадансы, контрасты сопоставления хорового *tutti*-ансамбля.

Второй этап развития русского хорового концерта — концерт эпохи классицизма (начиная со второй половины XVIII века) или хоровой концерт екатерининской эпохи. На смену небольшому одночастному партесному концерту пришёл многочастный хоровой концерт, ориентированный на форму многочастного мотета (в традициях Б. Галуппи, создавшего несколько произведений на тексты православного богослужения), стилистику позднего барокко и раннего классицизма. Важнейшие представители этой поздней модификации партесного концерта — композиторы **Максим Созонтович Березовский** (1745 – 1777), автор хоровых концертов «Господь, воцарися», «Отрыгну сердце», «Милость и суд», «Слава в вышних Богу», «Не имамы иныя помощи», «Не отвержи мене во время старости» (на отдельные стихи псалма 70); **Дмитрий Степанович Бортнянский** (1751 – 1825), создатель 35-ти хоровых концертов; **Артемий Лукьянович Ведель** (1767 – 1808), автор 31-го хорового концерта на тексты псалмов.

Русский классический хоровой концерт продолжает традиции партесного пения. К его ведущим стилистическим чертам относится многочастность (преимущественно 3-х и 4-хчастные концерты), выстроенная по принципу контраста: быстрая, медленная (по типу трио),

и вновь быстрая (нередко, fuga) части; сохранение принципа темпового и тонального контрастов (между частями); тематическое родство между частями, скрепляющее целостность цикла.

Нередко части концертов включают несколько (от 2-ух до 4-ех) относительно самостоятельных разделов, состоящих из экспозиционного изложения, развития и окончания. Мелодика классических хоровых концертов тесно связана со словом, ее выразительность усиливается ритмическими формулами. С классическим стилем связана четкая расчлененность мелодики, использование построений типа «вопрос-ответ». Гармонический язык классического хорового концерта имеет все признаки развитой тональной системы. В отношении хоровой фактуры — нередки сопоставления ансамблевых звучаний (трио) с туттийными четырехголосными эпизодами. Хоровая фактура влияет на процесс формообразования, а также является важнейшим средством динамизации драматургии.

Третий этап в истории развития русского хорового концерта сопряжен с появлением «постромантического» концерта, и связан с творческим наследием композиторов второй половины XIX – начала XX столетия — **Александра Андреевича Архангельского** (1846 – 1924), автора хоровых концертов «Помышляю день страшный», «Блажен разумевай», «Гласом моим ко Господу возвах», «Внуши, Боже», «Господи, услыши молитву мою»); **Александра Тихоновича Гречанинова** (1864 – 1956), создателя концертов «Волною морскою», «К Богородице прилежно», «Воскликните Господеви»); **Павла Григорьевича Чеснокова** (1877 – 1944), автора концертов с солирующими голосами (сопрано, альт, тенор, бас, бас-октава).

Четвертый этап в истории эволюции хорового концерта (со второй половины XX столетия) знаменуется активным возрождением этого жанра в русской хоровой культуре, характеризуется большим разнообразием форм и составов — смешанный или однородный; двойной («Хоровая живопись» для двойного мужского хора В. Кикты), детский («Небывальщина» А. Ларина для детского хора, фортепиано и ударных инструментов); с участием соло, и без соло; определенного содержания (светский, духовный) и жанровой ориентации.

Ю. Паисов предлагает следующую классификацию хорового концерта на современном этапе: а) фольклорный (или фольклоризированный) концерт («Лебедушка» В. Салманова); б) программный концерт нефольклорного происхождения («Пушкинский венок» Г. Свиридова); в) бестекстовый концерт-вокализ («Концерт памяти А. А. Юрлова» Г. Свиридова). Отдельный

пласт составляют духовные концерты («Концерт на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке)⁶.

При всем разнообразии форм и технических решений ведущим свойством современного хорового концерта является *концертность*, черты которой проявляются в: а) сложном сонорно-алеаторическом контексте; б) общей виртуозности хоровых партий; в) нетрадиционных формах вертикальных соединений хоровых партий; г) состязательности хоровых групп; д) тембровой изобретательности; е) новых приемах вокального звуковедения. Среди созданных концертов — «Русский концерт» В. Калистратова, «Добрый молодец» В. Салманова, «Тихий Дон» С. Слонимского, «Концерт-вокализ» Ю. Юкечева (для двух смешанных хоров, солистов, трубы и колоколов), «Концерт» В. Рубина (для смешанного хора, хора мальчиков, флейты, арфы), «Концерт-сольфеджио» А. Лемана, «Русская свадьба» А. Киселева, 7-мь концертов для разных исполнительских составов Д. Смирнова, 3-ри светских концерта Г. Белова («Памяти Мусоргского», «Концерт для хора и арфы на стихи А. Пушкина из поэмы “Руслан и Людмила”», «Песни питерского народа» для смешанного хора, двух корнетов, органа, арфы и ударных инструментов), «Времена года» А. Киселева. Из разностилевых типов хорового концерта — барочного (партесного), классицистского, позднеромантического — внимание современных композиторов привлек партесный концерт («Андрей Рублев» В. Беляева). Наиболее же широкое распространение в русской музыке второй половины XX столетия получил фольклорный или фольклоризированный хоровой концерт.

Хоровая поэма. Термин «поэма» происходит от греч. *poïeta* — творение, производное от «создаю», «творю». Поэма определяется как крупное сочинение лирико-драматического или лирико-повествовательного содержания, отличающееся свободой построения и эмоциональной насыщенностью, яркой поэтической образностью. Пробразом поэмы в хоровой музыке стали симфонические поэмы Ф. Листа, а также вокально-симфонические сочинения Р. Шумана кантатно-ораториального типа: «Рай и пери» и «Странствия розы», созданные в период становления жанра симфонической (инструментальной) поэмы в музыке композиторов-романтиков.

Хоровая поэма без сопровождения развивается с рубежа XIX – XX веков, изначально возникнув как камерный жанр — миниатюра. Своего рассвета хоровая поэма без сопровождения достигла в 50 – 60-е годы XX столетия. В данный период, как приоритетная разновидность хоровой поэмы (для разных исполнительских составов), активно выдвигается

⁶ Источник: [180]

и развивается поэма для хора *a cappella*, не только как одночастная композиция, но и как многочастное циклическое сочинение, взаимодействующие с хоровым циклом и сюитой («Ладога» Г. Свиридова, «Армения. Спитак» А. Флярковского, «Лира» Ю. Фалика, и ряд других).

Хоровая поэма отличается широтой и глубиной образного содержания, развитым сюжетным повествованием на основе гибкого переплетения эпических, героических, и лирико-драматических мотивов, многофункциональностью вокально-хоровых партий, многоплановостью трактовок и выразительных средств. Форма хоровой поэмы, как правило, сквозная развернутая в сочетании с вариационно-вариативным развитием, тенденцией к монотематическому развертыванию.

Драматургическая форма поэмы характеризуется «крещендированной» направленностью к апофеозному завершению, утверждающему главную идею сочинения. В отношении исполнительского состава предпочтение отдается коллективу оперно-ораториального плана. Образный строй поэм характеризуется вдохновенностью, интенсивностью эмоционального переживания, психологической наполненностью конкретных образов. В содержании преобладает программность (концепционность замысла). Эти черты относятся к важным семантическим признакам жанра, имеющим свои корни в традициях романтиков.

Среди поэм для хора без сопровождения можно выделить как крупные сочинения оперно-ораториального плана, с богатой образной насыщенностью («Десять поэм» Д. Шостаковича, «Казнь Пугачева» Р. Щедрина), так и камерные, с углублением философского или лирического начала, композиции (цикл из 6-ти поэм «Но бьется сердце...» В. Салманова на стихи Н. Хикмета; шесть поэм для хора без сопровождения «Письмена» А. Пирумова, «Пять лирических поэм для хора без сопровождения на стихи поэтов-революционеров» Н. Сидельникова). Отдельный тематический подвид представляет собой фольклорная поэма, впервые появившаяся в творчестве Г. Свиридова 70 – 80-х годов XX столетия (хоровая поэма «Ладога»). Фольклорная поэма сочетает оригинальную (авторскую) музыку и фольклорную поэзию – характерное свойство в музыке композиторов, опирающихся на фольклорные традиции (таковы, например, «Костромушка», «Христос воскрес», «Встань, батюшка, встань» В. Рубина, созданные на народные тексты).

Основные стилевые тенденции в хоровом искусстве второй половины XX столетия. В целом творческие устремления композиторов, работающих в жанре хоровой музыки, весьма разнообразны. Для второй половины XX столетия характерно разнообразие творческих течений

в области музыкальной стилистики (классическая традиция, «новая фольклорная волна», авангардизм).

Композиторы Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Салманов, Б. Кравченко, Р. Бойко, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, Р. Леденев, Ю. Фалик, В. Калистратов, А. Флярковский, Г. Белов, Н. Сидельников, Г. Дмитриев, О. Коловский, М. Парцхаладзе, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Эшпай, Б. Тищенко, А. Киселев, В. Пьянков, В. Рубин, В. Кикта создали большое количество хоровых произведений, обогативших наследие русской хоровой культуры.

Последняя треть XX столетия внесла немало нового в эволюцию хоровой музыки: обогатился образный строй хоровых сочинений; расширился спектр жанров, избираемых в качестве литературных основ (проза, документалистика, эссе-воспоминания); появились новые композиторские имена и новые творческие почерки; произошла реабилитация христианского миропонимания и норм религиозной морали; восстановилось традиционное разделение жанровой системы хоровой музыки на светское и духовное направление; духовное песнетворчество укрепило свои позиции; развитие светской музыки осуществлялось под плодотворным влиянием вновь возрожденной музыки духовной.

2. Хоровое творчество а *carrella* композиторов первой половины XX века (А. Давиденко, М. Коваль, В. Шебалин)

Хоровое творчество А. Давиденко. Творчество Александра Александровича Давиденко (1899 – 1934) оставило глубокий след в истории советской музыки, а его лучшим сочинениям суждено стать по утверждению Д. Шостаковича «советской музыкальной классикой». Композитор явился выразителем новаторских поисков в песенно-хоровом жанре, воплощенных высоким уровнем профессионального мастерства и яркостью самобытного таланта.

Хоровое творчество А. Давиденко формировалось под влиянием его учителя А. Кастальского. Практическая работа с рабочими хорами способствовала появлению песен, хоров и хоровых обработок в его творчестве. А. Давиденко создал яркие массовые песни («Первая Конная», «Конница Буденного», «Винтовочка» и др.), высокохудожественные обработки народных песен для массового исполнения без сопровождения («Узник», «Колодники» и «Казнь», 1930). Не менее значительны его оригинальные произведения для смешанного хора без сопровождения, такие как «Море яростно стонало» (1925) и «Бурлаки» (1926), «Бей молотом» (1925), «Гармонь» (1926), «Рабочий май» (1928), «Рабочий дворец» (1929), «Песня о Стеньке Разине» (1929). Особое место занимают произведения, созданные на основе изучения фольклора разных национальностей (цикл «Чеченская сюита», 1932), а также монументальные хоры в коллективной оратории «Путь Октября» — «На десятой версте» и «Улица волнуется» (1927).

Хоровое творчество А. Давиденко отличается глубиной и значительностью содержания, сочетаемой с доступностью восприятия, оригинальностью творческого замысла, яркостью и самобытностью музыкального языка. Социальная тема, народно-песенная основа и интонации рабочих революционных песен, широкое использование полифонического развития, ладовые особенности, классический склад письма — основные характерные черты хоров А. Давиденко.

В хоровом творчестве А. Давиденко ощутимо широкое влияние жанра хоровой массовой песни. В области композиционно плана близость хоровой массовой песне ощущается в использовании простой двухчастной формы с сольным запевом и хоровым многоголосным припевом. В запеве, как правило, проступает мелодическое начало, в припеве доминирует ритмика. В построении предложений у композитора наблюдается стремление

к нарушению квадратности (семитактовость) и избеганию повторности (при помощи перетяжки звуков)⁷.

Хоры А. Давиденко отличаются переменной ладовостью (с разнообразными функциональными переосмыслениями звука), своеобразной ритмизацией выбранных поэтических текстов. Их ритмо-декламационная сторона характеризуется тонкой вариативностью, гибкостью формул, превращавших даже бесцветные тексты в яркие формулы-плакаты. Ритмы в произведениях А. Давиденко сверкают неожиданными гранями, разнообразными приемами вокальной декламации (повествовательность, скороговорки в интонациях, ритмическая затейливость изобразительного свойства — «стук копыт»). Композитор тонко улавливает жанровые особенности песенных интонаций, наблюдателен в отношении самых разнообразных эмоциональных оттенков (лукавость, молодцеватость, грозность, юмор, злорадство) и их передаче. В некоторых сочинениях (особенно с фортепианным сопровождением) ощущаются жанровые связи с западной культурой (маршами, западными революционными песнями, влиянием Г. Эйслера).

В мелодическом мышлении хоров А. Давиденко ощущается продуманность наряду с включением неожиданных интонационных оборотов. Характерно использование специфического интервального состава на основе избытка кварто-квинтовых ходов, скачков на октаву и септиму.

Тематика оригинальных хоров Давиденко более широка, чем в массовых песнях, освещавших, как правило, образы войны. Здесь и образы революционного прошлого русского народа, и картины, воссоздающие настроения, характерные для первых лет революции. Тексты рассказывают о тяжелом героическом заводском труде (хор «Бей молотом»), о первомайской демонстрации («Рабочий май»), о народной ненависти к самодержавию («Песня о Стеньке Разине»), о незатейливых весельях деревенской молодежи («Гармонь»). Текстовые образы, характерные для тех лет, содержат так называемые поэтические клише-штампы (например, «...Река соберется из капелек пота...», «...Наполнены легким угаром и чадом...», «...На темных могилах из щебня былого мы строим рабочий дворец...»). Мастерское омузыкаливание грубых и нарочитых стихов, отображающих демонстрацию народного протеста, является стилистической чертой композитора (например, введение «производственных» ритмов — сочетание ударов молота в басовой партии и «машинного» ритма у сопрано и теноров — в хоры «Бей молотом», «Рабочий май»).

Композитор он далек от абстрактности в своих музыкальных текстах, его произведения окрашены элементами той или иной жанровости.

⁷ См. подробно источник [99].

Он отбирал музыкальный материал, уже вошедший в музыкальный быт масс, и подвергал его тщательной проработке. Лирические темы (так называемая «лирика гражданского типа») — более редкое явление в сочинениях А. Давиденко (некоторые темы хора «Любовная» из цикла «Чеченская сюита», образцы сольной лирики «Письмо» и «Мать» на тексты И. Уткина (1929) с чертами «жестокоего» романса, тема «Кругом знамена красные» из хора «Улица волнуется», заключительная тема хора «Рабочий май»).

Гармония в хорах А. Давиденко явилась наиболее действенным средством преобразования мелодики. В партитурах ощущается стремление вывести гармонию за пределы классических функциональных связей; наблюдается появление импрессионистического колорита и ладовой нейтрализации мелодии; наиболее часто используются замена терцового тона в доминантовой группе квартовым, благодаря чему возникает ощущение полифункциональности; характерно применение тоники с секстой и секундой (помогает восприятию диссонанса в качестве устоя); присутствует движение параллельными трезвучиями и линейность понимания аккордовых комплексов; свойственна полифоничность.

Диапазон хоровых партий хоров А. Давиденко — полный профессиональный. Обращает на себя внимание высокая tessitura теноровой партии и широкий объем в целом, а также наличие низких звуков в партии сопрано, нередко совпадающих с частью диапазона альтов. Низкие звуки появляются в моменты унисонного соединения, и таким образом, дублируются альтами. Теноровые партии как в унисонах, так и в дублированном двухголосии отличаются от сопрановых партий большей самостоятельностью и индивидуальностью. Наиболее широкие диапазоны представлены в хорах «Рабочий май» и «Чеченской сюите» (состоит из 4-ех частей).

Состав хора — классический четырехголосный смешанный, за небольшими исключениями («Море яростно стонало», «Бурлаки». «Рабочий дворец», «Песня о Стеньке Разине», «Казнь»). Такое изложение способствует точному изложению авторской мысли. Каждый штрих голосоведения, каждый прием хорового изложения имеет важное выразительное значение.

Хоровые произведения А. Давиденко отличаются специфической хоровой фактурой и темброрегистровкой. Композитор использует в совершенстве и мастерски сочетает различные типы хоровой фактуры, демонстрируя ее развитость при лаконичности средств. Музыкальные образы в хорах рождаются путем органичного сочетания приемов полифонического письма с иными фактурами хорового изложения. Полифонизация хоровой фактуры — один из любимых приемов композитора, — составляет суть

его хорового стиля. Представляется важным широкое использование этого приема в массовой хоровой песне⁸. Для сочинений характерны многоголосные припевы; блестящие фугато и фуги («На десятой версте», «Улица волнуется»); подголосочность имитационного типа («Узник», «Море яростно стонало», «Бурлаки»); частое употребление подголосочности двух типов — например, расцвечивания главной мелодии подголосками в разных голосах и использования второго подголоска в виде долго протяженного звука («Бурлаки», «Гармонь»); введение своеобразных *basso-ostinato*; двойной контрапункт (в хорах «Рабочий май», «Бей молотом», «Любовная» из «Чеченской сюиты»).

Классическая хоровая фактура обогащается также и другими приемами хорового изложения — дублированным двух-трехголосием, чередованием дублирования с унисоном (вторая часть хора «На десятой версте», «Песня о Стеньке Разине», «Море яростно стонало», «Казнь»), наложениями голосов. сочетанием разнообразных тембров в полифоническом письме и их сопоставлением (например, последовательность тембров Т-АТ-САТЬ-Б-СТЬ-АТЬ-СТ-А-С-СА-САТ в хоре «Все вперед!»). Для создания насыщенного звучания, композитор применяет многочисленные *divisi*, достигающие до 7-ми голосов. *Divisi* возникают в результате мелодического расщепления голосов, а не для заполнения гармонии.

Характерные черты композиторской стилистики А. Давиденко в полной мере отражаются в хоре «**Море яростно стонало**», посвященном памяти участников революционного восстания кронштадтских матросов в 1906 году (текст приписывается поэту-революционеру Н. Ривкину). Хор написан в куплетной форме. Суровая мужественная мелодия исполняется басами, а затем женским хором в низком регистре (с подголосками). Припев звучит напряженно и скорбно в высоком регистре, в гармоническом складе с удвоениями в голосах. Натуральный минор, подголосочность, плагальность, сдержанность чувств — черты, роднящие данный хор с народной песней.

В хоре «**Бурлаки**» (на стихи Н. Некрасова) разнообразными выразительными средствами убедительно воссоздается мрачная картина тяжелого труда бурлаков. В первой части на фоне попевок-вздохов у мужского хора тоскливо звучат женские голоса. Повторяющийся мелодический и ритмический оборот у теноров и басов воссоздают

⁸ По утверждению современников композитора, певческие массы успешно справлялись с исполнением подобного уровня хоровых партитур, демонстрируя высокий уровень профессионального мастерства любительских коллективов. К сожалению, уже спустя несколько лет (30-е годы XX столетия) уровень любительского исполнительства значительно снизился. Неподвластным для исполнения был даже общий унисон хора, не говоря уже о развитии многоголосия.

монотонность духа старинных бурлацких песен. Вторая часть начинается энергичным возгласом басов («Братцы, подъем!»). Далее напористую тему проводят альты и басы в унисон с подголосками у сопрано и теноров («Эй-эх!»). Затем голоса меняются ролями. Заканчивается часть тихим стоном («Хлебушка, хлебушка, дай»). Особое выразительное значение в этом произведении приобретает подвижность динамических нюансов *crescendo* и *diminuendo* в создании впечатления приближения и удаления бурлаков. Ладоинтонационная основа хора близка старинным крестьянским песням (фригийский лад, плагальность, подголосочность, распевы слогов).

В целом, хоровые произведения А. Давиденко отличаются активностью, действенностью; содержание их отражает революционный дух эпохи. А. Давиденко в совершенстве владел приемами хорового письма — от простейшего двухголосия до сложнейших многоголосных полифонических хоров.

Хоровая музыка малых форм в 30-е годы XX столетия постепенно отходит на периферию интересов отечественных композиторов. Сохраняют верность хоровому жанру Д. Васильев-Буглай, В. Белый, Б. Шехтер, М. Красев и некоторые другие композиторы (не всегда владевшие крупными формами). Показательна тематика созданных в этот период хоровых произведений. Так, цикл хоров о красной армии и ее полководцах создает **Борис Семенович Шехтер** (1916 – 1961); **Виктор Аркадьевич Белый** (1904 – 1983) озвучивал наиболее драматические фрагменты из поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Среди хоров *a cappella* выделяются «Кузнец» Е. Голубева по одноименному стихотворению Э. Верхарна, пронизанный пафосом революционной борьбы, и хор В. Белого «Три дороги» на текст Т. Шевченко. К 100-ю со дня гибели Пушкина в 1937 году было написано много сочинений на слова великого поэта, в том числе хоры Б. Асафьева, «Смерть поэта» Е. Голубева, «Цыганы» М. Красева.

В 20-30-е годы XX столетия в странах Советского Союза активно осваивалось вокальное многоголосие на основе национальных традиций той или иной страны. Жанры хоровой музыки формировались и совершенствовались. Появлялись национальные классики — Н. Лысенко, Н. Леонтович, К. Стеценко (Украина), З. Палиашвили (Грузия), М. Саар (Эстония). Здесь и оригинальные хоровые сочинения, а также великолепные обработки народных песен (Н. Леонтович «Праля», «Из-за гори та сніжок летить», «Ой, темная та невидная ніченька» (обработки), «Ледолом», «Летние тоны» — оригинальные хоры без сопровождения).

В последующие (40 – 50-е XX столетия) годы подъема хорового искусства появляется много интересных хоровых произведений малых форм. Важнейшей особенностью хорового творчества композиторов

постреволюционного этапа явилось возрождение классических традиций в жанре хора без сопровождения. Советские композиторы пишут хоры на стихи русских поэтов – А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, С. Есенина. Музыкальный стиль этих произведений, характер языка, особенности хорового изложения сближают их с лучшими образцами русской хоровой классики.

Хоровое творчество М. Ковалья. Хоровые произведения без сопровождения, созданные в русле классических традиций, занимают значительное место в творчестве **Мариана Викторовича Ковалья** (1902 – 1971). Именно этот композитор, в отличие от своих современников (и, в частности, от А. Давиденко) создал ряд интереснейших хоровых сочинений, относящихся к жанру концертной хоровой миниатюры. На протяжении всей своей жизни М. Коваль более чем какому-либо другому жанру (среди его сочинений есть произведения для арфы, фортепиано, балет) уделял пристальное внимание созданию музыки для хора.

Предпочтение вокальным формам в творчестве композитора неслучайно. М. Коваль имел практику клубной работы с хором, проявлял интерес к хоровой массовой песне (наряду с другими композиторами, входившими вместе с А. Давиденко в состав ПРОКОЛЛа). Несомненной особенностью творческой природы М. Ковалья является склонность к синтезу музыки и слова.

Для хоровой культуры первой половины XX столетия М. Коваль явился композитором, возродившим жанр концертной хоровой музыки без сопровождения, которая по образному строю и содержанию существенно отличалась от сочинений композиторов 1930-х годов, творческие поиски которых шли преимущественно по линии массовой песни или песенных обработок. М. Коваль трактовал хор как «драматический коллектив», привнес в лирическую хоровую миниатюру черты драматического, гражданственного и трагедийного пафоса.

Творчество М. Ковалья в хоровом жанре охватывает 3-ри сборника, включающих в общей сложности 80-т хоров. Композитор отобрал эти композиции из большего количества созданных им произведений, тщательно просмотрев хоровую фактуру, отредактировав музыкальный и литературный текст. Большинство хоровых сочинений организованы в сюиты и циклы. Это — сюита «Семья народов» (одноименный сборник для академических хоров была одобрен Н. М. Данилиным), цикл «Пять хоров на стихи Ф. Тютчева», цикл «Балтика», цикл «Песни сибирских охотников», хоровой цикл «По родной стране», хоровой цикл «Фронтальная тетрадь». Хоры М. Ковалья разнообразны в жанровом отношении (от хоровой массовой песни до миниатюры), отличаются богатством гармонических и полифонических

приемов, выразительностью художественных средств, пластической красотой мелодий. Своеобразие почерка М. Коваля, позволяющее узнавать его индивидуальность, заключено в песенности его партитур, являющейся на национальным свойством русской мелодики. В этом отношении композитор становится продолжателем классической русской традиции, с тяготением к реалистическим традициям А. Даргомыжского и М. Мусоргского.

Интонационно-мелодический язык хоров связан с протяжно-грустными, плясовыми, обрядовыми и героико-богатырскими, бунтарскими старинными крестьянскими и революционными рабочими песнями. В области формообразования композитор отдает предпочтение куплетно-песенным формам. Тематика хоровых сочинений охватывает широкий круг тем и образов — от революционной героики, исторического сюжета, лирической патриотики (песни о любви к родине) до классических (хоры на тексты Н. Некрасова, Ф. Тютчева) лирико-философских образов. Отдельный пласт составляют обработки хоровые обработки русских и литовских песен, обработки региональных песен («Песни сибирских охотников»).

К сочинениям периода 20 – 30-х годов М. Коваля относятся хоры, преимущественно с сопровождением фортепиано («Эх, пой» на слова М. Коваля; два хора, посвященные М. Гнесину на слова К. Рылеева «Аи, и скучно же мне» и «Три ножа»; «Завод» на слова М. Коваля; «Узник» и «В Сибирь» на слова А. Пушкина). Партитуры данных хоров чаще всего двухголосны (или являются дублированным двухголосием), их мелодика несколько суховата, часто сольного, а не хорового типа, с чертами то массовой песни, то романса. Среди хоров без сопровождения наиболее интересен хор «Поле, поле золотое», из цикла «Полевые песни» для смешанного хора и солиста на слова С. Кирсанова, предвосхищающий один из самых ярких хоров М. Коваля — «Земля, земелюшка» из оратории «Емельян Пугачев». Чертами творческой зрелости наделен хор «Буря бы грянула, что ли» (1939), образующий своеобразный монопоэтический диптих с более поздним хором на стихи Н. Некрасова «Назови мне такую обитель».

Хор «**Буря бы грянула что ли**» интонационно близок к песням политкаторжан, отличается яркой выразительностью, четкой формой, своеобразием мелодико-гармонического языка. Его фактура складывается из *divisi* во всех партиях. Структура хора трехчастная, с ясной логикой драматургического развертывания — от мрачных образов первой части («Душно без счастья и воли»), рисующих гнетущую атмосферу жизни в безысходности (повторяющиеся аккорды, нисходящие интонации) через контрастную среднюю часть («Грянь над пучиною моря»), наполненную

решительными призывами к активному действию (яркая энергетика аккордовых вертикалей мужской группы хора, подхватываемых устремленностью мелодической линии женского хора, тональные сдвиги, постепенное повышение тесситуры, кульминация на *fortissimo*) к динамизированной репризе (*Es-dur*), вселяющей веру в свободу и светлое будущее.

Первым крупным вкладом М. Коваля в хоровую литературу *a cappella* стала хоровая сюита «**Семья народов**» (1937). Это сочинение актуально современной темой, своей циклической структурой, опорой на разнообразные жанры — хороводные, плясовые, шуточные, лирические песни. Сюита «Семья народов» включает две русские песни, украинскую, белорусскую, бурятскую, чувашскую, казахскую, чеченскую и две молдавских мелодий. В сюите используются единый принцип варьирования на проведении неизменной мелодии-темы по очереди в разных хоровых партиях и куплетно-вариационная форма. Части сюиты объединяются общим принципом фактуры. В некоторых из них фактура подражает звучанию народных инструментов. Хоровое многоголосие М. Коваля является гармонией, сложенной из полифонических линий.

Период 40-х годов отмечен появлением нескольких хоров — обработок народных песен «Из-за гор было высоких», «Есть на Волге село», «Катенька веселая» (сюита «Три русских хора»), хорового вокализа «Траурный прелюд» для смешанного хора (из музыки к пьесе М. Светлова «Бранденбургские ворота»), посвященного памяти погибших героев, а также цикла «Пять хоров на тексты Ф. Тютчева» для смешанного хора без сопровождения (1945).

Цикл «**Пять хоров на стихи Ф. Тютчева**» занимает особое место в творчестве М. Коваля. В его состав входят следующие хоры: «Восход солнца», «Что ты клонишь над водами», «Слезы», «Весенние воды», «Листья». В данном цикле философская лирика Ф. Тютчева нашла глубокий отклик у композитора. Цикл открывает «Восход солнца», что сразу утверждает его основную идею. Заключением служит грациозное скерцо «Листья». Между ними располагаются контрастные по настроению пейзажи «Что ты клонишь над водами» и «Весенние воды». Роль лирического *adagio* выполняет хор «Слезы». Большое впечатление производят свежие и выразительные музыкальные темы-образы тютчевского цикла.

Хор «**Восход солнца**» — своеобразный дифирамб пробуждающейся природе. Композитор мастерски передает вновь появляющиеся оттенки в создании картины восходящего солнца, при этом музыкальный материал предвосхищает появление фраз литературного текста. Главная тема хора «Восхода солнца» (на словах «Молчит сомнительно восток») рассредоточена

по всей партитуре. Первая фраза альтов (*p*) образует контуры функционально двойственного тонического квартсектаккорда, с эффектом «парения в воздухе». За альтами тихо повторяют те же слова сопрано и тенора, «колеблясь» на хроматических вспомогательных нотах, и наконец, тему заканчивают басы и октависты, образуя четырехоктавный унисон всего хора на неустойчивой V ступени. Хоровая фактура хора основана на гибком сочетании канонических и полифонических приемов, при акцентировании важных моментов сочным унисоном.

Хор «Листья» по хоровому письму является рельефным хором. Здесь можно встретить и пение аккомпанирующих голосов с закрытым ртом, и разрастание хоровой фактуры от простой четырехголосной вертикали до сложного полифонического восьмиголосия. Мелодия главной темы — это простые, гибко развивающиеся, задушевные напевы. Для хора характерна живописная красочность гармонии, в которой сложные гармонические вертикали с хроматизмами сочетаются с диатоникой и русскими плагальными ладами. Незатейливый текст «Листьев» побуждает композитора обратиться к жанровым реминисценциям старинного русского романса — незатейливой мелодии (сопрано с терцовой второй альтов), элегическим восходящим оборотам мелодического минора, вальсообразному аккомпанементу. Жанр хора приближается к хоровому скерцо.

В хоре «Слезы» композитор использует иные формы музыкальной выразительности. Ведущая роль отводится логике композиционной структуры, которая производит глубокое впечатление напряженностью музыкальной драматургии. Благодаря особой степени эмоционального накала и драматизма хор становится драматургической вершиной всего цикла. Роль тематического зерна выполняет первая ниспадающая фраза басов «Слезы людские», оканчивающаяся характерным для стилистики *lamento* вздохом-задержанием. Для создания образа обреченности и трагизма композитор использует мрачную монотонность остинатного ритма, «сковывающий» органнй пункт, речитацию на повторяющемся звуке, короткие «мотивы-вздохи» со слабыми окончаниями, хроматические, нисходящего движения, попевки и щемящие диссонансы в аккордовой вертикали. В данном хоре особая драматургическая роль отводится паузам, которые становятся специфическим компонентом средств выразительности, а также общему динамическому плану, который в масштабах целого повторяет декрещендирующую линию, типичную для каждой отдельной фразы.

Среди хоровых миниатюр без сопровождения найдется не много образцов столь проникновенного прочтения поэтического текста, эмоционально насыщенной декламации, сочетания полноты высказывания

с предельным лаконизмом. Хор «Слезы» входит в ту группу произведений советских композиторов, которые возникли под впечатлением трагических утрат страшных военных лет.

Хор «**Что ты клонишь над водами**» — элегический пейзаж, обладающий чертами национального колорита. Умиротворенная картина родной природы рождается в чистоте, прозрачности и вокальности мелодических линий отдельных голосов. Интересна кульминация произведения — подступы к ней хорошо выдержаны в архитектурном плане и модуляционно убедительны. Хор имеет ладовое строение, близкое песенному складу. Очень выразительна тема хора «Что ты клонишь над водами», порученная альтам. Одноголосный запев на широкой мелодии, напоминающей лирическую русскую протяжную песню, дорийский лад, поникающая в постепенном узорчатом ниспадании мелодическая линия, свободная метрика, затушевывающая тактовую черту, отсутствие ритмической периодичности — все это прекрасно воссоздает основное настроение тютчевского стихотворения: покорную печаль одиночества, сдержанность лирического тонуса и удивительно верно прочувствованный национальный русский колорит.

Конец 40-х годов примечателен возникшем циклом «Балтика», женских хоров «Пробегает ветерок» и «Цветы» на слова Л. Ошанина, цикла «Песни сибирских охотников». Хоровой цикл «Балтика» («Утро на море», «Осень на Балтике» на слова Н. Брауна) представляет образец хоровой пейзажной лирики, открывает новые стороны дарования композитора. Пейзажи рисуются здесь масляными красками, а не акварелью. Хор «Утро на море» — любовное покоем, хор «Осень на Балтике» — нотки твердости, воспоминание о войне. Вне хорового цикла стоит хор «Назови мне такую обитель» (на слова Н. Некрасова). Хор написан в форме хоровой песни с выпуклой мелодией, простой, легко запоминающейся, с легким варьированием.

Цикл «**Песни сибирских охотников**» для мужского хора *a cappella* на слова Л. Черноморцева, созданный под впечатлением поездки в Сибирь, включает шесть интересных хоровых миниатюр («Эхо», «Костер», «Ярмарка на Тyme», «Посиделки», «Песнь тайги» и «Сибирская сторонка»). Среди всех хоровых циклов М. Ковалю данный цикл, по мнению исследователей, наиболее монолитен. Все входящие в его состав миниатюры написаны в одноименной тональности (*C-dur – c-moll*), имеют сходство в тематическом материале (диапазон октавы, подчеркивание I и V ступеней как основных опорных звуков лада, обилие кварто-квинтовых попевок, аккордов без терции и др.). Особенный интерес в «Песнях сибирских охотников» представляет хоровая инструментовка. Композитор использует приемы

расширения исполнительских возможностей в условиях однородного состава. Количество голосов в партитурах непрерывно меняется — от двухголосия до 7-миголосного изложения; мастерски чередуются эпизоды унисонного и плотного многоголосного пения; широко применяются запевы (в басовой партии) и соло на фоне хора, поющего без слов, регистровые «разрывы» и тембровые имитации голосов. Обдуманная динамика, логическое выстраивание агогических изменений, свежесть гармонических оборотов и ладомелодическое своеобразие также направлены на воплощение художественных образов. Цикл «Песни сибирских охотников» — замечательный вклад в хоровую литературу XX столетия.

Период 50-х годов отмечен появлением хоров в сопровождении фортепиано — «Молодость мира» (сл. А. Жарова), «Сибирь бескрайняя» (сл. Б. Липатова), «Шел охотник» (сл. Е. Пухначева), а также одной из лучших обработок русской народной песни «Эй, ухнем»; хоров без сопровождения («Весна-весняночка», «Отважный советский народ», «Утро в целинном крае» (на сл. А. Соболева), «У колыбели» (сл. Н. Сидоренко)), а также началом работы над созданием цикла «По родной стране» для смешанного хора (сл. Е. Дубровина).

Следующая веха в творчестве композитора — 60-е годы. В этот период были созданы такие хоровые сочинения как «Ильмень-озеро», «Океан». Данные хоры имеют характерные черты русского фольклора, что выражается в создании лирико-эпического характера при помощи накопления внутренней энергии, а не ускорения темпа.

Хор «Ильмень-озеро» обладает чертами суровой мужественности, по национальному колориту гармонии примыкает к эпическим хорам русской классики («Мужайся, княгиня» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина). Обращение композитора к специфической тембровой краске мужского хора *a cappella* является важнейшим средством выразительности. Колорит седой древности и «архаическая звучность» создается редким для образцов хоровой музыки разрастанием вертикали до семиголосия и мастерским использованием пения басов-октавистов, ведением голосов параллельными квинтами, введением коротких диатонических попевок с дорийскими оборотами в мелодии, ладовой переменностью гармонии, звучанием хроматизмов на расстоянии, заключительной плагальной каденцией.

Хор «Океан» (сл. Р. Гамзатова) отличается особой картинностью, сложностью хоровой фактуры мужского хора (состав разбит на 5-ть голосов, из которых 3-ри — это басы). В хоре применены приемы звукоподражания океанским шумам, рокоту волн. Характерна пластичность голосоведения в сочетании с интонационной сложностью

Также в период 60-х годов были созданы хоры, представляющие собой «литовскую страницу» в творчестве композитора («У девятого форта», «Тихо, тихо Неман наш струится» (обработка литовской народной песни), «Пляска парней» и «Здравствуй, молодежь»). Хоры демонстрируют глубокое, поэтическое проникновение в настроение народных мелодий, умение создать максимально выразительную звучность лаконичными, экономными средствами, великолепную хоровую инструментовку при целостной линии развития.

Наиболее крупным, сценичным в плане драматургии и фактуры, произведением «литовского цикла» является хор «У девятого форта», посвященный памяти жертв фашизма. Хор написан в свободной строфической форме с непрерывным развитием от скорбного начала к финальному просветлению.

Обзор важнейших сочинений М. Коваля выявляет тип хорового коллектива, на который, по мнению исследователей, ориентировался автор. Это — «драматический коллектив» (оперный, хор радио), обязательный участник «постановки», в которой каждая группа исполнителей непременно является активным действующим лицом драмы. Благодаря переосмыслению интонационной выразительности, свойственной русским классическим оперным традициям, и ее перенесению на почву хорового письма без сопровождения, композитор достигает глубинных художественных результатов в области музыкальной драматургии и сценического ощущения музыкальной формы.

Хоровое творчество В. Шебалина. Хоровое музыка занимает особое место в творческом наследии **Виссариона Яковлевича Шебалина** (1902 – 1963). В этой области композитором созданы сочинения, ставшие образцами и развивающие традиции русского классического искусства. В. Шебалин активно развивает жанр концертной хоровой музыки без сопровождения, обогащая хоровые партитуры индивидуальностью творческого почерка, новизной содержания. Хоровые сочинения В. Шебалина отличаются жанровым разнообразием, яркой образностью, близостью к народной песенности, строгой простотой и непосредственностью выражения чувств, глубокой насыщенностью художественно-образной сферы. Главная черта хоровых произведений композитора — выразительность мелодики, разрабатываемой на классически ясной гармонической основе. Мелодические линии каждой хоровой партии — самостоятельны, наполнены широчайшей палитрой вокальных штрихов, предопределяющих в дальнейшем своеобразие исполнительских интерпретаций и трактовок.

Жанровые границы хорового творчества В. Шебалина простираются от массовых одно- и двухголосных хоровых песен (около 30-ти)

до развернутых хоровых сцен в операх «Солнце над степью», «Укрощение строптивой», «Дума про Опанаса», частей вокально-симфонических сочинений (кантаты «Синий май, вольный край» на слова Н. Асеева, «Москва», «Увертюра» для хора (*ad libitum*) и оркестра на слова С. Городецкого, драматическая симфония «Ленин» по поэме В. Маяковского). К оригинальным хорам без сопровождения композитор обращается в конце 40-х годов, после опыта работы в вокально-симфоническом жанре. Первый сборник хоров В. Шебалина был издан в 1949 году и приурочен к 150-летию со дня рождения А. Пушкина. В него вошли такие сочинения как «Послание в Сибирь», «Зимняя дорога», «Эхо», «Стрекотунья-белобока», «Песня о Стеньке Разине». В этих хорах проявились основные черты творчества композитора: тонкое проникновение в характер и содержание текста, опора на народно-песенные интонации и, вместе с тем, свежесть и современность мелодического и гармонического языка. Данные сочинения сразу же приобрели широкую исполнительскую известность.

В тот же период времени композитор создает циклы на стихи современных поэтов — «Три хора на стихи А. Софронова» (ор. 44), «Шесть хоров на стихи М. Танка» (ор. 45), хоры на слова Б. Южанина и Я. Уховского. Позднее был сочинен цикл «Три хора на стихи М. Лермонтова» (ор. 47); хор «Цвети, советская страна» на слова А. Суркова; циклы «Четыре хора на стихи М. Исаковского» (ор. 50) и «Три хора на стихи молдавских поэтов» (ор. 52); обработки народных песен для различных составов и два цикла детских хоров («Моим внучатам»⁹, ор. 57 и «На лесной опушке», ор. 59). Композитор также создавал музыку к кинофильмам («Пугачев», «Глинка», «Волки и овцы»), а также редактировал оперу М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Исследователи отмечают приверженность В. Шебалина в тяготении к составам без сопровождения, к «мини-циклу», состоящему из 3-ех-6-ти миниатюр, объединенных тематикой или монографическими текстами.

Темы и сюжеты избранных В. Шебалиным стихов весьма разнообразны — от героики и гражданского пафоса («Послание в Сибирь», «Тополь»), юмористических и бытовых зарисовок («Стрекотунья-белобока»), трагедийного начала («Казак гнал коня», «Мать послала к сыну думы») до образцов светлой лирической образности («Зимняя дорога»), раздумий о судьбе русских поэтов («Эхо»). Композитор тщательно отбирает тексты для своих хоров. В их подборе ощущается принцип контраста, дающий возможность реализовать в музыкальном воплощении различные жанры. Например, хор «Послание декабристам» представляет собой суровый

⁹ Первый в советской музыке цикл для детского хора.

хоровой монолог с преобладанием звучности мужских голосов. В хоре «Песня о Степане Разине» осязательны традиции русских эпических молодецких песен с октавным разлетом в моменты кульминации. Веселые скороговорочные припевки угадываются в хоре «Стрекотунья-белобока».

Важной чертой хорового стиля композитора является опора на народнопесенные интонационные истоки (плач, причет, величание, старинная крестьянская протяжная и героическая песня), а также на характерные особенности современной бытовой и городской песни, хоровой массовой песни, городского романса и частушки. Хоровое письмо вокально по стилистике, отличается особой выразительной мелодизацией и подвижностью хоровых партий, пластичная вязь которых сложно ощутима при исполнении партитуры на фортепиано. Мелодические линии В. Шебалина отличаются мягкостью переходов, наличием терцовых ходов, что соответствует лирико-созерцательному характеру музыки его хоров. Используется квартовость, тесно связанная с речевой интонацией и входящая в трихордовые попевок, а также секстовые ходы.

Хоровая фактура расцвечена тембрами голосов, их различными сочетаниями (например, дуэт сопрано и альтов в проведении начальной темы хора «Мать послала к сыну думы»). При этом композитор выдерживает сдержанность регистров и тесситур, избегает напряженности в диапазоне хора. Нарастание звучностей достигается путем уплотнения хоровой фактуры постепенным введением хоровых партий («Дуб»). В. Протопопов отмечает «разнообразное использование подголосочности в сочетании со свободной имитационностью и мелодическими контрастными контрапунктами» [191].

Содержанию хоровой музыки В. Шебалина, ее фактуре соответствует характер вокально-хорового изложения. Особое внимание композитор уделяет полнозвучной вертикали; расстояние между хоровыми партиями колеблется в пределах терции-сексты; альты и тенора используются в их среднем регистре. Композитор мастерски владеет техникой смены составов вокальных ансамблей, т. е. фактурной переменностью. Особым расположением пользуется у В. Шебалина следующий состав — альты, сопрано, басы, с его мягкой квартетной звучностью. Женский хор пленяет мягкими подголосочно-гармоническими переходами («Зимняя дорога», «Жаворонок»).

Композитор отдает предпочтение четырехголосному складу изложения (классический стиль), но в наиболее значимых фрагментах партитуры для естественного уплотнения массы хорового звучания вводит прием *divisi* (например, дублированное удвоение голосов в кульминации хора «Казак гнал коня»). В то же время, в фактуре хоров В. Шебалина явно ощутима

дифференциация пластов – как правило, ведущий мелодический голос сопровождается отдельными группами голосов в виде подголосков (в традициях русской подголосочной полифонии), фона («Зимняя дорога»). По степени полифонизации, богатству темброрегистровки фактура хоров В. Шебалина близка оркестровой. Связь с классическими традициями ощущается в конструктивной ясности и отчетливости формы («Сумерки в долине», «Зимняя дорога»), в натуральности гармонических сопряжений, приоритете плагальности. Гармоническое развитие ограничено внутрिलाдовыми отношениями, альтерации и модуляции редки, тематизм основывается на общих, а не характерных оборотах.

Цикл «**Пять хоров на стихи А. Пушкина**» разнообразен по музыкальной стилистике. Задумчивость и энергичная «разговорность» отличают «Послание в Сибирь», былинной удалью наполнена «Песня о Стеньке Разине». «Стрекотунья-белобока» — маленькое хоровое скерцо с контрастной средней частью (хор закрытым ртом аккомпанирует солистке). Хор «Эхо» написан в стиле старинных хоровых произведений эпохи Возрождения. «Зимнюю дорогу» В. Шебалин назвал хоровым романсом.

Хор «**Зимняя дорога**» написан для смешанного четырехголосного хора (*divisi* в отдельных фразах средней части и в конце у басов), в трехчастной форме. С большой чуткостью отразил В. Шебалин в музыке элегическую грусть пушкинского стихотворения. Картина зимней ночи, катящиеся сани, звон колокольчика, песня ямщика, образ одинокого путника с его грустными мыслями воссоздается акварельными красками, с чертами яркой музыкальной изобразительности в хоровой звучности. В 1-й части хора — звучит печальная, немного заунывная мелодия («волнистые» фразы, разделенные цезурами), музыкальными средствами воссоздается превосходная образная «монотонность» (педали на квинте и тонике), удачно найден тип фактуры (солирующая партия сопрано с отзвуками — имитации в остальных голосах), способствующий атмосфере камерности и задушевности общего колорита.

Средняя часть хора — разработочного характера. Здесь и смена настроений в песне ямщика — на текст «то разгулье удалое» появляется взлет мелодии, пунктирный ритм, мажорные интонации), а на фразе «то сердечная тоска» — спад мелодической линии, минорные гармонии, смена тональностей, с последующим возвращением к основной тональности *b-moll*. В сокращенной репризе — образ одиноко звучащего колокольчика.

Хор «**Утес**» на стихи М. Лермонтова — более сдержан и строг. Начинается хор спокойной песенной темой лирико-элегического характера. Ее ладоинтонационная формула развивается в традициях М. Глинки

и П. Чайковского — от 3-й ступени минора вниз к 5-й, в бархатном тембре альтов с незаметным присоединением сопрано. Изящное двухголосие женского хора рисует образ тучки. Переход к образу утеса подчеркивается характером звучания мужского хора. Повествовательный характер изложения подводит к основной смысловой фразе «и тихонько плачет он в пустыне», проакцентированной композитором. Хоры «Зимняя дорога» и «Утес» на стихи М. Лермонтова — подлинные жемчужины не только творчества В. Шебалина, но и всей русской хоровой музыки XX столетия.

В. Шебалин упорно работал и над советской тематикой. В числе авторов слов его хоровых произведений — М. Исаковский («Хорошо весною дробится», «Дуб»), белорусский поэт М. Танк («Мать послала к сыну думы» и «Казак гнал коня», «Березе»), А. Софронов («Полынок» для мужского хора и «Дикий виноград» для женского).

Хор **«Казак гнал коня»** на стихи М. Танка — одно из самых драматичных хоровых произведений В. Шебалина. Хор написан в трехчастной форме. Первая часть начинается энергичной мелодией в остром пунктирном ритме и октавном унисоне хора, с элементами изобразительности (скачка коня, отзвуки сражения). Во 2-ом построении дан образ смертельно раненого бойца. Хроматические ходы в мелодии, выдержанные аккорды при неизменном темпе создают ощущение замедленности движения, подчеркивая трагизм этой картины. В таком же характере выдержана и средняя часть произведения («хищный орел глазами обвел холодное тело в долине»).

Мрачный запев басов звучит приглушенно, женские голоса завершают тему в низком регистре. Вся часть носит скорбный характер. Реприза звучит напряженно и динамично. Кода в мажорной тональности субдоминанты является смысловой кульминацией произведения. Музыка хора «Казак гнал коня» отличается рельефностью музыкального тематизма, чеканностью формы, интонационной и ладовой близостью к народной песне (переменный лад и переменный размер, обороты фригийского и дорийского ладов).

Хоры на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, М. Танка стали особой вехой в развитии русской хоровой музыки XX века. В данных произведениях ощущается линия преемственности, которая тянется к сочинениям русских классиков (от С. Танеева — мужественная сдержанность эмоций, предпочтение косвенного высказывания непосредственному обнажению чувств, этическая чистота и серьезность). Хоровые миниатюры В. Шебалина отличаются строгостью и простотой, отсутствием сильнодействующих эффектов. В лучших хоровых сочинениях В. Шебалина нашел отражение поэтичный мир художника и гражданина, полный внутренней красоты и нежности, жизнеутверждающий по своей природе.

Русское хоровое искусство переживало в первые десятилетия после революции сложный период адаптации к новым идеям, темам и образам. Для музыкантов старшего поколения большую трудность представляло освоение новой идеологии. Отсюда — несоответствие привычных средств выражения (системы образов, музыкального языка, элементов хорового письма) новым пропагандистским задачам, возложенным на искусство. Необходимо отметить роль жанра хора *a cappella* как наиболее демократичного, доступного широким массам в современной музыкальной культуре. В развитии этого жанра отразилась связь с традициями русской дореволюционной культуры и новыми чертами хорового творчества современности.

3. Хоровое наследие Г. Свиридова

Особенности хорового творчества Г. Свиридова. В творческом наследии **Георгия Васильевича Свиридова** (1915 – 1998) главенствующее положение занимает вокальная и хоровая музыка. Самобытность Г. Свиридова как вокального и хорового композитора проявляется в широте охвата разнообразных поэтических стилей. Так, романсы на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, циклы песен на слова П. Ж. Беранже, Р. Бернса, А. Исаакяна, А. Прокофьева составляют золотой фонд советской вокальной литературы. Композитор также обращался к поэзии В. Шекспира и Р. Бернса, А. Пушкина и М. Лермонтова, Н. Некрасова и А. Исаакяна, В. Маяковского и Б. Пастернака, А. Прокофьева и С. Орлова, А. Твардовского (и др.). Но, любимыми всегда оставались для Г. Свиридова два истинно русских поэта, у которых он находил вечные и созвучные сегодняшнему дню темы — это А. Блок и С. Есенин.

Г. Свиридов обладал богатейшим мелодическим даром. Мелодия — распевная, русская, задушевная — «святая-святых» свиридовского творчества. Характерны определения стиля Г. Свиридова «Творчество Свиридова — песнь в прямом (интерес к вокальным жанрам, внимание к слову) и переносном (неустанное воспевание Родины) смысле слова» первый в советской музыке цикл для детского хора [157, с. 35], и «песенность в широком смысле слова, как принцип, определяющий специфику тематизма <...> становится одним из главных качеств, выявляющих национальное в его творчестве» [182, с. 314].

Хоровой цикл «Пять хоров на стихи русских поэтов». Мастерство хорового письма Г. Свиридова с особой силой проявилось в его «Пяти хорах без сопровождения на слова русских поэтов», которые были созданы в 1959 году между двумя хоровыми полотнами: «Поэмой памяти С. Есенина» и «Патетической ораторией». Не смотря на то, что даннымopus является первым обращением композитора к жанру *a cappella*, важные черты индивидуального авторского стиля в нем прослеживаются ярко и убедительно. Они во многом являются показательными в развитии одного из направлений современного хорового письма. Лучшим исследованием творчества Г. Свиридова по праву считается монография А. Сохора, материалы которой используются при разборе хоровых произведений в разнообразных учебно-методических трудах.

Цикл «Пять хоров без сопровождения» (1959) написан на стихи русских поэтов различных исторических периодов (Н. Гоголь, С. Есенин, А. Прокофьев, С. Орлов). Не смотря на различие сюжетов, избранные стихи, в то же время, объединены доминантной темой творчества Г. Свиридова — темой Родины, собирательным образом русской земли, ее природы и людей, прекрасных в своей искренности и душевной чистоте. Музыка Г. Свиридова в этом цикле воспринимается как «квинтэссенция» всего русского: природы, пейзажа, человеческой души, песенности, поэзии, религии. Глубокое проникновение в душу народа, постижение природы русского мелоса крестьянских и городских песен, знаменного распева — вызывает аналогии с музыкой С. Рахманинова. Композитор умеет сочетать в своем творчестве общественно-значимые темы и лирику, образы родной природы и героические страницы истории революции и гражданской войны. Но, основная — патриотическая — тема любви к Родине получает у него лирико-философское воплощение.

Хор «Об утраченной юности» (на прозаический отрывок из второго тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя) — воспоминания о минувшем детстве и юности, выполняет функцию вступления к сборнику. Второй и пятый хоры сборника, написаны на стихи С. Есенина — любимого поэта композитора. Третий и четвертый хоры написаны на стихи поэтов советского периода — А. Прокофьева и С. Орлова. Сквозной для всех избранных стихотворений также является тема юности, выполняющая в драматургии цикла объединяющую функцию.

В хоре «Об утраченной юности» повествование ведется от лица солиста (автора). Композитор использовал прозаический отрывок из 6-ой главы поэмы «Мертвые души» Н. Гоголя. Данный хор является единственным авторским обращением к прозе, индивидуально преломляет прозаические особенности текста. Многие исследователи подчеркивают

музыкальность гоголевского слова, его эпичность, стремление к отображению общего идейно-образного начала — России, русской действительности. Данные черты, несомненно, увлекли и композитора Г. Свиридова. В поэме Н. Гоголя данный фрагмент текста имеет лирико-философский характер (размышления путника) с элементами бытовых юмористических штрихов. Г. Свиридов демонстрирует более глубокое восприятие текста, с усилением философского начала. «Либретто» хора формируется из эмоционально возвышенных фраз, выделяющих мысль о ярком восприятии человеком окружающего мира в юности и восприятии, «бледнеющем» в зрелые годы. Это — исповедь человека, утратившего свежесть и непосредственность чувства, ясно сознающего эту утрату и переживающего. Это и воспоминания о минувшем детстве и юности. Отрывок текста значительно сокращен и видоизменен композитором, что оговаривается авторскими примечаниями в нотном тексте. Данные изменения важны, поскольку благодаря им происходит слияние прозы и поэзии. Таким образом композитор преднамеренно превращает прозаический текст в ритмически упорядоченный и приближающийся к свободному стиху.

Хор задуман композитором (согласно авторской ремарке) — «в манере рассказа», повествования. Солирующий тенор открывает и ведет свое повествование на фоне хорового аккомпанемента, звучащего без слов, что подчеркивает значимость смысловых деталей. Хоровая фактура отличается прозрачностью, вкраплением подголосков-вокализов солирующего сопрано. Отчетливо прослеживаются народно-песенные истоки: в интонационном строе, в вариантности попевок, в постепенности музыкального развертывания, уравновешенности мелодических подъемов и спадов. В целом, мелодика хора обусловлена интонацией и ритмикой текста и, согласно свиридовской традиции, очень чутко отражает его смысловые детали. Настроение музыкального материала сочетает грусть, свойственную бытовым романсам (1-я часть), и горечь утраты (2-й раздел), что подчеркивается также и гомофонностью хоровой фактуры (сольная и аккомпанирующая партии). Первая половина хора сосредотачивает образ «невозвратно мелькнувшего детства», подчеркнутый светлыми окончаниями простых трезвучий. Следующая фраза холодным и тусклым звучанием кварто-квинтового аккорда отображает эмоциональность поэтического текста («...Теперь равнодушно, безучастно гляжу...»). Заключение (на текст «...О, моя юность! О, моя свежесть!...») является смысловой кульминацией целого — воспоминанием о юности, озаренном чистым, не омраченным светом. Доминирующая интонация данного построения (ниспадающая мелодия в объеме сексты) звучит как вздох

сожаления. В целом, двухчастная строфичность формы хора выделена и тональным планом, и переменностью функций в кадансах, мелодические фразы которых переходят в основной материал следующего хора «Вечером синим», связывая оба хора тематическим единством (на что указывает А. Сохор) [229, с. 142]. По жанру, первый хор цикла можно отнести к хоровой элегии, чему способствует свобода, гибкость, естественная непринужденность мелодии и некоторые элементы декламационности.

Второй хор «**Вечером синим**» (на стихи С. Есенина) раскрывает тему расставания с юностью, полного глубокой романтической печали. Повествование ведется от лица автора, но изложено у хора. На первый план выведена живописность музыкальной картины, в которой «все упоительно красиво и окрашено мечтательностью» [229, с. 143].

К особенностям хора относится мелодика, интонациями восходящая к русскому романсу и жанру вальса; гибкая ритмика, тонко отображающая метрику есенинского стиха (пятидольник, перебиваемый дактилем) и семантику поэтического текста (в частности, колористические, картинно-пейзажные детали стиха выделены долгими протянутыми звуками мелодии). Форма хора — разновидность двухчастной формы с включением.

Особыми средствами композитор достигает драматургической кульминации — повтором поэтического текста «Все пролетело», внезапным вторжением синкопированного ритма, введением контрастной динамики наподобие человеческого выкрика, после которого фраза быстро угасает. Гармонические приемы и интонации второго хора цикла схожи с первым хором. В частности, отмечается тождественность завершения 1-го и начала 2-го хоров. Связь этих двух частей (как и их образный, жанровый контраст) получила отображение в материале заключительного хора «Табун».

О музыке хора «Вечером синим» поэтично пишет О. Коловский: «Какой внутренней красотой, строгостью и сдержанностью в выражении чувств наполнена эта правдивая музыка! Лишь временами мажорную элегичность общего колорита заглушают пронзительные нотки глубокой скорби и разочарования. Неизгладимое впечатление оставляет переход от короткого «реквиема» (мужской квартет с альтами) к “бесконечному” мажорному кадансу, словно оживляющему в усталом сердце былые грезы юности. В этом хоре Г. Свиридов, кажется, не уступил Есенину: поэт звуков сравнялся с поэтом слова» [130, с. 19].

Хор «**Повстречался сын с отцом**» (на текст А. Прокофьева) — эпико-героическое повествование о драматических событиях периода гражданской войны, наполненных трагическим эмоциональным накалом. Тема близка некоторым образам «Поэмы памяти С. Есенина» («...Красной Армии штыки да в пояс светятся, тут отец и сын могут встретиться...»). Фрагмент частушки

С. Есенина (из «Песни о великом походе») разворачивается в хоре в сцену, которая в лаконичной форме повествует о смертельной схватке отца и сына. В семантическом плане общая линия о юности и молодости, прерванной трагической смертью сына от рук отца, получает продолжение с нового ракурса. Композиторский замысел ярко воспроизводит дух эпического сказа, предания. В частности, форма хора — свободная и сложная, не укладывается в привычную куплетно-вариационную, и состоит из пяти эпизодов, связанных принципом вариантно-попевочного развития. Каждый новый эпизод не является вариацией в строгом смысле: развитие музыкальной мысли осуществляется на основе родственности интонаций, деталей ритмики. Каждый последующий виток ритмоинтонационного развертывания носит отпечаток предыдущего.

Хор открывается энергичным запевом мужской группы с мелодическими взлетами в пунктирном ритме, в стилистике молодецких песен донских казаков. В варьированной переменности изменяется интонационно-ритмическая и фактурная основа музыки, трансформируясь в жанр запева. Вариантность запева служит средством драматической выразительности. Первая часть подразделяется на две половины благодаря хоровой инструментовке, в которой сменяются мужская и женская группы хора. Второй эпизод, исполняемый женским хором («...У тропиночки бросовой...»), звучит мягко как лирическая девичья песня. Далее хоровые группы объединяются, представляя одночастную строфическую форму. Драматическим контрастом и кульминацией являются 3-й и 4-й эпизоды хора («...Ветер шел походкой шаткой...» и «...Распустила хвост павлиний...»). Смешанный состав звучит компактно, мощно, повышается тесситура, ускоряется темп, отклонения в параллельный минор, — и все заканчивается резким обрывом. После длительной паузы начинается заключительный раздел, построенный на величавой, светлой мелодии. Это — своеобразный гимн будущему, утверждающему победу жизни над смертью. В хоре «Повстречался сын с отцом» все построено на контрастных сопоставлениях: звучание мужского хора сменяется женским, а затем и смешанным; эпизоды унисонного пения — гармоническим трехголосием, дублированным двухголосием, *tutti*. Трансформируется и красочно-тембровая палитра: «от ярких тонов жанровой картины к полутоновым переливам умиротворенного чувства» [130, с. 27]. В целом, хоровая фактура усиливает гармоническую насыщенность комплексами (частично дублирующими мелодию хора, поющего без слов).

Четвертый хор цикла — «**Как песня родилась**» (на сл. С. Орлова) — представляет собой образец задушевной песенной лирики, с незатейливым колоритом, простотой и романтичностью воссоздающих образы двух

мужчин, проживших полную трудностей жизнь и вспоминающих у ночного костра в лесу свою первую любовь и прошедшую молодость. Данный хор — проявление еще одной грани сюжета об утраченной юности, повествующего без надрыва о былом и душевной усталости. Куплетно-вариационная форма хора раскрывает при кажущемся внешнем мелодическом и ритмическом однообразии богатство чувств, красоту русской души, ее поэтичность. Вариационность, представленная в хоре является образцом композиторского мастерства. Девять куплетов песни решены как цепь тонких вариационных попевок, преобразованных основных мелодических, ладовых и ритмических оборотов.

Музыкальный материал хора обнаруживает тесную связь с интонациями бытовой городской песни, рожденной из песни крестьянской, подкреплен интонациями песни современной. В хоровой фактуре доминирует подголосочность, вызреваемая из одного сольного запева в трехголосие, которое в дальнейшем усложняется по вертикали и по горизонтали. Преобладание тихой и приглушенной звучности, обилие сольных подголосков, имитирующих детали поэтического текста, позволяют провести параллель с первым хором цикла.

В целом, композиторское мастерство Г. Свиридова позволило создать в хоре «Как песня родилась» необычайно мелодичную, естественно звучащую хоровую фактуру (в стилистике народной песни). Это поставило данное сочинение в один ряд с великолепными образцами подголосочного русского стиля (например, хор поселян А. Бородина, оперные хоры М. Мусоргского, некоторые хоры из «Десяти поэм для хора» Д. Шостаковича).

Заключительный хор «Табун» (на стихи С. Есенина) — величавая песня о России. Композитор использует в хоре отдельные строки стихотворения, воспевающие красоту родной земли. Глубокое патриотическое чувство любви к России, восхищение ее природой, необыкновенно поэтическая картина заката солнца, табуном коней в «ночном», звуки пастушьего рожка — наполняют звучание хора особым трепетным колоритом. Музыкальный материал хора контрастен своей суровой сдержанностью и строгостью лирически-певучей предыдущей части. В широком, по-богатырски мужественном, запеве мужских голосов раскрывается панорама родных просторов. Рисунок мелодической линии — жесткий и твердый, усиливается подчеркнутой квартовою интонацией, острыми акцентами. Дальнейший музыкальный материал звукописует картину летнего вечера. Хоровая ткань данного эпизода словно сплетена из народно-песенных интонаций. Кульминационная вершина хора (на текст «...Любя твой день и ночи темноту, тебе, о Родина, сложил я песню ту!»)

наполнена гимничностью интонаций, яркостью колорита, посредством смены аккордов в высокой тесситуре приглушенным тихим звучанием. В целом, партитура хора богата контрастами — частой сменой ритмов, фактур (от унисона к *tutti*, хоровой педали басов-октавистов, пения закрытым ртом), вокально-хоровых красок (например, после двух эпизодов с прозрачной фактурой очень эффектно звучит тяжеловесное семиголосие на фоне хоровой педали — своеобразного «горизонта», которое в свою очередь сменяется звонкими и певучими аккордами заключительного раздела). Изобразительные моменты звукописи чередуются с эпизодами философского раздумья.

В композиционном аспекте поэтическое единство «Пяти хор» аналогично строению одного из «есенинских» циклов композитора («У меня отец — крестьянин»). По жанру опус может быть определен как сюита с чертами хорового цикла, проявляющегося через тематическую и ладовую общность первых хор, тональные соответствия третьего и четвертого хор, а также — некоторой общностью содержания (раскрытие темы юности в 4-ех хорах цикла). Заключительный хор цикла — выступает в значении поэмого апофеоза или величавого эпилога. Ряд исследователей (например, А. Сохор) трактует заключительный хор аллегорически, как раскрывающий тему «вечера жизни».

В «Пяти хорах *a cappella* на стихи русских поэтов» отразились все основные стилевые черты Г. Свиридова: песенность (в мелодии хор и в голосоведении), ладовая диатоника и подголосочность с ее фактурно-гармонической переменностью функций; плагальность (преобладание терцовых соотношений с типичными для русской музыки колебаниями мажоро-минора), особенности формообразования (роль куплетно-вариационной и строфических форм), разнообразие хоровых составов, тембральное богатство в хоровой оркестровке (переходы от мелодии к гармонии, использование *divisi* во всех партиях, с усилением колорита мужского хора густотой и фундаментальностью басов /три басовых партии и одна теноровая/). Композитор использует все виды хорового письма, уделяя особое внимание контрастным сопоставлениям регистров, фактур и исполнительских составов («Табун», «Повстречался сын с отцом»), благодаря чему достигается красочность и картинность хоровой звучности.

Цикл «Два хора на стихи С. Есенина» (1967) является образцом преломления в музыке есенинской поэзии, столь близкой по духу творческой индивидуальности Г. Свиридова. Первый хор этого своеобразного диптиха «Ты запой мне ту песню» написан на одно из трех стихотворений, посвященных поэтом «Сестре Шуре». Хор написан для четырехголосного женского состава. Это — воспоминание о детстве, родном доме, красоте

материнской песни, воплощенное в музыке с особой задушевностью и искренностью высказывания. Музыкальный материал хора содержит черты крестьянского фольклора (сочетающиеся с современной бытовой песней), проявляющиеся в ладовой переменности, неустойчивости количества голосов (от унисона до четырехголосия), подголосочности хоровой фактуры, варьировании гармонических и мелодических оборотов. Ведущая интонация опирается на квинту. Устойчивость ритмических формул, квадратность структур, а также введение некоторых гармонических оборотов роднят данный хор с современными образцами песенного жанра. Определенной семантикой наполнено монотонное повторение напев, который служит фоном для возникающих воспоминаний.

Второй хор цикла **«Душа грустит о небесах»** написан для 12-тиголосного мужского хора и солирующего баса. Группировка голосов в партитуре позволяет предположить свойственную стилевой поэтике Г. Свиридова, многохорность, — в частности, партии теноров и басов, разделенные на три группы, складываются в два хора. В философской тематике хора раскрывается устремленность человеческой мысли к познанию тайн мироздания, и, в то же время, подчеркивается яркость образов и красочность поэтических деталей (например, «огонь зеленый», «свечи золотых стволов»).

Хор контрастен предыдущему по составу (женский/мужской), в звучности (камерная прозрачность/масштабность и массивность хоровой фактуры). В стилистике также ощущается глубинная связь с традициями народного песнетворчества, выраженная в натуральной диатонике, переменности размеров, протяженности мелодического запева. Главное тематическое ядро хора **«Душа грустит о небесах»** — это сольный запев басового голоса, а общее развитие музыкальной формы построено на его чередовании с аккомпанирующими фразами. Наличие двух хоров создает плотно звучащую хоровую ткань, усиленную антифонными перекличками хоровых групп. В канун кульминации мелодическая линия подхватывается всей массой хорового состава. Кульминация реализуется мощным и суровым звучанием унисона теноровой группы хора (на текст «...Понятен мне глагол...»). Структура хора характеризуется как построение свободного типа, отмеченное чертами вариационного развития.

В целом, общая колоритность и выпуклость звучания хоровой ткани данного хора вызывает художественные ассоциации с традициями древнего русского зодчества и старинной живописи, отличающимися суровой простотой и красотой.

Хоровые концерты Г. Свиридова. «Концерт памяти А. А. Юрлова» (1973) Г. Свиридова — яркий феномен в творческом наследии композитора.

Данное сочинение представляет новый виток эволюции традиционного для русского хорового искусства жанра хорового концерта — в его светском воплощении. В то же время, семантика концерта направлена и на воссоздание атмосферы заупокойной службы — вне прямой опосредованности жанра духовного хорового концерта, текстов и напевов литургии, при помощи средств бестекстовой вокализации хора и особенностей музыкально-стилевой поэтики.

Концерт-вокализ состоит из 3-х частей. Первая часть «Плач» — является отображением сущности человека, сраженного страшной вестью о смерти ближнего (*fis-moll*). Личное переживание обретает форму надличного, воплощенного в жанре плача. Музыкальный материал части начинается с напряженного созвучия, на кульминационной вершине. Главный тематический центр сосредоточен у альтов, а также в постоянной секунде мужского хора, сохраняющей неизменную суровую интонацию на протяжении всего драматургического развертывания. Партия сопрано выполняет в части функции второстепенного голоса.

Кульминация «Плача» достигается подъемом мелодии на одну ступень вверх и завершается постепенным застыванием голосов хоровой фактуры. Специфические приемы вокализации — обрыв звука, динамические нарастания с внезапным замиранием звука (приемом *sub. pp*) — создают эффект сильнейшего эмоционального надрыва. Аккорды коды, исполняемые закрытым ртом, подводят ко второй части.

Вторую часть «Расставание» исследователи сравнивают с иконописным каноническим сюжетом «погребения». В музыке части содержится важная пространственная деталь — определяющее форму, нисходящее движение. Композитор использует отличающиеся от первой части приемы музыкально-стилевой поэтики: наложение на педаль теноровой партии мелодической линии группы сопрано, введение хроматизмов в мелодическую линию партии альтов, звучащих как набег волн или горестных стенаний.

Драматургическое развитие состоит из двух волнообразных построений, заканчивающихся аккордом (*Cis-dur*). Реприза формы построена на повторении начальной серебристой темы, звучащей в партии сопрано, одиноко взмывающей и опадающей вздохом.

Третья часть «Хорал» преломляет основную мысль поэтики обряда погребения — идею противопоставления «земли» и «неба», смерти физической и бессмертия духовного. Музыкальный материал символизирует длительное восхождение вверх, кульминационная вершина части — аккорд, взывающий ввысь, являющийся высшей динамической и тесситурной точкой всего концерта. Финальная часть начинается с интонации, в которой

сосредоточена глубокая скорбь, с постепенным вызреванием вертикальных многозвучий, захватывающих все более широкие регистры звукового пространства. Интонационный поток всей части отличается свободой развития и текучестью. Среди особых приемов выделяется постоянное изменение размера (от 5-ти до 9-ти четвертей), а также введение изумительных по красоте гармонических созвучий, усиливающих пространственность звучания.

В целом, в стилистике концерта зримо проявляются новаторские черты, свойственные современному композиторскому творчеству: отсутствие поэтического текста, максимальная выразительность бестекстовой вокализации в создании образа путем сочетания пения открытым и закрытым ртом; усложненный интонационный строй (обилие хроматических ходов, задержанных звуков, вспомогательных и нисходящих интонационных «стонов»); тип хорового письма, приближающийся к инструментальному; гибкость фактуры (трактующая хор как хоровой вокальный оркестр) — от мощности до прозрачности, ее полифонизированность; увеличение роли диссонанса; особая подвижность динамики, выраженная во внезапной переменности нюансов от *f* к *p* в характерных динамических «срывах», а также в динамическом усилении или угасании на выдержанном звуке; тембровость хоровой фактуры, создание интересных акустических тембральных комплексов путем сочетания самых разнообразных голосов и хоровых групп.

Хоровой концерт «Пушкинский венок» (1979) является ярким образцом обращения Г. Свиридова к пушкинской лирике, в котором композитор решил интересную и сложную творческую задачу — следуя глинкавскому эталону трактовки поэзии воплотить строки А. Пушкина без искажения, насытив сочинение эффектными концертными приемами. Концерт является пример прекрасной интерпретации пушкинской поэзии — в 10-ти частях цикла достигается небывалое мастерство в раскрытии образов, картин, неожиданных образных сопоставлений, которого не было ни в одном из его предыдущих опусов *a cappella*. По мнению исследователей, в «Пушкинском венке» отразилась философия жизни поэта, раскрываемая на расстоянии в хорах, близких по духу и настроению, но расположенных на отдалении друг от друга. Восхищение красотой мироздания, ощущение себя его частью просматривается в принципе композиции целого и на уровне каждой части. Композитор замечательно чувствует и передает в музыке форму стиха и его «эмоциональную тональность» посредством достижения необходимой легкости и прозрачности фактуры, лапидарности ритмических формул. Концерт состоит из 10-ти частей: «Зимнее утро», «Колечушко-

сердечушко», «Мери», «Эхо», «Греческий пир», «Камфара и мускус», «Зорю бьют...», «Наташа», «Восстань, боязливый...», «Стрекотунья-белобока».

Первая часть хорового концерта **«Зимнее утро»** — это торжествующий гимн русской природе, ликующей красоте мироздания. Здесь репрезентируются все важнейшие образы концерта — мир, поэт, любимая, а также запечатлен русский гармонический идеал, связанный с зимней бодростью, свежестью, здоровьем, чистотой снега, открытыми неоглядными пространствами, звонким воздухом, быстрой и разгоряченной ездой. Музыкальный материал хора наполнен патетическими приподнятыми и восторженными интонациями мелодической линии, подкрепленными яркими и блестящими гармониями в аккордике-колоннаде хоровой фактуры (1-я часть хора). В средней части происходит затемнение образно-музыкального колорита. Изменение тональности, контрастное соотношение хоровых составов призвано отобразить противопоставление «двух зим — утренней и вечерней». Заключительная часть наполнена радостными и фанфарными интонациями, переменностью размера, волевыми акцентируемыми интервалами, кульминационным взлетом мелодической линии на октаву.

Вторая часть концерта **«Колечушко-сердечушко»** вводит слушателя в сферу печальной образности пушкинской лирики, созданной поэтом на материале народной песни, записанной в селе Михайловском. Эта часть звучит как напоминание о тревогах, боли, тоске, свойственных человеческой жизни. Часть открывается устремленным в даль звучанием одинокого женского голоса («Не летай мой соловей...»), подхватываемым жалобой женского хора («...Колечушко-сердечушко...»). Музыкальный материал основан на перекличке-чередовании звучания женской и мужской групп хора, что подчеркивает оторванность персонажей (юноши и девушки) друг от друга. В данной части сосредотачивается предельная для всего цикла диссонантность, передающая возрастание душевных переживаний. Хор завершается парящим соло (возврат к начальной теме «...Не летай мой соловей...») — своеобразным катартическим просветлением, возникшем после сильных эмоциональных переживаний.

Следующая часть **«Мери»** (№ 3) — образец воплощения тонкой душевной лирики. Нежный и парящий образ молодой женщины раскрывается в 4-ехголосном изящном аккордовом изложении хоровой фактуры, грациозном ритмическом рисунке, тонких интонационных формулах мелодической линии, драматургической «умиротворенности» построения музыкальных фраз.

В четвертой части цикла **«Эхо»** происходит зарождение философской образной сферы посредством раскрытия темы судьбы и высшего назначения художника. Хор контрастен предыдущим частям величественным зачином

речитатива, необычайной фактурой начальной фразы, застывший ритмом. Характерный акустический эффект («двойное эхо»), введенный композитором, производит сильное эмоциональное впечатление.

Пятая часть концерта **«Греческий пир»** в новых гранях раскрывает перед слушателем сущность пушкинской эстетики. Этот номер является не только структурной, но и смысловой «сердцевиной» концерта. В тембрах инструментов и голосов ощутима южная колористика, в гармонии проступает излюбленная композитором символика неба (введение «аккорда синевы»). В звучании хора слышны отголоски стройного, диатоничного гимна. Часть решена лапидарно-органичными средствами музыкальной выразительности, с преломлением пушкинского «закона меры».

6-я часть концерта **«Камфара и мускус»** (на текст А. Пушкина «От меня вечер Леила...») продолжает южную линию концерта, однако в ином, шуточном ключе. Образ увядающего старика, не считающегося с неумолимыми законами природы, раскрыт посредством пустоты квинтового созвучия в характерном тембральном звучании мужского хора. Средства музыкальной выразительности передают и звонкий смех в ответе красавицы, наделяя хор чертами достоверной игровой картины. В плане эмоционально-образной драматургии, данная часть концерта-цикла является переломной.

7-я часть концерта **«Зорю быют...»** — повествование о жизненном пути художника, раскрытое в «речи от автора» (бас-соло). Композиционный стрезень хора, складывающийся из двух контрапунктирующих пластов (остинатная мелоритмоформула (сопрано-соло) и величественный хорал (в форме разомкнутого восьмитакта), выдержан в стилистике отпевания, скорбного и сдержанного. В музыке слышны колокольность и другие образно-звуковые символы (трубные ключи казарменной атмосферы России николаевской эпохи, мерность шага похоронной процессии). По глубине и силе эмоционального высказывания данный хор становится драматургической кульминацией всего концерта.

Следующая часть **«Наташа»** (№ 8) — в драматургии цикла играет роль психологически необходимой эмоциональной разрядки, следующей за огромным эмоциональным напряжением. В музыке этой части концерта доминирует трехдольный ритм баркаролы, легкость и полетность аккордовых вертикалей, нежная неуловимость любовной грусти в переменности оттенков минорного и мажорного ладов.

9-я часть концерта **«Восстань, боязливый...»** — представляет своеобразную духовную вершину цикла. Первая часть хора звучит сурово, с тихой требовательностью и настойчивостью. Среди средств музыкально-стилевой поэтики — спокойная динамика, переменный лад, использование

полифонических приемов (элементы фугато) в хоровой фактуре изложения темы, тесситурно-визуальное «прорастание» темы из басовой партии к партии сопрано, завершаемое гармоническим изложением реплики-призыва «...Встань, встань!..». Музыкально-выразительные средства второго раздела данной части (постепенный переход от вербального пения к бестекстовой вокализации «закрытым ртом») направлены на создание состояния внутреннего покоя посредством «безмолвной молитвы».

Кольцо «Пушкинского венка» замыкается виртуозным по технике исполнения финалом — частью «**Стрекотунья-белобока**» (№ 10). Шум и перезвон мелоритмической пульсации составляют основу звукового фона, символизирующего несмолкаемый, заполняющий все пространство «говор толпы», из которого вырастают реплики, выкрики, ансамбли, сольные голоса. Характерная виртуозная инструментализация изложения фактуры придает финалу черты концертности, необходимой для заявленного жанра. В целом, общие черты концертности выявляются посредством детализации сочетания мужской и женской групп хора; многофункциональности использования солистов (соло и изобразительные элементы); введения элементов театрализации, сонорных эффектов, раскрывающих суть поэтического образа. Первое исполнение концерта осуществилось силами замечательного хорового коллектива — Камерного хора под управлением В. Минина.

Черты хорового письма Г. Свиридова. В хоровых сочинениях Г. Свиридова главенствующее положение занимает сфера вокальных жанров, мир композитора — человеческий голос. Композитор тяготеет к народной музыке, ее интонациям, ладам, ее внутреннему духу и содержанию.

Основу хоров составляет мелодический пласт, покоящийся на сопровождении (инструмента или других голосов). Хорам Г. Свиридова свойственна диатоничность мелодий, их яркость и песенная выразительность. Гармония хоров — тональна, неподвижна на долгом протяжении, с неуловимым штрихом — наложением аккорда. Сочинениям присуща общая тональная сдержанность (в большинстве хоров, а также и смежных частях циклов — одна, несменяемая тональность).

Ритмика свиридовских хоров отличается простотой, однако бывает и изысканно прихотливой (например, в хоре «У берега зеленого» из кантаты «Ночные облака»). Специфичны типы хоровой фактуры: свойственно расслоение музыкальной ткани на два пласта — главный и вспомогательный (сопровождение); аккомпанементам присуща особая выразительность (под мелодию подкладываются выдержанные звуки, в «другом» тембре (или другой группе смешанного хора, соло; разных приемах звукоизвлечения — закрытым ртом, на гласный звук и т.д.). Нередок в хоровых партитурах Г. Свиридова аккордовый, хоральный тип (например, хоры «Вечером

синим», «Ты запой мне ту песню») фактурного изложения. Полифонической фактуры в классическом виде в хорах Г. Свиридова не найти (редкое исключение — элементы фугато в хоре «Встань, боязливый...» из хорового концерта «Пушкинский венок»), так как смешение, переплетение линий мешает, по мнению композитора, выражению поэтической мысли (Г. Свиридов ценил предельную четкость слова). Важнейший принцип хоровых партитур Г. Свиридова — заключается в сцеплении слова и музыки. Композитор никогда не подчиняет слово музыке, не иллюстрирует текст, но прочитывает главную мысль и настроение стиха, музыкой усиливая слово.

4. Хоровое творчество а cappella Д. Шостаковича, В. Салманова, Р. Щедрина, С. Слонимского и других композиторов второй половины XX столетия

Хоровое наследие Д. Шостаковича. Большим событием в хоровой культуре XX столетия явилось сочинение **Дмитрия Дмитриевича Шостаковича** (1906 – 1975) — цикл «Десять поэм» для смешанного хора без сопровождения, ярчайший образец развития жанра хоровой поэмы для хора без сопровождения¹⁰. Цикл поэм написан в зените творческой зрелости композитора (1951), демонстрирует важный этап в развитии стиля композитора, особенно хорового. В цикле продолжила свое развитие тема революции, которая волновала композитора в самом начале творческого пути (вторая симфония — «Посвящение Октябрю» (1927) и третья — «Первомайская» (1929), написанные для оркестра и хора).

Сюжетная линия цикла «Десять поэм» складывается на основе стихов из сборника «Революционных поэтов» (1890 – 1917). Авторы избранных поэтических строк — поэты-революционеры: Леонид Радин (1861 – 1900) известный как создатель песни «Смело, товарищи, в ногу», Аркадий Коц (1872 – 1943), создавший перевод на русский язык текста «Интернационала», ученый Владимир Тан-Богораз (1885 – 1938), автор известной революционной песни «Мы сами копали могилу себе», революционеры Евгений Тарасов (1882 – 1943) и Алексей Гмырев (1887 – 1911), написавшие ряд стихотворений о революционной борьбе. Страстность, лиризм, стремление к свободе, самоотверженность в борьбе составляют главное содержание революционной поэзии, привлекавшей внимание Д. Шостаковича. Музыкальный язык поэм свидетельствует о глубокой продуманности композитором строк поэтического текста. Под воздействием суровой

¹⁰ За «Десять поэм» Д. Шостаковичу была присуждена Государственная премия второй степени за 1951 год.

красоты героических и трагических образов композитор создал подлинную вокальную симфонию, покоряющую разнообразием музыкальных идей и эмоциональностью драматического накала. Жанр хоров данного цикла композитор атрибутировал как поэма, так как многообразность и конкретность содержания стихов требовали более развернутого, чем куплетная форма воплощения.

В исследовательской литературе рассматривается вопрос о том, что объединяет поэмы в целостную концепцию. Отмечается тематическая общность (образы революционного времени), выявляется сюжетная линия (настроения предреволюционной поры, драматические события 9-го января 1905 года с последующей реакцией на них, а далее — устремление к светлому будущему посредством борьбы). Внутренняя архитектура цикла (по оценке В. Бобровского и Ю. Левашова) проявляется в единой драматургической линии сюитного цикла, не смотря на законченность и самостоятельность каждой поэмы. П. Левандо дополняет ряд объединяющих свойств следующими особенностями композиторского решения: 1) значительной длительностью общего звучания цикла (40-к минут); 2) единым исполнительским составом (смешанный хор) 3) блестящим владением хоровой фактурой; 4) атрибутированием жанра хоров как поэмы, что предполагает известную композиционную свободу, богатство и разнообразие форм номеров цикла (от хоровой миниатюры до масштабной композиции).

В цикле поэм выделяются три объемных раздела. Первый раздел (1-я — 5-я поэмы) — лирико-драматического характера, — воссоздает обобщенный образ русского революционера. Центральный раздел (6-я — 8-я поэмы) — отражает трагические события 1905 года. Третий раздел (9-я — 10-я поэмы) представляет собой своеобразный финал эпилог.

По содержанию и характеру музыки поэмы делятся на несколько групп. В первой повествуется о трагических судьбах революционеров (2-я, 4-я, 5-я поэмы). Их мелодический язык сочетает близость революционному фольклору в интонациях («Замучен тяжелой неволей», «Узник», «Колодники», «Слушай»), сочетании декламационности с напевным характером изложения мелодии.

Отмечается введение действенного драматургического приема сонатного принципа (К. Дмитриевская) посредством введения двух контрастных интонационных сфер [101, с. 172]. Первая из них (в поэме № 1 «Смелей, друзья») связана с кругом идей и чувств собирательного образа русского революционера, вторая (в поэме «Один из многих») — раскрывает трагическую сторону этого образа. Они аналогичны главной и побочной

темам сонатно-симфонического цикла. После их экспозиции, 3-я поэма «На улицу» звучит как музыкальная фреска-плакат.

Вторая «тема» цикла развивается в поэмах «При встрече во время пересылки» (№ 4) и «Казненным» (№ 5). Кульминацией разработки является триада поэм — 6-я поэма «9-е января», затем поэма-реквием «Смолкли залпы запоздалые» и 8-я поэма — взрыв гнева — «Они победили». Девятая и десятая поэмы являются динамизированной репризой и образуют финал всей драматургической формы.

Первая поэма «**Смелей, друзья**» (на текст Л. Радина, представляющее завещание поэта) выполняет функцию вступления. Она выдержана в жанре революционной песни, что проявляется в лаконизме и выразительности ритмического рисунка, введении восходящих мотивов (кварта) в начало каждой музыкальной фразы, амфибрахической стопы, размера 9/8. Эти черты придают ведущему тематизму образ целеустремленности и полетности. Поэма отмечена жанровым переосмыслением маршевости, а также распевностью, переходящей в патетику. Лапидарная суровость хоровой инструментовки передается однородным составом смешанного хора. Поэма имеет ясную куплетную структуру (три варьированные строфы), усиленную тональным планом.

2-я поэма «**Один из многих**» (сл. Е. Тарасова), входящая в экспозицию трагических образов, представляет собой рассказ о судьбе героя-революционера. Здесь преобладает повествовательность, усиленная сумрачным колоритом (низкий регистр, тусклые тембры альтов и басов). Ведущая тема поэмы контрапунктирует главной теме первого номера цикла. Также она становится интонационным источником ряда последующих частей (например, поэмы №4). Статичный миксолидийский мажор с низкой второй ступенью, многократное повторение темы в унисоне партий басов и сопрано — все это производит впечатление мертвенной застылости и перекликается с картиной Дворцовой площади в 11-ой симфонии Д. Шостаковича.

3-я поэма «**На улицу**» (слова неизвестного автора) — призывная песня-плакат — массовая сцена кипучего народного движения (шумное многоголосие, с *divisi* в партиях, на громкой звучности). Форма хора — рондально-вариационная.

4-я поэма «**При встрече во время пересылки**» (сл. А. Гмырева) — это лирико-драматический эпизод (ариозо тенора на фоне вокализа хора с причудливым сплетением подголосков). Тональность — соль-мажор с низкой VII и II ступенями (в мажоре, затем — в фа-диез мажоре).

Пятая, шестая и седьмая поэмы, складывающие центральный раздел цикла, являются признанными шедеврами хорового искусства русской музыки XX столетия.

Пятая поэма «**Казненным**» (сл. А. Гмырева) становится своеобразным тематическим резюме образов, экспонируемых в первом разделе цикла. Структура поэмы — ярко выраженная двухчастность, подчеркнутая острым контрастом избранных типов хоровой фактуры (полифонической в первой части и аккордовой во второй). Музыкальная образность первой части рисует картину узников в безысходном ожидании казни. Тема фугато проходит тяжелой поступью, поочередно в каждой хоровой партии, начиная от регистра басов к сопрано (*fis-moll*). Вторая часть — по духу строгая и возвышенная молитва-речитация, звучащая в тихом динамическом нюансе. Образ светлой памяти рождается в кадансе теноровой партии (модуляция в *Fis-dur*, звучание дорийской сексты).

Шестая поэма «**Девятое января**» (сл. А. Коца) представляет собой монументальную драматическую хоровую фреску, контрастные эпизоды которой мастерски раскрывают перед слушателем картину расстрела демонстрации января 1905 года. По развороту музыкальных событий и форме данная поэма приближается к оперной сцене в стилистике М. Мусоргского. Поэма структурируется из тех разделов, раскрывающих события данного дня — обращение народа к царю, сцены массового расстрела и финала, демонстрирующего зарождение мощи народного гнева.

Как и в оперном спектакле, функциональность хора в данной поэме заметно расширена — речь от автора сочетается с функциями хора как действующего лица. Поэма открывается суровым ораторским призывом — лейттемой «Обнажите головы!..», излагаемой в патетичном звучании мужского хора. Музыкально-стилевая поэтика первого эпизода — приглушенный штрих *staccato* в низком регистре мужского хора (трехголосие) передает состояние скрытого беспокойства и тревоги (текст «...На устах с молитвою...»), прорывающихся в горьких интонациях альтового причета «Гой, ты царь наш батюшка» (тема используется в 10-й симфонии композитора). Д. Шостакович мастерски сочетает звучание смешанного хора с интонациями народных плачей, излагаемых в отдельных хоровых репликах, выразительно сопоставляет вокализацию с элементами декламационности. Драматично-экспрессивная кульминация данного раздела поэмы раскрывается в монолитном звучании всего хора (на текст «...Мрем в цепях и с голоду...») и подготавливается постепенным повышением тесситуры и усилением силы динамического громкости.

Центральный эпизод (сцена расстрела) воплощается напряженными и драматическими средствами хоровой инструментовки — высокой тесситурой всех хоровых партий, напряженной декламационностью октавных возгласов, гаммообразными параллельными восходящими линиями плача в звучании женского хора. Лейттема поэмы «Обнажите головы»

в хоральном изложении, в постепенном замедлении и спаде динамической громкости (*mf—piano*) завершает второй эпизод.

Заключительный раздел (*Andante*) и кода (*meno mosso*) объединены эпическим характером образной драматургии. Поэма завершается апофеозным проведением лейттемы «Обнажите головы» в высоком регистре, напряженной и яркой динамике *ff*. Поэма передает широкую гамму эмоциональных состояний, обладает зримой характерностью образов, насыщенной драматургией, масштабностью формы, дифференцированностью хоровой фактуры.

Седьмая поэма «Смолкли залпы запоздалые» (сл. Е. Тарасова) — своеобразный реквием цикла. В солирующем тембре альтовой партии слышны отголоски древнерусских распевов. Тема поэмы — выразительна, речитативного плана, выдержана в скорбно-траурном печальном характере. Изложение поэмы — цельное, с сохранением непрерывного единого пульсационного движения. Выразительна оттеняющая тему попевка «...Спите, спите...», изложенная глубинно-объемными октавами в звучании низких регистров смешанного хора (альты и басы). Вторая часть поэмы «Утром снова баррикадами...» звучит как торжественная клятва (в полнозвучно-мягких аккордах хора). Своеобразие разделу придает тональная переменность (*E-dur — Fis-dur*). Плотная фактура аккордового изложения, маршеобразность двухдольного движения олицетворяют в поэме скрытую мощь новых сил. Торжественность клятвы заключительных слов «...На неслыханном пожарище мы помянем вас...» композитор подчеркивает введением октавного унисона в хоровом изложении, контрастирующим пятиголосному гармоническому складу предшествующего раздела. Поэма завершается динамической репризой в основной тональности (*gis-moll*).

Восьмая поэма «Они победили» (на сл. А. Гмырева) гневным обличением царской реакции завершает драматическое повествование о событиях 1905 года. Аккордовая фактура, стремительное движение придают звучанию хора энергию и силу. Формообразующий принцип строения стиха в данной поэме — варьированная строфа, контрастная по отношению к окружающим частям.

Поэмы «Майская песня» (девятая) и «Песня» (десятая) — насыщенный радостно-приподнятыми красками финал, в котором лирическая линия цикла окончательно преобразуется. Поэмы объединены в своеобразный диптих многообразными связями. В тематическом плане мелодическая вариантность «Майской песни» (сл. А. Коца) представляет новую ступень симфонического развития. Главная тема «Майской песни» построена на «горизонтальном» распеве рефрена «...Празднуйте Первое Мая!..» — торжественно-статичном опевании тоники. Гармоническое

развитие тематизма имеет важное значение в сквозном «действии» цикла. Выделяется преодоление «оминоривания» гармонических последовательностей, связанных с введением VI низкой ступени, представляющих в терцовом соотношении мажора (*D – B – Ges*), которые нивелируются малотерцовым соотношением тональностей (*Ges – Es – C*).

Заключительная поэма «Песня»¹¹ (на сл. В. Тан-Богораза) — грандиозный по размаху и наиболее своеобразный по структуре хор. Начальная тема выделяется бетховенской мощью и непосредственным преломлением трехдольности стиха (амфибрахия) в трехдольности движения, отталкиваясь от периодически акцентированной тоники *es-moll*. Тема косвенно связана с интонациями поэм «Майская песня» и «Смолкли залпы запоздалые».

Вокально-хоровой стиль «Десяти поэм» Д. Шостаковича определяется важностью декламации, обнаруживая преемственность со стилистикой хорового письма М. Мусоргского и А. Давиденко. Преобладающая стопа в поэмах — амфибрахий, наиболее характерная по мнению исследователей стопа русских революционных песен. Контраст ритмических стоп активно участвует в организации драматургической формы. Характерная декламационность «Поэм» проявляется в разнообразии введенных ритмических формул и использовании жанровых связей ритмических стоп, раскрывается посредством активного взаимодействия ритма музыкального и стихотворного. В принципе воплощения поэтического текста в «Поэмах» Д. Шостаковича соединяются два полюса: точность воспроизведения детали (слова) с самостоятельностью музыкального раскрытия самой глубинной идеи, для которого малоинтересная структура стихов не служит стимулом. Композитор выявляет высокую гражданственную идейность избранных стихов, поднимая содержание на совершенно на надбытийную художественную высоту, что приобретает особую важность для сочинения в жанре хоровой поэмы.

Особый интерес представляет собой мелос «Десяти поэм» — с позиций интонационности, жанровой опосредованности. Тематизм «Десяти поэм» — это сплав жанров русской народной музыки — лирической песни, причитаний, колыбельной, революционной песни, песни каторги и ссылки, революционных гимнов.

Цикл имеет сквозное развитие. Тональные и тематические особенности формообразования, вариантность, взаимодействие интонационно-тематических и ладогармонических элементов, особенности хоровой фактуры способствуют преодолению относительной самостоятельности его отдельных номеров-поэм. Исследователи (М. Сабина, М. Тарасов,

¹¹ Из Уота Уитмена.

К. Дмитриевская) отмечают в поэмах взаимодействие трех композиционно-драматургических принципов музыкальной формы поэм: песенного, оперного и симфонического.

Оперный принцип определяется активной действенностью повествования, свободной монологичностью или диалогичностью контрастных характеристик, «крупным штрихом» в форме, многотемностью. Симфонический принцип развития характеризуется сложным длительным развитием тем, активной разработочностью изложения, расширенными, разомкнутыми построениями, интенсивной модуляционностью и полифоничностью. Синтез песенности, оперности и симфоничности, впервые проявивший в поэнном цикле, обретет наиболее яркие формы проявления в более поздних сочинениях композитора, например, поэме «Казнь Степана Разина».

Цикл «Десять хоровых поэм» Д. Шостаковича был написан для Государственного хора русской песни под управлением А. В. Свешникова и впервые исполнен в 1951 году в Москве, а в 1952 году — Ленинграде. Цикл отмечен многообразием приемов хорового письма (от мощных аккордовых созвучий до прозрачной подголосочности), новизной гармонических решений и концептуальностью ладофункционального замысла каждой поэмы (богатство тонального плана в переплетении секундовых, терцовых и квартовых связей, переменная функциональность выразительного «включения» в минорную музыку мажорных мелодических и гармонических оборотов), единством стиля хоровой фактуры при ее внешнем разнообразии (унисон, подголосочность, гомофонно-аккордовое монолитное полнозвучие, имитационно-контрапунктические построения, возникновение *divisi*, дублированное двухголосие), богатством хоровой инструментовки (активное *divisi*, введение малого и большого *tutti*, превалирование звучания мужского хора, яркость высокой тесситуры, частое введение тембров альтовой и басовой партии в важных моментах звукоформы, прием постепенного включения голосов, элементы двуххорности). Все средства музыкально-стилевой поэтики направлены на глубокую прорисовку контрастных образов поэм. Оперная трактовка хора в поэмах, подчинение общего развития симфоническим принципам, перерастающим рамки хора *a cappella*, усиление мелодико-декламационной индивидуализированности являются по мнению исследователей причинами исключительной трудности исполнения «Десяти поэм».

Цикл «Десять поэм» представляет собой новое явление в исполнительском стиле русской хоровой музыки XX столетия, в котором участники исполнительского процесса, воспитанные на современных

интонациях, воспринимают хор как драматический коллектив, активно участвуют в раскрытии образной сферы, а также обладают высоким уровнем вокальной техники.

Хоровое творчество В. Салманова. Вадим Николаевич Салманов (1912 – 1978) относится к плеяде русских композиторов — представителей ленинградской композиторской школы. В. Салманов являлся профессором Ленинградской консерватории, народным артистом РСФСР, лауреатом Государственной премии РСФСР. Интерес к хоровой музыке у композитора проявился на зрелом этапе творческого пути, после создания произведений для камерно-инструментального ансамбля и симфонического оркестра. В. Салманов написал более 70-ти сочинений для хора, большинство которых организованы в циклы.

Наиболее ранние хоры композитора (на стихи Ясыра Шиваза) появились в 1950 году и остались в рукописи. В 1959 году был создан хоровой цикл шесть поэм для хора *a cappella* «Но бьется сердце...» (на стихи Назыма Хикмета). К оригинальным сочинениям для хора относится также триптих на стихи Я. Купалы (1960), цикл «Восьмистишия» на стихи Расула Гамзатова (1962), хоровой концерт «Лебедушка» (1966 – 1967 гг., Государственная премия 1970 г.), три хора на стихи Ф. Тютчева (1970), хоровой концерт «Добрый молодец» (для мужского хора, тенора, английского рожка и баяна), три вокализа для смешанного хора, солиста и органа), лирический цикл «Русь» из семи хоров для женского (детского) состава, а также ряд других сочинений. Среди крупных форм — сочинения на тексты А. Блока — вокально-симфоническая оратория-поэма «Двенадцать» (1957), кантата «Скифы» (1973), кантата «Ода Ленину» (1970), а также кантата «К молодым» на стихи А. Твардовского (для смешанного хора и органа).

Хоровой стиль В. Салманова обладает оригинальным обликом. Прежде всего, особенности затрагивают идейно-образный круг тем. Композитор избирает своеобразные поэтические тексты — лирические, с доминированием образов природы. Однако раскрываются они сквозь призму эпического начала, с патриотической и гражданской «нотой». Это думы и размышления о Родине — философские в стихах Ф. Тютчева (цикл из трех хоров) и Р. Гамзатова (цикл «Восьмистишия»), пронзительно-печальные в стихах Н. Рубцова (цикл из трех мужских хоров «Старая дорога», «Первый снег», «Душа хранит») и С. Есенина («Два хора»). В хорах В. Салманова глубокое индивидуальное прочтение обрела также и лирика А. Блока (оратория-поэма «Двенадцать»), Н. Хикмета (цикл поэм «...Но бьется сердце»), Я. Купалы. Особый пласт представляют сочинения

на русские народные тексты (хоровой концерт «Лебедушка», «Добрый молодец»).

Обращает на себя внимание свежесть музыкальных средств выразительности, интеллектуальность и сдержанность в выражении чувств и эмоций — приоритет отдается филигранности вокально-ансамблевой звукописи, тонкости в интерпретации поэтического текста, плавности хоровых партий. Хоровая фактура — особый компонент сочинений композитора. Доминирующим является принцип варьирования и орнаментального голосоведения, идущий от традиций Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, Н. Лядова. Хоровой фактуре присуще также гетерофонно-подголосочное мышление, далекое от аккордового склада и хоральности. Также характерно использование переключек и перевод главной мелодической линии из партии в другую.

Хоровые партии наделены самостоятельностью в развитии, линейностью, инструментальной подвижностью. Активно используется прием введения соло (голос, партия) на фоне разнообразной по силе и плотности педали других голосов, выполняющей функцию соединения различных пластов хоровой фактуры в единое целое. По мнению исследователей, хоровые тембры, как сольные, так и ансамблевые, применяются в партитурах с огромной тонкостью. Экономно присутствует пение закрытым ртом и *divisi*. Однако в кульминационных моментах композитор нередко вводит удвоения.

Гармония салмановских хоров рождается в результате мелодического движения голосов. Отдельные комплексы-вертикали обладают красочностью и фонической терпкостью благодаря сочетанию одноголосных и двухголосных эпизодов и расщеплению унисонов. Также в гармонии кроме обычных трезвучий в качестве устоев встречаются незаполненные «пустые» квинты и аккорды, где терция заменена квартой или секундой. В хорах гибко сочетаются обороты ладов народной музыки (пентатоника, фригийский и дорийский лад), нередко фрагменты взаимопроникновения мажора и минора, характерна ладовая переменность.

В области формообразования В. Салманов отдает предпочтение вариационно-строфическому типу организации целого (с усиленным влиянием полифонических закономерностей), который опосредованно связан с творческим методом сочинения мадригальных свободных форм. Организации и цельности избранной строфической формы способствует органичное присутствие акцентов, цезур, фермат. В то же время в партитурах как форма «второго плана» присутствует и принцип трехчастности (например, в хоре «Туманы мои»).

Мелодия в салмановских хорах — лирико-элегического типа, следует, как правило, параллельно поэтическому тексту. Характерно введение элементов сонористики (например, аккомпанемент в виде декламации и шепота, звучание отрезка хроматической гаммы /«вой ветра» в №2 хорового концерта «Лебедушка»/, введение многозвучных вертикалей-кластеров), использование мелодических речитативов. В целом, хоровые партитуры В. Салманова характеризуются удобством тесситуры, диапазона и расположении голосов¹².

Хоровые циклы Вадима Салманова. Замечательный хоровой цикл из шести поэм на стихи **Назыма Хикмета**¹³ «...Но бьется сердце» был создан в 1959 году. Он мгновенно приобрел хрестоматийное значение в педагогической и исполнительской практике. Композитора привлекла страстность и патетичность стихов турецкого поэта-революционера, которая предопределила сам выбор жанра поэмы, и как следствие, надбытийно-приподнятую эмоциональную составляющую композиций, яркость и рельефность в раскрытии образов. Для цикла композитором были отобраны стихотворения, созданные в разные периоды жизни поэта, в которых получили отражение впечатления о современных событиях, размышления о пережитом и о будущем. В. Салманов сознательно выпустил из поэтического текста исторические и библиографические детали, добиваясь большей «поэмой» надбытийности. В то же время, композитор усилил элемент декламационности близостью к прозаическому словесному произнесению в ритмическом и интонационном воплощении текста, наполнил ее драматизмом и напряженностью, направил на подчеркивание наиболее важных смысловых деталей. Разработка данного принципа сохраняется на протяжении всего сочинения и контрастно сочетается с замедленностью и сдержанностью повествования.

В цикле отсутствует конкретное сюжетное развертывание от номера к номеру. Однако поэмы объединены общей возвышенной идеей противостояния добра злу и насилию над свободным Духом, верой в будущее. Генеральная тема цикла — это тема борьбы за свободу. При внешней самостоятельности каждой из частей, в цикле присутствует внутренняя драматургия, основанная на приемах контрастного сопоставления и изобразительности. Триада подвижных, декламационного характера, частей контрастирует трем номерам задумчивого характера, с неторопливостью в развертывании.

¹² См. подробно в статьях: [35, с. 102–109 ; 109].

¹³ Назым Хикмет (1902 – 1963) — турецкий поэт, прозаик, драматург, общественный деятель. Основоположник турецкой революционной поэзии.

1-я поэма «**Тишина**» представляет собой наиболее развернутый хор цикла. Композиция написана в строфической свободной форме, её музыкальный язык складывается из переплетения рельефных интонаций и ритмов. Для наиболее емкого раскрытия смысла избранных стихов Н. Хикмета композитор активно использует принцип лейтмотивной техники (на текст «...Мы за решеткой. Мы молчим...»), ладотональную переменность, отсутствие выраженного тонального устоя (дорийский *e-moll* и фригийский *h-moll*). В образном плане напряженному молчанию узников контрастируют образы внешнего мира: картина плывущих облаков, почти зримое изображение набегающих морских волн.

2-я поэма «**Лев в железной клетке**» повествует о стремлении личности к свободе, стойкости в достижении этой цели, несломленности духа истинного борца. Хор написан в форме рондо. Повторность музыкального материала звукоформы символизирует неистовые метания в ограниченном, замкнутом пространстве клетки. Огромной степенью эмоционального воздействия обладает остро акцентированное *ostinato* ритмической формулы хора, его оригинальная «пружинистая» мелодическая структура с характерными мелодическими попевами и хроматическими ходами, многочисленные ладовые отклонения, быстрый темп, диссонантные блоки аккордовых вертикалей, контрастно чередующиеся с унисонами.

3-я поэма «**21.1.1924**»¹⁴ — выполняет в цикле функцию драматургического «*Adagio*». По скорости движения и интенсивности развертывания — это самая медленная часть. Минорная тональность, скорбно-печальный колорит мелодии, разделение хоровой фактуры на два — сольный и аккомпанирующий («вязкая» двухголосная педаль) — пласта с последующим растворением мелодической линии в гармонии — все эти средства направлены на раскрытие леденящего чувства беспредельной и непоправимой утраты.

4-я поэма «**Пятнадцать ран**» является наиболее драматической частью цикла. Музыкальный язык поэмы изобилует приемами, наиболее полно раскрывающими тему «исповеди» борца за свободу. Характерный прием поэмы — рельефное звучание речитативной, ритмически разнообразной мелодики на фоне тяжелых и плотных аккордовых педалей.

5-я поэма «**Издалека**» оттеняет романтическим лиризмом «песни о героизме прошлого» острый драматизм предыдущей части. Средства музыкальной выразительности — преобладание мажора, особенности гармонии (одновременное звучание тоники и вводных тонов) — способствуют появлению эффекта надвременной пространственной перспективы, внутренней красоты и гармонии. Акцент в поэме падает

¹⁴ Данная дата — день смерти В. Ленина.

на внутренние психологические моменты в осмыслении поэтического текста, а не на внешнюю звуковую изобразительность. Эта часть, по мнению исследователей, является идейной музыкальной кульминацией в драматургии цикла.

Финальная 6-я поэма «**В бою мой стих**» в драматургическом целом выполняет функцию апофеоза, музыкальные интонации которого пропитаны боевым героизмом и плакатностью.

Цикл «**Восьмистишия**» (1965) написан на стихи **Расула Гамзатова**¹⁵. Стихи дагестанского поэта привлекли В Салманова своей искренностью, теплотой, сердечностью. Избранные темы — о любви, природе, отношении к человеку, размышления о долге и призвании — входят в круг излюбленных композитором. Музыка «Восьмистиший» многопланова по характеру, части следуют друг за другом на основе контраста.

1-ый хор «**Книга жизни**» представляет собой мудрое размышление о смысле жизни и истинном призвании поэта. На фоне выдержанных аккордов с различным чувством (решительно, мечтательно) звучат речитативные фразы различных групп хора.

2-ой хор «**Ты хочешь знать**» — лирическая миниатюра о любви, возвышенный гимн высоким и светлым чувствам. Характер фактуры — соло сопрано на фоне аккомпанирующего смешанного хора, а также переменный размер 9/8 и 6/8 на основе трехдольности придают музыке романсовый характер.

3-й хор «**Старый друг мой**» — трагическое воспоминание о старом друге, погибшем на войне. По средствам музыкальной выразительности данный хор лапидарен, словно скупая, сделанная карандашным штрихом, зарисовка. Его колорит — однотонный и бескрасочный. Ведущий тематизм — предельно строг. В хоре ощутимо господство инструментального начала. На протяжении всей части также звучит соло (бас) на фоне хоровой педали и жалобных интонаций женской группы хора. Лишь в кульминации композитор вводит звучание мужской группы хора — уплотняет хоровую педаль введением тонической октавы басов, а также помещает поэтическое высказывание «...Старый друг мой, отнятый войной...» в партию теноров, зазвучавшее в данном тембре словно горькое причитание. Заключительная фраза — повторение сдержанного воспоминания в звучании басового соло — растворяется на фоне истаявающей тонической октавы женского хора.

4-й хор «**Как живете можете?**» представляет собой очевидный контраст по отношению к предыдущей части. Музыкально-образная

¹⁵ Расул Гамзатов (1923 – 2003) — Народный поэт Дагестана, а также советский и российский поэт, публицист и политический деятель. Автор многочисленных стихотворений, сказаний, поэм.

драматургия энергичной жанровой сценки построена на остроумном, интонационно контрастном, диалоге женской и мужской групп хора. В женском хоре доминирует подголосочная диатоника, кварто-квинтовые параллельные ходы, в высказываниях присутствует бойкость и задорность эмоционального тона. Реплики мужской хора, напротив, более лиричны по характеру, излагаются преимущественно гармонической (гомофонно-гармонической) фактурой с чередованием трех-четырёхголосного изложения. В специфических, насыщенных ладотональными поворотами (*F-ges-F-Des-As-as-As-F*) созвучиях миниатюры слышны отзвуки стилистики кавказского многоголосия.

5-ый хор «**Куда?**» — это лирическая композиция о любви, в жанре романса (переменность трехдольного 6/8 и 9/8 размера, введение солирующего голоса /меццо-спрано/). Музыкальная ткань миниатюры воздушна и изящна благодаря тонкому переплетению линий соло и хоровой педали, их интонационной пластичности и ритмической свободе.

В 6-ом хоре «**Вершина**» поэтично воспевается идея гармонии творческой личности поэта и природы. Хоровая фактура чередует фрагменты имитационности с гармоническим изложением. Характерная, с опорой на трехдольность (9/8 и 6/8), переменность размера, а также гибкость в интонационном строении мелодии указывает на жанровые связи с миниатюрой и романсом. Общий гармонический колорит хора выдержан в строгих и суровых красках.

Цикл «**Восьмистишия**», по мнению исследователей, приближается к жанру лирической поэмы-сюиты в 6-ти картинах. Ему свойственна целостность замысла, возвышенность в воспевании поэтических идей. Музыкальный язык богат и разнообразен. Драматургия опирается на принцип контраста, как между частями, так и внутри миниатюр. Некоторые закономерности в работе с хоровой фактурой (выделение солирующего голоса, введение переключек-диалогов) указывают на тесное сближение хорового жанра и вокальной лирики.

Хоровой концерт «**Лебедушка**» (1967) — знаковое произведение в хоровой культуре современного периода. Это первое произведение неофольклорной стилистики, положившее начало возрождения жанра хорового концерта, широко бытовавшего в русской музыке на протяжении нескольких столетий, а затем «надолго забытого» [180, с. 92]. Произведение примечательно новой оригинальной трактовкой народно-песенных традиций.

Проблематика повествования традиционна для русской народной поэзии. Это женская «история» о судьбе крестьянской девушки, насильно выданной за немилого. В некоторых исследованиях сюжетный финал

концерта отмечается как нетипичный «счастливый» для произведений такого рода [15, с. 326].

Хоровой концерт представляет собой цикл из 5-ти частей. Первая часть основана на тексте самого композитора, сочиненном на материале русского фольклора. Остальные части написаны на оригинальные русские народные тексты. Тематизм концерта опирается на интонационный строй русского народного фольклора, методы его разработки концентрируют приемы развития русской подголосочной песни. Музыкальный материал разнообразен в жанровом отношении — 1-я часть «**Высоко ли, высоко ли**», 3-я часть «**Туманы мои темные**» и 5-я часть «**На море лебедь**» опираются на протяжную лирическую песню; во 2-ой части «**Ветры буйные**» ощутимы влияния обрядовых традиций — причета, заклинательного говора, а также и городских напевов; 4-я часть «**Увели нашу милу подружку**» демонстрирует сплетение различных жанров — обрядовых (заплачки, причеты, заклинательная скороговорка) и протяжных.

Помимо очевидной опоры на традиции фольклорного песнетворчества исследователи отмечают и влияние древнерусской певческой культуры (строчного пения) [16, с. 307]. Это секундовые, акцентированные ритмом, сопряжения (1-я часть, слова «...Стала молодца ждать...»), движение параллельными трезвучиями (5-я часть, от слов «...Зима придет...»), квартовые интонации в переход от горизонтального мышления к вертикальному (средний раздел 2-я части), линейное (встречное и расходящееся движение голосов во 2-ой и 5-ой частях). Обостряется роль диссонанса в аккордовых вертикалях, а также усиливается применение смелых политональных эффектов. Например, заключительные такты концерта демонстрируют наложение нескольких мажорных трезвучий (*As, G, Ges, B*) в сочетании с тоническим трезвучием *C*, мелодически распетым в сольной партии. Неоднократное введение сольного пения (в трех номерах из пяти) также является отличительной чертой данного сочинения.

Расширение выразительной сферы концерта, усиление жанровых свойств концертности происходит путем введения интересных фонических эффектов. Так, в завершении второй части используется задержание звуков мелодии, построенной на хроматической гамме, в группах (*divisi*) женского хора. Возникший блок-кластер становится «плотным» фоном для звучания диатонической темы в солирующем голосе (сопрано). В 4-ой части печальная мелодия солирующего тенора звучит на фоне нетонированной речи теноров и басов в характере скороговорки, наделенной точно фиксированной ритмикой. Данный прием умело воссоздает впечатление реального бытового говора, внедренного в свадебный обряд проводов невесты. В 5-ой части композитор использует прием *glissando*, а также речитацию в качестве фона

для сольного пения. Исследователи отмечают, что основу жанровой композиции концерта «Лебедушка» составляет именно принцип концертности. Он затрагивает область исполнительского состава (разнообразный в каждом номере), соблюдается введением приема «соревнования» солирующих голосов и хорового *tutti*.

Строение цикла имеет свои особенности. 5-ть частей представляют собой структурно законченные номера, объединенные тональными и тематическими арками. Скрепляющий элемент заключается в интонации причитания. Нечетные номера цикла написаны для смешанного хора, являются своеобразным рефреном. Четные номера выполняют функцию тембрового контраста. Хоровой концерт «Лебедушка» В. Салманова «отражает тенденцию русских композиторов “фольклорного направления” в постижении глубинных пластов песенного народного творчества» [16, с. 308].

Хоровое творчество Р. Щедрина. Родион Константинович Щедрин (1932) — русский композитор, пианист. Интерес к хоровой музыке композитор проявлял на всех этапах своего творчества. Р. Щедрин получил начальное музыкальное образование в московском хоровом училище под руководством А. Свешникова, и за годы обучения приобщился к традициям русской хоровой культуры. По мнению композитора «Хоровое пение развивает слух, вкус, вырабатывает самодисциплину. Захватывает, заинтересовывает музыканта видением целого, результатов совместного музицирования... Через хор я музыку полюбил. Первые минуты вдохновения я испытал именно во время пения в хоре...»¹⁶.

Произведения Р. Щедрина для хора оригинальны, содержат определенную долю новаторства, многогранны с точки зрения жанрового разнообразия. Круг хоровых опусов Р. Щедрина включает: а) самостоятельные хоровые сочинения (детский хор «Утро» на ст. А. Пушкина (1949), «Пионерская песня о мечте» на сл. А. Котова (1950), хоровая песня «Солнце светит нам» на сл. С. Кирсанова (1950), хоровой вокализ-фуга «Ива, ивушка» (1954), хор «Русские деревни» на текст И. Хабарова (1973), хор «Стирала женщина белье» на текст И. Ляпина /1975/); б) хоровые циклы (диптих на стихи А. Пушкина «Пора, мой друг, пора» и «Тиха украинская ночь» /1950/), цикл «Четыре хора на стихи А. Твардовского» (1968), цикл «Четыре хора на стихи А. Вознесенского» (1971), «Концертино» для смешанного хора в четырех частях (1982), хоровой цикл «Строфы “Евгения Онегина”» (1961), духовный опус «Запечатленный ангел» по произведению Н. С. Лескова (1988)); в) поэмы («Казнь Пугачева»

¹⁶ По материалам аннотации к пластинкам с записью хоров Р. Щедрина // Мелодия, 1985. С10 22951 007.

для смешанного хора на тексты А. Пушкина /1981/); г) вокально-симфонические произведения (оратория «Ленин в сердце народном», оратория «Поэтория», кантата «Бюрократида»¹⁷). Особый пласт представляет собой хор в оперном спектакле (оперы «Не только любовь», «Мертвые души» по поэме Н. В. Гоголя, хоровая опера «Боярыня Морозова»).

Хоровое творчество *a cappella* Р. Щедрина обладает рядом специфических черт. В первую очередь, особенности затрагивают область выбора поэтического текста. Композитор проявляет интерес к документам, мемуарам, редким строфам, отдельным фрагментам и прозаическим текстам. Источником особого вдохновения становится для композитора поэтическое наследие А. Пушкина. Пушкинские образы получают в музыке Р. Щедрина гармоничное и эмоционально-чувственное воплощение. Круг образно-тематической сферы включает гражданственную лирику (цикл на ст. А. Твардовского), пейзажную лирику («Русские деревни», «Ива, ивушка»), историко-повествовательную эпiku (поэма «Казнь Пугачева», цикл «Строфы “Евгения Онегина”»), духовные сюжеты (opus «Запечатленный ангел»).

Хоровые произведения рассредоточены на разных этапах творческого пути, каждый из которых обладает особенностями в плане стилистики хорового письма. Первый этап (50-е – середина 60-х гг.) включает наиболее ранние хоровые opусы композитора (диптих на сл. А. Пушкина, вокализ «Ива, ивушка»). В ранних хорах преобладает тональное мышление классического типа, с ясными функциональными отношениями гармонических функций и традиционной структурой аккордов. Второй этап (середина 60-х – конец 70-х гг.) типичен более сложным строением тональности (циклы на стихи А. Твардовского, А. Вознесенского). Гармония опирается на хроматическую систему, в аккорды внедрены побочные тоны, неразрешимые диссонансы. Третий этап (начало 80-х годов XX столетия по настоящие дни) отличается еще более свободной трактовкой тональности, нередко переходящей в атональную систему (например, хоровой цикл «Строфы “Евгения Онегина”»). В ряду элементов композиторской техники особое значение приобретает полифония. Полифонизация хоровой фактуры наблюдается на уровне голосов и на уровне фактурных пластов. Исследователи отмечают также полифонию контрастных образно-стилевых компонентов хоровой ткани.

В хорах Р. Щедрина очевидно стремление к декламации, что приводит к преобладанию аккордового склада в области фактуры, ритмической

¹⁷ Другое название произведения — «Курортная кантата» (на подлинный текст «Памятки отдыхающим» в пансионате «Курпаты»).

синхронности голосов и ярко выраженной линейной гомофонии. Характерно широкое введение реплик восклицательного характера, оттененных педалями, которые задерживают последний звук предшествующего возгласа, наподобие «эхо»-отголоска («Песня вечерняя» из цикла «Четыре хора на стихи А. Вознесенского»). Яркое и рельефное воплощение получает в музыке Р. Щедрина и ораторская интонация (например, «Тбилисские базары» из цикла «Четыре хора на ст. А. Вознесенского»). В целом, для хорового письма Р. Щедрина свойственен творческий синтез элементов русского фольклора с современными новаторскими приемами композиторской техники (распевность, речитативность, «инструментальность»), а также отражение традиции русского полифонического письма.

Цикл «**Четыре хора**» на стихи А. Твардовского (1968) — пример гражданской лирики. Выбор стихов Р. Щедриным не случаен. Композитор стремился к созданию «маленького реквиема в традициях русской хоровой музыки», посвященного памяти погибшего на войне родного брата Олега Щедрина [181, с. 42].

Хор «**Как дорог друг**» — пролог цикла, воссоздает образ близкого человека. Хор изложен в характере балладного спокойного повествования, отмечен простотой, лапидарностью выразительных средств, «тотальной симметрией, охватывающей вертикаль и горизонталь» [190, с. 202]. Форма хора — строфическая, тональность — *c-moll*, склад письма — гомофонно-гармонический. Тематическое проведение организуется по принципу «вопрос-ответ», что определяет сущность ведущего приема хорового письма — сопоставления высоких и низких по тембру хоровых групп. Основной трудностью исполнения является сохранение плавного, предельно ровного звучания на *legatissimo*, движения к главным смысловым словам, которые сосредоточены в конце произведения.

Хор «**Прошла война**» — раздумье о последствиях войны, отмечен мельчайшей продуманностью всех деталей, «большой эмоциональной насыщенностью звучания в пределах малой формы» [247, с. 47]. Образ «скорбящей матери» достигает здесь высокой степени трагизма. Мелодика хора объединяет элементы напевности с интонациями-возгласами, декламацией. По содержанию хор можно разделить на два построения: перед войной и после войны. В первом разделе нежно звучит проникновенная лирическая мелодия у партии сопрано. Постепенное вступление голосов сохраняет основную мелодическую направленность и динамику *pp*. Аккордовая связка («аккорды времени») (на текст «...Прошли года...») разделяет части. Во втором разделе автор использует тот же принцип построения для создания впечатления пробуждающейся природы (посредством тесситурного «высветления» партии сопрано — терцией выше). Как и в 1-ом хоре знаки альтерации не выставлены при ключе, но

первая фраза у сопрано звучит в тональности *A-dur*, а мажорная вертикаль (*Cis-dur*) служит своеобразным тональным базисом для сопрано во фразе «...деревья умерщвленные...». Самой большой трудностью для исполнителей является резкая смена образа, требующая исполнения динамики *ppp* с такой же внутренней силой, как и *fff*. Особое внимание необходимо уделить слову в тихой звучности.

Хор «**Я убит подо Ржевом**» — трагическая кульминация цикла, решенная в форме рассказа от имени павшего в бою солдата, что является одной из ярчайших стилистических особенностей поэта. Композитор использует «палитру экспрессионистского искусства, сочетающую образную символику и реальность» [247, с. 47]. В мелосе хора гибко переплетаются разнообразные жанровые истоки (траурный марш, скерцо, эпическая песня, песня-гимн). Вступление солирующего баса на *ff* с широкими интервальными ходами речевого происхождения и сложной ритмической организацией подчеркивает надбытийность ведущего образа. Последующее вступление в характере медленного скерцо мужского хора решено в характере марша с постоянным смещением ритмических акцентов, аккордовым изложением, диссонансами, ударным штрихом *staccato* инструментального типа. Проникновенный вокализ женских голосов выливается в двухголосие (такты 26–33), переходящее в кульминацию всего произведения «...Братья — счастье свое...» (*tutti* всего хора в динамике *ff*, высокая тесситура). Повествование завершается цепью приглушенных, отрывисто-кратких, хоровых реплик. Исследователи (Ю. Паисов, А. Хакимова) отмечают форму хора как трехчастную с чертами вариантности. В музыкальном материале присутствует очевидная дифференциация фактурных пластов: 1) мужской хор с последовательностью вариаций на основе темы *basso-ostinato*; 2) верхний пласт-рельеф, распределенный между разными голосами и группами хора. Подобное совмещение различных тематических пластов, введение предельных динамических возможностей хора, а также использование штриха *sforzando* при общем звучании *ff* являются основными трудностями исполнения.

Хор «**К вам, павшие**» — торжественно-эпический, в духе «катарсического просветления», финал цикла [181, с. 45]. Драматургическое ядро заключено в обращении живых к погибшим. «Гуттийное», хоральное изложение всех партий в низком регистре делает вступление подобным «...монументальной фреске, целостной и композиционно уравновешенной» [247, с. 47]. Медленный темп (*Largo*) в сочетании с плотной хоровой фактурой воспринимается как звучание органа.

Серединный раздел насыщен тематическим развитием, устремленным к расширению высотно-звукового диапазона и яркой кульминации (на текст «...Мы с теми, кто под самую Москвой...»). Здесь доминирует эмоционально-

взволнованный тон повествования, с чертами «взволнованно-поэтической декламации» [181, с. 46]. Авторские ремарки (в области темпа и динамики) организуют непрерывность развития драматургической звукоформы от одного этапа к другому. Тональный план среднего раздела — переменность *d-moll* и *F-dur* — осуществляет подготовку кульминационного раздела, венчающегося мажорным аккордом в динамике *fff*. Реприза построена на «органном» переключении регистров с *fff* на *pp*, звучит без изменений с постепенным *ritenuto e morendo al fine*, что способствует смысловой открытости.

В целом, цикл отмечен чертами драматургии сонатно-симфонического цикла (А. Хакимова [247, с. 47]), характерным для Р. Щедрина смешением стилей (песенность, речитативность, инструментальность), что проявляется, по мнению исследователей (Г. Григорьева), во внешних и внутренних признаках произведений зрелого и позднего периодов творчества композитора.

Хоровая фактура и содержит ряд признаков оркестровой темброрегистровки и инструментальности: 1) чередование параллельного звучания низких и высоких голосов хора подобно звучанию *Archi* (хор «Как дорог друг»); 2) сольные проведения партии сопрано выдержаны в духе флейты (хор «Прошла война»); 3) звучание мужского хора сопоставимо со звучанием струнной группы на *pizzicato* (хор «Я убит подо Ржевом»). Цикл содержит ряд интонационных сложностей (особенно на границах номеров, являющихся сосредоточением смысловых акцентов звукоформы), исполнительских трудностей (в зонах образно-эмоционального контраста и дифференциации).

При исполнении цикла недопустимы внемзыкальные паузы между частями. Циклу присущи: а) предельная ограниченность средств музыкальной выразительности; б) отказ от звукоизобразительности и излишней детализации образов; в) тяготение к свободной трактовке полутонного диссонанса в области гармонии и концентрации гармонической напряженности в интонации; г) частое введение пульсирующего выдержанного звука в одном из средних голосов; д) ладоинтонационная экспрессия (тритоновые интонации, многообразие хроматических оттенков). Данные черты составляют основу хорового стиля Р. Щедрина, сформированного под воздействием стилевой эволюции европейской музыки XX века.

Хоровые миниатюры цикла «**Четыре хора на стихи А. Вознесенского**» (1971) объединены общностью лирического ракурса восприятия образов, контрастностью раскрытия картин бытия¹⁸.

¹⁸ Подробный разбор см. в кн.: [181, с. 47–54]

Первый хор «Тбилисские базары» — эффектный, красочный зачин цикла, в духе лубочной картинки. Свойства и образность (мелькание и шум людской суеты) стиха воссоздаются в миниатюре выразительно-колористическими музыкальными средствами — яркой ритмической пульсацией, введением штриха *staccato*, гроздьями больших секунд в средних голосах, создающими красочный фон.

Образ первого разочарования в жизни раскрывается во втором хоре «Первый лед». Хор контрастен мрачной и горькой минорной ладовой окраской и неторопливым темпом первой части цикла, сверкающей яркими мажорными красками и стремительным движением. Среди доминирующих средств музыкально-стилевой поэтики — специфический интонационный строй с опосредованием жанра городского романса, подчинение тематического развития принципу динамической волны, воссоздающей две грани поэтического образа (созерцание обиженного существа и отклик-сопереживание) яркой образной формой и регистрово-динамическим контрастом (*pp* — *f*). В кульминации вводятся аккордовые комплексы с наложением вводного тона на тонический звук. Композиция завершается застылым и неразрешенным диссонансом, усиливающим оцепенелое состояние души, ранимой горестными воспоминаниями.

В 16-ти тактах миниатюры-юморески «Горный родничок» (третий хор цикла) мастерски раскрывается наполненный задорными жизненными красками портрет юной девушки, передаются радужные блики яркого солнечного дня. Композитор использует вокализацию отрывистым штрихом *staccato* в исполнении гроздьев отрывистых хоровых созвучий (диссонансов), передающих разнообразие образных граней (дробный перестук девичьих каблучков, задорный смех, брызги водяных струй). Ведущая тема, излагаемая изначально трехголосным женским хором, а затем переходящая в хор мужской, обострена полиметрией и синкопами контрапунктирующих голосов. В кульминации аккордика достигает пика диссонантной плотности. Заключительная поэтическая метафора — образное сопоставление женского изящества с неиссякаемым жизненным источником.

Заключительная часть «Песня вечерняя» становится широким образно-смысловым обобщением всего цикла. Это — размышление художника о судьбах природы, цивилизации, планеты, которое благодаря введению эффекта «эха» воспринимается как его диалог с природой. Максимально разветвленное многоголосие, широчайший высотно-регистровый диапазон, диссонантно уплотненные аккордовые комплексы с эффектом звенящей колокольности в звучании, выразительно воплотили высокую значимость вопроса. В интервальных изломах интонаций есть

отголоски жалоб, мольбы, стона, в ладу — преобладает фонизм уменьшенного септаккорда. Тональная неопределенность, многозначность и ладовая неустойчивость почти на всем протяжении хора — черты, придающие ему некую таинственность. Итоговое просветление не меняет доминирующего эмоционального настроения.

Созданные Р. Щедриным в 80-е годы хоровые произведения получили репертуарную популярность благодаря органическому чувству хора, воспитанному в композиторе обучением в Хоровом училище.

Цикл «**Строфы “Евгения Онегина”**» Р. Щедрина (1981) объединяет шесть хоров *a cappella* на стихи А. Пушкина из романа «Евгений Онегин». Композитор построил цикл из частей строф, составляющих ряд авторских лирических отступлений («В тот год осенняя погода», «Вот по Тверской», «Теперь у нас дороги», «Мои богини», «Зачем же так неблагосклонно», «Блажен, кто смолоду») и в которых отсутствуют главные действующие лица романа (Онегин, Татьяна). Благодаря произвольной комбинации строф, их внезапным усечениям у слушателей возникают новые смысловые связи и неожиданные сопоставления. Рождаются типично русские «мысли во время дороги». Таким образом, роман А. Пушкина получает новаторское оригинальное прочтение¹⁹.

В цикле ярко проявилось как смешение стилей, так и тонкие связи с русской хоровой лирикой: песенностью (например, части I и IV) и лирикой П. Чайковского (мотивы в виде метрической волны, экспрессивные опевания и задержания, восходящая секвенция с элементом мелодического сопротивления, эффект превышения кульминации). В то же время, звуковысотный облик хоров остается современным, о чем свидетельствует использование свободно-хроматической системы с условным тональным «остовом», а также введение секундовых «прирастаний» к терцовым аккордовым структурам внетонального характера.

Песенность как определяющий признак жанрового стиля хоров раскрывается в разнообразных деталях — посредством взаимосвязи с жанром канта. Например, в 3-ем хоре «**Теперь у нас дороги**» признаки торжественного канта соединяются внутри хора с различными типами изложения вокальных линий — речитативным, диалогическим, квазифугированным. Хор «**Зачем же так неблагосклонно**» (№ 5) — редкий в камерно-хоровой лирике образец многоголосного хорового речитатива и вокальной отрывистой скороговорки хоровым *tutti*, выдержанной в традиции хоров Р. Щедрина из третьего действия оперы «Мертвые души».

¹⁹ Подробный разбор см. в кн.: [181, с. 60–77]

Многokратные повторы слова-мотива усиливают эффект торможения действия.

В финальной части — «**Блажен, кто смолоду**» проявляются черты обобщенной концертности. Вся форма хора являет собой редкий пример музыкальных вариаций на поэтическую строфу. Полифоническая разработка темы при повторении текста строфы с приемом ритмического уменьшения и свободного ее обращения, переменное многоголосие, чередование аккордового и полифонического изложения, характерное «парение» соло сопрано в конце хора — черты, воссоздающие жанровые параллели с лирикой С. Танеева [85, с. 33–34].

Хоровая поэма «**Казнь Пугачева**» Р. Щедрина (1981) имеет специфическую литературную основу — фрагменты «Истории Пугачева» А. Пушкина, основанной на использовании официальных исторических документов и рассказов очевидцев. Очередное обращение композитора к трагедийно-эпической теме в творчестве поэта замыкает образно-тематическую арку (от юношеского хора «Тиха украинская ночь» на стихи А. Пушкина из поэмы «Полтава»). В ряд особенностей решения поэмы входит «построение ее на основе интонирования историко-документального текста» [85, с. 33–34]. Главное внимание автора уделено точному воспроизведению реальных событий и историко-бытового фона и отражено в жанровой специфике хоровой поэмы как эпико-трагедийной картины. В одночастной структуре сочинения раскрывается творческая позиция композитора — в картине мученической смерти человека-легенды применяется многоплановость и чистая повествовательность — черты, стилистически характерные жанру пассионов.

Важнейшие стилевые ориентиры в создании оригинальной поэмой звукоформы — суховатая бесстрастность тона повествования (пролог и эпилог) сочетается со множеством живописующих деталей и непрерывностью сквозного развития. В поэме наблюдается синтезирование элементов разных жанров (речитатив, кант, эпический распев), что соответствует доминирующему почти на всем протяжении произведения типу театральнo-картинных сопоставлений. Усиливает эмоциональное впечатление введение в текст поэмы фрагмента из автобиографической прозы «Взгляд на мою жизнь» поэта И. Дмитриева, свидетеля казни Пугачева.

Отмеченные особенности литературной основы поэмы обусловили следующие аспекты необычности соотношения текста и музыки: 1) несовпадение словесной и музыкальной метрики; 2) свободу музыкально-слоговой акцентности, направленной на естественно-выразительное прочтение текста и создание речитативности (даже в рамках мелодически

распевных эпизодов); 3) дифференцированную метрическую организацию разнообразных пластов хоровой фактуры²⁰. Складывается полифоническая фактура, неоднородная по типу вокальной просодии и степени смысловой значимости — от ведущей мелодической линии до второстепенного, статичного слоя с повторяющимися словами и, наконец, третьестепенного чисто фонического среднего слоя с сольфеджированием.

Хор выполняет в поэме множество семантических функций, чередуемых или контрапунктически совмещаемых: хор-повествователь, поющий от лица рассказчика; хор как «глас народа» — очевидец и комментатор происходящих событий; хор-инструмент, имитирующий колокольный звон или группу церковных певчих, исполняющих молитвенное песнопение. В зависимости от стадии развертывания драматических событий реакция толпы, собравшейся на место казни, меняется: от монотонной скороговорки до неистового вопля-крика, от широкого распева до плача-стенания²¹.

В строении музыкальной формы поэмы Р. Щедрин с помощью тематических арок находит возможность ее репризного закругления. Повтор в заключительном разделе вступительного тезиса («...Казнь Пугачева свершилась...») вместе с темой, а также последующей звуковой имитацией зловещего погребального звона, создает ясное смысловое обрамление, подобное «симметричной картинной раме, заключающей монументальное живописное полотно в стройную оправу» [181, с. 150–151].

Форма поэмы укрепляется также и двумя другими тематическими арками: фактурным фоном (гомон толпы) и хоральной темой в кульминации. Композитор активно использует принцип образного контраста с одновременной выразительностью многочисленных полифонических напластований в фактуре поэмы. Такова, например, двухслойная фактура после вступления, где ведущий мелодический слой (с неторопливым повествованием в партии сопрано) накладывается на фоновый звукоизобразительный (имитирование колокольного звона). В разделе с ритмически оживленной пульсацией, сменившей гудящий тон экспозиции, хоровая ткань становится еще более многослойной и отчетливо дифференцированной. Контрастное двухголосие женского хора развертывается под аккомпанемент *ostinato* мужских голосов, которые,

²⁰ В частности, верхний мелодический слой (женские голоса) организован более традиционно с позиций метрического согласования слова и музыки, в то время как два других фоновых слоя (тенора и басы) контрастно противостоят мелодии статичностью нижних голосов (с бесконечным повторением пульсирующих на одной высоте звуков) и целых словесных фраз (с произвольным распределением акцентных слов внутри текста). Средние же голоса уплотняют звуковой фон интонированием на сольмизационные слоги.

²¹ Подробный разбор см. в кн.: [181, с. 146–150].

в свою очередь, расслаиваются на две хоровые группы (три нижних партии, интонирующие текст на повторении одного и того же аккорда, а также 1-е и 2-е тенора, сольфеджирующие мотив из параллельных терций, оstinatно «вращаемый» в пределах небольшого высотного диапазона). Смещение несочетаемых слогов способствует возникновению необходимого композитору эффекта — неразборчивости восприятия текста, слияния множества речей в невнятный гул, многоголосного гомона толпы.

Контраст фона и мелодии усилен различием вокальных штрихов: фоновые партии исполняются на *staccato*, в то время как мелодические линии звучат в распевной манере. В этот раз прием отрывистой певческой просодии в исполнении цепи диссонантно-колких созвучий служит средством для воплощения необычного состояния — судорожно-прерывистой речи или дрожи от холода суровой январской стужи.

Дополнительным выразительным средством служит чередование типов мелодического рисунка в разных эпизодах поэмы: 1) подвижно-вибрирующий тон (в начале повествования) создается вращательно-остинатными попевками; 2) приближение повозки с осужденными воплощается последовательностями нисходящих аккордов; 3) повышение всеобщего возбуждения перед казнью отражено в смене распевого тематизма (в сцене молитвы) серией мелодически изломанных контуров, запечатлевших порывисто-резкие движения палачей. Моноритмическая фактура с размеренной неторопливой мелодией повествовательного типа доминирует лишь в тематическом обрамлении поэмы.

В целом, поэма представляет собой динамичную, насыщенную непрерывным движением, звуковую фреску, впечатляющее эпико-трагедийное хоровое действие. В непрерывном сочетании картин (подобно смене кадров в кино), происходящем на фоне постепенного динамического нарастания, высвечивается одна из наиболее драматичных страниц русской истории. Этому способствует мастерски осуществленный в поэме уникальный художественный синтез множества выразительных средств.

Ведущая тема — восходящая мелодическая линия с охватом большого диапазона — отмечена высоким динамическим уровнем звучания при неторопливом темпе, скандированным произнесением некоторых ключевых слов. В общем тематизме поэмы можно различить несколько образно-стилевых видов интонаций (плач, эпический распев, звон). Причитальные мотивы становятся тематическим ядром большинства эпизодов (хроматическое сползание по полутонам вниз в пределах большой секунды либо терции на небольшом мелодическом отрезке) и способствуют монотематизму центрального раздела. По мере приближения к кульминации все большую роль начинает играть мелодический распев, соединяемый с

хоровым речитативом. Образная кульминация произведения (центр всей композиции) — хоровая «молитва покаяния», звучащая от имени Пугачева (используются подлинные его «...Прости, народ православный...»), — запечатлена многоголосным распевом, стилизованным в духе православных церковных песнопений, оттеняемым застывшим призывом неразрешенного диссонанса в верхнем голосе (как напоминание о напряженности момента казни).

Введение тембров мальчишеских голосов (три солиста, как «голоса юродивых»), звучащих на постепенно гармонически разреживаемой длительной аккордовой педали хора, усиливает выразительность народного оплакивания Пугачева. Поэму завершает трагическая по колориту деталь образно-драматургической экспрессии — вторжение в затихающую звучность фона повторяемой начальной темы пролога и замирающих отголосков резкого хорового возгласа («пение-крик»)²². Общий колористический план поэмы — изображение в звучании хора мрачного колокольного звона.

Поэма «Казнь Пугачева» Р. Щедрина была впервые исполнена в Петербурге 17 октября 2007 года Камерным хором студентов Московской консерватории (под управлением профессора Б. Тевлина).

Хоровое творчество С. Слонимского. Творчество **Сергея Михайловича Слонимского** в области хорового искусства (род. 1932) — особая страница в наследии русских композиторов-«шестидесятников» (Р. Щедрин, А. Шнитке, Б. Тищенко, В. Гаврилин, Э. Денисов), отобразившая суть изменений, произошедших во всех жанрах русского музыкального творчества. Культурное пространство С. Слонимского чрезвычайно многомерно. Оно опосредовало влияние традиций античности и Востока, Средневековья и Ренессанса, барокко и классицизма, романтизма, а также широко ассимилировало национальные фольклорные традиции. Композитор — яркий представитель стилистического направления «новой фольклорной волны». Поэтика фольклора является основным направлением в комплексе музыкально-выразительных средств.

Круг сочинений композитора представлен такими сочинениями для хора *a cappella* как цикл «Два северных пейзажа» (1969); «Вечерняя музыка» для хора без слов и тамтама (1973), цикл «Маленький триптих» (1983); «Четыре стасима из трагедии Софокла “Эдип в Колоне”» (1983); 2 хора на стихи А. Пушкина «Если жизнь тебя обманет» и «Ночь белая» (1982); цикл «Три хора на стихи А. Фета» (1985); три песни на стихи А. Прокофьева для хора без сопровождения «Заречье» (1986).

²² См. подробно [181, с. 152–153].

Особый пласт в творчестве С. Слонимского составляют произведения в фольклорном стиле без цитирования, но с использованием современных средств на народные тексты (цикл «Четыре русских народных песни» /1974/) — «Как пойду я лугом, лугом», «Печальное сердце мое», «Люби жену, да не бей», «Доля моя несчастная»; хоровой концерт «Тихий Дон» /1977/).

Объемен пласт и кантатно-ораториальных сочинений («Песни вольницы», «Голос из хора» (кантата на сл. А. Блока, /1963/); «Песнь песней» (на библейские тексты, лирический фрагмент для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны и арфы, /1975/), «Видения Иоанна Грозного» (ораториальная сюита по одноименной опере, /1999/); кантата «Один день жизни» (1998), «Реквием» (2003); «Виринея» (ораториальная сюита по одноименной опере, /1974/); «Хоровые игры» (для детского хора, мальчика-соли и 2-ух ударных инструментов, /1972/). Хор представлен в театральном творчестве (оперы «Виринея», «Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного») и музыке для театра (*drama per musica* «Гамлет» (1991), *drama per musica* «Король Лир» (2001).

Особенности композиторского стиля и черты хорового письма.

С. Слонимский является ярким представителем композиторов «новой фольклорной волны», творчество которых характеризуется «интеллектуализацией» фольклора (воплощение народной жизни, народного бытия через систему музыкальных средств). Он создает значительное количество хоровых произведений именно в данном, «русском стиле».

Хоровому письму свойственны следующие черты:

1) *синтез традиций русской музыки с традициями европейской композиторской хоровой школы;*

2) *изменение способа воплощения фольклорной интонации;*

3) *отсутствие цитирования народной песни и воспроизводства канонической формы народной песни;*

4) *создание собственных мелодий в опоре на разнообразные жанры и народно-песенные стили музыкальной речи (избранный композитором фольклорный текст распевается «заново»);*

5) *использование особого способа организации музыкального материала, в котором нередко присутствует:*

- строфичность (простая) с тональным сдвигом средней строфы;
- соединение двух строф в простую трехчастную форму;
- сквозное развертывание (особенно в сочинениях с детализацией сюжета и присутствием ярко выраженного действия);
- сочетание приемов развития материала разных жанров профессиональной музыки;

6) *наличие выразительной мелодики — основы хорового стиля композитора, которой присущи такие черты как:*

- вокальность;
- опора на стилистику оперного ариозо или мелодизированного речитатива;
- сочетание вокального и кластерного звучания;
- песенность (как главный компонент музыкальной ткани);
- индивидуализация мелодических оборотов (например, нисходящий хроматический ход от 3-ей ступени к тонике в миноре / «лейтинтонация Слонимского»/);
- внутрислоговая распевность (например, в кантате «Голос из хора»);
- 7) *новаторство в области хоровой фактуры:*
- гармонический склад, который выдержан в русском народном стиле с характерным отсутствием форм полифонического мышления;
- обновление гармонической фактуры посредством введения нетрадиционной аккордики, вертикальных многозвучных комплексов (построенных на квартовой основе и создающих специфические фонические эффекты), специфической комбинации традиционных аккордов (распространенный в XIX веке прием нетрадиционного расположения обычного аккорда, например, неполного трезвучия), а также сознательным отказом от хорального четырехголосия;
- соединение разнообразных типов хоровой фактуры, их контрастное сопоставление на малых участках звукоформы (переменность фактуры и использование микротематизма составляют два важнейших элемента композиторского письма);
- введение полифонических приемов, связанных с особенностями народного многоголосия — гетерофонии, подголосочного склада, контрастной полифонии образных пластов, сопряженной с полиритмией и разнотекстовостью (например, от 3-4-х до 5-6-ти линий в опере «Виринея»);
- создание дышащей и гибкой фактуры в опоре на ведущие тенденции западноевропейской музыки XX века;
- использование хорового «аккомпанемента» (как одного из ведущих фактурных принципов, свойственных «фольклорному» направлению хоровой музыки), направленного на обособление сольного напева и подчеркивание его неповторимости и своеобразия;
- использование фактурных имитации с эффектом интервального обращения (наиболее ярко они звучат в случае максимального удаления мотивов друг от друга путем расположения их в разных регистрах);
- тщательность отделки фактурных деталей, свидетельствующая о совершенствовании стиля;

- общее богатство фактуры при экономном использовании музыкально-выразительных средств;
- возникновение плотных унисонов («утолщенная мелодия», «ленточное голосоведение»), рожденных из плавных гармонических последовательностей;
- новая виртуозность, при которой поступенность движения преобразуется в *glissandi* («Польские строфы»);
- использование инструментальных приемов (взаимодействие вокальной мелодии с наигрышами и фанфарно-сигнальной сферой, а также внемузыкальными, речевыми средствами — говором, шепотом, свистом, криком, интонационной вибрацией, различными формами *glissando*, выполненными в русском стиле «въездами голоса» в исходный тон и скользящими «выдохами» окончаний фраз);
- в целом, сочинения демонстрируют самые разнообразные типы хоровой фактуры (монодия, хоральное изложение, развитый гомофонно-гармонический склад, полифония во всевозможных вариантах, дублированное двухголосие мужского и женского хоров в смешанной хоровой ткани).

8) обновление гармонического мышления и ладовой сферы:

- гармония хоров С. Слонимского выступает своеобразным резонатором мелодии;
- аккордовые последовательности не отражают логику функциональной гармонии, а подчеркивают рельеф мелодической линии, «раскрашивая» движение мелодии (например, «Доля моя» /№ 4/ из цикла «Четыре русских народных песни»);
- сложный мелодический рисунок опирается на простую, функционально четкую гармонию (например, хор «Уж вы ветры» /№ 1/ из цикла «Четыре русские песни»);
- характерны переливы мажоро-минорных тоник;
- присуще создание трезвучия на основе диссонирующей вертикали (секунды и кварты — важный элемент в гармонической стилистике С. Слонимского);
- свойственно активное использование кварто-секундовых попевок (а также кварто-квинтовых образований, квинтаккордов, тритонов, малых секунд и больших септим);
- характерно омажоривание минора и оминоривание мажора;
- широко использование наслоений секундового строения в технике *tone-clusters*;

- характерно применение диатоники со всеми ладовыми разновидностями (дорийский, локрийский, реже — фригийский), что присуще народной музыке;
- свойственна ладовая переменность, модуляционность и использование полиладовых форм — черты, выражающие в музыке многообразие психологических состояний.

9) *модернизованность хорового письма сонористическими эффектами:*

- звучанием хора из-за сцены;
- введением кластерных малосекундовых расщеплений унисона, создающих красочный фонический эффект (например, в хоре «Вечерняя музыка» используются различные виды кластеров — гроздь и последовательное наложение разновременно вступающих аккордов), элементов пуантилизма (хор «XX век» из кантаты «Голос из хора»);

10) *модефикационность тембровой драматургии:*

- от рельефа крупных разделов до буквально единичного тембра.

11) *специфичность метроритмической организации, выраженная в:*

- свободе метроритмической структуры;
- зависимости стабильности метра от избранного темпа и характера музыки;
- частом использовании переменного размера;
- воспроизведении декламационности;
- введении синкопированного ритма в ритмических контрастах (например, хоровая сцена «Трепак» из оперы «Виринея»).

Хор *a cappella* «Вечерняя музыка» (1973) — «современный ноктюрн», соединяющий в себе поиск в сфере лада, гармонии, интонации с разнообразными формами бестекстовой вокализации и алеаторическими эффектами. Своеобразие звукоформы хора рождается посредством введения разнообразных сонорных средств: пение сопрано за сценой (начало хора), *divisi* на основе кластерного малосекундового расщепления унисона. Ведущими в хоре становятся приемы сопоставления «вокального» и «кластерного» и темброво-регистровой имитации. Фонические эффекты возникают благодаря введению множества красочных наслоений секундового строения, имитаций на основе эффекта интервального обращения с максимальным регистровым отдалением мотивов друг от друга. Контраст секундовым созвучиям и их горизонтальному мотивному виду создают наслоения кварт и иных интервалов.

В «Вечерней музыке» инструментальность преломляется посредством микротематизма и фактурной переменности. Секундовая основа тематизма превращается в триольно-фигуративный, чисто инструментальный фон

низких голосов, которые сливаются в поток шестнадцатых (нивелируя интонационность). Драматургический итог — экспрессивное унисонное, позднее переходящее в кластерное, — глиссандирование теноров с отсутствием фиксированной высоты звука во всех голосах (за исключением педали /секунда/ альтовой партии). Контрастная песенная фактура мощного хорового *tutti*, сопровождаемого колоколом и тамтамом, оказывает сильнейшее драматургическое воздействие, заключая в себе кульминацию, осуществленную традиционными средствами. Композитор предполагает для исполнения стереофонические условия с элементами театрализации (голоса хора размещены в разных местах — за сценой, справа, слева, группы хора перемещаются во время исполнения, дирижер входит в хор и т. д.). «“Вечерняя музыка” близка жанру обобщенно-концертного типа (развитые соло, смены типов фактуры, переменное многоголосие, стереофонические эффекты)»²³.

Цикл «**Четыре русские песни**» С. Слонимского (на народные тексты) посвящен памяти М. А. Никитиной (1974). Ведущая тема цикла сосредоточена в воссоздании образа женской доли. Хоры, включенные в цикл, по тематике и образному строю продолжают линию оперы «Виринея». Ведущий тон музыкальной экспрессии — печального, трогательно-лирического колорита. Композитор блестяще использует выразительные возможности фактуры хора без сопровождения, мастерски подчеркивает полноту обаяния поэтического текста, его красоту и тонкость. Хоры демонстрируют тонкое сочетание насыщенности фактуры с прозрачностью и экономным использованием выразительных средств. Высокая техника голосоведения позволяет автору органично комбинировать гомофонно-гармонический и полифонический тип хоровой фактуры. Так, мелодическая линия хора «**Как пойду я лугом, лугом**», изложенная в сопрановой партии, поддерживается скромными подголосками-педалями.

Хор «**Печальное сердце мое**» демонстрирует красочное подголосочное письмо с аккордовой вертикалью в кульминации. Фактура хора «**Люби жену, да не бей**» основана на последовательном развитии и контрапунктическом соединении двух контрастных тем — в исполнении мужской и женской групп хора. Хор «**Доля моя несчастная**» — заключительный хор цикла. Все хоры написаны в свободной форме; присутствует репризность, но строение хоров зависит от сюжета текста. Динамике хоров способствует многотемность, причем женская тема — терцовая «плачущая».

Цикл «**Два хора на стихи А. Пушкина**» включает в себя следующие части — простую безыскусную песню «**Если жизнь тебя обманет**» и стилизацию хоровой песни XIX века «**Вакхическая песня**», в которой

²³ Источник [54, с. 53–55].

происходит обобщение жанра студенческого гимна, канта, гусарской застольной, «русской песни» и глинкинского романса²⁴.

В хоровом концерте «Тихий Дон» (1977), созданном на слова старинных казачьих песен по роману М. А. Шолохова, композитор остается верен «фольклорному» направлению, с углублением лирического начала и демократизацией музыкального языка. Данное сочинение вписывается в ряд произведений данного жанра в русской хоровой музыке благодаря наличию черт концертности, которые композитор раскрывает в обобщенном ключе — например, в фактуре, преломляющей особенности донских и казачьих хоровых песен (унисонный зачин, постепенно разрастающийся хоровой «подхват», наложение педали верхних групп голосов). Концерт традиционно многочастен, ему свойственна народная манера чередования сольных и хоровых эпизодов, определяющих соотношение контрастных разделов, их масштабы и структуру. С. Слонимский использует также типичную вариантность ступеней в миноре (натуральный — дорийский, натуральный — фригийский), попевоочный метод развития (в лирических женских фрагментах), вариантность ладовых ступеней, выразительные эффекты вокального *glissando*. Фактура сочинения по-концертному двупланова, объемна, благодаря подключению мужских голосов. Хоровым и сольным эпизодам свойственно рондообразное чередование, темпу — гибкая переменность, логике тонального плана — опора на минорное наклонение с обрамлением *d-moll*. Композитор воссоздает звуковое полотно в традициях русского партесного концерта и протяжного народно-хорового многоголосия, характеризуемого линейностью фактуры, натурально-ладовым мелодическим мышлением²⁵.

Хоровое творчество М. А. Парцхаладзе. В хоровой музыке **Мераба Алексеевича Парцхаладзе** (1924 – 2008) ярко выражен национальный характер грузинского музыкального языка. Тема Родины проходит через все творчество композитора («Край прекрасный», «Джвари», «Маки Крцаниси», «Ночь в Зедазени»). В обобществляющем значении она находит отражение и в хорах, посвященных восхвалению природы — детских («Утро Родины», «Песня ручья») и смешанных хорах (поэма «Дерево», «Озеро», «Ночь», «Весна в Грузии» и др.).

Основные черты стиля М. Парцхаладзе выражены в мастерском преломлении богатых традиций грузинской народной многоголосной песни. Они проявляются наиболее отчетливо в хоровой музыке без сопровождения. Это — неповторная напевность (варьированное повторение кратких мотивов в разных голосах); характерная орнаментика («криманчули»); своеобразные

²⁴ См. подробный обзор хоров в кн.: [211, с. 158–163].

²⁵ См. подробно об этом [85, с. 36].

«жесткие» вертикали грузинского многоголосия; необычные лады, каденции, в которых все вертикали сходятся в унисон; характерные мелизмы.²⁶

Наибольшая группа хоров *a cappella* — это омузыкаленные пейзажи, поэтические зарисовки импрессионистического характера. Хоры М. Парцхаладзе отличаются разнообразием тематики, форм и приемов хорового письма.

«Цикл хоров для смешанного состава ор. 28» включает десять хоров (№ 1 «Весна» (сл. М. Квливидзе), № 2 «Озеро» (сл. Б. Купаташвили), № 3 «Осенью» (сл. Т. Эристави), № 4 «Дерево» (сл. З. Молашхиа), № 5 ««Февраль или май»» (сл. Т. Эристави), № 6 «Ночь» (сл. М. Квливидзе), № 7 «Ночь в Зедазени» (сл. Т. Эристави), № 8 «Джвари» (сл. М. Квливидзе), № 9 «Маки Крцаниси» (сл. Л. Асатиани), № 10 «Свет судьбы — в алом знамени» (сл. Т. Эристави), объединенных общей патриотической тематикой — историческими мотивами, памятью о героическом прошлом, воспеванием красоты грузинской природы. В текстах хоров, не смотря на внешнюю описательность, содержится философский подтекст. Музыкальный язык хоров обнаруживает глубинный отпечаток воздействия грузинской народной песни (ее мелоса, ритмики, ладогармонических особенностей), а также и многовековых традиций исполнения песни средствами народного хорового пения (в первую очередь — в характере хоровой фактуры, способах ее изложения, акустического звучания).

Драматургическое развертывание цикла осуществляется в опоре на логически развиваемую сюжетную линию. Функцию своеобразного вступления-эпилога выполняет хор № 1 «Весна» (М. Квливидзе) — произведение, посвященное воспоминаниям о войне. Части № 2 – 6 представляют собой хоровые картины, созерцательного и философского характера. Часть № 7 — «Ночь в Зедазени» (сл. Т. Эристави) — переломный момент в общем драматургическом развертывании. Здесь картина бушующей природы отождествляется с давно минувшим сражением, благодаря чему в данной хоровом полотне возникает философский подтекст. Заключительный раздел цикл образуют хоры № 8 – 10, в котором части № 8 – 9 динамизируют сюжетную линию, а № 10 является одновременно кульминацией и идейным итогом цикла. Таким образом, происходит логичное закругление драматургической формы цикла.

Хор № 2 «Озеро» (сл. Б. Купаташвили) — выразительная, полная покоя и философского размышления, лирическая зарисовка, отмеченная мелодизмом, простой ритмикой, звукоизобразительной гармонией, 3-ёхчастностью структуры, ясностью и возвышенностью литературного текста, тонкими динамическими и агогическими красками. Начало хора — вокализ,

²⁶ См. об этом в кн.: [167]

рисующий картину предрассветного озера, создает печальное настроение. На фоне этой мелодии звучит хорал. По характеру созерцания — это реквием (размышление о смысле жизни).

Хор № 6 «**Ночь**» (сл. М. Квливидзе) — еще один пейзаж-картина. Нежная, мерцающая музыка воссоздает тонкими красками берег моря, озаренный светом луны. В хоре несколько ярких изобразительных моментов — колоритны секундовые напластования, кластеры при тихой звучности и прихотливые мелизмы, которые воспринимаются как прекрасное авторское открытие интонации. Они помогают ярче представить зыбкую, полную тайн картину ночного побережья.

Хор № 8 «**Маки Крцаниси**» (на ст. Л Асатиани, в переводе на русский язык Б. Гайкович) — является воплощением гражданско-патриотическая темы, сплетенной с темой Родины, ее судьбы. Хор написан в сложной трехчастной форме, где первая часть представляет собой простую двухчастную структуру, контрастная средняя часть носит разработочный характер и также состоит из двух разделов, а сокращенная реприза вариантно повторяет экспозицию. Важнейшей в общем мелосе хора становится тема-призыв «...Гей, друзья арагвинцы, гей!...» (партия 1-ых теноров), основанная на повторении терцового тона и его опевании с последующим спуском к тонике ($f - g - f - g - f - e - d$), что свойственно грузинским мелодиям. Данная тема носит взволнованно-патетический характер, погружая слушателя в атмосферу героического прошлого. Для драматургии всего произведения она является импульсом, интонационным зерном, из которого вырастают все тематические образования хора. Вариантно повторяясь в партиях вторых теноров и басов, тема-призыв акцентирует внимание на самых главных словах поэтического текста, придавая ему объемность и значительность. Вторая ведущая тема «...Вновь у могильных у камней молча колена преклоню...» — скорбным, сумрачным колоритом контрастирует первой. Она построена на плачевых интонациях, но при этом обнаруживает интонационную близость начальной теме.

Развернутая средняя часть, воплощающая картину битвы, носит напряженно-драматический характер. Ее первый раздел представляет собой фугато, волевая и напористая тема которого охватывает диапазон септимы и построена на интонационных оборотах музыкального материала предыдущей части. Второй раздел средней части построен на полифоническом развитии мотивов, вычлененных из данной темы. Экспрессивное драматургическое развертывание осуществляется на основе свойственного поэчному жанру «крещендирования» звукоформы, и подводит к мощной кульминации (*Risolto. Meno mosso*), изложенной

смешанной (гетерофония и аккордика) фактурой. Реприза хора повторяет в сокращенном виде музыкальный материал экспозиции.

Многоплановое образно-эмоциональное содержание стихотворения определяет подвижность ладотонального и гармонического планов (*d-moll — e-moll — a-moll — d-moll*). В крупном же плане образуется классическая гармоническая последовательность *T – S – D – T*, цементирующая форму целого. Отмечен своеобразием и фактурный план произведения, в котором преобладает смешанный вид изложения (гомофонная фактура с элементами полифонии, гетерофонно-гармоническая, имитационно-полифоническая).

В целом, в данном хоре органично претворены мелодические, ладогармонические и фактурные особенности грузинской народной музыки: ритмическое разнообразие фраз, обилие опеваний звуков и мелизмов, специфический склад аккордов, сходящихся в унисон, протяженные органые пункты, параллельное движение трезвучиями и септаккордами, характерная ладовая окраска (натуральный и гармонический минор с элементами дорийского). Все это придает хору яркий национальный колорит.

Часть № 9 «Джвари» (на ст. М. Квливидзе, в переводе Е. Елисеева) продолжает историко-патриотическую тематику. В основу поэтического текста легла легенда о происхождении древнего архитектурного памятника Джвари. Образное содержание стихотворения предопределило выбор музыкальной композиции хора — сложной двухчастной формы с обрамлением, где первая часть изложена в вариантно-строфической форме, а вторая часть представляет собой период неквадратного строения. Тема вступления, построенная на интонации нисходящей секунды с возвратом, выдержана в характере глубокого размышления. Она поочередно (начиная с сумрачного колорита басов) проходит во всех партиях хора. Главная тема хора вырастает из интонаций темы вступления, проводится антифонно в мужской и женской группах хора, развиваясь на довольно обширном пространстве и постепенно уплотняясь в звучании. Яркую национальную окраску ей придают горделивые и мужественные возгласы мужского хора «Гей!», исполняемые тенорами и басами в октавном удвоении. Мощные октавные унисоны хора (*fortissimo*), чередующиеся с диссонирующими созвучиями, резкие смены регистра, фактуры и динамики нагнетают напряжение, которое приводит к центральной кульминации (на слове «окаменел»). Мелодия и гармония обрисовывают неустойчивые интервалы и аккорды (малые и большие секунды, большой мажорный септаккорд), вуалирующие тональные устои (*e-moll, a-moll, d-moll*).

В целом, музыка цикла — песенна, орнаментирована, гармонически красочна; широко используются разнообразные штрихи, ритмические

группы пунктиров, синкоп; распространены контрасты — тематические, динамические, темповые, фактурные и тембровые (кантилена, речитативные фрагменты эпизоды вокализации, имитационное письмо, гармоническое изложение гармонического изложения). Очевидна связь композиторского мышления с региональными народными фольклорными традициями (песни имертинов, аджарцев, гурийцев) — в интонациях, вариантности разных групп длительностей, использовании натуральных ладов, созвучий кварты и секунды в квинте, многоколенности секвенцирования, введении характерных кадансов, полифоничности мышления.

Образно-тематическое содержание каждого хора цикла существенно влияет на определение его формы и жанровой атрибуции: от миниатюры до поэмы. В частности, наличие сюжета, раскрывающего историю грузинского народа, отличает хоры крупной формы («Ночь в Зедазени», «Маки Крцаниси», «Джвари») и наделяет их чертами поэмы. Лирическое содержание, тонкость отделки в звукописи приближает хоры к жанру хоровой миниатюры (например, «Ночь»).

Борис Петрович Кравченко (1929 — 1979) — русский, советский композитор, продолжатель традиций русской хоровой музыки. Среди его хоровых сочинений: оратории «Год 1917» (1958) на стихи В. Маяковского и Д. Бедного, «Октябрьский ветер» (1966), «Размышления о мире и войне» для чтеца, солистов, смешанного хора по поэме М. Дудина «Дорога жизни» (1968), цикл «Поэмы о Ленине», кантата «Край комсомольский» (1958), четыре хоровые поэмы, циклы хоров, хоры на народные тексты («Комарики-мухи», «Говорили, говорили»). Кроме этого Б. Кравченко создал ряд опер (кукольная опера для детей «Ай-да, Балда!»), оперетт, концертов для различных народных инструментов.

Одним из лучших произведений Б. Кравченко является хоровая сюита *для хора без сопровождения* «**Русские фрески**» (1965). Композитор не случайно решил обратиться к сложному жанру — сочинениям для хора без сопровождения уже после создания в 60-х годах XX столетия произведений для хора и оркестра на материале народных песен. «Хоровое акапельное пение очень дорого мне. Я давно его люблю. Меня всегда потрясало соединение десятков человеческих голосов в единых аккорд. Жажда высказаться в этом жанре была огромной» [164, с. 30]. Образный строй сочинения — размышления о России, о красоте, о людях, о вечных ценностях жизни. Цикл состоит из 6-ти хоров, каждый из которых совершенно самостоятелен по форме, закончен по содержанию и может исполняться отдельно. Развернутая форма каждого хора, тематическая надбытийность позволяет определить жанр каждого из них как поэму. Хоры объединены в цикл на основе принципа контраста.

Первая часть — «**Петухи**» (сл. В. Крутецкого), в которой через призму воспоминаний возвращается мысль о героике гражданской войны. Средства музыкально-стилевой поэтики — просты и лаконичны. Зачин — в характере колыбельной на основе простой мелодии народного склада (в чередовании женского и мужского групп хора) звучит легко, прозрачно и спокойно. Средняя часть (мужской хор) — драматична и взволнованна; здесь появляются яркие звукоизобразительные элементы — звонкое цоканье конских копыт, подводящее к трагической кульминации, переданной широким распевом. Реприза хора — вновь прозрачна, как картина, наполненная воздухом.

Вторая часть — «**В одном вагоне — четыре гармонии**» (ст. А. Вознесенского). Музыка поэмы, стремительная и легкая, звукописует движение поезда, подчеркивает особенности стиха — его порыв и жизнерадостность. Основная музыкальная тема хора — задорного характера, словно пронизанная светом и предчувствием счастья. В центре части — лирический эпизод, контрастирующий веселой разноголосице молодежного поезда.

Третья часть — «**Кувшинки**» (ст. Л. Молчанова). Композитор мастерски раскрыл философский подтекст данного стихотворения. Многозначность художественного образа — красота (в спокойном звучании тембра женского хора и гармоническом сочетании кварто-секундовых ходов) — вызывает ассоциации с колокольным перезвоном, создает возвышенное «поэнное» настроение, связанное со сферой русских образов. На этом фоне разворачивается распевная мелодия мужского хора — повествование «от автора». В среднем эпизоде хоровая фактура меняется: переключки хоровых групп подводят к кульминации в полнозвучном *tutti* хора.

Четвертая часть — «**Ярмарка**» — центральная и самая значительная по масштабу композиция цикла. Текст хора составлен из двух стихотворений В. Цыбина («Ярмарка» и «Карусель») и представляет яркую жанровую картину. Поэма начинается ярким зачином мужского хора «На ярмарке! На ярмарке!». Дальнейшее развертывание звукоформы построено на перемене сценок, полных юмора и изобретательности по средствам музыкальной выразительности. Аккордово-гармонический эпизод, хоровое *tutti* которого имитирует зовы торговков, сменяется более спокойным, повествовательным разделом, обрисовывающим богатства ярмарки. В 3-м эпизоде композитор пользуется изобразительным приемом: «вращающаяся» попевка зримо рисует веселое кружение карусели. Следующий эпизод — диалог мужчин и женщин, выдержанный в юмористическом тоне, сменяется грустной вальсовой мелодией, имитирующей звучание шарманки

(чередование трезвучия тоники и натурального *D-dur*). Завершает «Ярмарку» — как обрамление разнохарактерных тем — вариант начальной фразы хора.

Пятая часть «Ворон» (на сл. В. Кострова) — поэма о вечных ценностях, борьбе добра и зла, непримиримости ко злу. Музыкальный язык этой части цикла суров и драматичен. Средний эпизод, имитирующий инструментальное звучание, живописует картину сражения. Заканчивается хор мужественным, волевым утверждением.

Шестая часть — финал цикла «Весна в Суздале» (на сл. А. Вознесенского) — наполнен светом, радостным чувством весеннего обновления в звучании хора. Звонкий, весенний гомон, праздничный колокольный благовест — таковы образы финала, прославляющего Русь²⁷.

Первым исполнителем «Русских фресок» был хор Всесоюзного радио и телевидения под управлением К. Птицы, затем произведение вошло в репертуар лучших хоров России и зарубежья.

В 70-х годах был создан ряд интересных по творческим задумкам хоровых произведений — 2-я тетрадь «Русских фресок» (1976, соч. 56), «Потешки» (9 детских хоров), цикл хоров без сопровождения «Веселые хоры» (1976), хоровые поэмы для хора *a cappella* на стихи советских поэтов (1976), хоры *a cappella* на стихи М. Лермонтова (1978).

Хоровая музыка Б. Кравченко отличается красочностью, сочным народным колоритом, современным музыкальным языком, юмором, который проявляется в неожиданных гармонических сопоставлениях и нетрадиционном использовании тембровых красок.

Мелодии хоров отличаются образностью и легкостью запоминания. Интонационно они опираются на фольклорные интонации (что, в целом, и определяет своеобразие хоровой музыки композитора): бытующие интонации частушек и массовых песен времен гражданской войны, интонации «жесткого романса», современные молодежные ритмоинтонации, крестьянские протяжные, плясовые, игровые, морские песни, страдания, «блатные» и тюремные песни. Подобные интонации сочетаются с декламационностью, ораторски приподнятым тоном высказывания, речитативностью.

Гармонический язык хоров композитора разнообразен и современен, направлен на воссоздание различных эмоциональных оттенков образа. Излюбленная краска в гармонии — одновременное сочетание натурального и альтерированного звуков, создающее интервалы уменьшенной или увеличенной октавы. Широко применение ладов народной музыки

²⁷ См. анализ поэм в кн.: [164, с. 30–33].

и свойственное странным народным песням вариантное мелодическое развертывание.

В области хоровой фактуры нередки: линейность развития каждого голоса, использование многократных фактурных наслоений от унисона в сложнейший звукокомплекс. Свойственно разнообразие музыкальных форм — от куплетности до фуги. Ритм отличается богатством, динамичностью, характерной для русской музыки переменностью метрического движения.

В целом, хоровые сочинения Б. Кравченко создавались в опоре на профессиональные традиции русского хорового искусства (от М. Глинки, М. Мусоргского, С. Танеева до Г. Свиридова), а также традиции народного музицирования.

Хоровая музыка занимает значительную часть творческого наследия **Ростислава Григорьевича Бойко** (1931 – 2002). Хоры на стихи А. Пушкина, Р. Гамзатова и С. Есенина представляют интересные страницы хоровой литературы современного периода. Изучая народное искусство, композитор впитал в себя богатство и разнообразие интонационных и ритмических особенностей песен многих национальностей. Интернациональный характер хорового творчества, интерес к фольклору разных народов, интонационное и ритмическое богатство, разнообразие стилей — вот отличительные особенности хорового творчества Р. Бойко.

Хор **«Вологодские кружева»** Р. Бойко (сл. Л. Васильевой) — один из ярких примеров чуткого проникновения автора в мир сердечных и мягких, ритмически прихотливых интонаций северных песен. Ласковая, незатейливая мелодия вьется и заплетается в тонкое кружево, отображая мечтания юной девичьей души. Ритмическое разнообразие достигается здесь постоянной сменой размера, часто несимметричного, плагальными гармониями, чередованием мажора и минора, придающим звучанию светлый и мягкий колорит.

Цикл **«Хоры без сопровождения на ст. А. С. Пушкина»** — как образец обращения к пушкинской теме, получил в творчестве Р. Бойко интересное прочтение. Для хоров из данного цикла композитор отбирает ряд сюжетно не связанных стихотворений. Собранные вместе, они в образном отношении составляют своего рода цикл лирических вариаций: «Осень» (№ 1), «Таврида» (№ 2),²⁸ «Туча» (№ 3), «Три ключа» (№ 4), «Бонапарт и черногорцы» (№ 5), «Послание»²⁹ (№ 6), «Виноград» (№ 7),

²⁸ Композитор использовал 1-ю строфу одного из ранних авторских вариантов стихотворения. См.: Пушкин, А. Полное собрание сочинений в одном томе. — СПб., 1907 г.

²⁹ У А. Пушкина данное стихотворение не озаглавлено.

«Пробуждение» (№ 8), «Возрождение» (№ 9), «Узник»³⁰ (№ 10), «История стихотворца» (№ 11), «Зимнее утро» (№ 12). Образный строй сочинений разнообразен — здесь и тонкая любовная лирика («Таврида», «Три ключа», «Пробуждение»), и живописная тематика («Осень», «Виноград», «Зимнее утро»), и метафорическое восприятие природных явлений («Туча»), а также драматичная поэзия («Бонапарт и черногорцы», «Возрождение», «Узник», «История стихотворца»). Выбор текстов обусловлен не только образно-содержательным качеством стихов, но и их фонетической природой.

Музыкальный язык хоров на стихи А. Пушкина прост и одновременно содержателен. Композитор формирует свой собственный интонационный стиль, основанный, преимущественно, в пределах диатонической гармонии, изыскивает разнообразные ракурсы ее трактовки. Драматургическое решение хоров обнаруживает приверженность автора к жанру хоровой песни. Ряд хоров из цикла («Осень», «Пробуждение», «Зимнее утро») демонстрирует взаимосвязи с жанром хорового романса и тяготение к лирико-элегическому прочтению пушкинского стиха.

Избранные композитором формы — простые трехчастные построения с контрастной серединой (как правило при помощи темпового, динамического и мелодического выделения). В некоторых хорах, благодаря сюжетному крещендированию и развернутому содержанию, форма приближается к сквозной развернутой («Таврида», «Туча»), а также балладной («Бонапарт и черногорцы»). Примером индивидуализации формы является хор «Возрождение», в котором используется включение дополнительного материала (фрагмент пения на гласные звуки в центральном разделе звукоформы) для расширения композиции до трехчастной формы.

Фактурное оформление хоров цикла также способствует целостности образно-содержательного облика. Композитор использует ряд интереснейших фактурных решений — сольный басовый зачин («Осень», «Таврида», «Бонапарт и черногорцы», «Возрождение», «Узник»), введение хоровых «аккомпанементов» («Таврида», «Туча»). В целом, для фактуры свойственна тщательность голосоведения, красочность игры хоровыми тембрами.

Мелос хоров цикла демонстрирует великолепное знание композитором «интонационного словаря эпохи» (выражение Б. Асафьева). Стилевое своеобразие композиторского почерка в этой области — опора на русскую мелодику (широкие интонационные скачки в начале каждой фразы с последующим плавным мелодическим противодвижением, приготовленные задержания в мелодической линии, своеобразное «кружение» мелодии,

³⁰ Композитором использован ранний авторский вариант стихотворения. См.: Пушкин, А. Полное собрание сочинений в одном томе. — СПб., 1907 г.

заимствование интонаций песен и плачей-причетов, создание естественного ощущения пения и свободного дыхания). Композитор полагал, что интонация и мелодия являются главной эмоциональной мыслью произведения. «Мелодия — душа композитора» [Цит. по: 68, с. 126]. В то же время движение и развертывание звукоформы осуществляется при помощи фактуры, метроритма, гармонии. Ряд тем в хорах цикла на ст. А. Пушкина имеют ярко выраженный ориентальный характер («Таврида», «Виноград»).

«Хоры без сопровождения Бойко привлекают своей народностью, мастерством подголосочного письма, применением разнообразных приемов хоровой техники, владением выразительной пластикой мелодических линий, колористической изобретательностью, использованием поразительного богатства звучания человеческого голоса» [68, с. 31].

Флярковский Александр Георгиевич (1931 – 2014) — русский, советский композитор. Работал хормейстером в Московском хоровом училище (в котором учился). Круг сочинений с участием хора широк в жанровом отношении: оратории «Колодники», «Песни Куликова поля», кантата «Москва»; вокально-симфонические поэмы: «Белорусские песни» и «Ave Maria», поэма-кантата «Песни, вырвавшиеся из ада»; хоровые сюиты для хора *a cappella*: «1905 год» и «Времена года»; лирический цикл «Ленинградская тетрадь»; отдельные хоры: «Дуб», «Подмосковная березка», «Над ручьем», а также ряд других хоров, успешно входящих в репертуар профессиональных и любительских хоровых коллективов.

В хоровом творчестве А. Флярковского отразилась неразрывная связь героических образов прошлого и современности, тесная связь со словом, интерес к гражданско-патриотической тематике (темы родины, молодости, настоящего времени). Особенности творческого почерка композитора проявились:

- в поиске собственного мелодического языка, новых интонаций при ощутимой опоре на фольклорные традиции (мелодический язык впитывает в себя признаки жанров крестьянских и солдатских песен, походных и лирических);
- в богатстве гармонического языка (в процессе эволюции композиторского стиля гармоническая и ладовая основа усложнились);
- в стремлении к документальности, достоверности изображаемого образа (характерно воссоздание ощущения личного участия при показе событий общечеловеческого масштаба на примере частного случая);
- в монолитной и продуманной форме; в использовании своеобразных текстов — поэзии очевидцев, а также текстов, близких к народным; во введении музыкальных фольклорных цитат и системы лейттематизмов (в вокально-симфонических сочинениях);
- в использовании и сочетании разнообразных типов хоровой фактуры (гармоническая, гомофонно-гармоническая, расслоение

фактуры на главный (солирующий голос) и сопроводительный (психологический фон), благодаря чему возникает полифония пластов /например, в кантате-поэме «Песни, вырвавшиеся из ада»/);

- в контрастной динамике, задействовании широких диапазонов хоровых партий и крайних звуков диапазона.

Хоровое творчество Ю. Фалика. Юрий Александрович Фалик (1936 – 2009) — современный композитор, виолончелист, Народный артист России, автор разнообразных сочинений в области инструментальной, симфонической, хореографической, вокально-хоровой музыки.

Конец 60-х годов XX столетия характеризуется активизацией интереса композитора к созданию сочинений для хора *a cappella*. За последующее десятилетие появился ряд интереснейших хоровых партитур — «Триптих» (на сл. В. Солоухина, /1968/), цикл для женского хора «Осенние песни» (на сл. русских и советских поэтов, /1970/), «Два сольфеджио» (1973), «Незнакомка» (на ст. А. Блока, /1974/), цикл для смешанного хора «Зимние песни» (на сл. советских поэтов, /1975/), сюита для женского хора «Эстонские акварели» (1976), хоровая поэма «Лира» (на сл. Э. Межелайтиса, /1976/), «Литургические песнопения», «Кант-Виват» (на ст. А. Сумарокова), а также ряд хоровых концертов — «Поэзы Игоря Северянина» (1979), «Троицин день» (на ст. М. Цветаевой), «О, природа!» (на ст. Б. Пастернака).

Сочинениям для хора Ю. Фалика присущи следующие черты:

- 1) *углубление психологического содержания избранных текстов;*
- 2) *обогащение хоровой партитуры инструментальными приемами (в тематизме и его развитии);*
- 3) *мелодическое разнообразие хоров — от лаконичности до широкого интонационного размаха, содержат ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизмы, широкие скачки без заполнения (что опосредует большой диапазон хоровых партий);*
- 4) *формирование «интонационного словаря» в опоре на слово, его красочное звучание и инструментальное слышание мелодии (сказывается первое образование композитора как виолончелиста);*
- 5) *индивидуализированное отношение к специфике хорового тембра (экспрессия звука, его «обнаженность», выразительность);*
- 6) *переосмысление формы;*
- 7) *смешение жанровых основ (с чрезвычайным вниманием к тембральной палитре хора), а также склонность к «непесенным» жанрам музыкального искусства («Хабанера», «Увертюра», «Интермеццо» из концерта «Поэзы на стихи И. Северянина», «Прелюдия» и «Фуга» из «Двух сольфеджио»);*
- 8) *обновление гармонического мышления путем использования диссонансов, резких и терпких созвучий, кластеров, сложных полифункциональных аккордов, аккордов терцового и нетерцового строения,*

смягчаемых плавностью голосоведения («Народная» из концерта «Поэзы Игоря Северянина», «Зимняя ночь» из концерта «О, природа!»);

9) *новаторство в области хоровой фактуры*, в которой наблюдается:

- доминирование гетерофонного принципа мышления;
- активное использование монодии («Лицо» из цикла «Эстонские акварели») и гомофонно-гармонического принципа;
- полифония пластов;
- элементы пуантилизма («Прелюдия» из «Двух сольфеджио»);
- октавные удвоения;
- дублирования;
- гармоническая вертикаль («Незнакомка»);
- расслоения на рельеф и фон («Хабанера» из концерта «Поэзы Игоря Северянина»).

10) *строгая логичность разворачивания звукоформы*;

11) *ясность присутствия слуховой опоры в каждой партии*;

12) *приверженность области лада к звуковысотной системе*, с тонким балансированием тональности и модальности, смене звуковысотного состава и вариантности ступеней (явление же диатоники — крайне редкое /хоры «Карельская акварель», «Незнакомка»/);

13) *близость национальным традициям в области ритмики*, в которой в изобилии представлены сложные и несимметричные размеры;

14) *приоритетность лирической образной содержательности* — с элементами пейзажности (отсюда — звукоизобразительность, звукописательность в музыкальном языке), неперсонифицированность раскрываемых образов.

Несомненно, хоры Ю. Фалика написаны характерным новаторским почерком, им свойственен современный музыкальный язык. Хоровые произведения отвечают природе хорового пения, удобны для исполнения, не смотря на присутствие очевидных технических сложностей.³¹ Хор Ю. Фалика многофункционален — «...выступает <...> в разных ампуа, в разных ролях: и как один голос, и как ансамбль, и как оркестр» [207, с. 65].

Цикл «**Два сольфеджио**» для смешанного хора *a cappella* (1973) — принадлежит к числу виртуозных сочинений для хора в русской музыке современного периода. Сочинение демонстрирует мастерское владение композитором хоровым письмом, знаменуется интересом к тембровой палитре звучания хора. В партитуре цикла доминирует инструментализация вокального начала наподобие симфонического оркестра, широко представлены разнообразные элементы внемузыкального, речевого интонирования — шепот, *glissando*, *Sprechstimme*. Циклу свойственна общая

³¹ Композитор тесно сотрудничал с хоровыми коллективами, которые стали своеобразной лабораторией для апробации полученных результатов (например, Ленинградским камерным хором под управлением В. Нестерова, и др.).

виртуозность, присущая вокальным сочинения эпохи барокко (как в сфере инструментальной, так и вокальной музыки). Медленная «Прелюдия» и быстрая «Фуга» задуманы композитором как жанр переложения инструментальных сочинений для вокального исполнения.

«Прелюдия» выдержана в едином характере и построена на одном музыкальном материале. Присутствует поочередное вступление партий, со своеобразной дифференцированной (по партиям) ритмосольмизацией на «белых» и «черных» клавишах. Хоровая фактура складывается из данных пульсирующих точек, образуя насыщенную диссонансами и хроматизмами музыкальную ткань. Завершение «Прелюдии» осуществляется в тональности *fis-moll*, которая является основной во второй части цикла.

«Фуга» написана в быстром темпе, что требует от хора подлинной виртуозности. Тема — легкая, гибкая и чрезвычайно упругая по характеру, — построена на 12-ти звуках и исполняется штрихом *staccato*. Проведение темы представлено в развернутой форме (экспозиция). Далее — интермедия-разработка, основанная на материале «Прелюдии». За интермедией следует повторное проведение темы (в трех партиях) с контрапунктом (тенора) и стретта, подводящая к коде (слияние всех голосов в едином ритме и аккордовой фактуре), которая утверждает заключительным мажорным трезвучием достигнутое единство.

Хор «Незнакомка» (ст. А. Блока, /1974/)³² — одно из самых оригинальных произведений для хора без сопровождения. Стихотворение А. Блока (1906 год создания) рисует контрастную картину провинциального ресторана и таинственно-возвышенного образа Незнакомки. Ю. Фалик использовал 6-ть строф из 13-ти, написанных поэтом. Композиция обнаруживает единство эмоциональной сферы благодаря своему построению на слегка варьируемой при повторениях теме-рефрене. Данная тема разнообразно гармонизована, и проходит в разных партиях хора.

Особое значение приобретает оstinатный ритм темы и близкая к оstinатности мелодическая линия. Декламационная подача текста — с паузами между слогами, штрихом *staccato*, акцентами, разрывающими слова, — рождает ощущение призрачного, воздушного звучания при довольно плотной аккордовой фактуре, а также создает впечатление авторского чтения стихов. Композитор тонко воспроизводит в произведении танцевальные ритмы (танго) и мелодические обороты, характерные для бытовой музыки начала XX века.

Концерт «Поэзы Игоря Северянина» для смешанного хора *a cappella* (1979) состоит из шести частей: «Увертюра» (№ 1), «Серенада» (№ 2),

³² Сочинение посвящается Камерному хору Ленинградского хорового общества.

«Хабанера» (№ 3), «Интермеццо» (№ 4), «Романс» (№ 5)³³, «Народная» (№ 6).

В «Увертюре» («Колье принцессы...») раскрывается образная двуплановость текста — любовная песнь и скрытая нота грусти. В основе главной темы расположена интонация возгласа, с «испанской» синкопой в окончании фразы и ярким оборотом лидийского лада. Природа тематизма — не вокальная; унисонный склад темы подобен хоровому речитативу. Первая часть концерта экспонирует торжественный образ плакатной динамикой *ff*, четкой ритмоформулой испанской синкалы, лидийским ладом, стремительностью акцентированных шестнадцатых длительностей, размером 5/4, аккордовыми сплетениями (с внедренными и заменными тонами) и их параллелизмами, тесным расположением голосов. Середина части (*Grazioso*) — контрастна изысканностью и утонченностью темы. В ней преобладают мотивы вздоха, интонации *lamento* в ладовой окраске мажора, звучащие на фоне легкого стаккатирующего остинатного сопровождения в мужском хоре. Заключительный раздел (*Risoluto*) возобновляет торжественно-декламационный характер первой части.

В «Серенаде» (№ 2) композитором также подчеркивается скрытая двуплановость — вечерний идиллический пейзаж, взлет чувств, а также увядание и печаль. Жанровое определение хора проявляется в избранном характере фактуры — песенно-кантиленной мелодии, звучащей на фоне аккомпанемента. Мелодическая основа темы близка к причету, что обусловлено народной стилистикой ритма текста.

Мелодия главной темы характеризуется повторностью мотива в узком диапазоне, а октавы и аккорды ее сопровождения вносят пейзажный и живописный элемент в звучание хоровой ткани. Звуковая картина рождает ассоциацию смутного ночного гула. Фактурный эффект постепенно разрастающейся хоровой педали усиливает эмоциональное напряжение и приводит к кульминации («...О, если б крылья! Орлом по сини я поплыл чудесной Мечтой...»). Введение *diminuendo*, мрачный колорит музыки посткульминационной зоны рождает эффект замиранья пульсации маятника.

Характерные интонации третьей части концерта «Хабанера» подсказаны образами поэтического текста. Тема хора, построенная на одном тематизме — пунктирных с синкопами ритмах и интонациях жанра испанского танца, — обладает вызывающе-дерзким колоритом. Блистательная игра хоровыми тембрами (соло и *tutti*), жесткая гармония и хроматизмы в моментах драматического накала, преобладание диатонических бесполутоновых созвучий, высокая тесситура, акценты, — все эти факторы усиливают состояние экзальтации главного образа. Данный хор завершает первую половину цикла.

³³ У Игоря Северянина стихотворения называются «Запад погас...» (4) и «Осенние листья» (5).

Вторая половина концерта открывается частью «**Интермеццо**» (№ 4) — необычным сумеречным пейзажем из окна движущегося поезда. Ритм стиха, детали его образного строя (стремительность движения, наплывающие и внезапно исчезающие видения, гудок паровоза, ритм колес) получили успешную музыкальную реализацию — в быстром темпе, ритмической формуле с пунктиром, коротких крещендирующих волнах динамики, пронзительных аккордовых диссонансах.

К интересным приемам относится и прием разрастания хоровой фактуры на основе ритмического *ostinato*, воспринятый композитором из области инструментальной музыки, — к ритмизированному тону в одном голосе постепенно присоединяются такие же ритмизированные голоса, образуя сложные вертикальные комплексы.

Тип изложения «**Романса**» (№ 5) — солирующий тенор на фоне хорового аккомпанемента, — единственный пример подобного рода в концерте. Мелос ведущей партии содержит романсовые, песенные интонации, построенные на диатонике, оборотах с кварто-квинтовой опорой, восходящей септимой (нередко — большой). Музыкальный материал тонко раскрывает эмоциональный строй стихов, наполнен грустью и обнаруживает поворот к эпическому тону высказывания.

Заключительный хор концерта «**Народная**» (№ 6) продолжает эпическую линию концерта, получившую здесь наиболее яркое воплощение. Хор написан в форме хоровой песни (с запевом у альтов и припевом у хора). Лирическое настроение запева контрастирует характеру припева, выдержанному в духе народно-обрядовых плясок, заклинаний (с семиголосными созвучиями мощного хорового *tutti*).

Хор стилистически контрастен предыдущим частям — лиро-эпическим характером высказывания. Он примыкает к циклу благодаря плавному переходу, функцию которого выполняет «Романс». С другой стороны, не случайно местоположение данного хора как заключительного, поскольку он символизирует суть движения образно-драматургической линии концерта — от субъективного к общему, в котором нивелируются характерные признаки северянинского стиха, уступая место общим чертам русской поэтической лирики.

Цикл назван композитором концертом по ряду признаков, среди которых — виртуозность всех хоровых партий, выступающая ведущим компонентом атрибуции жанра концерта; широкое применение приемов симфонического развития материала (например, свободное обращение с конструкцией музыкальной фразы, ее полифоническое и гармоническое обогащение) в условиях хорового (априори — более камерного по сравнению с симфоническим оркестром) исполнения.

В целом, хоровое творчество *a cappella* русских композиторов занимает особое место в современной хоровой музыке. Интерес современных композиторов к данному жанру не ослабевает. Складывается новая система жанровых разновидностей, основанная на обновлении традиционных жанров хорового искусства и усилении межжанровых связей; формируются новаторские черты в области интонационного строя, ладогармонического мышления, хоровой звукописи и темброрегистровки; свободно трактуется фактура и форма; обогащается и значительно расширяется идейно-образное содержание. В произведениях для хора без сопровождения проявляются как специфические черты русской хоровой музыки второй половины XX века, так и стилеобразующие элементы современного хорового письма.

РАЗДЕЛ III

БЕЛАРУСКАЯ ХАРАВАЯ ЛІТАРАТУРА

БЕЛАРУСКАЯ ХАРАВАЯ МУЗЫКА А CARPELLA XX СТАГОДДЗЯ (ТЭМЫ 13-15)

5. Асновы адраджэння і развіцця харавой музыкі на Беларусі ў 20-я гады XX стагоддзя

Перадумовай развіцця харавой музыкі 20-х гадоў і ўсяго XX ст. з'явіліся тры моманты:

а) гістарычная старадаўняя традыцыя (хрысціянская харавая музыка і народная песня);

б) папярэдніцтва XIX ст. з перавагай фальклорных традыцый і песенных збораў;

в) «харавы рух» (як магутная культурная з'ява ўзнік пасля рэвалюцыі 1905 г.) і дэмакратычнасць самаго жанру ў пачатку XX стагоддзя.

20-я гады — своеасаблівы «Беларускі Рэнесанс» ва ўсіх галінах культуры. У літаратуры гэта раманы, аповесці, вершы (К. Чорнага, М. Гарэцкага, М. Чарота, А. Александровіча, А. Вольнага, Ул. Дубоўкі і інш.), як вынік – літаратурныя аб'яднанні («Маладняк», «Узвышша», «Польмя»). Актыўна развіваецца тэатральнае мастацтва: Беларускі тэатр Я. Міровіча (БДТ-1), Беларускі вандроўны тэатр Ул. Галубка, у Маскве заснавана ідзейнічала Беларуская драматычная студыя (БДТ-2); выяўленчае мастацтва сцвярджае сябе найперш у горадзе Віцебску. Там адкрываецца мастацка-практычны інстытут, дзейнічае мастацкая школа М. Шагала, працуюць К. Малевіч (супрэматызм), Ю. Пэн (пейзаж), В. Волкаў (партрэт), Я. Кругель, Ул. Кудрэвіч і інш. У 1923 г. адкрываецца Дзяржаўны мастацкі тэхнікум са скульптурным аддзяленнем, выпускнікамі якога становяцца Заір Азгур, А. Глебаў, А. Бембель, А. Арлоў і інш.

У 20-я гады быў зняты і паказаны першы беларускі мастацкі фільм «Лясная быль» па сцэнарыю Міхася Чарота, рэжысёр і пастаноўшчыя фільма Юрый Тарыч (Аляксееў). Асабліва інтэнсіўна і плённа ва ўсіх жанрах стала развівацца і музычнае мастацтва. Гэтаму садзейнічала ўзнікненне шэрагу культурна-асветных і навучальных устаноў, музычных выканальніцкіх вакальна-харавых і інструментальных калектываў. Асаблівае ўздзеянне на развіццё музычнай культуры аказалі «Народныя кансерваторыя». Першая з іх была адкрыта ў г. Віцебску (з 1918 па 1921 гг.), затым у Гомелі (1919 г.), Менску (1920 г.), Магілёве (1920 г.). У Менску з 1922 г. пачаў дзейнічаць

Інстытут беларускай культуры (Інбелкульт), у якім працавала і музычная секцыя (А. А. Грыневіч). У Полацку працаваў кампазітар Міхаіл Мацісон, у Гомелі кампазітар Аляксей Туранкоў, у Мсціслаўі Мікалай Чуркін. У г. Магілёве ў 1918 г. была адкрыта першая у Савецкай беларусі дзяржаўная музычная школа імя М. А. Рымскага-Корсакава. У 20-я гады было створана больш за тысячу аматарскіх музычных і харавых калектываў, сярод іх вылучаліся — хор в. Азершчына Рэчыцкага павета, хор в. Казловічы Слуцкага павета і іншыя.

Перадумовай стварэння опернага мастацтва сталі музычна-драматычныя пастаноўкі, якія ажыццяўляліся творчымі сіламі драматычных тэатраў (напрыклад БДТ-1 меў у сваім складзе хор, аркестр і балет). У тэатрах былі ажыццелены такія пастаноўкі, як п'есы Я. Міровіча («Каваль-ваявода», «Машэка»), Ул. Галубка («Пісаравы імяніны», «Ганка»), «На Купалле» М. Чарота на музыку Ул. Тэраўскага і інш. У згаданым тэатры «БДТ-1» была пастаўлена опера Ш. Гуно «Фауст». У гэты ж перыяд робяцца спробы па стварэнню першых нацыянальных оперных спектакляў — М. Чуркін «Вызваленне працы» (1922), М. Аладаў «Гарас на парнасе» (1928), Я. Цікоцкі музычная камедыя «Кухня святасці», М. Равенскі піша музыку да апярэты «Залёты» (па Дуніну-Марцінкевічу). Аднак гэтыя пастаноўкі аб'ектыўна не маглі ў той час вырашыць праблемы стварэння нацыянальнай оперы ў яе класічным разуменні.

20-я гады пазначаны і станаўленнем сімфанічнай музыкі. Напачатку сімфанічныя аркестры былі створаны пры «Народных кансерваторыях» у Віцебску, Магілёве, Менску, Гомелі, Полацку. Так на аснове педагогаў і навучэнцаў Мінскага музычнага тэхнікума (1924), музыкантаў БДТ-1 і Белдзяржкіно быў створаны Аб'яднаны сімфанічны аркестр (1928). Разам з творами рускай класікі гучалі «Сімфонія № 2» М. Аладава, «Сімфаньета» М. Чуркіна, «Сімфонія № 1» Я. Цікоцкага, «Першая сюіта» Р. Пукста і інш. На базе музычнага тэхнікума быў створаны «Дзяржаўны струнны квартэт», кіраўнік А. Бяссмертны, у выкананні якога гучала і камерная музыка беларускіх кампазітараў (А. Аладава, М. Чуркіна, Р. Пукста — сюіта для струннага квартэта і фартэпіяна «Сымон-музыка»). Значнае месца ў творчасці кампазітараў займала камерна-вакальная музыка. Асаблівыя дасягненні былі ў галіне беларускага раманса. Ствараліся вакальныя цыклы М. Аладава (на вершы М. Багдановіча і Я. Купалы). У 1929 г. у Маскве быў выдадзены зборнік А. Туранкова «Шэсць беларускіх народных песен для голасу у суправаджэнні фартэпіяна». Выдаваліся зборнікі М. Чуркіна, Я. Цікоцкага і іншых кампазітараў.

Непасрэдна харавая музыка выявіла сябе праз жанр арыгінальнай ці аўтарскай музыкі — харавую песню на актуальную часу тэматыку:

гераічную, працоўную, рэвалюцыйную; адпаведна і музычная мова жанра інтанацыйна абнаўлялася праз рэвалюцыйную, салдацкую, гарадскую і сялянскую песні. У гэтым жанры актыўна праявілі сябе кампазітары Міхаіл Анцаў (зм. хоры — «Песня барацьбы», «Памяці герояў», «Працоўны люд» «На ніве», «Серп і молат», «1 мая» — на словы Я. Журбы. Я. Коласа, Я. Купалы, М. Чарота і інш.), Аляксей Туранкоў (зм. хоры — «Песня кожевников», «Да сонца», «Песня кузніцы», «Рабочы палац» — тэксты Ц. Гартнага, А. Рыбацкага, А. Паморцава), Мікалай Аладаў (зм. хоры — «Мы людзі сонца і машыны», «Песня барацьбы», «Працоўны люд»), Мікалай Чуркін («Во кузнице», сл. Н. Данчанкі). некаторыя з гэтых хораў былі выкананы ў 1923 г. хорам Маскоўскай кансерваторыі пад кіраўніцтвам Васіля Буглая. На прыкладзе хора А. Туранкова «Рабочы палац» (сл. А. Паморцава) можна абзначыць тыповыя рысы харавога пісьма ўсіх названых (і не названых) твораў. Гэта характэрная для гераічных маршаў меладычная будова (скачкі на «4», «7», «8»), пункцірная рытміка, гарманічны выклад фактуры, куплетная форма, протасць і даступнасць выканання. Асноўная ідэя хораў — стварэнне вобраза новага чалавека.

На дадзеным этапе станаўлення харавой музыкі актуальным быў і жанр гарманізацыі і апрацоўкі народнай песні, які выявіў сябе больш разнастайна і рознабакова. Найперш назавём зборнікі з гарманізацыямі А. А. Грыневіча — вядомага фалькларыста і дзіцячага музычнага педагога, гэта «Народны спеўнік на тры галасы» (1920); «Школьны спеўнік» і «Беларускі дзіцячы спеўнік» (1925) — простыя па складу і захоўваючыя этнагарфічныя асаблівасці песень. Простыя для выканання апрацоўкі беларускіх песен Л. Рагоўскага, С. Шымкуса, А. Грыневіча былі першымі крокамі да харвога шматгалосся новага тыпу. Што дало магчымасць харавым гурткам, якімі часта кіравалі царкоўныя рэгенты, уключаць ў свай рэпертуар гэтыя песні. Адным з выдатных арганізатараў харавой справы ў Савецкай беларусі з'явіўся Уладзімір Васільевіч Тэраўскі. Спачатку ім быў арганізаваны аматарскі хор (1914), а з 1917 г. гэта ужо прафесійны народны хор, які пазней у 20-я гады арганічна ўвайшоў у склад Беларускага дзяржаўнага тэатра (БДТ-1), дзе кампазітар і фалькларыст працаваў да сваёй трагічнай канчыны (1938 г.). пачынаючы з запісаў народных песен, Тэраўскі паступова пераходзіць да іх гарманізацыі і апрацоўкі, а таксама піша музыку на вершы беларускіх паэтаў. Так у 1921 годзе быў выдадзены яго першы зборнік «Беларускі спеўнік з нотамі» (на тры галасы) з тэкстамі Я. Купалы, З. Бядулі, С. Краўцова і інш.

Усяго ў зборніку змешчана 25 твораў, з іх на тэксты і са зборніка П. Шэйна згарманізавана — 9, непасрэдна на музыку Тэраўскага — 6, астатнія маюць народныя тэксты і мелодыі. Мэтай спеўніка было стварэнне

беларускага вайсковага рэпертуару, таму ён яшчэ мае назву — «Песні-пераробкі», ці «Песні на вайсковыя матывы». Гарманізацыі да песень зроблены як для аднароднага, так і змешанага 3-хгалоснага складу хору (Д-А-Б). Адпаведна свайму прызначэнню у песнях часта выкарыстоўваецца сольны запеў і харавы падхоп, аднародная фактура, паходны тэмп у памеры 2/4; 4/4; характэрныя прыпеўныя словы, у фактуры непастаянная колькасць галасоў, *divisi*. З найбольш удалых адзначым такія, як «Будзь здаровы, бацька, маці», «А ў бары, бары», «Ваяка йдзець». Сярод арыгінальных на музыку Тэраўскага адзначым хор «Габруська» (на сл. Я. Купалы). Як асобны пад назвай «Вайсковы зборнік» з 30 песнямі, ён быў надрукаваны у 1926 г. Другі, найбольш вядомы зборнік пад назвай «Беларускі лірнік» выдадзены Тэраўскім у Берліне (1922). У прадмове яго аўтар тлумачыць мэту і змест гарманізацыі. У «Лірніку» змешчана амаль 100 харавых твораў пераважна з народнымі тэкстамі і мелодыямі.

Асноўнай формай апрацоўкі ўсіх песень з'яўляецца іх 3-х і 4-хгалосная гарманізацыя для аднароднага і змешанага складу хору. Разнастайны у тэматычным плане зборнік утрымлівае песні патрыятычныя, сацыяльна і сямейна-бытавыя, абрадавыя, лірычныя, танцавальныя, а таксама гарадскі спеўны фальклор. Як і ў папярэднім зборніку кампазітар шырока выкарыстоўвае народна-спеўныя, а таксама прыёмы прафесійнай музыкі (імітацыю, тэмбравыя кантрасты, *divisi* — «А на гары цэркаўка», «Ды ужо сонейка», «Чачотачка»). З лада-гарманічнага боку гэта выкарыстанне натуральных ладоў, паралельных і аднайменных танальнасцяў, дыятонікі, а ў некаторых выпадках неапраўданыя храматызмы, знакі альтэрацыі («Чарнаморац», «Ой, я п'яна, п'яленька»), поўныя кадансы з Д7.

Многія папулярныя і шырока вядомыя народныя мелодыі дайшлі да нас дзякуючы іменна запісам фалькларыста Уладзіміра Тэраўскага («А ў лесе, лесе», «Купалінка», «А ў полі вярба», «Лявоніха» і інш.). У 1922 годзе выдаецца і «Зборнік песень з нотаў» Міколы Іванавіча Равенскага. Усяго ў ім 26 харавых твораў, з іх на вершы беларускіх паэтаў і пісьменнікаў 13 хораў (Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, К. Буйла, Дуніна-Марцінкевіча), астатнія апрацоўкі беларускіх народных песен — каляндарна-абрадавыя, сямейна-бытавыя, лірычныя. У хоры «Не куй ты, шэрая зязюля» (на сл. М. Багдановіча) — элементы актаўнага бурдону, якія суправаджаюць мелодыю, дапамагаюць стварэнню вобраза адзіноты, тугі і самоты аўтара тэкста. Тэрцавая ўтора, доўганоты, ферматы, мелізматыка (на распеўных складах), рухомыя перадаючыся з голасу у голас арганныя пункты (унісонна-актаўныя і квінтавыя) — рэалістычна перадаюць выканальніцкі характар жніўнай працоўнай песні «Ой, ды бокам хмарачка» (для змешанага 4-хгалоснага хору *a cappella*) — такі прыём выкладу фактуры

характарызуецца як імітацыі ва ўнісон на бурдоннай аснове ў тэрцавым выкладзе. У іншых апрацоўках выкарыстоўваюцца элементы гетэрафаніі ў запеве (№ 7 «А хто ў полі»), харавы падхоп, падваенні галасоў (№ 3 «Раёк»). У іншых творах адхіленні ў паралельныя танальнасці і ў I ступень роднасці, 2-х-3-хгалосныя запевы, рухомыя басы (альт), рухомую дынаміку, храматызмы, разнастайныя тэмпы і характар выканання (*Tempo di valse, Animato, leggiere, pesante, risoluto* і інш.). У гарманічнай мове звароты D7 і DD7. З аўтарскіх твораў адзначым хоры «Зіма» (сл. Я. Коласа) — сола бас і харавы акампанімент, «Люблю наш край» (сл. К. Буйло).

У 1928 г. у Мінску быў выдадзены калектыўны зборнік пад назвай «Беларускія народныя песні сольныя і харавыя з акампанентам фартэпіяна» (Вып. I). У яго вайшлі гарманізацыі М. Аладава, А. Аленіна, М. Іпалітава-Іванава, Я. Прохарава. Выданне зборніка было звязана з утварэннем у 1923 г. у Маскве, па ініцыятыве камітэта асветы БССР, Беларускай спеўнай камісіі. Якая займалася апрацоўкамі перададзеных ёй беларускіх народных песень, сабраных А. Грыневічам, У. Тэраўскім, М. Янчуком і інш. Акрамя аўтараў гарманізацый зборніка у камісію ўваходзілі кампазітары А. Грэчанінаў і А. Нікольскі.

У зборніку змешчана 10 народных песен для голасу, жаночага ці дзіцячага хору ў суправаджэнні фартэпіяна, кампазітара Я. Прохарава. Па тэматыцы гэта дзіцячыя песні-гулянькі, прыказкі і калыханкі. У аснову гарманізацый пакладзены прынцыпы ладавай захаванасці. Дыятанічнасці, народнасці голасавядзення, варыяцыйнасці, унісонныя і актыўныя заканчэнні, умераны дыяпазон, чаргаванне сола і tutti. Разам з народнымі прыёмам і аўтар выкарыстоўвае імітацыю, элементы кантрапункту («Перапёлка»), розныя склады хору (аднагалосны — «Калыханка», 2-х-3-хгалосны; з сола, трыё і *tutti* — «Заінька») такім чынам вар'іруючы і разнастайчы харавую фактуру. Суправаджэнне дапамагае ў раскрыцці характару і зместу дзіцячай песні. Найбольш удалыя дзве народныя гарманізацыі — апрацоўкі для жаночага 3-хгалоснага хору *a cappella* — «Прыляцела галка» і «Завілася пчолка» (веснянка). Усяго кампазітарам Я. Прохаравым пад час яго знаходжання ў Беларусі апрацавана 82 беларускіх народных песен (самая вядомая — «Ой, рана, на Ёвана»).

У кампазітара А. Аленіна — 22 гарманізацыі. Іх аснова — абрадавыя песні: веснянкі, вясельныя, валачобныя, жніўныя, хрэсбінныя, а таксама калыханкі, гульні і лірычныя. Усе гарманізацыі зроблены для аднароднага складу хору ці голасу ў суправаджэнні фартэпіяна. Фактура суправаджэння разнастайная, вертыкальна-гарманічная, ці поліфанізаваная ў выніку прымянення розных пасажаў, штрыхоў, арганнага пункта, элементаў

варыяцыйнасці, дапаўняючы адроднае гучанне змешаным праз падгалоскі, ці змешанай «харавой фактурай» суправаджэння. Амаль усе гарманізацыі А. Аленіна дытанічныя, але для разнастайнасці гучання ці афарбоўкі, выкарыстоўвае лады народнай музыкі і альтэрыраваныя ступені ладу («Ой, загуду», «Як у полі»), элементы народнага шматгалосся («Ай, вечар, вечар», «Як пайшоў Мікола»). Самымі дасканалымі ў зборніку з'яўляюцца дзве аднагалосныя гарманізацыі М. Іпалітава-Іванава «Свяці, свяці, месячыку» (вясельная) і «Ну, ну, ну, казёл» (шчадроўка). Характэрнае квінтавае асціната ў басу на тоніцы імітуючая найгрыш. Падгалосак у сярэднім голасе, рухомая дынаміка і акцэнтны падкрэсліваюць гульнёвы характар вясельнай песні.

Кампазітарамі-аўтарамі калектыўнага зборніка, як і іншых, была закладзена аснова для далейшай творчай працы над беларускай народнай песняй, іх творы перадрукоўваліся больш познімі і сучаснымі выданнямі і маюць практычнае выкарыстанне ў спеўна-харавой практыцы.

Такім чынам, у 20-я гады была закладзена аснова стварэння беларускай харавой літаратуры.

6. Харавая музыка 30-х гадоў XX стагоддзя

Новы перыяд у развіцці жанру (цягнуўся да сяр. 50-х г.). Непасрэдны ўплыў Расійскай савецкай культуры праз творчасць кампазітараў Сяргея Пракоф'ева, Дзмітрыя Шастаковіча, Мікаля Мяскоўскага, пісьменніка Міхаіла Шолахава і інш. Палітыка саветызацыі мастацтва, яго уніфікацыя. На Беларусі палітычныя, трагічныя падзеі закранулі і працэсы музычнага жыцця, аднак культурнае будаўніцтва не спынялася. Адкрываецца БДК (1931), тэатр оперы і балета (1933), дзяржаўная філармонія (1937), ствараецца Саюз кампазітараў БССР (1938). Актыўную канцэртную дзейнасць вядуць Дзяржаўны хор БССР (І. Бары), новаствораны Палескі ансамбль песні і танца (у г. Мазыры, 1937 г.) мастацкі кіраўнік Іаак Ісаакіевіч Любан.

Пачатак развіцця мастацкай самадзейнасці, створаны сотні хораў на прадпрыемствах і вёсках. З новым перыядам звязана змена кампазітарскіх кадраў, утвараецца маладая кампазітарская школа: Нестар Сакалоўскі, Ісаак Любан, Уладзімір Яфімаў, Рыгор Пукст, Анатоль Багатыроў, Мікалай Равенскі. Аднак шмат твораў гэтага перыяду не адпавядалі мастацкім крытэрыям, напрацоўкам 20-х гадоў. Хваля стэрэатыпізацыі мастацтва прыпыніла развіццё камерных жанраў, пошукаў у гарманічнай мове, паліфанічнасці (нетэрцавых акордаў), скіроўвалася апора на гамафоннаю. Абавязковай была прысутнасць народных цытат — у народнай песні пры

апрацоўках перавага аддавалася варыяцыйнасці. 30-я гады — час станаўлення беларускай савецкай песні (І. Любан, Р. Пукст, М. Чуркін, А. Туранкоў і інш.), гэты жанр развіваўся найбольш стабільна, як і масавая харавая песня. Найбольш цікавыя харавыя творы па прафесійнаму майстэрству ўвайшлі ў беларускія оперы Аляксея Туранкова («Кветка шчасця»), Яўгена Цікоцкага («Міхась Падгорны»), Анатоля Багатырова («У пушчах Палесся»). Найбольш значныя поспехі кампазітараў 30-х гадоў адзначаны ў галіне масавай песні, опернага і кантатна-аратарыяльнага жанру, а арыгінальнай харавой музыкі створана зусім мала. Сярод іх адзначым некаторыя хоры Г. Шнітмана («Пусты ў летку нашы сёлы», «Гэй, вольныя птахі», «Лён» — на сл. Я. Купалы), М. Мацісона, М. Аладава, В. Яфімава. С. Палонскага, М. Крошнера, А. Туранкова.

Большасць харавых твораў была напісана ў II палове 30-х гадоў. Зборнікі — «Красуй, ордэнаносная», (хоры М. Чуркіна, М. Іванова, С. Палонскага, І. Любана, Мн., 1935 г.), «Песні Чырвонай Арміі» (мужчынскія хоры С. Палонскага, М. 1940), «Беларусі ордэнаноснай» (хоры С. Палонскага, Мн. 1936 г.). Значнае, віднае месца ў беларускай музыцы 30-х гадоў займаў Мікола Куліковіч-Шчаглоў (2 сімфоніі, інструментальны канцэрт (фартэпіяна)), шмат песен і харавых твораў, дзве вялікія оперы «Усяслаў Чарадзей» і «Кацярына», пазней ў 40-я гады опера «Чароўнае возера», царкоўная музыка і інш. Папулярным з'яўляецца яго хор з суправаджэннем «О, Беларусь — мая шыпшына» (сл. Ул. Дубоўкі). Найбольшы ўклад у харавую музыку ўнёс А. Туранкоў, які займаўся у Пятярбургскай кансерваторыі па класу кампазіцыі (як царкоўны кампазітар) у класе А. Лядава і Н. Сакалова.

У дарэвалюцыйны перыяд А. Туранковым было напісана каля 45 духоўных твораў, значная колькасць царкоўнай музыкі была створана кампазітарам і ў ваенны час (1942 – 1944 гг.) і з 1918 па 1934 гады. Пасля дэмабілізацыі з арміі кампазітар застаецца ў Беларусі кіруе харамі ў Гомелі і выкладае ў музычным тэхнікуме. З 1934 года працуе ў Мінску ў радыёкамітэце. Першыя хоры, як і знаёмства з беларускай народнай песняй прыпадае на 20-я гады. Сярод харавых калектываў таго часу былі папулярныя апрацоўкі туранкова: «Як памёрла матулька», «Рабіна», «Ой, старая бярозанька», «Гоман, гоман на вуліцы», значнай апрацоўкай кампазітара была народная песня «Чаму ж мне не пець». 30-я гады былі паваротным момантам у напісанні арыгінальнай харавой музыкі. Кампазітар-лірык імкнуўся і ў сваіх арыгінальных хорах выкарыстоўваць лірычныя тэксты. Гэта сумная «Мая дудка» (Ф. Багушэвіча), «На нашым полі» і «Гуслі-самаграі» (сл. Я. Купалы), «Грай жа, музыка» (М. Танкі), «Калыханка» (Я. Купалы). Да 100-годдзя на смерць А. Пушкіна кампазітар піша харавы

цыкл з 6 твораў разнастайных па складу: лірычныя «Зімы вечар», «На холмах Грузіі», філасофскія «Эхо», «Туча», трагічныя «Ворон к ворону летит», «Песня про Степана Разина», кантату «Пушкину» (1953).

Асноўныя рысы харавой творчасці: кампазітар імкнецца павялічыць ролю танальнасці, тэмпу, рытму, харавой фактуры. Імклівы рытм выкарыстоўвае у хорах «Падвей» (сл. М. Багдановіча), «Зімовы вечар». Спосаб выкладу харавой фактуры ў асноўным гамафонна-гарманічны, з уплывам традыцый народных шматгалосных спеваў («Зімовая дарога», «Грай жа, музыка» сола на фоне хору з зачыненым ротам — «Калыханка», выкарыстанне «тэрцавай уторы», дубліраванне мужчынскіх і жаночых галасоў — «Гуслі-самаграі»). Тыповае для кампазітара правядзенне сярэдняй часткі, альбо прыпеву ў танальнасці S («Зімовы вечар»), супастаўленне паралельных танальнасцяў («Гуслі-самаграі»), выкарыстанне міксалідзійскага ладу («Грай жа, музыка»), гукавыя ўленчасць, вынікаючая са зместу тэкста («Мая дудка»), дынамічныя кантрасты («Падвей»); элементы імітацыйнай поліфаніі («Ручай»). Вяршыняй харавой творчасці кампазітара з'яўляецца мужчынскі 4-хгалосны хор *a cappella* «Узнік» на сл. І. Гольц-Міллера.

С. Ул. Палонскі (1902 – 1955) прыехаў на Беларусь з Украіны ў 1928 г. Атрымаў тэарэтычную падрыхтоўку ў Кіеўскім музычна-драматычным інстытуце на харавым аддзяленні ў В. А. Залатарова. На працягу 20-ці гадоў працаваў на Беларусі з вядомымі прафесійнымі харавымі калектывамі: Рэспубліканскай харавой капэлай, Ансамблем песні і танца БВА, Яўрэйскім хорам, з якім звязаў сваю творчую дзейнасць, таму хоры «Янку Купале» (сл. Пракоф'ева). «На калгасным полі» (А. Чабар), «Вечарынка ў калгасе» (Я.Купалы) піша для прафесійных калектываў.

Хор «Янку Купале» адносіцца па жанру да гімнаў-ухваленняў, але з прыкметай будучых лірычных гімнаў. У хоры паказана велічнасць, дзе музычныя вобразы ўспрымаюцца як абагульнены вобраз беларускага народа. Асноўная тэма хору, лірычная па складу, вырастае з інтанацыі народнай песні «Ой, рана на Івана». Аднак яе характар мяняецца з-за маршавага тэмпу і набывае гімнічны характар. Хору ўласцівы разнастайныя прыёмы харавога пісьма, аднагалосны запевы і харавы падхоп, выключэнне мужчынскіх галасоў у змешаным 4-хгалосці, антыфонныя пераклічкі жаночых і мужчынскіх галасоў, іх дубліраванне ў тэрцавым гучанні, адхіленне ў S -танальнасць, стварэнне падгалоскаў на высокіх гуках у S , унісоны.

Хор «На калгасным полі» напісаны ў 2-хчасткавай форме. У ім выкарыстаны распевы лірычнай песні (драбленні слабай долі такта на мелкія ноты), пераменны метр, асіметрычнасць пабудовы. Харавая фактура распрацавана з дапамогай паліфінічных прыёмаў (харавое фугата).

Распрацаваныя ў 30-я гады С. Палонскім спосабы выкладу харавой фактуры, набліжаючыя яе да традыцый народнага шматгалосся атрымалі далейшае развіццё у харавой музыцы пасляваеннага часу. З іншых твораў напісаных кампазітарам адзначым «Жніўную» і «Беларускую» сюіты з 5-ці частак, хоры «На Полесьі нынче шумно», «Шуміць наша слава», дуэт «В поле за околцей».

7. Харавыя апрацоўкі 30-х – 40-х гадоў

Для разгляду харавых апрацовак дадзенага перыяду звернемся да зборніка Ісаака Любана (складальнік) «Беларускія народныя і рэвалюцыйныя песні» (Мн., 1938 г.) і некаторых іншых зборнікаў, якія змяшчаюць найбольш значныя апрацоўкі і харавыя песні беларускіх кампазітараў таго часу. Дадзенае выданне І. Любана – сваеасаблівая першая хрэстаматычная спроба па збранню лепшых абразцоў песенна-харавой творчасці ў адным зборніку.

Ён складаецца з пяці разнажанравых ідэалагічна вывераных (адпаведна часу) раздзелаў: I — рэвалюцыйныя песні; II — савецкі фальклор; III — рэкруцкія і прыгонныя песні; IV — бытавыя і любоўныя песні; V — жартоўныя песні. Так змест першага раздзела складаюць 36 харавых песен для аднароднага і змешанага складу як з суправаджэннем фартэпіяна, так і *a cappella*, прысвечаных І. Сталіну, кіраўнікам партыі, Чырвонай Арміі і яе камандзірам, дружбе народаў, калгаснаму строю. Тэксты ўсіх песен узяты з «Пісьма беларускага народа вялікаму Сталіну». Народна-выканаўчыя прыёмы, якія выкарыстоўвалі кампазітары – гэта пераважна тэрцавыя падваенні, элементы гетэрафоніі, пераменная колькасць галасоў (2-х – 3-хгалоссе), дубліраванне мужчынскіх і жаночых груп хору, падгалоскі, сольныя запевы і харавыя падхопы. Пералічаныя прыёмы характэрны ў раздзеле для песен В. Залатарова, С. Палонскага, А. Туранкова, Я. Цікоцкага, М. Іванова, Р. Пукста і іншых.

Харавыя песні другога раздзелу («Савецкі фальклор») заснаваны на 2-хгалосных запісах. Сярод іх адзначым найбольш папулярныя па сваім часе песні «Ой, сокал, мой сокал», «Як крыніца цячэ» у запісе Н. Сакалоўскага, «Свецел мясячка» ў запісе І. Сербавы. «Вечарком за рэчкаю» — запіс і апрацоўка М. Чуркіна. «Бывайце здаровы» на музыку І. Любана. Шырока вядомымі дзве апошнія заставаліся і ў пасляваенны перыяд, а апошняя спяваецца і ў наш час. Прычына іх папулярнасці ляжыць у захаванасці кампазітарамі народна-песеннай асновы, асаблівай актуальнасці, тонкай лірычнасці і вобразнасці пачуццяў. Народна-песенныя прыёмы аналагічныя

першаму раздзелу, ці наадварот, скарыстаныя з другога. Найбольшай складанасцю вылучаецца змешаны 4-хгалосны хор з суправаджэннем «Калгасная» на музыку М. Куліковіча-Шчаглова. Харавая фактура хора заснаваная на кантраснай паліфаніі праз паступовае ўключэнне галасоў, перадачу кантрапунктуючых падгалоскаў розным харавым партыям, скразное развіццё тэматычнага матэрыялу, актыўнае выкарыстанне элементаў бурдону і арганнага пункта. Амаль увесь хор мае славільны рэчытатыўна-дэкламацыйны характар, дзе прыпеўная частка прысвечана І. Сталіну. Акампанімент фартэпіяна дапаўняе і ўзбагачае гучанне хора. Аналізуючы тры астатнія раздзелы зборніка зробім толькі кароткія рэзюме адносна тых асноўных прыёмаў якія прымянілі кампазітары. Найперш гэта тое, што аўтары апрацовак выкарыстоўвалі самыя разнастайныя жанры народна-песеннай творчасці – лірычныя, жаночыя лірычныя, вясельныя, танцавальныя, бытавыя, любоўныя, рэкруцкія, карагодныя, сацыяльна-бытавыя, пашыраючы рамкі заяўленых раздзелаў. Склад і фактура апрацовак таксама разнастайныя — пераважна змешаны 4-хгалосны змешаны склад (як *a cappella* так і з суправаджэннем фартэпіяна) маюцца 4-хгалосныя *a cappella* для мужчынскага хору, 3-хгалосныя для жаночага і мужчынскага хору *a cappella*, у зборніку маецца шэраг апрацовак для сола з фартэпіянным суправаджэннем В. Залатарова, П. Падкавырава, А. Багатырова, С. Палонскага, ў якіх аддаецца перавага ладавай пераменнасці. Так для апрацовак І. Любана характэрны разнастайныя запевы харавых груп і харавыя падхопы («Ой, у лузе, лузе»); праз тэкставую імітацыю выяўлены элементы дыялогу («Ты чырвоная каліна»); поліфонізацыя праз падгалоскі і імітацыю, варыянтнасць фактуры («Ой, зарадзіла сільна, буйна»); народна-песенныя прыёмы праз дубліраванне мужчынскіх і жаночых галасоў, дыятоніку, паралельныя танальнасці («Ой, рэчанька, рэчанька»).

У апрацоўках Я. Цікоцкага тэматычная і фактурная варыяцыйнасць – унісонныя запевы мужчынскіх і жаночых галасоў — як галоўны сродак пабудовы тэматычнага матэрыялу («Вяснянка»); тэмбравы кантраст, поліфанізацыя, паралельныя танальнасці («Па гарохаўю, па ячынню»); арганныя пункты, як сродак ладавага замацавання; дылагізацыя як элемент двухорнасці (антыфону) — «Вяснянка»; падваенні гарманічнага 2-х–3-хгалосся.

М. Аладаў — разнастайная фактура праз вар’іраванне харавых груп («А ў садзе рэчанька»); інструментальныя прыёмы, народна-выканаўчыя прыёмы (запевы сола, дубліраванне харавых груп, падгалоскі, дыятоніку); уласцівая для хораў кампазітара форма дыялогу («Ды ужо сонейка»).

М. Чуркін – паступовае ўзрастанне харавой фактуры праз *divisi* (да 6-цігалосся) – «Ты каліна-маліна»; ілюстратыўнасць у падачы музычнага

матэрыялу праз акампанімент («Мароз – ваявода», «А ў бару сасна»); выкарыстанне народна-выканаўчых прыёмаў; адхіленне ў субдамінантавыя і паралельныя танальнасці; фактурнае і ладавае вар’іраванне.

У саракавыя гады былі выдадзеныя два харавыя зборнікі з апрацоўкамі народных песен. З іх захаваўся толькі адзін — «Беларускія народныя песні для змешанага хору» (Выпуск 2, М.-Л., 1940). У ім змешчаны выбраныя апрацоўкі І. Любана (складальнік) — «Ой, зашумела ды зялёная дубравушка» — аднародны склад, народнае 2-х–3-хгалоссе, поліфанізацыя праз тэкставую імітацыю, кантрапунктуючыя верхнія і нізкія падгалоскі. «Пайшоў Ясь на лужок» — 4-хгалосная с *divisi* гамафонна-гарманічнага змешанага складу, «Кума, мая, кумачка» — у форме дыялогу мужчынскіх і жаночых галасоў з элементамі народнага шматгалосся, Самуіла Палонскага «Ты белая бярозанька» — для 4-хгалоснага мужчынскага хору ў традыцыі народнага выканальніцтва.

Найбольш багатай па прыёмах музычнага ўвасаблення з’яўляецца другая яго апрацоўка «Хараша тая старонушка». Апрацоўка папулярнай народнай песні «Рабіна, рабіначка» ў запісе А. Грыневіча зроблена Рыгорам Пукстам для змешанага 4-хгалоснага хору *a cappella*. У аснову апрацоўкі аўтарам паложана меладычная, лада-танальная і фактурная варыяцыйнасць, якая адлюстроўвае настрой песні.

У зборніку змешчаны дзве апрацоўкі для мужчынскага 4-хгалоснага хору *a cappella* Міколы Равенскага — «Ой, высокая, высокая»; «Ой, вяду бяду», па зместу дзявочая лірычная, аднак мужчынскае гучанне такіх песень было характэрным у партытурах 30-х гадоў. Для апрацоўкі характэрны рэгістравыя кантрасты і танальная варыянтнасць; на працягу сямі правядзенняў пастаянная змена харавой фактуры (2-х–3-х–4-хгалоссе). Дапаўняюць зборнік тры апрацоўкі Нестара Сакалоўскага — «Янка» для мужчынскага хору *a cappella* у простаай 3-хчасткавай форме. Другая — лірычная песня «Чаго рэчка, мутна стала» — для змешанага 4-хгалоснага хору *a cappella*. Гарманічная мова апрацоўкі адметная пераменнасцю IV ступені ў *G-dur* (до д’іез – до бекар). Трэцяя — «Ой, на гары пшанічанька» — адна з лепшых апрацовак кампазітара, па ўвасабленню народна-выканаўчых і прафесійных прыёмаў.

Дзве апрацоўкі М. Чуркіна «Хадзіў, блудзіў казак» (для змешанага 4-хгалоснага хору, гамафонна-гарманічнага складу, дзве паўторныя мелаграфы АББ), «Ні агонь гарыць» — для мужчынскага 3-хгалоснага хору, запеў — харавы падхоп, 4 паўтораныя графы. Завяршае зборнік змешаная 5-цігалосная праз *divisi* да 8-мігалосся *a cappella* «Ой, ты, рэчанька глыбока» — разнастайныя прыёмы фактурнага вар’іравання, прыёмы імітацыйнай і падгалосачнай поліфаніі, інструментальныя прыёмы, асціната.

Я. К. Цікоцкі — адзін з заснавальнікаў беларускай класічнай музыкі. Ён аштар першых опер, сімфоній, араторый, інструментальных і камерна-інструментальных твораў. Шмат створана ім і ў жанры вакальнай музыкі. Харавой творчасцю кампазітар пачаў займацца ў 30-я гады, але найбольш плённа працаваў у гэтым жанры пасля вайны — у 50-я – 60-я гады. Цікоцкім напісана звыш 40 хораў на вершы беларускіх паэтаў і шэраг адметных апрацовак беларускіх народных песен для рознага складу. Большасці з іх уласціва вобразная тэатралізаванасць зместу, раскрыццё тэсітурных магчымасцяў кожнай вакальнай партыі, супастаўленне тэмбраў і крайніх рэгістраў, выкарыстанне складанага прафесійнага пісьма, разнастайныя поліфанічныя прыёмы, апора на лады народнай музыкі і адметную гармонію, традыцыі народнага шматгалосся, шырокае ўжыванне народна-інструментальных прыёмаў, харавое tutti ў кульмінацыях і іншых.

Яркім прыкладам увасаблення пералічаных прыёмаў з'яўляецца яго хор «Із далёкіх із краёў», які па свайму дынамічнаму развіццю ёсць унікальны у беларускай харавой музыцы. У дынамізацыі народнай бытавой сцэнкі калоўную ролю адыгрываюць фактурнае вар'іраванне, інструментальныя прыёмы і тэматычнае вар'іраванне. Традыцыйныя народныя прыёмы выяўляюць сябе праз строгую дыятонаку, унісонныя запевы і актаўныя «разыходжанні» галасоў на канцоўках строф (7), тэрцавыя падваенні, падваенні харавых груп, захаванасць унісонна-гетэрафоннага выкладу мелодыі (з невялікімі аўтарскімі змяненнямі), праз варыяцыйнасць як метада апрацоўкі. Сярод іншых, характэрных для творчасці, адзначым дзве балады: «Шумелі бярозы» (мужчынскі 4-хгалосны хор *a cappella*) і «Свеціць месяц» (жаночы 4-хгалосны хор *a cappella*), для тэнара сола і змешанага 4-хгалоснага хору *a cappella* — «А ў полі вярба нахілёная» — адна з пранікнёнешых беларускіх лірычных песень; жаночы 4-хгалосны хор *a cappella* «А за ліхімі за марозамі».

В. А. Залатароў — буйнейшы кампазітар-паліфаніст. Які працаваў на ніве беларускай музыкі ў 30 – 40-я гады ХХ стагоддзя. Яго творчая і педагогічная дзейнасць аказала значны ўплыў як на станаўленне музычнай адукацыі ў рэспубліцы, фарміраванне нацыянальнай кампазітарскай школы, так і адметную манеру яго вучняў — кампазітараў А. Багатырова, М. Крошнера, П. Падкавырава, Ул. Алоўнікава, Л. Абеліевіча і інш. На нацыянальнай аснове ім былі створаны «Танцавальная сюіта», сімфонія «Беларусь», балет «Князь Возера», кантата «Слава», хоры і песні на словы беларускіх паэтаў, цыкл апрацовак беларускіх народных песень для голасу зсімфанічным аркестрам «Кантрасты». У гэтым шэрагу творчай арыгінальнасцю вылучаюцца і харавыя апрацоўкі народных песень.

Першыя ўзоры аўтарскіх апрацовак былі надрукаваны ў другой палове 30-х гадоў. Гэта «Дзевяць беларускіх народных песень для мужчынскага хору *a cappella*» (М., 1936) і дзве апрацоўкі, змешчаныя ў зборніку «беларускія народныя песні» (М., 1937). Аднак звернемся да харавых твораў ваеннага і пасляваеннага перыяду. «Маленькая сюіта» на тэмы заходнебеларускіх народных песень у запісе Р. Шырмы для змешанага хору *a cappella* напісана ў ваенны час (1943) і складаецца з чатырох апрацовак. У першай «Вяснянка», адлюстравана любоўна-інтымная тэматыка. Структура музычнай страфы (ААББ) указвае на танцавальны характар мелодыі, падмацаваны сінкопамі і акцэнтамі на канцах фраз у 2-хдолевым памеры. У аснову апрацоўкі пакладзены варыяцыйны прынцып (па тыпу «глінкінскіх варыяцый»), дзе галоўная мелодыя нязменна праходзіць у верхнім голасе (С-I-II), а астатнія партыі хору дапаўняюць яе падгалоскамі, арганым пунктам, зменлівай «інструментальнай» фактурай (4-х і 7-мігалоснай), за кошт падваення галасоў. Важная роля ў вар’іраванні нададзена і ладагарманічным функцыям.

Другая апрацоўка «Бяседная», па тэксту – варыянт вядомай любоўнай песні «Зелянеюць лугі, сенажаці». Разгорнуты сюжэт песні (5-ць куплетаў), мелодыя з элементамі распеву і пераменным метрам (4/4, 2/4, 3/4) спрыялі больш шырокаму выкарыстанню паліфанічных і варыяцыйных прыёмаў пры захаванасці дыятонікі народнай песні. Так у другім куплеце прымяняюцца элементы дваінога кантрапункта.

Характэрнай асаблівасцю трэцяй апрацоўкі «Жніўная», з’яўляецца яе ладава-тэмбральнае вар’іраванне. У адлюстраванні характару песні важная роля нададзена дамінантаваму арганнаму пункту, акцэнтам, рухомай дынаміцы, агогіцы, кантрапунктнаму правядзенню галасоў. Тэматыка чацвёртай «Плясавой» — сямейна-бытавая, пабудаваная ў адпаведнасці з жанрам па прынцыпу прыпевак-падтанцовак. Для паліфанізацыі фактуры В. Залатароў прымяняе тэкстава-меладычную імітацыю, сродкамі ж вар’іравання служаць і эпизадныя драбленні асноўнай метрычнай долі і рытмічная імітацыя (Б-А). Аркестравыя прыёмы выяўляюцца праз змену дынамікі, танальнага плана, шырокія скачкі і актаўныя ходы басоў, арганныя пункты.

Сярод апрацовак кампазітара зробленых па просьбе Р. Шырмы і змешчаных у яго зборніках («Беларускія народныя песні для хору», Т.1-2. Мн., 1971, 1973), найбольшай паліфанізаванасцю вылучаецца «**Калядная**», у аснову фактуры якой пакладзены варыянтна-папевачны прынцып з ладавай пераменнасцю. А паступовая кананічная імітацыя на фоне танічнага арганнага пункта прыводзіць да трайнага кантрапункта.

У другім томе зборніка змешчаны дзве любоўныя песні: «Ой, у полі, дуб, дуб», «Я з казакам стаяла». У названым зборніку змешчаны і дзве музычныя карцінкі для змешанага хору і фартэпіяна, запіс мелодыі І. Здановіча. У «Калыханцы» акампанімент ілюстрацыйны, пабудаваны на трыёльных, квінтолевых і септолевых пасажах. Нюансіроўкі 4-хгалоснай змешанай фактуры не выходзіць за межы ціхай гучнасці. Рэкруцкая «Ой, выходзіць цёмна хмара» больш маштабная і таксама адзначана яркай ілюстрацыйнасцю акампаніменту да 10-ці куплетаў, аб'яднаных у 3-хчасткавую структуру. Склад хору змешаны 4-хгалосны са змешанай гамафонна-гарманічнай фактурай, сярэдняя частка поліфанізаваная. Апрацоўка адзначаецца тэмбравымі і рэгістравымі кантрастамі паміж жаночымі і мужчынскімі галасамі, ладавай пераменнасцю, актыўным выкарыстаннем унісонаў.

8. Харавая музыка пасляваеннага перыяду (40-я – 50-я гады)

Узнаўленне нацыянальнай тэматыкі беларускай музыкі.

Развіваецца опернае мастацтва:

- 1) Я. Цікоцкі — «Дзяўчына з Палесся»;
- 2) Д. Лукас — «Кастусь Каліноўскі»;
- 3) Р. Пукст — дзіцячая опера «Марынка».

Кантатныя і аратарыяльныя жанры:

- 1) М. Аладаў — «40 год БССР» (кантата)
- 2) А. Багатыроў – «Беларусь» (кантата).

Сімфанічныя творы: Першая сімфонія А. Багатырова, сімфанічная паэма «Нарач», «Партызанская быль» — Ул. Алоўнікава.

Камерна-інструментальная музыка (М. Аладаў).

Уцэлым, за выключэннем ваеннага перыяду і кароткага пасляваеннага (да 1948 г.), дзе выкарыстоўваўся іншы творчы метады, не назіраецца стылявых навацый. Захоўваецца прынцып сацыялістычнага рэалізму. Праслаўляецца манументалізм, ідэя гераічнай барацьбы, пануе класіка-рамантычны стыль. Абнаўляецца жанравы склад беларускай музыкі праз творы з выкарыстаннем фальклорнай стыхіі, камернізацыю: сольная песня, харавая музыка, жанр кантаты (творы звязаныя са словам). Песня становіцца галоўным сродкам выразнасці ў харавых жанрах.

Пошукі ў галіне нацыянальнай спецыфікі:

- 1) большы акцэнт на змест тэксту;
- 2) апора на лірычную песню (шырыня і працягласць мелодыі, пераменны метр);

- 3) узрастанне ролі харавой фактуры (тэмбравыя фарбы, формаствараючы фактар);
- 4) куплетна-варыяцыйная, двухчасткавая і трохчасткавая форма («На полі вясной» М. Чуркіна);
- 5) прыёмы імітацыйнай і падгалосачнай паліфоніі (І. Любан «Не шуміце, клёны», Д. Лукас «У цёмным лесе гаманіла»);
- 6) прыёмы народнага інструменталізму (С. Палонскі «Подых вялікай вясны» — жалеечныя найгрышы імітацыйна ствараючыя эфект рэха);
- 7) хоры А. Багатырова — першая спроба цыклізацыя харавой музыкі.

Дамінаванне жанра апрацоўкі народнай песні:

Н. Ф. Сакалоўскі — «Сюіта на тэму беларускіх народных песен для змешанага хору» (1946). Характэрна захаванне ладавых асаблівасцяў народнай песні; ладавая пераменнасць — адхіленне ў строй *S*, як дамінанты для мажора, у песнях мінорнага складу, а таксама выкарыстанне натуральнай дамінанты (замест мажорнай). Выкарыстанне ў кадансах тонікі з прапушчанай квінтай ці тэрцыяй. Шырока выкарыстоўвае прыёмы народнага шматгалосся. Разам з класічнымі прафесійнымі поліфанічнымі прыёмамі («Ой, каліна-маліна»), рух паралельнымі тэрцыямі, квінтамі, квартамі і актавамі («Зайшоў, зайшоў белмалойчык»). У адной партытуры прымяняе розны склад хору: аднародны, няпоўны, змешаны («Ой, сын едзе»). Разнастайныя прыёмы выкладу: гарманічныя, паліфанічныя, мінорныя апяванні квінты, супастаўленне плотнай і разрэджанай фактуры («А каб я тое знала»), народна-харавы склад аб'яднаны з поліфанічнымі прыёмамі развіцця, прынцып інструментальнага суправаджэння — хор-сола («Хмарышца — дождж будзе»).

П. Падкавыраў — элементы тэатралізацыі — «Ой, ляцелі гусі з броду» (дыялог паміж групамі хору, паліфанічнае пісьмо).

Р. Пукст — майстэрства апрацовак народных песен. Адна з першых — «Павей, ветрык» (сола, хор) пабудавана на аўтарскай мелодыі, «Ляціць сарока», «Там на раллі» — жанравыя сцэнка, прымяняе імітацыйную паліфанію для стварэння дыялогу. Кожная група хору выступае ад імя дзеючай асобы. Харавая фактура простая, з напеўнасцю галасоў.

А. Багатыроў — звяртаецца да апрацовак 2-хгалосных песен сабраных Г. Цітовічам (зб. «Песні шчасця»). Глыбокае іх вывучэнне з боку ладавых, інтанацыйных, рытмічных асаблівасцей («Люд наш беларускі», «Гыля, гыля, мае шэры гумі», «Засвісталі салавейкі»). Ухіл харавой музыкі ў бок лірызацыі.

9. Другая палова 40-х — пачатак 50-х гадоў

З’яўляюцца пастановы ЦКУКП(б) аб часопісах «Звязда» і «Ленінград» (1948 г.), накіраваныя на ўзмацненне ідэалагічнага ўціску. Фармалістычнай прызнаецца дзейнасць многіх пісьменнікаў, паэтаў, кампазітараў. На Беларусі гэта творчасць М. Аладава, П. Падкавырава. пасля вайны на Радзіму вяртаюцца творчыя калектывы, сярод іх — «Беларускі ансамбль песні і танца» (Р. Шырма). Харавая творчасць набывае новую якасць. У першую чаргу ствараюцца харавыя песні, якія адлюстроўваюць новую рэчаіснасць і праз узмацненне лірычнага пачатку, гучаць лірычныя гімны (Н. Сакалоўскі «Беларусь — наша родная маці» (1947 г.) для тэнару і хору без суправаджэння), гімны-маршы, гімны-ухваленні (аб Радзіме).

Узнаўляецца калгасная тэматыка хораў: П. Падкавыраў — «У садочку май», «Спеў калгаснай дзяўчыны», «Свяці зара», «Добрай раніцы» (сл. М.Танка), «У цёмным лесе гаманіла» (сл. народныя). Творы на любоўную тэматыку: І. Любан «Не шуміце, клёны» (сл. А. Русака), Я. Цікоцкі «Зайшло ужо сонейка» (сл. Я. Купалы), М. Чуркін «На полі вясной» (сл. М. Клімковіч), Н. Сакалоўскі «Думы» (сл. М. Клімковіча). Харавыя жанрава-бытавыя сцэнкі: С. Палонскі «Подых вялікай вясны», Д. Лукас «У цёмным лесе гаманіла», «На калгасным кірмашы».

10. Другая палова 50-х — пачатак 60-х гадоў

I. 1) Зацвярджэнне нацыянальных традыцый.

2) Узбагачэнне вобразнага строю і большая жанравая разнастайнасць.

«Пацяпленне» палітычнай сітуацыі (XX з’езд КПСС). Масавая рэабілітацыя. Перыяд найбольш плённы ў музычным мастацтве (асабліва ў харавым). Творчая дзейнасць рускіх, украінскіх, прыбалтыйскіх савецкіх кампазітараў, іх уплыў на беларускую музыку. Творчая дзейнасць вядучых харавых калектываў – Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы (1957 г.) пад кіраўніцтвам Р. Р. Шырмы і Дзяржаўнага народнага хора БССР (1952 г.) пад кіраўніцтвам Г. І. Цітовіча. Актыўнае, шырокае развіццё мастацкай самадзейнасці. Вобразны строй — тэма міру, дружбы: М. Аладаў «За мір», І. Кузняцоў «Песня пра Дняпро», «Тры сястры»; А. Туранкоў «Дняпро»; тэма Радзімы: М. Аладаў «Ой, ты Нарач», цыкл Л. Абеліёвіча; ваенная тэма: «Партызанскія акопы» на сл. М. Танка кампазітараў Ул. Алоўнікава і Р. Пукста (першы — гераічна-эпічны, другі – лірыка-эпічны), «Партызаны ідуць» Ул. Алоўнікава (народна-эпічны). Працоўная тэматыка: «На Палессі

гоман, гоман» Ул. Алоўнікава на сл. П. Броўкі і аднаіменны хор С. Палонскага «На Полесье нынче шумно». Калгасная тэматыка з адлюстраваннем лірычных пачуццяў, унутраны свет чалавека на фоне карцін прыроды: І. Кузняцоў «Широки поля степные» (і аднаіменная кантата), Г. Вагнер «Пісьмо з калгаса», І. Кузняцоў «Песня Нарачанскіх рыбакоў». Жанравыя замалёўкі з народнага жыцця: П. Падкавыраў «Заручыны» на сл. М. Танка, для 2-х сола сапрана і жаночага хору; хор М. Аладава «Шчабятуха» на сл. М. Клімковіча для сапрана і змяшанага хору — бытавая камедыйна сцэнка, ў якой імітуюцца не толькі жаночыя сваркі, жарт і смех, выклікі, але і рэплікі кожнага з персанажаў паказаны індывідуальна, партрэтна.

Тэма Беларусі ў філасофскім асэнсаванні — «Радзіма мая дарагая» Ул. Алоўнікава, сл. А. Бачылы; «Радзіма» І. Кузняцова; хоры «Дуб» М. Аладава на сл. А. Дзеружынскага, «Дуб» Ул. Алоўнікава на сл. М. Танка. «Дуб» Р. Пукста на сл. П. Броўкі, у якіх прысутнічае псіхалагічны паралелізм, вобраз векавой пушчы, магутнага дуба і народа. Дапаўняе гэты вобраз хор «Пушчы-бары» М. Аладава. Сюды ж адносяцца хары Р. Пукста «Край мой любімы» (А. Русак), «Люблю цябе мая старонка» (А. Дзеружынскі), «Не сячы сасны» (М. Танк). Звязаныя з нацыянальным пейзажам, блізкія да інтанацыі народных песен, лірычныя хоры Ю. Семенякі («Спакойна дрэмле Нарач» на сл. М. Танка), цыкл хораў І. Кузняцова «У родным краі» (малюнкі для хору *a cappella*). У гэты перыяд былі створаны харавыя паэмы М. Аладава, Л. Абеліевіча. Ул. Алоўнікава, А. Багатырова. творы аб'ядноўваюцца ў харавыя цыклы.

II. Асаблівасці харавога пісьма кампзітараў Э. М. Тырманд, І. І. Кузняцова, Р. К. Пукста, Ул. Ул. Алоўнікава, Ю. Ул. Семенякі.

Эдзі Маісееўна Тырманд. Першая ў Беларусі жанчына-кампазітар. Уся яе творчасць прасякнута лірыкай, праз раскрыццё ўнутранага свету і прыгажосць чалавечых пачуццяў. Яе харавым творам уласцівы асаблівы настрой, дзе пераплятаюцца філасофская засяроджанасць і шчырыя лірычныя выказванні. Музыкальная мова змяшчае характэрныя прыметы наступаючага новага стылю 70-х гадоў. Гэта апора на храматыку, яркасць і экспрэсіўнасць гарманічнага каларыту, вынаходлівы меладычны малюнак, выразная дэкламацыйнасць. Асноўныя тэмы харавой творчасці: патрыятычная (больш сціплая ў параўнанні з іншымі жанрамі); вобразы прыроды ў разнастайных праявах, аднак з дабратворным уздзеяннем на чалавечыя пачуцці, грамадзянская (дыпціх на партызанскую тэму — «Сасна» і «Каб ведалі» сл. М. Танка). З вобразамі прыроды звязаны ў яе творчасці цыкл хораў на вершы М. Багдановіча — «Зімой», «Завіруха», «Зімовая дарога» (1956 г.); летнія пейзажы адлюстраваны ў хорах «Напілося сонца з

крыніц студзёных» і «Вечар» (1961 г.), на сл. М. Багдановіча: перапляценне летніх пейзажаў з любоўнай лірыкай — «Блізіцца вечар» і «Агенчык у хаце» на сл. А. Дзеружынскага (1961 г.), «Восень» (лірыка-філасофскі) і «Восень» (урывак з паэмы «Сымон-музыка»). У гэты ж перыяд на тэму прыроды былі напісаны хоры А. Багатырова «Праляцелі вятры» (сл. Ул. Дубоўкі) і «Падаюць сняжынкі» Э. Тырманд на сл. П. Труса — адзін з лепшых у беларускай харавой музыцы. Разам з хорам «Зімовы лес» — Ю. Семенякі на сл. М. Машары, гэтыя харавыя творы сталі пачаткам цеснага супрацоўніцтва кампазітара з Дзяржаўнай харавой капэлай БССР пад кіраўніцтвам Р. Р. Шырмы.

Для яе творчасці характэрным з'яўляецца:

- стварэнне цэльнай кампазіцыі;
- тонкая распрацаванасць харавой фактуры; праз гібкія пераходы ад акордавага складу да поліфанічнага, ад падгалосачнай паліфоніі да імітацыйнай і кантрастнай; паступовая змена колькасці галасоў і нечаканай іх камбінацыі сэнсава абумоўленай;
- спалучэнне фактурнага вынаходніцтва з прастатой і яснасцю народна-песеннага характару мелодыі, кантрастнасць харавога выкладу. (Кароткая ілюстрацыя харавых прыкладаў, напрыкладзе цыкла на вершы М. Багдановіча хор «Зімой» — двухорнасьць; «Завіруха» — гукавыяўленчы бок («Званавая сімфонія»), «Зімовая дарога» — найбольш лірычны з адметнай эмацыянальнай афарбоўкай.).

Харавыя творы Э. Тырманд нацыянальна акрэсленыя праз фальклорныя элементы: ладавая пераменнасць, роўнапраўнасць, розных натуральных ладоў. Вядучая роля — імітацыйных прыёмаў пісьма, падгалосачнай поліфоніі (60-я гады). Большасць хораў вытрымана ў родасных танах; «Сасна» — рэчытатыўна-меладычны, абвострана-экспрэсіўны, змрочны па настрою; «Каб ведалі» — светлы эпічны (70-я гады). Творы для дзяцей — «Песня пра юнага трубача» (для хора хлопчыкаў), «Месяц красавік», «Сюіта без слоў».

Большасць хораў класічна ясныя, завершаныя, звязаныя з традыцыяй. Вытанчаны тып фактуры, інструменталізм, з яго звлістасцю меладычных ліній і выразнай інтанацыяй («Падарожнік», «Каб ведалі»). Творы Э. Тырманд пераважна камерныя, гэта нацюрны, музычныя пейзажы з пастэльнымі танамі.

Іван Іванавіч Кузняцоў — цесна супрацоўнічаў з Дзяржаўным народным хорам БССР (кір. Г. І. Цітовіч). Вобразы яго хораў цесна звязаны з побытам і людзьмі вёскі, цікавасцю да індывідуальных «партрэтных» рыс чалавека. Шырокую вядомасць у той час набылі яго хоры «Ягорка-прытворка» (1969 г.), «Скрыпка і бубен» (сл. А. Ставера) — 1968 г.,

«На вечарынцы» (сл. М. Танка) — 1965 г. Па колькасці харавых твораў І. Кузняцоў займаў адно з першых месцаў. Большасць хораў — гэта харавыя песні *a cappella* з іх тыповай страфічнай альбо куплетнай формай. Тыповыя рысы пісьма: узаемапранікненне народных і класічных традыцый у будове харавой фактуры:

а) сольны альбо харавы запеў, падхоп меладычнага руху другім голасам; уключна з харавым *tutti*;

б) варыяцыйная форма развіцця меладычнага матэрыялу (А-Т-Б);

в) 4-х–6-цігалосная фактура, якая ўзнікае з 2-х–3-хгалосся змешанага праз *divizi*;

г) прыёмы народнага шматгалоснага выканання;

д) падгалоскі на вытрыманым гуку ў тэнара;

е) харавы (мужчынскі) акампанімент у суправаджэнні сола; імітацыя «найгрыша» («На вечарынцы»);

ж) гукавая выяўленчасць («Песня нарачанскіх рыбакоў», «Ягорка-прытворка»).

Рыгор Канстанцінавіч Пукст. Яго хорам уласцівы светлы лірызм, лірычныя вобразы, ён прыхільнік класічных традыцый; прымяняе трохчасткавую простую і складаную форму (з кантраснай сярэдзінай); вялікую ролю ў фактуры адыгрываюць метр, рытм, тэмп; прытрымліваецца пераважна гамафонна-гарманічнага выкладу фактуры; у лада-гарманічнай сферы – пераменны лад, аднайменны мажора-мінор, характэрна прымяненне II ступені ў міноры (фрыгійская афарбоўка); поліфанія ў выглядзе імітацый, стрэта, элементаў падгалосачнай поліфаніі («Партызанскія акопы»).

Уладзімір Уладзіміравіч Алоўнікаў. Аўтар шматлікіх песень і хораў на ваенную і патрыятычную тэматыку, твораў, звязаных з вобразамі Радзімы, працы і прыроды. На прыкладзе хору «Партызанскія акопы», кульмінацыя якога знаходзіцца ў рэпрызе. Вядучай становіцца жаночая тэма лірычнага эпизоду, паступова тэма драматызуецца і мінор змяняецца мажорам, ускладняецца рытм. Пашыраецца дыяпазон, аб'ядноўваюцца тэмбры. С і Т імітацыйна развіваюць асноўную тэму, а А і Б адыгрываюць ролю фону. У хоры «На Палессі гоман, гоман» — спосаб выкладу фактуры самы разнастайны, аднак вядучым застаецца двухпланаваць (жаночыя і мужчынскія галасы). У хоры разам з гарманічнай і гамафонна-гарманічнай фактурай, значную ролю адыгрываюць і паліфанічныя прыёмы. У фактуры заключнага раздзелу — супастаўленне тэмбраў у двайным каноне, што вядзе да кульмінацыі.

Юрый Уладзіміравіч Семянка. Творчасць кампазітара багатая і шматгранная (песні, хоры, раманы, інструментальная музыка, кантаты, оперы, аперэты). Па свайму творчаму дару Ю. Семянка лірык, і лірыкай

пранізана ўся яго творчасць. Многія песні і хоры прысвечаны тэмам дружбы, любові, вернасці, а таксама працы і прыгажосці беларускай прыроды. Так, шырокую вядомасць атрымалі яго песні — «Люблю цябе, Белая Русь», «Не за вочы чорныя», «Травы дзяцінства», «Беларусачка», «А мне ў шчасце верыцца», дуэт «Явар і каліна» (сл. Я. Купалы), ансамблі — «Белая бярозка», «Тры сяброўкі», «Прыходзяць дзяўчаты бярозкамі» і інш.

Сярод рамансаў лепшым з'яўляецца балада «Лес» (сл. Я. Коласа).

За пяць лепшых песен і хораў на патрыятычную тэматыку кампазітару была прысуджана Дзяржаўная прэмія БССР. Гэта: «Беларусь — мая песня», «Рсцвітай, Беларусь», «Люблю, цябе, Белая Русь», «Ленінская праўда расцвітае», «Славім мы свій край любімы».

Самым жа галоўным у творчасці разам з песняй з'яўляецца харавая музыка. У якасці дыпломнай працы пад час вучобы у БДК (1951 – 1956 гг.) у прафесара А. В. Багатырова, была напісана кантата «Ясныя дарогі» (сл. П. Труса, Я. Коласа, М. Танка). У 2-хгалосным лірычным хоры с фартэпіяна «Дняпро», праз сімвал ракі падкрэсліваецца магутнасць нашай зямлі і народа, адпаведна пабудавана і мелодыя вакальных партый, яна вольная, шырокага дыяпазону. Суправаджэнне аздоблена пункцірнымі рытмамі, акцэнтамі, элементамі гукапісу, што прыдае песні рысы баладнасці.

У хоры «Помні, дружа любімы» тэкставая імітацыя надае харавым партыям самастойнасць, стварае ўражанне руху, разам з рытмічнай зменай, натуральным мінорным ладам з пераходам у пачатку хору ў паралельны мажор і міксалідзійскай афарбоўкай, гарманічны мінор, тэрцавыя падваенні галасоў прыдаюць напеву рысы беларускай народнай песні. Энергія маладой сілы, святочнага задору і разам з тым абрадавыя інтанацыі вясновых пераклічак адчуваюцца ў 3-хчасткавым змешаным хоры *a cappella* «Ну і вечар вясновы» на тэкст М. Танка. Рытмічная мерная пульсацыя ў мужчынскіх галасах надае крайнім часткам рухомасць, лёгкасць, рысы інструментальнасці. Сярэдняя больш лірычная з распеўнымі інтанацыямі абрадавых песен і народнай фактурай выкладу (запеў — харавы падхоп, падваенні харавых груп). Мажорны лад (*Es-dur*), хуткі тэмп (*Allegro*), гнуткая рытміка і фактура садзейнічаюць стварэнню жыццярадаснай харавой народнай сцэнкі.

У хоры «Славім мы свой край любімы» кампазітар выкарыстоўвае стыль традыцыйных славільных песен і пры дапамозе жыццясцвярджальнага велічавага характару музыкі акампаніента фартэпіяна, стварае гімн роднай зямлі. Вобразы роднай прыроды адлюстраваны ў хорах *a cappella* «Зямля з блакітнымі вачамі», «Спакойна дрэмле Нарач», «Зімовы лес», «На лузе», «А пушча гамоніць», а таксама харавых творах іншых вобразаў і тэм. Вобразнасць харавога накіруна «Спакойна дрэмле Нарач» на сл. М. Танка

перададзена праз пераклічкі харавых груп, мерную рытміку, рухомую харавую фактуру, гарманічную мову. Першы адзначаны хор напісаны для аднароднага 3-хгалоснага складу (СІ-СІІ-А) а *caprella* ў простаай 2-хчасткавай форме. Асноўная танальнасць А-Dur, гарманічны мажор з адхіленнем ў паралельную танальнасць (*fis*). Для фактуры характэрны пераменны метр, частыя плагальныя абароты S-групы, тэкставая імітацыя і тэсітурныя павышэнні ў кульмінацыях.

Ю. Семеняка аўтар чатырох рознажанравых опер, сцвердзіў на Беларусі жанр музычнай камедыі. Найбольш значная з іх — «Паўлінка» па п'есе Я. Купалы, напісаў чатыры кантаты, аўтар іншых музычных твораў.

Для харавой творчасці Ю. Семеняка характэрна: 3-хчасткавая форма; прынцып кантрасту («Ну і вечар вясновы»), пераклічкі харавых галасоў (груп); гукавыяўленчыя эфекты («Зімовы лес») кожны харавы эпізод «выліваецца» ў *tutti*; тэрцовыя падваенні галасоў; ладавыя асаблівасці (І нізкая ступень у міноры) актыўнае прымяненне паменьшаных септакордаў; выкарыстанне харавога акампаніменту («Ах, ты зімачка-зіма»), харавыя вакалізы-уступы і заканчэнні («Зімовы лес», «Вы чулі як плачуць дрэвы»).

Анатолій Васільевіч Багатыроў. Старэйшы беларускі кампазітар-класік. Аўтар опер, сімфоній, вакальна-інструментальных твораў, шматлікіх апрацовак беларускіх народных песень, арыгінальных хораў, рамансаў. З 1938 г. старшыня праўлення Саюза кампазітараў БССР. Нарадзіўся ў г. Віцебску ў 1913 г. у сям'і настаўнікаў. Вучыўся ў Віцебскай музычнай школе, музычным тэхнікуме, скончыў беларускую дзяржаўную кансерваторыю ў прафесара В. Залатарова і М. Аладава. З'яўляўся рэктарам БДК, прафесарам па класу кампазіцыі, мае званне Народнага артыста БССР. Яго вучнямі сталі вядомыя кампазітары беларусі — Я. Глебаў, Д. Смольскі, І. Лучанок, А. Мдзівані, Л. Захлеўны, М. Літвін, В. Войцік, Ул. Солтан. Творчы шлях кампазітара пазначаны самымі разнастайнымі творамі і жанрамі, пры гэтым адлюстроўваючы пэўныя моманты яго творчага перыяду.

Пасля заканчэння кансерваторыі ў 1937 г., у якасці дыпломнай працы, ім была створана кантата «Сказка о Медведихе» па аднаіменнай няскончанай паэме А. Пушкіна. Да І дэкады Беларускай літаратуры і мастацтва ў Маскве (1940 г.) напісана першая опера кампазітара «У Пушчах Палесся», за якую ён атрымаў Дзяржаўную прэмію СССР. Піша творы для голасу, хору (І сімфонію *g-moll*, пасляваенны перыяд), інструментальныя п'есы. У час вайны піша вакальную паэму «Дарагая мая Беларусь» на сл. П. Панчанкі, шырока вядомыя кантаты «Беларускім партызанам» і «Ленінградцы» (на

сл. Я. Купалы і А. Джамбула), шэраг песень на сл. А. Астрэйкі, М. Танка, П. Броўкі, П. Глебкі.

Росквіт харавой творчасці ў жанры а саррелла прыпадае на 50-я – 60-я гады, калі кампазітарам былі створаны такія хоры як: «Калісці бура на Карпатах», «Сонца заходзіць» (сл. Т. Шаўчэнкі), «Вяселле» (сл. М. Танка), харавая паэма «Спіце ўсе тыя» (сл. Я. Купалы), «Шумелі бярозы» (сл. М. Лужаніна), «Слаўлю Беларусь» (сл. А. Астрэйкі).

Кампазітар інтэнсіўна працуе ў жанры сімфанічнай музыкі, піша Першую сімфонію, адзін з самых драматычных сваіх твораў (праз многа гадоў вернецца да тэмы сімфоніі ў араторыі «Бітва за Беларусь»), а потым Другую сімфонію, піша камерна-інструментальную музыку (Санату для скрыпкі і фартэпіяна), оперу «Надзея Дурова», кантату «Беларускія песні», манументальную араторыю «Бітва за Беларусь», напісаную ў апошнія гады.

А. Багатыровым створана больш за 40 апрацовак народных песень для хору — гэта шырокавядомыя «Зорка Венера», «Люблю наш край» (сл. К. Буйло), «Што-то за хлопец, што за дзяўчынка», «Дбай, матуля, дбай», «Спіўся казак, спіўся», «Зашло сонца», «Ты дубочак зеляненькі», «Гыля мае шэры гусі» і шэраг іншых. Дзейнасць кампазітара ў галіне харавой музыкі была звязана з працай Дзяржаўнай харавой капэлы пад кіраўніцтвам Р. Шырмы. У харавых апрацоўках кампазітар падпарадкоўвае музычнае развіццё зместу тэкста, раскрывае дынаміку сюжэта і вобразаў. Большасць апрацовак – разгорнутыя, паглыблена-псіхалагічныя карціны. Вынікі харавога пісьма:

1) Элементы тэмбравай гукавыяўленчасці праз рэгістрава-тэмбравыя перамяшчэнні напеву, змены фактуры, пры нязменнай мелодыі народнай песні (*Cantus-firmus*) «Сядзіць голуб» (дыялог хлопца і дзяўчыны, мужчынскі і жаночы хор).

2) Падгалосачная паліфанія, ладавая пераменнасць («Камары гудуць»). Кожны харавы голас мае сваю строгую спецыфіку (спецыфічнасць кожнага голасу), так сярэднія галасы Т-А, самастойныя, выразныя, маюць сваю вакальную лінію. У драматычных момантах голасавядзенне вызначаецца актывізацыяй руху, высокімі, напружанымі рэгістрамі (асабліва мужчынская група). Вялікая ўвага надаецца народнаму шматгалосцю (пераменнасць голасавядзення), унісоны, актаўныя і квінтавыя падваенні.

3) Прыёмы класічнай паліфаніі (кантрасная), імітацыйная (кананічная) — «Дубочак зялёненькі», «Паздароў, Божа, майго мілога», «Салавейка» (сярэдні раздзел); рухомыя арганьныя пункты; праз гукавы фон падкрэслівае баладнасць у песні «А ў гародзе вярба расла» (двайное асціната пры

нязменнай мелоды); спалучэнне прыёмаў народнага гуртавога спявання і класічнай поліфаніі («Спіўся казак. спіўся», «Дбай, матуля, дбай»).

4) Сучасная кампазітарская тэхніка: ладагарманічнае вар'іраванне, поліфанізацыя харавой фактуры, вакальная інструментоўка.

5) Форма апрацовак:

1) *куплетна-варыяцыйная* («Гыля мае шэры гусі»); 1-шы купл. — мелодыя у S. 2-гі — кананічная імітацыя. 3-ці — тэма гучыць у 2-хгалоссі і аформлена падгалоскамі у сапрана.

2) *скрозь куплетна-варыяцыйная страфічная*, дзе ярка праступае 3-хчастковасць («Салавейка — пташэчка маленька»).

6) Адвольная апрацоўка. Актыўнае творчае пераасэнсаванне. «Ой, я п'яна, п'яненька» (крайнія часткі — куплетна-варыяцыйныя, сярэдняя на арыгінальных напевах кампазітара).

7) Харавыя апрацоўкі А. Багатырова заснаваны на запісах Р. Шырмы і 2-хгалосных запісах Г. Цітовіча. (см. Зб. «Песні шчасця»).

7) Пачынае апрацоўку звычайна адной партыяй (ці аднагалосным запевам), паступова даводзячы да 4-х, 5-ці, 6-цігалосся, з шырокім удзелам падгалоскаў.

8) У гармоніі – плагальныя абароты, септакорды натуральных пабочных ступеняў, рух галасоў паралельнымі квінтамі.

11. Харавая музыка 70-х гадоў

А. Багатыроў — гэта пяць харавых паэм: «Спіце ўсе тыя», «Маладая Беларусь», (найбольш распрацаваная ў харавых адносінах) — харавы гімн; «Шчаслівыя людзі», «Вам жыць і жыць», «Зваяваным» — знайшлі адлюстраванне ўсе тыповыя рысы харавога пісьма кампазітара.

Г. Вагнер — стварае хоры невялікія па аб'ёму, больш нагадваюць харавыя мініяцюры. Гэта жанравыя замалёўкі «Мёд», «Ластаўка», «Заляцела птушка», «Памяць». Сярод іх сваей тэатралізаванасцю і гукамаляўнічымі эфектамі вылучаецца пейзажная замалёўка «Уцякала зіма ад вясны» на сл. Р. Барадуліна. мелодыка хора блізкая да вясновых песень, квінтавая харавая педаль нагадвае гучанне ліры. У хоры выкарыстаны некаторыя народныя выканаўчыя прыёмы, як падвоенае гучанне, уласцівае народнаму шматгалоссю (папераменнае) гучанне тэмы у А-Б, С-Т; падгалоскі, аднаіменны мажор. Гэты хор — першая спроба кампазітара па-новаму падыйсці да ўнутранага сэнсу фальклору.

Харавыя творы Ю. Семенякі становяцца больш камернымі, нагадваюць харавыя песні — любоўную і пейзажную лірыку, жанравыя сцэнкі. Хоры-

успаміны аб вайне — «Чатыры штыкі над Мінскам» (эпічны), «Хатынскія званы», «Вы чулі як плачуць дрэвы» (з гукамаляўнічай фактурай), «А пушча гамоніць» (3-хчасткавая форма). Лірычныя харавыя песні — «Суніцы», «Непакой», «Загарэўся жоўты лісточак» (жаночы хор). «Маладосць» — жанравая сцэнка, з адлюстраваннем моладзевай вечарынкi; «На лузе», «Зімовы лес» — адны з лепшых хораў ў жанры пейзажнай замалёўкі, у іх адчуваецца народная шматгалосная аснова, апора на традыцыі рускай харавой класікі (В. Каліннікаў).

Хоры І. Лучанка — «Курган Славы», «Хатынь». «Мой родны кут», «Спадчына», «Ты ўспомні ўсё» — збольшага з'яўляюцца аранжыроўкамі для хору *a cappella*, яго масавых песень у суправаджэнні фартэпіяна.

І. Кузняцоў. Амплітуда яго харавой творчасці сягае ад простых харавых песень да разгорнутых харавых п'ес — «Наша маці зямля» (жаночы хор, прыёмы падгалосачнай паліфоніі), «Зямля бацькоў». Хор-партрэт — «Сказ пра Анастасію Фамінічну Купрыянаву». Поўны лірызму хор «Не будзіце, матулі, дачок закаханых» — нагадвае народную песню. Праз песенны склад мелодыкі, дыятанічнасць, ладавую пераменнасць, шматлікія прыёмы народнага шматгалосся.

А. Турышаў. Набліжае аднаіменны хор «Не будзіце, матулі...» да купальскіх песень (пераменны метр, апора на ўстоі ладу, квінтавыя скачкі). Больш увагі кампазітар надае ўнутранай псіхалагічнасці, гукамаляўнічасці, для раскрыцця унутранага зместу-роздуму. Тое ж і ў хоры «Не пакідай мяне» — з яго трытонавымі сугуччамі і аднастайнымі рытмічнымі паўтарамі. Пейзажныя харавыя замалёўкі невялікія па аб'ёму, трохчасткавай формы з кантрастнай сярэдзінай, напрыклад хор «Зімой ў лесе». Найбольш вядомы харавы цыкл «Румяна поле» на народныя тэксты, які складаецца з кантрасных частак: «Ляцяць журавы», «Малая ночка», «Румяна поле», асновай іх служыць пераменная метрыка, рытмічная рухавасць, арганьныя пункты. У хоры «Туман» (на народны тэкст) мелодыя пабудаваная на інтанацыях вядомай народнай песні («Туман ярам»), яму уласціва дыятанічнасць фактуры, ладавая пераменнасць, прыёмы народнага выканання, шматгалоссе, падгалоскі, запевы і харавы падхоп, унісоны, няпоўныя трохгуччы і сектакорды, імправізацыя.

Ф. Пыталей. «Не шуміце ў полі» — аўтарская мелодыя падобная да народнай, паэтычны тэкст. Хору ўласціва пераменная метрыка — 5/4, 3/4, 6/4, 4/4.

Я. Касалапавым былі створаны хоры «Нескароным» (сл. П. Барэйкі), «Вечарынка», «Жавароначак» (сл. М. Танка), цыкл з пяці хораў на гістарычную тэматыку. Цыклу ўласціва народнасць, нацыянальная самабытнасць — наследванне лепшым традыцыям рускіх і беларускіх

кампазітараў, пашырэнне выразных сродкаў гармоніі за кошт аб'яднання іх з ладавай пераменнасцю для стварэння моўных інтанацый, для тэатралізаванай замалёўкі: «Ты запей, запей, жавароначак», «Сёння Купала, а заўтра Ян» (на народныя тэксты), «Новыя песні» (народныя тэксты).

Лепшы хор С. Картэса — «Будзе навальніца» на сл. Я. Коласа мае 3-хчасткавую форму, больш складаны і дынамічны. У ім амаль не выкарыстоўваюцца поліфанічныя сродкі, пераважае гамафонна-гарманічная фактура. Музыка хора стварае алегарычны вобраз заміраючай перад бурай прыроды.

У «Партызанскім трыпціху» Д. Смольскага тры невялікія па аб'ёму хоры увасабляюць камернасць, дэталізацыю, імкненне да сіметрычнай дакладнасці, квадратнасці, секвенцыйнага развіцця тэматызму. Прыкметы камернасці – псіхалагічная тонкасць, эканомнасць і прадуманасць усіх сродкаў выразнасці (1. «Ля гэтых сосен»; 2. «Плача хмара без жалю»; 3. «Я хацеў бы каб песню маю»).

К. Цесакоў — «Харавы трыпціх» — (1. «Смерць партызана»; 2. «Дзявочая клятва»; 3. «Ненавіджу») вельмі складаная інтанацыйная музычная мова. Харавы цыкл «З беларускай народнай паэзіі» — на сюжэты з народных песен. У ім спроба аб'яднаць магчымасці мажора-мінорнай і народна-ладавай сістэм. У цыкле пяць хораў: «Ой, Садома, пане браце», «Дзіва» — тэатральнасць увасаблення фальклору, «Калыханка» — сола з хорам, «экспрэсія» гучання, «Званочак» — кантрастны па тэмпу і дынаміцы апошняму, «Узышло сонейка» — (тэатралізаваная падзея). У 70-я гады актыўна распачалі сваю творчую дзейнасць Л. Захлеўны («Песні пра дзявочае каханне»), Л. Шлег (харавая сюіта «Лубок»), А. Мдзівані (харавы цыкл «Снапочак»), В. Войцік («Казацкія песні»), М. Літвін («Родныя вобразы»), Г. Гарэлава, В. Кузняцоў і іншыя маладыя кампазітары таго перыяду.

Вынікі харавой музыкі 70-х – 80-х гадоў:

- 1) На змену заснавальнікам беларускай музыкі, яе класікам, прыйшло новае пакаленне кампазітараў – выпускнікоў БДК (60 – 70 гг.). Яны і пачалі пошукі новых шляхоў і падыходаў да праблемы нацыянальнага ў кампазітарскай творчасці.
- 2) Кампазітары таго пакалення прадоўжылі шлях на камернізацыю харавога жанру. Таму большасць хароў — харавыя мініяцюры, харавыя песні, баллады, паэмы.
- 3) Становіцца традыцыяй аб'ядноўваць хоры ў цыклы, сюіты як па сюжэтных, так і жанравых прыкметах. Адначасова з традыцыйнымі 2-х і 3-хчасткавымі, куплетнай і страфічнай формамі назіраецца больш індывідуальны, творчы падыход да стварэння формы.

Аб'ядноўваюцца страфічная форма з рондападобнай, 3-часткавая з куплетнай, выкарыстоўваецца свабодная форма.

- 4) Утварэнне жанравага сінтэзу. Назіраюцца больш глыбокія сувязі з фальклорам, які выступае ў якасці крыніцы тэматызму, вобразнасці, структуры, жанру, выканальніцкай манеры. У аснову твораў кладзецца народны тэкст песні, як сюжэтна-вобразная крыніца народнага абрада, гульнівай сцэнікі, гумару, любоўных пераклічак.
- 5) Вобразна-выразная сфера твораў жанрава-характэрная, псіхалагічна-драматычная, эпічная, лірычная.

12. Сучасная харавая музыка

Традыцыйна-акадэмічны накірунак. Найбольш плённы перыяд развіцця беларускай харавой музыкі *a cappella*.

Першы этап развіцця гэтага перыяду — 60-я — сярэдзіна 70-х гадоў — характэрызуецца апорай на класічныя заканамернасці ўвобласці музыкальнай формы, сродкаў музычнай выразнасці, стылістыкі ў цэлым. У дадзены перыяд ствараліся харавыя песні (Ю. Семеняка, І. Лучанка), мініацтуры (Э. Тырманд, Г. Вагнер), шматлікія апрацоўкі народных песен для хору (А. Багатыроў). Па жанру гэта лірычныя песні, героіка-патрыятычныя хоры, і хоры звязаныя з сацыяльнай і жанрава-бытавой тэматыкай (хоры І. Кузняцова. А. Багатырова — «Слаўлю Беларусь», «Праляцелі вятры», «Шумелі бярозы», «Беларусь — мая песня», «Хатынскія званы» — Ю. Семенякі; «Вечар», «Сасна», «Каб ведалі» — Э. Тырманд і інш.). На дадзеным этапе ў харавым мастацтве дастаткова выразна акрэсліваюцца дзве стылістычныя лініі. Адна з іх абапіраецца на традыцыі нацыянальнай песеннай культуры, другая — на савецкую харавую масавую песню. Абедзве гэтыя лініі знайшлі працяг і ў развіцці харавой музыкі 90-х гадоў.

Другі этап — сярэдзіна 70-х гадоў — 90-я гады. Характэрызуецца якасна новымі рысамі звязанымі з пераасэнсаваннем значэння асабіста харавога жанру ў нацыянальным музычным мастацтве, выяўленне харавога пачатку ў якасці аднаго з вядучых у кампазітарскай творчасці. Сярэдзіна 70-х гадоў стала мяжой (паваротным момантам) у развіцці беларускай харавой музыкі, нараджэннем новага сучаснага харавога стылю, звязанага са звяртаннем кампазітараў да старадаўняй славянскай пеўчай культуры і адпаведнага ёй спецыфічнага гучання. Стваральнікам дадзенага тыпу харавой музыкі і прыёмаў яе ўвасаблення стаў кампазітар А. Ю. Мдзівані, а другога стылю — фальклорна-зарыентаванага — стаў рускі кампазітар, які працаваў на Беларусі, Алег Турышаў (затым яго прадаўжальнікам стаў

А. Мдзівані). Іх метада шырока ўвайшоў у творчую практыку маладых на той час кампазітараў (выпускнікоў БДК). На дадзеным этапе дамінавалі два асноўныя накірункі:

- 1) традыцыйна-акадэмічны (працяг) (М. Літвін — харавы цыкл «Родныя вобразы»);
- 2) сучасны (А. Мдзівані — харавы цыкл «Снапочак») з яго характэрнымі рысамі:
 - узнаўленне традыцый хрысціянскай пеўчай культуры з пазіцыі; сучаснага мастацкага мыслення;
 - новая трактоўка фальклору;
 - уздзеянне інструментальнага фактару;
 - сувязі з іншымі сумежнымі відамі мастацтва («мастацкі сінтэз»).

Часткова гэтыя і іншыя тэндэнцыі былі характэрны для харавых твораў Л. К. Шлег (Сюіта «Лубок», кантата «Трава-мурава»), Л. Захлеўнага (цыкл «Песні дзявочага каханьня»), В. І Кузняцова (цыкл «Застольная»), В. Войціка (кантата «Казацкія песні») і іншых кампазітараў. Новыя адносіны да традыцый і фальклору ў прыватнасці, з'явіліся выражэннем агульнастылістычных і агульнаэстэтычных тэндэнцый, характэрных у цэлым для постсавецкай музыкі.

Уздзеянне мастацкага сінтэзу на акадэмічную харавую музыку.

Першы шлях жанравага ўзбагачэння: унутрыжанравы сінтэз (пераемны). Яго адлюстроўваюць хоры А. Мдзівані — «Праслаўленне», «А хто там ідзе», «Усяночная»; харавы канцэрт А. Бандарэнкі «Пахвала вялікаму князю Ул. Святаслававічу» — у гэтых творах выяўляецца новы аспект бакоў і характарыстык старадаўняга знаменнага распеву, арыгінальнае праламленне традыцыйнага і наватарскага, дзе кампазіцыйная структура, вертыкаль і метрарытм застаюцца прынцыпова аўтарскімі, а інтанацыйны строй, манера выканання і ладавыя заканамернасці акумулююць рысы знаменнага распеву, рысы архаікі. Другі шлях жанравага ўзбагачэння — сінтэз міжжанравы, дасягаецца праз узрастанне ролі інструментальнага фактару — харавы акампанемент, інструментальныя прыёмы, гарманічныя вертыкалі, сугуччы, інструментальны тып фактуры. (А. Дзмітрыеў — цыкл «Из Александрийских песен», «Повесть о Горе-Злосчастии»). Выпуклыя лініі ўзаемадзеяння паміж рознымі музычнымі жанрамі: тып інструментальнай мелодыі і яе развіцця, тып фактуры і тып харавой інструментоўкі. Асацыятыўна-умоўны характар сувязяў (А. Рашчынскі, араторыя «Смутак памяці»). Узросшае значэнне дэкаратыўнага элемента, тэатральнага і праграмна-сюжэтнага, прадстаўляючых немусычны пачатак, служаць умовай для стварэння поліжанравага сінтэзу ў спецыфічнай форме

(А. Бандарэнка «Бесы», Г. Вагнер «Мёд», А. Рашчынскі «Люблю як злятаецца снег на зямлю»).

– Сутнасць твораў фальклорна арыентаванай стылістыкі, калі тэкст народнай песні выступае ў ролі фальклорнага пачатку (А. Мдзівані «Снапочак», «Вясельныя песні», «Янку Купалу»). Музыкальная тканіна такіх твораў прапітана народна-песеннымі ці народна-моўнымі інтанацыямі. Блізкія да народных і спосабы музыкальнага развіцця, як фактуры, так і метрарытмічнай арганізацыі. Разам з тым, адвольная трактоўка формы максімальна набліжаная да страфічнай варыянтнасці народных песен. Такім чынам, фальклорны матэрыял на новым узроўні развіцця нацыянальнай музыкальнай культуры пераходзіць у сваю новую якасць — фальклорную з’арыентаванасць у прафесійнай творчасці. Стылістычна такія творы адпавядаюць сучаснай музыкальнай і народнай стылістыцы, а таксама служаць асновай і датэрмінантай сучаснай харавой музыкі *a cappella*.

– Драматургічная функцыя абрадавага фальклору ў сучаснай харавой музыцы *a cappella*. Звяртанне кампазітараў да спецыфічнага пласта фальклору стымулявала з’яўленне ў прафесійным мастацтве нетрадыцыйных жанраў, а таксама выкарыстанне своеасаблівых прынцыпаў фарматварэння, заснаваных на дынамічнай «варыянтнасці». З’яўляюцца новыя назвы твораў — «Фальклорная кампазіцыя», «Фальклорны тэатр-прадстаўленне», «Фальклорная сюіта» і іншыя, якія азначаюць пранікненне ў харавую музыку элементаў сцэнічнага мастацтва — «тэатралізаванага дзеяння». Пад ўздзеяннем чаго ўзнікаюць новыя харавыя жанры — харавы абрад-дзеяння «Вяселле», «Вясковыя святы» (сл.народныя і мелодыі) В. Кузняцова; балада «Брацетка і сястрыца» А. Рашчынскага; «Калядзіца» і «Лубок» Л. Шлег; «Вясельнае застолле» і «Галашэнне» А. Мдзівані, з унясеннем у харавую музыку розных элементаў узаемадзеяння і жанравых асацыяцый. Рэалізацыя эфекта дзеяння ў несцэнічных творах дасягаецца праз асаблівую гнуткасць інтанацыйнага і рытмічнага малюнка, наяўнасці сюжэтнай драматургіі і функцыянальнага падыхода да трактоўкі этапаў «дзеяння» (экспазіцыя, завязка, развіццё, развязка і г. д.). Тэатральны элемент, звязаны з абрадавым сюжэтам, спецыяльна задуманы кампазітарамі.

– Новажанравыя з’явы ў цэласных харавых кампазіцыях *a cappella*.

Два прынцыпы жанравага ўзбагачэння:

І) Нж. 3. у харавой мініяцюры: хор-раманс (Ю. Семянка), хор-верш з музыкай — «Вы чулі як плачуць дрэвы» Ю. Семянка, «Ля абеліскаў» Л. Сверделя; «Каб ведалі» Э. Тырманд; «Летні вечар», «Над возерам», «Заря прощається с землёй» Я. Паплаўскага — дзе асноўная ўвага засяроджана на перадачы нюансаў паэтычнага тэксту, яго дэталізацыі. У харавой

інструментоўцы такіх твораў пераважаюць дыферэнцыяцыя партый галасоў, персаніфікацыя тэмбраў.

II) Нж. 3. у харавых творах буйной формы — абрадавых кампазіцыях («Вясельнае застолле», «Вясельныя песні» А. Мдзівані; «Каляндарныя песні», «Калядзіца» Л. Шлег; «Веснавыя карагоды» А. Рашчынскага; «Застольныя» В. Кузняцова і інш.).

III) Сінтэз фальклорна-абрадавага цыкла і сучаснага цыклічнага харавога твора заснаваны на зліцці заканамернасцей цыклічнай інструментальнай формы — сюіты, канцэрта і харавога цыкла (вядучыя пазіцыі ў творах 80-х гадоў). У ім можна выдзеліць харавы цыкл з рысамі сюжэтнасці (скразное развіццё тэматызма, вобразнай сферы, агульнага эмацыянальнага строю і драматургічнай лініі). Такія харавыя творы ў аснове якіх ляжыць царкоўны ці фальклорны абрад, а таксама абагульненае каляндарнае дзейства, перадаючае жыццё прыроды ў філасофскім аспекце, прапануецца называць «абрадавымі кампазіцыямі» («Русь святая» (літанія) А. Мдзівані, харавы канцэрт «Похвала великому князю Владимиру Святославовичу» А. Бандарэнкі і інш.).

Поставангардныя працэсы. Пошукі кампрамісаў і разнастайных мастацкіх сінтэзаў і сплаваў (Г. Сурус, В. Кузняцоў, Ф. Пыталёў). Ужыўленне поставангардных тэндэнцый у нацыянальны кантэкст (іх сінтэз з нацыянальнымі традыцыямі). Вынік — новыя рысы стылю, новыя рысы сінтэзу — (тэатра і музыкі, музыкі і выяўленчага мастацтва). Творы В. Кузняцова (тэхніка распрацоўкі «гукавай матэрыі»), філасофія музыкі (С. Бельцокоў, Д. Смольскі, В. Капыцька, А. Залётнеў). Новая семантыка музычных твораў (Я. Паплаўскі). прынцыпы джазавай музыкі. Рэспансорны прынцып (лінейны антыфон). Цяга да канцэртнасці (сольная імправізацыя, камернасць, віртуознасць, пашырэнне сродкаў музычнай мовы, ладоў, меласу, гарманічнай мовы, неспецыфічных сродкаў выразнасці — серыйная, танальная, алеаторная, санарыстыка, магнітафонны запіс і г.д.).

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Произведения для самостоятельного изучения и анализа к разделу II

Тема 9-1

Александров А. Обработки народных песен «Ах, не одна во поле дороженька», «Ах, ты степь широкая»

Давиденко А. «Винтовочка»

Егоров А. «Песня», «Тайга»

Киселев А. Хоровой концерт «Русская свадьба»

Пригожин Л. Симфония в обрядах

Салманов В. Хоровой концерт «Лебедушка»

Салманов В. Цикл из шести поэм на стихи Н. Хикмета «Но бьется сердце...»

Свиридов Г. «Концерт памяти А. Юрлова»

Шостакович Д. «Десять поэм на стихи революционных поэтов»

Тема 9-2

Давиденко А. Хоры «Море яростно столнало», «Узник», «Бей молотом!», «Чеченская сюита»

Коваль М. Хоры «Буря бы грянула что ли?», «Ильмень-озеро»

Коваль М. Цикл хоров на стихи Ф. Тютчева («Слезы», «Что ты клонишь над водами», «Листья»)

Шебалин В. Хоры «Утес», «Зимняя дорога», «Эхо», «Стрекотунья-белобока», «Березе», «Казак гнал коня», «Мать послала к сыну думы»

Тема 9-3

Свиридов Г. Хоровая поэма «Ладога»

Свиридов Г. Хоровой концерт «Пушкинский венок»

Свиридов Г. Хоровой концерт-вокализ «Памяти А. Юрлова»

Свиридов Г. Хоры «Об утраченной юности», «Вечером синим», «Табун», «Повстречался сын с отцом», «Как песня родилась» из цикла «Пять хоров на стихи русских поэтов»

Свиридов Г. Три хора из музыки к драме «Царь Федор Иоаннович»

Тема 9-4

Бойко Р. Хоры «Вологодские кружева»

Бойко Р. Цикл «Хоры без сопровождения на стихи А. Пушкина» («Осень», «Зимнее утро»)

Бойко Р. Цикл «Семь хоров на стихи С. Есенина»

Денисов Э. Хоры «Приход весны», «Вечер»

Кравченко Б. Хоровая сюита для хора без сопровождения «Русские фрески»
Парцхаладзе М. Цикл «Десять хоров для смешанного состава ор. 28» («Джвари», «Озеро», «Ночь», «Ночь в Зедазени»)
Салманов В. Хоровой концерт «Лебедушка»
Салманов В. Хоровой цикл «Восьмистишия» («Книга жизни», «Как живете-можете?», «Вершина»)
Салманов В. Хоры «Нивы сжатые», «Топи да болота», «Прячет месяц»
Салманов В. Цикл «Шесть поэм на стихи Н. Хикмета “Но бьется сердце...”»
Слонимский С. «Вечерняя музыка»
Слонимский С. «Два северных пейзажа»
Слонимский С. «Четыре русских народных песни»
Фалик Ю. Хоровой концерт Поэзы Игоря Северянина»
Фалик Ю. Хоровой цикл «Два сольфеджио»
Фалик Ю. Хоры «Незнакомка», «Карельская акварель»
Флярковский А. Хоровой цикл «Ленинградская тетрадь»
Шостакович Д. «Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов»
Щедрин Р. «Строфы “Евгения Онегина”»
Щедрин Р. Хоровая поэма «Казнь Пугачева»
Щедрин Р. Хоры «Тиха украинская ночь», «Ива-ивушка», «Четыре хора на стихи А. Твардовского», «Четыре хора на стихи А. Вознесенского»

Произведения для самостоятельного изучения и анализа к разделу III

Тема 14

Бондаренко А. Хоровой цикл «Три хоры на вершы А. С. Пушкіна»; хоровые фрагменты оперы «Князь Наваградскі»
Коризна В. Хоровой цикл «Пяць хораў на словы Максіма Багдановіча».
Захлевный Л. Хоровой цикл «Песні дзявочага каханья»
Захлевный Л. Хоровой цикл «Песні Беларускага Паазер’я»
Кузнецов В. Обряд-действие «Палескае вяселле» (16 номеров)
Кузнецов В. Хоровой цикл «Застольныя»
Кузнецов В. Хоровой цикл «Вясковыя святы»
Кузнецов В. Хоровой венок «Песні Палесся і Падняпроў’я»
Кузнецов В. Хоровой цикл «Чатыры хоры на словы рускіх паэтаў».
Мдивани А. Хоровой цикл «Літанія»
Мдивани А. Хоровой цикл «Русь святая»
Мдивани А. Хоровой цикл «Снапочак»
Мдивани А. Хоровой цикл «Вясельныя песні»
Мдивани А. «Цыкл на вершы Янкі Купалы»
Мдивани А. Хоровой цикл «Прымхі»

Перечень вопросов по темам семинарских занятий к разделу II

Тема 9-3

1. Г. Свиридов — основатель жанра камерной лирической кантаты в русской музыке XX столетия.
2. Духовная тема в творчестве Г. Свиридова.
3. Жанр поэмы в хоровом творчестве Г. Свиридова.
4. Жанр хорового концерта в творчестве Г. Свиридова.
5. Мегацикл «Песнопения и молитвы».
6. Хоровые сочинения Г. Свиридова на стихи С. Есенина, А. Блока.

Литература

1. Белов, Г. Возрождение и обновление классической традиции в «Пушкинском венке» Г. Свиридова / Г. Белов // Книга о Свиридове ; сост. А. Золотов. – М. Сов. композитор, 1983. – С. 71–79.
2. Белоненко, А. Из чего рождается гармония // Музыка как судьба / Г. Свиридов ; сост., авт. предисл. и коммент. А. Белоненко. – М. : Мол. гвардия, 2002. – С. 5–56.
3. Белоненко, А. Метаморфоз традиции / А. Белоненко // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки ; сост. А. А. Золотов. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 164–185.
4. Белоненко, А. Начало пути (К истории свиридовского стиля) // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 146–164.
5. Белоненко, А. Хоровая «Теодицея» Свиридова // Вст. статья к XXI тому ПСС Г.В.Свиридова. – М., 2001. – С. I–XLV.
6. Бобровский, В. Драгоценная простота // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 263–275.
7. Вассина-Гроссман, В. Г. Свиридов / В. Вассина-Гроссман // Мастера советского романса. – М. : Музыка, 1968. – С. 280–310.
8. Георгий Свиридов : сб. ст. / ред.-сост. Д. Фришман. – М. : Музыка, 1971. – 424 с.
9. Георгий Свиридов: сб. ст. / сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – 462 с.
10. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А. Вульфова. – М. : Молодая гвардия, 2006 – 763 с.
11. Живов, В. Хоры а саррелла Свиридова / В. Живов // Георгий Свиридов : сб. ст. ; сост. и общ. ред. Д. Фришмана. – М. : Музыка, 1971. – С. 320–351.

12. *Земцовский, И.* Ветер принес издалека: к истокам ритмики Свиридова / И. Земцовский // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. ; сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор. – 1990. – С. 134–145.
13. *Земцовский, И.* О народном у Свиридова: к методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка / И. Земцовский // Георгий Свиридов : сб. ст. ; сост. Д. Фришман. – М. : Музыка, 1971. – С. 384–399.
14. *Книга о Свиридове.* Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. А. Золотов. – М. : Сов. композитор, 1983. – 282 с.
15. *Костарев, В.* Строфические формы в романсах и песнях Г. Свиридова / В. Костарев. – Свердловск : УГК им. М. П. Мусоргского, 1980. – 37 с.
16. *Легостаев, Е.* Проблемы стиля и интерпретации хоров а саррелла Г. В. Свиридова : автороф. дис...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Легостаев ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 1990. — 23 с.
17. *Леденев, Р.* Концерт памяти друга [О Концерте памяти Юрлова] / Р. Леденев // Музыка России: сб. ст. / ред. Сост. Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1976. — Вып. 1. – С. 183–199.
18. *Леденев, Р.* Музыка Свиридова в Малом театре / Р. Леденев // Советская музыка, 1974. – Вып. 9. – С. 24–33.
19. *Масловская, Т.* Звучит хоровая поэма Свиридова «Ладога» / Т. Масловская // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки ; сост. А. А. Золотов. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 213– 214.
20. *Масловская, Т.* О стиле и национальной сущности произведений Свиридова / Т. Масловская // Георгий Свиридов ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 32–41.
21. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.
22. *Паисов, Ю.* Новаторские черты хорового стиля Свиридова / Ю. Паисов // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. ; сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 199–216.
23. *Паисов, Ю.* Хоры а саррелла Свиридова / Ю. Паисов // Георгий Свиридов: сб. ст. ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 312–387.
24. *Свиридов, Г.* Музыка как судьба / Г. Свиридов ; сост., предисл. и коммент. А. Белоненко. – М. : Мол. гвардия, 2002. – 792 с.
25. *Сохор, А.* Георгий Свиридов / А. Сохор. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1972. – 300 с.
26. *Сохор, А.* Свиридов и русская культура / А. Сохор // Георгий Свиридов : сб. ст. ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 7–33.

Тема 9-4

1. Хоровое творчество А. Ленского.
2. Композитор В. Калистратов: черты хорового творчества.
3. Особенности хорового творчества Р. Леденева.
4. Портрет композитора Н. Сидельникова.
5. Хоровое наследие А. Шнитке.
6. Черты музыкально-стилевой поэтики хоровых произведений В. Гаврилина.

Литература

1. *Аверьянова О.* Русская музыка второй половины XX века: Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке : учеб. пособие / О. Аверьянова. – М. : РОСМЭН, 2004. – 141 с.
2. *Белова, О.* Валерий Гаврилин / О. Белова // Композиторы Российской Федерации ; ред.-сост. В. Казенин. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 3–39.
3. *Воскобойников, В.* Перезвоны судьбы / В. Воскобойников // Нева. – Л. : Художественная литература, 1986. – № 7. – С. 169–175.
4. *Григорьева, Г.* Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова / Г. Григорьева // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. – М. : Композитор, 1996. – Вып.2. – С. 75–92.
5. *Ганичев, В.* Перезвоны / В. Ганичев // Русские версты. – М. : Русский духовный центр, 1994. – С. 205–211.
6. *Гольшева, И.* Фольклорные традиции Вологодчины как источник творчества В. Гаврилина / И. Гольшева // Музыка и время. – М. : Научтехлитиздат, 2007. – № 9. – С. 14–21.
7. *Григорьева, Г.* Николай Сидельников / Г. Григорьева – М. : Сов. композитор, 1986. – 135 с.
8. *Земцовский, И.* Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина / И. Земцовский // Фольклор и композитор: теоретические этюды. – М. : Советский композитор, 1978. – С. 102–117.
9. *Золотов, А.* Гаврилинские перезвоны / А. Золотов // Листопад, или в минуты музыки. – М. : Современник, 1989. – С. 187–199.
10. *Тевосян, А.* По прочтении Шукшина (Хоровая симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина) / А. Тевосян // Музыка России. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 7. – С. 238–255.
11. *Иванова, М.* Жанровая природа «Сокровенных разговоров» Н. Сидельникова / М. Иванова // Теоретичні питання культури, освіти, та виховання: зб. наук. праць за заг. ред. академіка АПН України М. Б. Євтуха . – Київ : КНЛУ, 2007. – Вип. 32. – С. 54–59.

12. *Иванова, Л.* Решение проблемы народности в произведениях русских советских композиторов на фольклорные тексты /Л. Иванова // *Современные проблемы советской музыки.* – Л. : Сов. композитор, 1983. – С. 119–143.
13. *Кашина, И.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке : учеб.-метод. пособие / И. Кашина ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации. – Омск : Изд-во Омского гос. ун-та, 2018. – 54 с.
14. *Композиторы Российской Федерации* : сб. ст. / Союз композиторов России. – М. : Композитор, 1981 – 1994.
15. *Осетров, А.* Хоровое творчество Р. С. Леденёва / А. Осетров. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 52 с.
16. *Ручьевская, Е.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина /Е. Ручьевская // *Поэзия и музыка.* – Л. : Музыка, 1973. – С. 137–185.
17. *Савенко, С.* О творчестве Романа Леденёва / С. Савенко // *Музыка и современность* : сб. ст. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 10. – С. 33–51.
18. *Скурко, Е.* Творчество Романа Леденёва / Е. Скурко // *Композиторы Российской Федерации* : сб. ст. – М. : Композитор, 1994. – Вып. 5. – С. 321–366.
19. *Тевосян, А.* Валерий Калистратов / А. Тевосян // *Это ты, моя Россия.* Композитор Валерий Калистратов. – М. : Композитор, 2009. – С. 6–24.
20. *Тевосян, А.* Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / А. Тевосян. – СПб. : Композитор, 2009. – 615 с.
21. *Тевосян, А.* По прочтении Шукшина (Хоровая симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина) / А. Тевосян // *Музыка России.* – М. :Музыка, 1988. – Вып. 7. – С. 238–255.
22. *Тимошенко А.* Символы Вечности. О хоровых сочинениях Альфреда Шнитке / А. Тимошенко // *Общество. Среда. Развитие.* – СПб. : Астерион, 2019. – № 1. – С. 50–56.
23. *Тихонова, Ю.* Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ю. Тихонова. – Москва, 2014. – 207 л.
24. *Тихонова, Ю.* Валерий Калистратов. Фольклор и композитор сегодня / Ю. Тихонова // *Музыкальная академия.* – 2012. – № 2. – С. 7–11.
25. *Тихонова, Ю.* Хоровой театр в творчестве Валерия Калистратова / Ю. Тихонова // *Музыковедение.* – 2013. – № 7. – С. 18–21.
26. *Холменец, Е.* Характерные тенденции в творчестве современных русских композиторов / Е. Холменец // *Наука. Искусство. Культура.* – Белгород : БГУКИ, 2016. – вып. 4 (12). – С. 64–66.
27. *Холопова, В.* Альфред Шнитке / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1990. — 350 с.

28. *Холопова, В.* Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 256 с.
29. *Чигарева, Е.* Альфред Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции / Е. Чигарева // Музыкальное искусство и религия. – М., 1994. – С. 104–117.
30. *Чигарева, Е.* Художественный мир А. Шнитке. Очерки / Е. Чигарёва. – СПб. : Композитор, 2012. – 368 с.
31. *Шварц, Н.* Хоровое творчество А. С. Ленского / Н. Шварц // Композиторы Российской Федерации. – М. : Композитор, 1982. – Вып. 2. – С. 227–253.
32. *Шелухо, Е.* Дружбы неизвестные страницы: Георгий Свиридов и Валерий Гаврилин / Е. Шелухо // Музыкант-классик. – М. : ИП Русак А. Е., 2006. – № 1. – С. 14–19.
33. *Этот удивительный Гаврилин:* мемуарный сборник / сост. Н. Гаврилина. – 2-е изд. – СПб : Композитор, 2008. – 494 с.

Перечень вопросов по темам семинарских занятий к разделу III

Тема 14

А. В. Бандарэнка

1. Асвяціце жыццевую і творчую дзейнасць кампазітара-святара.
2. Коротка назавіце жанры ў якіх найбольш плённа працуе кампазітар (творы напісаныя на кананічныя богаслужбовыя тэксты; творы духоўнага зместу на тэксты паэтаў і пісьменнікаў; вакальна-харавыя творы на тэксты рускіх паэтаў; апрацоўкі народных песен).
3. Раскрыце арыгінальную стылістыку кампазітара на прыкладзе:
а) харавога цыкла «Тры хоры на вершы А. С. Пушкіна»; б) харавых пластоў оперы «Князь Наваградскі» (праваслаўны, народны, паганскі).

Ул. Ул. Карызна

1. Раскажыце пра жыццевую і творчую біяграфію кампазітара.
2. Асвяціце асноўныя рысы харавога пісьма кампазітара (меладызм, гарманічную мову, рытм, фактуру і інш.).
3. Падрабязна раскрыце вобразы прыроды ў кожным з пяці хораў цыкла «Пяць хораў на словы Максіма Багдановіча».
4. Дайце характарыстыку іншым харавым творам кампазітара (па выбару).

Л. К. Захлеўны

1. Раскажыце пра асаблівасці творчага метада кампазітара ў харавым і песенным жанрах (назваць і праілюстравать вядомыя песенныя творы).
2. Раскрыць новыя тэндэнцыі ў жанры сучаснай харавой музыкі на прыкладзе хора «Гаварыла поле шырокае» цыкла «Песні дзявочага каханья».
3. Паказаць народна-выканаўчыя прыёмы ў харавой творчасці на прыкладзе цыкла «Песні Беларускага Паазер'я» (6 нумароў, сл.народныя).

В. І. Кузняцоў

1. Раскрыце і пакажыце разнастайную творчасць і дзейнасць кампазітара.
2. Дайце характарыстыку кожнаму з напрамкаў яго харавой музыкі
 - традыцыйна класічны (прыклады);
 - фальклорная тэматыка (прыклады);
 - авангардныя жанры (прыклады).

3. Раскрыце стылістыку народнага фальклора у Абрадзе-дзеістве «Палескае вяселле» (16 нумароў)
4. Дайце характарыстыку іншым харавым цыклам кампазітара (па выбару): «Застольныя», «Вясковыя святы», Харавы вянок «Песні Палесся і Падняпроў'я», «Чатыры хоры на словы рускіх паэтаў».

А. Ю. Мдзівані

1. Раскрыць творчую дзейнасць кампазітара на прыкладзе разнастайных жанраў.
2. Паказаць арыгінальнасць і жанравую стылістыку харавога цыкла «Літанія», «Русь святая» сл. С. Ясеніна (абагульненая ідэя — жыццё чалавека ад нараджэння да смерці).
3. Падрабязна асвятціце псіхалагічную сутнасць фальклору і ўвасабленне музычных вобразаў праз народныя тэксты, на прыкладзе харавога цыкла «Снапочак» (11 нумароў).
4. Дайце характарыстыку іншым харавым цыклам кампазітара (па выбару) — «Вясельныя песні», «Цыкл на вершы Янкі Купалы», «Прымхі» (тры раздзелы, аб'яднаных сюжэтнай асновай — 2 хары, 3 хары, 5 хораў).

Літаратура

1. *Аладава, Р.* Нацыянальны эпас перыяду Адраджэння // Мастацтва. – 1993. – № 7.
2. *Ауэрбах, Л.* Белорусские композиторы / Л. Ауэрбах. – М.: Сов. композитор, 1978. – 280 с.
3. *Баёва, С.* Возрождение традиций духовной певческой культуры в современных хорах а саррелла беларусских композиторов / С. Баёва // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2006. – Вып. 8. – С. 25–28.
4. *Баёва, С.* Хоровое а саррел'ное творчество Вячеслава Кузнецова / С. Баёва // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2005. – Вып. 7. – С. 16–20.
5. *Володченко, А.* Принцип театральности в хоровой музыке А. Ю. Мдивани (на материале хорового цикла «Прымхі») / А. Володченко // Наука и культура эпохи Шопена (к 200-летию со дня рождения) : сб. материалов Междунар. науч.-практич. семинара преподавателей и студентов, Брест, 10 декабря 2010 года ; редкол.: Е. Кивака. — Брест, 2011. — С. 34–39.
6. *Володченко, А.* Феномен действия в хоровой музыке композиторов Беларуси / А. Володченко // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2010. – Вып. 17. – С. 46–49.
7. *Володченко, А.* Фольклорная сюжэтика в хоровом творчестве А. Мдивани (на материале цикла «Прымхі») / А. Володченко // Беларуская

культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канферэнцыі, прысвечанай 35-годдзю БДУКМ (3 снежня 2010 г.): у 2 т. / рэдкал.: М. Мажэйка. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 232–236.

8. *Друкт, А.* Леонид Захлевный / А. Друкт. – Мн. : Беларусь, 1978. – 123 с.
9. *Егорова, О.* Мультимедиа-творчество Вячеслава Кузнецова: музыка и литература / О. Егорова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2010. – Вып. 17. – С. 30–38.
10. *Зубрич, И.* Пути развития хорового творчества белорусских композиторов. От обработок народных песен до кантат и ораторий / И. Зубрич // Музыкальная культура Белорусской ССР : сб. ст. ; сост. Т. Щербакова ; ред. Г. Глущенко. – М. : Музыка, 1977. – С. 150–184.
11. *Кац, В.* Аўтарскі канцэрт А. Мдзівані / В. Кац // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 2.
12. *Ладыгина, А.* На авторском концерте / А. Ладыгина // Советская музыка. – 1988. – № 7.
13. *Мацаберидзе, Н.* По законам красоты, гармонии, вечности (к юбилею Андрея Юрьевича Мдивани) / Н. Мацаберидзе, Л. Лузько // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс. – 2017. – № 30. – С. 161–164.
14. *Мдзівані, Т.* Кампазітары Беларусі / Т. Мдзівані, Р. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с.
15. *Мдивани, Т.* А. Ю. Мдивани / Т. Мдивани. – Минск : Вышэйшая школа, 2009. – 31 с.
16. *Мдивани, Т.* Авторы рассказывают / Т. Мдивани // Советская музыка. – 1985. – № 11.
17. *Мдивани, Т.* Композиторы Беларуси / Т. Мдивани, В. Гудей-Каштальян ; предисл. Т. Мдивани. – Минск : Беларусь, 2014. – 479 с.
18. *Мдивани, Т.* О специфике национального начала в белорусской музыке / Т. Мдивани // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – Вып. 10. – С. 13–20.
19. *Мдывані, Т.* Рысы музычнага стылю Вячаслава Кузняцова / Т. Мдывані // Весці АН Беларусі. – Мн., 1994. – Вып. 2.
20. *Савіцкая, В.* Авангардысцкія тэндэнцыі ў беларускай музыцы 60-пач.90-ых гадоў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мн., 1993. – Вып. 12.
21. *Смагін, А.* Беларуская харавая літаратура : курс лекцый / А. Смагін. – Мінск : БУК, 1998. – 187 с.
22. *Смагін, А.* Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя / А. Смагін. – Мінск : БУК, 1998. – 193 с.

23. *Хоровая музыка белорусских композиторов XX – XXI веков. Вып. 1.* Андрей Мдивани [Ноты] / Мин-во к-ры РБ, Белорус. гос. акад. м-ки, Проблем. научно-исслед. лабор. музыки ; сост.: Е. Лисова, Т. Титова. – 158 с.
24. *Хоровая музыка белорусских композиторов XX – XXI веков. Вып. 3.* Вячеслав Кузнецов [Ноты] / Мин-во к-ры РБ, Белорус. гос. акад. м-ки, Проблем. научно-исслед. лабор. музыки ; сост.: Е. Лисова, В. Невдах. – 2015. – 77 с.
25. *Хоровая полифония* [Ноты] / сост. В. Ровдо, Р. Аладова, Р. Сергиенко. – Минск : 1981. – 191 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Литература

Основная

1. *Батюк, И.* Современная хоровая литература: теория и исполнение / И. Батюк. – М. : Моск. гос. консерватория, 1999. – 192 с.
2. *Беларускія народныя песні [Ноты]* / сабр. і выд. Р. Шырма. – Вільня : Беларуская друкарня ім. Фр. Скарыны, 1929. – Вып.1 / музычная апрацоўка на мяшаны хор без суправаджэння Анцава, Галкоўскага, Грэчанінава і Уладзімірскага. – 63 с.
3. *Беларускія народныя і рэвалюцыйныя песні [Ноты]*: для харавога і сольнага выканання без супр. і з ф-на / склаў І. Любан. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1938. – 240 с.
4. *Беларускія песні [Ноты]* / склад. Р. Шырма. – Мн. : Выд-ва Акад. навук БССР, 1955. – 215 с. *Белорусская музыка 1960 – 1980-х годов* : пособие для учителя / Г. С. Глущенко, К. И. Степаневич, Т. С. Якименко [и др.] ; под ред. Г. С. Глущенко. – Минск : Беларусь, 1997. – 359 с.
5. *Белорусская музыка второй половины XX века* : учеб. пособие / К. И. Степаневич [и др.] ; ред. Г. С. Глущенко, К. И. Степаневич. – Минск : Зорны Верасок, 2009. – 460 с.
6. *Глушчанка, Г.* Гісторыя беларускай савецкай музыкі : вучэб. дапаможнік / Г. Глушчанка, Л. Мухарынская, С. Нісневіч [і інш.] ; пад агул. рэд. Г. Глушчанка. – Мінск : Выш. шк., 1971. – 542 с.
7. *Долинская, Е.* О русской музыке последней трети XX века : учеб. пособие / Е. Долинская. – Магнитогорск : Магнитог. гос. консерватория. – 2000. – 158 с.
8. *Дынник, М.* Хоровая музыка русских композиторов второй половины XX века : учеб. пособие / М. Дынник. – М. : Альфа, 2002. – 83 с.
9. *Ильин, В.* Очерки истории русской хоровой культуры первой половины XX века : в 2-х частях / В. Ильин. – СПб. : Композитор, 2003. – Ч. 2. – 120 с.
10. *История отечественной музыки второй половины XX века* : учебник / отв. ред. Т. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с.
11. *История русской музыки* : в 10-ти томах / под ред. Ю. Келдыша. – М. : Музыка. – 1983 – 2004.
12. *История русской советской музыки* : в 4-ех томах / Академия наук СССР. Ин-т истории искусств. – Т. 1 (1917 – 1934). – М. : Музгиз, 1956. – 330 с.
13. *История современной отечественной музыки* : в 3-ех вып. / редкол. М. Тараканов [и др.]. – М. : Музыка, 1999 – 2005. – Вып. 1 (1917 – 1941) / под ред. М. Тараканова. – 2005. – 480 с.

14. *История современной отечественной музыки* : в 3-ех вып. / редкол. М. Тараканов [и др.]. – М. : Музыка, 1999 – 2005. – Вып. 2 (1941 – 1958) / под ред. М. Тараканова. – 1999. – 477 с.
15. *История современной отечественной музыки* : учеб. пособие / редкол. Е. Долинская [и др.]. – М. : Музыка, 1999 – 2005. – Вып. 3 (1960 – 1990) / под ред. Е. Долинской. – 2001. – 656 с.
16. *Кеериг, О.* Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. / О. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – Ч. 1 : Отечественная хоровая литература. – 352 с.
17. *Кулешова, Г.* Белорусская кантата и оратория / Г. Кулешова ; ред. А. Б. Ладыгина. – Минск : Наука и техника, 1987. – 294 с.
18. *Леановіч, З.* Харавая музыка. Літургія [Ноты] : вучэб.-метадапамажнік / З. Леановіч, В. Маеўская, А. Пякуцька. – Мінск : БУК, 1994. – 103 с.
19. *Масленікава, В.* Музычная адукацыя ў Беларусі / В. Масленікава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 112 с.
20. *Мдзівані, Т.* Кампазітары Беларусі / Т. Мдзівані, Р. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с.
21. *Музыкальная культура Белорусской ССР* : сб. ст. / сост. Т. Щербакова ; ред. Г. Глущенко. – М. : Музыка, 1977. – 256 с.
22. *Музычны тэатр Беларусі: 1917—1959* / Акадэмія навук Беларусі, Ін-т маствазн., этнаграф. і фальклору Мін. к-ры РБ. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.
23. *Смагін, А.* Беларуская харавая літаратура : курс лекцый / А. Смагін. – Мінск : БУК, 1998. – 187 с.
24. *Смагін, А.* Харавое мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя / А. Смагін. – Мінск : БУК, 1998. – 193 с.
25. *Хвिसюк, Н.* Белорусская хоровая литература : учеб. пособие / Н. Хвिसюк. – Минск : Беларусь, 1990. – 94 с.
26. *Хрестоматія по хоровому дирижированию* [Ноты] : учеб. пособие / сост. и автор пред. А. Журов. – Минск : Вышэйшая школа, 1987. – 184 с.
27. *Хрэстаматыя па беларускай харавой опернай літаратуры* [Ноты] / склад. В. Роўда. – Мінск : Беларусь, 1975. – 159 с.
28. *Хрэстаматыя па чытанню харавых партытур* [Ноты] : у 2-ух тамах / склад. В. Роўда. – Мінск : Беларусь, 1971 – 1974. – Т. 1. – 1971. – 208 с.
29. *Хрэстаматыя па чытанню харавых партытур* [Ноты] : у 2-х тамах / склад. В. Роўда. – Мінск : Беларусь, 1971 – 1974. – Т. 2 (для змешан. хору ў суправадж. ф-на і без суправадж. – 1974. – 144 с.

30. *Аверьянова О.* Русская музыка второй половины XX века: Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке : учеб. пособие / О. Аверьянова. – М. : РОСМЭН, 2004. – 141 с.
31. *Александр Давиденко:* вспоминая, статьи, материалы / сост. Н. Мартынов. – Л. : Музыка, 1968. – 184 с.
32. *Анализ вокальных произведений* / О. П. Коловский [и др.] ; под ред. О. П. Коловского. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.
33. Анатолий Васильевич Богатырев. Личность. Творец. Учитель : сб. докум. и ст. по материалам науч. конф. к 90-летию со дня рождения А. В. Богатырева, Минск, 20 ноября 2003 г. / Белорус. гос. акад. музыки ; сост. В. Антоневиц. – Минск, 2005. – 102 с.
34. Анатолий Васильевич Богатырев: материалы, документы, статьи о творчестве / Мин-во к-ры РБ, Белорус. гос. акад. музыки, Белорус. гос. архив-музей литературы и искусства. – Минск : БГАМ, 2014. – 379 с.
35. *Антоневич, В.* Белорусское композиторское творчество в его связи с фольклором: историко-методологическое исследование / В. Антоневиц. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 1999. – 271 с.
36. *Арановский, М.* Вадим Николаевич Салманов: очерк жизни и творчества / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1961. – 74 с.
37. *Ардентов, Д.* «Но бьется сердце...» В. Салманова / Д. Ардентов // Работа дирижера над хоровой партитурой : сб. ст. / сост. П. П. Левандо. – М. : Сов. Россия, 1985. – С. 66–80.
38. *Асафьев, Б. В. Я. Шебалин* / Б. Асафьев // Советская музыка. – 1962. – № 6.
39. *Ауэрбах, Л.* Белорусские композиторы / Л. Ауэрбах. – М. : Сов. композитор, 1978. – 280 с.
40. *Ауэрбах, Л.* Дзмітрый Смольскі. Сяргей Картэс / Л. Д. Ауэрбах. – Мінск : Беларусь, 1973. – 112 с.
41. *Баёва, С.* Возрождение традиций духовной певческой культуры в современных хорах а саррелла белорусских композиторов / С. В. Баёва // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2006. – Вып. 8. – С. 25–28.
42. *Баёва, С.* Хоровое а саррел'ное творчество Вячеслава Кузнецова / С. В. Баёва // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2005. – Вып. 7. – С. 16–20.
43. *Батовская, Е.* Жанрово-стилевые новации в современной хоровой музыке а саррелла (на материале хорового творчества Алины Безенсон) / Е. Батовская // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2015. – Вып. 27. – С. 42–46.

44. Батюк, И. Родион Щедрин. Хоровая музыка по Н. С. Лескову «Запечатленный ангел» // Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки. – М. : МГК, 1999. – С. 153–159.
45. Белов, Г. Возрождение и обновление классической традиции в «Пушкинском венке» Г. Свиридова / Г. Белов // Книга о Свиридове ; сост. А. Золотов. – М. Сов. композитор, 1983. – С. 71–79.
46. Белова, О. Валерий Гаврилин / О. Белова // Композиторы Российской Федерации ; ред.-сост. В. Казенин. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 3–39.
47. Белоненко, А. Из чего рождается гармония // Музыка как судьба / Г. Свиридов ; сост., авт. предисл. и коммент. А. Белоненко. – М. : Мол. гвардия, 2002. – С. 5–56.
48. Белоненко, А. Метаморфоз традиции / А. Белоненко // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки ; сост. А. А. Золотов. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 164–185.
49. Белоненко, А. Начало пути (К истории свиридовского стиля) // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 146–164.
50. Белоненко, А. Образы и черты стиля современной русской музыки 60 – 70-х годов для хора a cappella / А. Белоненко // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1977. – С. 150–175.
51. Белоненко, А. Хоровая «Теодицея» Свиридова // Вст. статья к XXI тому ПСС Г.В.Свиридова. – М., 2001. – С. I–XLV.
52. Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т. Мдивани [и др.] ; науч. ред. Т. Мдивани ; редкол.: А. Локотко [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 560 с.
53. Берберов, Р. Специфика структуры хорового произведения / Р. Берберов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 27 с.
54. Бершадская, Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни / Т. Бершадская. – Л. : Музгиз, 1961. – 156 с.
55. Бобровский, В. Драгоценная простота // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 263–275.
56. Бобровский, В. Песни и хоры Шостаковича / В. Бобровский // М. Сов. композитор. – 1962. – 31 с.
57. Богданова, А. Мераб Парцхаладзе. Портреты советских композиторов / А. Богданова. – М. : Сов. композитор, 1985. – 68 с.
58. Бондаренко, Е. История белорусской музыки в концепции Валентины Антоневич / Е. Бондаренко // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2009. – Вып. 15. – С. 8–16.

59. *Бонч-Осмоловская, Е. В. Я. Шебалин* : монография / Е. Бонч-Осмоловская. – Л. : Музыка, 1983. – 132 с.
60. *В. Н. Салманов*: материалы, исследования, воспоминания / сост. С. Салманова, Г. Белов. – Л. : Музыка. Ленингр. отделение, 1982. – 86 с.
61. *В. Я. Шебалин*. Жизнь и творчество / сост. В. И. Ражева ; вступ. ст. Т. Хренникова. – М. : Молодая гвардия, 2003. – 375 с.
62. *Вано Мурадели* : сборник / сост.: А. Скоблинок, И. Олинская. – М. : Сов. композитор, 1983. – 178 с.
63. *Вассина-Гроссман, В. Г. Свиридов* / В. Вассина-Гроссман // Мастера советского романса. – М. : Музыка, 1968. – С. 280–310.
64. *Венчакова, С.* Русская музыка XX – первой четверти XXI века: наследие, инновации, перспективы. I том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века» / С. Венчакова. – М. : ЛитРес, 2018. – 154 с.
65. *Венчакова, С.* Творчество Г. В. Свиридова в контексте русской музыкальной культуры / С. Венчакова. – М. : ЛитРес, 2018. – 252 с.
66. *Венчакова, С.* Творчество Д. Д. Шостаковича и русская музыкальная культура середины XX века. IV том учебного курса «Отечественная музыкальная литература XX – первой половины XXI века» / С. Венчакова. – М. : ЛитРес, 2018. – 203 с.
67. *Венчакова, С.* Творчество Р. К. Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века» / С. Венчакова. – М. : ЛитРес, 2018. – 197 с.
68. *Викторов, В.* Ростислав Бойко / В. Викторов. — М. : Сов. композитор. — 143 с.
69. *Виссарион Яковлевич Шебалин*. Статьи, воспоминания, материалы / сост. А. М. Шебалина. – М. : Сов. композитор, 1970. – 419 с.
70. *Волкова, Л.* Музыка и слово в белорусской симфонии 1970 – 90-х годов / Л. А. Волкова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2002. – Вып. 2. – С. 20–25.
71. *Володченко, А.* Феномен действия в хоровой музыке композиторов Беларуси / А. Ю. Володченко // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2010. – Вып. 17. – С. 46–49.
72. *Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского* / сост. Т. Зайцева, Р. Слонимская. – СПб. : Композитор, 2003. – 616 с.
73. *Воскобойников, В.* Перезвоны судьбы / В. Воскобойников // Нева. – Л. : Художественная литература, 1986. – № 7. – С. 169–175.

74. *Гаврилин, В.* Годовой круг / В. Гаврилин // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 32–39.
75. *Гаврилова, Л.* Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского (парадигмы метатекста) / Л. Гаврилова. – Красноярск : КГАМиТ, 2003. – 258 с.
76. *Ганичев, В.* Перезвоны / В. Ганичев // Русские версты. – М. : Русский духовный центр, 1994. – С. 205–211.
77. *Генин, В.* «Небо как колокол...» / В. Генин // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 165–174.
78. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / ред.-сост. Д. Фришман. – М. : Музыка, 1971. – 424 с.
79. *Георгий Свиридов*: сб. ст. / сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – 462 с.
80. *Георгий Свиридов в воспоминаниях современников* / сост. и коммент. А. Вульфова. – М. : Молодая гвардия, 2006 – 763 с.
81. *Герасимова-Персидская, Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
82. *Гольшиева, И.* Фольклорные традиции Вологодчины как источник творчества В. Гаврилина / И. Гольшиева // Музыка и время. – М. : Научтехлитиздат, 2007. – № 9. – С. 14–21.
83. *Григорьева, Г.* Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова / Г. Григорьева // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. – М. : Композитор, 1996. – Вып. 2. – С. 75–92.
84. *Григорьева, Г.* Николай Сидельников / Г. Григорьева – М. : Сов. композитор, 1986. – 135 с.
85. *Григорьева, Г.* Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1991. – 77 с.
86. *Григорьева, Г.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 207 с.
87. *Гуляницкая, Н.* Духовная музыка XX века : прошлое и настоящее / Н. Гуляницкая // Вестник РГНФ. – 2000. – № 3. – С. 249–257.
88. *Гуляницкая, Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М. : Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 117–149.
89. *Гуляницкая, Н.* О духовной музыке начала XX века : переложение, гарманизация, обработка древнего напева / Н. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. ст., исслед. / Гос. ин-т

- искусствознания. – М. : Композитор, 1999 – В надзаг. : М-во культуры Рос. Федерации. Вып. 2 ; ред.-сост. Ю. Паисов. – 2004. – С. 208–230.
90. Гуляницкая, Н. «Россия воспряни!»: музыка Сергея Трубачева / Н. Гуляницкая // Музыкальная академия. – 1999. – №3. – С. 76–83.
91. Густова, Л. Литургическое творчество современных белорусских композиторов / Л. Густова // Христианские ценности в современной культуре (к 2000-летию христианства) : материалы междунар. науч. конф., Минск, 20 декабря 2000 г. : в 2 ч. / Белорус. гос. ун-т ; редкол. А. С. Легчилин (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Изд-во БГУ, 2001. – Ч. 2. – С. 155–158.
92. Дабаева, И. Русский духовный концерт в историческом контексте / И. Дабаева // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского 12 августа 2001 года : сб. ст. – М. : МГК им. П.И.Чайковского, 2001. – С. 7–16.
93. Данилевич, Л. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество / Л. Данилевич. – М. : Советский композитор, 1980. – 302 с.
94. Данилевич, Л. Книга о советской музыке / Л. Данилевич. — М. : Советский композитор, 1962. – 360 с.
95. Девятова, О. Культурное бытие композитора Сергея Слонимского: цикл монографических лекций по курсу «История музыки XX века» / О. Девятова. – Екатеринбург : Урал. гос. ун-т, 2000. – 105 с.
96. Девятова, О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского / О. Девятова. – Екатеринбург : Урал. гос. ун-т, 2003. – 408 с.
97. Дедюля, Т. Белорусская советская песня / Т. Дедюля. – Мн. : Беларусь, 1982. – 135 с.
98. Демченко, А. О средствах выразительности в музыке Слонимского / А. Демченко // О музыке ; ред.-сост. Э. Федосова. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 7–39.
99. Дмитриевская, К. Александр Александрович Давиденко / К. Дмитриевская // Русская советская хоровая музыка : очерки / К. Дмитриевская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – С. 87–127.
100. Дмитриевская, К. Анализ хоровых произведений / К. Дмитриевская. – М. : Сов. Россия, 1965. – 172 с.
101. Дмитриевская, К. Музыкальная драматургия «Десяти хоровых поэм» Д. Д. Шостаковича / К. Дмитриевская // Русская хоровая культура : сб. науч. тр. ; ред.-сост. Т. Томашевская. – СПб., 2005. – Вып. 3 : Хоровое искусство и современные проблемы дирижерско-хорового образования. – С. 167–191.
102. Дмитриевская, К. Русская советская хоровая музыка : очерки / К. Дмитриевская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – 129 с.

103. *Дмитревская, К.* Хоровые циклы а саррелла В. Салманова / К. Дмитревская // Национальные традиции русского хорового искусства. – Л. : ЛОЛГК, 1988. – С. 58–71.
104. *Дмитревская, К.* Хоры а саррелла В. Шебалина в свете традиций русской хоровой классики / К. Дмитревская // Музыка и современность. – М. : Музгиз. – Вып. 7. – 1971. – С. 88–121.
105. *Дмитревская, К.* Хоры а саррелла Мариана Коваля / К. Дмитревская // Хоровое искусство : сб. ст. ; редкол. О. Коловский и др. — Л. : Музыка, 1977. – С. 129–142.
106. *Дубкова, Т.* Анатолий Багатыроў / Т. Дубкова. – Минск : Беларусь, 1972. – 96 с.
107. *Дынник, М.* Драматургия и специфика хорового письма Ю. Буцко / М. Дынник // Культура-Искусство-Образование. История и современность. – М. : МГОПУ, 2000. – С. 185–187.
108. *Егорова, О.* Мультимедиа-творчество Вячеслава Кузнецова: музыка и литература / О. Егорова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2010. – Вып. 17. – С. 30–38.
109. *Живов, В.* Хоры а саррелла Свиридова / В. Живов // Георгий Свиридов : сб. ст. ; сост. и общ. ред. Д. Фришмана. – М. : Музыка, 1971. – С. 320–351.
110. *Жоссан, Н.* Особенности претворения фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI века / Н. Жоссан // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – 2012. – № 2 (11).
111. *Журавлев, Д.* Исаак Исаакович Любан: очерк жизни и творчества / Д. Журавлев. – Л. : Музыка, 1968. – 68 с.
112. *Журавлев, Д.* Союз композиторов БССР: краткий биобиблиографический справочник / Д. Журавлев. – Минск : Беларусь, 1978. – 304 с.
113. *Жураўлеў, Д.* Юрий Семяняка : жыццё і творчасць / Д. Жураўлеў, Г. Загародні. – Минск : Беларусь, 1974. – 79 с.
114. *Земцовский, И.* Ветер принес издалека: к истокам ритмики Свиридова / И. Земцовский // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. ; сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор. – 1990. – С. 134–145.
115. *Земцовский, И.* О народном у Свиридова: к методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка / И. Земцовский // Георгий Свиридов : сб. ст. ; сост. Д. Фришман. – М. : Музыка, 1971. – С. 384–399.
116. *Земцовский, И.* Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина / И. Земцовский // Фольклор и композитор: теоретические этюды. – М. : Советский композитор, 1978. – С. 102–117.
117. *Земцовский, И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской музыке / И. Земцовский. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1978. – 174 с.

118. *Золотов, А.* Гаврилинские перезвоны / А. Золотов // Листопад, или в минуты музыки. – М. : Современник, 1989. – С. 187–199.
119. *Зубрич, И.* Пути развития хорового творчества белорусских композиторов. От обработок народных песен до кантат и ораторий / И. Зубрич // Музыкальная культура Белорусской ССР : сб. ст. ; сост. Т. А. Щербакова ; ред. Г. С. Глущенко. – М. : Музыка, 1977. – С. 150–184.
120. *Иванова, М.* Жанровая природа «Сокровенных разговоров» Н. Сидельникова / М. Иванова // Теоретичні питання культури, освіти, та виховання : зб. наук. праць за заг. ред. академіка АПН України М. Б. Євтуха . – Київ : КНЛУ, 2007. – Вип. 32. – С. 54–59.
121. *Иванова, Л.* Решение проблемы народности в произведениях русских советских композиторов на фольклорные тексты /Л. Иванова // Современные проблемы советской музыки. – Л. : Сов. композитор, 1983. – С. 119–143.
122. *Ильин, В.* Очерки истории русской хоровой культуры: вторая половина XVII – начало XX века / В. Ильин. – СПб : Композитор, 2007. – 376 с.
123. *Калеснікава, Н.* Леў Абеліевіч / Н. Калеснікава. – Мінск : Беларусь, 1970. – 88 с.
124. *Капилов, А.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков / А. Капилов, Е. Ахвердова. – Мн. : Ин-т соврем. знаний, 2000. – 142 с.
125. *Капыцько, Н.* Прынцыпы работы з вербальным радам у камерных кантатах беларускіх кампазітараў / Н. Капыцько // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2005. – Вып. 7. – С. 4–8.
126. *Катунян, М.* Параллельное время Владимира Мартынова / М. Катунян // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. – М., 1996. – Вып. 2. – С. 41–74.
127. *Кашина, И.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке : учеб.-метод. пособие / И. Кашина ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации. – Омск : Изд-во Омского гос. ун-та, 2018. – 54 с.
128. *Книга о Свиридове.* Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. А. Золотов. – М. : Сов. композитор, 1983. – 282 с.
129. *Коловский, О.* О песенной основе хоровых форм в русской музыке / О. Коловский // Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 46–67.
130. *Коловский, О.* Пять хоров без сопровождения Г. Свиридова / О. Коловский // Хоровое искусство : сб. ст. / редкол.: А. Михайлов и др. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 16–29.
131. *Коловский, О.* Хоровые миниатюры В. Шебалина / О. Коловский // Вопросы теории и эстетики музыки – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 189–205.
132. *Коловский, О.* Хоровые циклы В. Салманова / О. Коловский // Вопросы теории и эстетики. – Л. : Музыка, 1969. – Вып. 9. – С. 167–188.

133. *Композиторы Российской Федерации* : сб. ст. / Союз композиторов России. – М. : Композитор, 1981 – 1994.
134. *Копосов, А.* Композитор-трибун / А. Копосов // *Александр Давиденко: вспоминаая, статьи, материалы* / сост. Н. Мартынов. – Л. : Музыка, 1968. – С. 85–92.
135. *Костарев, В.* Стrophicеские формы в романсах и песнях Г. Свиридова / В. Костарев. – Свердловск : УГК им. М. П. Мусоргского, 1980. – 37 с.
136. *Кремлев, Ю.* Василий Павлович Соловьев-Седой: очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1960. – 219 с.
137. *Кручинина, А.* Древнерусское в искусстве мастера / А. Кручинина // *Советская музыка*. – 1982. – №12.
138. *Кулешова, Г.* Николай Ильич Аладов: очерк жизни и творчества / Г. Кулешова ; под ред. Ю. Булучевского. – Л. : Музыка, 1970. – 51 с.
139. *Лазутин, С.* Русские народные лирические песни, частушки и пословицы : учеб. пособие / С. Лазутин. – М. : Высш. школа, 1990. – 240 с.
140. *Лебединский, Л.* Хоровые поэмы Шостаковича / Л. Лебединский. — М. : Сов. композитор, 1957. — 46 с.
141. *Левандо, П.* Хоровая фактура : учеб. Пособие / П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
142. *Легостаев, Е.* Проблемы стиля и интерпретации хоров а саррелла Г. В. Свиридова : автороф. дис...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Легостаев ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 1990. — 23 с.
143. *Леденев, Р.* Концерт памяти друга [О Концерте памяти Юрлова] / Р. Леденев // *Музыка России: сб. ст. / ред. Сост. Е. Грошева*. – М. : Сов. композитор, 1976. — Вып. 1. – С. 183–199.
144. *Леденев, Р.* Музыка Свиридова в Малом театре / Р. Леденев // *Советская музыка*, 1974. – Вып. 9. – С. 24–33.
145. *Лещеня, Т.* О преломлении народно-песенной интонационности в хоровой музыке А. В. Богатырева / Т. Лещеня // *Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі*. – 2001. – Вып. 1. – С. 24–33.
146. *Листова, Н. В.* Я. Шебалин / Н. Листова. – М. : Сов. композитор, 1982. – 296 с.
147. *Листопадов, А.* Записи народных песен в 1904 году / А. Листопадов // *Песни донских казаков*. – М. : Музгиз, 1954. – Т. 5. – С. 7–14.
148. *Лихачева, И.* Музыкальный театр Родиона Щедрина / И. Лихачева. – М. : Сов. композитор, 1977. – 207 с.
149. *Локшин, Д.* Хоровое творчество М. Коваля. – М. : Музыка, 1967. – 112 с.

150. *Лукьянова, Н.* Дмитрий Дмитриевич Шостакович / Н. Лукьянова. – М. : Музыка, 1981. – 176 с.
151. *Лыч, Л.* Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – 3-е выд. – Мінск : Современная школа, 2008. – 511 с.
152. *Мазель, Л.* О стиле Шостаковича / Л. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки / Л. Мазель. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 221–244.
153. *Мартынов, Н. А. А.* Давиденко / Н. Мартынов. – Л. : Сов. композитор, 1977. – 118 с.
154. *Мартынов, И. В. Я.* Шебалин и его хоровое творчество / И. Мартынов. – М., 1962. – 9 с.
155. *Марціновіч, А.* Рыгор Шырма: з песняй праз усё жыццё / А. Марціновіч. – Мінск : Харвест, 2013. – 64 с.
156. *Масловская, Т.* Звучит хоровая поэма Свиридова «Ладога» / Т. Масловская // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки ; сост. А. А. Золотов. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 213–214.
157. *Масловская, Т.* О стиле и национальной сущности произведений Свиридова / Т. Масловская // Георгий Свиридов ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 32–41.
158. *Мдивани, Т. А. Ю.* Мдивани / Т. Мдивани. – Минск : Вышэйшая школа, 2009. – 31 с.
159. *Мдивани, Т.* Композиторы Беларуси / Т. Мдивани, В. Гудей-Каштальян ; предисл. Т. Г. Мдивани. – Минск : Беларусь, 2014. – 479 с.
160. *Мдивани, Т.* О специфике национального начала в белорусской музыке / Т. Мдивани // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – Вып. 10. – С. 13–20.
161. *Мещерякова, Н.* Религиозно-нравственные традиции в отечественной хоровой музыке («Иоанн Домаскин» С. Танеева и «Перезвоны» В. Гаврилина) / Н. Мещерякова // Стилиевые искания в музыке 70 – 80 годов XX века: сб. ст. – Ростов-на-Дону : РЕК им. С. Рахманинова, 1994. – С. 102–117.
162. *Милка, А.* О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) / А. Милка // Музыка в социалистическом обществе : сб. статей. – М. ; Л. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 156–168.
163. *Милка, А.* Сергей Слонимский: монографический очерк / А. Милка. – Л. : Сов. композитор, 1976. – 112 с.
164. *Михеева (Соллертинская), Л.* Борис Кравченко / Л. Михеева. – Л. : Сов. композитор, 1984. — 112 с.
165. *Музыка XX века: 1890 – 1945: очерки : в 2 ч. / отв. ред. Б. Ярустовский [и др.].* – М. : Музыка, 1976 – 1987. – Ч. 2, Кн. 3. : 1917 – 1945 / Всесоюз.

- науч.-исслед. ин-т искусствознания, Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; ред. Л. Раабен. – 1980. – 589 с.
166. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.
167. *Мшвелидзе А.* Грузинская народная музыка / А. Мшвелидзе. – М. : Сов. композитор, 1969. – 79 с.
168. *Назайкинский, Е.* Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // История в музыке: избранные исследования / Е. Назайкинский. – М., 2009. – С. 371–391.
169. *Нестьев, И.* О Свиридове / И. Нестьев // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 13–18.
170. *Нечай, А.* Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия / А. А. Нечай. – Минск : Энциклопедикс, 2008. – 180 с.
171. *Николай Ильич Аладов*: статьи, материалы, воспоминания: к 125-летию со дня рождения / Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. акад. музыки ; сост.: Н. Стасюк, Р. Аладова ; редкол.: Е. Дулова, О. Дадиемова, Е. Лисова. – Минск : БГАМ, 2016. – 359 с.
172. *Нисневич, И.* Очерки по истории советской белорусской музыкальной культуры / И. Нисневич, С. Нисневич. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 151 с.
173. *Новиков, А.* Песня в строю / А. Новиков. – М. : Молодая гвардия, 1976. – 144 с.
174. *Осетров, А.* Хоровое творчество Р. С. Леденёва / А. Осетров. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 52 с.
175. *Осипова, Г.* Феномен многоголосия в произведениях для хора а cappella Людмилы Шлег / Г. Осипова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2010. – Вып. 17. – С. 42–46.
176. *Паисов, Ю.* Воскрешение идеала : Песнопения святым в современной музыке России / Ю. Паисов // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 152–154.
177. *Паисов, Ю.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России / Ю. Паисов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М. : Композитор, 1999. – Вып.1. – С. 150–190.
178. *Паисов, Ю.* Новаторские черты хорового стиля Свиридова / Ю. Паисов // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. ; сост. А. Белоненко. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 199–216.
179. *Паисов, Ю.* Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70 – 80-х годов) / Ю. Паисов // Музыкальный современник. – М. : 1987. – Вып.6. – С. 201–242.

180. Паисов, Ю. Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): очерки истории и теории / Ю. Паисов. – М. : Сов. композитор, 1991. – 280 с.
181. Паисов, Ю. Хор в творчестве Р. Щедрина / Ю. Паисов. – М. : Музыка, 1992. – 235 с.
182. Паисов, Ю. Хоры а саррелла Свиридова / Ю. Паисов // Георгий Свиридов: сб. ст. ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 312–387.
183. Паисов, Ю. Эволюция хоровых жанров / Ю. Паисов // История отечественной музыки второй половины XX века : учебник ; отв. ред. Т. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 480–513.
184. Памяти А. В. Свешникова: статьи, воспоминания / сост. С. Калинин. – М. : Музыка, 1998. – 328 с.
185. Памяти В. Я. Шебалина: воспоминания, материалы / сост. А. М. Шебалина ; общ. ред. М. Д. Сабининой. – М. : Сов. композитор, 1984. – 287 с.
186. Полякова, Л. «Неизреченное чудо» / Л. Полякова // Музыкальная академия. 1993. – №4. – С. 3–13.
187. Поляновский, Г. Анатолий Новиков: монографический очерк / Г. Поляновский. – 3-е изд. – М. : Сов. композитор, 1987. – 112 с.
188. Поляновский Г. Мариан Коваль / Г. Поляновский. – М. : Музыка, 1968. – 176 с.
189. Поляновский, Г. Сергей Никифорович Василенко: жизнь и творчество / Г. Поляновский. – М. : Музыка, 1964. – 276 с.
190. Попова, Л. Традиции и новаторства хоров Р. Щедрина / Л. Попова // Вопросы русской и советской хоровой культуры: сб. тр. ; ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – Вып. 23. – С. 193–217.
191. Протопопов, В. О музыке Шебалина / В. Протопопов // Советская музыка. – 1957. – № 11.
192. Птица, К. Новая хоровая музыка / К. Птица // Советская музыка. — 1961. – № 12. – С. 94–98.
193. Равикович, Л. Черты стиля М. Парцхаладзе на примере хоров «Маки крцаниси» и «Джвари» / Л. Равикович, Я. Кибирев // Современные исследования в сфере социальных и гуманитарных наук : сб. результатов науч. исслед. / Красноярск. гос. ин-т искусств. — Красноярск : Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2018. — С. 254–26.
194. Ракова, Е. Патриотическая тема в песенном творчестве белорусских композиторов / Е. Ракова // Музыкальная культура Белорусской ССР : сб. ст. / сост. Т. Щербакова ; ред. Г. Глущенко. – М. : Музыка, 1977. – С. 185–205.

195. *Раппопорт, Л.* Некоторые стилевые особенности музыки С. Слонимского и его балета «Икар» / Л. Раппопорт // Музыка и жизнь. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 80–97.
196. *Рахманова, М.* Русская духовная музыка в XX в. / М. Рахманова // Русская музыка и XX в. – М., 1997. – С. 371–405.
197. *Рогачёва, Ю.* К проблеме взаимодействия слова и музыки в цикле «10 поэм на слова революционных поэтов» Д. Д. Шостаковича / Ю. Рогачёва // Музыковедение. – 2016. – Вып. 4. – С. 19–26.
198. *Романовский, Н.* Хоровой словарь / Н. Романовский. – М. : Музыка, 2000. – 228 с.
199. *Рубцова, В.* Вадим Николаевич Салманов / В. Рубцова. – Л. : Музыка, 1979. – 100 с.
200. *Руднева, А.* Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора / А. Руднева. – М. : Композитор, 1994. – 224 с.
201. *Русская хоровая культура* : сб. науч. тр. / СПбГУКИ ; науч. ред. Т. Томашевская. – СПб : СПбГУКИ, 2005. – 191 с. – (Труды; т. 64).
202. *Русская хоровая культура* : сб. науч. тр. / СПбГУКИ ; науч. ред. Т. Томашевская. – СПб : СПбГУКИ, 2008. – 251 с. – (Труды; т. 179).
203. *Русская хоровая культура: выдающиеся хоровые деятели и педагоги: история, традиции, современные проблемы хорового искусства* : сб. науч. тр. / СПбГУКИ ; науч. ред. и сост. Т. Томашевская. – СПб. : СПбГУКИ, 2000. – 176 с. – (Труды; т. 153).
204. *Русская хоровая культура: история, традиции. Современные проблемы* : сб. науч. тр. / СПбГАК ; науч. ред. Т. Томашевская ; отв. ред. П. Подболотов. – СПб. : СПбГАК, 1995. – 87 с.
205. *Ручьевская, Е.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации. На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина / Е. Ручьевская // Поэзия и музыка. – Л. : Музыка, 1973. – С. 137–185.
206. *Ручьевская, Е.* Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль : сб. науч. тр. : в 2 ч. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; редкол.: Е. Ручьевская (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1990. – Ч. 2. – С. 129–174.
207. *Ручьевская, Е.* Юрий Фалик / Е. Ручьевская. — Л. : Музыка, 1981. — 72 с.
208. *Рыбакина, Е.* Эстетическая природа жанра музыкальной поэмы / Е. Рыбакина // Современные методы исследования в музыковедении : Труды (межвуз.) ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1977. – Вып. 31. – С. 98–117.
209. *Рыгор Шырма* / аўтар-склад. В. Ліцвінка. – Мінск : Беларусь, 1990. – 63 с.

210. Рыцарева, М. Вокальное творчество Сергея Слонимского / М. Рыцарева // Композиторы Российской Федерации : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1982. – Вып. 2. – С. 32–55.
211. Рыцарева, М. Композитор Сергей Слонимский / М. Рыцарева. — Л. : Сов. композитор, 1991. – 256 с.
212. Рыцарева, М. Сергей Слонимский / М. Рыцарева // Музыка России. – М. : Сов. композитор, 1988. – Вып. 7. – С. 35–46.
213. Рязанова, Н. Хоровые циклы Ю. А. Фалика / Н. Рязанова // Русская хоровая культура : сб. науч. тр. – СПб. : СПбГУК, 1995. — С. 66–88.
214. Рязов, С. Председатель производственного коллектива / А. Рязов Александр Давиденко: вспоминая, статьи, материалы / сост. Н. Мартынов. – Л. : Музыка, 1968. – С. 55–56.
215. Савенко, С. О творчестве Романа Леденёва / С. Савенко // Музыка и современность : сб. ст. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 10. – С. 33–51.
216. Садовская, А. Хоровая поэма в творчестве белорусских композиторов XX – начала XXI века: особенности трактовки и функционирования жанра : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / А. Садовская. – Минск, 2018. – 237 л.
217. Саюз кампазітараў БССР паміж з'ездамі, 1985 – 1989. – Мінск : Полымя, 1989. – 76 с.
218. Свиридов, Г. Музыка как судьба / Г. Свиридов ; сост., предисл. и коммент. А. Белоненко. – М. : Мол. гвардия, 2002. – 792 с.
219. Свиридов, Г. Слово о «Поэме памяти С. Есенина» [Электронный ресурс] / Г. Свиридов // Георгий Свиридов. Пять хоров на слова русских поэтов. Поэма памяти С. Есенина ; [исполняет] Ленингр. гос. акад. капелла им. М. И. Глинки, дир. В. Чернушенко ; Гос. респуб. академ. рус. хор. капелла им. А. А. Юрлова, дир. Ю. Темирканов. – Россия : Грамзапись, 1991. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
220. Селицкий, А. Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование / А. Селицкий. – Ростов-на-Дону : ЗАО Книга, 1997. – 368 с.
221. Семенюк, В. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. Семенюк. – М. : Композитор, 2008. – 328 с.
222. Сергиенко, Р. Белорусская музыка в мировом художественном пространстве: на поворотах истории / Р. Сергиенко // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – Вып. 10. – С. 21–34.
223. Серебрякова, Л. О претворении народных черт в мелодике С. Слонимского / Л. Серебрякова // Вопросы музыкального образования: сб. тр ; МГПИ им. Гнесиных. – М. : МГПИ им. Гнесиных, 1980. – Вып. 46. – С. 96–111.

224. Скурко, Е. Творчество Романа Леденёва / Е. Скурко // Композиторы Российской Федерации : сб. ст. – М. : Композитор, 1994. – Вып. 5. – С. 321–366.
225. Смагин, А. Проблема национального в белорусской хоровой музыке на современном этапе // А. Смагин / Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия : материалы Междунар. науч. конф. «Цивилизация и культура: проблема актуальности национального фактора на рубеже третьего тысячелетия (музыкальный аспект)», Минск, 29–30 октября 1998 г. / Мин-во культуры Респ. Беларусь ; ред.-сост.: О. П. Савицкая, Р. И. Сергиенко. – Минск : БелИПК, 1999. – С. 178–186.
226. Соколов, В. Дирижер, педагог, композитор / В. Соколов. – М. : Музыка, 1988. – 127 с.
227. Сохор, А. В. П. Соловьев-Седой: песенное творчество / А. Сохор ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Л. ; М. : Музгиз, 1952. – 176 с.
228. Сохор, А. Василий Павлович Соловьев-Седой / А. Сохор. – Л. : Музыка, 1967. – 76 с.
229. Сохор, А. Георгий Свиридов / А. Сохор. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1972. – 300 с.
230. Сохор, А. Ораториально-кантатная и хоровая музыка / А. Сохор // Музыка XX века. 1890-1945. Очерки : В 2-х ч. / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; редкол. : Б. Ярустовский (отв. ред), Л. Раабен [и др.]. — М. : Музыка, 1980. — Ч. 2, Кн. 3. — 1980. — С. 312-345.
231. Сохор, А. Русская советская песня / А. Сохор. – М. : Сов. композитор, 1959. – 508 с.
232. Сохор, А. Свиридов и русская культура / А. Сохор // Георгий Свиридов : сб. ст. ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 7–33.
233. Старчеус, М. Новая жизнь жанровой традиции / М. Старчеус // Музыкальный современник : сб. ст. / Союз композиторов СССР ; редкол.: В. Задерацкий, В. Зак [и др.]. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 45–68.
234. Степанова, И. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество / И. Степанова // История современной отечественной музыки : учеб. пособие. Вып. 3 ; ред.-сост. Е. Долинская. – М. : Музыка, 2001. – С. 318–364.
235. Стець, О. Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX – начала XXI века. Метаморфозы жанра и его типология : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / О. Стець. – Тамбов, 2012. – 252 л.
236. Тараканов, М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 328 с.
237. Тевосян, А. Валерий Калистратов / А. Тевосян // Это ты, моя Россия. Композитор Валерий Калистратов. – М. : Композитор, 2009. – С. 6–24.

238. *Тевосян, А.* Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / А. Тевосян. – СПб. : Композитор, 2009. – 615 с.
239. *Тевосян, А.* По прочтении Шукшина (Хоровая симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина) / А. Тевосян // Музыка России. – М. :Музыка, 1988. – Вып. 7. – С. 238–255.
240. *Тимошенко А.* Символы Вечности. О хоровых сочинениях Альфреда Шнитке / А. Тимошенко // Общество. Среда. Развитие. – СПб. : Астерион, 2019. – № 1. – С. 50–56.
241. *Тихонова, Ю.* Валерий Калистратов. Фольклор и композитор сегодня / Ю. Тихонова // Музыкальная академия. – 2012. – № 2. – С. 7–11.
242. *Тихонова, Ю.* Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ю. Тихонова. – Москва, 2014. – 207 л.
243. *Тихонова, Ю.* Хоровой театр в творчестве Валерия Калистратова / Ю. Тихонова // Музыковедение. – 2013. – № 7. – С. 18–21.
244. *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность* : сб. ст., исслед. / Гос. ин-т искусствознания. – М. : Композитор, 1999 – В надзаг.: М-во культуры Рос. Федерации ; ред.-сост. Ю. Паисов. – 2004. – Вып. 2. – 262 с.
245. *Урванцева, О.* Концепции авторского и канонического в русской духовной музыке начала XX века : очерки / О. Урванцева ; М-во культуры Рос. Федерации, Гл. упр. культуры и искусства администрации Челяб. обл., Магнитогор. гос. консерватория. [Каф. теории и истории музыки]. – Магнитогорск : МаГК, 1999. – 33 с.
246. *Флярковский, А.* Жизнь моя – музыка: воспоминания, встречи, впечатления / А. Флярковский. – М. : Сов. Композитор, 1986. – 232 с.
247. *Хакимова, А.* Новаторское прочтение жанра / А. Хакимова // Советская музыка. – 1980. – № 11. – С. 17–47.
248. *Хакимова, А.* Хор а капелла: историко-эстетические и теоретические вопросы жанра / А. Хакимова. – Ташкент : Фан, 1992. –160 с.
249. *Хентова, С.* Д. Шостакович. Жизнь и творчество: в 2-ух томах / С. Хентова. – М. : Сов. композитор, 1985. – Т. 1. – 544 с.
250. *Хентова, С.* Д. Шостакович. Жизнь и творчество: в 2-ух томах / С. Хентова. – М. : Сов. композитор, 1985. – Т. 2. – 624 с.
251. *Холменец, Е.* Характерные тенденции в творчестве современных русских композиторов / Е. Холменец // Наука. Искусство. Культура. – Белгород : БГУКИ, 2016. – вып. 4 (12). – С. 64–66.
252. *Холопова, В.* Альфред Шнитке / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 350 с.
253. *Холопова, В.* Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 256 с.

254. *Хоровая музыка белорусских композиторов XX – XXI веков*. Вып. 1. Андрей Мдивани [Ноты] / Мин-во к-ры РБ, Белорус. гос. акад. м-ки, Проблем. научно-исслед. лабор. музыки ; сост.: Е. Лисова, Т. Титова. – 158 с.
255. *Хоровая музыка белорусских композиторов XX – XXI веков*. Вып. 3. Вячеслав Кузнецов [Ноты] / Мин-во к-ры РБ, Белорус. гос. акад. м-ки, Проблем. научно-исслед. лабор. музыки ; сост.: Е. Лисова, В. Невдах. – 2015. – 77 с.
256. *Хоровая полифония* [Ноты] / сост. В. Ровдо, Р. Аладова, Р. Сергиенко. – Минск : 1981. – 191 с.
257. *Хорошайло, Г.* Обработки народных песен для хора а саррелла в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Г. Хорошайло. – Ростов-на-Дону, 2005. – 619 л.
258. *Хренников, Т.* Выдающийся художник / Т. Хренников // Советская музыка. – 1962. – № 6.
259. *Христиансен, Л.* Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» / Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 1. – М. : Сов. композитор, 1972. – С. 198–218.
260. *Цуканова, М.* Валерий Кикта и Виктор Попов: поэтика хоровых жанров и их интерпретация / М. Цуканова // Вестник Челяб. гос. пед. ун-та. – 2010. – Вып. 6. – С. 307–320.
261. *Чернышева, Т.* Формирование хорового стиля Шостаковича в сочинениях 1920 – 30-х годов : автореф. дис...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Т. Чернышева ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1989. – 17 с.
262. *Черняк, В.* Белорусская хоровая музыка а саррелла 60 – 80-х годов (к проблеме жанрового синтеза) : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / В. Черняк. – Минск, 1998. – 178 с.
263. *Чигарева, Е.* Альфред. Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции / Е. Чигарева // Музыкальное искусство и религия. – М., 1994. – С. 104–117.
264. *Чигарева, Е.* Художественный мир А. Шнитке. Очерки / Е. Чигарёва. – СПб. : Композитор, 2012. – 368 с.
265. *Шварц, Н.* Хоровое творчество А. С. Ленского / Н. Шварц // Композиторы Российской Федерации. – М. : Композитор, 1982. – Вып. 2. – С. 227–253.
266. *Шварц, Н.* Хоры В. Шебалина на стихи советских поэтов / Н. Шварц. – М. : Музыка, 1973. – 64 с.
267. *Шебалина, А.* В. Я. Шебалин: годы жизни и творчества / А. М. Шебалина. – М. : Сов. композитор, 1990. – 300 с.

268. Шелухо, Е. Дружбы неизвестные страницы: Георгий Свиридов и Валерий Гаврилин / Е. Шелухо // Музыкант-классик. – М. : ИП Русак А. Е., 2006. – № 1. – С. 14–19.
269. Шырма, Р. Песня – душа народа: [зборнік] / Р. Шырма ; уклад., камент., бібліяграф. В. Літвінкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – 427 с.
270. *Этот удивительный Гаврилин*: мемуарный сборник / сост. Н. Гаврилина. – 2-е изд. – СПб : Композитор, 2008. – 494 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Вопросы для контролируемой работы студентов

Тема 9-1

Контроль знаний:

Репродуктивный уровень

1. Назовите ведущие жанры хоровой музыки без сопровождения первой половины XX столетия.
2. Дайте краткую характеристику жанру хоровой массовой песни, обработки народной песни, хоровой миниатюры.
3. Опишите жанры хоровой музыки без сопровождения второй половины XX столетия.

Продуктивный уровень

1. Раскройте особенности эволюции жанра хоровой массовой песни в творчестве композиторов XX столетия.
2. Охарактеризуйте жанр хорового концерта в отечественной музыке XX века.
3. Сформулируйте жанровые особенности хоровой поэмы (на примере творчества русских композиторов XX столетия).

Творческий уровень

1. Проанализируйте основные тенденции развития системы жанров хорового искусства на современном этапе;
2. Опишите особенности поэтики хоровых сочинений современного периода.

Тема 9-2

Контроль знаний:

Репродуктивный уровень

1. Назовите ведущие хоровые сочинения А. Давиденко.
2. Охарактеризуйте творческое наследие М. Коваля в области хорового искусства
3. Раскройте особенности творческого портрета В. Шебалина в сфере хорового искусства.

Продуктивный уровень

1. Сформулируйте ведущие черты хорового письма А. Давиденко (на примере авторских хоровых массовых песен, обработок и хоров)

2. Выявите особенности эволюции хорового стиля М. Ковалея на примере ранних и поздних хоровых циклов.
3. Охарактеризуйте ведущие черты хорового письма В. Шебалина.

Творческий уровень

1. Систематизируйте основные жанровые направления в хоровом творчестве композиторов первой половины XX столетия.
2. Сравните особенности поэтики хоровых сочинений А. Давиденко, М. Ковалея, В. Шебалина.

Тема 9-3

Контроль знаний

Репродуктивный уровень

1. Перечислите основные сочинения Г. Свиридова для хора без сопровождения.
2. Распределите хоры Г. Свиридова по жанрам (хоровой концерт, хоровая поэма, хоровой цикл, камерная кантата).
3. На примере хоровых сочинений назовите круг любимых поэтов композитора.

Продуктивный уровень

1. Опишите ведущие черты хорового письма Г. Свиридова.
2. Выявите особенности образно-тематического строя хоровых сочинений Г. Свиридова.
3. Раскройте структуру раннего цикла Г. Свиридова «Пять хоров на стихи русских поэтов». Охарактеризуйте специфику драматургических процессов в цикле.

Творческий уровень

1. Сформулируйте новаторские черты хоровых произведений Г. Свиридова в области жанра и хорового письма.
2. Раскройте пути эволюции музыкально-стилевой поэтики Г. Свиридова на примере хоровых сочинений различных периодов творческой деятельности (цикл «Пять хоров», хоровой концерт «Пушкинский венок» и др.).

Тема 9-4

Контроль знаний:

Репродуктивный уровень

1. Перечислите основные хоровые произведения Д. Шостаковича, а также назовите развернутые и камерные поэмы цикла «Десять поэм на стихи революционных поэтов».
2. Перечислите основные сочинения Р. Щедрина, относящиеся к сфере хоровой музыки без сопровождения.
3. Назовите основные хоровые произведения, входящие в творческое наследие В. Салманова.
4. Перечислите сочинения С. Слонимского для хора без сопровождения.

Продуктивный уровень

1. Выявите особенности драматургических процессов в хоровом цикле «Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов» Д. Шостаковича.
2. Раскройте особенности хорового стиля Р. Щедрина.
3. Проакцентируйте особенности хорового письма в сочинения В. Салманова.
4. Опишите особенности музыкально-стилевой поэтики в хоровых сочинениях С. Слонимского.

Творческий уровень

1. Проведите сравнительную характеристику стилистики хорового письма композиторов второй половины XX столетия (на примере творчества В. Салманова, Р. Щедрина, С. Слонимского и др.).
2. Проанализируйте особенности образно-поэтического содержания хоров В. Салманова, Р. Щедрина, С. Слонимского в контексте общих тенденций развития русской хоровой музыки второй половины XX столетия.
3. Выявите особенности драматургических процессов в хоровых сочинениях русских композиторов XX столетия – В. Салманова, Р. Щедрина, С. Слонимского.

Викторина

1. *Бойко Р.* Хор «Вечером синим» из цикла «7 хоров на стихи С. Есенина»
2. *Бойко Р.* Хор «Осень» из цикла «Хоры на стихи А. Пушкина»
3. *Гаврилин В.* Симфония-действие «Перезвоны»:
 - №8 «Ти-ри-ри»
 - №10 «Воскресенье»
4. *Давиденко А.* «Узник»
5. *Дмитриев Г.* «Завещание Н. В. Гоголя»
6. *Коваль М.* Цикл «Пять хоров на стихи Ф. Тютчева»:
 - «Листья»;
 - «Слезы»;
 - «Что ты клонишь над водами»
7. *Коваль М.* Хор «Ильмень-озеро»
8. *Свиридов Г.* Хоровой цикл «Пять хоров на стихи современных поэтов»:
 - хор «Как песня родилась»;
 - хор «Повстречался сын с отцом»;
9. *Свиридов Г.* Хоровой концерт «Пушкинский венок»:
 - №1 «Зимнее утро»;
 - №7 «Зорю бьют!»;
 - №8 «Наташа»;
 - №10 «Стрекотунья-белобока»
10. *Парцхаладзе М.* Хоровой цикл «Десять хоров для смешанного состава ор. 28»:
 - хор «Озеро»;
 - хор «Джвари»
11. *Фалик Ю.* Хоровой цикл «Эстонские акварели»:
 - №1 «Тополь»;
 - №2 «Лебеди»;
 - №3 «По воде»;
 - №4 «Лицо»;
 - №5 «Облака плывут».
12. *Фалик Ю.* Хор «Незнакомка»
13. *Флярковский А.* №3 «Сверстникам моим» из хорового цикла «Ленинградская тетрадь»
14. *Флярковский А.* Поэма-кантата «Песни, вырвавшиеся из ада»:
 - №1 «Тишина островов зеленых»;

- №2 «Мяч».
15. *Шебалин В.* Хор «Зимняя дорога» из цикла на стихи А. Пушкина
16. *Шнитке А.* №1 «Воззвание к Творцу» из «Концерта на стихи Г. Нарекаци»
17. *Шостакович Д.* Цикл «Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов»:
- №5 «Казненным»;
 - №6 «Девятое января».
18. *Щедрин Р.* Хор №1 «Тбилисские базары» их цикла «Четыре хора на стихи А. Вознесенского»
19. *Щедрин Р.* Хор №4 «К вам, павшие» их цикла «Четыре хора на стихи А. Твардовского»

Критерии оценки результатов учебной деятельности

Десятибалльная шкала позволяет наиболее точно оценить уровень теоретической подготовки студента, его знаний и практических навыков и умений.

Отметка в баллах	Показатели оценки
1 (один)	Полное отсутствие теоретических знаний и практических навыков.
2 (два)	Отсутствие теоретических знаний. Непреодолимые трудности в демонстрации одного вида практической формы работы.
3 (три)	Слабые теоретические знания. Наличие существенных ошибок в выполнении практического задания. Медленный темп ответа.
4 (четыре)	Значительные недостатки в области теоретических знаний. Наличие грубых ошибок в устном ответе по пройденному теоретическому материалу.
5 (пять)	Значительные недостатки в области теоретических знаний по некоторым разделам и пройденным темам. Выполнение нескольких форм практической работы с существенными ошибками. Устный ответ содержит ряд неточностей, исправляемых с помощью педагога. Замедленный темп ответа.
6 (шесть)	Достаточный уровень теоретических знаний по всем пройденным разделам и темам. Выполнение всех форм практических работ с незначительными ошибками. Устный ответ содержит неточности, исправляемые самостоятельно или с незначительной помощью педагога. Темп ответа умеренно медленный.
7 (семь)	Теоретические знания достаточные по всем пройденным разделам и темам. Формы практической работы выполнены в полном объеме, представлены с незначительными ошибками. Устный ответ содержит незначительные неточности, исправляемые самостоятельно. Темп ответа умеренный.
8 (восемь)	Хороший уровень теоретических знаний по всем пройденным разделам и темам. Формы практической работы выполнены в полном объеме, с неточностями незначительного характера. Устный ответ — убедительный. Умеренно быстрый темп ответа.
9 (девять)	Теоретические знания отличные. Свободная ориентация во всех пройденных разделах и темах. Полнообъемное выполнение всех видов практических заданий, отсутствие

	незначительных неточностей. Устный ответ — уверенный и безошибочный. Темп ответа быстрый.
10 (десять)	Теоретические знания отличные. Устный ответ на основные и дополнительные вопросы по всем тематическим разделам — полный, информационно точный, безошибочный. Темп ответа — быстрый. Полнообъемное и безупречное выполнение всех видов практических заданий. Продемонстрирован высокий уровень навыков и умений.

Примечание. При отсутствии результатов учебной деятельности учащихся и отказе от ответа выставляется «0» (ноль) баллов.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семина- ры	КСР	
Раздел I. Классическая хоровая литература (зарубежная)					
<i>Тема 1.</i> Музыкальная культура эпохи Средневековья	10	6	2	2	виктори на
<i>Тема 2.</i> Музыкальное наследие эпохи Возрождения. Римская, венецианская и нидерландская полифонические школы	10	6	2	2	виктори на
<i>Тема 3.</i> Хоры малых форм в творчестве венских классиков, композиторов-романтиков, а также современных зарубежных композиторов	12	6	4	2	виктори на
<i>Тема 4.</i> Кантатно-ораториальная и оперно-хоровая музыка XVII – XX вв.	16	8	4	4	виктори на
Раздел II. Классическая хоровая литература (русская)					
<i>Тема 5.</i> Истоки профессионального хорового искусства. Хоровая музыка эпохи Просвещения	6	4	2	2	
<i>Тема 6.</i> Русская оперная хоровая классика XIX века	18	12	6	4	
<i>Тема 7.</i> Развитие жанра а cappella в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века	14	8	6	2	
<i>Тема 8.</i> Кантата и вокально-симфонические произведения русских композиторов	6	4	2	2	Экзамен
<i>Тема 9.</i> Пути формирования современной хоровой музыки а cappella	12	6	4	2	виктори на
<i>Тема 10.</i> Оратория, кантата, поэма, сюита и другие вокально-симфонические жанры в творчестве современных русских композиторов	12	6	2	2	виктори на

<i>Тема 11.</i> Хоровая музыка в театральных жанрах	8	4	2	2	викторина
<i>Тема 12.</i> Духовная музыка русских композиторов XX столетия	6	2	2	2	викторина экзамен
Раздел III. Белорусская хоровая литература					
<i>Тема 13.</i> Белорусская хоровая музыка XX столетия (довоенный период и период военного времени)		2	6	2	викторина
<i>Тема 14.</i> Белорусская хоровая музыка в послевоенный период			6	2	викторина
<i>Тема 15.</i> Неофольклоризм – переходный этап в развитии хоровой музыки конца XX – начала XXI столетия			6	2	викторина
<i>Тема 16.</i> Белорусская кантата и оратория. Вокально-симфоническая музыка. Хоровая музыка в оперных и драматических спектаклях, мюзиклах			8		экзамен
Всего:	172	74	64	34	