

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

С. К. Ерохина

КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА (РУССКАЯ)

*Рекомендовано УМО по образованию в области культуры
и искусств в качестве пособия для студентов высших учебных
заведений по направлению специальности 1-18 01 01-01
Народное творчество (хоровая музыка)*

Минск
БГУКИ
2013

УДК 781.5.087.68(075.8)
ББК 85.314.1я73
Е78

Рецензенты:

Дринецкий М. П., художественный руководитель
государственного учреждения «Национальный академический
народный хор Республики Беларусь им. Г. И. Цитовича»,
профессор, народный артист Беларуси,
лауреат Государственной премии Республики Беларусь;

Коленько Р. Г., кандидат искусствоведения,
доцент Белорусского государственного
университета культуры и искусств

Ерохина, С. К.

Е78 Классическая хоровая литература (русская) : пособие для студентов / С. К. Ерохина; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2013. – 117 с.
ISBN 978-985-522-066-5.

Рассматривается хоровое творчество русских композиторов разных стилевых направлений от древнерусского периода до начала XX в., представлен краткий обзор развития различных музыкальных жанров, определены роль и значение хора в этих жанрах.

Предназначено студентам творческих вузов, а также всем, интересующимся историей хорового творчества русских композиторов.

УДК 781.5.087.68(075.8)
ББК 85.314.1я73

ISBN 978-985-522-066-5

© Ерохина С. К., 2013
© Оформление. УО «Белорусский
государственный университет
культуры и искусств», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
--------------------------	----------

Раздел I Истоки русского профессионального хорового искусства. Хоровая музыка эпохи Просвещения

1. Знаменный распев и его история. Строчное пение....	7
2. Хоровая музыка XVII–XVIII вв. Хоровые концерты, кантовая культура	12

Раздел II Русская оперно-хоровая классика XIX в.

1. Оперно-хоровое творчество М. И. Глинки. «Иван Сусанин». «Руслан и Людмила»	23
2. Оперно-хоровое творчество А. С. Даргомыжского. «Русалка»	31
3. Пути развития русской хоровой музыки во второй половине XIX в. Оперно-хоровое творчество А. П. Бородин. «Князь Игорь»	37
4. Оперно-хоровое творчество русских композиторов «Могучей кучки». Оперно-хоровое творчество М. П. Мусоргского. «Борис Годунов», «Хованщина»	46
5. Оперно-хоровое творчество Н. А. Римского-Корсакова. Роль и место хора в операх композитора	55
6. Расцвет русской оперы в творчестве П. И. Чайковского	65

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

1. Хоры А. С. Даргомыжского, Ц. А. Кюи	73
2. Хоровое творчество П. И. Чайковского. Гуманистические мотивы хоров С. И. Танеева	81
3. Темы, образы и жанровые черты хоровых произведений А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова	89
4. В. С. Калинников – композитор, педагог и дирижер	96

Раздел IV
Кантаты и другие вокально-симфонические произведения русских композиторов

1. Об особенностях развития кантаты в России. Кантатное творчество П. И. Чайковского	102
2. Вокально-симфонические произведения С. И. Танеева, С. В. Рахманинова	107
Литература	114

ПРЕДИСЛОВИЕ

Пособие представляет собой краткий обзор развития жанров хорового творчества русских композиторов – ключевого раздела вузовского курса «Классическая хоровая литература». Материал составлен с учетом программных требований и включает основные темы развития русской хоровой музыки – от истоков (X в.) до начала XX в. Хоровые произведения рассматриваются не только как одна из важнейших областей композиторского творчества в контексте музыкально-исторического процесса, но и как часть хоровой культуры.

Цель пособия – оказание помощи студентам в самостоятельной работе, поскольку полноценного учебного пособия по «Классической хоровой литературе» не существует, а необходимый для изучения предмета материал разбросан в книгах и статьях, нередко труднодоступных.

Данный курс поможет будущему педагогу-хормейстеру овладеть конкретными знаниями, выработать навыки историко-эстетического и музыкально-хорового анализа, необходимого в практической деятельности руководителя хорового коллектива и музыкально-просветительской работе. Студенты не только познакомятся с особенностями хорового письма того или иного композитора, тематикой и образной сферой его творчества, но и с музыкой разных эпох и стилей.

В пособии представлены жанры хорового творчества по периодам. Широкие и разносторонние аспекты изучения хоровой литературы связаны с анализом хоровых произведений, который позволяет выявить стилистические особенности как с точки зрения общемузыкальных, так и специфических хоровых средств выразительности (тип хоровой фактуры, приемы хорового письма, темброво-регистровые особенности хоровой партитуры). Детальный анализ – необходимое условие работы над исполнительским планом произведения. Степень глубины анализа определяется в каждом случае особо. Так, при характеристике хоровой миниатюры подробно анализируются приемы хорового письма. Гибкости требует анализ оперной музыки. Студент должен отчетливо представлять, с каким типом оперной драматургии он сталкивается, так как жанровые разновидности опер предполагают различные функции включенных в них хоров.

Особое значение имеет рассмотрение средств выразительности, которые помогают выявлению национальной принадлежности, а также общих стилистических черт русской хоровой музыки. Для того чтобы овладеть стилем, исполнитель должен обладать достаточно обширными знаниями не только в музыке, но и литературе, поэзии, живописи. Такая подготовленность даст ему возможность увидеть и подчеркнуть типичные признаки данной эпохи, композиторской школы, избежать чуждых стилю автора влияний. Широкие знания, полученные при изучении смежных дисциплин (истории музыки, хороведения), подкрепленные и проверенные в хоровой исполнительской практике, – путь подлинного овладения стилем.

В пособии используются материалы лекций по «Истории русской хоровой культуры» В. П. Ильина, очерков «Русской хоровой литературы» (вып.1, 2 под ред. С. В. Попова), учебного пособия «Отечественная хоровая литература» О. П. Кеериг, «Хоровая литература» И. М. Усовой, учебного пособия (хрестоматия) «Классическая хоровая литература» С. К. Ерохиной, программы, подготовленной коллективом авторов кафедры хорового и вокального искусства БГУКИ (С. К. Ерохина, В. Н. Новик, Т. С. Гажевская, А. А. Садовская).

В каждой теме определены основные вопросы, цель занятий с краткими выводами, выделены ключевые понятия. Списки рекомендуемой литературы в конце каждой темы дополняют представленный в лекциях материал. Обязательным является знание музыки хоровых произведений, упоминаемых и анализируемых в пособии.

Раздел I

ИСТОКИ РУССКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА.

ХОРОВАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

1. Знаменный распев и его история. Строчное пение

Основные вопросы

1. Знаменный распев – выдающееся явление древнерусского искусства. Его образное содержание. Значение древнерусских распевов для дальнейшего развития отечественного хорового стиля.

2. Строчное, или троестрочное, пение – образец раннего многоголосия в русской хоровой культуре. Ладово-интонационные и структурные черты. Нотация. Покаянные стихи.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов на примерах лучших образцов русской хоровой музыки: древнерусских распевов (знаменных), духовных стихов, строчного пения.

Ключевые понятия

Знаменный распев, духовный стих, строчное пение, покаянные стихи.

Христианская религия, пришедшая в конце X в. (988 г.) в княжескую Русь, способствовала подъему культуры государства, ибо Церковь совмещала в себе все виды искусства: храмовую архитектуру, фресковую стенопись, иконопись.

Христианство пришло на Русь из Византии (часть Римской империи; богослужебный язык – греческий), где к концу X в. полностью сложились храмовые виды искусства, в том числе богослужебное пение. Основным видом церковной профессиональной музыки, которая развивалась на Руси в период Средневековья (с XI по XVII в.), назывался *знаменное пение*. Для его записи употреблялись не ноты, а специальные знаки – *знамена* (др.-слав. *знамя* ‘певческий знак’), или *крюки*. Другое название знаменного распева – *столповой* распев. Оно указывает на связь этого распева с чередованием в церковном богослужении восьми гласов по неделям, что составляет *столп* (от праздника до праздника Св. Пасхи). По истечении одного столпа недель начинается другой и таким образом песнопение повторяется через каждые восемь недель.

Знаменные распевы были *одноголосными* и исполнялись мужским хором без инструментального сопровождения (а *sappella*).

Знаменная запись не давала точного звуковысотного и ритмического обозначения. Для человека Древней Руси церковно-певческое искусство воплощало идеал красоты – духовной и эстетической. Храмовые знаменные распевы дарили людям ощущение благодати, очищения, утешения, прививали любовь к Богу и ближним. Считалось, что именно *одноголосное* интонирование текста подобно пению ангелов, рождает ощущение бестелесности.

В XIII–XV вв. продолжается развитие знаменного пения, происходит своеобразная эволюция византийского пения на славянской культурной почве. Изменение византийской основы под влиянием местных условий привело к рождению русского хорового знаменного пения.

Знаменное пение отличалось свободным импровизационным складом с многократным повторением одного звука (псалмодирование), поступенным движением мелодии в очень небольшом диапазоне; каждый глас содержал не менее трех и не более семи музыкальных знаков, особенностью напевов был несимметричный размер.

Уже в XI–XII вв. русские певцы вполне сознательно распорядились мелодическими особенностями знаменного распева. Первые русские песнопения в нотном изложении (службы свв. Борису и Глебу, преп. Феодосию Печерскому) составлены в довольно сложной и цветистой форме.

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

Знаменный распев за время с XII до XIV в. не претерпел существенных изменений ни в характере мелодии, ни в письме знамен. Изменения в письме начинаются в конце XIV в., а в XV в. успехи певческого развития коснулись и самой мелодии знаменного распева.

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

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

В XVI в. возникает *большой знаменный распев*, который является новой эпохой в развитии всего русского певческого искусства. Большой распев получил распространение во второй половине XVII в., на него положены многие основные песнопения богослужебного круга. Эпитет *большой* он получил за широкую распевность и протяжность. Создание большого знаменного распева как высшей ступени знаменного пения явилось результатом творческой деятельности целой школы мастеров-распевщиков, среди которых самое почетное место отводится одаренному песнотворцу Федору Крестьянину (около 1530 –?). Известно, что Федор Крестьянин состоял на службе у Ивана Грозного и жил при его дворе в Александровской слободе, бывшей резиденцией царя во время опричнины. Среди соратников Федора Крестьянина были новгородцы братья Василий и Савва Роговы, Иван Нос, Стефан Голыш.

На протяжении веков церковная музыка испытывала влияние народного песенного творчества, особенно принципов народного многоголосия, что способствовало появлению *строчного (троестрочного) пения* как нового этапа русского певческого искусства. Его рождение некоторые исследователи (Г. К. Вагнер, Т. В. Владышевская) связывают с влиянием «Троицы» Андрея Рублева.

Троестрочное пение мыслилось как образец триединого ангелоподобного пения, когда три голоса плавно текут то параллельно друг другу, то вливаясь один в другой, то расходясь. Свое название троестрочное пение получило от системы записи – три голоса фиксировались по строкам разными цветами (красным и черным) и сводились в разноцветную партитуру. Главным голосом был «путь», который обычно пел каноническую мелодию. «Путь» помещался в средний голос и обрамлялся «верхом» (вершник) и «низом» (нижник).

В четырехголосном произведении приписывалась еще мелодия под названием *демество*, исполнители именовались *демественниками*. Демество чаще всего писали выше «пути».

Время и обстоятельства появления строчного пения не установлены. Некоторые исторические документы дают возможность предполагать, что оно было известно в Москве уже в 20-е гг. XVII в. Сохранившиеся рукописи строчного пения относятся к концу XVII – началу XVIII в. Строчное пение подвергалось критике со стороны приверженцев партесного мно-

гоголосия И. Коренева и Н. Дилецкого за обилие диссонансов и гармонической несогласованности голосов. Многие в строчном пении до сих пор остаются неясными.

Со второй половины XV в. из основного богослужебного вида профессиональной музыки выделяются *внебогослужебные песнопения*, свидетельствуя об усиливающемся ее обмирщении. В певческих рукописях того времени появляются песнопения к различным «действиям» (театрализованным монастырским обрядам, изображавшим отдельные события священной истории), а также царские многолетия.

Относительно самостоятельный вид внебогослужебной музыки составляют *стихи покаянные* – одни из ранних образцов профессиональной лирики, где отразился интерес к художественной стороне певческого искусства. На это указывает использование в них демественного распева с торжественными оборотами, отличающимися от знаменного распева и не входящими в осмогласную систему. С XVII в. на покаянные стихи оказывают влияние элементы протяжной лирической песни.

Наряду с усилением светских тенденций в церковной музыке и увеличением сферы ее применения расширялись функции хорового исполнительства. Усложнилась структура хора, разделившегося на *станции*, в каждую из которых входило пять певчих. Самыми почетными были первая и вторая («большие») станции, располагавшиеся соответственно на правом и левом церковном клиросе. В особо торжественных случаях к ним присоединялись певчие третьей и четвертой станиц. К пятой и шестой принадлежали малоопытные певчие, служившие резервом. По установившейся традиции лучшие из певчих первой станицы, обладавшие выдающимися голосами и имевшие большой опыт пения, выдвигались в *установщики* (наименование *установщик*, или *головщик*, приходит в XVI в., когда с учреждением в хоре *станций* постепенно исчезает название *доместик*). В их обязанности входило обучение молодых певчих и управление станциями. Хоровое пение становится предметом увлечения царского двора и знатных бояр. Среди первых московских мастеров церковных песнопений мы находим имя Ивана Грозного, создавшего две известные стихиры в честь митрополита Петра и иконы Владимирской Божией Матери [4, с. 10–11].

Достигнув высокого уровня развития, русское певческое искусство подготовило смену музыкально-стилистических формаций. Знаменное пение, лишившись прежнего господствующего положения, уступает место принципиально новому стилю, основанному на аккордово-гармоническом принципе, красочному и полнозвучному, свободному от узкой церковности – *партесному многоголосию*.

Краткие выводы

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

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте этапы развития русской хоровой музыки от знаменного до строчного пения.

2. Сравните образцы одноголосных и многоголосных песнопений. Вспомните особенности их изложения.

3. Исполните голосом или на фортепиано примеры знаменных и строчных песнопений.

Произведения для изучения

П. Турчанинов. Болгарский распев «Благообразный Иосиф».

Литература

1. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература : учеб. программа / С. К. Ерохина [и др.]. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 27 с.

2. *Ерохина, С. К.* Некоторые вопросы формирования русской хоровой музыки : метод. указания / С. К. Ерохина. – Минск : Минский ин-т культуры, 1991. – 11 с.

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

4. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 10–11.

5. *Кошмина, И. В.* Русская духовная музыка / И. В. Кошмина. – М. : Владос, 2000. – 162 с.

6. *Матвеев, Н. В.* Хоровое пение : учеб. пособие / Н. В. Матвеев. – СПб. : Братство Александра Невского, 1998. – 287 с.

2. Хоровая музыка XVII–XVIII вв. Хоровые концерты, кантовая культура

Основные вопросы

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

2. Хоровой концерт в творчестве Д. С. Бортнянского. Традиции и новаторство.

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

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов на примерах партесных концертов и кантов. Определить роль и место хора в операх русских композиторов XVIII – начала XIX в.

Ключевые понятия

Партесное пение, партесный хоровой концерт, псалмы, канты, хоры в доглинкинской опере.

XVII в. принято называть переходной эпохой. Раскол в православной церкви, связанный с реформами патриарха Никона, разделил верующих на два лагеря: сторонников Никона и его противников. Коснулись реформы и церковной музыки: официально было принято европейское четырехголосное пение – *партесное* (лат. *partes* ‘партии’).

В основе нового вида пения лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов. Этот принцип зародился в странах Западной Европы, развился в западных и юго-западных пределах Руси (Украины и Беларуси) и позже, в 50-е гг. XVII в., был завезен в Москву. Партесное пение возникло на Руси путем «скрещивания» западной музыкальной системы с православными певческими традициями. Мужской хор *a cappella* дополняется голосами мальчиков (альты, дисканты). Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных распевов и помещалась в *теноре*. *Бас* являлся гармонической основой, *дискант* двигался параллельно тенору в терцию или сексту, *альт* дополнял гармонию.

Данная хоральная структура лишь изредка сменялась элементами имитационной полифонии [7, с. 45].

Система богослужебного пения в XVII в. заменяется системой композиторского творчества. Уходит в прошлое эстетика

ангелоподобного распева и относительная фиксация звуков с помощью условных знаков-символов. В певческую практику проникает новое мышление, основанное на точной записи музыкального материала. Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Записывались партесные песнопения с помощью *пятилинейной нотации*. Ноты были не круглыми, а квадратными (так называемое киевское знамя). Основу партесного пения составил четырехголосный аккордовый склад с четко определенной ролью каждого голоса.

Принципы партесного многоголосия изложены в ряде учебных пособий.

Ярким музыкантом-теоретиком этого времени был **Дилецкий Николай Павлович** (1630–1680). О его жизни сохранились противоречивые сведения. Известно, что некоторое время он жил и работал в Польше. В 70-е гг. XVII в. переехал в Москву, где прославился как композитор и педагог. Свои теоретические взгляды Н. П. Дилецкий изложил в труде «Идея грамматики мусикийской...» (последняя редакция 1681 г.). Трактат охватывает вопросы теории музыки, техники музыкального сочинения и эстетической проблематики.

Наивысшего расцвета партесное пение достигло в новом жанре – *партесном концерте* – торжественной, праздничной композиции, отличающейся пышностью и эффектностью звучания. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8–12 голосов. Исполнялись концерты в храме после литургии (отсюда их название *запричастные*) без сопровождения каких-либо инструментов [7, с. 48].

В одночастных композициях партесных концертов соблюдался темповый контраст и смена размера в каждом разделе. В трехчастной форме концерта смена темпа была следующей: быстро – медленно – быстро. Между частями, как и внутри их, часто использовалось противопоставление мощного звучания всего хора (*tutti*) и легкой прозрачной фактуры солистов (*solo*). Концерты создавались чаще всего на тексты «Псалтыри царя и пророка Давида» в переводе выдающегося общественного и церковного деятеля, поэта и проповедника Симеона Полоцкого (1629–1680). Псалтырью называли одну из священных книг

Ветхого Завета, в которой собраны 150 псалмов. В тех случаях, когда музыка писалась на специально сочиненные хвалебные тексты, авторы допускали большую свободу в выборе средств музыкального воплощения. Эпоха «партесного столетия» выдвинула ряд русских мастеров, поражающих необычайной творческой плодовитостью и профессионализмом, богатством фантазии и высокоразвитой техникой хорового письма [5, с. 16]. Среди создателей партесных концертов известны Н. Бавыкин, Н. Калашников, Ф. Редриков, С. Яковлев и др.

Особенно уверенным владением техникой многоголосного хорового письма отличался выдающийся мастер русского партесного стиля **Титов Василий Поликарпович** (ок. 1650 – ок. 1710). В исторических документах имя В.Титова впервые встречается в 1678 г., когда он был зачислен в хор государевых певчих дьяков царя Федора Алексеевича. Прославился В. Титов как композитор, написавший музыку к «Псалтыри рифмованной», переложенной на стихи Симеоном Полоцким. В. Титов также автор 28 многоголосных концертов (до 12 и более голосов). Ему принадлежит концерт на Полтавскую победу «Рцы нам ныне» (1709), отдельные песнопения и «Многолетия».

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

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

Духовный кант как особый музыкально-поэтический жанр сложился в Украине и Беларуси. В нем синтезировались мелодические обороты польского, украинского, белорусского, а затем и русского происхождения. Близость к народному складу, народным традициям способствовала быстрому распространению канта. В ранних рукописях нередко встречаются одно-, двух- и четырехголосные канты, однако ближе к XVIII в. окончательно устанавливается трехголосная фактура. При этом голоса неравноправны: два верхних движутся параллельно, а нижний образует фигурационный гармонический фундамент. Иногда встречаются приемы имитации, но преобладает аккордово-гармонический принцип. Канты создавались музыкантами-профессионалами, имена которых не сохранились.

Панегирические канты, или канты-виваты, исполнялись мужским составом и создавались по случаю крупных побед, а духовно-назидательные и светские предназначались для домашнего пения самыми различными составами хоровых ансамблей, включающими и женские голоса. Довольно полное представление о кантах и псалмах дает рукописный сборник «Псалмы душеполезные» первой половины XVIII в. из собрания Ф. Буслаева. Содержание сборника (более 200 примеров) представляет значительный и очень разнообразный репертуар духовных и светских хоровых произведений.

В XVIII в. происходит резкое разграничение церковного и светского искусства, но при этом продолжается усиление влияния светского искусства на религиозное. Эпоха Петра I повлекла за собой расцвет концертного стиля в церковном пении. Рождается новый жанр – *хоровой концерт*. Более эмоциональным стал «облик» церковных хоров, в их звучании появились пышность и яркость. Знаменный распев как мелодическая основа уходит на второй план, в хоровую фактуру стали вплетаться интонации народных песен и городских романсов. Яркие, виртуозные, контрастные по музыкальному материалу произведения создавались многими талантливыми композиторами – Д. Бортнянским, М. Березовским, А. Веделем, С. Дегтяревым и др.

Бортнянский Дмитрий Степанович (1751–1825) – композитор, дирижер, педагог. Как и некоторые его знаменитые современники, среди которых художник Д. Левицкий, скульптор И. Мартос, композитор М. Березовский, он был уроженцем Украины. В семилетнем возрасте его привезли в Петербург в Придворную певческую капеллу. Здесь он под руководством итальянского композитора Б. Галуппи занимался теорией музыки. В 1768 г. уехал в Италию для продолжения музыкального образования, где пробыл до 1779 г. По возвращении был назначен капельмейстером капеллы, а с 1796 г. руководил Придворной певческой капеллой. С именем Д. Бортнянского связан новый этап в деятельности капеллы. Композитор содействовал комплектованию хора лучшими голосами России и, будучи великолепным знатоком вокального и хорового искусства, довел хоровое исполнение до совершенства [4, с. 12–13].

Д. Бортнянским написано более 100 духовно-музыкальных произведений, из них 35 концертов для четырехголосного

смешанного хора, 10 концертов для двух хоров. Концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» по своим музыкально-художественным достоинствам признается произведением классическим.

В XVIII в. музыкальное искусство развивалось столь же стремительно, как и литература. От музыки начала столетия, продолжившей непосредственно традиции XVII в., до последних его десятилетий шел непрерывный и интенсивный процесс качественного обогащения музыкального мышления, музыкального языка, всех жанровых форм художественного творчества.

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

Оперы русских композиторов второй половины XVIII – начала XIX в. впитали древние певческие традиции. По складу они народно-бытовые, хотя постепенно в них стали проявляться черты итальянской оперы – *seria*, а также более сложная драматургия и значительность содержания. Ранние русские оперы отличаются ярко выраженным демократизмом: в них действуют простые люди из народа; интонационная сфера включает музыкальный язык городской, крестьянской «русской песни» и канта. В строении ранних русских опер преобладает номерная структура.

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

Две премьеры 1779 г. были справедливо восприняты как рождение жанра русской реалистической комической оперы – «Несчастье от кареты» Я. Княжнина – В. Пашкевича и «Мельник – колдун, обманщик и сват» (текст А. Аблесимова, музыка М. Соколовского). Опера М. Соколовского продержалась в репертуаре театра вплоть до начала XX в. В тексте пьесы драматург А. Аблесимов сделал пометки, касающиеся конкретных народных мелодий, которые должны были использоваться в том или ином номере. Мелодии обработал дирижер и скрипач Московского оперного театра **Соколовский Михаил Матвеевич** (1756 –?). В 1770–1780 гг. М. Соколовский играл в оркестре театра М. Медокса и преподавал пение в Московском университете.

Позже, в 1790 г., музыка оперы была переработана, как предполагается, при участии композитора Е. И. Фомина. В этой редакции она и дошла до наших дней. Таких «двуавторств» мы встречаем много при просмотре текстов и партитур русских опер XVIII в.

В опере «Мельник – колдун, обманщик и сват» отсутствуют массовые сцены. Лишь в начале III действия звучат три *женских* хора. В первом хоре «Что без бури, без вихоря» композитор использовал интонации украинской протяжной песни «Девка в сенях стояла»; второй хор «Гошнехонько мне молодой в девках быть» дан в стиле протяжной грустной песни, третий хор «Вечор-то мне косыньку матушка плела» – в духе плясовой хороводной.

Другой интереснейший образец русской национальной оперы XVIII в. – комическая опера М. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор». Сопоставляя данные различных документов этой эпохи, мы можем воссоздать образ М. Матинского как человека выдающихся способностей, чрезвычайно разностороннего в своей деятельности.

Матинский Михаил Алексеевич (1750 – ок. 1820) был крепостным графа С. Ягужинского. Образование получил в гимназии для разночинцев. Впоследствии служил преподавателем Смольного монастыря и печатал переводы преимущественно с немецкого языка. Будучи крепостным, путешествовал со своим баринком по Италии. Получив вольную, с 1779 по 1802 г. преподавал геометрию, историю и географию в классах Императорского воспитательного общества благородных девиц в Петербурге (впоследствии Смольный институт).

«Санкт-Петербургский гостиный двор» – сатирическая комедия, обличающая взяточничество, казнокрадство, плутни и обманы, творимые купцами и судейскими того времени. По меткости изображения купеческого быта и нравов, по верности и точности зарисовки обычаев того времени «Санкт-Петербургский гостиный двор» не знает себе равных среди комических опер XVIII в. Первая постановка была осуществлена в Петербурге в 1779 г.

Для новой постановки (1792) М. Матинский переделал либретто (изд. под названием «Как поживешь, так и прослынешь»). М. Матинский был автором текста и музыки оперы в

первой, не дошедшей до нас редакции. Автором второй, известной нам редакции, был композитор В. Пашкевич.

Пашкевич Василий Алексеевич (ок. 1742–1797) – разно-сторонне одаренный музыкант: скрипач, дирижер, певец, актер музыкального театра. Он был дирижером «бальной музыки» при дворе, работал помощником регента в Придворной певческой капелле, сочинял хоровые произведения. Кроме того, преподавал в музыкальных классах Академии художеств и в течение ряда лет состоял дирижером и руководителем «Вольного театра» Книппера-Дмитриевского (1779–1783) в Петербурге.

В 1789 г. В. Пашкевич был удостоен титула коллежского асессора, соответствующего армейскому званию полковника. Это факт, необычный для XVIII в.: русский композитор получил почести наравне с иностранцем – только Дж. Сартти был удостоен такого же чина. Екатерина II очень ценила В. Пашкевича и поручала ему самые ответственные задания, в частности, написание музыки к ее именинам. После смерти Екатерины II, пришедший к власти Павел I немедленно уволил прослужившего 35 лет композитора без всякой пенсии¹.

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

Чрезвычайно интересны в опере «Как проживешь, так и прослывешь» бытовые сцены. Во II действии есть большая хоровая сцена (девичник), впервые в истории русской оперы воспроизводящая один из эпизодов национального свадебного обряда. Несмотря на то, что использованные авторами мелодии не встречаются ни в одном сборнике русских народных песен, утверждается, что они использовали те или иные варианты знакомых с детства мелодий. Песни расписаны для трехголосного женского хора.

Всего во II действии имеется семь хоровых номеров:

– выход невесты – «Во саду земзюлюшка (кукушка) кликала» – плач-жалоба;

¹ Кордюкова, Л. В. Пашкевич // Русские композиторы : очерки. Челябинск, 2001. С. 23–24.

- совет невесты с подружками – «Ах, сборы, сборы Хавроньины»;
- величание невесты – «Сободем Хавроньюшка»;
- церемония поднесения невесте ключей от ларца и одаривания родни – «Гусли, мои гусельцы»;
- величание дружки – «Друженька, хорошенький»;
- величание свахи – «Летал голубь»;
- величание родни – «Ах, как взговорят».

Талантливым сочинителем опер был композитор XVIII в. **Фомин Евстигней Ипатьевич** (1761–1800). Фортуна не была благосклонна к нему при жизни, его имя оказалось надолго забытым после смерти.

Творческое наследие Е. Фомина весьма разнообразно: оперы «Новгородский богатырь Боеславич» (1786), «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай» (1787), «Американцы» (1788, пост. 1800), «Вечеринка, или Гадай, гадай, девица» (1788), «Колдун, ворожея и сваха» (1791). «Клорида и Милон» (1800), «Золотое яблоко» (1803); мелодрама «Орфей» (1792); музыка к трагедии «Ярополк и Олег» (1798); духовный концерт «Услышь ты, Господь» и «Херувимская».

Е. Фомин был первым выпускником (1782) Петербургской Академии художеств, получившим диплом профессионального музыканта. Семерых награжденных золотой медалью выпускников (в их числе архитектора Андреяна Захарова, будущего создателя Адмиралтейства), а среди них и признанного достойным высшей награды Евстигнея Фомина, академия отправила для совершенствования мастерства в Европу. В Италии Е. Фомин пробыл до 1785 г., будучи одним из последних учеников падре Мартини. За успехи на музыкальном поприще он был удостоен звания академика, которое считалось очень почетным для каждого европейского музыканта. Такое звание получил и его современник Вольфганг Амадей Моцарт, а ранее – соотечественник Максим Березовский.

Одним из лучших произведений Фомина по праву считается одноактная комическая опера «Ямщики на подставе», где в полной мере проявилась способность композитора к созданию музыки в народном духе путем свободного использования элементов русской народной песни. Самые выразительные мелодии из «Ямщиков...», найденные и любовно обработанные Фоминым, – «Во поле березонька стояла», «Высоко сокол ле-

тает», «Дорогая ты моя матушка» и другие – через три года после премьеры оперы вошли в классический сборник «Собрание русских народных песен с их голосами» Н. Львова – И. Прача.

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

Верстовский Алексей Николаевич (1799–1862) родился в семье потомственных военных, занимался композицией и театральным делом. Его 35-летнюю работу в театрах называют «эпохой Верстовского»: при нем улучшилась постановочная сторона спектаклей и значительно обогатился репертуар; он был не только умелым администратором, но и не менее профессиональным режиссером и дирижером. Перу А. Верстовского принадлежит несколько опер: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835), «Тоска по родине» (1839), «Турова долина, или Сон наяву» (1844), «Громобой» (1857); оперы-водевили – «Бабушкины попугаи» (1819), «Кто брат, кто сестра» (1824), «Встреча дилижансов» (совм. с А. Алябьевым, 1825) и др.; вокально-симфонические композиции – «Черная шаль» на стихи А. Пушкина и «Три песни» на слова В. Жуковского; три духовных концерта (среди них лучший «Скажи мне, Господи»).

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

Национальный характер музыки особенно ощутимо проявился в хоровых сценах. В I действии – это хоры рыбаков («Гой ты, Днепр», «Ну-те, братцы») и киевлян («Светел месяц», «При долинушке береза»); в III действии – хор девушек («Ах, подруженьки»).

Мужской хор а саррелла «Гой ты, Днепр» – один из замечательных номеров оперы. Характер хора волевой, мужественный, в духе молодецкой песни. В его музыке слышатся отзвуки

русской народной песни с типичным для нее диатоническим складом, излюбленными сменами минора параллельным мажором, ходами на кварту, квинту и октаву. Четкая ритмическая организация и особенности гармонического языка свидетельствуют о влиянии городской песенной культуры.

Краткие выводы

Партесное пение принесло с собой четырехлинейную нотацию и деление хора на четыре голоса: дискант, альт, тенор, бас.

В XVIII в. происходит резкое разграничение между церковным и светским искусством. Оперы русских композиторов второй половины XVIII – начала XIX в. ощутили на себе влияние как церковной, так и народной певческих традиций. В ранних русских операх четко прослеживаются демократические тенденции. Яркие представители оперного жанра данного периода – М. М. Соколовский, Е. И. Фомин, В. А. Пашкевич, А. Н. Верстовский.

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте этапы развития русской хоровой музыки эпохи Просвещения: партесные хоровые концерты, псалмы, канты.

2. Сравните образцы одноголосных и многоголосных песнопений. Вспомните особенности их изложения.

3. Сравните хоры в операх композиторов XVIII – начала XIX в. с хоровыми номерами в операх композиторов-классиков. Определите роль хора в операх классиков.

4. Исполните голосом или на фортепиано примеры партесных композиций, а также канты и отдельные хоры из опер композиторов XVIII в.

Произведения для изучения

Канты: Радуйся, Росско земле; Буря море раздымает.

Д. С. Бортнянский: Хоровые концерты № 3, № 32.

Литература

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

2. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература : учеб. программа / С. К. Ерохина [и др.]. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 27 с.

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

4. *Ерохина, С. К.* Хоровой класс и хор в школе / С. К. Ерохина. – Минск : Мастац. літ., 2008. – 143 с.

5. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

6. Коваль, К. Н. Д. Бортнянский. – М. : Мол. гвардия, 1989. – 470 с.

7. Рапацкая, Л. А. История русской музыки / Л. А. Рапацкая. – М. : Владос, 2001. – 284 с.

8. Рыцарева, М. Г. Композитор М. Березовский. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1983. – 142 с.

9. Рыцарева, М. Г. Композитор Д. Бортнянский. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. – 256 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Раздел II РУССКАЯ ОПЕРНО-ХОРОВАЯ КЛАССИКА XIX в.

1. Оперно-хоровое творчество М. И. Глинки. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»

Основные вопросы

1. Новые типы драматургии в русской опере, созданные М. И. Глинкой на основе исторического и сказочного сюжетов. Различие функций хоров в операх этих типов.

2. Особая роль хора в эпической опере «Иван Сусанин».

3. Многообразие структур хоров (фуга, разные типы вариаций) и хоровых составов в операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

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

Цель

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

Ключевые понятия

Хоровая интродукция, хоровая фуга, глинкинские вариации, треххорный состав исполнителей.

Прекрасна и разнообразна русская музыкальная культура. Особенно мощного и блистательного расцвета она достигла в XIX в., на протяжении которого создавали свои бессмертные произведения М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Балакирев, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский.

Многогранно отражая в своем творчестве жизнь русского народа, композиторы обращались к образам и музыкально-стилистическим особенностям, которые были характерны для народной музыки и являлись выражением психологического склада, типичного для русского человека.

Так, в русских операх, воспроизводящих историческое прошлое, оживают старинные русские обычаи, верования и обряды с их особыми, неповторимыми песнями и плясками. Вспомним хотя бы сцену в заповедном лесу из «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова с ее народными хороводами и пляской скоморохов, или сцену богатырского пира в «Руслане и Людмиле» М. Глинки. Здесь получают новую жизнь музыкальные

элементы, идущие от седой древности и сохранившиеся вплоть до XIX в. в крестьянских песнях [7, с. 121].

Наряду с этим, передавая в музыке сложные душевные переживания своих современников, рисуя их музыкальные портреты, композиторы обращались к интонациям современной городской песни. Так, например, творчество А. Даргомыжского или П. Чайковского подпитывалось главным образом именно этим источником.

Композиторы любовно собирали и изучали народную песню. Ценнейшие сборники были составлены М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым. Иногда композиторы включали созданные народом напевы в свои произведения и органически сочетали их с собственной музыкой.

Ценнейшим достижением русских классиков является то, что они свободно, творчески преломляют своеобразные черты народного музыкального стиля и говорят музыкальным языком своего народа. Так, например, одна из замечательных особенностей русской классической музыки – ее широкая песенность – унаследована от протяжной лирической крестьянской песни. Именно здесь надо искать истоки задушевных, полных глубокого лиризма песенных мелодий, которыми мы наслаждаемся в творчестве таких, казалось бы, несходных по своим индивидуальностям композиторов, как М. Глинка, П. Чайковский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков.

Глинка Михаил Иванович (1804–1857) – композитор, открывший новую эпоху в диалоге западноевропейской и русской культур. С его творчества начинается классический период русского музыкального искусства. Ему впервые удалось воплотить в профессиональной музыке особенности русского мелоса, ладово-гармонического мышления, узаконив «русскость» в традиции европейского музыкального искусства. В операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М. Глинка обобщил характерные черты русского народного творчества и открыл мир народной героики, былинного эпоса и сказки. Как мастер Глинка сложился в период расцвета русской художественной культуры и прежде всего поэзии. Среди людей, окружавших композитора в разное время, – А. Дельвиг, А. Грибоедов, В. Жуковский, К. Брюллов, Т. Шевченко. Особое место в жизни М. Глинки занимали личность и творчество А. Пушкина. С ним композитора роднит способность поэтизировать дейст-

вительность, видеть прекрасное в повседневном, воплощать художественные образы, не противоречащие вечным законам красоты и гармонии.

Народ стал главным героем творчества Глинки, а народная песня – основой его музыки. В этом отношении он не отличается от других передовых русских композиторов. До Глинки в русской музыке (например, в операх) «простой люд» – крестьяне или горожане – был показан только в повседневной жизни. Почти никогда они не представляли героями важных исторических событий, имеющих значение для всей страны. В этой роли выступали, как правило, лишь исключительные личности – князья, полководцы, сказочные богатыри. Между тем Отечественная война 1812 г. ясно показала, что судьбу родины в опасный, критический момент решают народные массы. И Глинка вывел на оперную сцену *народ как активное действующее лицо истории*. Крестьянин Иван Сусанин в опере не бытовой персонаж, а герой, спасающий свою страну. Впервые он предстает символом всей нации, носителем ее лучших духовных качеств.

В соответствии с этим по-новому подходит композитор к народной песне. Хорошо известны его слова (их записал композитор и критик А. Н. Серов): «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». М. Глинка первым из русских композиторов поднялся до больших жизненных обобщений, до реалистического отражения действительности в целом. Его творчество открыло эпоху реализма в русской музыке [6].

«Иван Сусанин»

Опера «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») написана в 1836 г. на либретто Г. Ф. Розена. В современной редакции используется текст С. М. Городецкого. Это первая русская опера без разговорных диалогов и первый в истории мировой музыки образец героической народной музыкальной драмы.

В основу оперы положено действительное событие – патриотический подвиг крестьянина села Домнино, близ Костромы, Ивана Осиповича Сусанина, совершенный в начале 1613 г. Москва была уже освобождена от польских интервентов, но отряды захватчиков еще бродили по русской земле. Чтобы помешать полному освобождению страны, один из таких отрядов хотел захватить в плен только что избранного русского царя

Михаила Федоровича, жившего тогда неподалеку от Домнино. Но Сусанин, которого враги пытались сделать своим проводником, завел захватчиков в глухой лес и погубил их, погибнув при этом и сам.

В русской литературе и искусстве тема Сусанина разрабатывалась и до М. Глинки. На этот сюжет была написана опера К. Кавоса с разговорными диалогами. Наиболее значительное произведение на ту же тему создал поэт-декабрист К. Рылеев.

Хоровое творчество М. Глинки представлено главным образом в операх, где хор впервые в русской музыке является «действующим лицом». Оперные хоры Глинки многочисленны и разнообразны. Так, в «Иване Сусанине» имеются хоры:

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

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

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

Хоровые сцены различны по драматургическому замыслу: монументально-эпические, песенные хоры бытового характера.

В «Иване Сусанине» характеристика русского народа дана главным образом средствами хорового звучания. Сущность польской знати композитор раскрывает в звучании оркестра, но и здесь он широко использует хор.

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

I действие открывается монументальной хоровой сценой – интродукцией «*Родина моя*». В ней несколько раз чередуются два хора – мужской и женский. Вначале трижды, без изменений, проходит тема мужского хора, не раз звучащая в опере и в дальнейшем. Мужской хор интродукции ярко передает силу и неустрашимость русского народа. Сохраняя свой песенный склад, мелодия идет в энергичном движении, близком походному маршу, благодаря чему усиливается ее героический характер.

Мелодия женского хора «На зов своей родной страны...» звучит сначала в оркестре (после второго проведения темы мужского хора), а несколько позднее появляется в вокальной партии. Оживленная, радостная, она напоминает звонкие хоро-водные песни крестьянских девушек, посвященные весеннему пробуждению природы.

Основные мелодические образы интродукции контрастны. Если в первом господствует решительность и твердость поступи, то второй отличается изяществом, мягкостью, лиричностью. В то же время их объединяет оптимистический, жизнеутверждающий характер. М. Глинка показал разные черты характера народа: его непоколебимую волю и задушевную сердечность, мужественную стойкость и любовное восприятие родной природы.

Идейной значительности интродукции соответствует ее величественная, развернутая форма. Развивая простые песенные темы, композитор создает на их основе монументальное музыкальное полотно, которое венчается заключительной фугой. В ней соединяются интонации мужского и женского хоров. В итоге происходит утверждение обеих тем и их слияние в одном образе.

Большое мастерство хорового письма проявляется в жанровых сценах, рисующих отдельные картины жизни народа. Стистика музыкального языка хора гребцов «Хороша у нас река» отличается плавностью голосоведения, нисходящими ходами от квинты к тонике лада, неповторимым тембровым колоритом исполнительского состава (альты и тенора). В сцене прощания Сусанина с Антонидой в III действии Глинка использует сильный драматургический прием – вводит светлую свадебную песню подруг «Разгулялися, разливалися», чтобы оттенить душевные переживания главных героев. Тема хора безмятежная, по-весеннему свежая. Этот хор звучит как подлинная народная песня. Параллельный мажоро-минор, несимметричный размер (5/4), движение голосов в терцию, сексту, октаву, вариантность в развитии мелодии – все эти черты роднят его с обрядовой народной песней.

Хор «Славься» достойно венчает оперу, воплощая богатырский образ народа-победителя. Идея патриотизма и величия родины, проходящая через всю оперу, получает здесь наиболее полное, законченное и яркое образное воплощение. Интересен

состав исполнителей эпилога – три хора: смешанный (хор народа), мужской (хор воинов), смешанный (корифеи), а также два оркестра: духовой и симфонический с колокольным звоном.

Музыка «Славься» многогранна по своему характеру. Она полна торжественности и эпической силы, что характерно для гимна. Мелодическая линия очень проста, в ней преобладает плавное, поступенное движение, причем некоторые обороты, где перемещаются три-четыре соседних звука, напоминают колокольный перезвон.

«Руслан и Людмила»

Вторая вершина творчества М. Глинки – «Руслан и Людмила» (1842) – сказочно-эпическая опера, овеянная поэзией старинных преданий, богатая красочными фантастическими образами, картинами природы и народных обрядов. Композитор поднялся здесь на еще более высокую ступень художественной зрелости и мастерства.

По определению самого М. Глинки, – это «большая волшебная опера». Однако она имеет лишь внешнее сходство с так называемыми волшебными сказочно-фантастическими операми начала XIX в. Произведение это насыщено глубоким философским содержанием. Фантастический сюжет не стал поводом для создания феерического, внешне эффектного, но малосодержательного зрелища. М. Глинка использовал сказку для выражения идей верности долгу, победы добра над злом, торжества любви, для правдивого воплощения русских народных образов. Действующие лица сказочной оперы наделены чертами вполне реальных человеческих характеров [5, с. 81].

В основе оперы лежит юношеская поэма А. Пушкина, написанная в 1820 г. Образ ее главного героя Руслана вырос из русских былин и сказок. Взяв у Пушкина сюжет и характеристики основных героев, Глинка вместе с тем значительно углубил их. Он полностью отказался от шуточного тона в обрисовке Руслана и Людмилы и изобразил их поступки и переживания с сердечной теплотой и взволнованностью, придав их образам большую значительность.

В хоровых сценах I, III и V действий оперы дается характеристика реальных персонажей (образы русских людей). Во II, III и IV действиях средствами хорового звучания характеризуются фантастические персонажи (окружение Черномора). Раз-

нообразны фактура и составы хоров: унисонные однородные (рассказ Головы, персидский хор) и смешанные (хоры из V действия).

Главными действующими лицами интродукции, рисующей свадебный обряд в гриднице киевского князя Светозара, являются хор и легендарный певец-сказитель Баян, выступающий как его запевала («*Дела давно минувших дней*»). В общий музыкальный поток органически вливаются также сольные и ансамблевые реплики других героев.

Хоры интродукции, славящие князя и молодую чету, представляют собой величальные свадебные песни. В них разнообразно варьируется основная тема Баяна, появляясь в широком шестидольном размере. Это многократное возвращение придает всей сцене черты рондо.

В I действии интерес представляют два хора: «*Не тужи, дитя родимое*» – лирический, изящный, в размере 5/4, в переменном ладу, в куплетно-вариационной форме и «*Лель таинственный*», где Глинка впервые передает дух древних языческих песнопений. Простая угловатая мелодия небольшого диапазона, унисонное и октавное изложение, размер 5/4 – все это сообщает музыке сурово-архаический характер. Хор написан в форме глинкинских вариаций.

«*Персидский хор*» (III действие) основан на подлинной восточной мелодии, вводит слушателей в атмосферу теплой южной ночи. Мелодия хора проста, диатонична, рельефна по рисунку. Медленный темп хора по характеру напоминает колыбельную. Форма хора – глинкинские вариации на остинато сопрановой партии.

Хорами «*Ах ты, свет Людмила*» и «*Не проснется птичка утром*» начинается финал оперы (V действие).

Хор «*Ах ты, свет Людмила*» – звучит горестно. Тема его отличается неторопливым, плавным движением голосов в терцию, сексту, легко подчеркнутыми синкопами, что характерно для русских народных причитаний-заплачек. Громкое пение в низком и среднем регистрах, сопровождение медных духовых инструментов, находящихся на сцене, – все это подчеркивает траурный характер музыки. После небольшой связки звучит хор «*Не проснется птичка утром*» – обряд народного оплакивания. Этот хор построен в форме рондо.

Торжественный заключительный хор «*Слава великим богам*» построен на теме увертюры и обрамляет оперу².

Сказочный сюжет со странствиями героев по чудесным краям и волшебным странам предоставил широкий простор для богатой творческой фантазии Глинки. В «*Руслане и Людмиле*» композитор достигает исключительного разнообразия и яркости изобразительных моментов: рисует поле битвы, волшебный замок Наины, сады Черномора с чудесными деревьями и цветами, шествие карлы, а также иллюстрирует картины, которые проходят в рассказах Финна и Головы и в хоре дев Наины.

Музыка в этих сценах восхищает образностью, щедростью выдумки, богатством красок.

М. Глинка создал два типа русской классической оперы: героическую народную музыкальную драму и народную сказочно-эпическую оперу. Оба этих типа получили широкое развитие в творчестве русских композиторов.

Краткие выводы

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

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте хоровые сцены в опере М. Глинки «*Иван Сусанин*».
2. Перечислите хоровые сцены в опере «*Руслан и Людмила*». Назовите, в чем состоит своеобразие трактовки этих сцен М. Глинкой.
3. Определите роль и место хора в операх М. Глинки.
4. Исполните голосом или на фортепиано хоровые примеры, включенные в музыкальную викторину, предлагаемую преподавателем.

Произведения для изучения

Хоры из оперы «*Иван Сусанин*»: интродукция «*Родина моя*»; хор гребцов «*Хороша у нас река*»; хор девушек «*Разгулялися, разливалися*»; хор «*Славься*».

Хоры из оперы «*Руслан и Людмила*»: хор «*Не тужи, дитя родимое*»; персидский хор девушек «*Ложится в поле мрак ночной*»; хоры «*Ах ты, свет Людмила!..*» и «*Не проснется птичка утром*».

² Пономарькова, И. П. Хоровое творчество М. И. Глинки // Русская хоровая литература : очерки. М., 1963. Вып. 1. С. 28–79.

Литература

1. *Асафьев, Б. В.* О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. – Л., 1980. – 216 с.
2. *Васина-Гроссман, В. А.* М. И. Глинка / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1982. – 103 с.
3. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература : учеб.-метод. пособие / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 184 с.
4. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература (русская) : курс лекций [Электронный ресурс] / С. К. Ерохина. – Минск, 2007. – 148 с. – Режим доступа : [http // bduki. by/E-libra/](http://bduki.by/E-libra/) или [http// libkat](http://libkat).
5. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.
6. *Кеериг, О. П.* Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – С. 39–40.
7. *Рапацкая, Л. А.* История русской музыки / Л. А. Рапацкая. – М. : Владос, 2001. – 284 с.

2. Оперно-хоровое творчество А. С. Даргомыжского. «Русалка»

Основные вопросы

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

Цель

Определить роль и место хора в операх А. С. Даргомыжского. Изучить типы и виды хоровых составов, различия фактурных приемов в опере «Русалка».

Ключевые понятия

Мелодический речитатив, хоровая сюита.

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813–1869) внес весомый вклад в развитие национальной музыкальной культуры как композитор, пианист, скрипач, музыкально-общественный деятель. Он был представителем нового поколения

творческой интеллигенции, которая выросла из пушкинской и глинкинской эпохи. Творческая сила композитора заключалась в двух врожденных талантах – драматурга и психолога. Первый дар определил жанровые интересы композитора, его исключительное тяготение к вокальной музыке, к театру. Второй позволил создать музыку, воплощающую многообразный внутренний мир человека.

А. Даргомыжский стал первым русским музыкантом, стремившемся показать живые человеческие характеры и окружающую его повседневную действительность. Тема социального неравенства с огромной психологической убедительностью прозвучала в опере «Русалка», где композитор нашел музыкальные средства для характеристики каждого социального типа и образа. Герои Даргомыжского нередко являются носителями сложных психологических конфликтов, вызванных их столкновением с окружающей средой. В показе жизненной драмы людей он поднимался до подлинной трагедийной высоты [8, с. 80].

Велика заслуга композитора в развитии *самобытного русского речитатива*. Опираясь на слово или конкретную сценическую ситуацию, он нашел средства реалистической выразительности через органичное сочетание русской речи и ее музыкальной интерпретации. Своеобразным манифестом композитора можно считать его фразу: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» [1]. Под правдой он понимал точную передачу речевых интонаций в музыке.

Значительное место в творчестве композитора занимает опера. Им созданы три оперы на пушкинские сюжеты: опера-балет «Торжество Вакха» (1848), «Русалка» (1856), «Каменный гость» (1872). Из неоконченной оперы «Рогдана» до нас дошли: восточный хор «Восстань, боязливый», два женских хора «Тише лейтесь, ручейки» и «Как денница появится» [3]. Опера «Эсмеральда» написана по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери».

«Русалка»

Неоконченная драма А. С. Пушкина, опубликованная после смерти поэта под названием «Русалка», привлекла А. Даргомыжского остротой социального конфликта, жизненностью человеческих характеров и глубиной психологического анали-

за. Фольклорное происхождение сюжета обусловило наличие в действии сказочного элемента, однако сущность драмы глубоко реалистична.

В своем либретто А. Даргомыжский, придерживаясь плана пушкинской драмы и сохраняя в основном близость к пушкинскому стилю, увеличил количество народно-бытовых (хоровых) эпизодов и произвел замену отдельных второстепенных персонажей и подробностей действия. Заключительные сцены, отсутствующие у Пушкина, досочинены Даргомыжским. «Русалка» – первая значительная русская опера, появившаяся после «Руслана и Людмилы» Глинки. Вместе с тем это опера нового типа – психологическая бытовая музыкальная драма. Действие в ней строится на событиях из личной жизни простых людей, в судьбе которых находят отражение общие закономерности жизни народа и внутренние противоречия общественного строя. Психологическая бытовая музыкальная драма дает композитору возможность показать духовный мир своих героев, сложную гамму человеческих чувств. А. Даргомыжский с самого начала приковывает внимание слушателя к образам отдельных участников будущей драмы. При этом он сразу же показывает действующих лиц в столкновении, завязывая узел драматического действия, которое затем развивается с необычайной стремительностью и напряженностью.

Принявшись за «Русалку» в 1843 г., Даргомыжский закончил ее только в 1855 г. и переложил в 4 руки (неизданное переложение хранится в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге). В «Русалке» композитор сознательно культивировал русский музыкальный стиль, созданный М. Глинкой. Новое в опере – ее драматизм, комизм (фигура свата) и яркие речитативы.

Первое представление «Русалки» в 1856 г. в Мариинском театре в Санкт-Петербурге под управлением К. Н. Лядова, при неудовлетворительной постановке, со старыми декорациями, неподходящими костюмами, небрежным исполнением, неуместными купюрами, успеха не имело. До 1861 г. опера выдержала всего 26 представлений, но, возобновленная в 1865 г. с Ю. Ф. Платоновой и Ф. Ф. Комиссаржевским, имела огромный успех и с тех пор сделалась репертуарной и одной из любимых русских опер. В Москве «Русалка» впервые поставлена в 1858 г.

Первоначальный провал «Русалки» подействовал на Даргомыжского удручающе. По рассказу его друга В. П. Энгельгардта, он намеревался сжечь партитуры «Эсмеральды» и «Русалки», и только формальный отказ дирекции выдать эти партитуры автору, якобы для исправления, спас их от уничтожения.

Хоры в опере «Русалка» имеют исключительно драматургическое значение и выполняют различные функции. Так, народно-хоровая сцена из I действия состоит из трех песен, объединенных в своеобразную хоровую сюиту. Хоры чередуются по принципу постепенного перехода от печальной задумчивости к бурному веселью. Такого рода сюита из контрастных хоров, песен в народном духе закрепились в русской классической опере как средство углубления национального характера, создания жанрово-бытового фона. С песенной сюиты и начинаются хоровые страницы оперы.

В статье К. Рюминой дана характеристика основных сцен оперы, приемов хорового письма, отмечено слияние черт крестьянской и городской народных песен [8].

Протяжная лирическая песня «*Ах, ты, сердце*» начинается небольшим вступлением с печальной мелодией гобоя, напоминающей наигрыш пастушьего рожка, затем переходит к запевале-тенору. Хор написан на подлинный народный текст и по характеру мелодии близок крестьянской песне, но мажороминор, модуляции придают ему черты городской песни. Состав исполнителей – мужской четырехголосный хор. Фактура – аккордово-гармоническая с элементами имитаций в среднем разделе. После короткого речитативного диалога Мельника и крестьян звучит второй хор «*Заплетися, плетень*» (слова народные). В сопровождении легкого прозрачного аккомпанемента слышится изящная мелодия, написанная в стиле народных хороводных песен. Начинает запев женский хор параллельными секстами и терциями. В этом хоре глубокая народность соединяется с высочайшим мастерством изложения: богатая полифоническая разработка, вариационность сочетаются с необычайной подвижностью хоровых партий, гармоническим разнообразием. Как в веселом хороводе, в этой музыке все ярко и непрерывно движется. Форма хора сложная трехчастная. В средней части в имитационном изложении варьируются попевки основной темы, в репризе хор и оркестр сливаются в фанфарном звучании, утверждая радостное настроение и под-

готовящая заключительный хор этой сцены – «*Как на горе мы пиво варили*». В основе хора лежит мелодия народной песни «Среди двора из-под древа» плясового характера, припев досочинен композитором (текст народный). Удаливость, веселье, народный юмор мастерски воплощены стремительным движением мелодии (*Allegro vivace*). В условиях четырехголосной фактуры при равной ритмической подвижности всех голосов и дублировании их оркестром получается забавная хоровая скороговорка. Форма хора – куплетно-вариационная в сочетании с трехчастностью изложения – преимущественно гомофонно-гармоническая [5, с. 49–50].

Все три хора крестьян составляют сюиту. А. Даргомыжский создает в них различные характеристики народа, используя стилизацию народных протяжных и плясовых песен с их распевностью, подголосочностью.

II действие оперы открывается оркестровым вступлением торжественного характера. Свадебный хор «*Как во горнице, светлице*» славит молодых – Князя и Княгиню. Мелодия хора написана в стиле обрядовых славянских напевов, а текст используется народный. Этот монументальный хор создан в характере приветственной кантаты. Подобные кантатные масштабные хоры в русской опере впервые появились у М. Глинки и А. Даргомыжского в результате взаимопроникновения черт национальной песенно-хоровой музыки и концертного письма Д. Бортнянского. Концертный стиль свадебного хора ощутим в чередовании торжественных *tutti* в крайних частях этой трехчастной композиции с лирической музыкой среднего раздела. Кода хора построена на вычлененных из темы фрагментах: в ней широко использованы секвенции, повышается tessitura хоровых партий, усиливается общая звучность.

II действие включает несколько хоров: свадебный, задравный и хор подруг, утешающих невесту, «*Сватушка*», в котором композитор красочно передал шуточно-бытовую сцену свадебного обряда – диалог свата с девушками. Шутливо и грациозно звучит трехголосный женский хор. Мелодия подвижна, изящна, в ней есть элемент танцевальности (двухдольный размер с акцентами на второй четверти. В оркестре имитируется звучание народных инструментов – балалаек, свирелей. Форма хора – двухчастная с кодой [7].

Хоры русалок (вторая картина III действия) различны по настроению: хор «*Свободной толпою*» напоминает городской

романс с ритмом баркаролы; хор «Любо нам» – грациозная, беззаботная игра; «Тише, тише» – хор настороженный, тревожный. Все эти хоры, изображающие фантастический, сказочный мир, отличаются легкостью и прозрачностью хоровой фактуры, орнаментальностью оркестрового сопровождения.

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

Краткие выводы

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

Задания для самостоятельной работы

1. Определите роль и место хора в операх А. С. Даргомыжского.
2. Перечислите хоровые сцены в опере «Русалка», в которых использованы фольклорные цитаты.
3. Исполните голосом или на фортепиано хоровые примеры, включенные в музыкальную викторину, предлагаемую преподавателем.

Произведения для изучения

Опера «Русалка»: три хора из I действия («Ах ты, сердце», «Заплети-ся, плетень», «Как на горе мы пиво варили»); хоры из II действия («Как во горнице-светлице», «Сватушка»); хоры русалок из III действия.

Литература

1. Даргомыжский, А. С. Избранные письма / А. С. Даргомыжский. – М., 1952. – Вып. 1. – С. 53.
2. Ерохина, С. К. Классическая хоровая литература : учеб.-метод. пособие / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 184 с.
3. Ерохина, С. К. Хоровой класс и хор в школе / С. К. Ерохина. – М. : Мастац. літ., 2008. – С. 122–125.
4. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

5. Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2009. – 352 с.

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

7. Русская хоровая литература : очерки / под ред. С. В. Попова. – М. : Музыка, 1963. – Вып. 1. – С. 89.

8. Рюмина, К. Р. Хоровое творчество А. С. Даргомыжского / К. Р. Рюмина // Русская хоровая литература : очерки / под ред. С. В. Попова. – М., 1963. – Вып. 1. – С. 80–102.

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

Основные вопросы

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

2. Особая роль хора в эпической опере А. П. Бородина «Князь Игорь» – воплощение образа народа.

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

Цель

Изучить специфику использования хора в массовых и бытовых сценах оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». Определить новые хоровые приемы.

Ключевые понятия

Идеи славянофилов («почвенников») и западников в русской музыке; «Могучая кучка» (творческое объединение); Русское музыкальное общество (РМО); русская консерватория; оперно-хоровая сцена; музыкальный эпос.

Исторический период 60–70-х гг. XIX в. принято называть пореформенным – в 1861 г. царским указом было отменено крепостное право, что повлекло за собой либерализацию русской общественной жизни. Этот этап отмечен расцветом художественной культуры как цельного и самобытного явления. Именно в этот период в искусстве сформировалась определенная система духовно-эстетических ценностей, которые вопло-

тились в литературе и театре, в живописи и музыке. Художники-шестидесятники стремились преодолеть экстремизм былого идеологического противостояния славянофилов («почвенников») и западников. В противовес прошлому родилась новая художественная картина мира, более глубокая и многогранная, воплощенная в творчестве И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Н. Н. Крамского, В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. И. Сурикова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

В музыкальной фольклористике самым заметным событием стало издание «Сборника русских народных песен», составленного М. А. Балакиревым (1866). В обработанных Балакиревым напевах сказались принципиально иные, нежели в предшествующие десятилетия, способы «общения» с народными темами – стремление с помощью гармонизации выявить образную сущность каждой песни. Такая трактовка фольклорного материала была воплощена в творчестве многих русских композиторов.

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

С образованием РМО концертная жизнь в России приобретает регулярный характер. В среде отечественных исполнителей выдвигаются яркие дарования: пианисты и дирижеры братья А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, скрипачи Г. И. Венявский, Л. С. Ауэр и др.

Общественное внимание к музыкальному искусству вызвало расцвет музыкальной науки и критики. В числе талантливых музыковедов-публицистов нового поколения – А. Н. Серов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош. Масштабная и авторитетная фигура в

музыкальной жизни России – критик и искусствовед В. В. Стасов (1824–1906), человек огромных знаний и пламенного темперамента. Он прославился как решительный и непримиримый борец за русское национальное искусство.

Большие изменения произошли в русской музыкальной культуре в связи с европеизацией музыкального образования. В дореформенную эпоху Россия была едва ли не единственной европейской страной, где не было консерватории.

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

Вторая тенденция русской музыкальной культуры пореформенной эпохи была ближе «почвенническим» общественным взглядам. Так, центром музыкальной жизни Петербурга стал кружок музыкантов, возглавляемый М. А. Балакиревым, начавший формироваться в 1857 г. и окончательно сложившийся в 1862 г. Он получил название «Новая русская музыкальная школа», или «Могучая кучка». Кружок составили начинающие композиторы, не получившие профессионального образования и нашедшие в М. А. Балакиреве своего главного наставника: А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков (на западе их называют «пятеркой»). Глашатаем эстетических взглядов кучкистов был В. В. Стасов. Питомцы Балакирева свято верили, что национальное русское искусство произрастает из единого корня – народного творчества, и путь русского композитора связан с претворением в музыке образа народа, его истории, нравственных идеалов.

На творческих принципах «Могучей кучки» воспитывались многие петербургские композиторы последующего поколения, в том числе А. К. Глазунов и А. К. Лядов.

Бородин Александр Порфирьевич (1833–1887) вошел в историю русской культуры как великий композитор и выдающийся ученый-химик. Кроме того, он был наделен блестящими литературными способностями, даром педагога и просветителя.

Музыкальное наследие Бородина невелико по объему. Им написаны две симфонии, около шестнадцати романсов, а также оперы «Князь Игорь» и «Богатыри». Работа над «Князем Игорем» продолжалась с перерывами до конца жизни композитора. Закончили оперу композиторы Н. Римский-Корсаков и А. Глазунов.

Сущность стиля Бородина определяется категорией «музыкальный эпос». Так же, как в древнерусских былинах, в его музыке воплощается мысль о богатырской мощи русского народа. Он впервые в русской музыке раскрыл богатство музыкальной культуры Средней Азии (образ половцев-степняков в «Князе Игоре»). Воссоздавая колорит восточных народных песен и инструментальных наигрышей, композитор умело сопоставлял ориентальный материал с русским музыкальным эпосом, то соединяя, то разъединяя «свое» и «чужое».

В основу «Князя Игоря» положена знаменитая русская эпическая поэма XII в. «Слово о полку Игореве». Композитору была близка идея патриотизма, высказанная безвестным средневековым сказителем. Персонажи древнерусского мира в опере жизненно убедительны и самобытны. Композитор как бы изучает поведение своих героев в разных реальных ситуациях: в часы величия и ликования, в дни скорби и мучений.

«Князь Игорь»

В 60–70-х гг. XIX в., в период подъема освободительного движения, в связи с общим ростом интереса к отечественной истории «Слово о полку Игореве» привлекло к себе большое внимание передовой русской общественности. Появились новые издания этого памятника русской литературы, его переводы, научные исследования о нем.

А. Бородину, как и остальным кучкистам, патриотическая идея «Слова» и его народный дух были особенно близки. К тому же этот сюжет полностью отвечал особенностям таланта Бородина. Сразу же после того, как В. Стасов прислал Бородину сценарий (подробный план) оперы, композитор приступил к его обработке и к сочинению слов и музыки, которые создавались одновременно.

С обстоятельностью ученого он изучил множество материалов, доставленных ему В. Стасовым: летописи, исторические повести, исследования о «Слове о полку Игореве», русские эпические песни, восточные напевы, записанные у народов Средней Азии и у потомков древних половцев, живущих в Венгрии. Все это придало необыкновенную историчность, правдивость, реальность и национальный характер не только его либретто, но и музыке.

Хотя «Слово о полку Игореве» пронизано мыслью о народе и заботой о его интересах, там нет эпизодов, непосредственно показывающих народные массы. Бородин же вывел их на оперную сцену. Он создал хоры ратников, девушек, крестьян, раскрыв в музыке многообразные чувства, думы, черты характера народа.

Продолжая традиции М. Глинки, Бородин начинает оперу грандиозной хоровой сценой, в которой главным героем является народ. Здесь нарисован его богатырский образ, переданы его любовь к родине, спокойная уверенность в своей силе, непоколебимая стойкость и сплоченность. При этом вся картина несет на себе отпечаток далекой исторической эпохи, она пронизана тем же величавым, суровым духом, который господствует в русских летописях и былинах.

Пролог отличается огромным размахом и в то же время цельностью, симметричностью построения. Его форма трехчастна.

Первый раздел включает вступление и хор «*Солнцу красному слава*», третий является измененным и сокращенным повторением первого. Промежуточные сцены (обращение Игоря к народу, затмение, прощание воинов с женами и т. д.) образуют средний раздел.

Характерно и исключительное интонационное единство музыки. Оно создается не только повторением основных хоровых тем пролога, но и их близостью между собой: все они пронизаны интонациями вступления и хора «Слава». Музыка складывается из огромных устойчивых, массивных «пластов» звучаний.

Общим торжественным и в то же время подвижным характером этот хор близок гимну-маршу «Славься» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин» (совпадает и тональность). При этом в хоре Бородина сильнее подчеркнут колорит старины. Главная тема движется по ступеням пентатоники (пятиступенного лада без полутонов, встречающегося в старинных народных песнях).

В I действии звучат мужские хоры у князя Галицкого: «Княжья молодцы гуляли», «Княжья песня», где челядь славит князя. Контрастом этим льстивым песням звучит хор-жалоба девушек «Ой, лихонько! Ой, горюшко!». Девушки просят Владимира отдать им подружку, запертую в его тереме. Ничего не добившись, они идут за помощью к Ярославне.

Сцена Ярославны с девушками состоит из двух эпизодов, каждый из которых начинается речитативом действующих лиц. Хор первого эпизода *«Мы к тебе, княгиня»* построен на интонациях народного плача-причитания. Особо следует отметить полифоническое изложение хоровой фактуры во втором построении. Использованный композитором прием хорового письма – поочередного вступления хоровых групп – превосходно передает взволнованный рассказ девушек о происшедшем. Хор *«Мы к тебе, княгиня»* примечателен тем, что в нем художественный образ дан в развитии. Второй эпизод сцены – хор *«Ты помилуй нас»* – состоит из трех периодов, которые звучат в очень быстром темпе без цезур. Это пример хоровой скороговорки, которая представляет большую трудность для исполнения: быстрый темп, высокий регистр, перекрещивание голосов, интонационные и дикционные трудности, размер 5/4 (дирижируется «на раз») [5, с. 59–60].

Наибольшей силы и остроты драматизм, присущий второй картине, достигает в финале I действия – в сцене Ярославны с боярами. Здесь вновь на передний план выступает основной конфликт оперы – между русским государством и дикой половецкой ордой. Хотя Бородин не показал битвы Игоря с половцами, но трагичность этой битвы и вместе с тем стойкость русских воинов переданы в хоре бояр, пришедших к Ярославне. Этот хор *«Мужайся, княгиня»* с первых звуков приковывает к себе внимание слушателя необычной суровостью, мрачной сосредоточенностью. Неумолимо грозна его размеренная поступь (фигуры восьмых в оркестре). Тяжело движется уступчатая, угловатая мелодия басов. Она то поднимается выше, переходя к тенорам, то вновь опускается в самый низкий хоровой регистр. Суровый колорит ее сгущается звучанием в тональностях ми-бемоль минор, ля-бемоль минор. Тревожный характер музыки подчеркнут тональной неустойчивостью. Мелодия хора неукоснительно движется вперед – из одной тональности в другую. К ней присоединяются зловещие, хроматически ползущие вниз фразы теноров (*«На Русь перешли к нам вражьи полки»*), а также проникнутые отчаянием восклицания Ярославны (*«Ужели мало горя было нам»*), ее взволнованные распросы и возгласы.

Еще яснее становится связь этой сцены с прологом во втором хоре бояр – *«Нам, княгиня, не впервые»*. Уверенным, ре-

шительным характером, активным движением маршевого типа и ладовыми особенностями мелодии он напоминает «Славу» из пролога. Опять возникает ощущение устойчивой силы и собранности, характерное для русского лагеря.

Заключительный эпизод – пожар, вызванный нападением половцев на Путивль – идет на фоне набатного звона. Звучание колоколов передано обычными для русских композиторов гармоническими средствами – чередованием доминантсептаккордов разных тональностей и в разных обращениях с общим звуком (ср. с темой колоколов в «Борисе Годунове» М. Мусоргского). Но здесь оно приобретает особое значение, так как связывает эту сцену со сценой затмения в прологе, где были использованы те же аккордовые последовательности. Сливаясь с беспокойными восклицаниями бояр, смятенными фразами Ярославны и стонами женщин, доносящимися издали, набатный звон вырастает в огромную звуковую картину народного бедствия.

Во II действии на сцене показан половецкий стан, противостоящий русскому лагерю. И сразу же ощущается резкое различие двух миров – и в строе чувств, и в укладе жизни, и в колорите природы.

А. Бородин характеризует образы половцев разнообразными хорами и плясками, музыка которых передает негу и знойность Востока. В этом действии много хоров. Пленительная и нежная песня половецкой девушки с хором «На безводьи» и сдержанная мелодия русских пленников сменяются энергичным, несколько угловатым хором половецкого дозора.

II действие завершается грандиозной танцевально-хоровой сценой. Все разнообразные стороны половецкого характера – спокойная созерцательность и горячая темпераментность, томность и дикая воинственность, показанные ранее в отдельных эпизодах и портретных зарисовках, соединяются и раскрываются в полную силу. Наиболее ярко представлены в «*Половецких плясках*» самобытные музыкально-стилистические особенности восточных песен и танцев.

Сцена начинается хором и пляской девушек-невольниц, поющих о далекой родине – «*Улетай на крыльях ветра*». Их поэтичная, задумчивая песня, сопровождаемая плавным танцем, вызывает в воображении образ бескрайнего приволья. Песня вобрала в себя типичные черты восточных лирических напевов. Здесь можно отметить гибкость и пластичность распевной

мелодии при застывшем органном пункте, многочисленные мелодические украшения, синкопированный ритм, ладовую переменность, тонко раскрытую гармонизацией, которая меняется при каждом повторении мелодии.

Жемчужиной русской хоровой культуры называют хор поселян «*Ох, не буйный ветер завывал*» (IV действие). С потрясающей силой, сдержанностью выражения, свойственным народным песням, переданы в этом хоре тяжкие страдания народа, испытавшего разорительное нашествие врага. Хор поселян напоминает отдельными оборотами народные протяжные песни. Но музыка его совершенно самостоятельна. В ней обобщены самые типичные черты стиля крестьянской протяжной многоголосной песни. По глубине проникновения в дух и строй русского народно-песенного творчества этот хор имеет мало равных себе в мировой музыке.

Как и многие народные песни, хор поселян начинается одноголосным запевом. В мелодии все характерно для протяжной песни: полнота чувств, сдержанность, широта дыхания, свобода развертывания. Показательны и опора на квартовые и квинтовые интонации, диатонизм, переменность лада, несимметричность ритмического строения и членения на фразы и мотивы.

Завершается опера хором «*Знать, Господь мольбы услышал*». В планах композитора был намечен финальный хор героического характера, однако он не осуществил задуманного, и в известном ныне варианте заключительный хор близок по настроению к радостным хороводно-плясовым песням.

В «Князе Игоре» А. Бородин продолжил и развил принципы эпической оперной драматургии, идущие от М. Глинки.

Основной конфликт в опере возникает между русским народом и чужеземными (половецкими) захватчиками. А. Бородин противопоставляет характеристики борющихся сил: русской рати, защищающей свою землю, и половецкого войска, живущего исключительно набегами.

Оперу обрамляют монументальные народно-хоровые сцены – пролог и финал. В них показаны основные качества народа: духовное величие, любовь к родной стране, могучая сила. На протяжении всей оперы народ хотя и не принимает прямого участия в действии, но влияет на его развитие. Он вдохновляет героев, выступающих на защиту родины, приветствует Игря, поддерживает Ярославну, отвергает Галицкого.

Музыка оперы «Князь Игорь» отличается ярко выраженным своеобразием и исключительной свежестью. Главнейшим из музыкально-выразительных средств в опере является мелодия – напевная, ясная, пластичная.

Краткие выводы

Русскую хоровую музыку второй половины XIX в. отличает самобытный национальный характер. Художники-шестидесятники стремились преодолеть экстремизм былого противостояния славянофилов и западников.

В творчестве композиторов данного периода значительную роль играет историческая опера с массовыми хоровыми сценами. В ней синтезировались и получили дальнейшее развитие достижения оперно-хоровой и концертной музыки предшественников. Ярким примером такой оперы является «Князь Игорь» А. Бородина.

Задания для самостоятельной работы

1. Назовите две сущностно значимые для развития русской культуры второй половины XIX в. тенденции.
2. Определите роль хора в оперном творчестве А. Бородина.
3. Перечислите основные хоровые сцены в опере «Князь Игорь» и дайте им краткие характеристики.
4. Спойте или сыграйте на фортепиано в полной фактуре хоры: девушек из I действия оперы, хоры бояр, хор поселян из IV действия.

Произведения для изучения

Опера «Князь Игорь». Хоровая интродукция «Солнцу красному слава»; хор бояр из финала I действия «Мужайся, княгигя»; сцена Ярославны с девушками «Мы к тебе, княгиня»; хор из II действия «Улетай на крыльях ветра»; хор поселян «Ох, не буйный ветер» из IV действия.

Литература

1. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература (русская) : курс лекций [Электронный ресурс] / С. К. Ерохина. – Минск, 2007. – 148 с. – Режим доступа : [http : // bduki. By/E-libra/](http://bduki.by/E-libra/) или [http : // libkat](http://libkat).
2. *Ерохина, С. К.* Организация практических и семинарских занятий по русской хоровой литературе. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1990. – 17 с.
3. *Зорина, А. П.* А. П. Бородин / А. П. Зорина. – М. : Музыка, 1988. – 192 с.
4. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

5. Кеериг, О. П. Хоровая литература. – СПб. : СПбГУКИ, 2009. – С. 59–60.

6. Сохор, А. Н. А. П. Бородин : Жизнь. Деятельность. Музыкальное творчество / А. Н. Сохор. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 822 с.

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

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

Основные вопросы

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

2. Новый тип массовых сцен: отражение в них позиции народа, реакции отдельных его групп и даже отдельных личностей, для чего в хоровые сцены наряду с «компактными» хорами вводятся хоровые диалоги, речитативы.

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

Цель

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

Ключевые понятия

Хоровой пролог; хоровой речитатив; хоровой диалог; монументальность хоровых сцен.

Важнейшей темой в творчестве композиторов 60–70-х гг. XIX в. стала борьба человека за свое раскрепощение, за право на свободу и счастье.

В этот период невиданного расцвета достигло искусство проникновения в глубины человеческих чувств, тончайшего психологического анализа. Сцены из народной жизни, потрясающие по правдивости и меткости музыкальные портреты выходцев из крестьянской среды составили вклад **Мусоргского Модеста Петровича** (1839–1881) в камерно-вокальную музыку и оперный жанр 1860-х гг.

Гением русской музыкальной классики можно назвать этого композитора. Его музыка, выразившая наиболее полно и глу-

боко общественные настроения пореформенной эпохи, не нашла, однако, отклика в сердцах современников. При жизни композитора большая часть его сочинений оставалась неизвестной широкой публике. М. П. Мусоргский – автор пяти опер: «Саламбо» (1863–1866), «Женитьба» (1868), «Борис Годунов» (1869, 2-я ред. 1872), «Хованщина» (1872–1880), «Сорочинская ярмарка» (1874–1880).

В творческом сознании композитора сплелись в единое целое исторический опыт народа и его современное бытие. Оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» он назвал народными музыкальными драмами. Они написаны на исторические сюжеты. Главных герой в них – народ – показан в развитии: от покорно-безучастного до взбунтовавшегося. Яркие музыкальные характеристики различных сословных групп даны в хорах.

Свое отношение к историческому сюжету Мусоргский кратко сформулировал в письме к В. В. Стасову: «Прошедшее в настоящем – вот моя задача». Композитор часто прибегает к использованию народных мелодий. В ряде случаев он углубляет содержание песен, придавая им более значительный социальный смысл.

В исторической музыкальной драме по трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» и опере «Хованщина» массовые хоровые сцены занимают центральное место и отличаются монументальностью формы. С ними связаны наиболее ответственные этапы развития сценического действия. В «Борисе Годунове» – это первая и вторая картины пролога, сцена у собора Василия Блаженного, сцена из IV действия под Кромами; в «Хованщине» – эпизод встречи Хованского (из I действия); сцена в Стрелецкой слободе (финал III действия). Во всех этих сценах хоры представляют огромные по масштабу музыкальные полотна, играющие в драматургии оперы первостепенную роль. Народ в них предстает как живое действующее лицо, как активный участник событий.

Реалистическому показу массовых сцен во многом способствует широко применяемый композитором *диалог* между различными партиями хора или отдельными персонажами из народа. Наделенные ярким индивидуальным развитием, эти сольные и хоровые голоса естественно и органично вплетаются в общую звучность, расцветивая ее множеством новых оттенков. Такие приемы хорового письма Мусоргского можно

встретить в первой картине пролога «Бориса Годунова» («Митюх, а Митюх, чево орем?»)

Говоря об особенностях оперно-хорового стиля Мусоргского, следует остановиться на качественно новой роли *хорового речитатива*. Его значение в развитии народных сцен чрезвычайно велико. В форме речитативных реплик даны многие диалоги. С помощью хоровых речитативов композитор достигает в массовых сценах еще большего динамизма, жанровой заостренности в зарисовке народных образов, многоплановости хорового звучания. Ритмически и интонационно отточенные, обладающие яркостью и своеобразием музыкального колорита, хоровые речитативы становятся одним из важнейших средств драматургического развития.

К числу характерных приемов хорового письма относится частое использование композитором *тембровых контрастов*. Наиболее значительное отражение они получили в моменты переключки хоровых партий. В то же время Мусоргский часто применяет смешанные хоровые тембры и, в частности, различные октавные удвоения, удвоения мужской группы хора женской группой и т. д. Такие тембровые наслоения придают хоровому звучанию значительную густоту и плотность.

Народность хоров Мусоргского – одна из отличительных черт его стиля. Она проявляется не только в интонационном родстве с русскими народными напевами, но и в принципах развития музыкальной мысли. Диатоническая основа, ладовая переменность, широкое применение плагальных оборотов, специфика строения музыкальной фразы, вытекающая из синтаксической природы русской народной песни, нашли у Мусоргского различное воплощение.

В своих операх композитор часто прибегает к использованию народных мелодий. В ряде случаев он углубляет содержание песен, придавая им более значительный социальный смысл. Такими качествами обладают два хора из оперы «Борис Годунов»: «Не сокол летит по поднебесью» и средняя часть хора «Расходилась, разгулялась». Мусоргский применяет народные песни различных жанров: торжественную, величальную «Слава» (вторая картина пролога «Бориса Годунова») и обрядовую свадебную «Приданные, удалые, ладу, ладу» («Хованщина»), старообрядческую «Господь мой, защитник» (заключительный хор в «Хованщине») и протяжную «То не яст-

реб совыкался с перепелушкой» («Борис Годунов»), хороводную «Стой, мой милый хоровод» («Хованщина») и шуточную, плясовую «Заиграй моя волынка» (сцена под Кромами в «Борисе Годунове»). Звучание данных, а также ряда других народных песен, использованных в «Борисе Годунове» и «Хованщине», подчеркивает ту неразрывную связь с русскими народно-песенными истоками, которая характерна для всего хорового творчества Мусоргского и особенно для его оперных хоров.

«Борис Годунов»

Одним из главных действующих лиц в опере «Борис Годунов» является народ. В процессе развития действия его образ претерпевает большие изменения. В массовых хоровых сценах показан постепенный рост народного гнева. Если в прологе народ покорно выполняет приказы Пристава, то в сцене у собора Василия Блаженного (первая картина IV действия) в нем уже зреет ненависть к царю и боярам. Наконец, в третьей картине IV действия (заключительная сцена под Кромами) раскрывается сила безграничного гнева народа, поднявшегося на борьбу³.

В первой картине *пролога* под угрозой дубинки Пристава народ просит боярина Бориса стать царем. Эта картина, представляющая собой единую, непрерывно развивающуюся сцену, состоит из трех крупных разделов: хора «На кого ты нас покидаешь, отец наш?», монолога Щелкалова «Неумолим боярин» и хора калик переходящих.

Особым драматизмом отличается хор «*На кого ты нас покидаешь, отец наш?*». Этот хор звучит дважды и построен по принципу «диалогических» хоров, где выделены отдельные группы и персонажи. В целом эта сцена имеет сложную трехчастную форму. Основная тема строится на интонациях протяжной песни с характерным для нее одноголосным запевом и подхватом хора, а также со свободным ритмическим развитием. Средняя часть – образец новаторского использования в оперных хорах интонации человеческой речи. В репризе хор

³ Существуют две основные редакции оперы – Н. Римского-Корсакова и П. Ламма. Н. Римский-Корсаков внес ряд существенных изменений в оперу. Советский музыковед П. Ламм ставил своей задачей восстановление подлинного авторского звучания «Бориса Годунова». В последнее время музыка оперы была заново переоркестрована Д. Шостаковичем. В основу данного анализа хоров оперы положен клави́р под редакцией Н. Римского-Корсакова с добавлением сцены у собора Василия Блаженного, взятой из клави́ра под редакцией П. Ламма (М.: Музгиз, 1955).

звучит очень напряженно и является кульминацией всей картины.

Народные сцены IV действия сосредоточены в двух картинах – первой и третьей. Действие первой картины происходит на площади в Москве перед собором Василия Блаженного. Характер этой народной сцены иной, чем в прологе оперы. Уже не безропотное послушание, а скрытый протест, надежда на скорое избавление от ненавистного Бориса определяет психологическое состояние народа.

В хоровых речитативных репликах, в коротких, произнесенных с оглядкой фразах раскрывается подлинное лицо народа, его отношение к происходящим событиям, предчувствие скорой расплаты с царем-убийцей.

Наибольшего драматизма развитие достигает в хоре «*Кормилец-батюшка, подай Христа ради*». В заключительной его части, когда голодный народ просит хлеба, эмоциональное воздействие музыки становится особенно значительным.

После этой картины, где народ показан в его безмерных страданиях и горе, сцена *под Кромами* воспринимается как естественный и логический итог в разрешении социального конфликта [4, с. 69].

Третья картина IV действия, представляющая главную кульминацию оперы, состоит из ряда неразрывно связанных между собой разделов. Среди них важнейшее значение имеет хор «*Не сокол летит по поднебесью*». Вся эта часть сцены выдержана в стремительном движении, передающем силу народного гнева. Волнообразные хроматические пассажи в оркестре сменяются стремительными, динамически насыщенными речитативными репликами хора.

С непрерывными насмешками народ «величает» боярина, потешаясь над его былой славой и могуществом. Композитор использует в этом хоре мелодию лирической протяжной народной песни «*То не ястреб совыкался с перепелушкой*». На протяжении трех куплетов музыка последовательно отражает содержание поэтического текста. «Величание» боярина носит особый сатирический смысл, что подчеркивает социально-обличительную сущность сцены.

Среди эпизодов, звучащих после сцены «величания» боярина, особое значение имеет хор «*Расходилась, разгулялась*». Его развитие осуществляется в рамках трехчастной формы. Мело-

дической основой первой части является ритмическая, активная музыкальная фраза, близкая по характеру русским молодецким песням. В дальнейшем, сочетаясь с другими голосами, эта тема становится важнейшим элементом полифонического развития. Имитационное изложение значительно усиливает общую героико-драматическую окраску хора, способствуя яркости воссоздания разбушевавшейся народной стихии. Средняя часть сохраняет настроение буйной молодецкой удали. Но музыкальное звучание в ней основано на новом мелодическом материале. Композитор использует народную песню «Заиграй, моя волынка». Плясовой напев приобретает в хоре черты глубокой социальной значимости, воспроизводя бунтарский дух народа, его порыв к вольной и независимой жизни.

Хоровому изложению репризы предшествует эпизод, исполняемый солирующими голосами (Варлаам и Мисаил), звучащими в унисон. Основная тема в нем проходит в увеличении.

Рельефности звучания данного эпизода, как и всего хора в целом, во многом способствует оркестровое сопровождение. Его стремительные и взволнованные интонации, нередко основанные на оstinатном движении, создают впечатление как бы несмолкаемого бурлящего людского гула.

«Хованщина»

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

Опера написана на исторический сюжет из времен стрелецких восстаний конца XVII в. В ней композитор развивает художественные принципы, воплощенные в «Борисе Годунове». В то же время здесь проявляются и новые черты. Так, Мусоргский показывает различные социальные слои народа, давая каждой отдельной группе свою особую музыкальную характеристику. В процессе развития действия раскрываются образы стрельцов, раскольников, московского люда, стрелецких жен, сенных девушек.

Рельефно нарисован композитором образ стрельцов. Размашистые, нарочито угловатые мелодические ходы отображают буйную стрелецкую удасть. Яркая характеристика дается и стрелецким женам. В звучании их хоровых партий преломлены интонации народного причитания.

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

Хор составляет основу некоторых крупных оперных сцен (I и III действия). В отдельных же случаях хоровое звучание является фоном для сценического действия (хор раскольников из II действия).

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

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

Центральное место в I действии занимает сцена встречи Хованского. Это монументальная композиция, состоящая из ряда хоровых, сольных и оркестровых эпизодов. Композитор использует в ней принцип сквозного развития, заключающийся в развертывании все новых частей без последующего возврата к первоначальному тематическому материалу.

Начинается сцена отдаленными возгласами народа, ожидающего появления Ивана Хованского «Ай-да! Любо! Большой идет...». В первом хоре использованы отдельные обороты из народной песни «Во горнице, во светлице». Второй хор «Слава лебедю, слава белому», завершающий развитие I действия, близок старинным русским песнопениям.

III действие открывается мужским хором раскольников («Посрамахом, победихом»). Это несколько видоизмененный вариант хора, звучавшего во II действии («Победихом, посрамахом»). Тематической основой обоих хоров послужила русская народная песня «Стой, мой милый хоровод», начальные интонации напева которой использовал композитор.

Значение хора еще более возрастает в дальнейшем. Особенно ярко это проявляется в центральном разделе III действия – сцене в Стрелецкой слободе. Издали доносятся отдельные возгласы пробуждающихся стрельцов «Поднимайся, молод-

цы». Постепенно звучание музыки активизируется, завершаясь в конце хора стремительной пляской.

В ином контрастном плане показан в сцене образ стрельецких жен. Их взволнованные мелодические интонации придают музыке драматическую окраску («*Ах, окаянные пропойцы*»).

После ряда жанровых шутливо-иронических эпизодов особенно остро воспринимается смена настроения в финале действия, основу которого составляет хор «*Батя, батя*». Образ стрельцов в этой сцене предстает в ином плане. Не угловатые, размашистые мелодические ходы, а мягкие лирические интонации, согретые глубоким человеческим чувством, определяют содержание музыки. Необузданное стрельцкое войско, каким оно было показано в начале оперы, в финале III действия осознает свою беспомощность перед властью Петра I. И уже не былое величие, не кичливость, а страх слышится в словах предводителя стрельцов Хованского, обращенных к народу: «Здорово, детки...».

Завершается III действие заключительным хором-молитвой а саррелла «*Господи, не дай врагам в обиду*». Предчувствие надвигающейся беды придает ему черты обреченности и трагизма.

IV действие состоит из двух картин. Хоровые эпизоды первой картины представлены тремя женскими хорами: «*Возле речки на лужочке*», «*Поздно вечером сидела*» и «*Плывет, плывет лебедушка*». В каждом из них звучат подлинные русские народные напевы.

В хорах Ивана Хованского сенные девушки, развлекая князя, поют протяжную лирическую песню «*Возле речки на лужочке*». Бесхитростным словам, рассказывающим о молодце, вышедшем навстречу девичьему голосу, соответствует задумчивая мелодия. Задорным плясовым характером отличается песня «*Поздно вечером сидела*», а во время исполнения величальной песни «*Плывет, плывет лебедушка*» Хованский погибает.

В V действии звучат хоры раскольников: суровый, мрачный, написанный Мусоргским в духе старообрядческих песнопений «*Враг человеков*» и «*Господь, мой защитник и покровитель*». Последний хор по наброскам Мусоргского дописал Н. А. Римский-Корсаков.

Новаторство Мусоргского проявилось в создании нового стиля вокального письма. «Работая над говором человеческим,

я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии», – писал композитор [5].

Творчество М. П. Мусоргского оставило глубокий след в развитии мировой музыкальной культуры. Особенно велика его роль в утверждении народно-демократических принципов искусства. Стремление показать жизнь народа без прикрас во всем многообразии его чувств и страданий стало характерным для большинства русских художников-демократов конца XIX – начала XX в.

Краткие выводы

В операх «Борис Годунов» и «Хованщина» народ – главный герой, он показан в развитии – от покорно-безучастного до взбунтовавшегося. В хорах посредством хоровых речитативов и диалогов даны яркие музыкальные характеристики различных сословных групп. С хоровыми сценами связаны наиболее ответственные этапы музыкального действия.

Задания для самостоятельной работы

1. Определите, в чем суть хорового речитатива и хорового диалога в операх М. П. Мусоргского.

2. Проанализируйте основные хоровые сцены в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

3. Перечислите основные хоровые сцены в опере М. П. Мусоргского «Хованщина» и дайте им краткие характеристики.

4. Исполните на фортепиано или голосом хоры из пролога «Бориса Годунова» и хоры девушек из IV действия оперы «Хованщина».

Произведения для изучения

Хоры из оперы «Борис Годунов»: хор из пролога «На кого ты нас покидаешь»; хоры «Не сокол летит по поднебесью», «Расходилась, разгулялась» (IV действие).

Хоры из оперы «Хованщина»: хоры стрельцов «Батя, батя», «Господи, не дай врагам в обиду» (III действие); хор девушек «Возле речки, на лужочке» (IV действие).

Литература

1. Абызова, Е. Н. М. П. Мусоргский / Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 1986. – 191 с.

2. Запорожец, Н. А. Оперы Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина» / Н. А. Запорожец. – М. : Музыка, 1986. – 386 с.

3. М. П. Мусоргский и фольклор / ред.-сост. Г. А. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – 218 с.

4. Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

5. *Мусоргский, М. П.* Письмо к Стасову от 25 декабря 1876 года / М. П. Мусоргский // Литературное наследие : Письма. Автобиографические материалы и документы. – М. : Музыка, 1971. – С. 267.

6. *Хубов, Г. Н.* Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 800 с.

7. *Ширинян, Р. К.* Оперная драматургия Мусоргского / Р. К. Ширинян. – М. : Музыка, 1981. – 284 с.

8. *Шлифштейн, С. И.* Мусоргский : Художник. Время. Судьба / С. И. Шлифштейн. – М. : Музыка, 1975. – 152 с.

5. Оперно-хоровое творчество Н. А. Римского-Корсакова. Роль и место хора в операх композитора

Основные вопросы

1. Народно-национальный склад, многообразие хоровых характеристик, динамика развития в массовых сценах опер Н. А. Римского-Корсакова.

2. Крестьянская фольклорная природа музыкально-выразительных средств хоровых сцен в операх «Псковитянка», «Снегурочка».

3. Особенности фактуры, формообразования, приемов хорового письма в операх «Садко» и «Царская невеста».

4. Ладовые и метроритмические нововведения Н. А. Римского-Корсакова в сказочных операх «Снегурочка», «Садко».

Цель

Изучить оперно-хоровое творчество Н. А. Римского-Корсакова на примерах ключевых сцен из опер «Псковитянка», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста». Определить типы фактуры в хоровых сценах этих опер.

Ключевые понятия

Бесплатная музыкальная школа; регентский класс; «цветной слух»; особенности метроритма; вариационность; лад Н. А. Римского-Корсакова.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) оставил след в различных областях хоровой культуры: творчестве, исполнительстве (деятельность в Бесплатной музыкальной школе в роли дирижера; организатор регентских курсов в Петербургской певческой капелле); педагогике (будучи профессором Петербургской консерватории, он воспитал многих выдающихся музыкантов: А. Лядова, А. Аренского, М. Ипполи-

това-Иванова, А. Гречанинова, Н. Черепнина, В. Золотарева, И. Стравинского).

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

Более 40 лет длился творческий путь композитора. Вступив на него как продолжатель традиций М. Глинки, он и в XX в. достойно представлял русское искусство в мировой музыкальной культуре.

Среди сочинений композитора: кантаты «Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге», «Из Гомера», «Стих об Алексее»; большое количество хоров а cappella, 100 обработок русских народных песен; 15 опер, среди наиболее популярных – «Псковитянка», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», «Золотой петушок», «Кашей Бессмертный» и др. На протяжении всей творческой жизни композитор обращался и к вокальной лирике. В 79 его романсах представлена поэзия А. Пушкина, М. Лермонтова, А. К. Толстого, Л. Мея, А. Фета, а из зарубежных авторов – Дж. Байрона и Г. Гейне.

Содержание творчества Римского-Корсакова многообразно: оно раскрыло народно-историческую тему («Псковитянка», опера-легенда «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), сферу лирики («Царская невеста», «Сервилия») и бытовой драмы («Пан воевода»), отразило образы Востока («Антар», «Шехеразада»), воплотило особенности других музыкальных культур («Сербская фантазия», «Испанское каприччио» и др.).

Перу композитора принадлежит литературный труд «Летопись моей музыкальной жизни».

Разнообразно наследие Римского-Корсакова в области оперно-хорового творчества. Следуя традициям Глинки, он придает хоровым сценам в оперном спектакле исключительное значение. Народ в них представлен весьма разнообразно и выполняет самые разнообразные функции: 1) хор как активное действующее лицо, определяющее развитие сюжета (сцена Вече из оперы «Псковитянка»); 2) хор для создания исторического фона (опера «Царская невеста», где хор опричников характеризует эпоху Ивана Грозного); 3) хор в роли толкователя собы-

тий (восьмая картина оперы «Ночь перед Рождеством»); 4) хор как отражение жизни народа в бытовых и обрядовых сценах (игра в горелки в «Псковитянке»; хороводы в «Майской ночи»; проводы Масленицы в «Снегурочке»; свадебный поезд в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии»). Нередко перед хором ставится задача создания сказочно-фантастических образов – русалок, обитателей подводного царства (хор красных девиц подводного царства из второй картины оперы «Садко»).

Чрезвычайным разнообразием отличаются и творческие задачи, которые Римский-Корсаков ставит перед хоровым коллективом. Торговые гости, посадские люди, горожане, калики перехожие, скоморохи, сельская молодежь, санные девушки, бояре, опричники – вот далеко не полный перечень художественных образов, воплощаемых хором в его операх.

Сказочно-фантастические образы композитор наделяет человеческими чувствами и мыслями. Так, в опере «Майская ночь» русалки водят хороводы, гадают о суженых.

Для характеристики реальных образов Римский-Корсаков использует подлинные народные мелодии или создает оригинальные темы, близкие по стилю к народным. По-иному подходит он к музыкальной характеристике сказочно-фантастических образов: характер мелодии становится инструментальным с обилием хроматизмов, вводятся увеличенные и уменьшенные лады. Одним из важнейших выразительных средств в оперно-хоровом творчестве Римского-Корсакова является *метроритм*. Опираясь на песенное искусство русского народа, композитор широко применяет переменность размера, вводит новые виды сложных размеров, например семидольный и одиннадцатидольный с самыми различными группировками в тактах. Особенности метроритма русской народной песни нашли преломление и в музыкальной форме оперных хоров, что выразилось в несимметричности отдельных построений. В качестве примеров можно назвать семитактовую «Песню и пляску птиц» из пролога к «Снегурочке», хор «С крепкий дуб тебе повырасти» из I действия «Сказки о царе Салтане». Помимо русской народной песни, Римский-Корсаков использовал музыкальный фольклор и других народов, в частности украинский.

Благодаря органической связи с народной песней особое значение в развитии музыкальной формы хоров приобретает

вариационность. Можно встретить произведения, изложенные и в более свободных сложных формах. Так, например, в хоре «Яр-хмель» наряду с вариациями есть черты рондо и сонаты, при этом темы его имеют ярко выраженный народно-песенный характер. Другой пример сложной формы – сцена проводов Масленицы из «Снегурочки», построенная на сочетании приемов рондообразного и вариационного изложения.

«Псковитянка»

Первая опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» – одно из значительных произведений русской оперной классики. Зимой 1867/68 г. у композитора зарождается мысль об опере на сюжет одноименной драмы Л. А. Мея.

Работа над «Псковитянкой» проходила в период наиболее тесного творческого сближения Римского-Корсакова с Мусоргским. На зиму 1871/72 г. оба композитора даже сняли общую квартиру и поселились вместе.

1 января 1873 г. опера была поставлена в Петербурге в Мариинском театре. Она имела большой успех у передовой части публики, особенно у студентов. Лишь в третьей (окончательной) редакции «Псковитянки» (1892) Римский-Корсаков достиг желанного равновесия между глубоким содержанием и целью, законченной формой, придав опере полное стилистическое единство.

В 1898 г. композитор доработал пролог к опере (по I действию драмы Л. А. Мея). Так возникла одноактная опера «Боярыня Вера Шелого», являющаяся одновременно прологом к «Псковитянке».

«Псковитянка» – опера, в которой на широком историческом и бытовом фоне показан социальный конфликт, отражен переломный исторический момент в жизни страны: народно-освободительные устремления передовых демократических кругов 1860-х гг. В связи с этим народные сцены построены очень напряженно, драматично. Действие изобилует жанрово-бытовыми сценами и описательными картинками. Даже в самые драматические моменты Римскому-Корсакову удается придать событиям величавый характер.

Опера состоит из трех действий, в каждом из них представлены хоры народа: I действие, вторая картина. Сцена Вече «Кто созвонил на сходку?», песня вольницы «Государь, пско-

вичи»; II действие, первая картина. «Грозен царь идет во великий Псков»; III действие вторая картина. Заключительный хор «Свершилось! Волей божию пал великий Псков». Перечисленные хоры даны в развитии: от мятежных в I действии до покорно-безучастных в финале.

Хор в «Псковитянке» представлен также в обрисовке бытовых сцен, отображающих жизнь народа. Такие сцены в операх придают действию жизненность и правдивость. Бытовые сцены охарактеризованы звучанием женского хора (подруги Ольги) «Из-под холмика, под зеленого» во II действии и «Ах, ты, дубрава, дубравушка» в III действии.

В хорах оперы Римский-Корсаков использовал различные формы изложения (гомофонно-гармоническая с полифонической), применял вариационность, сочетал приемы общеевропейской техники с особенностями русской народной музыки (переменные лады, куплетно-вариационная форма, сочетание solo – запев, tutti – припев).

«Псковитянка» сыграла большую роль в истории русского оперного искусства. Наряду с «Борисом Годуновым» М. Мусоргского она стала творческим манифестом «Новой русской музыкальной школы» и одним из первых образцов нового оперного жанра – социально-исторической народной музыкальной драмы, знаменовавшей великий реалистический этап русской музыки.

«Снегурочка»

В опере «Снегурочка» (1880–1881) – «весенней сказке» по пьесе А. Н. Островского – большое место занимают хоровые обрядовые сцены. Органически вплетаясь в развитие действия, они придают сказочному сюжету жизненный характер. Кроме того, обрядовые сцены выполняют определенную функцию и в драматургии оперы. Так, например, проводы Масленицы связываются с появлением дочери Весны и Мороза, Снегурочки, среди людей, а свадебный обряд Купавы и Мизгиря знаменует приобщение Снегурочки к миру человеческих чувств, ставших причиной ее гибели.

Основной художественно-исполнительской задачей хорового коллектива в «Снегурочке» является создание образа берендеев, живущих в единении с природой. Этот образ сложный. С одной стороны, в опере имеются хоры, показывающие бе-

рендеев в их общем облике (проводы Масленицы, гимн берендеев, песнь Яриле-Солнцу), а с другой стороны, образ берендеев конкретизирован в показе отдельных групп народа. Если главными чертами обобщенного образа берендеев являются простодушие и искренность, то более конкретным свойственны живость и непосредственность (молодежь), степенность и мудрость (певцы-гуслияры), добродушное веселье (бражники). Помимо воплощения реальных образов, перед хором поставлена задача создания образов сказочно-фантастических. Она не представляет для исполнителей особых трудностей: например, образ птиц дан в народном понимании сказочных персонажей – они наделены человеческими качествами.

В одних случаях хоровые эпизоды построены как развернутые сцены, например, проводы Масленицы, в других – как самостоятельные номера (песня слепцов-гуслияров), иногда же – как речитативные реплики.

Весьма разнообразны составы хоров в опере: от унисонных (пляска птиц «Сбирались птицы» в прологе) до многоголосных двуххорных композиций («Проводы Масленицы»).

Композитор прибегает к интересному эксперименту в области метроритма. В заключительном гимне Яриле-Солнцу «Свет и сила Бог Ярило» используется размер 11/4 с несимметричной группировкой.

Интерес представляют хор из I действия «Ай, во поле липенька», где имеют место элементы плача-причитания, а также хор из финала I действия «Не был ни разу поруган изменой...», где используется имитационное проведение темы во всех голосах смешанного хора (размер 12/8).

Хору слепцов-гуслияров «Вещи звонкие струны рокочут» из II действия истинно народный колорит придают гармония в сочетании первой, второй, четвертой ступеней лада, а также размер 3/2 и песенная форма изложения (запев – соло, припев – хор).

Пожалуй, ни в одной из своих опер Римский-Корсаков не использовал столько подлинных русских народных песен, как в «Снегурочке». Они послужили композитору музыкально-тематическим материалом для многих хоровых номеров: пляска птиц («Орел-воевода»), сцена проводов Масленицы («Веселенько тебя встречать, привечать»), свадебный обряд («То не пава»), хоровод в заповедном лесу («Ай, во поле липенька»), игровая сцена «А мы просо сеяли») и др. Разнообразны и

приемы развития песенного материала: часто применяется варьирование в сочетании с другими принципами формообразования.

«Садко»

В опере-былине «Садко» (1895–1896) нет ни одной картины, в которой не был бы занят хор и где он не являлся бы важнейшим элементом. Сцены с участием хора можно разделить на две группы – бытовые и фантастические. Хоры бытового плана связаны с событиями, происходящими в Великом Новгороде. Хоры фантастического содержания характеризуют мир подводного царства. Хор воплощает в опере широкий круг художественных образов. Это – гости торговые, люд новгородский, калики перехожие, корабельники и дружина Садко, красные девицы царства подводного и другие его обитатели. Хоры, отображающие реальную жизнь, имеют своей музыкальной основой русское народно-песенное искусство и традиции глинкинского оперно-хорового творчества. Для хоровых же сцен фантастического плана композитор использует своеобразный музыкальный язык, создает звукопись особой выразительности. Однако между реальным и фантастическим нет непреодолимой грани, временами сказочное и бытовое переплетаются между собой. В качестве примера можно привести характерную своей реалистичностью свадебную песню «Рыбка шла, плыла», исполняемую обитателями подводного царства во время обручения Садко с Морской царевной.

Хором «*Высота ли, высота поднебесная*» заканчивается четвертая картина оперы. Ему предшествует сцена на торговой площади Новгорода: Садко бьется об заклад с новгородскими настоятелями и, выиграв спор, становится обладателем несметных богатств, на которые снаряжает армаду кораблей, чтобы отправиться в дальние странствования. Хор, звучащий в момент отплытия кораблей, является кульминацией оперы – он завершает ее основной конфликт (столкновение Садко с новгородскими гостями торговыми) и переключает дальнейшее развитие действия в сказочный мир подводного царства. В основу хора положен подлинный былинный напев. Хор «*Высота ли, высота поднебесная*» производит впечатление могучего гимна «Окиан-морю синему» и с этой точки зрения его также можно считать музыкальной кульминацией оперы.

Сцена отплытия Садко рассчитана на звучание двух хоров: мужского (дружи́на Садко) и смешанного (народ). Наиболее значимы партии Садко и Любавы, остальные солисты в основном дублируют хор и лишь изредка в их партиях проходят попевки, имеющие музыкально-тематическое значение. Анализируемый хор имеет куплетно-вариационное строение, в котором проявляются черты трехчастности. Фактура изложения все время меняется от мужского состава до смешанного с *divisi*.

Хору предшествует шестнадцатитактовое вступление, построенное на теме обращения Садко к своей дружине. Далее Садко на Сокол-корабле запекает прощальную песню, подхватываемую дружиной. Тема звучит без сопровождения. Эта сцена является примером наивысшего уровня дифференцированно-развитой фактуры, где в разноголосой толпе сплетаются речи, песни, шумы. Здесь Римский-Корсаков доводит до совершенства метод показа целого через переплетения многочисленных взаимодействующих элементов.

Хор «Высота ли, высота поднебесная» относится к лучшим страницам оперно-хорового творчества Римского-Корсакова. Используя народную тему, вариационно ее развивая, композитор создает выразительную праздничную картину.

«Царская невеста»

В опере «Царская невеста» (1898), написанной на сюжет исторической драмы Л. А. Мея, роль хоровых сцен очень значительна. Перед хором поставлены задачи воплотить образы опричников, сенных девушек, песенников, простых людей, бояр. В соответствии с этим в опере использованы различные составы хора: мужской однородный (опричники), женский однородный (сенные девушки), смешанный (песенники, песенницы и простой народ Александровой слободы, бояре).

Помимо самостоятельных хоровых номеров (подблюдная песня «Слава», «Яр-хмель», хор опричников «*То не соколы в поднебесье слетались*» и др.), хору в опере поручается исполнение отдельных реплик (сцена пирушки у Грязного «*Слаще меду...*»), речитативных диалогов (первая картина II действия «*Знать, Бог привел вечеренку отслушать*»).

Хоровые сцены «Царской невесты» отличаются большим разнообразием приемов изложения. Некоторые из них написаны в гармоническом складе, как, например, партия хора в

квинтете из IV действия. Встречаются и полифонические хоры. Ярким образцом может служить трехголосная фугетта для мужского хора «Слаще меду...» из второй сцены I действия. Многие хоровые эпизоды сочетают различные полифонические приемы с гармонизацией, как это можно наблюдать в хоре «Яр-хмель». В партитуре есть страницы, которые по музыкальной тематике, голосоведению и характеру изложения представляют собой стилизацию русского народно-песенного творчества: в первую очередь следует назвать величальную песню для двух солирующих голосов и женского хора из сцены помолвки Лыкова с Марфой.

Подблюдная песня «Слава» входит в третью сцену I действия оперы и представляет собой куплетную форму, изложенную в виде фугато с заключением. В светлой тональности ля мажор звучит тема, в основу которой легла подлинная мелодия подблюдной песни.

Огромную роль в драматургии оперы играет большая хоровая сцена, открывающая II действие, – «Приворотное зелье». В оркестровом вступлении красочно передана картина церковного звона колоколов. Поочередное пение хоровых партий, выразительность интонаций создает мирную картину разговора людей. Сцена построена в форме рондо.

Образы опричников получают в опере многократную характеристику в звучании мужского хора. В I действии в сценах пирушки у Грязного опричники изображены как верные слуги царя Ивана Грозного. Образы опричников мельком показаны и в народных сценах II действия («Всех, кажись, оповестили»). Наиболее полно показаны опричники в хоре «То не соколы в поднебесье слетались», заключающем II действие. В этом хоре опричнина рисуется всегда готовой к свирепой расправе со своими противниками. В основе хора лежит энергичная мелодия с упругим ритмом, близкая народной теме.

Хоровые сцены оперы «Царская невеста» являются весьма ценными образцами оперно-хорового творчества Римского-Корсакова.

Краткие выводы

Оперно-хоровое творчество Н. А. Римского-Корсакова красочно и многообразно. Среди его опер, созданных на самые разнообразные сюжеты, есть исторические, оперы-сказки, оперы-былины, оперы-легенды. В них велико фольклорное начало (в виде прямых цитат и стилизаций). Весь-

ма разнообразна роль хора в операх: участник исторических событий («Псковитянка»), толкователь происходящих на сцене событий («Ночь перед Рождеством»), создатель сказочных и фантастических образов («Садко») и т.д.

Интересны его исполнительские составы: от одноголосного хора до двуххорных композиций.

Творческая и музыкально-общественная деятельность Н. А. Римского-Корсакова многогранна: композитор и дирижер, автор теоретических трудов и рецензий, редактор сочинений А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского и А. П. Бородина, он оказал сильнейшее воздействие на развитие русской музыки.

Задания для самостоятельной работы

1. Определите роль и место хоров в операх Н. А. Римского-Корсакова.
2. Дайте характеристику хоровым сценам в операх «Псковитянка», «Снегурочка».
3. Охарактеризуйте ключевые хоровые сцены в операх «Садко», «Царская невеста».
4. Исполните голосом или на фортепиано «Песню вольницы» из I действия оперы «Псковитянка», «Проводы Масленицы» из пролога оперы «Снегурочка», хор «Высота ли, высота поднебесная» из четвертой картины оперы «Садко», хор опричников из II действия оперы «Царская невеста».

Произведения для изучения

Опера «Псковитянка»: сцена Вече (песня вольницы «Государь, псковичи»); хор народа «Грозен царь идет» из II действия. Опера «Снегурочка»: сцена «Проводов Масленицы» из пролога. Опера «Садко»: хор «Высота ли, высота поднебесная» из четвертой картины. Опера «Царская невеста»: хор и пляска «Яр-хмель» из I действия; хор опричников «То не соколы в поднебесье слетались» из II действия.

Литература

1. Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
2. Кунин, И. Ф. Н. А. Римский-Корсаков / И. Ф. Кунин. – М. : Музыка, 1983. – 131 с.
3. *Оперы* Римского-Корсакова : путеводитель / вступ. ст. В. Цендровского. – М. : Музыка, 1976. – 478 с.
4. *Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни* / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 398 с.
5. *Русская хоровая литература : очерки* / под общ. ред. С. В. Попова. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 2. – 167 с.
6. *Соловцова, Л. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова* / Л. А. Соловцова. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 659 с.

6. Расцвет русской оперы в творчестве П. И. Чайковского

Основные вопросы

1. Хоровые сцены в лирико-драматических операх П. И. Чайковского, воплощающих социальную тему «личность и общество». Их значение в характеристике национальной жизни.

2. Многообразии хоровых составов и приемов хорового изложения, смешанные тембры, развитое многоголосие оперных хоров П. И. Чайковского.

3. Хоры классического и свободного составов в операх «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама».

Цель

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

Ключевые понятия

Мелодизм («распевание») текста; развитое многоголосие; хоры классического и свободного составов.

Чайковский Петр Ильич (1840–1893). Без преувеличения можно сказать, что музыка Чайковского – одна из самых популярных в мире. Доступность и доходчивость ее – в его великом доверии и любви к человеку. Внутренний мир героев, тонкие нюансы человеческой души всегда волновали композитора и составляли основное содержание его творчества. Он любил свой народ, его песни, быт, историю.

Правдивость и искренность, полное слияние музыки со словом, гуманизм и народность характеризуют хоры П. И. Чайковского. Глубокая связь с русским и украинским фольклором проявляется в использовании в хорах подлинных мелодий обрядовых, трудовых, плясовых, хороводных песен. Композитор проявляет большую изобретательность в выборе и применении выразительных средств, вследствие чего каждый хор приобретает особый, только ему свойственный характер, свое «вокальное лицо». Основным и определяющим средством художественной выразительности в хоровых произведениях Чайковского является *мелодия*.

Феномен творчества Чайковского как явления глубоко русского заключается в том, что композитор, воплощая личное, сумел выразить общезначимое, рассказывая языком музыки о своих душевных переживаниях, – подняться на уровень обоб-

щения философских и нравственных идей, которые являются ключевыми в культуре России.

Диапазон творческих интересов композитора был необычайно широк. В его наследии десять опер. Из них наибольшей популярностью пользуются: «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама», «Иоланта». Три балета Чайковского служат украшением лучших балетных трупп: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Перу композитора принадлежат семь симфоний, более десятка оркестровых сочинений, инструментальные концерты, хоровая и фортепианная музыка.

Хоровое творчество Чайковского наиболее полно и ярко выражено в оперном жанре, разнообразном по тематике и приемам хорового письма. В его операх много народных сцен, где в хорах различных составов даются яркие музыкальные характеристики отдельным группам народа или действующим лицам. Это хоры крестьян, сцена бала из «Евгения Онегина»; сцена казни в «Мазепе». Хор выступает то как *действующее лицо* (хор и причитание матери «Не гроза небеса кроет тучею» из оперы «Мазепа»), то как *фон для выявления эмоционального состояния героев* или обрисовки какого-либо сценического положения (хор девушек «Девушки, красавицы» из «Евгения Онегина»). Часто хор дает *характеристику среде* (хор горничных и приживалок «Благодетельница наша»), *эпохе*, используя *жанр кантаты и полонеза* (сцена в Летнем саду и пастораль «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы»). Мастерски показывает композитор в хоровых сценах *быт различных слоев общества* (бал уездного дворянства и петербургский светский бал в «Евгении Онегине»).

Расцвет русской оперы

П. И. Чайковскому приходилось преодолевать много различных препятствий, чтобы поставить свои произведения на сцене, ведь в 60–70-е гг. XIX в., когда появились первые его оперы, не существовало иных оперных театров, кроме императорских, которые управлялись министерством царского двора. Театрами заведовали высокопоставленные чиновники, в большинстве случаев не имевшие никакого отношения к искусству. Они-то и решали судьбу произведений великих художников: жить или не жить опере, будет она поставлена или нет.

Как и Л. Толстого, П. Чайковского привлекала идея любви как высшей жизнеутверждающей силы, противостоящей смерти. Подобно А. Островскому, создавшему в «Грозе» образ Катерины, которая предпочла смерть подневольной жизни, Чайковский воплотил в музыке стремление людей к счастью, свободе, борьбу человека против зла и коварства. Он вошел в историю русской музыки прежде всего как художник-гуманист. Но в эпоху гонения на передовые освободительные идеи попытки протеста и борьбы против насилия и угнетения нередко приводили к трагической гибели тех, кто восставал против реакционных сил. И в произведениях Чайковского, правдивейшего художника, отражавшего жизнь во всей ее сложности, часто проявляется трагедийное начало.

Глубокий и тонкий психолог, Чайковский смог передать музыкой бессмертные образы пушкинских «Евгения Онегина», «Полтавы». В «Пиковой даме» композитор значительно переосмыслил сюжет и характеры действующих лиц повести А. Пушкина, приблизив их к современности.

Основу оперной драматургии Чайковский видел в музыкальном развитии главных образов и тем. Он считал, что особенностью оперы как определенного вида музыкально-театрального искусства является господство музыки над всеми другими элементами театрального спектакля. Именно в музыке должно быть выражено основное содержание, основная идея сюжета.

Главнейшим условием оперного сюжета Чайковский считал *правдивость жизненных ситуаций*, которые отражены в нем. Но этого было мало: сюжет оперы должен содержать такие ситуации, герои будущей оперы должны обладать такими характерами, чтобы композитор мог прочувствовать до глубины души драматизм этих положений, а героев полюбить, как любят и жалеют живых людей. Он отверг огромное количество оперных сюжетов, так как они были недостаточно значительны и не зажгли в нем любви к героям. Зато, работая над любимыми ему сюжетами, композитор до такой степени проникался ими, что порой сам переживал все перипетии драмы героя. Так, окончив «Пиковую даму», он долго оплакивал судьбу Германа.

П. Чайковский «заимствовал» у предшественников все, что подходило к характеру его музыки. Но определяющим началом оперного творчества явилась его чрезвычайно яркая *индивидуальность*.

Его мелодии пленяют слушателя искренностью чувств, большим дыханием, декламационной выразительностью.

Своеобразную и очень большую роль в операх Чайковского играет оркестр, который нередко развивает самостоятельные темы и мелодии, дополняющие и обогащающие вокальные партии. Значительны также чисто инструментальные эпизоды, исполняемые симфоническим оркестром: интродукция к опере и вступления к отдельным актам. Не чуждался композитор и танцевальных сцен, большей частью массовых народных плясок, в музыке которых нередко использовал подлинные народные мелодии.

Одним из приемов оперной драматургии Чайковского являются лейтмотивы, т. е. неоднократно появляющиеся, выразительные и легко запоминающиеся мелодии и темы, которые характеризуют то или иное действующее лицо, душевное состояние героя, чувство, а порой имеют более обобщенный смысл (например, образ судьбы).

«Евгений Онегин»

Первый период творчества П. И. Чайковского длился с конца 1860-х гг. до 1877 г., когда он написал «Евгения Онегина». Композитор был увлечен творчеством Пушкина, хорошо знал его и, выбрав сюжет, сам написал либретто. Это произведение – одно из лучших созданий творческого гения Чайковского – было его пятой оперой. Наиболее яркие и выразительные хоры – две сцены звучат в I действии – два хора крестьян и хор девушек.

Хору *«Болят мои скоры ноженьки»*, развивающемуся по типу протяжной крестьянской песни, композитор придает широкий, распевный характер, используя такие народные приемы, как сольный запев и хоровой припев (подхват), сопоставление мажора и минора, удвоение голосов, кадансовые остановки на доминанте, имитации, пение без сопровождения. Хор написан в простой трехчастной форме. В первую часть входят два небольших куплета, состоящие из запева и припева.

Вторая часть хора (*«Щемит мое ретивое»*) начинается с имитации, построенной на измененной теме запева и проходящей последовательно во всех голосах.

После небольшой оркестровой интерлюдии, основанной на заключительной фразе второй части, наступает третья часть, являющаяся репризой первой. Тема первой части звучит на фоне оживленного сопровождения оркестра.

В хоре используется высокая и средняя тесситура, деление хоровых партий (*divisi*) и удвоение голосов, что при нюансе *forte* создает плотное звучание.

После нескольких приветственных реплик крестьян и Лариной исполняется второй хор-пляска «*Уж как по мосту-мосточку*», написанный в стремительном темпе, в строе доминанты предыдущего хора. Ярко, красочно и разнообразно звучит оркестровое сопровождение. В куплетно-вариационной форме хора есть элементы трехчастности. Основой темы этого хора послужила русская народная песня «Вейся, вейся, капуста».

Вторая часть хора («*Солнце село*») исполняется *riano*. Здесь Чайковский применил редко встречающийся прием соединения разделенных сопрано и альтов в октавном удвоении, придающий своеобразный колорит. Это построение усложнено наложением восклицаний басов и теноров («*Выйди!*»).

Третья часть («*Парашенька выходила*») представляет репризу первой части. Одним из эффектных, но в то же время и трудных для исполнения мест является секвенция («*вайну*»), состоящая из звеньев – доминантсептаккордов с последующим разрешением в тоническое трезвучие.

Хор «*Девуцы, красавицы*» (третья картина I действия) – пример лирической усадебной музыки. Хор является прекрасным идиллическим фоном сцены объяснения Татьяны и Онегина и характеристикой русских девушек. Светлое, несколько завуалированное звучание хора (он находится за сценой) контрастирует с угнетенным душевным состоянием Татьяны.

«Мазепа»

Опера написана в 1883 г. (либретто В. П. Буренина по поэме А. С. Пушкина «Полтава»). Массовые сцены занимают здесь важное место. П. И. Чайковский использует в хорах интонации и ритмы украинских народных песен и плясок (хор и причитание матери «*Не гроза небеса кроет тучею*», хор и пляска «*Нету, нету тут мосточка*»). Народная сцена казни в финале II действия является кульминацией оперы.

Сценой девушек с Марией начинается I действие оперы. Она состоит из трех частей: оркестровое вступление и песня девушек «*Я завью, завью венок*»; диалог девушек и Марии; реприза хора.

Первая часть построена на теме, написанной в стиле украинской песни, полной сердечной теплоты и необычной напевно-

сти. Она по своему складу одноголосная с редкими моментами двухголосия. Варьирование, примененное в данном хоре и идущее преемственно от М. Глинки, является глубоко народным методом постепенного раскрытия и обогащения музыкально-художественного образа.

Вторая часть сцены состоит из трех построений, различных по характеру и изложению. Первое – приветствие хора «Здравствуй, Мария» – выдержано в гармоническом стиле. Второе построение звучит в сольной партии Марии («Здравствуйте, девушки...»). Заключительное построение – со слов «Ну, знать, делать нечего» – изложено в полифоническом стиле (имитации), отличается ладотональной неустойчивостью.

Третья часть (реприза) представляет собой варьирование, повторение первой. После нее следует оркестровое заключение на материале темы. По мере того как удаляется хор, пение затихает, доходя до *pianissimo*.

Хоровая песня с пляской «Нет, нету тут мосточка» (вторая картина I действия) заканчивает сцену чествования гетмана Мазепы в доме Кочубея. Тема хора при ярко выраженном ладовом своеобразии, четком и упругом ритме, энергична, полна задора и движения. Изложена тема как диалог между женскими и мужскими голосами (антифонно).

«Пиковая дама»

Венцом нового периода оперного творчества П. Чайковского явилась опера «Пиковая дама», созданная в 1890 г. После нее он успел написать только одну оперу – одноактную «Иоланту».

«Пиковая дама», бесспорно, лучшее достижение композитора в жанре психологической драмы, возможно, этому помог талантливый сюжет – одноименная повесть Пушкина. П. Чайковский полностью переосмыслил концепцию, даже изменил характеристики героев (Лиза из обычной приживалки в доме графини превратилась в ее богатую наследницу, Герман сильно облагорожен). Время действия перенесено из 30-х гг. XIX в. в XVII в. (Екатерининскую эпоху).

«Пиковая дама» – одно из величайших произведений мирового реалистического искусства. Эта музыкальная трагедия потрясает психологической правдивостью воспроизведения мыслей и чувств героев, их надежд, страданий и гибели, яркостью картин эпохи, напряженностью музыкально-драматического

развития. Характерные черты стиля Чайковского получили здесь наиболее полное и совершенное выражение.

Хор гуляющих *«Наконец-то Бог послал нам солнечный денек»* из I действия интересен как великолепная зарисовка быта и нравов Петербурга конца XVIII в., города военного сословия и высшего чиновничества. Для передачи своего замысла композитор избрал жанр полонеза, отличающегося парадностью и блеском. Хор объединяет разнообразные группы общества и передает чувства, присущие каждой. Ему свойственны приподнятый, торжественный характер, свободное мелодическое движение голосов в четком и оживленном ритме с акцентом на второй доле. Одинаковый ритм во всех голосах, преобладание тесного расположения, поддержка голосов оркестром придают звучанию хора компактность, плотность и блеск. Обращают на себя внимание имитации женских голосов мужскими. Секвенционное движение в терцовом соотношении тонко передает манерность высшего общества. Эффектно применение композитором восходящих секвенций в мужских и женских голосах, не совпадающих по мелодии, тексту и ритму.

По совершенству изложения и формы хор представляет блестящий образец русского классического оперного искусства. Во II действии оперы звучат хоры в сцене пасторали *«Искренность пастушки»*. Сцена в игорном доме (III действие) начинается хором *«Будем пить и веселиться»*, который выполняет драматургическую функцию контраста к последующей сцене. Хорал *«Господь, прости ему...»* в конце оперы в исполнении мужского хора звучит без сопровождения оркестра.

Краткие выводы

Оперно-хоровое творчество П. И. Чайковского отличают правдивость и искренность, полное слияние музыки со словом, гуманизм и народность. Внутренний мир героев, тонкие нюансы человеческой души – основное содержание творчества композитора.

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

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

Часто в операх композитор использовал хоры классического и свободного составов.

Задания для самостоятельной работы

1. Определите роль и место хора в операх П. И. Чайковского.
2. Дайте общую характеристику хоровым сценам в операх «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама».
3. Проведите структурный анализ хоров из I действия оперы «Евгений Онегин», I действия оперы «Мазепа», III действия оперы «Пиковая дама».
4. Исполните голосом или на фортепиано хоры крестьян из I действия оперы «Евгений Онегин», хор девушек из I действия оперы «Мазепа», сцены в игорном доме из III действия оперы «Пиковая дама».

Произведения для изучения

Хоры из оперы «Евгений Онегин»: два хора крестьян «Болят мои скоры ноженьки», «Уж, как по мосту, мосточку» из I действия: хор девушек «Девицы, красавицы» из третьей картины I действия.

Хоры из оперы «Мазепа»: хор девушек «Я завью, завью венки» и хор «Нет, нету тут мосточка» из I действия.

Хоры из оперы «Пиковая дама»: сцена в Летнем саду из I действия (хор гуляющих «Наконец-то Бог послал нам солнечный денек»; хор «Будем пить и веселиться» из III действия).

Литература

1. *Воспоминания о Чайковском* / сост. Л. А. Бортникова, Ю. Л. Давыдов ; под ред. В. В. Протопопова. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 479 с.
2. *Домбаев, Г. М. Творчество Чайковского в материалах и документах* / Г. М. Домбаев ; под ред. Г. Б. Бернандта. – М. : Музыка, 1985. – 187 с.
3. *Ерохина, С. К. Классическая хоровая литература : учеб.-метод. пособие* / С. К. Ерохина. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 184 с.
4. *Оперы Чайковского : путеводитель*. – М. : Музыка, 1976. – 432 с.
5. *Прибегина, Г. А. П. И. Чайковский* / Г. А. Прибегина. – М. : Музыка, 1990. – 223 с.
6. *Тюлин, Ю. Н. Произведения Чайковского : структурный анализ* / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1973. – 436 с.

Раздел III
РАЗВИТИЕ ЖАНРА A CARPELLA
В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ
XIX – начала XX в.

1. Хоры А. С. Даргомыжского, Ц. А. Кюи

Основные вопросы

1. Значение русской народной песни в формировании и развитии светской музыки а carrella. Воздействие на нее демократической песни, романса, бытовой жанровой музыки.

2. Значение русской поэзии для развития хоровой миниатюры в творчестве А. С. Даргомыжского и Ц. А. Кюи.

3. Интонационные черты и жанровые разновидности хоров, рожденных под влиянием песенно-романсовой культуры (застольная песня, элегия, баркарола и др.).

Цель

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

Ключевые понятия

Хоровая миниатюра, кант, бытовой романс, домашнее музицирование, народная песня, пейзажная зарисовка.

В первой трети XIX в. изменяются условия развития музыкального искусства и его места в жизни общества. Композиторы и исполнители стали ощущать нарастающий интерес к их творчеству в достаточно широких социальных кругах.

Высокие достижения русской профессиональной хоровой культуры (как церковной, так и светской), а также богатые традиции народно-песенного творчества подготовили почву для возникновения в 20–30-е гг. XIX в. нового и самостоятельного жанра – *оригинальной светской хоровой пьесы а carrella*. Исключительно важную роль в образовании этой новой разновидности хоровой музыки сыграло широкое распространение в России домашнего музицирования, существовавшего уже в XVIII в. В значительной степени оно возникло как результат назревшей необходимости: известная ограниченность концертной жизни, вызванная особыми социальными условиями крепостнической России, возмещалась домашним музицированием.

Одной из самых популярных форм «домашней» музыки являлся *бытовой кант*, который уже с конца XVIII в. представ-

лял собой вполне развитый жанр и по содержанию, и по музыкальному языку.

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

Популярной формой домашнего музицирования в начале XIX в. являлся и *бытовой романс*. Можно с уверенностью говорить о том, что завоевания романсного жанра оказали самое непосредственное воздействие на развитие вокальных ансамблей и хоровой музыки а *caprella* в области как содержания, так и музыкального языка.

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

Среди композиторов, сыгравших роль в становлении и формировании этого жанра, прежде всего следует назвать А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, М. И. Глинку.

Алябьев Александр Александрович (1787–1851) в историю русской музыки вошел как автор опер, балета, множества водевилей, оркестровых сочинений, свыше 200 песен и романсов, а также хоровых сочинений.

Основные сочинения А. Алябьева: оперы «Лунная ночь, или Домовые» (1822), «Аммалат Бек» (1842–1847); оперы-водевили (многие совместно с А. Верстовским, Ф. Шольцем) – «Деревенский философ» (1823), «Встреча дилижансов» (1825), «Утро и вечер, или Ветер переменился» (1826) и др.; балет «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» (1827) и др.; хоры «В танце», «В путь», «Пела, пела, пташечка», «Застольная песня», «Прощанье с соловьем», «Очи» и др., около 60 духовных сочинений.

Подавляющее большинство хоровых произведений Алябьева невелико по объему, написано в куплетной форме, хотя мы встречаем произведения, выходящие за рамки понятия *хоровая миниатюра*. Таков, например, хор «Пела, пела пташечка», имеющий свободную форму сквозного развития.

Удивительное мелодическое богатство хоров Алябьева, отшлифованность музыкальной формы, лаконичность изложения, тонкое чувство природы человеческого голоса – все это позволяет считать их классическими образцами русской музыки а *caprella* первой половины XIX в.

Сочинения **Варламова Александра Егоровича** (1801–1848), композитора редкого мелодического дарования, ставшие эмоциональным отражением эпохи, были удивительно популярны. Романс «Красный сарафан» пелся всеми сословиями. До сих пор песни и романсы «русского Шуберта», известного театрального дирижера, замечательного вокального педагога, широко исполняемы и любимы.

Вокальный и педагогический опыт Варламова обобщен в труде «Полная школа пения» (1840).

Сочинения композитора включают балеты «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834), «Хитрый мальчик и людоед» (1837); романсы, песни, хоры; музыку к спектаклям драматического театра («Гамлет»). Обращался Варламов к обработкам русских народных песен – сборник «Русский певец» (1846).

Большой знаток и любитель пения **Даргомыжский Александр Сергеевич** (1813–1869) часто устраивал у себя домашние концерты, в которых значительное место занимало ансамблевое и хоровое пение а cappella. В расчете на эти музыкальные собрания им был создан цикл пьес под названием «*Петербургские серенады*» (1843), в котором сказалось воздействие русской поэзии и традиций домашнего ансамблевого музицирования.

Все серенады написаны на стихи русских поэтов. По содержанию и характеру стихотворения, положенные в основу «Петербургских серенад», весьма различны. Это и произведения камерного, лирического характера («Приди ко мне» на слова А. Кольцова), и стихи, написанные в стиле застольных песен («Пью за здоровье Мэри», «Что смолкнул веселия глас» на стихи А. Пушкина), воспевающие силу разума, чувство товарищества, любовь к свободе; стихи, в которых слышны мотивы социального характера, полные психологической углубленности и раздумья («На севере диком» на слова М. Лермонтова), и стихи, содержащие элемент комизма и юмора («Говорят, есть страна» на слова А. Тимофеева, «В полночь леший»).

С точки зрения музыкального языка, хоровые произведения Даргомыжского представляют собой своеобразный *сплав народно-песенных, кантовых и романсовых черт*. Они достаточно четко делятся на две группы. В хорах первой группы, написанных крупным штрихом, ощутимо влияние народной песни и канта. Вторая группа хоров, более детализированных по сво-

ей выразительности, имеет явные черты сходства с русской романсовой культурой, что позволяет охарактеризовать эти произведения как хоровые романсы, так как в романсе музыка более, чем в песне, связана со стихом, отражая не только его общий характер, но и поэтические образы, ритм и интонационный рисунок отдельных фраз. А. С. Даргомыжского по праву можно считать основоположником *нового жанра хоровой музыки a cappella*. В каждом своем ансамбле композитор метко схватывает сущность стихотворения в целом и характеризует отдельные настроения, душевные состояния и изобразительные моменты.

В хоровом письме «Петербургских серенад» сильно сказывается *ансамблевое начало*. Оно проявляется прежде всего в мелодизме, сольном по своему содержанию, рельефности и протяжности мелодических линий, которые, как правило, охватывают разные регистры. В этой особенности музыки Даргомыжского проявляется характерная черта трехголосного ансамблевого письма. Принципиально важным для дальнейшего развития хоровой музыки *a cappella* моментом является мелодическая трактовка баса в отличие от его традиционной гармонической функции.

Специфичность хорового письма Даргомыжского заключается в том, что при преимущественно туттийном изложении каждый голос, входя в общий ансамбль, по-своему индивидуален и самостоятелен. При этом индивидуализация каждой партии проходит не только за счет яркости интонационного материала, плавности, естественности и мелодичности голосоведения, но и за счет тембровой характерности, которую каждый голос приобретает в зависимости от регистра, динамики и соотношения с другими голосами. Этот тип хорового изложения, тесно связанный с ансамблевой культурой, найдет свое продолжение и развитие в творчестве русских композиторов следующих поколений.

На *фактурную* сторону хоров Даргомыжского наиболее сильное влияние оказали традиции бытового канта. Первое, что свидетельствует о близости «Петербургских серенад» к кантам – это состав исполнителей: все серенады трехголосны (Б+Т+А, Б+Т+С, Б+Бар.+Т). Помимо этого, композитор прибегает к тесному расположению голосов, типичному для кантов, и к характерному противопоставлению одного голоса двум

другим, объединенным единой мелодической линией и ритмическим рисунком.

Песенные хоры Даргомыжского выдержаны, как правило, в простой аккордовой фактуре («*По волнам спокойным*», «*На севере диком*»). Композитор находит своеобразные средства хорового письма, которые в дальнейшем станут отличительными чертами жанровой разновидности: постепенное вступление голосов, членение фактуры на мелодию и сопровождающие голоса. Одним из примеров может служить хор «*Вянет, вянет лето красно*» на слова А. Пушкина. Для достижения более яркой звукописи Даргомыжский иногда обращается к изобразительным приемам. В качестве примера можно привести начало хора «*Буря мглою небо кроет*» (А. Пушкин), где расположение голосов усиливает своеобразную «звукопись» снежной вьюги.

В партитурах Даргомыжского обращает на себя внимание частое использование высокой тесситуры, при этом не только в верхних голосах, но и в партии басов. Эта особенность почерка композитора, а также хоров А. Алябьева и ансамблево-хоровой музыки других композиторов, позволяет сделать вывод о том, что преобладание светлых красок и высоких регистров является отличительной чертой светской хоровой музыки а cappella первой половины XIX в.

Таким образом, опираясь при создании «Петербургских серенад» на традиции бытового музицирования, Даргомыжский отходил от однотипности содержания и ограниченности музыкально-выразительных средств бытового канта. Можно сказать, что он создавал новый род музыки.

Особенности хорового письма Даргомыжского показали, что, несмотря на тесную связь с ансамблевыми жанрами, «Петербургские серенады» следует считать первыми светскими произведениями а cappella. Благодаря богатому тематизму, мелодичности, стилистической выдержанности в сочетании с великолепным знанием вокала и с мастерским использованием специфически хоровых выразительных средств они вошли в число выдающихся произведений русской хоровой музыки.

Кюи Цезарь Антонович (1835–1918) – член балакиревского кружка, видный музыкальный критик, активный пропагандист идей творчества «Могучей кучки», ученый в области военно-инженерного дела, автор выдающихся трудов по фортификации.

Отец Кюи был французом, мать – литовкой, первоначальное музыкальное образование он получил в Вильно у польского композитора С. Монюшко, увлекался творчеством Ф. Шопена.

Творческое наследие Кюи чрезвычайно обширно и разнообразно – 14 опер. Среди самых известных – «Кавказский пленник» (по А. Пушкину), «Анджело» (по В. Гюго), «Вильям Ратклиф» (по Г. Гейне), детская опера «Кот в сапогах». Написано композитором более 400 романсов, большое количество хоровых произведений (около 70), многие из которых представляют собой *хоровые миниатюры*. Интересны два сборника: «Семь хориков» на слова И. Белоусова и «Семь вокальных квартетов» на слова Ф. Сологуба; их отличает прозрачность хоровой фактуры, тонкость нюансировки, мастерское использование тембровых возможностей голосов. Несмотря на малый объем, эти хоры совершенны и законченны по форме, несут в себе глубокое содержание и являются прекрасными образцами изобразительности в хоровой музыке.

В своих рассуждениях о вокальной музыке Ц. Кюи придает важное значение тексту, подчеркивая, что «поэзия и музыка – две силы, пополняющие друг друга и мощь которых удваивается от их единения» [5]. Создавая преимущественно хоровые миниатюры и лишь изредка более крупные хоры, композитор использует простые формы: период, иногда куплетно повторенный («*Засветилась вдали*»), варьированную куплетность, двухчастность, порой в ее песенном виде – запев-припев («*Розы*», «*Небо и звезды*»), чаще же всего – простую трехчастную форму («*Уснуло все*»). Более сложные структуры у Кюи редки (в монументальном хоре «*Грозовые тучи*» применена сонатная форма; в большом восьмиголосном хоре «*Жизнь*» имеются черты рондо).

Простые формы Кюи мастерски обогащает, подчиняя их выражению содержания текста. Так, хоры, написанные в виде периода («*Неразгаданный сон*», «*Слезы людские*»), строятся как бы на одном дыхании, из однотипных музыкальных фраз.

Фактура в хорах Кюи разнообразна. Придерживаясь в основном гомофонно-гармонического стиля, композитор, как правило, оживляет и усложняет голосоведение, придавая хоровым партиям достаточную самостоятельность, порой приближаясь к контрапункту. Эпизодически Кюи пользуется приемом имитации, а некоторые его хоры (например, «*Грозовые тучи*»,

«Васильки на полях») из-за этого приобретают смешанный, гомофонно-полифонический склад. Часть хоров имеет ярко выраженную гомофонно-гармоническую фактуру; это преимущественно однородные хоры и несколько смешанных («Ноктюрн», «Голод», «На родине»).

Типичным для Кюи является поочередное вступление голосов («Засветилась вдали»), начало в одном голосе, к которому присоединяются остальные. Нередко мелодия, прозвучавшая в одной партии, передается другой, имитируется («Розы», «Небо и звезды»), приобретая новый тембр.

Характерным также является использование *divisi* (во всех голосах, причем особенно – в кадансах; нередко встречается октавное удвоение мелодии («Уснуло все», «Грозовые тучи»).

Почти все ансамбли и хоры (за исключением детских) рассчитаны на певцов с хорошими голосами, владеющих вокальной техникой. Многие хоры обладают диапазоном более трех октав; в хоровых партиях встречаются предельно высокие и низкие звуки диапазона. Правда, высокие ноты Кюи применяет преимущественно в кульминациях, не злоупотребляя высокой тесситурой. Точно так же низкие звуки у басов он использует преимущественно в кадансах. Композитор всегда заботился о плавном, логичном голосоведении и охотно пользовался хоровыми красками. Излюбленный его прием – показ темы в звучании разных тембров, в разных партиях, регистрах.

В некоторых хорах Кюи встречаются звукоизобразительные моменты, например, движение волн («Баркарола», «Жизнь»), удары молота («Два врага»), эхо («Уснуло все»).

В своем творчестве композитор отдавал предпочтение мажорным тональностям. Имеются и случаи сочетания одноименных мажора и минора («Край ты мой»); иногда это вызвано наличием в тексте противопоставлений («Воды», «Гроза»).

Довольно часто Кюи применял остинато: бас (иногда на тонике-доминанте), выдержанные звуки в верхних и средних голосах. Заключительный аккорд в хорах композитора всегда полнозвучен и обычно изложен в мелодическом положении терции или квинты («Засветилась вдали»).

Одним из первых Кюи начал работать в жанре хоровой миниатюры *a cappella*. Прежде всего он создатель жанра *хорового романса* с богатым использованием разнообразных хоровых средств, тембров хоровых партий и их всевозможных сочета-

ний. Пожалуй, таких хоровых акварелей до Кюи еще не знала русская хоровая музыка. Романсовая линия нашла свое активное продолжение в творчестве младших современников композитора: А. Гречанинова, Виктора Калинникова, П. Чеснокова.

Краткие выводы

В формировании и развитии светской музыки а саррелла значительную роль сыграли русская народная песня, бытовой кант и романс.

Исключительно важное значение в образовании новой разновидности хоровой музыки имело домашнее музицирование. Под его влиянием возникают новые виды бытовых хоровых песен (застольная, элегия, баркарола, сатирическая песня) в творчестве А. С. Даргомыжского («Петербургские серенады»).

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

Задания для самостоятельной работы

1. Укажите, какие исторические события способствовали развитию жанра а саррелла в творчестве русских композиторов.

2. Определите роль композиторов А. А. Алябьева, А. Е. Варламова в становлении светской хоровой музыки в России XIX в.

3. Охарактеризуйте цикл «Петербургские серенады» А. С. Даргомыжского.

4. Перечислите фактурные и интонационные особенности хорового творчества Ц. А. Кюи.

5. Исполните голосом или на фортепиано включенные в список музыкальной викторины произведения А. С. Даргомыжского и Ц. А. Кюи.

Произведения для изучения

А. С. Даргомыжский. Цикл «Петербургские серенады» («Ворон к ворону летит», «На севере диком»).

Ц. А. Кюи. Хоры «Засветилась вдали», «Уснуло все».

Литература

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

2. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

3. *Матвеев, Н. В.* Хоровое пение : учеб. пособие / Н. В. Матвеев. – СПб. : Братство Александра Невского, 1998. – 287 с.

4. *Назаров, А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи / А. Ф. Назаров. – М., 1989. – 224 с.

5. Романовский, Н. В. Хоровое творчество Ц. А. Кюи / Н. В. Романовский // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве / под общ. ред. П. П. Левандо. – Л. : Ленингр. гос. консерватория, 1983. – С. 63–72.

2. Хоровое творчество П. И. Чайковского. Гуманистические мотивы хоров С. И. Танеева

Основные вопросы

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

Цель

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

Ключевые понятия

Гармонический стиль П. И. Чайковского; мелодическое развитие голоса; хоровая полифония С. И. Танеева; масштабные хоры; интеллектуализм хоровых «полотен» С. И. Танеева.

Деятельность П.И. Чайковского исторически совпала с периодом развития русской национальной музыкальной культуры второй половины XIX в. Это было также время расцвета хорового искусства. Очагами исполнительского мастерства были мощные по численности голосов и превосходные по профессиональной подготовке хоровые коллективы казенных и частных оперных театров Петербурга, Москвы и других городов. Развитию хорового творчества способствовала художественная деятельность Придворной капеллы и Синодального хора, а также многочисленных хоровых коллективов – Бесплатной музыкальной школы, графов Шереметьевых, И. А. Мельникова, А. А. Архангельского, хоров консерваторий и других учебных заведений.

П. И. Чайковского, как и представителей «Могучей кучки», объединяла глубокая любовь к родине, русскому народу, к его

историческому прошлому, высокая идейность в служении искусству, а также народность, демократизм.

Творчество композитора в основном было посвящено *раскрытию духовного мира человека* и решению морально-философских вопросов. Для его хорового творчества характерна глубокая эмоциональность, приподнятость, напряженность, драматическая взволнованность.

Связь Чайковского с *народной песней* была глубоко органичной. Используя народную песню, он сохранял ее специфические черты и особенности: распевность, лад, структуру, метроритмическое своеобразие, форму, подголосочную фактуру.

В своей многообразной профессиональной деятельности композитор постоянно соприкасался с хоровым искусством как музыкальный критик.

Более половины хоровых сочинений Чайковского предназначено для исполнения а саррелла, причем именно в этом жанре созданы его лучшие хоровые миниатюры зрелого творческого периода – «*Ночевала тучка золотая*», «*Соловушка*», «*Не кукушечка во сыром бору*», «*Без поры да без времени*». Устойчивый интерес композитора к хору а саррелла не случаен. В этом исполнительском составе Чайковский видел своеобразие возможности воплощения значительных тем и идей, характерных для всего его творчества.

Уже в первом дошедшем до нас произведении композитора, хоре а саррелла «*На сон грядущий*» (поэтический текст Н. Огарева), сочиненном в 1863–1864 гг. студентом Петербургской консерватории, мы находим мотивы, близкие зрелому творчеству Чайковского. Поэтическая идея этого сочинения – мечта о счастье и обманчивый покой ночных видений – найдет более полное, художественно завершенное выражение не только в вокальной лирике, но и в монументальных симфонических произведениях композитора. Хор написан в свободной строфической форме с элементами трехчастности, делящейся на пять периодов. Последний период носит репризный характер и вместе с тем является заключением (кодой) [5, с. 126].

Автор стихов, на которые был написан «*Вечер*» (1881), относящийся к зрелому творческому периоду композитора, остался неизвестен, возможно, что слова этого хора сочинил сам Чайковский. Хор представляет собой музыкальную картину природы, которая проникнута спокойствием, ощущением ве-

черней тишины. Для создания прозрачной звуковой и эмоциональной атмосферы Чайковский использует скупое, в основном полифоническое трехголосие мужского хора, образующееся путем разделения партии теноров. Есть в этом музыкальном лирическом пейзаже черты, сближающие его с русской народной песней: это и песенный характер главной темы, и чередование полифонической и гомофонно-гармонической фактуры, и унисонные окончания предложений, при этом каждая из трех партий вполне самостоятельна, параллельное движение голосов встречается редко. В целом в сочинении выдержано общее светлое, спокойное настроение, отсутствуют тематические, ладотональные и динамические контрасты. Мягкое хоровое звучание предопределяется уже составом и тесситурными условиями хоровых партий.

Рассмотренные два сочинения Чайковского для хора а саррелла, при всей строгости и даже академичности выразительных средств, затрагивают такие важные для творчества композитора темы, как внутренний мир человека, его страдания, надежды. Обе эти темы получают яркое воплощение в хоровой миниатюре «*Ночевала тучка золотая*» (1887) на слова М. Ю. Лермонтова. Мотивы одиночества, неразделенного чувства, ожидания счастья и несбыточности желаний нашли в этом хоре убедительное музыкальное воплощение, выраженное с благородной простотой, лаконично и емко. С особенной тонкостью Чайковский оттеняет различные нюансы поэтического текста, не разрушая единства целого. Стремясь сохранить предельную ясность подачи поэтического текста, композитор использует простейшую одночастную форму и аккордовую фактуру, в которой, за исключением одного случая, отсутствуют распевы слогов.

В некоторых хоровых произведениях Чайковский обращается к теме «искусство и художник», которая волновала и привлекала многих русских композиторов-классиков. О могучей силе искусства повествует хор, посвященный А. Рубинштейну – «*Привет А. Рубинштейну*» (1889). В тексте хора великий музыкант сравнивается с прелестным соловьем.

В этот же год Чайковский написал хор «*Соловушка*» (на собственные слова), где образ соловья символизирует образ художника. Поэтический текст содержит глубокий смысл: суть его в том, что истинный художник отдает свое искусство наро-

ду и народ платит художнику своей любовью. Соловушка – типично народный образ, любовно воспетый в русских песнях, былинах. Музыка и слова в хоре едины: каждое слово поется, каждая музыкальная фраза обогащает поэтическую мысль. Произведение в целом волнует своей простотой и искренностью, вызывая чувство тоски по родной стороне и светлое, радостное настроение от предстоящего возвращения. В хоре с особенной отчетливостью проявились близкие и родные Чайковскому черты русской народной песенности, пронизывающие в той или иной степени все хоровое творчество композитора. Очень показателен в этом отношении запев тенора соло, в котором объединяются два интонационных элемента, типичных для русской крестьянской песни. Черты русской народной песенности мы находим и в последующих разделах этого сочинения (хор имеет трехчастную форму с зеркальной репризой, хотя можно рассматривать его в куплетной форме).

П. Чайковский неоднократно обращается к поэзии Н. Цыганова – «Не кукушечка во сыром бору», «Без поры да без времени». В этих произведениях ярко выражена русская напевность, широко использованы народно-песенные мелодические обороты, а также ладовые и метrorитмические приемы, свойственные русскому песенному фольклору. Несомненно, что здесь, как и во всем творчестве Чайковского, сказалась его безграничная любовь к русскому народу, к русской песне. Хоры написаны в 1891 г. и посвящены Бесплатному хоровому классу И. Мельникова. Они близки друг другу по теме и общему настроению – в них звучит повесть о горькой доле простой русской женщины.

«*Не кукушечка во сыром бору*» – одна из лучших песен на стихи Н. Цыганова. В ней рассказывается о молодушке, чей «добрый молодец по безразумью зашатался». Хор написан в трехчастной форме. Хоровая партитура – строго четырехголосная. Здесь, как и в других хорах Чайковского, обращает на себя внимание глубокое соответствие музыки и слова. Поэтический текст содержит типичный для народной поэзии прием: два параллельных поэтических ряда, две параллельные линии. Один ряд – образы природы (кукушечка, сокол); другой ряд – образы людей (молодушка, тоскующая в терему, и молодец с его плачевной судьбой).

В хоре *«Без поры да без времени»*, подчеркивая особенности текста, Чайковский выбирает звучание одних женских голосов. Чувство скорби, выраженное в первых двух разделах, достигает в *Allegro* особенной силы, а последняя кульминационная фраза звучит как страшный, раздирающий душу вопль. Композитору удалось путем максимального использования возможностей четырехголосного женского хора создать в этом глубоко эмоциональном произведении убедительную звуковую насыщенность фактуры.

Хор *«Что смолкнул веселия глас»* на слова «Вакхической песни» А. Пушкина написан в 1891 г. по просьбе хорового дирижера И. Мельникова. П. Чайковский избрал для своего хора свободную строфическую форму. Музыка, следуя за пушкинскими стихами, выходит за рамки обычных форм-схем; репризные построения отсутствуют. По стилю этот хор приближается к хору *«Привет А. Рубинштейну»*.

Хоровое творчество Чайковского имеет большое значение в истории русской хоровой музыки. Несомненно, его хоровые произведения нельзя рассматривать как случайные сочинения. В них убедительно раскрыты образы, темы, идеи, которые постоянно волновали композитора, имели для него непреходящее значение и воплотились в других его произведениях.

Танеев Сергей Иванович (1856–1915) – ученик и близкий друг П. И. Чайковского, мнением которого композитор дорожил, быть может, более всего. С. И. Танеев оставил о себе замечательную память. Однако с точки зрения современных исследователей, его творчество в некоторой степени затмевала слава, с одной стороны, его учителя – П. И. Чайковского, с другой – гениальных учеников А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова.

В Танееве всегда видели прежде всего энциклопедически образованного музыканта, замечательного педагога, исполнителя-пианиста, первого русского музыкального теоретика с мировым именем.

Семнадцать лет композитор работал над фундаментальными трудами *«Подвижной контрапункт строгого письма»* и *«Учение о каноне»*. В этих книгах основополагающей темой стала взаимосвязь гармонии и музыкальной формы.

Наследие композитора составляют произведения самых разных жанров: опера *«Орестея»* (1895); кантаты *«Иоанн Дамаск»*

скин» (1884), «По прочтении псалма» (1915), хоровые циклы (на стихи Я. Полонского) и около 70 хоров а cappella.

Благодаря Танееву жанр а cappella занял в дальнейшем ведущее место в творчестве русских композиторов. Почти все свои хоровые произведения он посвящал тому или иному исполнительскому коллективу. Несомненно, что непосредственная связь с исполнителями в известной степени способствовала высокому художественному уровню сочинений композитора для хора а cappella.

Хоровое творчество Танеева принято рассматривать в двух периодах: раннем и зрелом. В ранний период композитором созданы хоровые миниатюры, связанные с образами природы, в них преобладает гомофонно-гармоническое изложение («Сосна», «Венеция ночью», «Серенада», «Вечерняя песня» и др.). Постепенно композитор меняет свое отношение к хору и начинает рассматривать его как вокальный коллектив, способный исполнять сочинения крупных форм. Зрелый период творчества Танеева связывают с созданием хора «Восход солнца» (1891) на стихотворение Ф. Тютчева. Расширение масштабов формы обусловило необходимость применения полифонических средств в хоровом изложении, в частности, широкого использования имитаций. Стремление к монументализму форм, основанному на полифонических приемах развития музыкального материала, еще полнее выявилось в хоровых композициях «Из края в край», «Звезды», «Альпы».

Монументализм хоровых произведений С. Танеева в значительной мере определяется составом исполнительских коллективов, на которые они рассчитаны. Так, наряду с произведениями для неполного смешанного и обычного четырехголосного хора, у Танеева есть сочинения для пятиголосного состава («Прометей», написанный в форме тройной фуги), а также для двойных хоров («По горам две хмурых тучи», «В дни, когда над сонным морем»). Развитое многоголосие хорового изложения является одной из стилистических особенностей хорового письма Танеева. Вокальная сторона хоров характеризуется глубоким знанием певческих голосов. Это находит отражение в выборе составов хоров, наиболее полно отвечающих художественно-творческим задачам, в применении преимущественно удобных тесситур, в мелодичности голосоведения, в эффективном использовании вокально-тембровых красок.

О высокой требовательности Танеева к певческим коллективам в отношении исполнения свидетельствует множество указаний, выставленных композитором в партитурах своих произведений, касающихся темпа, нюансировки, фразировки, звуковедения, характера исполнения.

Хоровые произведения Танеева охватывают широкий диапазон жизненных тем. Здесь и мечта о несбыточном счастье («Сосна»), и образы простой человеческой радости («Веселый час», «Пью за здравие Мери»), и юмор («Фонтан»). Большинство хоров связано с образами природы, наводящими на размышления о смысле жизни.

В 1909 г. С. Танеевым создан большой цикл из двенадцати хоров а саррелла на слова Я. Полонского. Этот сборник стал вершиной не только хорового творчества С. Танеева, но и всей русской хоровой музыки в этом жанре на рубеже XX в. Хоры написаны для различных смешанных составов (первая тетрадь содержит хоры четырехголосные, вторая – пятиголосные, третья – шести- – восьмиголосные; в каждой тетради – по четыре хора). В этих произведениях наиболее полно проявились характерные черты хорового творчества С. Танеева.

Хор «Вечер» – пример танеевского мастерства звукописи, когда средствами музыки достигается как бы зримость образа («Зари догорающей пламя...»). После изложения темы в баркарольном ритме и ее имитационной разработки (тенора, затем басы), звучит первый «зримый» фрагмент: «Сквозит лучезарное море». Далее один за другим звучат различные, но всегда красочные эпизоды: звон бубенчиков нестройных, песня погонщиков, мелькнувшая в полете чайка, качающаяся (как в люльке) морская пена, повисшие на листьях каштана капли росы... И наконец последний трепет уходящей зари («и в каждой росинке трепещет...»). Завершает хор зеркальная реприза [6].

Хор «Посмотри, какая мгла» – пример изобразительности в хоровом творчестве композитора. Он написан для смешанного четырехголосного состава и имеет черты трехчастной формы. Обилие плагальных гармоний придает мягкость звучанию. Трудной технической и художественной задачей для исполнителей является передача характера. Большую роль в этом играет выбор штриха и темпа.

Хоры «Вечер» и «Посмотри, какая мгла» относительно популярны, чему способствуют доходчивость образов и небольшие размеры произведений.

Хоры эти встречаются в репертуаре не только профессиональных, но подчас и лучших самодеятельных коллективов.

В хоре «Развалину башни, жилище орла...» с большой силой проявилось мастерство смыслового переинтонирования тематического материала. В произведении говорится о навсегда ушедшем счастье, сопоставляются картины печального настоящего и воспоминания о светлом прошлом.

Значение творчества С. И. Танеева в развитии русской хоровой культуры исключительно велико. Создав большое количество разнообразных произведений, нередко достигающих философской обобщенности и отличающихся выдающимся мастерством хорового изложения, композитор поднял русскую хоровую музыку на небывалую художественную высоту и тем самым определил пути ее развития на многие десятилетия вперед.

Краткие выводы

Творчество П. И. Чайковского и С. И. Танеева исторически связано с расцветом хорового искусства России конца XIX в. Композиторы в своей многообразной профессиональной деятельности постоянно соприкасались с хоровым искусством как музыкальные критики и как исполнители.

П. И. Чайковским создано значительное количество произведений а capella для хоров, разнообразных по исполнительскому составу (женские, мужские, смешанные) и количеству голосов. Анализируя его наиболее совершенные сочинения без сопровождения, мы видим те общие черты стиля, которые отличают творчество композитора: мелодизм, глубокая эмоциональность, драматическая взволнованность.

С. И. Танеев расширил рамки хоровой миниатюры а capella до значения и масштабов хоровой поэмы. С его именем в русскую музыку вошло понятие *хоровая полифония*.

Задания для самостоятельной работы

1. Определите отличительную особенность хорового творчества П. И. Чайковского.
2. Укажите, какие виды фактуры использовал П. И. Чайковский в хорах без сопровождения.
3. Дайте краткую характеристику хорам без сопровождения П. И. Чайковского.
4. Назовите периоды хорового творчества С. И. Танеева. Кратко охарактеризуйте каждый из них.

5. Укажите, какие виды фактуры использовал С. И. Танеев в зрелый период творчества.

6. Исполните голосом или на фортепиано хоры а саррелла П. И. Чайковского и С. И. Танеева, включенные в музыкальную викторину, предлагаемую преподавателем.

Произведения для изучения

П. Чайковский. «Ночевала тучка золотая», «Соловушка», «Не кукушечка во сыром бору», «Вечер», «Без поры да без времени».

С. Танеев. «Сосна», «На могиле», «Вечер», «Посмотри, какая мгла», «Развалину башни», жилище орла...».

Литература

1. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев. – Л., 1972. – 245 с.

2. Бернандт, Г. Б. С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.

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

4. Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

5. Крылов, А. И. О хорах а саррелла П. Чайковского / А. И. Крылов // Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 114–129.

6. Ольхов, К. А. Хоры а саррелла С. Танеева / К. А. Ольхов // Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 29–53.

3. Темы, образы и жанровые черты хоровых произведений А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова

Основные вопросы

1. Песенно-романсовое и речитативно-декламационное начало в хорах А. Т. Гречанинова.

2. Особенности фактуры, формообразования, приемов хорового письма в творчестве А. Т. Гречанинова.

3. Гармонические и темброво-речитативные выразительные средства хоров а саррелла П. Г. Чеснокова.

4. Фольклорная природа некоторых хоров П. Г. Чеснокова, отраженная в их гармонических и фактурных особенностях.

Цель

Определить ладово-интонационные и композиционно-фактурные особенности акапельного творчества А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова. Изучить типы и виды хоровых составов.

Ключевые понятия

Музыка на заказ; новое направление в творчестве А. Т. Гречанинова; распетая гармония П. Г. Чеснокова; бас-октавист.

Гречанинов Александр Тихонович (1864–1956) – композитор, вместе с А. Д. Кастальским стоявший во главе нового направления русской музыки, поднявшего на высочайшую ступень традицию церковно-певческого искусства. Между тем творчество А. Т. Гречанинова не так хорошо известно, как творчество А. Д. Кастальского, и недостаточно изучено. Оценка композиторского дарования и определение вклада Гречанинова в историю русской музыкальной культуры только начинается. Несколько обстоятельств затрудняют полноценный охват и исторический анализ его наследия. Очень большое по объему, разножанровое, до сих пор оно остается малодоступным для изучения, особенно те сочинения, которые были написаны в годы эмиграции. Кроме того, самая существенная и ценная его часть – духовная музыка – до недавнего времени была практически исключена из церковного обихода и изучения в нашей стране.

А. Т. Гречанинов принадлежит к тем редким профессионалам, которые благодаря своей целеустремленности и энергии пришли в музыку из среды, достаточно далекой от классических музыкальных традиций. Его творческий путь был своеобразным, но вполне органично вписывался в логику культуры рубежа XIX–XX вв. Поздно получив профессиональное образование, Гречанинов компенсировал это своей исключительной работоспособностью и продуктивностью в Петербургской консерватории (1890–1893) по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова.

Наиболее характерны для творчества Гречанинова романсы (св. 200) и хоровые произведения – светские и духовные. Он много и с удовольствием писал на заказ, всегда демонстрируя высокий уровень мастерства; с не меньшей профессиональной добротностью и уверенностью мог преподавать, дирижировать хором и оркестром, аккомпанировать певцам, выступать в ансамблях. Композитор нередко использовал в своих церковных сочинениях народные темы. Особенностью его песнопений яв-

ляются изобразительность, программность, правда, в строгом соответствии с текстом. Да и возвращенный Гречаниновым древний прием исполнения, когда речитативному чтению одного канонарха вторит хор, слушался весьма необычно. Древняя традиция оказалась самой современной!

Основные сочинения Гречанинова: опера-былина «Добрыня Никитич» (1896–1903), опера-легенда «Сестра Беатриса» по М. Метерлинку (1910), «Женитьба» по Н. В. Гоголю (1946); кантаты «Самсон», «Хвалите Бога»; детские оперы «Елочкин сон» (1911), «Теремок», «Кот, петух и лиса» (1921).

А. Т. Гречанинов автор многих духовных произведений: «Четырех литургий», «Всенощного бдения», монументальной «Страстной седмицы», хоровых концертов «Волною морскою», «К Богородице прилежно». В духовные произведения он вводил черты светских жанров, они масштабны и рассчитаны на концертное исполнение. На протяжении всей творческой жизни композитор обращался к написанию хоровых произведений с сопровождением и *a cappella*. Среди них *миниатюры-пейзажи* («В зареве огнистом», «На заре»), *хоровые картины* («Над неприступной крутизною», «Осень»), *хоровые романсы* («Нас веселит ручей», авторское переложение «Колыбельной»), *хоры в народном духе* («Лен», «За реченькой яр-хмель», популярная обработка «Пойду ль я, выйду ль я»), *хоры на тексты басен И. А. Крылова* («Лягушка и вол», «Лебедь, рак и щука»). А. Гречанинов написал 20 смешанных и 6 однородных светских хоров *a cappella* на стихи русских поэтов: А. Пушкина, Н. Некрасова, А. Майкова, К. Бальмонта. Есть у него и хоры, написанные на прозаические тексты: «После грозы» на слова Л. Н. Толстого и «Русский язык» на слова И. С. Тургенева.

Хоры Гречанинова очень живописны. Хоровое письмо отличается постоянным многоголосным звучанием за счет *divisi* поочередно в разных партиях. Для тонкой передачи содержания текста композитор использует различные тембровые сочетания хоровых партий. Многообразно используется им прием дублирования, ставший типичным для русской хоровой музыки конца XIX – начала XX в. В хорах композитора, особенно ранних, сказывается влияние музыки П. Чайковского и С. Танеева. Они отличаются *мелодичностью, красивой гармонизацией, образностью, использованием хоровых красок*. Фактура

изложения хоров а саррелла чаще всего *гомофонно-гармоническая* и *полифоническая* (главным образом подголосочная). В хорах, выдержанных в народном духе, преобладает вариационное развитие с куплетной формой. В хоровых миниатюрах и пейзажах композитор чаще использует двух- и трехчастные формы.

Чесноков Павел Григорьевич (1877–1944) – одна из крупнейших фигур русской хоровой культуры и разносторонний хоровой деятель – композитор, дирижер, педагог (с 1920 г. – профессор Московской консерватории), глубоко национальный и самобытный в своем творческом облике. Получив прекрасное музыкальное образование (сначала у отца-регента, а затем в Синодальном училище у С. Смоленского и С. Танеева), П. Г. Чесноков в совершенстве познал все тонкости вокального искусства.

Он работал в различных жанрах хоровой музыки. Его перу принадлежат: опера «Небо и звезды»; духовные произведения: несколько «Литургий», «Всенощное бдение», ряд «Панихид», хоровые концерты «Ангел вопиюще» и др. Наибольшее место в его творчестве занимают церковные хоры а саррелла, их более 400. Они, в свою очередь, делятся на обработки подлинных старинных распевов и на самостоятельные сочинения для богослужения. Сдержанность древних распевов, строгий диатонизм, логичность мелодического развития в высшей степени облагораживали его стиль.

Значительным вкладом Чеснокова в хоровую литературу являются лирические миниатюры а саррелла – «*хоровые романсы*». Среди многочисленных женских четырехголосных хоров в сопровождении фортепиано или фисгармонии – развернутые хоры драматического содержания: «Несжатая полоса» на слова Н. Некрасова, «Листья» на слова Ф. Тютчева; хоровые миниатюры: «Солнце, солнце встает» на слова А. Федорова, «Лотос» на слова Г. Гейне; лирические хоры, рисующие картины природы: «Катит весна» на слова Г. Гейне, «Зеленый шум» на слова Н. Некрасова, «Ночь» на слова А. Плещеева, «Яблоня» на слова С. Потресова; хоры ярко выраженного народного характера: «Колокольчики звенят» на слова А. Пушкина, «Крестьянская пирушка» на слова А. Кольцова.

Наиболее характерное настроение чесноковских хоров – мягкая, спокойная лирика, иногда благодушно-приветливая,

иногда с оттенком задумчивой печали и почти всегда связанная с созерцанием природы. Это и морские пейзажи: «Русалка», «Тишь»; и знойная пустыня: «На пути в Иерихон»; и «Альпы», и более родной для Чеснокова подмосковный дачный пейзаж: «Теплится зорька» с ее застывшей, как стекло, гладью озера и всплескивающей рыбкой, «Август» со стеной березовых ветвей над покосившейся купальней; голубая мгла ароматной летней «Ночи»; снежная пелена и окованные льдом ручьи в хоре «Зима» [2, с. 47].

Но к каким бы текстам ни обращался композитор – церковным ли, к народной ли песне – любой текст служил для него лишь средством для воплощения основного эстетического принципа в творчестве.

Фактура его хоров отличается специфической манерой располагать аккорд по хоровым партиям, в основном следуя обертоновому принципу, т. е. соблюдать большее расстояние между нижними голосами и уплотнять верхние голоса. С этим же связаны типичные чесноковские *divisi* басовой партии, когда баритонам поручается квинтовый тон аккорда, подчеркивающий ощущение реально слышимого обертона-отзвука от баса. Не менее характерны для Чеснокова удвоение сопранового терцового тона тенорами на фоне квинтового звучания басовой партии («*Теплится зорька*»).

Гармонии Чесноков придает специфическое *чисто красочное звучание*. Фонизм аккорда для него важнее функциональности, а гармония в целом неотделима от хорового тембра. Характерны с этой стороны органые пункты его хоров, как правило, тонические. Основное назначение их – дать возможность прозвучать аккорду в хоре. Часто в произведениях Чеснокова встречаются нонаккорды различных функций. Увлечение композитора яркими аккордами было настолько сильным, что он вводил их в гармонизации старинных распевов. К категории его излюбленных аккордов также относится альтерированная доминанта, хотя альтерация их в большинстве случаев играла роль скорее характерной мелодической интонации («*Альпы*», «*Теплится зорька*»).

Мелодика и ритмика хоров Чеснокова в значительной степени подчинены гармонии. *Хоровая мелодика* в основном малоподвижна и ритмически однообразна. Обычно она вырастает из тонов распетой гармонии. Это особенно очевидно в тех слу-

чаях, когда композитор поручает верхнему голосу выдержанные звуки, «раскрашивая» их разными гармониями и как бы любуясь переливами гармонических красок, неожиданно сменяющих функции выдерживаемого тона [2, с. 45–67].

Можно полагать, что мелодия таких светских сочинений уходит своими жанровыми корнями в типичную для церковного пения псалмодию.

Чаще всего Чесноков пишет шестиголосную партитуру (два сопрано, альт, тенор и два баса), но вообще количество голосов и их комбинации у него непрерывно меняются как на протяжении одного хора, так и в целых группах произведений в связи с их жанром.

Обработки песен Чесноков пишет обычно для хора с солистами или иногда начинает произведение с сольного запева, приближаясь к манере народного исполнения. Лучшими обработками Чеснокова являются написанные им в 1922 г. три хора ор. 52 – «Во субботу день ненастный», «Лучинушка и дубинушка», «Канава». В первых двух хорах композитор применяет ряд приемов, не свойственных его хоровому письму в оригинальных сочинениях: мелодическую самостоятельность голосов, моменты вторы, насыщенность партий характерными песенными напевами, разнообразие мелодико-ритмического рисунка, переkreщивание голосов, унисонные и октавные концовки и т.п.

Исключительно виртуозна хоровая инструментовка Чеснокова, направленная на раскрытие художественных образов текста. Некоторые приемы инструментовки устойчиво связаны с кругом определенных художественных образов. Так, например, поручение басовой партии ведущей мелодической линии, нередко с октавными удвоениями, и противопоставление ее другим голосам композитор применяет обычно в произведениях мрачного, скорбного характера («Дума за думой», «Весеннее успокоение») или богатырско-героического плана («Лес», «Ой, кабы Волга-матушка»). Применение двухголосного четырехголосия связывается с близостью произведения к народной песне, а трехголосное шестиголосие употребляется для создания плотного фанфарного звучания в торжественных, праздничных моментах («Москва», «Да здравствует Россия»).

Светлое созерцание («Теплится зорька», «Ночь»), душевное растворение в природе, забвение личных горестей перед вели-

чием ее вечности («Зимой», «Альпы»), простодушное народное веселье («Канавы», «Ах, вы, сени»), представление о смерти как об умиротворенном состоянии («Весеннее успокоение»), скорбно задумчивые размышления о конце жизни («Дума за думой», «Минувшие дни», «Не отвержи мене во время старости»), мягкое сострадание чужому горю («Не цветочек», «Дубинушка») – вот основной круг настроений чесноковских хоров.

Хор «*Теплится зорька*» (слова К. Гребенского) – наиболее типичное для хорового творчества композитора произведение. Это развернутый смешанный хор с *divisi* во всех голосах. Крайние части (хор написан в трехчастной форме) созерцательного характера с интересными наслоениями доминантовой гармонии на тоническую, что придает особый колорит звучанию. Средняя часть состоит из ряда эпизодов изобразительного характера. Картины и звуки природы переданы выразительной мелодией, яркими красочными гармониями.

П. Чесноков – автор книги «Хор и управление им» (1940, 2-е изд. 1952), являющейся ценным педагогическим пособием и интересной тем, что в ней отчетливо проступают эстетические принципы автора – композитора и исполнителя.

Духовно-музыкальное творчество композитора – ценный художественный вклад в историю русской православной музыки, по достоинству оцененный современниками и последователями. П. Чесноков и сейчас является востребованным композитором и теоретиком, одним из самых исполняемых и любимых авторов в Русской православной церкви [4, с. 152].

Краткие выводы

Деятельность А. Т. Гречанинова и П. Г. Чеснокова была неразрывно связана с хоровой исполнительской практикой. Они успешно преподавали, дирижировали хором и оркестром, аккомпанировали певцам, выступали в ансамблях. Их «светское» творчество соперничало с духовной музыкой. Композиторский почерк формировался в тесной связи с практической деятельностью.

Задания для самостоятельной работы

1. Дайте характеристику типам фактуры хоров *a cappella* А. Т. Гречанинова и П. Г. Чеснокова.
2. Перечислите темы, образы, жанровые черты хорового творчества А. Т. Гречанинова и П. Г. Чеснокова.
3. Укажите, в каком соотношении находятся духовные и светские хоры П. Г. Чеснокова.

4. Исполните голосом или на фортепиано хоры а cappella А. Гречанинова и П. Г. Чеснокова, включенные в музыкальную викторину, предлагаемую преподавателем.

Произведения для изучения

А. Гречанинов. «Лягушка и вол». «В зареве огнистом».

П. Чесноков. «Теплится зорька». «Альпы».

Литература

1. Александров, Ю. Страницы жизни / Ю. Александров // Сов. музыка. – 1964. – № 10. – С. 15–24.

2. Дмитриевская, К. Н. Русская советская хоровая музыка / К. Н. Дмитриевская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – С. 5–71.

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

4. Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

5. Птица К. Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К. Б. Птица. – М. : Музыка, 1970. – С. 59–72.

6. Рахманова, Н. П. А. Т. Гречанинов / Н. П. Рахманова // История русской музыки : в 10 т. – М., 1997. – Т. 10А. – 294 с.

7. Усова, И. М. Хоровая литература / И. М. Усова. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – С. 3–97.

4. В. С. Калинин – композитор, педагог и дирижер

Основные вопросы

1. Особенности стиля хоров а cappella В. С. Калиникова, их композиционное разнообразие.

2. Гармоническая острота – одно из выразительных средств создания драматических образов. Усиление роли низких тембров как средство выражения мужественного характера.

3. Фольклорно-интонационные черты хорового творчества В. С. Калиникова и жанровое разнообразие произведений.

Цель

Изучить акапельное творчество В. С. Калиникова. Определить своеобразие фактурных приемов, тематизма, гармонического языка и формообразования.

Ключевые понятия

Хоровая миниатюра, мелодизированная фактура, альтерированная гармония.

Калинников Виктор Сергеевич (1870–1927) – композитор, дирижер, общественный деятель, педагог (профессор Московской консерватории); преподавал также в Московском филармоническом училище, Синодальном училище, руководил хорами, преподавал пение в школах.

Хоровое творчество В. С. Калинникова обширно и разнообразно. Одним из первых композиторов он сочинил песни для детей и выпустил их в сборниках «Одиннадцать одноголосных детских песен» и «Девять двухголосных детских хоров» («Тень-тень», «Котик», «Журавель», «Скок-поскок» и др.). Выразительная музыка, доступные детям вокально-хоровые задачи до сих пор привлекают внимание учителей музыки к этим сборникам.

Творческое лицо В. С. Калинникова и его композиторский почерк полностью сложились в первом десятилетии XX в. Это была эпоха расцвета хорового искусства дореволюционной России. Различные хоровые коллективы развивали интенсивную концертную деятельность: капелла графа Шереметьева и хор Ф. А. Иванова в Москве, хор Д. А. Агренева-Славянского и множество хоров разных учебных заведений. Величайшего исполнительского мастерства достигают церковные хоровые коллективы. Слава Петербургской капеллы и Синодального хора гремит не только на родине, но и за рубежом. Уровня этих столичных хоров стремятся достигнуть и другие церковные хоры. Они начинают выступать на эстраде в так называемых духовных концертах и вводить в программу произведения не только духовного, но и светского содержания.

В эти годы возросло и развернулось дарование выдающихся русских хоровых дирижеров, таких, например, как В. С. Орлов, Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, М. Г. Климов, вписавших интереснейшую страницу в историю русского хорового пения.

Имея подобные поистине неограниченные возможности великолепного исполнения, русские композиторы на рубеже двух веков много и охотно пишут для хора без сопровождения. Отличительной чертой этих сочинений является их подлинная хоровая природа, поскольку авторы все были либо хоровыми дирижерами, либо воспитанниками Петербургской капеллы и Московского синодального училища, т. е. отличными знатоками хорового пения, глубоко понимающими его вокальную специфику, своеобразие выразительных возможностей и красоту звучания.

К плеяде этих композиторов примыкает и Виктор Калинин, причем (в отличие от ведущих хоровых композиторов, его современников – А. Д. Кастальского и П. Г. Чеснокова) основное внимание он уделяет хорам светского, а не духовного содержания.

В. Калинин – автор преимущественно хоровой музыки. Ему принадлежат смешанные хоры а cappella, детские песни с фортепиано, обработки русских народных песен «Ты взойди, солнце красное», «У ворот батюшкиных», «Эй, ухнем», «Вниз по матушке по Волге», «Заиграй моя волынка», переложения революционных песен «Интернационал», «Марсельеза» для смешанного хора а cappella, популярных романсов М. Глинки (среди них «Рыцарский романс»), а также переложения для смешанного хора романсов А. Бородина («Песня темного леса», «Море», «Спящая Княжна»), А. Аренского («Менестрель») и др.

В. Калинин сочинил 15 смешанных хоров. Они разнообразны по жанрам и тематике. Это хоровые романсы: «Элегия» на слова А. Пушкина, «Нам звезды кроткие сияли» на слова А. Плещеева, «Проходит лето» на слова Н. Соколова; лирические пейзажи: «Жаворонок» на слова В. Жуковского, «Солнце, солнце встает» на слова И. Федорова, «Зима» на слова Е. Баратынского; лирико-эпические хоры: «Кондор» на слова И. Бунина, «На старом кургане» на слова И. Никитина; лирико-философского характера: «Утром зорька» на слова Скитальца, «Осень» на слова А. Пушкина; в эпических тонах написан хор «Лес» на слова А. Кольцова; характерные картинки в русском стиле: «Ой, честь ли-то молодцу», «Спесь», «У приказных ворот» на слова А. К. Толстого).

В сущности, все хоры по своему содержанию являются «эмоционально окрашенными пейзажами» (определение К. Н. Дмитриевской). Таковы мягкие южные сумерки в «Элегии», приветливое летнее утро в хоре «Утром зорька», написанный в эпических тонах «Лес». Таковы его «Четыре времени года» – светлый, как синева неба, «Жаворонок», лучезарное летнее «Солнце, солнце встает», меланхолическое «Проходит лето», хрупкая акварель «Осени» и веющая ледяным ветром «Зима».

За всеми пейзажами ощущается присутствие человека с его чувствами, переживаниями, отношением к природе. За образами «тяжкого» и «усталого» кондора и прикованного цепью сокола («На старом кургане») угадываются люди с трагической

судьбой. В этом – гуманизм хорового творчества Калининкова, его глубокая содержательность.

Список авторов, на стихи которых писал Калининков, очень разнообразен, их музыкальное воплощение гибко, более эмоционально, чем в хоровых сочинениях других композиторов на близкие тексты [3].

Мелодический язык хоров выразителен, проникнут элементами народной песенности, неаккордовыми звуками, задержаниями. Мелодизация партий обуславливает и характерные гармонические приемы Калининкова. Это прежде всего *мелодическая природа его альтераций*, которые он применяет часто в аккордах субдоминантовой группы. Как правило, альтерированные аккорды возникают в результате хроматических сдвигов в голосах, т. е. мелодическим путем. Нередки эллиптические обороты («Звезды меркнут», «Элегия»), в некоторых случаях модуляция происходит чисто мелодически («Осень», фраза «а пруд уже застыл» – из D-dur в F-dur). Хоровые партитуры его расцвечиваются не столько комбинациями числа хоровых голосов, сколько сменой их функционального значения в хоровой ткани.

Хоровые партии могут исполнять главную мелодию (сопрано в «Зорьке», альты в «Проходит лето», басы в «На старом кургане»), могут удваивать главную мелодию (альты и басы в «Лесе» и в репризе «Элегии», басы и тенора в «Зиме»). Хоровые голоса почти во всех произведениях несут равномерную нагрузку, сливаясь в общем гармоническом многоголосии («Зима») или соединяясь в ритмически однотипное фигурирование гармонического изложения («Элегия», «Осень»).

Для произведений Калининкова характерен также *диалог* между партиями. При этом автор изменяет функции каждой партии на протяжении одного произведения («Элегия»).

В музыкальный стиль хоров Калининкова проникают черты хорового письма П. Чайковского и А. Бородина. От П. Чайковского Калининков воспринял музыкальный язык романсов, их фактуру, при которой мелодизация голосов настолько интенсивна, что приближается к полифонической. Бородинская линия проявляется в ладовой модуляции и взаимопроникновении мажора и минора.

Хор «Элегия» – относится к хоровым романсам и написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой и сокра-

щенной репризой. Классическая трехчастная схема видоизменена под влиянием поэтического текста. Тяготением к строфичности объясняется отсутствие точной тематической репризы. Это лирико-философское произведение проникнуто трепетной любовью к природе, овеяно грустью воспоминаний. Прозрачная хоровая фактура, гомофонно-гармонический склад создают элегическое настроение.

Первая часть написана в F-dur, представляет собой однональный период, состоящий из двух предложений.

Средняя часть «Люблю твой слабый свет» более взволнованна, благодаря ускорению темпа и имитационному изложению. Замедление в конце средней части и пауза перед репризой характерны для хорового стиля композитора.

Хор «*На старом кургане*» посвящен памяти брата – композитора Василия Калининкова. Это произведение с ярко выраженной драматической линией: прикованный цепью сокол, мучительно долго сидящий в неволе. Отчаянная и безуспешная попытка освободиться, гибель, невозмутимость окружающего мира. Полифоническое изложение темы эпического сурового характера (сначала у сопрано и басов в октавный унисон, затем с наложением у альтов) является главным средством выразительности и образности.

Хор «*Зима*» – драматическое произведение, написанное в форме периода с элементами строфичности. Используя хоровые краски передачи зимнего образа, композитор применяет интенсивную мелодизацию голосов в гармонической фактуре.

«*Жаворонок*» написан для смешанного хора без сопровождения. Тексту хоровой миниатюры свойственна акварельность и выразительность. В прозрачных пастельных тонах композитор показывает раннее утро, жаворонок запел свою песню. Парит в вышине маленькая серая птичка, но песнь делает ее прекраснее и величественнее.

Краткие выводы

Деятельность В. Калининкова многообразна. Композитор успешно проявил себя в композиции, педагогике и хоровом исполнительстве, продолжая традиции русских композиторов-практиков. Гармоническая острота – одно из выразительных средств создания драматических образов. Заслуживают внимания и детального изучения особенности мелодизированной фактуры хоровых произведений композитора.

Задания для самостоятельной работы

1. Укажите, какие темы и образы преобладают в хоровом творчестве В. С. Калинникова.
2. Дайте характеристику хоровому творчеству В. С. Калинникова.
3. Исполните голосом или на фортепиано хоры а саррелла, включенные в музыкальную викторину, предлагаемую преподавателем.

Произведения для изучения

В. С. Калинников. «Элегия», «Жаворонок», «На старом кургане», «Кондор».

Литература

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

Раздел IV
КАНТАТЫ И ДРУГИЕ
ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

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

Основные вопросы

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

Цель

Определить жанровую природу русской кантаты, проследив ее историю и динамику от истоков до начала XIX в.

Ключевые понятия

Музыка прославления, приветствия; кантата «на случай»; лирико-эпическая кантата; виватные интонации.

В ряду жанров отечественной музыки *кантата* выделяется необычным характером эволюции. За два века своего существования в дореволюционной России она прошла сложный и неравномерный путь развития: от произведения узко прикладного значения – элемента официальных придворных торжеств – до многообразных сочинений большой идейно-художественной и общественной значимости.

Уже сами по себе условия возникновения ставят русскую кантату в положение, существенно отличающееся от того, в каком находились западноевропейские произведения этого жанра.

Как известно, в силу многих общественно-социальных причин профессиональное музыкальное искусство повсеместно зародилось и длительное время пребывало исключительно в культовой сфере. Прочные традиции, сформировавшиеся в условиях церковной музыки, в значительной мере определяли склад и характер светской музыки. Поскольку в западноевропейской церкви, начиная с XVII в., преобладало вокально-инструментальное искусство, то основные предпосылки для развития одного из его центральных жанров – кантаты – были достаточно благоприятными.

Православная церковь, исключавшая участие в обряде музыкальных инструментов, способствовала развитию традиций лишь акапельной музыки. Появление и бытование кантаты стало возможным только после проникновения в русскую музыкальную (первоначально придворную) жизнь инструментальной музыки. Вследствие непрочности вокально-симфонических традиций кантата в России не заняла поначалу какого-либо значительного места. В отличие от зарубежной, имевшей множество жанровых разновидностей, русская кантата длительное время (более столетия) выполняла лишь узкие функции поздравительного, приветственного *произведения «на случай»*.

Если по части исполнительского состава в русской культуре почти не было традиций, на которые могла бы опереться кантата, то по линии содержания (как музыка восхваления, воспевания) она имела в акапельной сфере свои истоки, прообразы.

Идейно-образные предшественники и «родственники» кантаты ведут свое начало от древнерусских распевов, различных «Многолетий...», ранних партесных «Похвал», «Аллилуйи», кантов-виватов петровского времени, многие из которых, составляя своего рода сюиту, в известной мере предвосхитили не только характер, но и циклическую композицию кантаты. По торжественному, гимническому характеру к кантате (в трактовке ее как формы воспевания) примыкают и многие партесные концерты, особенно их финальные разделы.

Собственно кантата начинает свою жизнь на Руси с 1730 г., когда итальянцем Джованни Ристори было создано первое произведение в этом жанре в связи с коронацией Анны Иоанновны. Кантаты, посвященные событиям придворной жизни, сочинялись на протяжении всего XVIII в. главным образом композиторами-иностранцами, служившими в России, что было обусловлено их служебными контрактами. Аналогичные функции выполняли также пролог и апофеоз в придворном спектакле⁴. Они явились вместе с тем предпосылкой к появлению сценической кантаты, получившей позднее развитие у разных авторов (А. Алябьев, А. Верстовский, М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Рубинштейн и др.). Сходную с торжественной кантатой роль выполняли и монументальные оратории Дж. Сарти, предназначавшиеся для торжеств по поводу военных побед России. Первым русским автором кантаты выступил

⁴ Келдыш, С. Русская музыка XVIII века. М., 1965. С. 81–85.

П. А. Скоков (1758–1817), создавший музыку на 15-летие Академии художеств, в честь Очаковской победы.

В конце XVIII в. появляется еще один тип произведений, сходный с кантатой «на случай» – *торжественный полонез с хором*, вошедший в русскую музыку с творчеством О. Козловского. Этот жанр оказался довольно устойчивым. И в XIX в. в русской музыке он встречается как замена кантате. Таковы, например, вокально-симфонические полонезы А. Алябьева («Тебе, наш царь», 1829), М. Глинки («Велик наш Бог», 1837).

Начало XIX в. приносит в кантату свои веяния. С одной стороны, появляются новые разновидности, выдвинутые характером общественной жизни и не связанные с каким бы то ни было ритуалом, с другой – расширяется образно-тематическая сфера традиционных ее типов.

Нельзя не отметить одного из самых значительных явлений смежного с кантатой жанра – оратории Д. С. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Созданное в период патриотического подъема (1811), это произведение стало первым примером воплощения в «высокой» сфере реалистического содержания.

Понятие об образной сфере кантаты с годами все расширялось. Видимо, новыми представлениями о выразительных возможностях жанра объясняется и тот факт, что кантату стало возможным включить в круг дипломных заданий для оканчивающих консерваторию по классу сочинения. Таким фактом явилось экзаменационное сочинение «Ода к радости» П. Чайковского (1865), определившее начало классического периода в истории русской кантаты. Сумев создать произведение с широким кругом эмоциональных состояний, композитор как бы «уравнял в правах» кантату с другими жанрами. Обогатив ее новой образностью, обращаясь к средствам выразительности и принципам развития, ранее более характерным для других областей музыки, Чайковский сделал кантату формой авторского самовыражения наряду с симфонией, оперой, камерной музыкой. Расширение традиционных рамок жанра, обогащение его чертами других областей музыки наблюдается и в следующей кантате Чайковского, созданной «К открытию Политехнической выставки в Москве» в связи с 200-летием со дня рождения Петра I (1872). Это сочинение не принадлежит к лучшим достижениям композитора, тем не менее оно знаменательно:

официальная кантата «на случай» становится формой воплощения глубокого патриотического содержания, отражающего в своеобразном аспекте одну из значительных тем – историческую судьбу родины. Эту традицию продолжает третья кантата Чайковского «Москва» (1883), созданная также по официальному поводу (коронация Александра III). Развив особенности обеих предыдущих, она вышла далеко за пределы церемониально-приветственной музыки. Особая искренность, задушевность тона, проникновенность высказывания привели к рождению новой жанровой разновидности – *лирико-эпической кантаты*.

Тенденция насыщения вокально-симфонического сочинения народно-жанровыми элементами, фактически полностью переосмысливающими кантату, впоследствии приводит к новым разновидностям жанра: произведению на основе текстов и интонаций крестьянских песен («Свадебка» И. Ф. Стравинского – родоначальница так называемой второй фольклорной волны) и кантате, возникшей в результате объединения и обработки образно близких подлинных музыкально-поэтических образцов («Три русские песни» С. В. Рахманинова).

Своеобразное место среди кантат занимает «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева, посвященный памяти Н. Г. Рубинштейна. Созданные почти одновременно «Москва» и «Иоанн Дамаскин» (1883, 1884) окончательно утвердили период классики в истории отечественной кантаты. Сочиненный на основе фрагмента из поэмы А. К. Толстого (текст тропаря, петого легендарным песнопевцем над усопшим), «Иоанн Дамаскин» по своей идейно-образной сущности выходит далеко за пределы содержания этих строк, превращаясь в гимн величию человеческого духа, в углубленное размышление об основном вопросе бытия, создавая при этом новую, *лирико-философскую* разновидность жанра.

Таким образом, русская традиционная кантата «на случай», начиная с последней трети XIX в., возвысившись в лучших своих образцах до классического уровня, стала областью воплощения большого круга образов, расширила сферу выразительных средств, создала новые разновидности жанра.

Кантата «Москва» на текст А. Майкова (1883) была написана П. Чайковским в Париже по заказу и исполнена на коронации Александра III в Грановитой палате Кремля хором и орке-

стром Большого театра под управлением Э. Направника. Содержанием кантаты явились исторические эпизоды, связанные с возникновением, объединением вокруг Москвы мелких княжеств, героизм и мужество русского народа в освободительных войнах. В кантате шесть частей. Первая часть «*С мала ключика...*» – хоровая – включает несколько разделов, последовательно повествующих о приходе врага, обо всех тяготах, выпавших на долю русского народа. В небольшом оркестровом вступлении лирико-философского склада есть элементы молитвы. Чередование различных хоровых групп и оркестровых реплик привносит в звучание элемент сценической действительности и многомерности. В кратком лирическом ариозо меццо-сопрано «*То не звездочка*» (вторая часть) Москва предстает как надежда на спасение, как символ Руси. В третьей части «*Час ударил*», близкой к российскому канту, передана радость победы. Простые величественные интонации хорового тутти, торжественные колокольные звучания в оркестре создают атмосферу радостного ликования. Четвертая часть – монолог баритона – вновь возвращает к мыслям о горестных утратах. Эта часть близка к былинам. Пятая часть «*Мне ли, Господи...*» – ариозо меццо-сопрано (ариозо воина) – лирическая кульминация кантаты. Скорбная и сдержанная мелодия постепенно охватывает широкий звуковой диапазон, достигая необычайной выразительности. Ярким контрастом звучит финал кантаты (шестая часть). В ней два эпизода: первый – соло баритона «*По Руси пошел...*», второй – ликующее тутти солистов, хора и оркестра «*Так живи вовек*» – славление, величание Москвы и всей Руси⁵.

Краткие выводы

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

Задания и вопросы для самостоятельной работы

1. Укажите, какие темы и образы преобладали у русских композиторов в кантатах «на случай».

⁵ Виханская, А. М. Об особенностях развития кантаты в России // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве / под общ. ред. П. П. Левандо. Л., 1982. С. 34.

2. Определите, какой жанровой разновидности кантаты отдавали предпочтение русские композиторы XIX в.

3. Приведите примеры кантат «на случай» русских композиторов, а также лирико-эпических кантат («Москва» П. И. Чайковского).

Произведения для изучения

П. И. Чайковский. Кантата «Москва».

Литература

1. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев // Избранное. – Л., 1972. – 245 с.

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

3. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

4. Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

2. Вокально-симфонические произведения С. И. Танеева, С. В. Рахманинова

Основные вопросы

1. Стилиевые особенности русской кантаты, черты вокально-симфонической фактуры, разные типы хоровых партитур в кантатах С. И. Танеева и С. В. Рахманинова.

2. Обращение к древнерусскому мелосу в вокально-симфоническом творчестве С. И. Танеева и С. В. Рахманинова.

3. Общественная значимость кантаты и других циклических хоровых жанров в творчестве С. И. Танеева и С. В. Рахманинова.

Цель

Изучить особенности музыкально-выразительных, ладовых черт русских кантат конца XIX – начала XX в., их фактуру и формообразование.

Ключевые понятия

Интонации духовных песнопений; монолог; хоровая fuga; фугетта; древнерусский мелос; колокольный звон в хоре.

Танеев Сергей Иванович (1856–1915) – в своем кантатном творчестве продолжил лирико-эпическую линию в развитии этого жанра, идущую от П. Чайковского.

Первая ранняя кантата С. Танеева «Памятник» на стихи А. Пушкина весьма камерна по объему (1880). Кантата «Иоанн

Дамаскин» была создана в 1884 г. и помечена композитором – opus 1. Последняя кантата – «По прочтении псалма» (1914).

Кантата «*Иоанн Дамаскин*» – первая философская кантата в русской музыке и одновременно первая по замыслу автора православная кантата.

В основу сочинения положен текст одноименной поэмы А.К. Толстого, в которой нашла отражение канонизированная биография великого праведника, византийского гимнографа св. Иоанна из Дамаска и, в частности, изложен сочиненный им тропарь (тропарь был сложен св. Иоанном для утешения брата умершего монаха, текст в нем произносится от лица усопшего). Кантата по своей идейно-образной сущности выходит далеко за пределы содержания этих строк, превращаясь в гимн величию человеческого духа, в углубленное размышление об основном вопросе бытия, создавая при этом лирико-философскую разновидность жанра [4, с. 100].

Кантата состоит из трех частей. Тематическим обрамлением всего произведения служит песнопение похоронного православного обряда «*Со святыми упокой*», которое открывает кантату в оркестровом изложении и завершает произведение хорovým звучанием этой темы. Для проведения темы фуги первой части «*Иду в неведомый мне путь*» автор избрал партию альты, обладающую в средней тесситуре теплотой и насыщенностью тембра. Плавный гармонический аккомпанемент подчеркивает лирический характер темы. Прозрачность экспозиции фуги обеспечивается самостоятельностью хорových голосов и мягкой динамикой. Подлинного драматизма фуга достигает в разработке благодаря насыщенной гармонии и использованию высокой напряженной тесситуры хорových голосов, сочетающихся с плотным оркестровым звучанием [3, с. 137].

Вторая часть кантаты «*Но вечным сном пока я сплю, моя любовь не умирает*» свидетельствует о новаторском отношении к формообразованию. Впервые в жанре кантаты в ее средней части используется пение хора а cappella. Его мягкое, сосредоточенное звучание отвлекает слушателя от напряженной динамики первой части и подготавливает к кульминации следующей части.

Грозно звучащие фанфарные обороты темы фуги третьей части («*В тот день, когда труба вострубит миру предвешенье*») подчеркнуты яркими теноровыми тембрами в высокой

тесситуре. Момент динамической кульминации С. Танеев передает мощным октавным унисоном хора. Теме вступления, проводимой хором, противопоставлена тема фуги в ярком звучании медной группы оркестра. В заключении автор вновь обращается к пению хора а cappella.

Глубина воплощения вечной проблемы борения жизни и смерти достигается композитором с помощью разработанных им принципов «русской полифонии». Художественные достоинства кантаты позволили назвать ее «русским реквиемом».

Кантата «По прочтении псалма» завершает творческий путь композитора. Она была написана на основе текста поэта А. С. Хомякова. Композитор выбрал для своего сочинения стихотворение, содержащее обобщенную философскую мысль: единственной ценностью в жизни людей являются нравственные законы правды и любви друг к другу. Десять поэтических строф воплотились в монументальном сочинении, которое длится около полутора часов. Три большие части кантаты отличаются сложными и стройными полифоническими формами и тематическим единством.

По мере эволюции кантаты стала все более ощутима ее значимость в развитии прогрессивных тенденций отечественного искусства конца XIX – начала XX в. В этот период русская кантата отличается небывалым разнообразием тем, оригинальностью жанровых решений, яркостью и самобытностью музыкального языка.

Существует тип художников, которые не взламывают старые, традиционные формы, не провозглашают новых принципов оформления художественного материала, но весь облик их творчества настолько нов и неповторимо своеобразен, что это позволяет без труда отличить их от любого из современников. К такому типу принадлежал **Рахманинов Сергей Васильевич** (1873–1943). Ученик С. И. Танеева и А. С. Аренского, Рахманинов считал себя последователем М. И. Глинки, А. П. Бородин, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова. Большое влияние на развитие Рахманинова оказал П. И. Чайковский, распознавший сильное самобытное дарование уже с первых ученических сочинений юного композитора.

В творчестве Рахманинова ощущается близость к народным истокам. Он редко прибегал к использованию народных мелодий, но считал, что искусство может вырасти только на народ-

ной почве. С первых шагов своей творческой деятельности он обращает на себя внимание как композитор глубокого самобытного склада, у которого есть собственный мир в искусстве и своя индивидуальная манера высказывания. В ранних произведениях Рахманинова улавливается господствующее настроение конца XIX–XX в. – поры больших ожиданий, тревог, порывов к лучшему будущему, героических взлетов и падений. Сочинения композитора в этот период проникнуты яркой экспрессией, постоянным внутренним беспокойством и волевой устремленностью, хотя и заметны черты романтизма. Ему близко было творчество А. Чехова и И. Бунина.

В период, когда в русском искусстве получили развитие модернистские течения, Рахманинов отстаивал и продолжал классические традиции. Основное, определяющее начало рахманиновского творчества – *лиризм*.

В музыке композитора находят отражение эпические и драматические образы. Наряду со множеством вокальных и фортепианных сочинений им созданы три оперы: «Алеко» (1892) по поэме А. С. Пушкина «Цыганы», «Скупой рыцарь» (1904) на текст А. С. Пушкина, «Франческа да Римини» (1904) по Данте, хоровые и вокально-симфонические композиции: «Весна» (1902), «Колокола» (1913), «Три русские песни» (1927). Лирическая природа дарования композитора проявляется во всех областях его творчества. Симфоничность мышления Рахманинова сказывается в его вокально-симфонических произведениях. Симфонизм сочетается в его музыке с лиризмом и песенностью. Истоки рахманиновского мелодизма связаны с народной песней, со старинными знаменными распевами.

Рахманинов вступает на путь самостоятельной творческой деятельности в начале 1890-х гг. В 1890–1900-е гг. он создает духовный концерт «В молитвах неусыпающую», хор «Пантелей-целитель» и другие произведения, относящиеся к числу ярчайших созданий русской художественной культуры. В 1902 г. пишет кантату «Весна» на стихотворение Н. А. Некрасова «Зеленый шум».

События 1917 г. разделили жизнь Рахманинова на две половины, из которых вторую великий музыкант был вынужден провести вдали от родины.

Вокально-симфоническое творчество Рахманинова – одна из вершин в развитии русской кантаты – представлено тремя про-

изведениями, которые были написаны в разные периоды и обобщили наиболее характерные черты эволюции стиля композитора.

В кантате «Весна» композитор продолжил линию *лирической кантаты* в русской музыке. За нее он был удостоен Глинкинской премии в 1902 г. Кантата не имеет деления на части и довольно камерна по объему. Написана она для баритона, смешанного хора и симфонического оркестра. Музыкальное изложение естественно и закономерно складывается в трехчастную структуру с монологом баритона в центре и обрамляющими его хоровыми эпизодами. В центре внимания – сложный душевный мир человека, сильные страсти, напряженные ситуации. «Любовь и страдания» – вот основная тема произведения. Любовь здесь выступает как жизнеутверждающая сила. В кантате «Весна» появляются новые черты кантатного жанра, свидетельствующие о стремлении композитора к симфонизации, где хоровые голоса трактуются как своеобразные симфонические тембры. Хоровая партитура кантаты насыщена колористическими эффектами: завывание вьюги хор передает пением вокализа с закрытым ртом. Основная мелодическая попевка хора «Идет, гудет зеленый шум» строится на интонации характерного интервала (тритона) с опеванием.

Поэма для оркестра, хора и солистов «Колокола» на слова Эдгара По в поэтическом переводе К. Бальмонта – одно из наиболее значительных философских произведений Рахманинова. Это образец смешанного жанра, соединяющего элементы симфонии и оратории. В поэме сказалось влияние поэтики русского символизма, использована двойная символика: во-первых, четыре части истолкованы как четыре этапа человеческой жизни с постепенной драматизацией к финалу – символу прощания и скорби. Во-вторых, излюбленная Рахманиновым колокольность служит здесь не только образным, но и определяющим выразительным средством: музыка поэмы пронизана имитацией колокольных звонов – олицетворением русского пейзажа, русского обряда, беспокойства и тревоги, охвативших Россию перед Первой мировой войной.

Рахманинов точно следовал тексту поэмы Эдгара По «Колокольцы и колокола». Четыре контрастные музыкальные картины, объединены общей тематикой колокольного звона: первая часть – юность в образе бега саней и звона бубенчиков («Слы-

ишь, сани мчатся в ряд»); вторая часть – торжественный свадебный звон счастья («Слышишь, к свадьбе звон»); третья часть – набатный колокол во время пожара («Слышишь, воющий набат»); четвертая часть – похоронный звон («Похоронный слышен звон»).

«Три русские песни» для хора и симфонического оркестра относятся к последнему периоду творчества Рахманинова. Сочинение было начато еще в России в 1917 г., но завершено в 1927 г. в Филадельфии (США).

«Три русские песни» написаны на подлинные русские темы, предложенные композитору Б. Асафьевым. С. Рахманинов остановил свой выбор на драматичных, скорбных песнях, повествующих о несчастной любви («Через речку, речку быстру»); о скорби, вызванной разлукой с любимым («Ах, ты, Ванька»); о страхе и беспокойстве, вызванными ревностью («Белилицы, румяницы вы мои»). Все три песни полны безысходной тоски, их объединяет главная психологическая основа – драматизм содержания, тема одиночества, ставшая в последние годы определяющей для всего творчества композитора. Это произведение стало отражением собственной судьбы композитора.

С. Рахманинов писал: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись Родины, я потерял самого себя»⁶.

Краткие выводы

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

Большое значение в кантате приобретает древнерусский мелос, церковные напевы («Со святыми упокой»). В некоторых случаях полифоническая фактура становится основополагающей в структуре кантаты («Иоанн Дамаскин» С. Танеева). Продолжение традиций лирической кантаты («Весна» С. Рахманинова).

Задания для самостоятельной работы

1. Назовите черты, объединяющие кантатное творчество С. И. Танеева и С. В. Рахманинова.

2. Определите, используют ли С. И. Танеев и С. В. Рахманинов фольклорные цитаты в вокально-симфоническом творчестве.

3. Охарактеризуйте роль полифонического начала в кантате «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева.

⁶ Рахманинов, С. В. Литературное наследие : в 3 т. М. : Сов. композитор, 1978. Т. 1. С. 13.

4. Перечислите кантаты и вокально-симфонические произведения С. В. Рахманинова.

5. Исполните голосом или на фортепиано музыкальные примеры кантатного творчества С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, включенные в викторину, предлагаемую преподавателем.

Произведения для изучения

С. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин».

С. Рахманинов. Кантата «Весна».

Литература

1. *Апетян, З. А.* Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / З. А. Апетян. – М. : Музыка, 1988. – Т. 2. – 328 с.

2. *Бернандт, Г. Б.* С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.

3. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII начала XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

4. *Кеериг, О. П.* Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

5. *Хубов, Г. Н.* Музыкальная публицистика разных лет : статьи, очерки, рецензии / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1976. – 213 с.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Абызова, Е. Н. М. П. Мусоргский / Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 1986. – 191 с.

Апетян, З. А. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / З. А. Апетян. – М. : Музыка, 1988. – Т. 2. – 328 с.

Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве : сб. ст. / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.

Бернандт, Г. Б. С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.

Виханская, А. М. Современные принципы воплощения фольклора в хоровом композиторском творчестве / А. М. Виханская // Русская хоровая культура. – СПб. : СПбГАК, 1995. – С. 88–104.

Дмитревская, К. Н. Русская советская хоровая музыка / К. Н. Дмитревская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – С. 89–128.

Домбаев, Г. М. Творчество Чайковского в материалах и документах / Г. М. Домбаев ; под. ред. Г. Б. Бернандта. – М. : Музыка, 1985. – 187 с.

Ерохина, С. К. Классическая хоровая литература : программа курса / С. К. Ерохина [и др.]. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 27 с.

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

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

Запорожец, Н. А. Оперы Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина» / Н. А. Запорожец. – М. : Музыка, 1986. – 386 с.

Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начало XX в. / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

Кеериг, О. П. Хоровая литература / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

Корабельникова, Л. З. Творчество С. И. Танеева : историко-стилистическое исследование / Л. З. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 311 с.

Кошмина, И. В. Русская духовная музыка / И. В. Кошмина. – М. : Владос, 2000. – 162 с.

Крылов, А. И. О хорах а саррелла П. Чайковского / А. И. Крылов // Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 114–129.

Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.

Матвеев, Н. В. Хоровое пение : учеб. пособие / Н. В. Матвеев. – СПб. : Братство Александра Невского, 1998. – 287 с.

Ольхов, К. А. Хоры а саррелла С. Танеева / К. А. Ольхов // Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 29–53.

Оперы Чайковского : путеводитель. – М. : Музыка, 1976. – 432 с.

Оперы Римского-Корсакова : путеводитель / вступ. ст. В. Цендровского. – М. : Музыка, 1976. – 478 с.

Пекелис, М. С. Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1973. – Т. 2. – 326 с.

Птица, К. Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К. Б. Птица. – М. : Музыка, 1970. – С. 59–72.

Рапацкая, Л. А. История русской музыки / Л. А. Рапацкая. – М. : Владос, 2001. – 284 с.

Рахманова, Н. П. А. Т. Гречанинов / Н. П. Рахманова // История русской музыки : в 10 т. – М., 1997. – Т. 10А. – 294 с.

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

Романовский, Н. В. Хоровое творчество Ц. А. Кюи / Н. В. Романовский // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве / под общ. ред. П. П. Левандо. – Л. : Ленингр. гос. консерватория, 1983. – С. 63–72.

Русская хоровая литература : очерки / под общ. ред. С. В. Попова. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 2. – 167 с.

Рыцарева, М. Г. Композитор М. Березовский / М. Г. Рыцарева. – Л. : Музыка, 1983. – 142 с.

Рюмина, К. Р. Хоровое творчество А. С. Даргомыжского / К. Р. Рюмина // Русская хоровая литература: очерки / под ред. С. В. Попова. – М., 1963. – Вып. 1. – С. 80–102.

Соловцова, Л. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова / Л. А. Соловцова. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 659 с.

Сохор, А. Н. А. П. Бородин : Жизнь. Деятельность. Музыкальное творчество / А. Н. Сохор. – М. ; Л. : Музыка. – 1965. – 822 с.

Тюлин, Ю. Н. Произведения Чайковского : структурный анализ / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1973. – 436 с.

Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 800 с.

Ширинян, Р. К. Оперная драматургия Мусоргского / Р. К. Ширинян. – М. : Музыка, 1981. – 284 с.

Дополнительная

Асафьев, Б. В. Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1985. – 343 с.

Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев. – Л., 1972. – 245 с.

Александров, Ю. Страницы жизни / Ю. Александров // Советская музыка. – 1964. – № 10. – С. 15–24.

Васина-Гроссман, В. А. М. И. Глинка / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1982. – 103 с.

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

Ежегодник памятных музыкальных дат и событий. – М. : Музыка, 1977. – 125 с.

Ерохина, С. К. Организация практических и семинарских занятий по русской хоровой литературе / С. К. Ерохина. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1990. – 17 с.

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

Коваль, К. Н. Д. Бортнянский / К. Н. Коваль. – М. : Мол. гвардия, 1989. – 470 с.

Кунин, И. Ф. Н. А. Римский-Корсаков / И. Ф. Кунин. – М. : Музыка, 1983. – 131 с.

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

М.П. Мусоргский и фольклор / ред.-сост. Г.А. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – 218 с.

Назаров, А. Ф. Цезарь Антонович Кюи / А. Ф. Назаров. – М., 1989. – 224 с.

Прибегина, Г. А. П. И. Чайковский / Г. А. Прибегина. – М. : Музыка, 1990. – 223 с.

Рыцарева, М. Г. Композитор Д. Бортнянский / М. Г. Рыцарева. – Л. : Музыка, 1979. – 256 с.

Хубов, Г. Н. Музыкальная публицистика разных лет : статьи, очерки, рецензии / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1976. – 213 с.

Шлифштейн, С. И. Мусоргский : Художник. Время. Судьба / С. И. Шлифштейн. – М. : Музыка, 1975. – 152 с.

Учебное издание

ЕРОХИНА Светлана Кузьминична

КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА (РУССКАЯ)

Пособие для студентов

Редактор А. И. Гупорова
Технический редактор Л. Н. Мельник

Подписано в печать 03.01.2013. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага писчая № 2. Ризография.
Усл. печ. л. 6,78. Уч.-изд. л. 5,76. Тираж 100 экз. Заказ 2.

Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
ЛИ № 02330/0003939 от 19.05.2011.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ