Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра хоровой музыки

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
_____ А.А.Нечай
«____» _____ 2025 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
_____ И.М.Громович
«____» _____ 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОМУ МОДУЛЮ

ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

для специальности 6-05-0215-09 Хоровое творчество
профилизации: «Хоровая музыка академическая»

Составители: Т. С. Гажевская-Пешак, доцент кафедры хоровой музыки кандидат педагогических наук, доцент; А. А. Садовская, доцент кафедры хоровой музыки, кандидат искусствоведения, доцент; Е. В. Митюшникова, старший преподаватель кафедры хоровой музыки.

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства
«29» 09. 2025 г., протокол № 1

Рецензенты:

Н. В. Михайлова, *художественный руководитель Заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного камерного хора Республики Беларусь, заслуженная артистка Республики Беларусь*;

А. Г. Дюкарева, председатель цикловой комиссии «Дирижирование (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств».

Рассмотрено и обсуждено на заседании кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

(протокол № 1 от 28.08.2025)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА		5
1.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	7
1.1	Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»	7
1.2	Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»	220
1.3	Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»	526
2.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	603
2.1	Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»	603
2.2	Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»	607
2.3	Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»	609
3.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	611
3.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»	611
3.2	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»	615
3.3	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»	620
3.4	Диагностика учебной деятельности студентов	620
3.5	Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»	620
3.6	Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»	624
3.7	Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»	627
3.8	Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов	629
4.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	631
4.1	Учебная программа	631

4.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины «Зарубежная хоровая музыка» (дневная и заочная формы получения образования	656
4.3	Учебно-методическая карта учебной дисциплины «Русская хоровая музыка» (дневная и заочная формы получения образования	660
4.4	Учебно-методическая карта учебной дисциплины «Белорусская хоровая музыка» (дневная и заочная формы получения образования	662
4.5	Организация самостоятельной работы студентов	666
4.6	Рекомендуемые средства диагностики	666
4.7	Информационно-методическая часть: основная литература	667
4.8	Информационно-методическая часть: дополнительная литература	667

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебный модуль «История хорового искусства» входит в цикл профилирующих в системе учебных модулей дирижерско-хоровой специализации.

Преподавание учебного модуля «История хорового искусства» организовано в тесной взаимосвязи с учебными дисциплинами «Дирижирование», «Чтение и анализ хоровых партитур», «Хоровой класс», «Класс стародавней хоровой музыки», «Методика работы с хором», «Хороведение», «Дирижерско-хоровой практикум».

Освоение учебного модуля «История хорового искусства» должно обеспечить формирование компетеции:

СК-9 Обладать способностью, создавать собственную исполнительскую интерпретацию хоровых произведений, анализировать стилевые особенности хоровой музыки различных творческих направлений.

Основные *цели* учебного модуля – ознакомить студентов с историей формирования и становления белорусской, русской и западно-европейской хоровых культур от Средневековья до наших дней, показать самобытное преломление в хоровой культуре исторических типов музыкального стиля, их эволюцию, дать целостную картину развития хоровой культуры и ее достижений, анализировать стили и виды хорового исполнительства.

Задачи учебного модуля:

– расширить музыкально-культурный кругозор студентов на примерах лучших художественных образцов хоровой культуры;

– конкретизировать представления об основных жанрах, стилях хоровой музыки;

– воспитать у студентов навыки всестороннего анализа хорового произведения, способность к обобщению, умение работать с музыковедческой литературой;

– овладеть знаниями об основных этапах становления и развития профессионального хорового исполнительства;

– ознакомить с творчеством лучших хоровых коллективов и дирижеров отечественной и мировой музыкальной культуры

Преподавание учебного модуля построено на изучении теоретических аспектов истории хорового искусства. Материал, предлагаемый для изучения, подчинен хронологии развития хорового искусства в странах Беларуси, России и Западной Европы. Музыкальные произведения изучаются по жанрам и периодам. Общая характеристика путей развития хоровой музыки и хорового исполнительского искусства предлагается в обобщенных темах по историческим этапам. Рассмотрение отдельных периодов целесообразно начинать по жанровым принципам.

Использование нотного и аудио/видео материалов студентами обязательно не только во время контрольной самостоятельной работы, но также лекций и семинарских занятий.

В результате изучения учебного модуля «История хорового искусства» студенты должны *знать:*

– примеры хоров, рекомендованных в списках произведений;

– идейно-образную направленность, музыкально-стилистические особенности явлений хорового искусства;

– основные жанры хоровой музыки VII – XX столетий;

– на память музыкальные примеры (темы) изученных произведений;

– теоретические основы хорового исполнительства, его роль и место в системе музыкального исполнительского искусства;

– историю формирования основных исполнительских традиций Беларуси, России, Западной Европы, а также деятельность наиболее известных хоровых коллективов;

– основные достижения национального хорового исполнительского искусства, творчество хоровых дирижеров и коллективов Беларуси.

уметь:

– осмысливать исторические аспекты развития хорового искусства;

– отличать стили композиторов различных творческих направлений;

– определять жанры светской и духовной музыки;

– анализировать отдельные примеры оперно-хоровых, кантатно-ораториальных и акаппельных хоровых произведений;

– пропевать или наигрывать по предложению преподавателя различные хоровые произведения по нотам и на память;

– конкретизировать творческую деятельность знаменитых хоровых дирижеров, отличать специфику их стилей;

– использовать средства исполнительской интерпретации в процессе практической работы с хором;

владеть:

– профессиональным терминологическим аппаратом;

– искусствоведческим анализом выразительных средств различных стилей и жанров хоровой музыки;

– анализом хоровых произведений с точки зрения средств музыкальной выразительности и исполнительской интерпретации;

– техникой вокального исполнения высокохудожественных образцов хорового искусства.

В соответствии с учебным планом на изучение учебного модуля «История хорового искусства» студентами дневной формы получения образования предусмотрено всего 402 часа, из них 188 часов – аудиторных. Для студентов заочной формы получения образования учебный модуль рассчитан на 408 часов, в том числе 176 аудиторных часов.

Рекомендуемые формы контроля знаний студентов – зачет, экзамены.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»

Тема 1. Музыкальная культура эпохи Средневековья

Эпоха Средневековья охватывает временной период примерно с V в. по XIV в. Христианство в Средние века в Европе становится господствующей религией, стремится к объединению общества не только общей идеологической доктриной, но и общими принципами культуры. Церковное искусство, с одной стороны, неизменно противопоставляло свои каноны многообразию народной культуры, а с другой – вынуждено было в определенных моментах идти на компромисс, уступая вторжению местных народных элементов в свои канонизированные формы.

В течение многих столетий церкви и монастыри были очагами средневековой культуры, где хранились древние манускрипты. Монахи переписывали их, сберегая от разрушений временем. При монастырях и церквях организовывались школы, мастерские письма, ваяния, резьбы по дереву, развивалась живопись, складывались певческие капеллы.

При кафедральных соборах открывались не только церковные школы, но и светские, которые позже были преобразованы в университеты. Среди них Кембриджский и Оксфордский в Англии, Парижский во Франции.

Культовая музыка Средних веков заложила основы всей современной профессиональной европейской музыки. Во множестве сохранились ее нотные записи. Многие напевы этой эпохи звучат в современном фольклоре, а также в произведениях композиторов XIX в. и нашего времени. Ее основные виды – *речитация* и *псалмодия.* Речитация – молитвенное чтение нараспев – простейший, наименее музыкально развитый и художественно совершенный вид, закрепившийся, в основном, среди монашества. Исполнялась речитация в медленном темпе, спокойно, тягуче, отличалась однообразием ритма, интонаций, отвечала аскетически-бесстрастному духу монастырской жизни. Мелодически более развитыми и эмоциональными были моления другого вида – псалмодические. Вокальная линия псалмодии была разнообразнее и выразительнее, заключительные обороты мелодии нередко расцвечивались орнаментальными вокализами.

В конце IV в. произошло разделение Римской империи на Западную (центр Рим) и Восточную (Византия, центр Константинополь), исторические судьбы которых оказались затем различными. Спустя пять столетий обособились также и церкви на западную Римско-католическую и восточную Православную.

Зарождение римской певческой школы относится, вероятно, еще ко времени папы Сильвестра I (314 – 335). Рим, выдвигаясь в роли западного церковного центра, опираясь отчасти на опыт Византии и не порывая также

связи с другими церковнопевческими центрами, особенно с Миланом, переработал по-своему все, чем располагала христианская церковь, и создал на этой основе свое канонизированное искусство. Главной задачей Римской церкви было создание единого культового ритуала и соответствующей ему богослужебной музыки. В течение по крайней мере трех столетий многие просвещенные монахи, музыкально образованные представители духовенства работали над систематическим изложением и сводом мелодий этого стиля.

Результатом явился обширный кодекс начала VII в., главную роль в создании которого предание приписывает папе Григорию I (богослов, дипломат, знаток византийской культуры). Из огромного числа бытовавших в церковной практике напевов были отобраны наиболее употребительные, отвечающие духу религиозности. Они распределились по дням церковного календаря, каждый был строго связан с определенным моментом церковной службы. Сами песнопения Григорий I также подверг обработке: освободил от чрезмерной экспрессии, характерной, например, для восточных напевов, придал их звучанию большую строгость и стилистическое единство, некоторые напевы сочинил сам. Так появился антифонарий – полный свод католических песнопений, вошедших в историю музыки под названием «григорианские хоралы». Свод этих напевов огромен: включает в себя песнопения, предназначенные для всех служб церковного календаря – от недели к неделе, от праздника к празднику, а также песнопения, постоянно присутствующие в составе литургии. Григорианский хорал как жанр представляет собой литургическое канонизированное песнопение Римско-католической церкви монодического типа изложения, исполняется без сопровождения инструментов. Текстовую основу его составляют книги Святого Писания, прежде всего Псалтырь, жития святых, труды ранних Отцов Церкви. В григорианском хорале синтезированы древнейшие интонационные формулы восточных средиземноморских музыкальных культур, элементы галликанского, византийского, амвросианского пения, фольклор германских и кельтских племен. В церковной практике григорианский хорал утвердился не сразу, на это ушли еще столетия. Различные народы вносили в него свои «поправки», усложнявшийся церковный обряд также требовал музыкальных нововведений. Лишь к концу VIII в. – началу IX в. завершился процесс канонизации католической службы – григорианское пение стало его незыблемой основой.

Одноголосный григорианский напев исполнялся хором мужских голосов (или ансамблем солистов-певцов). Его неторопливое течение создавало ощущение отрешения от реально текущего времени, погружения сознания в вечность. Свободный, нерегулярный ритм мелодии был подчинен ритму слов. Тексты – прозаические, причем на латинском языке, который, далекий разговорному, подчеркивал серьезность песнопений, их чуждость бытовой сфере. Развитие напева – неторопливое развертывание, основанное на варьировании начальной попевки. Не выявление нового, а длительное

пребывание в одном эмоциональном состоянии – таков эмоциональный строй хорала.

Cantus planus (лат. – «ровный напев») – это латинское название как нельзя лучше определяет его облик. Мелодическое движение – плавное, преимущественно постепенное, скачки если и появляются, то неширокие, каждый при этом компенсируется; интонации хорала ясные, устойчивые. Здесь нет чрезмерно ярких оборотов – всего, что связано с выражением индивидуального мира человека.

Мелодические формулы григорианского хорала сложились на основе диатонических церковных (или средневековых) ладов, специфическая выразительность которых сообщала каждому напеву свою особую окраску: хоралы могли быть спокойно-повествовательными, скорбными, празднично-приподнятыми, просветленными и т. д. Оформились различные мелодические стили, один из них – так называемое *силлабическое* пение, где каждому слогу текста соответствует один звук напева. Такого рода пение, напоминавшее речитацию, широко использовалось в богослужении. Нередко, однако, силлабический принцип чередовался с *мелодическим*, допускающим распевание отдельных слогов. Характерная его форма – псалмодия: она использовалась в те моменты богослужения, когда особенно важно было донести смысл слов и вместе с тем придать им выразительную эмоциональную окраску. Наконец, в григорианском пении применялся и так называемый *мелизматический* стиль: в мелодиях такого рода слова, расчлененные на отдельные слоги, широко распевались в сложных мелодических узорах. Особенно ярко этот стиль выявился в так называемых юбиляциях – виртуозных распевах, завершающих молитвенные песнопения, чаше всего в конце словом «*alleluja*» («хвала Богу»). Это пение было выражением чувства восторженности, светлой приподнятости. Приемы мелизматики нередко проникали и в напевы, построенные по принципу силлабического письма, насыщая их особой красочностью, образуя смешанный *силлабо-мелизматический* стиль.

Хорал явился основой ранних форм европейского многоголосия – органума, дисканта, а позднее, в эпоху Возрождения и Просвещения, служил тематической и конструктивной основой многоголосной музыки в качестве cantus firmus'a (лат. – «твердый напев»). В григорианском искусстве закрепились и определенные приемы исполнения, пришедшие в христианство из далекой древности. Одна из самых распространенных форм – *антифонное пение*, опирающееся на принцип чередования двух хоров (или хоровых групп). Другая – *респонсорное пение*, основанное на сопоставлении эпизодов сольных и хоровых. Все виды григорианского пения представлены в мессе – самой полной католической службе.

В VIII – IX вв. складывается система церковных ладов. Наиболее достоверным источником ранних сведений о средневековых ладах считается трактат Аврелиана из Реоме. Система восьми церковных ладов оформилась на основе профессиональной музыки того времени, связана с одноголосным

музыкальным складом – монодией. Средневековые лады обычно представляют в виде восьми диатонических звукорядов:

I дорийский – эвтектический $d – d^1$

II гиподорийский – плагальный $A – a$

III фригийский – автентический $e – e^1$

IV гипофригийский – плагальный $H – h$

V лидийский – автентический $f – f^1$

VI гиполидийский – плагальный $c – c^1$

VII миксолидийский – автентический $g – g^1$

VIII гипомиксолидийский – плагальный $d – d^1$

Средневековые теоретики ощущали характерную выразительность каждого из модальных ладов: первый лад воспринимался как подвижный, ловкий, пригодный для всякого чувства, второй – как серьезный, «плачевный», жалобный. Третий казался стремительным, возбужденным, негодующим, суровым, побуждающим к борьбе. Четвертый лад представлялся скромным или спокойным, а также льстивым и приятным. Пятый оценивался то как скромный и радостный, то как своевольно-веселый. Шестой – то как страстный с мягкими скачками, то – «плачевный», печальный, трогательный, благочестивый. Характер седьмого лада определялся как болтливый из-за быстрых поворотов, как несдержанно-юношеский. И наконец, восьмой лад был для современников ладом мудрецов, величественным ладом старцев, серьезным, величавым. Система восьми церковных ладов в XVI в. была пополнена еще двумя ладами – эолийским (от *ля* до *ля*, минорным) и ионийским (от *до* до *до*, мажорным) и их *гиполадами*.

В связи с системой церковных ладов прошла большой путь своего развития и средневековая нотация. Важнейшим событием для музыкального профессионализма эпохи Средних веков было введение *невменной записи* напевов. Невмы получили практическое применение на Западе с VIII в., попав из Византии. Первые памятники невменной нотации, дошедшие до нашего времени, относятся к IX в. Невмы – знаки в виде штрихов, точек, крючков – надписывались над молитвенным текстом, указывали лишь направление, в каком движется мелодия, и относились не к отдельным звукам, а к целой попевке, состоящей из нескольких звуков. Такая запись могла служить только напоминанием и могла пригодиться тому, кто напев уже знал. Эта нотация требовала реформы, чтобы достигнуть точности. Так, некоторые певческие школы комбинировали невменную нотацию с буквенной, стремясь уточнить интервальные соотношения.

Линейная нотация впервые встречается в записях X в. Совершенствование музыкального письма вело к более четкой фиксации высоты звучания: невмы стали располагать на линейках, соответствующих определенному звуку (красная линейка – *фа*, желтая – *до*). Впоследствии к ним добавлены были две черные. Замечательный итальянский теоретик музыки монах-бенедиктинец Гвидо д’Ареццо (ок. 990 – ок. 1050) применил систему трех и четырех линий как стан с нанесенными на него невмами,

а также буквенными знаками. Это было плодотворным нововведением, Гвидо считается создателем линейной нотации. Число линеек то увеличивалось, то уменьшалось, менялись способы записи. С XII в. для обозначения высоты звука на линиях стали проставлять ключи: *до, фа, соль*.

Достигнув удовлетворительного результата в обозначении высоты звука, нотация еще оставляла без внимания его длительность, не фиксировала ритмическую сторону мелодии. Дальнейшее совершенствование нотной записи было связано с выработкой способов ритмической организации мелодии. Особенно острой эта проблема стала в связи с развитием полифонии, которая требовала четкой согласованности во времени нескольких мелодических линий. Поэтому усилиями полифонистов парижской и других школ была создана в XI – XIII вв. *мензуральная нотация.* Линии нотного стана окончательно приобрели свое современное значение. Возникло деление нотного текста на такты. Ноты на линиях и между ними (сначала более или менее напоминающие невмы, затем ноты квадратные, еще позже круглые – черные и белые) стали обозначать не только высоту звука, но и ритмические доли.

Освоение григорианских напевов в Западной Европе было сложным и трудным даже для церковных певцов, не говоря о прихожанах. Чужой язык, непривычные мелодии, строгая регламентация всего годового круга пения, бесспорно, затрудняли продвижение григорианского хорала. К тому же точной фиксации напевов еще не было и певчим приходилось усваивать их с голоса опытных певцов, которые прибыли со своей миссией в те или иные храмы и монастыри. В сложившихся исторических условиях, когда отвергнуть церковное новшество было уже невозможно, возникли попытки внутреннего переосмысления того, что приходило и насаждалось извне. Сначала в более скромной форме, затем явственнее стали проявляться антигригорианские течения: *гимны, секвенции, тропы.* Мелодии гимна, в отличие от псалмодии, были более развитыми, певучими, структурно завершенными. Их мелодика по преимуществу лирическая, интонации разнообразнее, живее, нежели псалмодические. Гимны обладали определенным размером и правильно повторяющейся группировкой длительностей. Ритм их был более ясен, выразителен и оживлен, напев облекался в довольно четкую композиционную форму с чертами периодичности. Ритмометрические особенности, свойственные мелодике гимнов, были тесно связаны с текстами, нередко стихотворными либо строфического строения.

Долгое время гимны в церковь не допускались из-за их народных истоков, но с течением времени стали проникать в богослужебный ритуал в виде своеобразных интермедий – «вставок». Исполнялись гимны вначале всеми прихожанами церкви, выражая коллективные чувства верующих, а позднее – профессиональным церковным хором. Постепенно этот жанр завоевал себе место в католическом культе и уравнялся в правах с псалмодией. Позднее гимнические части мессы, благодаря их высоким художественным

достоинствам, стали вытеснять части псалмодические. Именно в виде гимнов оформились пять основных частей мессы (так называемый *ординарий*).

Ранние антигригорианские тенденции зародились уже в IX в. в монастырской среде. Появляются крупные певческие школы в Санкт-Галленском монастыре в Алемании, в Мече во Франконии. Из подобного рода монастырей выходили многие средневековые ученые, поэты, писатели, музыканты. В это время монастыри были своеобразными очагами средневековой культуры, в которых была сосредоточена письменность, а в то время мало кто владел грамотой. Эти духовно-культурные центры частично сберегли наследие античной и средневековой образованности.

Из монашеской среды вышли многие деятельные музыканты, среди которых выдвигается фигура талантливого композитора-практика, монаха-регента Но́ткера Зайки (Ноткера I Санкт-Галленского) (ок. 840 – 912). Он проявил себя как поэт – создатель гимнов, автор трактатов, историк и композитор. Его секвенции вошли в «Книгу гимнов», относящуюся примерно к 860 – 887 гг. С именем Ноткера Заики связана разработка особого рода музыкально-поэтических образований, получивших название «секвенции». Это импровизационно-поэтические вставки-эпизоды, служившие дополнением к каноническим напевам. Одаренный и образованный монах-регент стал подтекстовывать импровизационные вокализы, так называемые *юбиляции,* стихами собственного сочинения с таким расчетом, чтобы на каждый звук мелодии приходился один слог текста. Таким путем фигура лучше запоминалась певчими. Однако, чем шире применяли подтекстовку Ноткер и другие музыканты, сочиняя новые стихи, тем меньше удовлетворяла их прежняя мелодика. Тогда за новыми стихами последовали новые напевы, каких не было в старых церковных сводах.

Отношение церкви к секвенциям было враждебным, они «покушались» на устои григорианского стиля, поэтому в XVI в. был наложен запрет на исполнение секвенций, кроме трёх песнопений, особенно любимых народом: «Dies irae» («День гнева»), «Stabat Mater» («Скорбящая Мать»), «Veni Sancte Spiritus» («И со Духом Святым»). Не случайно напевы этих секвенций сохранились до наших дней в обработках величайших мастеров: В. А. Моцарта, Дж. Верди, Ф. Листа, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др.

С понятием «секвенция» тесно связано понятие «троп». *Троп* – вставка или серия вставок в канонизированный григорианский напев. Создание тропов приписывается монаху Тотилону, настоятелю Санкт-Галленского монастыря, прекрасно игравшему на струнных и духовых инструментах. Тропы могли быть текстовыми или же мелодическими бестекстовыми. Излюбленной формой тропирования стало изложение напева в виде диалога. Эта форма послужила основой для создания особого вида культового искусства – *литургической драмы* как разросшейся части рождественского или пасхального богослужения (время ее возникновения и расцвета – конец IX в. – XIII в.). Крупные монастыри – Санкт-Галленский, аббатство Флёри на Луаре и др., располагающие хорошими певческими силами, а также кафедральные

соборы в Руане, Туре, Реймсе, Страсбурге, Камбре, Шартре участвовали в формировании литургической драмы. Эпизоды Священного Писания, духовные притчи – вот сюжеты этих своеобразных театрализованных действ. Обычно они носили напряженно-драматический характер. Особенно популярны были литургические драмы, посвященные страданиям и смерти Иисуса Христа, так называемые «страсти». В их исполнении участвовали несколько священнослужителей и хор. Несмотря на то, что музыка литургической драмы основывалась в основном на григорианском пении, широко вводились также популярные в народе секвенции и гимны. С течением времени литургические драмы усложнялись, возрастало число участников, их партии становились более развернутыми. Все тщательнее участниками драмы разрабатывался сценарий, ярче становилась зрелищность. Первоначально монахи как участники действа вносили едва заметные, скорее символические, изменения в свои одежды, чтобы оттенить «роль», позднее возобладали собственно театральные тенденции: костюмы, декорации. В конце концов, действию, нередко включавшему шествия, процессии, становилось тесно внутри храма – оно вышло на площадь или нашло себе «пристанище» в специально построенном помещении: литургическая драма превратилась в *мистерию*. Исполнители мистерий по-прежнему были профессиональные певчие, однако заметное участие в них принимал и народ. Сюжеты еще были связаны с религиозной тематикой, но сам характер действия менялся: в него вводились бытовые сценки, ученая латынь уступала место народному языку, музыка включала бытующие в городской среде песни, танцы. Мистерии насыщались мирским содержанием, подготавливая рождение светского театра.

Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья

С конца XI в. по XIII в. в музыкальной жизни и творчестве ряда европейских стран проступают признаки нового движения, новых творческих течений. Одним из них явилось песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов – гистрионов (так в Древнем Риме называли профессиональных актеров, составлявших труппу; в раннем Средневековье – народных бродячих актеров). В течение долгого времени они были единственными представителями светской музыкальной культуры своего времени. На основе их музыкальной практики, их песенных традиций складывались ранние формы светской лирики XII – XIII вв. У немцев они назывались шпильманами и миннезингерами, французов – жонглерами, также трубадурами и труверами, англичан – менестрелями, испанцев – хугларами, у восточных славян – скоморохами. Странствующие музыканты не расставались со своими музыкальными инструментами, они пели, плясали, давали представления. Помимо различных духовых – трубы, рога, свирели, флейты Пана, волынки, со временем в музыкальный быт странствующих музыкантов

вошли также арфа, крота (кельтский инструмент), разновидности смычковых инструментов, предки будущей скрипки – ребаб, виела, фидель. Уличные музыканты активно участвовали в социальной, политической и религиозной жизни общества того времени. В своих песнях они выражали чувства миллионов тружеников – крепостных, ремесленников, обездоленных, задавленных феодально-помещичьим гнетом. Эти песни пробуждали в слушателях сочувствие, порою становились острым и разящим оружием сопротивления феодальным устоям. Песни в иронично-сатирном свете обличали пороки князей и прелатов. Немногое сохранилось от этого искусства, дерзкого, вскормленного лишениями и нуждой. Странствующие артисты – певцы, актеры, инструменталисты, акробаты-канатоходцы и иллюзионисты – выступали на улицах и площадях городов, на ярмарках и у церковных папертей, а иногда и для прохожего люда где-нибудь у большой дороги.

Некоторые гистрионы в XI в. стали обосновываться на постоянное жительство в замки и даже монастыри, смыкая свою песенность с рыцарским и церковным искусством. Это поднимало искусство на новый уровень, а в замковую музыкальную жизнь вливало народные элементы. Постепенно в музыкально-поэтическом творчестве гистрионов сатирические и бунтарские мотивы звучали все глуше, а порою и затихали вовсе. Из независимых «свободных художников» они превращались теперь в умеренных, а зачастую и лояльных музыкальных оруженосцев своих сеньоров. Но случалось это далеко не всегда и коснулось сравнительно небольшой части певцов-странников.

В XI – XII вв. среда менестрелей, жонглеров, шпильманов и т. д. претерпела значительные изменения. Этому способствовали новые силы – грамотные, но утратившие устойчивое положение в обществе, по существу неудачники из мелкого духовенства, беглые монахи. Появившись в рядах бродячих актеров и музыкантов во Франции, а затем и в других странах, они получили названия вагантов (от лат. – «странствующий») и голиардов (от фр. – «шут»). Это были странствующие служители церкви и студенты, сочинявшие светские песни на латинском или с вкраплениями живого народного языка и исполнявшие их «по случаю» как застольные, сатирные и т. д. Вместе с ними пришли и новые жизненные представления и привычки, грамотность, порой даже известная эрудиция. При дальнейшем расслоении этой социальной среды менестрелей, жонглеров, шпильманов часть их все больше профессионализировалась и отделяла себя от массы «бродячих комедиантов», «плясунов и шутов», а затем начала переходить от бродячего образа жизни к оседлости в городах.

С целью защиты прав странствующих музыкантов, определения их места в обществе, сохранения профессиональных традиций и передачи их ученикам с конца XIII в. в различных европейских центрах образуются цеховые объединения менестрелей, шпильманов, жонглеров. Так, в 1288 г. в Вене было основано «Братство св. Николая», объединившее

музыкантов, в 1321 г. «Братство св. Жюльена» в Париже, впоследствии и в Англии образовалась гильдия «королевских менестрелей». Переходом к цеховому укладу, по существу, завершилась история средневековых бродячих актеров, однако они далеко не полностью осели в своих братствах, гильдиях, цехах. Их странствия продолжались в XIV – XVI вв.

Раннее многоголосие

Первые примеры многоголосного склада приведены в теоретических музыкальных работах IX – XI вв. Так, в трактатах «Musica enchiriadis» и «Scolica enchiriadis»* даются образцы сочетания голосов, из которых один голос – «vox principalis», т. е. главный, ведет мелодию хорала, а другой – «vox organalis» следует за ним, двигаясь параллельно в интервалах кварты, квинты, октавы. От названия присоединяемого голоса такой склад письма получил в дальнейшем название *«органум».* В первых примерах происходит лишь удвоение хоральной мелодики, однако в том же трактате приведен также пример непараллельного движения голосов: к хоральной мелодии приписан второй голос, который исходит из унисона, двигается параллельными квартами в отношении к ней, но задевает и другие интервалы – секунду, терцию.

Пение в терцию получило название *гимель (двойниковое пение)*, параллельными секстаккордами – *фобурдон*. Самым развитым и совершенным видом пения явился *дискант*, что означает «противогласие», т. е. пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических форм дискант отличался прежде всего тем, что основная мелодия (cantus firmus) передавалась нижнему голосу, получившему название «*тенор»*; верхний же голос (или голоса) исполнял контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой.

Дискант возник и достиг высшего расцвета во Франции в XII –XIII вв. Его очагами были Лимож, Шартр, Фекам и в особенности Париж, который стал центром нового творческого направления в музыкальном искусстве благодаря строительству кафедрального собора Нотр-Дам, всемирно известного памятника архитектурной готики Средних веков, и научной деятельности Парижского университета, нового очага средневековой науки. Певческая школа собора Парижской Богоматери во главе с замечательными мастерами-полифонистами регентами Леонином и Перотином подняла искусство дисканта до небывалого расцвета.

Леонин является создателем «Большой книги органумов» – годового круга церковного пения. Двухголосие, господствовавшее в музыке этого парижского композитора, основано на канонизированных мелодиях церковного обихода – градуалов, респонсориев, аллилуй. Поскольку в качестве

* Их авторство приписывалось вначале монаху Сент-Аманского аббатства Хукбальду, затем в XX в. ученые сочли трактаты анонимными, а в последнее время их автором считается аббат Верденского монастыря Хогер.

основы мастер полифонии избирал мелизматические отрезки церковных напевов, приходящиеся на немногие слова и слоги, то на большом протяжении двухголосия текста почти не было слышно. Сочиненный композитором голос движется по преимуществу плавно в пределах октавы, не избегая и выразительных скачков, ритмически упорядочен. Композитор использовал повторы, варьированные повторы, секвенции, что придавало внутреннее единство композиции. С тех пор как устанавливается принцип соотношения голосов, тот из них, который ведет хоральную мелодию, получает название тенора, второй, присоединяющийся к основному голосу, обозначается как дуплум, третий – как триплум.

Мастер-полифонист Перотин наряду с двухголосием стал широко разрабатывать трех- и даже четырехголосие. Так, в развернутых композициях григорианский напев (cantus firmus) становится лишь конструктивной основой: отдельные его звуки произвольно укорачиваются или удлиняются, он преображается часто до неузнаваемости, подчиняясь общему замыслу и красоте совместного звучания. При этом на первый план выступает выразительность свободных верхних голосов. Перотин тонко использовал собственно звуковую красочность плотной или разреженной фактуры, колорит высоких регистров и многое другое. Свободно парящие над «выдержанной» мелодической основой голоса образовывали терпкие созвучия, для которых характерно обилие диссонансов.

Стиль многоголосного письма, сложившийся в парижской школе Нотр-Дам, нашел свое выражение не только в сфере церковной музыки. Влияние этого стиля ощущалось и за пределами Франции. Опыт раннего многоголосия в профессиональном искусстве Католической церкви послужил дальнейшему развитию полифонии в европейской музыке.

Становление многоголосного письма привело к образованию новых музыкальных жанров как духовного, так и светского содержания. Само определение *«кондукт»* не всегда понималось однозначно. Так, например, в IX – X вв. кондуктом называлась одноголосная латинская песня, различная по содержанию и форме. Возникший первоначально как элемент интермедии, наподобие тропа, в церковном пении или литургической драме, он впоследствии приобрел качество светского жанра, получил широкое распространение в городской музыкальной жизни. В XIII в. кондукт представлял собой двух- или трехголосное сочинение как серьезного, так и шуточного характера. В отличие от мотета, он был свободен от заимствованной мелодии, однако существовали также кондукты, основу которых составляли григорианский напев в свободном изложении, а также светские песни или даже народно-бытовые мелодии. Размеренный ритм-шаг позволял использовать этот жанр в процессиях, шествиях. Для кондукта в целом характерны многоголосие «нота-против-ноты», простой мерный ритм, соответствующий сло-+говому членению текста, ясная вертикаль. Существовали кондукты процессуальные, погребальные, застольные и коронационные.

В парижской школе Нотр-Дам кондукт тяготел к определенному складу органума, с одним лишь отличием – тенор в нем был четко ритмизован и общий склад двухголосия или трехголосия отчетливее тяготел к гармоническим звучаниям, к моноритмическому движению. Несмотря на то, что в кондуктах XIII в. мы находим и линеарно-мелодическое развертывание, и мелизматический склад верхнего голоса, все же для них характерна тенденция к большей простоте многоголосия, большей четкости формы и ее разделов, а также большая свобода от опоры на заимствованную мелодию как основу композиции. В исполнении кондукта не исключалось и участие инструментов.

Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Ренессанса. Основные жанры светской и духовной музыки эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения, или Ренессанса, в истории европейской культуры охватывает примерно XIV – XVI вв. Эта эпоха является одной из самых блестящих, самых плодотворных. Термин «Возрождение» был введен итальянским художником, философом, писателем Джорджо Вазари в классическом труде «Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). Вазари использовал его для обозначения периода с 1250 г. по 1550 г. Свое название эта эпоха получила в связи с вызреванием в обществе неприятия средневекового религиозного аскетизма и возрождением интереса к античным идеалам. Это значит преобладанием над концепцией человека, лишенного свободы воли, покорного «раба Божьего», греко-римского античного воспевания свободной личности, страстей, души человека, красоты человеческого тела.

В этот период были заложены основы современного естествознания: открытие Америки, морского пути в Индию, первое кругосветное путешествие, совершенно изменившие и расширившие представление о земле. На первый план выходят выдающиеся представители прогрессивной натурфилософии: философ, теолог, математик Николай Кузанский, математик, инженер, философ, медик, астролог Джеро́ламо Карда́но, призывал к опытному изучению природы философ Бернардино Телезио и др. Крупнейшие ученые того времени Николай Коперник, Джордано Бруно и Галилей выступают за научную теорию строения Вселенной. Важное значение для того периода имело учение основоположников утопического социализма Томаса Мора и Томма́зо Кампанеллы, отстаивавших идею политического и экономического равенства.

Главным идеологическим направлением эпохи Ренессанса становится гуманизм. Церковь в тот период не теряет своего значения, однако претерпевает раскол: отделяется такая ветвь, как протестантизм. В искусстве религиозные сюжеты наполняются новым, земным содержанием (например, образы Мадонны с младенцем в живописи гениальных итальянцев Рафаэля Санти и Леонардо да Винчи).

Эпоха Ренессанса – это имена гениальных поэтов (Данте, Петрарка и др.), художников (Мазаччо, Рафаэль Санти, Андре́а Мантéнья, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи и др.), скульпторов (Санти Гуччи, Микеланджело Буонарроти, Донателло, Бенвенуто Челлини и др.), мореплавателей (Васко да Гама, Христофор Колумб и др.); они оставили миру великие открытия и гениальные творения.

Музыкальное искусство выдвинуло ряд крупных творческих школ, представленных гениальными именами Франческо Ландини, Гийома Дюфаи (Дюфэ), Йоханнеса Окегема, Якоба О́брехта, Жоскена Депре, Джованни Пьерлуиджи да Палестрины, Орландо ди Ла́ссо.

Музыкальное искусство эпохи Ренессанса в разных странах развивалось неравномерно. В Италии зачатки ее появились уже в XIV в., нидерландская полифоническая школа сформировалась в XV в., во Франции черты Ренессанса обнаружились в музыке XVI в., к этому же времени относится подъем искусства в Германии, Англии и других странах.

Крупные вокальные формы были полностью связаны с развитием полифонии, методами ее формообразования, характерным тематизмом, приведшими в итоге к так называемому строгому стилю, или строгому письму. В XV – XVI вв. наиболее распространенным был принцип обращения к заимствованному извне тематизму (из григорианских мелодий, песен). Подобный принцип означал не слишком индивидуальный подход авторов к написанию хоровых сочинений; на одни и те же популярные мелодии разные композиторы создавали множество композиций, как бы соревнуясь в мастерстве развития единого материала.

В XIV в. возникло направление ars nova (лат. – «новое искусство»), которое положило начало искусству светской полифонии. Свое наименование получило по названию трактата Филиппа де Витри (парижский епископ, композитор, теоретик музыки) «Ars nova» (между 1320 – 1325 гг.). Ars nova относится преимущественно к французской, а также итальянской музыке XIV в.

Музыкально-теоретический труд Филиппа де Витри посвящен вопросам, которые были связаны с новыми явлениями в музыке. Филипп де Витри писал о мензуральной нотации, о характере голосоведения в многоголосном складе, о необходимости альтераций отдельных звуков, нарушающих модальные лады. Протестуя против архаичных звучаний, под которыми он понимал ходы параллельными октавами и квинтами, теоретик настаивал на использовании других полнозвучных интервалов в многоголосии. Филипп де Витри обосновал идею равноправия двух- и трехдольности на разных уровнях метрической пульсации, фактически изобрел сегодняшние размеры. Вместе с размерами ввел и знаки для них. Традиция выставлять размер идет от Витри: то, что мы знаем как «С» – единственная уцелевшая из «четырех пролаций», остальные исчезли, однако были заменены цифровыми обозначениями. Вторым гениальным открытием

Витри было изобретение штиля; это была действительно «волшебная палочка», подарившая изображение будущей половинной ноты.

Филипп де Витри стал основоположником целой школы теоретиков ars nova. Понятие «новое искусство» («ars nova»), выдвинутое во Франции в одноименном музыкально-теоретическом труде, именно у итальянских композиторов получило зрелое и совершенное воплощение на практике.

В период европейского Ренессанса возникает ряд полифонических школ: старейшие из них венецианская, римская, нидерландская, английская, французская, испанская, немецкая, польская* и др. Музыкальные шедевры разных школ и национальных культур объединены общими чертами: возвышенностью настроения, античной красотой формы, полифоническим мастерством.

Музыка итальянского Ренессанса

Итальянская музыка Ренессанса эволюционирует от религиозно-благочестивого стиля к традициям светского бытового музицирования, нередко, как в лаудах (см. ниже), под религиозным покровом. Итальянские композиторы создают, по преимуществу, лирические или жанровые вокальные сочинения, хотя встречаются и мифологические, и шуточные, и басенные сюжеты, и даже злободневно-полемические тексты. Музыкальный стиль развивается от раннего двухголосия к простому, а затем и более сложному трехголосию.

Во Флоренции закладываются основы нового прогрессивного музыкального направления *ars nova*, которое было связано с распространением вокально-песенных жанров, а также широким применением инструментов. XV век характеризуется расцветом многоголосных светских песенных жанров, близких к народному творчеству. Среди них: лауда, качча, баллата, фроттола, вилланелла, канцонетта, мадригал.

Жанры народно-бытовой музыки издавна были распространены в Италии, жители которой славились музыкальностью и вокальным искусством. На площадях, в домашнем музицировании, на собраниях братств мирян, проповедующих растворение души в Боге, исполнялись *лауды*.

---

* Упоминая европейские полифонические школы, приведем мнение доктора искусствоведения О. В. Дадиомовой о музыкальной культуре Беларуси, в то время Великого Княжества Литовского: она была последним на востоке ареалом музыкального Ренессанса; претерпела переход от древнерусского знаменного пения на западноевропейский уровень и многоголосную систему записи и развивалась в тесной связи с европейской полифонической традицией. Например, приглашенные белорусскими великими князьями и аристократами в их дворцах и замках творили европейские музыканты мировой величины: польские композиторы Вацлав из Шамотул, Циприан Базилик, Криштов Клабан, композитор венгерского происхождения Валентин Бакфарка и др. (подробнее см.: Дадзіёмава В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя. Мінск, 2012).

Главными участниками этих братств были мелкие ремесленники. Лауды распевались хором, в унисон, большой группой людей под руководством регента. Лауды вначале были одноголосными, а затем появляются и многоголосные хоровые песни флорентийских, картонских, римских ремесленников. Несмотря на благочестивый текст, мелодия лауд мирская, темпераментная. Зачастую религиозные настроения раскрывались в образах, связанных с земными чувствами и страстями. Существовали также лауды сатирического характера, обличающие проявления в церковной среде стяжательства, «распродажи благ», папской дани. Нередко в этом народно-бытовом жанре сохранялись целые стихи мирских песен с небольшими изменениями текста, введением отдельных имен и понятий. В целом можно отметить, что под религиозным покровом таилось светское, а зачастую и противоцерковное содержание. Это ярко проявилось и в музыке. Многие лауды распевались на мелодии веселых, популярных, широко бытующих в народном обиходе песен. Они были доходчивыми, запоминаемыми, жизненными.

Распространенным жанром в условиях бытового музицирования была *кавча* (итал. caccia – «охота»). Музыкальные образы качч связаны с реалистическими жанровыми картинками на разнообразные темы, например изображение нежданной грозы, рыбной ловли, сцен охоты, прогулки, торговцев на рынке, зазывающих покупателей, и т. д. Каччи были двух- или трехголосными. Для трехголосия характерно каноническое проведение основной попевки в двух верхних голосах при поддержке нижнего (тенора), часто инструментального. Канон излагался в приму на мелодически броскую попевку народного характера, иногда использовались и бытовые уличные интонации.

Излюбленным жанром ars nova, самым эмоционально-открытым и доходчивым являлась *баллата* – танцевальная песня или сценка, на что указывает название (ballo – «танец»). Связана с сольно-хоровым исполнением, которое зародилось в народной хоровой пляске, где после начального хорового рефрена следовал сольный особый напев запевалы. Мелодия запевал подхватывалась полухориями, повторявшими вступительный рефрен.

Народная по происхождению *фроттола* возникла в карнавальных празднествах Флоренции, широко распространилась в XV – XVI вв. Она была особенно популярна среди простых жителей, о чем говорит само название: frottola – «народная песенка, выдумка, шутка, болтовня»; от *frotta* – «толпа, гурьба». Первоначально фроттолы были трехголосными карнавальными песнями, выросшими из тосканских «майских песен». По характеру и темпу близки танцевальным напевам, распевались под открытым небом на уличных импровизированных празднествах. Позднее фроттола стала представлять собой многоголосную, обычно четырехголосную, песню гомофонного склада с певучей выразительной мелодией ясного мажорного лада. Круг образов фроттол обычно любовного характера, что соответствовало их роли в карнавальных представлениях, но немало и шуточных, комических и

нравоучительных. Музыкальной основой фроттол являлись знакомые, широко распространенные в народе мелодии, легко запоминающиеся. Наиболее известные авторы фроттол – Марко Кара и Бартоломео Тромбончино.

Реалистически простая, повседневная по образам и по складу *вилланелла* (итал. *villanelle* – «деревенская песня») сменила фроттолу в третьей четверти XVI в., пришла с юга Италии, связана с неаполитанской музыкой, ее динамичными, острыми ритмами. Вилланеллы отличались особой живостью и непосредственностью, простотой выражения чувств. В основе их лежит гомофонный склад с выделением мелодически сочного, свежего верхнего голоса на гармоническом фоне остальных голосов. Чаще всего вилланеллы трехголосны, для них характерны танцевальность, моторика движения, свойственные народной музыке, ярко выраженная мелодия, иногда в сочетании с легкой имитацией, преимущественно в средних голосах, упрощенная фактура. Наиболее известные композиторы вилланелл – Джованни Доменико да Нола, Теодоро Риччо, Адриан Ви́лларт, Лу́ка Маренцио, Орландо ди Ла́ссо и др.

Для народно-бытовых фроттол и вилланелл характерны яркая образность, нарочитый «бытовизм», порой с фривольным оттенком, на что указывает их низкое, неблагородное происхождение. Сольные вилланеллы и фроттолы иногда исполнялись с инструментальными вставками, поэтому и в хоровых произведениях, написанных в стиле этих жанров, часто встречаются припевы инструментально-танцевального плана с характерной слоговой подтекстовкой, например «*fa-la-la-la*» или «*don-don-don*».

Начиная с середины XVI в. вилланеллла стала преобразовываться в более тонкую канцонетту, представляющую собой хоровую композицию лирико-танцевального характера в моноритмической фактуре, редко с элементами имитационной полифонии. Канцонетта, обычно четырех- или пятиголосная, совершенно исключала сатирические и юмористические мотивы. Словом «канцонетта» назывались также многоголосные песни в жанре баллетто (разновидность мадригала). Известные авторы канцонетт – итальянские композиторы конца XVI – начала XVII в. Орацио Ве́кки, Лу́ка Маренцио, Феличе Анерио, Карло Джезуальдо, Клаудио Монтеверди и др.

Вышеперечисленным живым, непосредственным народно-бытовым жанрам контрастировал «серьезный», один из самых поэтических, изысканных лирических жанров эпохи Ренессанса – *мадригал.* Зародился он в Италии в XIV в., был любимым среди поэтов и музыкантов. Мадригалы писали такие гениальные поэты того времени, как Боккаччо, Петрарка и Франко Сакетти. В это же время на стихи поэтов-современников писали музыку итальянские композиторы Франческо Ландини и Якопо Болонский, немного позднее Ви́лларт, Маренцио, Джезуальдо, Палестрина, Ла́ссо, Монтеверди. Этот жанр прошел большой путь развития от простой одноголосной песенки до большого многоголосного сочинения, отражающего все оттенки чувств и переживаний человека, его богатейшего внутреннего мира. Сюжет, как правило, излагался в вычурно-аллегорической форме.

Определение понятия «мадригал» происходит, согласно Антонио да Темпо (1332), от позднелатинского mandrialis (пастушеский), современная наука (Ф. А. Галло) производит его от средневекового латинского matricalis (материнский, т. е. предназначенный для пения на родном языке, не латинском). Возник мадригал в XIV в., раннее Возрождение, как стихотворное произведение, отличающееся от сонетов свободой структурного построения. Чаще всего мадригал состоял из двух или трех трехстрочных строф, повторявшихся на одну и ту же музыку, завершался двухстрочным ритурнелем нового музыкального материала, отличавшегося от основного напева не только мелодически, но и ритмически. Мадригалы обычно были двух- и трехголосными, все голоса объединялись единым ритмом и наличием одного текста. Выделялась выразительная мелодия верхнего голоса и намечался гармонический бас в нижнем голосе. Гармоническая функциональность проявлялась в частом использовании вводного тона, увеличенных и уменьшенных интервалов. Ярким новаторским приемом было ускорение темпа, введение мелких длительностей, вплоть до шестнадцатых. В качестве музыкального сопровождения могли выступать орган, виола, лютня.

Мадригал XVI в. представляет собой уже пяти-, шестиголосное сочинение преимущественно лирического содержания, отличающееся свободой, гибкостью композиционной структуры, метроритма, богатством фактуры. Имитационные разделы очень часто чередуются с аккордовыми.

Первый период развития итальянского мадригала (первая половина XVI в.) связан с деятельностью композиторов Якоба Аркадельта, Адриана Ви́лларта и др. Ранний четырехголосный мадригал характеризуется ритмической свободой в отличие от танцевального метроритма вилланелл, фроттол, уменьшением роли полифонии строгого стиля, ростом выразительных и изобразительных музыкальных средств. Это переходный жанр, сохранивший многие черты мотетного письма. Лучшим примером такого рода является популярный мадригал Аркадельта «Белый лебедь».

Для следующего периода развития мадригала (вторая половина XVI в.) типично пятиголосие, что говорит о прогрессе в нахождении «звуковой перспективы», о большом внимании к возможностям использования тембра голосов и их регистров, о стремлении выразить в музыке значение отдельных слов. Выдающиеся авторы мадригалов этого периода – ученик Ви́лларта Чиприано де Порé (правильней Ро́ре), Андреа Габриели и Джованни Палестрина.

Третий и последний период развития мадригала (конец XVI в. – начало XVII в.) выдвинул такие имена, как Лу́ка Маренцио, Карло Джезуальдо, Клаудио Монтеверди. Жанр мадригала достиг здесь предельно возможной выразительности. Постепенно формируется жанр «хроматического мадригала», для которого характерны смелые сопоставления тональностей, резкие, красочно-выразительные гармонические сопоставления, регистровые контрасты, смены метра, ритмическая свобода, неожиданные паузы. Особенно

отличался своими новаторскими приемами Джезуальдо, не стеснявший себя никакими нормами: допускал вступление нового голоса в виде резкого диссонанса на сильной доле такта, уходил в далекие тональности и т. п. Все это он применял для подчеркивания таких контрастов, как боль и радость, смерть и жизнь. Все чаще в мадригале проявляются драматические тенденции, подготавливая возникновение оперы. Таковы мадригалы Маренцио, в которых мощь звучания сочетается с мечтательностью, отражением в музыке тонких оттенков чувств. В своих музыкальных картинах композитор достигает яркой декламационной выразительности, объединяя смелую гармонию, певучую мелодику, а также красочное сопоставление тембровых регистров голосов. Таков мадригал на слова Джован-Баттисты Гварини (Гуарини) «Tirsi morir volea».

«Золотой» век мадригала наступает в конце XVI в., его вершиной явилось творчество Клаудио Монтеверди. Композитору принадлежат восемь мадригальных сборников. Он одним из первых среди своих современников стал отступать от правил строгого контрапункта. Мадригалы содержат обилие новых и смелых приемов в области гармонии и полифонии: неприготовленные диссонансы, хроматизмы, скачки на септиму и нону, септаккорды, параллельные квинты – все это, несомненно, свидетельствует о поисках новых и ярких средств для выражения сильных эмоций и страстей. Важнейшим выразительным средством в его мадригалах был принцип контраста. Музыка образна, наполнена звукоизобразительными элементами, так, например, пауза в середине слова трактуется как «вздох», хроматизмы и диссонансы говорят о предчувствии скорби, «цепи любви» изображаются «гирляндами» терций, ускоренное ритмическое движение и плавные мелодические ходы ассоциируются с потоками слез. Для Монтеверди было особенно важно выразить в музыке чувства, хранимые поэтическим словом. Один из первых мадригалов Монтеверди «Твой ясный взор так прекрасен и светел» («A un giro sol de’ bell’ occhi lucent») отличается удивительной красотой и богатством хоровой полифонии. Исполнение мадригалов Монтеверди – это высказывание через музыку. В своем творчестве композитор прогрессивно осуществил слияние ренессансной полифонии и нового, гомофонного склада.

В тесной связи с народной песенностью, а также со светскими жанрами XIV – XV вв. сложилась итальянская *культовая полифония*. Профессиональное музыкальное искусство Европы, начиная от своих истоков и до позднего Ренессанса, неразрывно было связано с церковью. «Огромное значение церковной музыки стало причиной того, что именно в одной образной сфере она осталась непревзойденной: образы созерцания, найденные художниками Возрождения, остались эталоном выразительности для всех последующих композиторов. Месса как ведущий музыкальный жанр ренессансной эпохи остается идеальным жанром для выражения отвлеченной, возвышенной мысли вплоть до наших дней» (В. Конен).

Месса как определенный ритуал христианской церкви имела длительную историю. В первое тысячелетие н.э. изменялось ее ритуальное

назначение. Изменялась и трактовка самого термина. Слово *«месса»* (*missa* – лат., *Messe* – нем., *Mass* – англ.) возникло еще до того, как окончательно сформировалась классическая латынь, и бытовало в простонародье с различными оттенками смысла. В церковном обряде с IV в. этим словом обозначали отпущение грехов; усвоенное от античных ритуалов, оно приходилось на конец богослужения. Однако вскоре под мессой стали разуметь литургию или обедню при обряде причастия (евхаристии).

Постепенно отбирались тексты молитвы покаяния и благодарения, упорядочивалась последовательная связь фраз, состав которых разнороден, заимствован из библейских псалмов и евангельских поучений, а также из догматов христианского вероучения, разработанных на двух вселенских соборах – Никейском (325 год) и Константинопольском (787 год). Эти догматы вошли в текст мессы, особенно в ту ее часть, которая называется *Credo* («верую») или *Simbolum Nicenum* (символ веры). К началу второго тысячелетия весь текст сложился в единое целое. Отныне он не модифицировался – был канонизирован.

Сначала текст мессы читался (*missa lectu*), потом пелся (*missa in cantu*). Длительное время оба вида сосуществовали. Пение в мессе было двух типов: *псалмодическое* (в характере речитативного произношения текстов) и *гимническое,* отличавшееся мелодически-распевным характером. Пение гимнов было усвоено от старинной синагогальной практики. В средние века общей музыкальной основой мессы служил *григорианский хорал.*

Неизменными частями католической мессы (так называемый ordinarium) считаются пять основных частей (названия определяются начальными словами текста): *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Gloria* (Слава), *Credo* (Верую), *Sanctus* и *Benedictus* (Свят и Благословен), *Agnus Dei* (Агнец Божий). Сложились эти части в разное время в пределах II – IV вв. По способу исполнения существовали две разновидности мессы: «низкая», в которой разделы речитировались (молитвы) – псалмодическое исполнение, и «высокая», в которой разделы исполнялись вокально с сопровождением или без сопровождения (священные песнопения) – гимническое исполнение. Начиная с XIV в. жанр мессы привлек к себе внимание музыкантов, каждый из которых создавал свою композицию на основе неизменных текстов. Именно по таким сочинениям Палестрины, Ла́ссо, Баха, Бетховена и многих других великих и крупных мастеров мы представляем мессу как цельное художественное произведение.

Иное значение имеет proprium, к которому относятся все «подвижные» части литургии: *introitus* (Antiphone ad introitum, introitus – вступление, вход) – *антифон* (попеременное исполнение двумя хорами), исполняемый в то время, когда священник идет к алтарю; *graduale* (Responsorium graduale) – антифон, исполняемый в данный день церковного года; *offertorium* (Antiphone ad Offertorium, offertorium – приношение) – антифон, исполняемый во время обряда приношения и освящения даров; *communio* (Antiphona ad communionem, communio – соучастие, общность) – антифон, исполняемый во

время причастия; *halleluja* (halleluja – хвалите Всевышнего) – ликующий, восторженный антифон, который не исполнялся по постным дням. Мелодии этого рода напевов особенно свободны в своем движении, они мало зависят от слова, достаточно многообразны и, порой, велики по своему размаху.

В композиторском творчестве различают короткую мессу (*missa brevis*), состоящую из двух-трех начальных частей *missa ordinarium* (*Kyrie, Gloria, Credo*) или включающую всю *missa proprium*, но при сжато построенных частях; и торжественную мессу (*missa solemnis*), включающую все части обычной *missa ordinarium*.

Ренессансная полифония эпохи Возрождения – это полифония строгого стиля, или строгого письма. Она характеризуется звуковой однородностью, т. е. чисто вокальным звучанием, плавным, равномерным движением голосов без подчеркивания цезур, господством консонансов (диссонансы могли использоваться только на слабой доле, как проходящие, с обязательным последующим разрешением). В строгом письме преобладают своеобразная «сглаженность» мелодической выразительности, линеарность, равновесие восходящих и нисходящих фраз движения, прозрачная благозвучность вертикалей, неширокие интервалы в мелодии. Cantus firmus, основной голос, излагается экономно, ровными долгими нотами. В интонационном отношении в строгом письме избегают хроматизм, напряженных интонаций (септим, нон), увеличенных и уменьшенных интервалов. Ладовая структура не развивается еще в тональную, исключение составляют заключительные обороты – каденции. Основой строгого письма, унаследованной от средневековой модальной системы, являются старинные диатонические лады.

Также среди основных жанров культовой полифонии в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения выделяется *мотет*. Мотет (франц. *motet*, лат. *motetus, motellus*, от франц. *mot* – слово), вокальное или вокально-инструментальное полифоническое сочинение. Этот жанр интенсивно развивался в XIII в. Появился в конце XII в. во Франции в практике певческой школы собора Парижской Богоматери как многоголосное вокальное произведение, в котором мелодия григорианского хорала (*cantus firmus*) полифонически соединяется с двумя мелодическими линиями. В XIII в. он менее всего тяготел к цельности, однородности мелодического материала. Мотеты были многотекстовыми (политекстовыми): различные голоса (числом от двух до четырех) пели одновременно контрапунктические мелодии, непохожие между собой, на разные одновременно произносимые тексты (церковные, светские, народно-песенные) и на разных языках. Сверхзадачей композиторов при работе над мотетом было достигнуть различия голосов и не разрушить единства, цельности композиции.

Разновидность средневекового многоголосия мотетного типа имела огромное значение для последующего развития музыкального искусства: это была первая исторически сложившаяся форма светской контрастной полифонии.

Ренессансный мотет, в отличие от средневекового, обычно сочиняли на единый текст. Притом, что содержание текста было преимущественно духовным. В качестве текстовой основы использовались псалмы, фрагменты из пророческих книг, парафразы библейских текстов (такие мотеты часто включались в сборники под названием «*Cantiones sacrae*» – «Духовные песни»), а также свободно сочинённые тексты «на случай» (по поводу освящения храма, интронизации светского или духовного лица, военного триумфа, династического брака и др.).

Большое количество мотетных текстов обращено к Богородице. В ренессансном мотете сохранялась неодновременность распева текста в разных голосах, которая возникла в результате широкого применения техники имитации; имитационная полифония стала с тех пор главным признаком техники композиции мотета.

Виднейшие авторы мотетов в эпоху Ренессанса: Дж. Данстейбл, Г. Дюфаи, Ж. Депре, Н. Гомберт (свыше 160 мотетов), А. Вилларт (самые сложные для своего времени семи- и восьмиголосные мотеты), Дж. П. да Палестрина (среди прочих – пять мотетов на текст «Ave Maria» и шесть – на текст «*Miserere*»), О. ди Лассо (свыше 750, включая большие мотетные циклы), Ф. Герреро, Т. Л. Де Виктория, У. Бёрд, Т. Таллис (грандиозный 40-голосный мотет «Spem in alium…» – «Лишь на Тебя всегда я уповал»).

Тема 3. Римская, венецианская, нидерландская полифонические школы. Музыкальное наследие эпохи Возрождения в Англии, Франции, Германии

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

Римская полифоническая школа

Крупнейший представитель *римской полифонической школы – Джованни Пьерлуиджи да Палестрина* (ок. 1525 – 1594). Вся творческая жизнь Палестрины была связана с музыкальным церковным поприщем – сначала в церквях Палестрины, родного города композитора, затем Рима, где ему покровительствовал папа Юлий III, а после его смерти – папа Марцелл II, с именем которого связано одно из самых известных сочинений композитора – «Месса папы Марчелло».

Творческое наследие Палестрины состоит в своем большинстве из культовой музыки: месс (102), мотетов (274), магнификатов, литаний, оффертoриев, гимнов, псалмов, светских и духовных мадригалов (около 150), которые исполнялись a cappella.

Достигнутая к тому времени пышность церковного искусства, необычайная сложность полифонического развития встретили решительное сопротивление представителей духовенства на Тридентском соборе. Они требовали ясности догматического текста богослужения и выступали

за изгнание многоголосной музыки из церкви. Однако это крайне кардинальное мнение не нашло единодушной поддержки – в итоге было принято решение пойти по пути «прояснения» стиля полифонии, отказа от явно светских влияний, отчетливого выделения слов в полифонической фактуре. Легенда приписывает композитору «спасение» полифонии в пределах церкви. Композитор не намеренно, а объективно шел по пути гармонического прояснения полифонического стиля.

Ярким примером тому является его «Месса папы Марчелло» – образец прозрачной, не затемняющей слова полифонии на гармонической основе. Склад музыки этого сочинения по преимуществу кантиленный, развертывание многоголосной ткани отличается удивительной ровностью, уравновешенностью, своего рода выдержкой на определенном эмоциональном уровне. Палестрина широко использует имитационные и канонические принципы, характерная особенность – единство тематического материала, цельность его развертывания. Большое художественное значение имеет контрастное сопоставление имитационно-полифонических разделов и чисто аккордовых.

«Месса папы Марчелло» – высочайший образец музыки итальянского Возрождения, выражение его эстетического идеала. Ясность и логика не только в хоральных аккордовых эпизодах, но и в более сложной имитационной части мессы («Kyrie»). «Палестрина передавал своей музыке душевную чистоту и стойкость, веру в нравственные ценности бытия. Это возвысило ее над ритуальной предназначенностью и, как все прекрасное, вывело за границы своего времени». И далее известный искусствовед-теоретик С. С. Скребков отмечает, что лирическая напевность эпизодов «Мессы» протягивает нити к Шопену, Дебюсси, Равелю.

Другой теоретик музыки, Т. Н. Ливанова, высказывает мнение, что Палестрина создавал свои мессы, опираясь на материал чужих песен, мотетов, мадригалов, на григорианские мелодии, мелодии собственных мотетов и лишь пять месс композитора не зависят от какого-либо первоисточника: «Месса папы Марчелло», «Brevis», «Ad fugam», «Quinti toni», «Missa canonica».

Оригинальность хорового письма прослеживается в его мессе «Ut re mi fa sol la», основой которой служит cantus firmus на мотив поступенного гексахорда. В небольшой по размерам мессе «De feria» важную роль в отображении эмоциональных состояний играет хоровая фактура, она создает контрасты между частями и внутри них. Мелодические линии разворачиваются по принципу нагнетания звуковой напряженности: от повествовательного четырехголосия первых частей через легкий имитационно-подвижный трехголосный «Benedictus» к более развитому многоголосию – пятиголосному «Agnus Dei». Однако для большинства месс Палестрины характерно состояние равновесия мелодического движения без резкой смены крайних регистров. Возвышенная ясность, безупречная строгость техники отличают мессу «Festiva i solli», созданную композитором в виде пародии на собственный мадригал. Несмотря на то, что в основе лежит

светская тема с характерной ей ритмической фигурой в стиле полифонической французской песни (шансон), направляющей композицию в сторону большей выразительности и гармонического разнообразия, все же в мессе преобладают соразмерность, уравновешенность, спокойное благозвучие целого. Композитор, несомненно, тяготел к равновесию полифонической и гармонической закономерностей, «горизонтали» и «вертикали» в музыкальном складе.

Мастер хоровой полифонии создал огромное количество мотетов. Т. Н. Ливанова делит их на две группы: более торжественные, праздничные духовные произведения и, весьма отличные от них, более лирические, камерные мотеты. Композитор использует тексты духовные, латинские, почерпнутые из григорианских песнопений, из латинских стихов, из библейской «Песни песней». Первая группа представлена более масштабными композициями, состоящими нередко из двух частей, в насыщенной хоровой фактуре, с широкими «юбиляционными» распевами. Примером может служить пятиголосный мотет «Ave Maria» гимнического характера, содержащий большие распевы в разных голосах. В мотете «O lux et décus Hispaniae» торжественное «юбиляционное» начало с широкими распевами и энергичными скачками противопоставлено второй части – силлабической, хоральной. В двуххорном восьмиголосном мотете «Stabat Mater» благозвучное ясное звучание достигается благодаря равновесию между имитационными переплетениями горизонтальных линий и четкой гармонической структурой вертикали. Хоровая фактура произведения прозрачна, что достигается определенной тембровой окрашенностью голосов, использованием высоких тембров сопрановой и теноровой партий, которые придают звучанию воздушность, легкость, полетность.

Лучшим примером мотетов лирического характера является цикл «Cânticum canticorum», посвященный папе Григорию XIII. В нем собраны 29 пятиголосных сочинений на известные библейские тексты. Эти сдержанно-лирические произведения объединены музыкально-поэтическим единством.

В целом для стилистики и формообразования мотетов Палестрины характерны опора на григорианский хорал и технику cantus firmus'a, совокупность полифонических приемов, чередование имитационного изложения с чисто аккордовым. В мотетном жанре мастер доводит развитие полифонической музыки до непревзойденных высот.

Композитор совершенствует себя и в жанре мадригала. Так, в 1555, 1581, 1586 и 1594 гг. были опубликованы четыре книги его мадригалов. Главной особенностью сочинений, как духовных, так и светских, является то, что они не выходят за пределы мотетной техники изложения. Многие, написанные на тексты Петрарки и его школы, не достигают драматической силы и лирической наполненности чувств. Даже самые волнующие сонеты композитор обрамляет в строгие рамки умеренного мелодического развития. Одним из лучших его сочинений в этом жанре является лирико-драматический мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alle riva del Tebro»),

являющийся скорее исключением из спокойно-созерцательного стиля Палестрины. Композитор в этом хоровом произведении достигает рельефной декламационной выразительности, в наиболее выразительных местах применяет развитые имитации, неожиданные гармонические повороты, подчеркивающие переживания героя.

С течением времени Палестрина привнес в свое творчество определенные «мадригализмы», характерные для итальянских мастеров эпохи Возрождения, а именно изобразительность, выделяющую те или иные слова, более свободное обращение к диссонансам, вплоть до использования увеличенного трезвучия. Светские мадригалы композитора несколько раздвигают круг музыкально-выразительных средств за счет большей свободы стилистики, однако это в целом не нарушает основ стиля Палестрины.

Искусство Палестрины впечатляет силой художественного воздействия, классикой строгого стиля. Это искусство спокойных, возвышенных, поэтических чувств, созерцания, просветленной скорби или сдержанной радости, искусство идеалистическое, свободное от всего личного. Его музыка носит умиротворенный, благостный характер, лирика проникновенна и спокойна, величие благородно и строго. Композитору чужды резкие контрасты, обостренная субъективность, драматизм. Он строг, его художественная цель – соразмерность, уравновешенность, классическая ясность и простота целого в композициях.

Музыка Палестрины строго диатонична, ее склад определяют консонансы, диссонирующие же созвучия встречаются в основном на слабых долях такта, они всегда подготовлены. Вся выразительность хоровых композиций достигается вокальными средствами – сопоставлением тембров голосов, сгущением и разрежением их массы. Большую роль в его духовных сочинениях играет мелодическое начало. Рисунок мелодий мягок, скромен, но изящен, подъемы и спады плавны и постепенны. Развитие музыкального материала осуществляется путем имитационного или канонического движения мелодических линий с элементами внутренней вариационности, что приводит к целостности хоровых композиций. Звучание в целом прозрачно и ясно, несмотря на то, что голоса (от четырех до шести) сплетены подчас в сложные имитации. Композитор преобразил сам характер вокальной полифонии, выявив в ней гармоническое начало. Стиль Палестрины многие музыкальные теоретики определяют как стиль аккордово-полифонический.

Музыка этого композитора выражает идею совершенства, гармонии человека и мира, а его имя стоит в ряду выдающихся мастеров мирового музыкального искусства. Именно на его сочинениях многие поколения музыкантов получают представление о полифонии строгого письма.

Венецианская полифоническая школа

Одним из крупных центров музыкальной культуры Возрождения была Венеция. Расцвет *венецианской школы* как нового музыкального направления

произошел во второй половине XVI в. и связан с творчеством музыкантов церкви Св. Марка; главой этого музыкального сообщества общепризнанно называется *Адриан Ви́лларт*, нидерландец по происхождению. Венецианские музыканты считали Вилларта своим учителем, именно он стал основоположником венецианской школы. Заслуга его состояла в том, что он перенес в Венецию полифоническую традицию нидерландцев и одновременно сумел приспособить ее к новым условиям, опираясь на традиции и обычаи венецианцев. Он воспользовался старым обычаем антифонного пения в соборе, закрепил его, впервые осуществив идею двойного хора. С тех пор концертное сопоставление различных хоровых масс, различных тембров голосов стало важнейшим красочным средством у венецианских композиторов. Музыкальную Венецию XVI в. можно назвать городом-новатором. Здесь достиг расцвета грандиозный вокально-инструментальный стиль, возникла самостоятельная органная и оркестровая музыка, появился новый вокально-хоровой жанр «мадригал» (в творчестве Вилларта).

Вилларт создал, помимо церковных хоровых композиций, множество мадригалов. Так, например, в мадригале «Радость любви» он использует короткие имитации, изложенные в разных голосах; музыка полна легкости, свободы, изящества. Композитор включает элементы хроматики, тем самым обновляя интонационный строй. Оригинальны его мелодические каденции с протянутым, долгим предпоследним звуком и легким окончанием на слабой доле. Большое значение приобретает живописно-звуковое начало, что придает его музыке особую поэтичность, обаяние, неповторимый колорит.

Венецианская школа выдвинула имена композиторов, среди которых особенно известны *Андреа Габриели* (ок. 1510 – 1586) и его племянник *Джованни Габриели* (1555 – 1612). Итальянские композиторы были коренными уроженцами Венеции. Андреа Габриели был певчим и органистом в капелле Св. Марка, которой руководил в то время Вилларт. Джованни Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством Орландо Лассо, а затем, вернувшись в Венецию, также как и Андреа, работал органистом и композитором церкви Св. Марка.

Стиль венецианской полифонической школы уступал римской в возвышенной и мудрой простоте содержания, гармоническом изяществе формы, однако отличался чертами монументальности, концертности, многохорности, пышного великолепия, массивности и блеска, яркой красочности звучаний, сменяющихся, эффектных, сильно воздействующих на публику. Композиторы в своих хоровых композициях использовали яркие инструментально-хоровые контрасты, регистровые противопоставления. Они нарушали традиции строгого стиля, отходя от аскетизма церковной музыки. Венецианцы разнообразно использовали эхообразные антифонные переклички целых хоров, инструментальные ансамбли, а также органы, расположенные в разных частях храма. Рождению идеи многохорности (пространственного расчленения единого хора на ряд 4 – 6-голосных групп, называемых капеллами) способствовало наличие множества

пространственных зон в архитектуре собора Св. Марка (в том числе галерей, специальных балкончиков для музыкантов). Колористические искания отвечали музыкальным вкусам и традициям Венецианской республики с ее открытой уличной городской жизнью, массовыми празднествами, карнавальными шествиями и красочными представлениями на площади.

Джованни Габриели, талантливый, инициативный и смелый композитор, оказал огромное влияние на следующее поколение музыкантов. Его произведения в совершенстве представляют стиль венецианской школы – отход от хорового письма a cappella в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, использование ярких тембровых и динамических контрастов, вокальной виртуозности, новых тематизмов, не избегающих интонационной резкости, повышенной экспрессивности, театральных эффектов, новых формообразований. Композитор нашел большие возможности для контрастирования и сопоставления хора и оркестра (виртуозные «концертные» соло с настоящими колоратурами противопоставлены шести-, восьми-, двенадцати-, шестнадцатиголосному хору). Яркими примерами могут служить такие произведения, как «Jubilate Deo», «Deus», «In ecclesiis» и др. Склад музыки у Габриели преимущественно восьмиголосный.

В соотношениях хоровых и оркестровых ансамблей композитор использует разнообразные комбинации: то все голоса поют одновременно, то вступают по очереди. Особого эффекта он достигает в тембровом контрасте: противопоставляет, например, женский хор квартету басовых голосов, располагая между ними обыкновенный смешанный хор, или нежное звучание верхних голосов и скрипок может сменяться тяжелой звучностью басов с тромбонами. Красочности способствуют также и другие тембровые соотношения: бас концертирует в сопровождении скрипок и высоких голосов, а дискант – с тромбонами. Габриели применяет и необычные гармонические краски – «мадригальные» хроматизмы. Композитор нередко пишет свои произведения для двух, трех и даже четырех хоров. Для его сочинений характерна напряженная тесситура, верхние голоса движутся порой в предельно высоком регистре. Общий диапазон хора – от *до* большой октавы до *ля* второй. Главная особенность формообразования хоровых произведений – короткие, сильные, каденционно отчлененные фразы. Господствует принцип крупных красочных образований, т. е. не один голос противостоит другому, а одна хоровая партия – другой.

В характере и круге образов венецианская школа далека от сдержанности и умеренности. Она, скорее, театрально акцентирует эмоции, создавая крайне напряженные образы. Прекрасным примером может служить хор Джованни Габриели «Timor et tremor» («Ужас и трепет»). Экспозиция в произведении выражена необычайно широкой, сильной, потрясающей темой, сформированной как «Ужас и трепет», которая проходит в имитациях шестиголосного хора. Для этой темы характерны скачки на большие интервалы вниз, паузы-перерывы, ощутима сверхсильная экспрессия.

Выражению ужаса и трепета противостоит мольба о спасении, которая поручается острохроматическому, стенающему хору.

Композитор писал и светскую музыку (мадригалы, 177 инструментальных пьес) и духовную, в крупной форме («Священные симфонии» для 7 – 15 голосов; «Священные песнопения», «Концерты» для 6 – 16 голосов; мотеты).

Влияние венецианской школы в области крупных вокально-инструментальных жанров испытали на себе итальянские музыканты XVII в. Их ученики из других стран, возвращаясь из Венеции к себе на родину, популяризировали в Европе многокрасочную вокально-инструментальную музыку крупных форм.

Нидерландская полифоническая школа

Нидерландская полифоническая школа – одно из ярких направлений эпохи Ренессанса – была воспринята современниками как новое искусство, эталон композиторского мастерства. Расцвет нидерландской композиторской школы приходится на XV – XVI вв. и связан с тремя поколениями композиторов, каждое из которых рассматривается исследователями как отдельная школа. Нидерландскую школу возглавили Беншуа и Дюфаи, вторую – Окегем и О́брехт, третью – Депре и Ла́ссо.

Несколько поколений нидерландских композиторов работали в разных европейских странах, привнося в их музыку свои композиторские достижения, способствуя подъему местных полифонических школ. Из вышеназванных композиторов Обрехт – один из немногих, кто работал преимущественно на родине.

Основными вокально-хоровыми жанрами нидерландцев были месса и мотет. На произведениях церковной католической музыки композиторы оттачивали свое мастерство, выработав чисто музыкальный прием – *имитацию,* который способствовал объединению музыкальной формы; имитация могла быть точной или варьированной. В творчестве нидерландских композиторов получили развитие и светские жанры эпохи Возрождения, такие как вилланелла, мадригал, полифоническая песня (шансон). Эти произведения тяготели к более простому изложению, им соответствовал гомофонно-гармонический склад письма.

Одним из основоположников *нидерландской полифонической школы* является композитор, певец и капельмейстер *Гийом Дюфаи* (Дюфэ) (ок. 1400 – 1474). Родился композитор во французском городе Камбре́. Жизнь Дюфаи проходила то в Италии (Пезаро, Римини, Рим, Болонья, Флоренция, Турин), то на родине, в Камбре. С 1445 г. до самой кончины, получив от папы римского каноникат (церковную должность) в Камбре, композитор работал в этом городе в должности руководителя музыкальной капеллы собора.

Творческое наследие Дюфаи обширно и многообразно: 11 изоритмических мотетов, 8 неизоритмических мотетов, 9 полных месс

и множество отдельных фрагментов месс, 3 магнификата, 15 антифонов, 24 гимна, 87 светских песен. Его сочинения – монументальность, философичность хоровой полифонии и жизнерадостность тона, человечность, активность эмоций. Недаром VIII канцона Франческо Петрарки стала поэтической основой знаменитой полифонической песни Дюфаи «Vergine bella» («Прекрасная дева»), в которой тонко передано преклонение перед земным женским образом. Эта песня, выделяющаяся среди других шансон Дюфаи, отличается многообразием полифонических приемов, в частности канонической техники, и сближается с жанром мотета. Композитор чутко уловил в литературном произведении главное – то, что сближает образ Лауры в циклах сонетов Петрарки и ренессансного «нового человека», который завоевал право на личное земное счастье. Полифоническую песню характеризуют тесная связь мелодии с текстом, выразительность и образность, подчиненность нижних голосов верхнему, строфическая форма изложения музыкального материала.

В целом полифонические песни (шансон) в творчестве Дюфаи представляют собой, в большинстве случаев, небольшие трехголосные сочинения, ведущая роль в которых отводится, в основном, верхнему голосу. Для светских шансон характерен принцип строфичности: разные разделы текста сочетаются с одним и тем же музыкальным материалом или с его близким вариантом. Песни образны, для их выразительности композитор выбирает самые разные музыкальные средства, например, в хоровом сочинении «J'ai mis mon cuer» использует вокальное трехголосие при равенстве партий, в светской песне «La belle se siet» – выделение одного инструментального голоса при диалоге двух верхних, в «Helas, ma dame» и «Donna i ardenti» – «соревнование» верхнего и нижнего при выделении инструментального начала только во вступлениях и заключениях, в «Belle, que vous ay ie mesfait» – сведение нижних голосов к сопровождению вокальной мелодии.

Мотеты в творчестве Дюфаи представлены разнообразно, это и большие полифонические композиции, и камерные вокальные произведения, и мотеты на основе cantus firmus'a, выдержанные в строгом полифоническом складе, и мотеты с независимыми свободными голосами, не связанные заимствованным тематизмом, торжественные и лирические. Мотеты чаще всего четырехголосные, реже – трехголосные, в виде исключения – пятиголосные (при двух или трех текстах). Несмотря на то, что практически все мотеты написаны на литургический латинский текст, они не стали в творчестве Дюфаи духовной музыкой. В них отражается противоречивое сочетание средневековых и ренессансных представлений. Один из самых известных мотетов Дюфаи – «Nuper rosarum flores» – написан по случаю празднества освящения нового флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре. В исполнении этого мотета участвовали, помимо певцов, группы инструментов, чередуясь с ними. Песенный мотет «O beate Sebastiane» («О, блаженный Себастьян») был создан композитором во время эпидемии чумы в Риме.

Основной текст, молящий об избавлении, широко распет в верхнем голосе, нижний же голос (контратенор) носит инструментальный характер. В соотношениях тенора и контратенора заметна изоритмия, ее композитор использует для «скрепления» формы.

Новаторство нидерландских композиторов состоит в том, что они разрабатывали принципы полифонического развития. «Единовременный контраст» (термин Т. Н. Ливановой) является одним из фундаментальных завоеваний нидерландских полифонистов. Дюфаи реализовал монументальные возможности жанра мессы, утвердил четырехголосную мессу в качестве главного жанра нидерландской полифонии и, по определению музыковедов (Ю. К. Евдокимовой, Н. А. Симаковой), создал особые мессы (так называемые мессы-пародии) литургического цикла, основанные на переработке, развитии, обогащении музыкального материала светских жанров – шансон и мадригала. Месса-пародия аккумулирует экспериментальные тенденции, существенно обновляя представления о художественных возможностях традиционных музыкальных жанров. Месса-пародия совмещает, казалось бы, несовместимое – канонический ритуальный жанр музыки со светским материалом. Конечно, перерабатываемый мадригальный материал в мессе уравновешивался, выравнивался, частично даже нейтрализовался, однако все же внес в канонический жанр новые художественные импульсы – контрасты фактуры, лирическую раскрепощенность интонации, новые возможности обогащения циклической драматургии. Так, в мессе «L'homme armé» cantus firmus, проходящий в партии тенора и объединяющий все части мессы, основан не на григорианском хорале, а на мелодии одноименной популярной светской песни («Вооруженный человек»). В мессе «Se la face ay pale» – на мелодии одноименной светской песни самого Дюфаи («Ее личико побледнело»), представляющей красочную жанровую сценку в духе нидерландской жанровой живописи.

Дюфаи внес в канонический жанр мессы много нового: разработал основы многоголосия, шире развернул композицию цикла, стремился к единству произведения в целом, а не только в пределах каждой части, используя интонационные связи, варьирование уже прозвучавшего, каноны, имитации. В пределах хора a cappella композитор применял такие приемы, как скандирование текста в быстром темпе, аккордово-гармоническое изложение в больших масштабах, очень широкие распевы слов и слогов. В его мессах постепенно формируется процесс длительного развертывания музыкального материала, выстраивается драматургия этого процесса.

Мастер хоровой полифонии написал девять полных месс: «Sine nomine», «Sancti Jacobi», «Sancti Antonii Viennensis», «Caput», «La mort de Saint Gothard», «L'homme armé», «Se la face ay pale», «Ecce ancilla Domini», «Ave Regina coelorum»; значительное количество их частей иногда соединены по две или по три, а в остальных случаях существуют как единичные.

Творчество Дюфаи характеризуется реалистическими тенденциями: отходом от возвышенной бесстрастности католического искусства, стремлением воплотить поэтический текст, опираясь на конкретные образные представления, использованием светского музыкального материала. Композитор большое значение придавал деталям текста, особенно таким, которые допускают привнесение элементов жанрово-бытового реализма. В его творчестве прослеживается ренессансный индивидуализм, который получает еще довольно робкое, скованное и неполное выражение.

Представителем нидерландской полифонической школы второго поколения и его главой является *Йоханнес (Жан) де Окегем* (ок. 1425 –1495). Мальчиком обучался в метризе собора Нотр-Дам де Антверп, пел в этом соборе, позднее был певчим капеллы герцога Карла I де Бурбона в Мулене (Франция). С 1452 г. и до конца жизни руководил капеллой французского королевского двора, служа королям Карлу VII и Людовику XI, занимал должность каноника в соборе Парижской Богоматери и церкви Св. Бенуа. Учился Окегем, вероятно, у Жиля Беншуа, тесно с ним общался. В числе его учеников были два ведущих представителя третьего поколения – Жоскен Депре и Пьер де ла Рю.

В. Коннов, исследователь музыки эпохи Ренессанса, считает стиль Окегема противоречивым. Это противоречие выражено, по мнению ученого, в повышенном напряжении между глубоко укоренившейся средневеково-аскетической психологией и пробудившимся земным чувством. Окегем раздираем крайностями внутренней дисгармонии и, как истинно ренессансная личность, выход видит в духовном порыве к миру сверхчувственному, сверхреальному. Поэтому в своих хоровых композициях стремится к максимально одухотворенной звуковой материи, делая ее совершенно бесплотной. В. Коннов отмечает, что художественный мир Окегема «сегодня нередко оценивают как проявление поздней готики, как мистически восторженное преломление религиозной настроенности». Характеризует особенность образной сферы музыки Окегема: «Причудливая фантастичность Окегема проявляется в бесконечной раскованной игре его насыщенных ликующими арабесками-распевами мелодических линий, в свои кульминационные моменты устремляющихся ввысь, подобно стрельчатым аркам готических соборов…».

Другая характерная особенность – экстатическое самоуглубленное созерцание: «Окегем является одним из замечательных мастеров, воплотивших глубокую сосредоточенность философского размышления, одним из первых он предвосхитил лирико-философские созерцания медленных частей бетховенских сонатно-симфонических циклов».

Эти противоречивые стороны стиля Окегема слились воедино в его уникальном мотете «Ut heremita solus» («Один, как отшельник»), сохранившемся без текста и исполняющемся как инструментальное произведение. Это хоровое сочинение демонстрирует сильную сторону мышления Окегема – поразительную логику сквозного музыкального

развития, достигающую монументальных масштабов. В этом мотете ощущается дух поздних бетховенских квартетов и сонат.

В творческом наследии Окегема представлены все жанры: месса, мотет, шансон. В каноническом жанре мессы композитор проявил себя как выдающийся полифонист. Хоровые сочинения его динамичны, мелодические линии движутся в широком диапазоне, имеют широкую амплитуду. Для стиля хорового письма Окегема характерны плавность интонации, старинное ладовое мышление, чистейшая диатоника. Его музыку часто характеризуют исследователи как «направленную в бесконечность», «парящую» в несколько отрешенной образной среде. В отличие от музыки Дюфаи, она меньше связана с текстом, богата распевами, импровизационна, экспрессивна. Композитор часто включает в свои произведения имитации и каноны: использует имитации в приму и октаву, кварту и квинту; в большинстве имитации двухголосные, но встречаются трехголосные, четырехголосные и даже пятиголосные.

Тринадцать месс композитора сохранились в рукописи XV в., известной под названием «Chigi codex». В мессах преобладает в основном четырехголосие, две мессы пятиголосные и одна восьмиголосная. В качестве тем для своих месс Окегем использует народные, например, для мессы «L'homme armé» («Вооруженный человек») – одноименную популярную светскую песню, свои собственные мелодии (месса «Ma maistresse»), а также мелодии других авторов, например Беншуа в мессе «De plus en plus». Оригинальна месса «Caput», написанная на заключительный мелизм на слове «caput» сарумского антифона «Venit ad Petrum» (текст Евангелия от Иоанна; Ин. 13:6-9). В мессах «Quinti toni», «Sine nomine», «Cujusvis toni» нет заимствованных тем.

Уникальна его «Missa cujusvis toni» («Месса любого тона»): композитор предлагает исполнять одну и ту же музыку в разных ладах: дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском, при этом переход в «любой тон» осуществляется не транспозицией в другую тональность, а именно в иной лад. В результате меняются соотношения между звуками и их функциями в ладу, что придает звучанию совершенно новые свойства.

Оригинальна и «Missa prolationum» («Месса пролаций»), она полностью каноническая: пять ее основных частей состоят из 15 разделов, каждый из которых начинается пропорциональным каноном. Композитор располагает каноны в первых десяти разделах мессы таким образом, что интервал между вступлениями голосов последовательно увеличивается от примы, секунды, терции и так далее до октавы.

Окегему принадлежит гигантский праздничный благодарственный 36-голосный канон, написанный для четырех девятиголосных составов «Deo gratias» – вершина технического мастерства композиторов той эпохи. Произведение включает четыре девятиголосных канона на четыре разные темы, которые следуют один за другим с небольшими наложениями друг на друга.

Мотеты и шансон Окегема примыкают к его мессам, отличаются от них главным образом своими масштабами. Среди мотетов выделяются праздничные пышные сочинения, а также более строгие духовные хоровые сочинения, например мотеты, посвященные Богородице: «Intemerata Dei Mater», «Ave Maria», «Salve Regina» и т. д. Песни Окегема более полифоничны, чем песни Дюфаи или Беншуа, в них мало танцевальности, легкости, камерной интимности, преобладают большие мелодические волны, внеличностный характер образности и общий хоровой склад письма a cappella. Камерностью и лиризмом отличаются песни «Malheur me bat» и «Fors seulement», ставшие очень популярными. Часто исполняется его шансон «Ma maistresse» и трехголосный канон «Prenez sur moi vostre exemple amoureux».

Исследователи отмечают, что Окегем в своих мотетах пользовался *принципом колорирования.* Этот принцип опирается на доразвитие «заданного» напева, который служит канвой для создания новой, свободной, индивидуально-выразительной мелодии, так называемый колорированный cantus firmus (cantus floridus). Исходный напев порой невозможно обнаружить в мелодически развитой музыкальной ткани композиции, если не иметь сведений об источнике исходного материала.

Вторым представителем второго поколения нидерландских мастеров, провозглашавшим идеалы гуманизма, является *Якоб Óбрехт* (ок. 1450 –1505). Сведений о нем немного, известно, что Якоб был единственным сыном городского трубача Виллема Хобрехта. Мальчик учился играть на трубе, как и его отец, обучался полифонии. Обрехт был близок бургундскому двору, имел сан священника, работал преимущественно на родине. В творческом наследии композитора представлены в основном произведения религиозного характера – 28 месс, порядка 30 мотетов, а также несколько светских песен.

Обрехт, так же, как и Окегем, в своих мотетах и мессах применял принцип колорирования: так, например, на основе мелодии одного из голосов многоголосия создавалось все музыкальное произведение, в иных случаях композитор делил исходный материал на короткие фразы, а порой использовал ретроградные версии полных мелодий или мелодических фрагментов. Его стиль исследователи считают ярким примером контрапунктической экстравагантности. Комбинируя современные и архаичные элементы, композитор сумел развить свою полифоническую технику до пределов возможного, пользуясь плодами предшественников. Обрехт стремился приблизиться к идеалу «ангельского» благозвучия и всегда был верен правилам строгого письма.

Лучшие свои произведения создал, будучи регентом собора Нотр-Дам де Антверп. Обрехт внес свой уникальный вклад в дальнейшее развитие светских тенденций в музыке, выступая преемником традиций Дюфаи. Его музыка отличается ясностью и гармоничностью. В качестве cantus firmus'a своей четырехголосной мессы «Ce la fase» композитор использовал светскую песню. Музыковед Р. И. Грубер называет Обрехта представителем «барочного» начала в музыке. Многие исследователи отмечают в его стиле

возвышенность мысли в сочетании со сдержанностью высказывания, что соответствовало принципам гуманистической эстетики эпохи Ренессанса. Музыка этого композитора преодолевает преграды между «миром небесным» и «миром земным». Так, например, в образной сфере его известной мессы «Sub tuum praesidium» («Под твоей защитой») – обращение к Деве Марии; ощущается жизнерадостность, активность, тот самый тонус восприятия действительности, о котором писал С. Цвейг: «Человек XVI столетия начал ощущать себя уже не малой безвольной пылинкой, что, как росы́, жаждет божественной милости, а центром происходящего, средоточием силы; из смирения и угрюмости рождается вдруг новое самоощущение, то самое чувственное и бесконечное упоение своим могуществом, которое мы охватываем словом Ренессанс…».

Музыкальный теоретик М. Иванов-Борецкий отмечает, что композитору свойствен неистощимый музыкальный юмор. Он перенасыщает музыкальный материал приемами, пародирующими строгий стиль культового многоголосия. Например, в части «Benedictus» мессы «Fortuna disperata» («Отчаявшись в надежде») использует в качестве cantus firmus'а одноименную мелодию светской песни, которая проходит в верхнем голосе семь раз. С каждым новым повторением мотив удлиняется на один звук, в результате чего тесситура разрастается как снежный ком.

Несмотря на то, что Обрехт был известным композитором своего времени, он не оказал особого влияния на последующие поколения.

Представитель нидерландской полифонической школы третьего поколения – *Жоскен Депре* (ок. 1450–1521). Подробная биография Депре отсутствует, однако его огромное музыкальное наследие дошло до нас в сравнительно полном виде. Местом его рождения в некоторых исследованиях называется Кондэ на Шельде (Фландрия); работал в Италии, Франции – был руководителем капеллы собора в Камбре, с 1500 г. в Париже, в 1503 г. в Ферраре, затем некоторое время в Риме при дворе кардинала Асканио Сфорца; под конец жизни вернулся в Кондэ. Жоскен Депре написал 30 месс, большое число мотетов, полифонических песен.

Музыка Депре представлена идеальными образами возвышенного лиризма, ликования, просветленной радости. Композитор не чуждается показа светлых, цельных, гармоничных сторон ренессансной личности, о чем свидетельствует ранний образец его творчества – мотет «Stabat Mater». В нем композитор использует в качестве cantus firmus'а, изложенного крупными длительностями, мелодию известной любовной светской песни «Comme femme» («Как женщина»), окруженную полифоническими узорами других голосов. Сочинение характеризуется философской углубленностью содержания и гармонической уравновешенностью всех средств музыкальной выразительности. В этом сочинении можно услышать, с одной стороны, предвосхищение палестриновской возвышенной умиротворенности эмоций, а с другой – выразительную декламацию в верхнем голосе, приближающуюся к сольному речитативно-ариозному стилю ранней итальянской оперы.

Свидетельством знакомства композитора с итальянской античной культурой и умения перенести достижения итальянского гуманизма на нидерландскую почву можно назвать и его известный хор «Нашествие саранчи» – на основе итальянской народной песни.

Жоскен Депре, по преимуществу, мыслил песенно, однако выбранную в каждом конкретном случае песенную интонацию композитор индивидуализировал, т. е. использовал бытующий песенный материал по-новому, обнаруживая в, казалось бы, известных всем музыкальных темах совершенно невероятные выразительные возможности. Ярким примером может служить широко распространенная в эпоху Ренессанса светская полифоническая песня «L'homme armé» («Вооруженный человек»). Депре написал на нее две полные мессы: мелодия песни проходит в ней то крупными длительностями, в качестве cantus firmus'а, то ее интонации нередко звучат с необычайной образной конкретностью, вызывая ощущение стихийного народного порыва. Подробный разбор знаменитых месс выполнен музыкальным теоретиком С. Скребковым, который считает, что в произведениях Жоскена Депре лежат истоки великого расцвета полифонической культуры не только XVI в., но и барокко, и стилей позднейших эпох, вплоть до классического симфонизма включительно.

В известной шансон Депре «Mille regrets» («Тысяча страданий») музыка настолько рельефна, индивидуальна, что не сразу обнаруживается мелодическое очертание тематизма песни «L'homme armé». Изменяется характер выразительности: композитор стремится к образному раскрытию художественного текста, в котором идет речь о горечи даже краткого расставания с возлюбленной. Эту затаенную скорбь Депре передает парадоксальным соединением демократической песенно-танцевальной темы с мрачным фригийским ладом. Композитор привносит в заимствованную, широко бытующую песенную тему новый смысл и подает ее в совершенно неожиданном ракурсе. Приведенный пример свидетельствует о том, что Депре тесно сближает полифоническую песню (шансон) с жанрами мотета и мессы: отныне светские и культовые жанры, в сущности, основываются на одном и том же музыкальном материале.

Отличительными чертами музыки Депре являются художественная завершенность и глубокое содержание, его совершенная контрапунктическая техника подчинена раскрытию образов, настроений, поэтического текста. Нередко в его хоровых сочинениях особой красотой отличается верхний голос, что придает произведениям особую мелодичность, несмотря на то что писал композитор только в полифонических формах.

В хоровом стиле Депре использует, в основном, консонансы, соблюдает сдержанность выражения, однако в определенный момент композитор вносит остродиссонирующие интервальные созвучия, вызывающие эффект дисгармонии, драматизма, внутреннего разлада. Так, в мотете «Deploration sur la most de Jonannes Ockeghem» («Плач на смерть Окегема») при воплощении слов «И покрыла его земля...» Депре использует специфический прием

задержания интервала ноны для выражения скорбной эмоции, чувства боли; и здесь же применяет еще один удивительный эффект: на фоне застывших в оцепенении голосов лишь один верхний голос завершает эпизод жалобной «говорящей» интонацией. В шансон «Plusiurs regrets» («Многие сожаления») в начале второго раздела песни композитор также вводит специфический прием задержания интервала ноны для выражения страдания. Комические жалобы на вынужденное прекращение дорогостоящих любовных утех из-за нерегулярно выплачиваемого пособия переданы жесткими диссонирующими сочетаниями голосов в шансон «Adieu, mes Amours» («Прощайте, мои амуры»). Однако если в первом случае диссонирующие созвучия были характерным средством для передачи образов страдания, то во втором – отнесенные к переживаниям по поводу опустевшего кошелька, они производят прямо противоположный, комический эффект. Этот новаторский прием, начиная с Депре, становится выразителем аффектов человеческой души в творчестве композиторов последующих эпох.

Исследователи отмечают, что характерным завоеванием эпохи Ренессанса явились стреттные имитации, они закрепились в полифоническом стиле Жоскена Депре во всех жанрах – мессе, мотетах, песнях. Композитор создал классический тип мотета XVI в., характерными чертами которого были: выражение общего духа стиха, равноправие голосов, использование во всех голосах различного текста. Примером может служить грандиозный семичастный цикл «Vultum tuum deprecabuntur».

Начиная с великого реформатора Жоскена Депре, как пишет С. Скребков, развитие музыкальной формы связано с тремя важными моментами эстетики стиля: раскрывается новый эстетический смысл понятия «музыкальная тема произведения»; конкретизируется тематизм в образно-жанровом отношении (свет и тень, радость и печаль) благодаря многообразию и богатству новых средств (ладовых и фактурных) музыкального языка; процесс тематического развития приобретает художественную рельефность и логику.

Вершиной нидерландской полифонической школы является творчество *Орландо ди Ла́ссо* (1532–1594) – одного из величайших мастеров полифонии строгого стиля. Родился в Монсе (ныне Бельгия), мальчиком пел в хоре кафедрального собора Монса, восхищая всех своим чудесным дискантом. В возрасте 22 лет исполнял обязанности руководителя хора в церкви Сан-Джованни ин Латерано в Риме. Лассо работал почти во всех крупнейших европейских музыкальных центрах – Милане, Риме, Венеции, Неаполе, Лондоне, Антверпене. Последние тридцать восемь лет в Мюнхене служил капельмейстером при дворе герцога Баварского.

Лассо считается одним из титанов Возрождения, гениальным по глубине и мощи своего искусства, огромного диапазона и творческой силы. Несмотря на то, что Лассо был признанным композитором нидерландской школы, он усваивал и достижения композиторов других стран – Франции, Германии, Италии, что придавало его музыке многонациональный стиль. Свободно

владел итальянским, французским, немецким языками, знал хорошо поэзию этих стран, понимал особенности музыкально-поэтических традиций.

Наследие Лассо огромно: свыше 50 месс, 100 магнификатов, более 1000 мотетов, семь покаянных псалмов, огромное множество песен – французских, немецких, итальянских, а также мадригалов, вилланелл, шансон – в общей сложности свыше 2000 сочинений. Композитора особенно привлекали светские вокальные жанры, излюбленным был мадригал. Большинство из них – пятиголосные. Разнообразна их образная сфера – это лирика, сатира и даже гротеск. Отличительной чертой мадригалов становится контрастность: полифонии и гармонии, диатоники и хроматики, мелодичности и декламационности, низкой тесситуры и высокой, мажора и минора, динамической палитры. Музыкальный язык мадригалов Лассо интересен и необычен: музыка почти вся состоит из консонирующих мажорных и минорных трезвучий в основном виде, хроматизмы связаны с модуляциями и отклонениями. Свойственно точное следование за текстом. Угловатая резкая мелодика, ритмически разнообразная, содержащая большие скачки и контрасты, – характерная черта нидерландской школы. Партия баса очень развита. Имитационная техника не нарушает легкости и изящества музыки.

Композитор использовал стихи итальянских поэтов-гуманистов, а также французской «Плеяды» – Пьера де Ронсара, Жоашена дю Белле. Например, стихотворение последнего великого поэта уходящего Возрождения в Италии Торквато Тассо было положено на музыку мадригала Лассо «Ardosi». Произведение представляет собой взволнованный монолог героя, уязвленного вероломной изменой возлюбленной. Он гордо бросает ей свой вызов: «Если я горю, то горю от презрения, а не от любви». Он стремился воплотить в своем сочинении аффекты человеческой души. Композитор резко поднимает смысловое выразительное значение верхнего голоса, при этом сохраняя искусную полифоническую разработку пятиголосной фактуры. Мелодический рельеф верхнего голоса воплощен на патетически приподнятой декламации в стиле свободного речитатива, предвосхищавшего образцы ранней оперы XVII в. – Клаудио Монтеверди, Франческо Кавалли, Антонио Чести.

Контраст лежит в основе жанров, на стиле которых возродился мадригал: фроттолы и мотета. Фроттолу характеризует четырехголосный аккордово-гомофонный склад письма с элементарным голосоведением, нераспетой декламационной мелодикой, свободным употреблением диссонансов и ладами, приближенными к мажору и минору. Хоровое произведение Лассо «Matona mia cara» («Matona мой дорогой») написано в жанре фроттолы, танцевального характера, в форме рондо, в гомофонно-гармоническом складе, построено на народных попевках в ионийском ладу с элементами миксолидийского лада. В припеве хора композитор использует прием звукоподражания, имитирует наигрыш лютни, сопровождающей серенаду возлюбленной.

Вилланеллы Лассо пишет в среднем регистре, удобной тесситуре, что позволяет исполнять их не только профессиональным певцам,

но и любителям. При исполнении вилланелл основную роль играет контрастность как главная особенность музыки XVI в. Композитору свойственны изобретательность, остроумное голосоведение, наивная чистота и оригинальность.

Особенно ярко проявляется своеобразие его музыкального стиля в изображении бытовых ситуаций, грубоватом добродушном юморе, меткой сатире, сочных жанровых сценках в светских сочинениях – французской шансон, итальянской вилланелле, немецкой многоголосной песне. Нарушая нормы строгого стиля, он вырабатывает свой музыкальный язык на основе народной музыки. Метко и четко очерчивает главное – ситуацию, тип, эмоциональность. Делает это, не отрываясь от текста песни: то сгущает мелодические интонации-штрихи, то рассредоточивает, рассеивает их по полифонической ткани. Этот прием придает образам индивидуальность, свойственную только его творчеству.

Интересен хор «O la, o che bon' eccho» («Эхо») в итальянском народно-бытовом жанре, в котором композитор прибегает к элементам звукописи, насыщает тематизм характерными речевыми оборотами, виртуозно пользуется приемами звукоподражания. Произведение написано для двух хоров. Композитор широко использует ладово-функциональную многозначность аккордов. Он варьирует принцип сопоставления двух хоров, из которых второй повторяет интонации первого, нередко второй хор вступает до завершения первого – такой прием создает эффект реального эха. В конце произведения используется характерный прием удаления путем угасания звучности.

Светские многоголосные песни Лассо составляют целую галерею бытовых картин, характеров, портретов современников – людей различных национальностей и общественных положений. Например, в многоголосной немецкой песне «Audite nova» («Слушайте новости») рисуется картина обильной трапезы на празднике св. Мартина, неотъемлемой принадлежностью которой является жареный гусь. Композитор использует звукоподражательные интонации, превращая их в попевку, которая становится основой большого вариационного развития и нарастания.

Многоголосным любовным песням Лассо свойственна реалистическая выразительность, наполненная искренностью и безыскусственной простотой высказывания. Например, многоголосная песня «Je l'aime bien» («Я так любил») поражает мастерством и органичностью становления песенной мелодии, развитием и «концентрацией» в ней исходного мотива, проникнутого скорбной меланхолией. Дальнейшее использование исходного мотива другими голосами дает дополнительный импульс для песенного развития исключительно широкого дыхания.

Орландо Лассо разнообразно и широко разрабатывает тип скерцозной любовной песни, распространенной в немецком фольклоре, в этом композитор достойно продолжает традиции знаменитого фламандского композитора-контрапунктиста XV ст. Хенрика Ѝзака (Heinrich Isaac) – см. о нем подробнее

с. 77. Исключительным мастерством в обрисовке задорного девичьего характера отличается песня «Я знаю одну девушку» с ее «дразнящим» припевом, где концентрируются песенные интонации, словно передающие переливы веселого смеха.

Черты «микеланджеловского» титанизма представлены в высшем достижении Лассо – сборнике мотетов «Покаянные псалмы Давида». Композитор откликнулся на веяния времени Контрреформации, противостоя ей музыкой, воспевающей сохранение гуманистических идеалов. Именно в «Покаянных псалмах» раскрываются «фаустианские» черты творчества Лассо, его образы, проникнутые могучей силой познающего человека. Однако это не восторженное прославление мощи разума и чувства, а настроения их возвышенного смирения, которое, лишь изредка, словно молниями, прорезается вспышками этой мощи.

В «Покаянных псалмах» оживают элементы «готической» полифонии: Лассо использует традиции мотетов и месс Дюфаи и Окегема, возрождает мистическую экзальтацию и самоуглубленную отрешенность окегемовского искусства. Но другими выразительными музыкальными средствами, заимствованными из светских профессиональных жанров, прежде всего патетической речитативной мелодики, основанной на принципиально новой ладовой основе мажора-минора.

Композиторская техника Лассо, яркая музыкальная экспрессия и художественная выразительность позволяют по праву считать его произведения подлинно современными. Он воспринял и обобщил в своем творчестве все достижения европейской музыки того времени. Лассо – драматург по природе своего дарования и духу своей музыки. Он ближе всех подошел к стилю драматического речитатива оперного искусства XVII в. – стилю Монтеверди.

Музыка Возрождения: Англия, Франция, Германия

Английское композиторское искусство эпохи Возрождения заявило о себе в первой половине XV в. и оказало влияние на развитие всей европейской музыки. В этот период выдвигается фигура талантливого композитора *Джона Да́нстейбла* (приблизительно 1390 – 1453 гг.). По мнению Т. Н. Ливановой, историческая роль его произведений для развития полифонии в странах Западной Европы была предопределена значительной традицией многоголосия, которая сложилась в средневековой Англии и была унаследована и развита Данстейблом. Композитор возглавил известную в то время школу полифонистов, был уникальной личностью, человеком с разносторонними способностями. Его произведения дошли до нас в итальянских рукописях.

К сожалению, биография этого крупнейшего английского композитора не поддается восстановлению. Дата и место рождения неизвестны. Не выяснено также, где именно и когда он работал. Его творческое наследие

невелико: сохранилось 18 частей месс (из них 12 парных, например Kyrie – Gloria или Sanctus – Agnus Dei), одна полная месса «Rex seculorum», 25 мотетов и несколько песен с французским или итальянским текстами. Среди полифонических песен самой известной в то время была «O rosa bella» («О прекрасная роза»).

Данстейбл был первоклассным мастером-полифонистом. В своих мессах он варьирует мелодию cantus firmus'a, помещает ее в теноре, вводит небольшие имитации, применяет сложные приемы «превращения» одного и того же голоса (в основном изложении, далее с обращением интервалов, затем с пропусками пауз и нот, в ракоходном обращении, квинтой выше) и т. д. В итоге течение его музыки непринужденное, естественное. Отличительная особенность его многоголосия состоит в богатстве и свежести мелодики и небывалой ранее полноте гармонии. В крупных полифонических произведениях Данстейбла очень развитая и утонченная хоровая фактура. Композитор часто меняет количество звучащих голосов и характер голосоведения на протяжении одного сочинения, избегает динамического и тембрового однообразия, достигает тонкой нюансировки в хоровом звучании. Примером может служить часть мессы Gloria на мелодию «Jesu Christe fili Dei». Композитор любит «снимать» нижний голос (тенор), начиная мотет или часть мессы прозрачными звучаниями двух верхних голосов. В единственной его полной мессе «Rex seculorum» так начинаются части Gloria и Credo. Интересное решение для кульминационного момента находит Данстейбл в части мессы Credo, где две грани образа – «Et incarnatus» («И воплотившегося...») и «Crucifixus» («Распятого...») – наложены одна на другую: супериус ведет линию «Et incarnatus», а контратенор контрапунктирует ему со словами «Crucifixus». Переломным моментом является сближение двух верхних голосов, они радостно ведут «Et resurrexit» («И воскресшего...»).

В небольшом трехголосном мотете «Nasciens mater virgo» композитор использует изоритмию: в теноре четырежды проходит, поднимаясь по ступеням, одна и та же медленная, ровная фраза из пяти звуков, придавая композиции единство. Мелодия верхнего голоса выразительная, развитая, пластичная, движущаяся свободно и непринужденно. Диапазон мелодии достигает ноны, что редко по тому времени.

Творчество Данстейбла имело большое значение для английской музыки, традиций ее хорового многоголосия. Его опыт оказался полезным и существенным для первых корифеев нидерландской полифонической школы, особенно для Дюфаи, а впоследствии и для дальнейших путей развития полифонии в Европе.

В английской музыке XVI в. исследователи выделяют творчество *Уильяма Бёрда* (ок. 1543–1623), характеризуя его как наиболее разностороннего композитора своего времени. Композитор, органист, клавесинист, мастер хоровой полифонии – его творческое наследие представлено католической церковной музыкой на латинские тексты:

Cantiones Sacrae, 1575; Sacrae Cantiones, тетрадь I, 1589; Sacrae Cantiones, тетрадь II, 1591; Gradualia, тетрадь I, 1605; Gradualia, тетрадь II, 1607; три мессы для трех, четырех и пяти голосов, а также светской вокальной музыкой и англиканской церковной музыкой на английские тексты: псалмы, сонеты, печальные и благочестивые песни; музыкой для клавира. Наиболее известное его хоровое произведение – песня-канон «Lord make me to know» («Соловей»). В этом сочинении особенно заметно мастерство и новации композитора: Уильям Бёрд выступил как виртуоз контрапункта, ввел новаторский прием – использовал тональности, близкие к мажоро-минору, сочинение отличается безукоризненной гармонизацией, искусным варьированием мелодических линий, ярким мелодизмом.

Французское музыкальное искусство эпохи Возрождения (начало XVI в.) – самым реалистическим и популярным жанром французской профессиональной музыки, считают музыковеды, стала многоголосная *полифоническая песня (шансон).* Круг ее образов разнообразен: бытовые картины, образы природы, родины, сражений. Полифонические песни различны по содержанию и стилю: они лиричны, повествовательны, интимны, печальны, галантны, шуточны. Масштабы – от нескольких тактов до сорока двух страниц. Мелодии их отличаются яркостью, свежестью, запоминаемостью. Для полифонической шансон характерны простота выразительных средств, типичность основных оборотов, периодическое строение с концовками на доминанте и тонике, прием запева и припева, показательный для народного творчества. Часто шансон излагается в характере народного танца с присущей подчеркнутостью ритмической основы. Полифонической песне свойственны куплетный склад или круговая рондообразность. Преобладает, в связи с народной музыкой, гомофонный склад письма.

Крупнейшим мастером шансон был *Клеман Жанекен* (приблизительно 1472 – 1560 гг.) – центральная фигура французской музыки Ренессанса. Сведений о его жизни сохранилось очень мало. Известно лишь, что родился он в Шательро (провинция Пуату). Предполагают, что происходил из буржуазной семьи, в молодости был посвящен в духовный сан и обучался музыке у знаменитого в то время мастера-полифониста Жоскена Депре. В 1555 г. Жанекен был певцом в Королевской капелле в Париже, а годом или двумя позднее получил звание «постоянного композитора короля». Жанекен прославился как превосходный регент, органист, руководитель музыкальной капеллы собора в Анжере. С 1530 г. известен как композитор, мастер хоровых жанров.

Творческое наследие Жанекена представлено духовными жанрами – это мессы, мотеты, Давидовы псалмы, плачи Иеремии, Соломоновы притчи и др. Написаны эти произведения в поздний, парижский, период, отличаются ярко выраженной ренессансной трактовкой жанра. Композитором также создано более двухсот шестидесяти светских полифонических песен для трех, четырех

и пяти голосов на стихи Пьера де Ронсара, Клемана Маро, Меллена де Сен-Желе, анонимных поэтов.

Жанекен был первоклассным мастером многоголосного письма, искусно пользовался приемами как линеарно-имитационной полифонии, так и аккордового многоголосия. Музыковед Т. Н. Ливанова выделяет в его светских chansons две жанровые группы: собственно лирические произведения и хоровые «программные картины». Композитор стремился передать в своей хоровой музыке развернутую и динамичную картину внешнего мира, активных действий, бурных событий, сражений, явлений природы.

Одной из самых известных песен Жанекена стала «Война» (или «Битва при Мариньяно»), представляющая собой конкретно-изобразительную, действенную театральную хоровую сцену. Произведение раскрывает картину боя между французскими и швейцарскими войсками. Музыка развертывается, следуя за текстом, она передает шум и пафос сражения. Для создания конкретного образа композитор использует смелые для того времени музыкально-выразительные средства: частые и быстрые репетиции на слоги, подражающие дроби барабанов, сигналам труб, ударам мечей и другим звукам боя – вместе с героическими призывами, многочисленные повторения небольших построений, нарастающую динамику, оригинальные звуковые эффекты.

При всей изобретательности в фактуре и ритмике музыка Жанекена в области гармонии и контрапункта остается традиционной. Композитор не придерживается строгого полифонического изложения. В ряде других своих крупных песен («Битва при Меце», «Битва при Ренти») применяет сходный принцип звукоподражательной картинности в соединении с динамической выразительностью.

Крупные хоровые сочинения Жанекена «Жаворонок», «Соловей», «Пение птиц» раскрывают поэтический мир природы. В них нет напряженного «действия» – картин сражений, сцен охоты, все проникнуто светлым чувством, идилличностью, напевностью, вместе с тем не лишено шутливости. В произведениях сочетаются изобразительные и выразительно-динамические элементы. Полифоническая песня «Le chant des oyseaux» («Пение птиц») представляет собой крупную композицию, состоящую из многих разделов, она воплощает подлинно «птичий» мир, подражание пернатым, наделение их человеческими побуждениями. В музыке можно услышать пение скворца, кукушки, иволги, чайки, совы. Для хорового сочинения характерна яркая изобразительность, сочетающаяся с лирической напевностью. Композитор использует в произведении дорийский лад с элементами эолийского, форму рондо с каноническими и стреттными имитациями.

В светской полифонической песне «Voulez ouir les cris de Paris» («Уличные крики Парижа») Жанекен искусно имитирует звуки природы и окружающей жизни: крики торговок, зазывающих покупателей, пение птиц,

воинственные возгласы – мастерски используя тембры, регистры певческих голосов.

В целом композитор стремился придать хоровым произведениям черты жанровой реалистичности; его музыка песенна в своей основе, отличается светлым, жизнерадостным характером, свежими и искренними чувствами, живыми ритмами, стройными формами, яркой мелодикой в сочетании с поэтическим изяществом.

Немецкая традиция многоголосного пения ведет историю с начала XVI в., когда на смену одноголосной григорианской мелодии приходят трех- и четырехголосные духовные песни. К величайшим контрапунктистам этого периода относится *Хенрик Йзак* (Heinrich Jsaac, ок. 1450 – 1517). Родиной композитора является фламандская (исторические Нидерланды) провинция Брабант, о ранних годах жизни Изака известно очень мало. В 1484 г. был назначен придворным композитором в Инсбруке. Годом позже поступил на службу к Лоренцо Медичи во Флоренции, где исполнял обязанности органиста, руководителя хора и учителя музыки. Во Флоренции – был певчим и композитором в церквях Санта-Мария-дель-Фьоре, Сантиссима-Аннунциата, в баптистерии Св. Иоанна Крестителя. Особое место в творческом пути композитора занимают годы службы у императора Максимилиана I. Изак много путешествовал по Италии и Германии, имел большое влияние на немецких композиторов. В Инсбруке стал основоположником первой профессиональной немецкой многоголосной композиторской школы.

В творческом наследии Изака светские и культовые сочинения: 36 месс, наиболее известная «Missa carminum» («Песенная месса») – на темы популярных немецких песен. Писал также мотеты и полифонические песни на разных языках (26 немецких Lied, 10 итальянских, 6 латинских).

В последние годы жизни композитор плодотворно работал над первым известным циклом месс на целый год под названием «Choralis Constantinus» («Констанцский хорал»), включающим около ста произведений – однако не успел его закончить. Это сочинение завершил его ученик, крупнейший немецкий полифонист Людвиг Зенфль. Издано оно было в 1555 г.

Хенрик Изак особенно прославился своими светскими многоголосными песнями, среди которых знаменитая песня «Innsbruck, ich muss dich lassen» («Инсбрук, я должен тебя покинуть») для четырех голосов. Спустя тридцать лет на ее мелодию стала распеваться песня с духовным содержанием, которая начиналась словами: «Fröhlich so will ich singen», песня о святых Анне и Иоахиме. Позднее, в эпоху Реформации, ее мелодия была заново подтекстована и с тех пор приобрела известность в качестве протестантского хорала «O Welt, ich muss dich lassen» («О, мир, я должен тебя покинуть»), который позже использовали в своем творчестве Бах и Брамс. Эта популярная песня, впитавшая воздействие фольклора, становится поистине народной: десятки композиторов на ее основе создают новые произведения. Обработку делает и сам Изак, превращая ее в инструментальную пьесу.

С именем *Мартина Лютера* связано проведение богослужебной реформы (его именем названо одно из направлений протестантизма – лютеранство) и в ее рамках введение общинного пения на родном языке, позже названного протестантским хоралом. Именно Лютер осознал важность создания немецкой евангелической мессы и немецких духовных песен, которые могли бы исполняться, как это было во времена раннего христианства, во время богослужений не церковным хором, а всей общиной. Стремление обеспечить участие всего прихода в церковном пении привело к реформе многоголосной музыки – переходу полифонии в гомофонию.

К числу мастеров этого жанра принадлежит *Ханс Лео Хасслер* (1564 – 1612), немецкий композитор, органист-виртуоз, педагог. Он был первым немецким композитором, получившим образование в Италии, вероятно, у Андреа и Джованни Габриели. Его деятельность в качестве органиста и капельмейстера протекала в Аугсбурге, Нюрнберге, Ульме, Дрездене. Музыкальное творчество этого композитора тесно связано с традицией итальянского мадригала, которую он плодотворно развивал на немецкой почве. В музыковедении отмечается, что Хасслер создал прекрасные образцы гармонизации церковных мелодий и одновременно с этим явился одним из лучших авторов немецких светских песен. Среди его сочинений особенно значительными являются сборники: «Neue Teutsche Gesang nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten» («Новые немецкие песни в манере мадригалов и канцонетт») (1596) и «Lustgarten neuer Teutscher Gesäng» («Райский сад новых немецких мелодий») для 4 – 8 голосов. Собранные в сборниках произведения в духе народной песни отличаются характерностью образов, взятых из немецкой жизни, гибкостью голосоведения, свежестью. Хасслер добивается выразительного интонирования текстов при помощи мастерского применения гармонических и контрапунктических средств. В этих сочинениях сложился фундамент гомофонного стиля, нового для того времени, происходит формирование мажорного и минорного ладов. Его мадригалы, песни, канцонетты, мотеты, обработки основных напевов Лютера поражают великолепной техникой, тонким изяществом. На основе творческой переработки опыта итальянских и нидерландских мастеров Хасслер создает самобытный народно-национальный стиль полифонической музыки.

Тема 4. Становление западноевропейской оперы

Италия – родина европейского оперного искусства. Новый музыкальный жанр первоначально называли «Dramma per musica» – «драма на музыке» или «музыкальная драма». Ее основоположниками были гуманисты-музыканты, любители музыки, собиравшиеся у богатых меценатов Джованни Барди и Якопо Корси. Они создали музыкально-поэтическое и философское содружество, которое вошло в историю музыки под названием «флорентийская камерата» (ит. camerata – кружок) и с деятельностью

которого связано возникновение оперы. В сообщество входили знаменитые певцы-профессионалы Якопо Пери и Джулио Каччини.

Ранние оперы появились во Флоренции на рубеже XVI – XVII вв. Первая флорентийская опера «Дафна» не сохранилась, за исключением двух отрывков, сочиненных *Якопо Корси*. Авторами же оперы были композитор Якопо Пери и поэт, написавший либретто, Оттавио Ринуччини. Две последующие оперы на один и тот же сюжет известного античного мифа об Орфее появились почти одновременно в 1600 г. Обе «музыкальные драмы» назывались «Эвридика»; музыку одной из них написал *Якопо Пери*, другой – *Джулио Каччини*, автором либретто выступал Оттавио Ринуччини. Ранние флорентийские оперы характеризуются статичностью действия, господством речитативов, отсутствием арий и ансамблей, внедрением стиля basso continuo, записанного в оригинале при помощи цифровых обозначений.

Очагом нового оперного искусства, наряду с Флоренцией, на севере Италии стал ломбардский город Мантуя. Он издавна был известен гуманистическими традициями, немалым числом талантливых и образованных деятелей искусства. Герцоги Гонзага – мантуанские наследные правители, покровительствовали музыкантам, поэтам, привлекая их ко двору и подчиняя их творчество своим велениям и прихотям. С прославленной придворной капеллой в Мантуе была связана деятельность многих выдающихся композиторов и оперных певцов. Так, в 1607 г. там впервые была поставлена опера «Орфей» Монтеверди, в 1608 г. – оперы «Дафна» Марко да Гальяно и «Ариадна» Монтеверди.

Клаудио Монтеверди (1567 – 1643) – итальянский композитор, имя которого стоит в ряду с именами великих поэтов и художников эпохи Ренессанса. Родился в североитальянском городе Кремоне, который был известен как университетский и музыкальный центр с высокой инструментальной и певческой культурой. Семейства прославленных мастеров – Амати, Гварнери, Страдивари – изготовляли струнные инструменты, равных которым по красоте звучания не было во всей Европе. Будущий композитор получил университетское образование; еще в юности был искусным певцом, играл на виоле, органе, сочинял духовные песни, мадригалы, канцонетты; обладал широким художественным кругозором и придерживался гуманистических взглядов. Учился сочинению у известного в то время композитора и капельмейстера кремонского собора Марко Антонио Индженьери.

В возрасте двадцати трех лет по приглашению герцога Винчензо Гонзага Монтеверди направляется к мантуанскому двору, где получает должность певца и исполнителя-виртуоза на виоле. С 1601 г. становится придворным капельмейстером. Композитор прославился своими мантуанскими операми «Орфей» и «Ариадна». По сравнению с флорентинскими мастерами «Орфей» Монтеверди представлял уже не камерно-пасторальную «сказку», а подлинно музыкальную драму. И композитор, и либреттист А. Стриджо-сын рассматривали античный сюжет в духе гуманистической трагедии. Музыка

оперы раскрыла внутренний мир трагического героя; центральное место в ней занимает тема страдания и сострадания.

Монтеверди был новатором в области оркестровой музыки: реализм его драмы с галереей исторических портретов, ярких типовых характеристик потребовал обогащения художественно-выразительных музыкальных средств, прежде всего изменения состава оркестра. Если в первых операх Монтеверди состав оркестра составлял свыше сорока инструментов, по тем временам огромный и даже чрезмерно многоликий, то в дальнейшем композитор сокращает его, вводит скрипки вместо виол, изобретает новые средства музыкальной выразительности: *tremolo, pizzicato.* Монтеверди считают подлинным отцом инструментовки. И опера «Орфей» в этом смысле является основополагающей: инструментовка в той драме эстетически созвучна мелодии, гармоническому колориту и сценической ситуации. Так, концертирующие soli, сопровождающие монолог Орфея в подземном царстве, символизируют его искусную игру на лире; в пасторальные сцены вплетаются простые мелодии пастушеских наигрышей; рев тромбонов сгущает атмосферу страха в грозном Аиде – царстве мертвых.

Второе оперное сочинение, написанное Монтеверди в Мантуе, – «Ариадна» на либретто О. Ринуччини, не сохранилось, за исключением всемирно известной арии lamento «Плач Ариадны». Ее композитор оставил в двух вариантах: для пения соло с сопровождением, а позднее – для пятиголосного хора в жанре мадригала. Знаменитая ария жалобного, скорбного, печального характера явилась образцом новой манеры драматического пения, где глубина дыхания и пластика мелодического рисунка органично сочетаются с выразительностью драматической декламации.

Для арии lamento характерны определенные жанровые черты: нисходящее направление движения мелодии, повторяющаяся в нижнем голосе мелодико-ритмическая фигура (basso ostinato), часто в виде хроматического нисхождения на кварту, определенные ритмические формулы и инструментовка. «Плач Ариадны», представляющий собой монолог покинутой героини, явился прототипом всех арий lamento последующих эпох. Это сочинение принесло Монтеверди мировую славу, в нем композитор демонстрирует новаторские принципы в отношении музыкального языка, преемственность нового стиля барокко с музыкой XVI в. Созданный композитором тип оперной арии lamento быстро проник в оперу, ораторию и удерживался на протяжении всего XVII в.

В течение тридцати лет, прожитых в Венеции, композитор создал восемь опер: «Орфей», «Ариадна», «Андромеда», «Мнимо безумная Ликори», «Похищение Прозерпины», «Свадьба Энея и Лавинии», «Возвращение Улисса» и «Коронация Поппеи».

Благодаря Монтеверди музыка в опере стала занимать не подчиненное, как это было ранее, а основополагающее место. По сути, композитор «открыл» подлинную оперу, стал первым подлинным создателем музыкальной драмы,

великим реформатором, совершившим перелом к новой ариозной манере высказывания. Монтеверди, в отличие от своих предшественников Пери и Каччини, которые ввели в свои оперы однообразный речитатив (tedio del recitativo), создал остро напряженный, взволнованный, драматический речитатив (stilo concitato), характеризующийся внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами. В кульминациях своих опер Монтеверди включал арии, мелодия в них уже носила не декламационный, а певучий распевный характер. Огромное значение в операх приобрели хор и оркестр, подчеркивающие значимость того или иного момента драмы. Монтеверди в тончайших нюансах смог раскрыть внутренний мир главных персонажей своих опер, а также картины природы, преломленные через призму эмоционального мира поэта.

Опера «Коронация Поппеи», написанная незадолго до смерти композитора, является вершиной его творческого пути. Либреттист Франческо Бузенелло обратился к сюжету древнеримской истории, воспользовавшись «Анналами», т. е. летописями, античного писателя Тацита – крупнейшего историка Древнего Рима. В опере «Коронация Поппеи» впервые раскрыта историческая хроника, на первый план выходят исторические личности, вытеснившие богов и мифических героев. Опера передает реальные исторические события: Нерон, император Рима, страстно влюбленный в куртизанку Поппею Сабину, возводит ее на престол, изгнав прежнюю императрицу Октавию. Император предает смерти противника этой затеи, своего наставника – философа Сенеку.

Оперу «Коронация Поппеи» называют «первой оперой на исторический сюжет». В ней композитор впервые создал оперные арии различных форм: декламационную, варьированную, двухчастную, арию «da capo». В вокальную партию Монтеверди вносит эмоциональность, экспрессию, смелость ритмических оборотов.

В. Конен отмечала шекспировскую силу обобщения, новаторские принципы оперной драматургии, ее важнейшие элементы – все они намечены в музыкальных драмах Монтеверди. «По правдивому воплощению жизненных конфликтов, по широте представленных в ней человеческих типов и ситуаций, по разностороннему раскрытию психологии действующих лиц опера «Коронация Поппеи» не имеет параллелей в моцартовской опере. Возвышенное и бытовое, трагедийное и комическое, благородное и низменное переплетаются здесь с шекспировской силой обобщения». И далее:

«В творчестве Монтеверди берут истоки почти все выразительные элементы оперы и большинство современных музыкальных форм. Ария и речитатив, трехчастная ария da capo и basso ostinato, ритмическая танцевальная остинатность и инструментальные ритурнели, варьированная куплетность и рондо, структура, основывающаяся на замкнутых номерах, и свободная декламационная сцена, драматические дуэты и хоры, построенные на диалогической основе, и такие же ансамбли декоративного плана, народно-песенные жанровые номера и виртуозная блестящая кантилена

– по существу, все важнейшие элементы оперной драматургии вплоть до лейтмотивов – были ясно намечены в его музыкальных драмах».

Новаторские принципы оперной драматургии, введенные Монтеверди, впоследствии стали использоваться большинством итальянских композиторов.

К концу XVII в. сложилась новая оперная школа – *неаполитанская*. Она выступала преемницей венецианских традиций, однако в иных условиях культурной и общественной жизни по-своему их развивала. Неаполь с его окрестностями издавна славился прекрасными народными песнями; роскошное изобилие фольклора стало основой и главным источником оперной мелодики неаполитанской оперной школы. В Неаполе, начиная с XVI в., важную роль играли консерватории, они были своего рода центрами музыкального профессионализма. Так назывались детские приюты, создателями которых вначале выступали частные лица, а затем и церкви. Цель их состояла в обучении мальчиков-певчих музыке и другим ремеслам. Часто в консерватории попадали молодые таланты из «низов», они получали основательное профессиональное образование. Среди музыкантов-педагогов, обучающих в консерваториях, были выдающиеся мастера: Алессандро Скарлатти, Франческо Провенцале. Воспитанниками консерваторий были знаменитые композиторы Дуранте, Греко, Винчи, а также целая плеяда блестящих певцов-виртуозов.

Неаполитанская оперная школа, возникнув позже других, впитала достижения своих предшественниц во Флоренции, Мантуе, Венеции, Риме. Эта оперная школа не прокладывала себе новые пути, а обобщила и подытожила то, что было сделано ранее, развив жанр оперы до небывалого явления общеитальянской национальной культуры.

Главой неаполитанской оперной школы был *Алессандро Скарлатти,* написавший огромное количество опер (приблизительно 120), месс (около 200), религиозно-библейских кантат (около 600).

Мастера неаполитанской оперной школы стали признанными корифеями оперы как у себя на родине, так и за рубежом. «Они выработали стиль, отличный от изысканной и экспериментальной речитативной драмы флорентинцев, от могучих и глубоких реалистических созданий Монтеверди, от эмоционально перенасыщенного стиля его венецианских последователей, от религиозной экзальтации и пышных хоров римского оперного барокко» (К. К. Розеншильд). В неаполитанских операх преобладали историко-легендарные, бытовые, мифологические сюжеты. Опера была очень богатой по мелодическому наполнению, особенно это проявлялось в ариях. Различные формы оперной музыки – арии, ансамбли, речитативы, инструментальные симфонии – достигли определенной завершенности, художественного единства и равновесия, приблизившись к классицистскому искусству.

В Неаполе утвердился новый стиль оперного пения, который получил название *bel canto*, что означает «прекрасное пение». Этот стиль требовал от певца высочайшего мастерства – виртуозного владения дыханием, ровного и

контрастного звучания голоса во всех регистрах, блестящей техники колоратуры (исполнение орнаментальных пассажей-фиоритур). Стиль *bel canto* приобрел общеитальянское признание, вызывая заслуженные восторги у слушателей. Данный стиль способствовал расцвету центральной оперной формы, выражающей художественно-прекрасное и богатое мелодическое начало, – арии, которая получила явный перевес над речитативом. Это была композиционно замкнутая вокальная форма, с мелодикой преимущественно песенного типа. Основным принципом строения арии была трехчастность с несколько видоизмененной репризой; она получила название арии da capo, что в переводе с итальянского означало «от головы», т. е. «сначала».

Скарлатти и другие композиторы неаполитанской школы ввели в практику несколько контрастных типов арий, связанных с определенными сценическими ситуациями: lamento – скорбные арии, арии патетические, бытовые, характерные, лирические, бравурные, буффонные, арии мести. Каждому типу арии соответствовали свои особенные выразительные приемы, мелодический рисунок, ритмические фигуры. В зависимости от типа арии дифференцировалась и певческая манера, например, ария *lamento* характеризовалась опорой на интонацию нисходящей секунды, передающей плач, мольбу, стон, рыдание. Воплощенные в этих ариях образы скорби, печали были наиболее глубокими и сильными у неаполитанцев. Патетическая ария отличалась широкой мелодией приподнятого характера, бравурная – виртуозными колоратурами, в комической арии встречались интонации скороговорки, хохота. Все это относилось и к дуэтам с их различными типами: дуэт ссоры, дуэт согласия, дуэт примирения, характерный или лирический дуэт. Их часто называли «ариями для двоих», партии в них сравнительно мало индивидуализированы. Что же касается хоров, то на неаполитанской сцене они не привились, культивировалось преимущественно сольное пение.

Во времена Скарлатти и его учеников искусство *bel canto* не знало себе равных. Среди вокалистов-виртуозов того времени выделялись такие мастера оперного пения, как *Франческа Куццони, Фаустина Бордони, Миньотти, Габриели и др.*

А. Скарлатти и другие композиторы неаполитанской школы ввели новшества в отношении *речитатива*, разделив его на два вида – аккомпанированный (accompagnato) и сухой (secco). Речитатив *secco* включал в себя весь информационный материал, который требовалось донести до слушателя: рассказ того или иного персонажа о событиях, не показанных на сцене. Он служил также и основной формой музыкально-сценического общения – диалога между действующими лицами. Если ария всегда сопровождалась остановкой действия, то речитатив secco, напротив, быстро следовал за текстом, напоминал скорее разговорную речь, чем пение; исполнялся скороговоркой в свободной манере – с выделением отдельных слов, словосочетаний, выразительных по смыслу пауз, смен темпа в зависимости от литературного образа. Певец-виртуоз должен был вести себя как драматический актер. Этот вид речитатива не знал тактовой черты, не

дирижировался капельмейстером, не поддерживался оркестром, только отдельные аккорды клавесина (cembalo) помогали певцу оставаться в тональности.

Речитатив *accompagnato* отличался большей напевностью, экспрессией, типичной завершенностью и, подобно арии, исполнялся в сопровождении оркестра, имел точное метрическое строение с обозначением тактовой черты. Сопровождение было гораздо богаче, чем у речитатива secco: оно было построено на развитых и разнообразных аккордовых последованиях, зачастую насыщалось мелодическими голосами, контрапунктировавшими певцам. Иногда в этом виде речитатива были заключены драматические кульминации сцены или целого акта оперы, часто передавались в них и сложные душевные состояния, борьба чувств. В одних случаях этот вид речитатива непосредственно предшествовал арии, подготавливал ее, а в других – композиционно составлял своеобразную сердцевину акта: арии различных типов располагались вокруг него, они то «вливались» в речитативную декламацию, то «вытекали» из нее.

Композиторы данной оперной школы определили и разграничили назначение арий и речитативов: ария воплощала обычно один образ, какое-то определенное эмоциональное состояние героя, отношение действующего лица к происходящему событию, речитатив же повествовал, развивал действие в монологе или диалоге.

Со временем безграничное и почти бесконтрольное превосходство именно виртуозной стороны вокального исполнения стало господствовать над словом, пренебрегая им и не воспроизводя его смысловые оттенки в интонировании мелодии. Колоратурные импровизации, сладкозвучность часто нарушали границу драматически дозволенного; художественная мера искажалась. В итоге неаполитанская опера пришла в упадок.

Италия стала родиной новых оперных жанров – *оперы-seria* и *оперы-buffa.* Как отмечает исследователь Т. Н. Ливанова, основоположником *оперы-seria* (в переводе с итальянского – «серьезная опера») стал Алессандро Скарлатти. В основе этого жанра лежал мифологический или историко-легендарный сюжет с запутанной, нередко малоправдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой. Скарлатти обладал хорошим драматическим чутьем, он не порывал с полифоническим письмом, был восприимчив к народно-песенным влияниям и не ограничивал свой вокальный стиль виртуозными пассажами. Однако еще при жизни Скарлатти поднималось новое поколение оперных композиторов, сочинения которых вызывали резкую критику. Так, яркий и острый памфлет Бенедетто Марчелло под названием «Модный театр» высмеивал все слабые стороны современного оперного театра. Одаренный композитор, видный политический деятель, просвещенный музыкант, он писал о невежественности либреттистов, которые компоновали тексты оперы в угоду постановочным требованиям импрессарио. Критике подверглись и композиторы, которые создавали свои арии строка за строкой без общего знакомства с либретто, следуя

стереотипным приемам растягивания слов виртуозными пассажами, отдавая дань моде. Бенедетто Марчелло указывал также на утвердившийся культ певца-виртуоза, который мог диктовать композитору свои условия. Певцы-кастраты, а также певицы с их капризами могли произвольно изменять вокальные партии, пренебрежительно относиться к ансамблям, к партнерам по сцене, к публике. Памфлетист отмечал их манерничанье, вульгарность и бахвальство.

В результате этого опера-seria получила обидное прозвище – *концерт в костюмах:* включала в себя различные арии, воплощающие сильные и страстные чувства, лишенные какой-либо логической связи друг с другом. Всё, что относилось к собственно драме, ее развитию, быстро «проговаривалось», не вызывая никакого интереса у публики. Оперы-seria XVIII в. полностью отошли в забвение, они никогда не ставятся на сценах оперных театров как отдельные целостные сочинения, однако арии из них и до сегодняшнего дня входят в классический репертуар певцов.

В противовес опере-seria в 1730-е гг. в Неаполе и Венеции, а затем и за пределами страны, возникла *опера-buffa* (в переводе с итальянского – «шуточная опера»). Комедийный оперный жанр возник позднее серьезного, он родился внутри серьезной оперы на основе интермедий – забавных комедийных сценок, которые включались в оперу-seria для развлечения публики. Этот жанр, основанный на народно-бытовой песенной традиции, ориентировался на несколько иные вкусы; он являлся своего рода отдушиной, веселым и непринужденным отдыхом от условного театра оперы-seria. Опера-buffa с ее веселым, занимательным, грубоватым юмором привлекала самую широкую аудиторию; она была тесно связана с городским бытом, пропитана местным юмором и отражала темы на злобу дня. Тексты первых опер-buffa писал А. Меркотеллис, а затем появились и другие имена, на первых порах малоизвестные композиторы итальянского происхождения Б. Риччо, Дж. Венециано, А. Орефиче. Часто запутанная комедия, полная приключений, включала в себя как буффонную, так и трогательную музыку, опираясь на арии, дуэты, терцеты и ансамбли.

Начало этому жанру положил *Джованни Перголези*, создатель первых его классических образцов. Он писал комические интермедии для исполнения в антрактах опер-seria, однако эти сочинения постепенно стали выходить из подобных условных рамок, став образцами нового жанра – оперы-buffa. Сюжет знаменитого сочинения Перголези «Служанка-госпожа» заимствован из круга типовых сюжетов комедии дель а́рте. В нем отчетливо наметились основные черты нового жанра: небольшие масштабы, два или три действующих персонажа, веселая буффонада, динамичность и легкость действия, пародия, яркая, живая жанровая мелодика, ясность стиля. В комедии «Служанка-госпожа» всего три роли: Уберто, комический старик, мнящий себя хозяином, служанка Серпина и Веспоне, слуга Уберто (его роль немая, пантомимическая). Сюжет комедии наивен и прост: ловкая молоденькая служанка Серпина хитростью женит на себе своего господина, старого

холостяка Уберто. Успех этой добродушной комедии был настолько значительным, что она совершенно затмила серьезную оперу, в рамках которой исполнялась. В результате это сочинение стало представлять собой отдельное музыкальное произведение, самостоятельный спектакль.

Параллельно неаполитанской оперной школе, немного позднее выступила венецианская школа, смело заявившая о себе в области комедийного жанра. Она была представлена известными именами: драматург Карло Гольдони и композитор Бальдассаре Галуппи. Их совместными творениями явились *оперы-buffa* «Лунный мир» и «Деревенский философ». Драматургический талант Гольдони поспособствовал также созданию нового направления оперы-buffa – лирико-сентиментального, чувственного. Общепризнанным основоположником этого направления является Никколо Пиччинни, написавший в 1760 г. комедию «Чеккина, или Добрая дочка», которая и послужила началом этого течения.

В творчестве итальянских композиторов *Джованни Паизиелло* («Севильский цирюльник», «Мельничиха») и *Доменико Чимарозы* («Тайный брак») *опера-buffa* охватывает широкий круг сюжетов и тем. В их комедийных сочинениях появляются музыкальные образцы с широко развернутой интригой, включающие черты идилличности, элементы сатиры, бытовые и сказочно-фантастические сцены, окрашенные тонким лиризмом. В целом комедия воплощала передовые художественные тенденции того времени.

К середине XVII в. опера стала одним из самых популярных жанров в музыкальном искусстве, она распространилась из Италии в другие европейские страны. Итальянские оперные труппы, с успехом гастролировавшие в Австрии, Германии, Англии, Франции, своими выступлениями стремились вызвать интерес общественности к оперному искусству и пробудить инициативу отечественных композиторов писать в новом жанре. Немецкая оперная школа с неимоверным трудом пробивала себе дорогу, вызывая полнейшее равнодушие со стороны элиты, признававшей только искусство итальянских мастеров. Германия в то время была переполнена иностранными приезжими артистами – певцами, дирижерами, композиторами.

Первая немецкая опера-драма «Дафна» была поставлена в 1627 г. в замке Гартенфельс на либретто Мартина Опица по Ринуччини (партитура, хранившаяся в Дрезденской библиотеке, бесследно уничтожена во время Второй мировой войны в результате бомбардировок города). Ее создателем был величайший немецкий композитор XVII в., органист, основоположник национальной композиторской школы *Генрих Шютц*. С его имени начинается галерея великих композиторов, которые принесли мировую славу Германии. Он был ближайшим предшественником И. С. Баха, его по праву считают отцом «новой немецкой музыки». Композитор, как отмечает исследователь К. К. Розеншильд, открыл для нее новую страницу, преодолев «закоснелую лютеранскую узость» и приобщив Германию к высоким достижениям итальянского музыкального искусства. Шютц внес в немецкое

музыкальное искусство, как духовное, так и светское, новые новаторские черты – театральность, новые жанры, а также стилевые приемы национального оперного творчества.

Композитор родился в 1585 г. в городе Кёстриц (Тюрингия) в бюргерской семье, будучи мальчиком пел в хоре, получил образование в «Коллегиуме» при дворе ландграфа Гессен-Кассельского, учился на юридическом факультете Марбургского и Лейпцигского университетов. Закончив учебу, отправился в Италию с целью совершенствования своего музыкального образования под руководством Джованни Габриели. Возвратясь через несколько лет в Германию к кассельскому, а позднее и саксонскому двору, Генрих Шютц знакомит музыкальные круги с сокровищами итальянской музыки. Однако этот процесс прерывается длительной тридцатилетней войной, не способствовавшей развитию музыкального искусства. Капелла саксонского электора, которой руководил композитор, распадается. Несмотря на трудности, Шютц смог стать превосходным композитором, деятельным музыкантом-практиком, деловым организатором, образованнейшим человеком, знатоком древних языков, права и других наук. Композитор оставил после себя ценнейшие теоретические труды, записанные его любимым учеником Кристофом Бернхардом. В зрелые годы Шютц продолжает учиться: для совершенствования своего музыкального образования он повторно едет в Венецию и, уже будучи признанным мастером, осваивает открытия Клаудио Монтеверди. С течением времени композитор вынужден был принять приглашение в Копенгаген на должность капельмейстера. Лишь под конец своей жизни он обосновывается в Германии. Умер в Дрездене в 1672 г.

Позиция Генриха Шютца заключалась не в изобретении нового, а в синтезе богатейших пластов музыкальной культуры, восходящей еще к Средневековью, с новейшими достижениями, пришедшими тогда из Италии. Он скрупулезно прокладывал для отсталой в то время Германии новый путь музыкального развития. Композитор создал целую школу превосходных музыкантов, среди которых – ученик и двоюродный брат, замечательный мастер немецкой песни Генрих Альберт и Иоганн Тейле, композитор, написавший первую гамбургскую оперу.

В 60-х гг. XVII в. начинается новый этап в становлении национального оперного искусства Германии. В крупных немецких городах Дрездене, Гамбурге, Лейпциге постепенно открываются оперные театры, однако главенствуют в них итальянские оперные труппы, пропагандирующие итальянские постановки. Единственным исключением являлся театр в Гамбурге, который некоторое время сопротивлялся итальянскому господству; только там ставились оперные спектакли на родном языке. Оперные сюжеты были разнообразными – это и библейские, и античные, и исторические, и современно-бытовые, и комические; поражала в них постановочная часть – батальные картины, пиршества, кровавые развязки, сценические трюки, экзотика декораций и реквизита.

Музыка гамбургской оперы отличалась мелодичностью, эмоциональностью, экспрессией, кричащими контрастами жанров, тематизмов, нередко грубоватой бытовой песенностью, вобравшей в себя шлягеры портового города, ритмы его танцев, интонации многоликого говора гамбургской толпы. Авторы опер – *Иоганн Сигизмунд Куссер, Иоганн Тейле, Гéорг Фи́липп Тéлеман, Райнхард Кайзер* – были увлечены идеей общедоступности немецкой оперы для широкой и разноликой публики, уповая на хорошие денежные сборы.

Талантивым и ярким из гамбуржцев, завоевавшим признание и любовь самых разных слоев публики, был *Райнхард Кайзер***.** С именем этого известного немецкого композитора связан расцвет гамбургской оперы. Родился в 1674 г. в Тойхерне в семье саксонского органиста Георга Кайзера. Образование получал в лейпцигской школе Св. Фомы; был учеником Иоганна Шелле. Позднее служил музыкантом в Брауншвейге, Штутгарте, Гамбурге, Копенгагене. В 1704 г. композитору предложили пост директора оперного театра в Гамбурге.

Творчество Райнхарда Кайзера отличается невероятной продуктивностью. Он был феноменально одаренным и плодовитым оперным композитором. В течение сорока лет композитор написал для гамбургской сцены около 120 опер, которые пользовались небывалым успехом, создал также много духовных сочинений – ораторий, кантат, месс, пассион, мотетов, Те Деумов, а также светских – мадригалов, серенад, небольшое количество произведений инструментальных жанров.

Его оперные сочинения отличались разнообразными сюжетами – это и мифологические («Улисс», «Геркулес на распутье»), и исторические («Октавия», «Нерон», «Крез», «Неистовый Мазаниэлло»), комически-бытовые, где особенно часто использовались злободневные темы, элементы сатиры, пародии. Самыми популярными операми, написанными на современные сюжеты, были «Приятный обман, или Карнавал в Венеции», «Любитель хорошо пожить, или Лейпцигская месса», «Гамбургская ярмарка, или Счастливый обман», «Неудавшийся обман». В 1734 г. написал свою последнюю оперу «Цирцея». Умер композитор в 1739 г.

Райнхард Кайзер явился самым крупным и успешным представителем немецкого оперно-театрального барокко; он был гениально одаренным мелодистом, многогранным художником, мастером контраста. Неотразимое влияние творческого почерка композитора испытали на себе титаны немецкой музыки Гендель и Бах.

С течением времени в гамбургской опере назревает и усиливается кризис: лучшие композиторские силы покинули ее, оперное искусство яростно критикуется церковью, публика охладевает к этому жанру, театр не делает сборов, а сцену заполоняют итальянцы. В результате оперный театр в Гамбурге к началу 1740-х гг. заканчивает свое существование. Многим немецким композиторам пришлось искать пристанище на чужбине, сочиняя

оперы в итальянском стиле, или же применять свой талант в других жанрах музыкального искусства.

Особая судьба постигла оперное искусство в Англии. Англичане долгое время не принимали европейские новшества. Музыкальная постановка, полностью построенная на пении, не вызывала у них симпатий. Они предпочитали драматические спектакли, в которых было много музыки, однако упор делался на слово, актерскую игру. Основным жанром в Англии выступала *semi-опера* (полуопера), отличающаяся сочетанием музыки и разговорных диалогов.

Революционные преобразование первой половины XVII в. в Англии (от феодального уклада к идеям парламентаризма, народоправия, равенства всех перед законом) оказали влияние на успешное развитие промышленности, экономики в целом. Ими был дан толчок свободной мысли в науке, искусстве, культуре. Это способствовало в том числе созданию национального музыкального театра и национальной оперы.

Одним из крупнейших английских композиторов, мечтавших об английском большом национальном оперном театре, по праву считается *Генри Пёрселл* (1659(?) – 1695), представитель стиля барокко. Родился в Лондоне, вероятно в Вестминстере, в музыкальной семье. Отец его был при Стюартах придворным музыкантом.

Генри с детства был связан с придворными и церковными музыкальными кругами. Обладая блестящими музыкальными способностями, пел в хоре Королевской капеллы, обучался вокальному мастерству, композиции, играл на органе и клавесине. Его учителями были руководитель капеллы, певец, сочинитель церковных гимнов Генри Кук, после его смерти в 1672 г. – музыканты Джон Блоу, Пэлем Хамфри. С 1679 г. работал в должности органиста Вестминстерского аббатства. Композитор писал в самых разнообразных жанрах – около 100 бытовых одноголосных песен, полифонические песни, 44 дуэта (two-part songs), 30 од, приветственные песни, патриотические кантаты, псалмы, гимны, мотеты, 60 антемов, церковные интерлюдии для органа, 8 сюит, 2 цикла вариаций и 40 пьес для клавесина, 13 фантазий для струнного ансамбля, 22 трио-сонаты, 4 фантазии – импровизации для органа. Овладев всеми вокальными и инструментальными жанрами, он обращается к высшему художественному жанру – музыке для театра, им написано 53 произведения. Композитор успешно работал в небольшом театре Дорсет Гарден, доступном для широкой публики, создавая десятки своих музыкально-драматических опусов. Он принимал активное участие в постановках, сотрудничал с драматургами, режиссерами, выступал в качестве актера и певца.

В зрелый период творчества Пёрселл написал несколько театральных шедевров: оперы «Король Артур» на либретто Драйдена и «Королева фей» по мотивам «Сна в летнюю ночь» Шекспира, «Пророчица» («История Диоклетиана») по Фрэнсису Бомонту и его соавтору Джону Флетчеру, «Буря» на либретто Джона Драйдена и Уильяма Давенанта (Д’Авенанта)

по Шекспиру. Затем последовала опера «Королева индейцев» по трагедии Джона Драйдена и Роберта Ховарда. В этой драматической семи-опере (от лат. *semi* – «полу», букв. – «полуопера») главные действующие герои пьесы не пели, а декламировали слова своей роли: действие развивалось на основе диалогов. Арии «от лица» основных персонажей исполнялись профессиональными певцами, их роль в драматическом действии была минимальной.

Пёрселл считал делом чести английской нации создание большого национального высокохудожественного оперного театра. Однако композитор с горечью осознавал далекость этого идеала от действительности. Глубокий идейный разлад с пуританскими кругами английского общества, от которых зависели судьба композитора, а также судьбы музыки, послужил одним из факторов его преждевременной трагической гибели. Генри Пёрселл умер от неизвестной болезни в 1695 г. в возрасте тридцати семи лет в расцвете творческих сил.

Через три года после смерти композитора был опубликован его сборник песен «Британский Орфей» («Orpheus Britannicus»), который принес композитору известность и славу. В данном сборнике ярко выразились особенности творческого облика Пёрселла как художника национально-английского склада. Распевая эти популярные песни, англичане воздавали должное национальному гению музыки, воплощающей английскую жизнь: картины быта; образы людей различных социальных сословий; ликующий пафос революционной эпохи; искусство народа – его песни, сказания, танцы; легендарные образы исторического прошлого. Пёрселл является одним из самых проникновенных лириков своей эпохи: подобно Шекспиру, он тонко и глубоко отражает в музыке всю гамму душевных состояний. В основе его ладовой системы, еще не вполне отстоявшейся, лежит мажоро-минор, отливающий дорийскими и миксолидийскими оттенками. Народная английская полифония (параллельные подголоски и каноны), периодичность структуры, диатоническая мелодика, обычно с элементами пентатоники и гексатоники, характерные для его музыки, а также танцевальные ритмы, часто с синкопами, восходят истоками к старинной народной песенности. Композитор часто вводит в свои произведения «фольклорные» жанровые темы, тесно сближая их с английскими народными традициями: использует английские «матросские танцы» (hornpipes), «танцы жнецов» (haymakers), наряду с ариями и речитативами – простые песни (songs).

Мелодика Пёрселла легко ложится на поэтический текст, она созвучна фонетике, морфологии и синтаксису английского языка. Его элегичные лирические напевы отличаются изящно и легко очерченным контуром, насыщенными ниспадающими хроматическими линиями с глубокими цезурами на окончаниях фраз. Встречается у композитора и мелодика виртуозно-колоратурного и речитативно-декламационного типа. Его мелодические образы приобретают различную окраску и нюансировку в зависимости от гармонии: излюбленные приемы – последования

выразительных задержаний, цепи диссонансов, септаккордов, увеличенных и уменьшенных трезвучий.

Гармония и полифония в творчестве Пёрселла гармонично дополняют и уравновешивают друг друга. Композитор прославился как своего рода мастер формы «остинатного баса», на фоне которого развиваются развернутые и свободные мелодические построения. Часто используемые органные пункты собирают воедино оживленные движения разнообразных гармоний.

Самым гениальным его сочинением стала опера «Дидона и Эней». В 1689 г. она, лишь однажды при жизни автора, была поставлена не на театральной сцене, а в «пансионате для благородных девиц» в Челси. Либретто написано известным драматургом и поэтом Наумом Тэйтом; в нем отражен античный миф о жизни Энея, легший в основу поэмы древнеримского классика Вергилия «Энеида». «Дидона и Эней» стала первой полной оперой, тесно связанной с английской традицией театра масок. Тэйт в своем либретто, учитывая возраст исполнительниц, сократил и упростил сюжет Вергилия. Сюжет оперы раскрывает трагедию царицы Карфагена, покинутой троянским витязем Энеем, который, по велению богов, должен отплыть в Италию с целью возрождения разрушенной Трои.

Пёрселл создал камерную оперу, соединив традиции английской драмы со сквозным музыкальным развитием итальянской оперы. Это было единственное сочинение без разговорных диалогов, в котором драматическое действие от начала до конца было положено на музыку. В опере существенным оказалось влияние итальянской оперной школы: огромное значение в ней имело сольное пение, использование некоторых форм и приемов письма венецианских композиторов, а также стиля Монтеверди. В благородной простоте хорового звучания и танцевальных эпизодов явно ощущается и французское влияние Жан-Батиста Люлли. По словам Ромена Роллана, «Дидона» – лучший памятник английского оперного искусства и музыкальной культуры конца XVII в. Сцены прощания и смерти Дидоны было бы достаточно, чтобы сделать произведение бессмертным.

Часто эту оперу называют мадригальной, имея в виду мелодический стиль сольных партий, обилие хоровых номеров гомофонного, имитационно-полифонического, английского мадригального склада. Из тридцати восьми номеров оперы пятнадцать составляют хоры, играя важную роль в раскрытии сюжета, истолковании драмы. Хор сценически составляет окружение главной героини Дидоны, часто выступает в качестве ее советчика. В речитативах звучит то глубокая драматическая экспрессия, то тонкой красоты мелос, интонационно гармонирующие со словом и сценической ситуацией развития драмы.

Пёрселла мы воспринимаем сегодня не только как интересного предшественника Генделя, Глюка или романтиков, не только как символ былого музыкального величия Англии. В его музыке есть та немеркнущая оригинальная красота, та тонкая, одухотворенная выразительность, которые способны обогатить художественную жизнь нашего времени.

С течением времени опера-seria, пренебрегая закономерностями музыкально-драматического жанра, к середине XVIII в. стала представлять особый тип парадной оперы-концерта, предназначенной для придворных кругов, их празднеств и развлечений.

Единственной страной, сумевшей оградить себя от влияния итальянского оперного театра, оставалась Франция. Здесь сложилась своя, оригинальная, самобытная национальная оперная традиция. Любой композитор, желающий покорить Париж, должен был писать исключительно на французский текст и следовать ряду установленных во Франции традиций и обычаев.

Первая попытка создания французской оперы принадлежит поэту Пьеру Перрену и композитору Роберу Камберу; по их предложению в Париже был открыт оперный театр Grand Opera.

Важнейшее значение для дальнейшего развития оперного искусства имела музыкальная деятельность *Кристофа Виллибальда фон Глюка* (1714 – 1787), осуществившего реформу итальянского и французского оперного театра и оказавшего влияние на творчество последующих поколений композиторов. О жизни Глюка известно немного. Детские годы прошли в северной Чехии, в городе Рейхштадте. Здесь шести-семилетний Кристоф получает не только общее, но и музыкальное образование, обучаясь пению и игре на различных инструментах. Он был страстно увлечен музыкой. Учителя, видя исключительные способности юного дарования, занимались с ним в свободное от занятий время.

Юношей Кристоф покидает отчий дом и отправляется в столицу Чехии – Прагу, поступает в старинный Пражский университет на курс логики – первой ступени трехгодичного философского образования, которое включало также изучение разделов физики и метафизики, этики и математики. Обучение в университете на философском факультете, руководимое и направляемое иезуитами, носило в то время формально-схоластический характер и мало удовлетворяло фантазию художественно одаренного юноши. Основной целью Кристофа по-прежнему остается музыка. Чтобы заработать себе на жизнь юноша выступает в окрестностях Праги на различных праздничных мероприятиях. Звучавшие здесь песни и танцы, пропитанные своеобразным неповторимым духом чешского народного мелоса, глубоко отпечатались в его восприимчивом сознании: их отголоски слышны во многих произведениях Глюка.

Юноша пел в церковных хорах, в частности в церкви Св. Якова в Праге, где капельмейстером в те годы был знаменитый чешский композитор и органист Богуслав Матей Черногорский. Огромное воздействие оказала на Кристофа и музыкальная атмосфера самой Праги, подверженная в то время сильному итальянскому влиянию. Будущий композитор впервые слышит здесь многочисленные оратории старинных итальянских мастеров – Тома́зо Альбинони, Антонио Вивальди, Антонио Лотти, Костанцо Порта и др. Наряду с ораториями все большее значение в то время приобретает опера. В Праге

регулярно выступает итальянская оперная труппа, в репертуаре которой преобладают сочинения композиторов неаполитанской школы – Алессандро Скарлатти, Алессандро Страделла, Леонардо Винчи, Леонардо Лео, Никола Порпора. Молодой композитор, начинающий свой творческий путь, имел возможность слушать разную музыку – от простейших песенно-танцевальных мелодий чешского национального фольклора до сложных примеров вокальной полифонии позднего барокко и виртуозного оперного *bel canto.*

В 1735 г. Глюк переезжает в австрийскую столицу – Вену, где становится домашним музыкантом князей Лобковиц. В домашней капелле князей Кристоф имел возможность соприкоснуться с высокой культурой камерного музицирования, характерного для салонов столичной аристократии. Огромное впечатление произвело и пышное великолепие придворной оперы. На одном из вечеров в салоне князей Лобковиц с молодым композитором познакомился итальянский аристократ и меценат А. М. Мельци, который был очарован его пением и игрой на музыкальных инструментах. Меценат пригласил Глюка в свою домашнюю капеллу в Милане. Здесь Глюк знакомится с крупнейшим миланским органистом и композитором Джованни Баттиста Саммартини, став его учеником, а позднее – и близким другом. Саммартини раскрывает перед ним новые выразительные приемы итальянской инструментальной музыки, оказав несомненное влияние на инструментальный стиль Глюка, предопределив характерные черты оркестровых вступлений к известным операм композитора. В этот период, под влиянием Джованни Саммартини, Глюк начинает создавать собственные сочинения. Он полностью овладевает так называемым гомофонным стилем письма, постижение которого было очень важно для творчества композитора, так как в западноевропейском музыкальном искусстве в то время господствовала главным образом полифония.

Оперным композитором Кристоф Виллибальд Глюк становится исключительно благодаря своему дару острой наблюдательности и врожденному чутью музыкального драматурга. Молодой композитор за годы жизни в Милане прослушал огромное количество опер, подготовив тем самым почву для своих первых сочинений в этом жанре. Все оперное творчество композитора условно можно разделить на три периода.

I период – *дореформаторский* – с 1741 г. по 1761 г. Глюк создает свои первые восемь опер: «Артаксеркс», «Деметрий», «Демофонт», «Тигран», «Софонисба», «Гиперместра», «Пор», «Ипполит». Композитор обладает поистине титанической энергией, творческой продуктивностью, вдохновением. Более половины своих опер он пишет на тексты Метастазио, которого считали классиком оперного либретто. До нашего времени дошли лишь фрагменты этих сочинений в виде арий, однако по ним можно судить о самобытном характере творческих исканий молодого композитора. Сквозь покров итальянской театральной условности все чаще проскальзывает

серьезная драма человеческих чувств, переживаний и страстей героев его опер, намечается приверженность к драматическим коллизиям.

В 1745 г. композитор едет в Англию, в Лондон, сопровождая князя Ф. Ф. Лобковица; получает приглашение на должность директора Итальянского оперного театра в Лондоне. В лондонском театре состоялись премьеры двух его опер – «Падение гигантов» и «Артамен», которые не имели особого успеха и после нескольких представлений были сняты с репертуара.

В 1746 г. Глюк покидает Англию; работает в двух оперных труппах в качестве капельмейстера: вначале в итальянской оперной труппе П. А. Минготти, затем в такой же труппе Локателли в Праге. Подобного рода странствующие труппы были очень популярными в то время, они выступали в разных европейских городах, резиденциях местных властителей, распространяя влияние итальянского оперного искусства. За это время Глюк создал еще шесть новых итальянских опер, пять из них написаны на либретто Метастазио: «Узнанная Семирамида», «Аэций», «Милосердие Тита», «Антигон», «Король-пастух».

С 1752 г. Глюк поселился в Вене, где сначала был капельмейстером оркестра у князя Йозефа Саксен-Хильдбургхаузенского, а с 1754 г. – дирижером и композитором придворного оперного театра. Пишет французские комические оперы: «Освобожденная Китира», «Мнимая рабыня», «Очарованное дерево», «Кавардак, или Дьявольская свадьба», «Остров Мерлина», «Исправившийся пьяница», «Одураченный кади». Глюк обращался к бытовым, острокомедийным и комедийно-фантастическим сюжетам. В этих операх словно оживают его музыкальные впечатления детства, проведенного в Чехии; мелодика их поражает своей близостью к народной песне, носит танцевальный характер не традиционно оперного, а простонародного склада.

II период – *венский реформаторский* – с 1762 г. по 1770 г., когда были созданы композитором три реформаторские оперы: «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Парис и Елена». Мысль о необходимости реформы оперы-seria возникла у Глюка на основании многих разносторонних его наблюдений над оперным театром современности. В 1761 г. Кристоф познакомился с итальянским поэтом Раньери де Кальцабиджи, который оказался единомышленником композитора во взглядах на проблемы оперного искусства. Все три реформаторские оперы написаны на либретто Кальцабиджи.

Реформа оперы-seria явилась отражением просветительских идей того времени. Перед театром была поставлена важнейшая задача: не развлекать, а воспитывать слушателей; однако ни итальянская опера-seria, ни французская «лирическая трагедия» с этой задачей не справлялись. Они всецело подчинялись аристократическим вкусам, проявлявшимся в пышном музыкальном зрелище с красивой музыкой, в неумеренном пристрастии к виртуозному пению, полностью заслонявшему содержание оперы, в развлекательной, легковесной трактовке героических и мифологических

сюжетов с их обязательным счастливым финалом. Кристоф Глюк стал первым композитором, сумевшим создать оперное искусство, созвучное современности. В его творчестве опера, переживавшая в то время острейший кризис, превратилась в подлинную музыкальную драму, наполненную сильными чувствами и страстями, раскрывающую высокие идеалы верности, долга, готовности к самопожертвованию.

Непосредственное осуществление реформы началось с оперы «Орфей и Эвридика». Ее справедливо считают шедевром музыкально-драматического таланта Глюка. Основу сюжета составило античное предание об Орфее и Эвридике, изложенное в «Метаморфозах» Овидия. Действие оперы разворачивается в древней Фракии – сравнительно суровой северной области Греции. Известный миф о певце, вдохновенное искусство которого укрощало диких зверей, приводило в движение деревья и скалы, еще на заре оперного искусства привлекал внимание музыкантов.

Либретто, которое создал Раньери де Кальцабиджи, полностью отвечало давним стремлениям композитора к драматически действенному оперному сюжету. И поэт, и композитор стремились освободиться от груза театральных условностей того времени и утвердить новые принципы музыкальной драмы. Музыка, по их мнению, должна истинно соответствовать поэзии, исходя из правильной декламации; она должна отразить все тончайшие оттенки декламации: остановки, медленность, быстроту, звук голоса – то отяжеленный, то ослабленный, то приглушенный и т. д. Все готические, причудливые вычурности были изъяты из музыки: пассажи, каденции, ритурнели. Глюк и Кальцабиджи стремились воплотить в драме глубокие и сильные страсти, органично подчинив музыку драматическому развитию. Речитативы, арии, пантомимы, хоры, балетные представления должны были придавать драматическому сочинению стройность, стилистическое единство, полностью раскрывая образный смысл действия, разворачивающегося на сцене.

Премьера оперы состоялась 5 октября 1762 г. в венском городском театре, вызвав разноречивые мнения. «Орфей и Эвридика» отличалась величавой простотой действия, правдивостью и естественностью переживаний, чувств главных персонажей оперы, значительностью выдвинутых авторами морально-этических проблем – все это тяжело и постепенно прокладывало путь к сердцам и умам слушателей, привыкших к замысловатым сюжетам прежних опер-seria.

Драматургическая структура оперы «Орфей и Эвридика» построена на законченных музыкальных номерах, которые, подобно ариям итальянской школы belcanto, пленяют своей мелодической красотой и завершенностью. В развитии действия выделяются две основные темы, которые пронизывают все сочинение – верности, любви и чудодейственной силы искусства.

Первый акт раскрывает сцену оплакивания Эвридики. В уединенной роще из лавров и кипарисов высится гробница, возле которой в сопровождении пастухов и пастушек находится опечаленный Орфей. Звучит

траурный хор, обращенный к тени Эвридики – «О, если в роще сей унылой», в исполнении пастухов и пастушек, которые, вместе с Орфеем, переживают его горе, сочувствуя ему. Погребальное шествие воссоздает мерная поступь басов в оркестре и остинато аккордов в аккомпанементе; на их фоне возникает печальная, плавная мелодия с мягкими величаво-скорбными интонациями полутоновых вздохов у хора, прерываемых паузами. Уменьшенные септаккорды, задержания придают музыке тревожный, взволнованно-трагический характер. Неумолкающие стенания хора, переданные в градации от еле слышного шепота до громогласных восклицаний, прерываются трижды горестно-призывным возгласом Орфея: «Эвридика». Для передачи его трагичности композитор использует простую и естественную интонацию нисходящей октавы; эта деталь свидетельствует о стремлении Глюка к правдивости в выражении чувств. Скорбный характер музыки подчеркивается минорным ладом (*c-moll*) и строгим аккордовым складом письма. Построение фраз характеризуется симметричностью, что соответствует строгому классическому стилю.

Вторая часть «О, пожалей несчастного супруга!» начинается в мажоре, она отличается более яркой мелодической фразой, но вскоре снова возвращается первоначальное настроение глубокой грусти и скорби. Хоровые стенания чередуется с краткими речитативами Орфея, умоляющего спутников оставить его одного. Глюк в своей первой реформаторской опере широко использует возможности аккомпанированного речитатива, позволяющего передать все тончайшие оттенки чувств и переживаний героя. Хоровому письму композитора характерны строгое четырехголосие, гомофонно-гармоническое изложение, удобное, плавное голосоведение, доходчивая мелодия, прозрачная фактура, функциональная ясность гармоний. Простыми и лаконичными средствами Глюк добивался поразительных художественных эффектов: яркой мелодической и гармонической выразительности.

Для продолжения реформы итальянской оперы-seria Глюк делает решающий шаг, обратившись к знаменитой трагедии Еврипида и новаторскому замыслу «Альцесты». Новые оперные принципы, которые лишь намечались в «Орфее», находят в опере-трагедии «Альцеста» зрелое воплощение. Важнейшие положения своей реформы, которые по праву считают эстетическим манифестом, композитор сформулировал в предисловии к «Альцесте». Главным пунктом предисловия был вопрос о взаимоотношении музыки и драмы. Глюк, как истинный представитель эпохи Просвещения, стремился возвысить роль драмы, музыка же, по его мнению, должна сопутствовать, подчиняться драме. Музыкально-драматическое развитие оперы всецело должно быть подчинено раскрытию основной идеи сочинения. Монументальные хоровые сцены в драме «Альцеста», в которых народ выступает в качестве главного действующего лица, придают опере характер подлинно античной трагедии. Центральный конфликт произведения выходит за пределы сферы личных переживаний и приобретает черты эпического размаха и величия.

Однако реформаторская деятельность композитора не встретила поддержки в австрийской столичной Вене, поэтому Глюк предпринял несколько поездок в Париж.

III – *парижский реформаторский* – с 1773 г. по 1779 г. Этот период, проведенный композитором в столице Франции, был временем его наивысшей творческой активности. Глюк создает и ставит в Королевской академии музыки свои новые реформаторские оперы: «Ифигения в Авлиде» по трагедии Жан-Батиста Расина, «Армида» по поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», «Ифигения в Тавриде» по драме Гимона де Ла Туш (обработка трагедии Еврипида), «Эхо и Нарцисс» (на сюжет древнегреческого мифа), перерабатывает «Орфея» и «Альцесту», сообразуясь с традициями французского театра.

Реформаторская деятельность Глюка всколыхнула музыкальную жизнь Парижа, вызвав острейшую полемику; в музыкальной истории она известна как «война глюкистов – сторонников французской оперы и пуччинистов – сторонников итальянской оперы». Борьба закончилась победой Глюка, на его стороне выступили французские просветители Дидро, Руссо и др., которые приветствовали рождение истинно высокого героического стиля в опере.

Последним значимым сочинением композитора был четырехголосный псалом для хора с сопровождением «De profundis» («Из бездны взываю я»), созданный им в 1781 г. Это монументальное духовное произведение стало его траурной мессой. Кристоф Виллибальд Глюк скончался 15 ноября 1787 г. в Вене. Под управлением ученика композитора, Сальери, во время заупокойной службы впервые прозвучало это духовное сочинение в память о маэстро.

Влияние новаторской оперной реформы Глюка было глубоким и плодотворным как для современников, так и для творчества последующих поколений композиторов. Смелость и новизна музыкального мышления композитора, его драматургические принципы и эстетические взгляды предвосхитили некоторые образно-стилистические черты стиля великих венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена.

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

Тема 5. Кантатно-ораториальная музыка XVII – XVIII веков

Оратория (ит. *oratorio*, от позднелат. *oratorium* – молельня, от лат. *oro* – говорю, молю) – крупное многочастное вокально-симфоническое произведение для хора, певцов-солистов и оркестра, написанное на драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения.

Оратория занимает промежуточное положение между оперой и кантатой. С первой из них ее объединяют некоторые общие художественные тенденции, в частности, внимание к поэтическому тексту, раскрытию драматического сюжета, к одному типу музыкальной выразительности – сольному и хоровому пению с сопровождением. Кроме общих тенденций, оперу и ораторию роднит сходство музыкальных средств, форм и жанров, используемых в них – это речитативы, сольные арии, ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды (вступления, вводящие в действие, марши, музыкальные картины изобразительного характера). Заметим, что опера и оратория развиваются на основе драматического сюжета.

Однако есть и существенные жанровые различия между ними. Если опера в равной степени принадлежит трем искусствам: музыке, драматической поэзии и пластическому проявлению ее в театре, то в оратории и кантате сценическое воплощение отсутствует, так как они являются концертными жанрами. Это первое отличие. Второе отличие оперы от оратории заключается в типе раскрытия драматического сюжета. Опера представляет собой показ событий, непосредственное действие героев, их отношение друг к другу. Иными словами, в опере все события происходят на сцене перед нашими глазами. Оратория же представляет собой рассказ об этих событиях, их описание. Повествовательный тип раскрытия содержания в ней главенствует, преобладает над драматическим действием. И последнее. Если в опере главное выразительное средство – сольное пение, то в оратории – хоровое, а сольные эпизоды имеют примерно то же значение, какое в большом живописном полотне, рисующем картину массового действия, приобретает отдельный образ.

Кантата в отличие от оперы и оратории лишена конкретного драматического действия и персонажей. Ее содержание – лирическое высказывание, определенное эмоциональное состояние, нередко празднично-гимническое, особенно в приветственных жанрах. Кроме того, отличием кантаты от оратории, идущим от специфики содержания, являются размеры. Она более камерна и потому менее масштабна, скромна по выразительным средствам. Родовые же жанровые признаки у оратории и кантаты общие: повествовательный тип раскрытия содержания, принадлежность к концертным жанрам, многочастная циклическая композиция, исполнительский состав.

Развиваясь в одном русле вокально-симфонической музыки, оратория и кантата утверждали свои жанровые признаки, непрерывно взаимодействуя и обогащая друг друга. Привнесение в ораторию черт кантаты способствовало

лиризации оратории. В свою очередь, проникновение особенностей оратории в кантату привело к драматической наполненности последней, монументализации, героико-патриотическому пафосу звучания.

В основе оратории должна лежать большая и обобщающая идея. Главным действующим лицом ее обычно является народ. Оратории более свойственны народно-героическая тематика, выраженная сюжетность, преобладание крупного штриха, большая емкость, обобщенность образов героев, олицетворяющих общие черты человеческого характера, а нередко и всего народа. Не случайно под ораториальностью обычно понимается выражение массовости, народности «действия».

Для оратории характерна также эпическая драматургия со свойственными ей неторопливым, повествовательным типом развития, протяженностью одного эмоционального состояния, противопоставлением образов. Поскольку содержание оратории представлено, как правило, объемно, в нескольких измерениях, то основу ее композиции составляют монументальные формы, требующие соответствующих средств выражения. Отсюда общий ораторский пафос, яркие впечатляющие образы, зримость и броскость плаката, выразительная запоминающаяся мелодика, преобладание хоровых эпизодов над сольными, плотность музыкальной ткани, четкие, ясные формы.

Возникновение вокально-симфонических жанров относится к рубежу XVI – XVII столетий. Именно в этот период широкий процесс отделения искусства от церкви (секуляризация), проявивший свое благотворное влияние на поэзию и изобразительное искусство эпохи Возрождения, охватил и музыку. Освободившись от тысячелетних церковных оков, она начала развиваться на основе нового гомофонного стиля. На смену мессе, бывшей единственным циклическим вокально-хоровым жанром, пришла опера, оратория и кантата.

Слово «оратория» имело в давние времена два значения. Первоначально, оно обозначало название молитвенного зала при монастырях и лишь впоследствии стало названием нового музыкально-драматического жанра. В 1645 году название «ораториум» впервые встречается в литературе о музыке как обозначение формы. Сами композиторы называют этого рода сочинения ораториями уже в позднейшую эпоху, эпоху А. Скарлатти и Г. Генделя. Раньше господствовали иные названия, например, представление, драма с музыкой, духовная кантата и др.

Одним из первых предшественников жанра оратории принято считать средневековые литургические представления, целью которых было разъяснить прихожанам малопонятный латинский текст богослужения. Литургические представления сопровождались пением и подчинялись церковному ритуалу, установленному в конце VI века папой Григорием Великим. К концу XV века в связи с общим указом католической церкви литургические драмы начинают вырождаться.

В эпоху Реформации католическая церковь перестраивалась, искала новые способы воздействия на массы. В 1551 году католический деятель

Филиппе Нери основал при римском монастыре «Молитвенное собрание» («Congregazione dell'oratorio»). Целью этой «Конгрегации ораториума» являлось распространение католического вероучения вне храма. «Молитвенные собрания» пропагандировали духовные истины и священную историю при помощи молитвы, проповеди, духовного пения и драматического изображения. «Собрание» развертывалось в двух отделениях, которые разделялись проповедью. Повествование вел рассказчик в виде псалмодии, а хор – все присутствующие – исполнял духовные песнопения, именуемые лаудами. Лауды в воскресных собраниях Ф. Нери выполняли функцию художественного толкования проповеди, основной чертой которой было повествование библейских сюжетов.

«Молитвенные собрания» Ф. Нери – следующий за литургическими представлениями этап в развитии оратории. Учреждение это имело большой успех. Выражение «ходить в ораторию» стало употребляться наравне с выражением «ходить в церковь». Поэтому не удивительно, что название места, где проходили эти представления, скоро перешло на сами представления. Оратория стала противопоставляться мессе, постепенно связываясь в представлении публики с возникшей вскоре после этого крупной художественно-музыкальной формой, и со временем стала обозначать саму эту форму.

Настоящая оратория зарождалась лишь в начале XVII столетия одновременно с оперой, в знаменитую эпоху Возрождения, в самом центре этого движения, во Флоренции, при дворе Медичи. В 1600 году появляется первая оратория под названием «Представление о душе и теле» Э. Кавальери. Это была попытка совместить духовное содержание с зарождавшимся светским жанром оперы. Тема «О мирской суете и вечном блаженстве» излагалась в монологах, диалогах и хорах. Музыка представляла собой соединение хоровых мадригалов и речитатива. Полифоническое многоголосие уступило место мелодии, опирающейся на цифрованный бас. Функция оркестра сводилась к простому дублированию голосов. Позднее оркестр стал исполнять различные вступительные, заключительные и промежуточные ритурнели обычно танцевального характера: гальярды, куранты, пассакальи и симфонии – инструментальные пьесы мадригального типа.

Типы и разновидности ораторий. Итальянская оратория XVII века

В Италии в XVII столетии развивается два типа ораторий: *вульгарная и латинская.* Вульгарная, или простонародная, оратория строится на основе свободно выбранного итальянского поэтического текста; латинская – на основе библейского прозаического латинского текста. Оба вида оратории развивались сходно, хотя имели различное происхождение.

Вульгарная оратория, возникшая в конгрегации Ф. Нери, была более демократична и общедоступна. В ней намечены все основные элементы оратории. Диалогизированные лауды, в которых было столько голосов,

сколько персонажей в представлении, и каждый из них вел свою партию в сопровождении органа, стали прообразом различных сольных номеров оратории. Выделение из диалога собственно партии рассказчика, ведущего повествование, и поручение ее хору, а позже появление речитативного начала в ней стало прообразом партии евангелиста или чтеца. Развитие сюжетов в диалогизированных лаудах, их драматизация способствуют обретению к середине XVII века для всего представления или «истории» (как они уже стали называться) единства музыкально-драматического замысла, что является основой композиции оратории. Сюжет освобождается от необходимости сценического воплощения, и духовная драма получает черты концертного жанра. Не случайно именно в это время, в 1645 году, слово «оратория» впервые появляется как обозначение формы концертной драмы. Таковы представления Дж. Каччини, Дж. Анерио и особенно А. Страделлы. Его оратории «Св. Иоанн Креститель» и «Сусанна» некоторыми своими чертами предвосхищают оратории Г. Генделя.

Латинская оратория возникла в среде профессиональных музыкантов. Предшественником ее был литургический мотет, а истоки находятся в средневековой литургической драме. Возникнув как духовный жанр, оратория вобрала в себя все традиции литургической драмы, соединив их с развитым многоголосием мотетов и мадригалов, а также с новым монодическим (одноголосным) стилем.

Латинская оратория достигла своего расцвета в творчестве Дж. Кариссими (1605 – 1674), ставшим первым ораториальным композитором. Занимая пост церковного капельмейстера в Риме, Кариссими создал 16 ораторий на библейские сюжеты. Из них наиболее известны: «Иевфай», «Суд Соломона», «Валтасар». Оратории Кариссими невелики по размерам, но значительно больше, чем предшествовавшие им духовные диалоги. Библейский текст дополняется свободно сочиненными прозаическими и стихотворными эпизодами. Сценичное действие ведет «историк», роль которого выполняют различные солисты порознь или вместе, в форме канонического дуэта. Реже рассказ передается хору. В хорах – центр драматургии ораторий Кариссими. Хор принимает активное участие в действии и заканчивает ораторию апофеозом. Своим гомофонным стилем, антифонными перекличками, мощным тутти они предвосхищают хоровое письмо Г. Генделя.

Над дальнейшим развитием оратории работали ученики Дж. Кариссими: М. Шарпантье (1645 – 1704) во Франции и А. Скарлатти (1659 – 1725) в Италии. Автор многочисленных опер, ораторий и кантат, Скарлатти во многом усовершенствовал эти формы как в вокальном, так и в инструментальном направлениях. В его творчестве утвердилась особая форма арии da capo, где вторая часть контрастна, а третья вариационно повторяет первую. «Сухой» речитатив Скарлатти заменил речитативом с оркестровым сопровождением и драматизировал оркестровую партию. Он ввел также

увертюру из трех частей (крайние в быстром, а средняя в медленном темпе), которая называлась симфонией.

Но несмотря на все усовершенствования, латинская оратория XVII века, будучи типичным жанром декоративно-пышного стиля барокко в Италии, к началу XVIII века пришла в упадок и почти полностью была вытеснена оперой. Однако не в Италии суждено было оратории достичь высшей степени расцвета, а в Германии, композиторы которой создали в этом жанре творения небывалого величия и глубочайшего содержания.

Немецкая оратория XVIII века

Ораториальная музыка в Германии развивается из пассионов, так называемых «страстей господних», предназначенных для исполнения в храме. После реформы М. Лютера (1523) все духовные драмы итальянского типа были изгнаны из протестантской церкви, кроме страстей. Они оказывали на народ особенно сильное религиозно-нравственное воздействие. Благодаря этому композиция «страстей» стала быстро развиваться.

Пассион (от лат. *passio* – страдание) – крупная драматическая форма, род оратории. Обязательным сюжетом пассиона служат главы Евангелия о Страстях (праслав. **strasts* – страдание) Христовых, событиях последних дней земной жизни Иисуса, его страданиях и смерти. Произведения, посвященные этим событиям, назывались «Страстями». В практике католического обихода использовались с IV в. Чтение или музыкальное исполнение этих глав Евангелия приурочивалось к предпасхальной Страстной неделе – так называемому в народе Вербному воскресенью и Страстной пятнице.

Музыковеды выделяют несколько типов пассионов: псалмодический, респонсорный, мотетный и ораториальный. В раннем Средневековье утвердились *псалмодические*, исполнявшиеся одним солистом (диаконом) первоначально без регистровой дифференциации персонажей страстного сюжета. На этом этапе уже складываются модусы речитации (пассионные тоны), просуществовавшие длительное время.

Исторически устойчивыми были *респонсорные*, более всего отвечавшие нуждам богослужения. Они характеризуются дифференциацией трех сфер декламации, должных отделить партии повествователя от слов Иисуса и от реплик других персонажей. Выделялись три уровня интонирования, различные по высоте. Высота регламентировалась в объеме c – f (слова Иисуса, а позже – и Иуды, Пилата, Петра), f – c^1 (текст Евангелиста), c^1 – f^1 (реплики других персонажей). Для более четкого разграничения высотных уровней в исполнении участвовали бас, тенор и альт. Бас интонировал слова Иисуса, а позже – и Иуды, Пилата, Петра, тенор – партию Евангелиста, альту поручались реплики священнослужителей, учеников, черни (реплики толпы именовались «turbae»). Позднее turbae широко разрабатывались, становились многоголосными. «Сюжет» предварялся или заканчивался хором

(в протестантской церкви – хоралом, либо псалмом). Чувственно-эмоциональное воздействие музыки ограничивалось, на первый план выступал канонический текст.

Наряду с респонсорным в XVI в. сосуществовал, воздействуя на него, *мотетный* тип. Эти пассионы подвергались сплошной полифонической разработке для хора *a cappella*. Для передачи сольных реплик избиралось двух- или трехголосие, для коллективных – *turbae* – четырехголосие (встречалось и большее число голосов).

Во второй половине XVII в. появляется новый, *ораториальный* тип пассионов, нащупываются пути их трактовки. По сравнению с вышеназванными разновидностями можно проследить яркие отличия, связанные с появлением инструментального сопровождения, а также текстовых (не евангельских) вставок. Для подобного рода вставок в музыковедческой литературе принято использовать термин «интерполяция». Все интерполяции призваны на некоторое время отстраниться от действия или повествования: это могли быть арии, ариозо, хоралы, псалмы, оркестровые эпизоды, вступления и заключения пассиона.

Первым композитором в Германии, который явился праотцом всей немецкой музыки, в том числе жанров оратории, кантаты и оперы, считают Г. Шютца (1585 – 1672). Его «духовные истории», пассионы по четырем книгам Евангелия, оратории «Семь слов Христа на кресте», «История воскресения» и «Рождественская история» – огромный шаг в становлении и развитии крупных вокально-инструментальных жанров в XVII веке. Кроме Шютца, можно назвать оперных композиторов начала XVIII века Р. Кайзера, И. Маттезона, Г. Телемана, писавших пассионы на свободные поэтические немецкие тексты и внесших определенный вклад в их развитие.

Непревзойденных высот достигают пассионы в творчестве И.С. Баха. Точное число написанных Бахом пассионов неизвестно, сохранились лишь «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею». Отрывки из «Страстей по Марку» вошли в другие произведения композитора, а подлинность приписываемых Баху «Страстей по Луке» оспаривается баховедами весьма обоснованно. Особенность баховских пассионов – это сочетание внешней формы итальянской оратории, делящейся на речитативы, арии и хоры с немецкими народными традициями страстных инсценировок и общеприходского хорального пения.

Опираясь на традиции своих предшественников, но совершенствуя и обновляя их, Бах в своих «Страстях» объединил повествовательный речитатив, хорал, хоры, арии и ариозо: одни – драматического плана (от действующих лиц), другие – в виде философско-поэтического комментария к событиям, о которых идет речь. Все это композитор синтезировал с богато расцвеченной по темброво-инструментальному колориту оркестровой партитурой, с развитыми концертирующими соло и органом.

Как по масштабам, так и по жанровой природе пассионы Баха являются ораториальными сочинениями, хотя композитор не дал им подобного обозначения, следуя давней немецкой традиции.

«Страсти по Матфею» являются вершиной баховского творчества, в них композитор предстал как совершеннейший мастер, обобщивший весь свой богатейший композиторский опыт. Воссоздал этот жанр в грандиозных масштабах (78 номеров) и дал ему новую трактовку необычайной глубины и мощи, вопреки религиозным представлениям его либреттистов Бартольда Брокеса и Пика́ндера (литературный псевдоним Кристиана Фридриха Хенрици). Впервые исполнены в 1729 г. в лейпцигской церкви Св. Фомы, где Бах служил кантором. Вся композиция «Страстей», запечатленное в ней образное богатство и поистине беспредельная творческая изобретательность – все отмечено неповторимой художественной самобытностью. Для этого Баху понадобился соответствующий мощный исполнительский состав: в «Страстях по Матфею» участвуют три хора (два смешанных, третий – хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты – вокалисты и инструменталисты. С гениальной мудростью, расчетом, разнообразием Бах то противопоставляет один оркестрово-хоровой состав другому, то вводит весь колоссальный звуковой массив, то разрежает его до камерного, проникновенного, даже интимного звучания.

Литературной основой «Страстей» являются главы Евангелия, в которых описываются последние дни Иисуса перед казнью, шествие на Голгофу (место казни), его страдания и смерть. Идея баховских «Страстей» гуманистически-нравственная. Его герой смиренно, безропотно идет на мученическую смерть во имя спасения человечества. Композитор выступает не только в качестве евангелиста, повествуя о происшедшей драме, он с огромной душевной болью передает свои чувства и размышления о человеческой жестокости, несправедливости, муках страдания, смерти и жертве искупления.

Опираясь на традиции прошлого, Бах привносит в «Страсти» новаторские черты, обогатив этот жанр достижениями оперного и ораториального искусства. Помимо хоровых эпизодов с их драматическим элементом композитор вводит хоралы, обобщающие оценку событий, а также арии и ариозо, раскрывающие важные моменты в развитии действия, дающие лирические комментарии к излагаемым событиям.

Вся драматургическая перспектива «Страстей» намечена уже в первом, начальном хоре (крестный пусть Иисуса Христа на Голгофу) – «Придите, дочери Сиона, помогите оплакивать Жениха». Хор написан в старинной концертной сонатной форме с двумя экспозициями и синтетической репризой. В нем в обобщенных образах раскрывается основной круг идей произведения. Первая часть начинается с фуги, с оркестрового изложения основной двойной темы, вторая тема представляет собой обращенный вариант первой темы. Во второй экспозиции, где участвует хор, разворачивается диалог между двумя оркестрами и двумя хорами – один вопрошает на кратких отрывистых

интонациях, а другой отвечает распевно-декламационными фразами. Могучие хоры с участием оркестров передают скорбь, преклонение перед жертвенностью героя. Далее на фоне этой массовой сценической картины звучит новая мелодия, побочная тема, построенная на материале протестантского хорала XVI в. «О, Агнец Божий», исполняемая в высоком регистре (партия сопрано). В тексте этого хорала предрекается трагическая судьба Иисуса Христа, музыка же воплощает светлый, лирически умиротворенный образ возвышенного созерцания, который получает свое дальнейшее развитие в светлых, проникновенных лирических ариях и хорах.

В первой части – хоровой сцене-фреске – о герое лишь говорится, сам он, как живой образ человека, появляется лишь в последующих номерах «Страстей». Партия евангелиста-рассказчика, исполняемая тенором, изложена речитативом, он представляет собой музыкальную декламацию, исполняемую богатыми, выразительными интонациями. В хорах, ариях, ариозо, хоралах выражены размышления, чувства и переживания народа.

Большие драматические эпизоды в «Страстях» завершаются хоралом, как правило обобщающим содержание и выводя событийный ряд на уровень философского осмысления. Хоралы являются инертными элементами пассионов, бессобытийными островками покоя, сосредоточенности, нравственной опоры и молитвы, например хорал № 31 «Как хочет мой Бог, будет происходить во все времена, его воля – лучшая». Однако и они испытали на себе воздействие баховского гения: прекрасно гармонизированы, воссоздают традиционный склад и стиль, местами наполнены народными мелодиями. Так, например, большая сцена распятия и смерти Иисуса, состоящая из речитатива, ариозо, арии с хором, речитатива и хора, завершается погребальным хоралом (№ 67, 68, 69, 70, 72). П. Левандо считал хоралы Баха источником хорового мастерства: «Их изучение позволяет познать многие стороны хоровой фактуры, и прежде всего основы хорового голосоведения. Плавность и осмысленность, а отсюда и удобство голосоведения, его чистота и ясность рождают совершеннейшие образцы хоровой партитуры». Некоторые хоралы играют ранее не свойственную им действенную драматическую роль, например, тема нечистой совести Иуды Искариота излагается в хорале на народный напев (№ 16).

Хоры в «Страстях» играют огромную роль, передавая различные эмоции и состояния масс: это и отдельные хоровые реплики, и монументальные хоровые «порталы», обрамляющие эту грандиозную, полную эпического размаха ораторию, и хоралы, завершающие каждый эпизод евангельского повествования. Они различны по форме, содержанию и характеру: преобладают развернутые монументальные сцены (вступительный хор первой части – сцена шествия приговоренного к смерти Христа, которого сопровождают возбужденные толпы людей) (№ 1). Грандиозно, мощно по силе звучание и последнего хора первой части: взрывы гнева и состояние скорби, вызванные свершившимся предательством (№ 35). Оригинален и необычен для финалов заключительный хор всего произведения – «Erbarme

dich» (оплакивание Христа). М. С. Друскин, автор монографии о Бахе, назвал заключительный хор «хоровой арией». По жанру этот хор напоминает колыбельную: своим мягким колоритом и светлой проникновенной лирикой он рассеивает скорбную атмосферу «Страстей». Хор написан в трехчастной форме, выдержан в гомофонном стиле. В его основу положена тема протестантского хорала «О, человек, оплакивай свой великий грех!» (№ 78).

Бах свободно сочетает четыре типа трактовки хора: то два хора поют вместе, образуя единый восьмиголосный хор (№ 4), то противопоставляет в виде переклички, подчас канонической (№ 49, 62), то дает в унисон, усиливая общую звучность (№ 54, 59), то пользуется ими раздельно.

М. С. Друскин по своему строению делит хоры в «Страстях» на два типа: *мадригальные* (на стихотворные тексты) и *turbe* (на евангельские тексты). Мадригальные хоры более масштабны, протяженны по времени. Turbe – малые хоры, но более активные по развитию, они драматичны по характеру, вклиниваются в рассказ евангелиста, выражая чувства толпы. В «Страстях» три мадригальных хора (№ 1, 35, 78), остальные – либо *turbe*, либо хоралы.

Велико значение арий в баховских «Страстях», они представляют собой лирические образы исключительной глубины, тонкости и разнообразия. По характеру делятся на просветленно-возвышенные, скорбно-патетические и драматически-взволнованные. Арии не персонифицированы, в них нет действующих лиц, нет движения сюжета. Они передают чувства, реакцию, эмоциональное впечатление или потрясение на происходящие драматические события. Ария как эмоциональная вершина всего драматического эпизода всегда подготовлена предшествующим музыкально-драматическим развитием. Три арии (№ 26 – ария тенора с хором «Я хочу бодрствовать с моим Иисусом», № 47 – ария альта «Сжалься надо мной», № 51 – ария баса «Верните мне моего Иисуса») воплощают раскаяние как реакцию на грех предательства и отречения. Например, известная ария «Сжалься надо мной» является завершением сцены отречения Петра. По экспрессии и реализму воплощения человеческих страданий она принадлежит к потрясающим страницам баховской музыки. Три другие (№ 10 – ария альта «Покаяние и раскаяние», № 12 – ария сопрано «Кровоточи, любящее сердце», № 58 – ария сопрано «Из любви должен умереть мой Спаситель») являются ариями оплакивания Христа.

Оркестр в «Страстях» многофункционален: то он достигает в определенные моменты внушительной силы звучания, создавая большую плотность фактуры, то поражает своей прозрачностью, проникновенностью, тонкостью. Часто для оркестрового письма характерно использование солирующих инструментов, образующих лирические дуэты голоса с флейтой, скрипкой или другим инструментом.

Бах прекрасно владел искусством красноречия, риторикой. Всю свою жизнь композитор провел в церкви, сопровождая органными импровизациями проповеди пастыря. Он умел с глубоким пониманием толковать смысл текста, музыкой «излагать» его, изображая ораторскую речь. Речитативы в

«Страстях» эмоционально насыщенны. Бах не стремится к эпическому рассказу, он воспринимает евангелиста не как повествователя, а как свидетеля, который не может спокойно говорить о произошедшей драме. Всюду ощущается его прямая заинтересованность, которая неумолимо возрастает при воплощении наиболее острых драматических коллизий. Обычно в речитативах баховских «Страстей» на один слог приходится один звук, но там, где прорываются душевная боль, отчаяние, безысходность, возникает внутрислоговой распев. Внутрислоговые распевы характерны для речи Иисуса Христа: в одних мелодиях подчеркивается его величие, в других – страдание.

Если партия Евангелиста в баховских пассионах сопровождается только *basso continuo* (генерал-бас, цифрованный бас – басовый голос многоголосного музыкального сочинения с цифрами, обозначающими созвучия), то слова Иисуса всегда окружены, будто нимбом, звучанием струнных, присоединяемых к партии basso continuo. Этот прием был заимствован Бахом у венецианской оперной школы. В партитуре «Страстей» присутствуют также речитативы accompagnato, манеру которых композитор также заимствовал из итальянской оперной практики, именуемые как ариозо, сам же Бах их обозначил как «речитативы».

Ариозо написаны не на евангельский, а на свободный стихотворный текст, их сопровождает не только партия basso continuo, но и оркестр, причем обязательно с каким-либо солирующим инструментом (принцип итальянского речитатива *obligato*). В ариозо не теряется связь с традиционным евангельским речитативом, так как на каждый слог приходится обычно один звук, в нем нет повторения слов и фраз, характерных для арий, поэтому текст доносится яснее. Мелодия в ариозо, отчетливо выраженная, течет свободно, независимо возвышаемая над сопровождением, которое лишь оттеняет мелодию. В сопровождении чаще всего повторяется один мотив, причем его повторение нередко имеет остинатный характер.

Интересна судьба этого произведения. После смерти Баха шедевр был незаслуженно забыт на десятилетия. Возродил и открыл это творение музыкальному миру в 1829 г., через 100 лет после его создания, тогда двадцатилетний немецкий композитор Феликс Мендельсон. Успех был грандиозным, с тех пор «Страсти» заняли достойное место в истории музыкального искусства.

Единственный раз в Беларуси «Страсти по Матфею» с большими сокращениями звучали в 1970-е гг. в Белорусской государственной филармонии. Впервые полностью «Страсти» Баха были исполнены в филармонии в 2008 г.

Монументальность и величие оратории, красота и выразительность лирико-драматических образов, логика композиции, безупречный стиль ставят это произведение на уровень величайших шедевров мирового музыкального искусства.

К баховским ораториям относится *«Магнификат»* – праздничное вечерний цикл на слова евангельской молитвы «Величит душа моя Господа».

Произведение написано для хора, шести солистов, оркестра и органа, состоит из двенадцати частей. Бах взял за основу фрагмент первой главы Евангелия от Луки на латинском языке. По евангельскому преданию, Дева Мария, получив от архангела Гавриила благую весть о предстоящем материнстве, тайне воплощения Сына Божия, навещает родственницу, праведную Елисавету, и, поведав ей о предсказанном, славит провидение.

В произведении воплощается яркая картина огромного празднества, полного света и радости земного бытия. Основу композиции составляют пять монументальных хоров, в которых раскрывается образ огромной разноликой толпы, ее ликующего говора, песен. Бах не отходит от евангельского текста, его образы воплощены в великолепной звукописи. Возгласы «Magnificat» («Величит») и «Gloria» («Слава») в хорах-славословиях, обрамляющих композицию, распеты на звучащих внутрислоговых вокализах, возрождающих традиции древних юбиляций, с раскатами фигуративных волн в красочном оркестре. В произведении прославлена и воспета красота материнской радости.

Ведущим жанром в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха является кантата. Композитор создал около 300 духовных (200 из них сохранились) и 24 светские кантаты. Практически во всех произведениях этого жанра хор играет главную роль. Кантаты Баха представляют собой циклические сочинения, состоящие из ряда номеров, объединенных единым сюжетом. Для духовных кантат характерно драматическое содержание, для светских – жанрово-бытовая тематика. Вместе с тем и те, и другие объединяет оптимистическое, жизнеутверждающее начало. Светские кантаты Бах писал по случаю: например, день рождения высокопоставленного лица – кантаты «Тешит меня лишь веселая охота» (известна как «Охотничья кантата»), «Гремите, литавры! Звучите, трубы!»; прославление ученого – кантата «Разногласное сочетание струн» (написана в честь профессора римского права Готтлиба Кортте). Ряд кантат имеет шуточный характер: «У нас новое начальство» (известна как «Крестьянская кантата»), «Пусть смолкнет болтовня!» (известна как «Кофейная кантата»). Одна из главных особенностей светских кантат Баха – яркая изобразительность: в них находят отражение шум волн и ветра, бури и грозы, идиллические сельские пейзажи.

«Кофейная кантата» (1732 – 1734) была написана по заказу лейпцигского кофейного дома Циммермана. Поэт Пикандер (настоящее имя Христиан Фридрих Генрици), с которым Бах часто сотрудничал, написал новеллу, в которой подшучивал над повсеместно распространившейся страстью к кофе. Композитор избрал эту новеллу в качестве либретто. Сюжет кантаты несложен: старый Шлендриан хочет отучить свою дочь Лизхен от кофе, к которому она не в меру пристрастилась. Напрасно Лизхен умоляет отца не быть столь строгим: она зачахнет без любимого напитка. Никакие уговоры отца не помогают. Лизхен ради кофе отказывается от прогулок, нарядов, развлечений. Лишь когда отец посулил ей мужа, строптивица соглашается не пить кофе, но с условием, что муж будет найден сегодня же.

Шлендриан отправляется на его поиски, а Лизхен дает себе обещание не иметь дела с женихом, пока он не подпишет брачный контракт с условием разрешить жене пить кофе, когда она этого пожелает.

«Кофейная кантата» в какой-то степени является зародышем немецкой национальной комической оперы – зингшпиля, благодаря несложному сюжету, использованию народно-песенных интонаций и куплетных форм. В ней 10 номеров, арии строго чередуются с речитативами-secco, а в последнем завершающем кантату номере три солиста объединяются, причем Бах указывает в скобках, что его может исполнять и хор.

Ария Шлендриана «От детей одни заботы. Я покой утратил свой» (№ 2) носит комический характер. Ария Лизхен «Кофе ни с чем не сравню я» (№ 4) с простой напевной мелодией имеет пародийный оттенок. Ария Шлендриана «Если дочь крутого нрава» (№ 6) пародирует арию ламенто с ее типичной интонацией вздоха и распеванием виртуозных пассажей. Ария Лизхен (№ 8), «Ах, отец, ах, отец, вы найдите мужа мне», выдержана в характере сицилианы. Терцет Лизхен, Шлендриана и тенора с большим инструментальным вступлением весело завершает кантату.

Последним сочинением в кантатном жанре И. С. Баха является светская «Крестьянская кантата», имеющая подзаголовок «Cantate burlesque» – бурлескная, гротесковая. Текст для нее написал многолетний сотрудник Баха – местный поэт Христиан Фридрих Генрици (известный под псевдонимом Пикандер). Сюжет кантаты незатейливый: крестьяне приходят к своему помещику с поздравлениями и добрыми пожеланиями, а потом отправляются в кабачок, чтобы угоститься пивом.

Кантата написана «по случаю»: ее первое исполнение (30 августа 1842) года было приурочено к пожалованию имения камергеру Карлу Генриху фон Дискау. Возможно, фон Дискау был одним из покровителей Баха. Известно, что его супруга стала в 1752 году крестной матерью одного из внуков Баха. Во всяком случае, композитор, несмотря на старость и плохое здоровье, проявил незаурядное чувство юмора и с удовольствием принял участие в музыкальной шутке, начинающейся словами: «У нас новое начальство».

«Крестьянская кантата» полна непритязательного веселья и представляет собой крохотный музыкальный спектакль, предшественник зингшпиля, состоящий из 24 номеров, в которых использованы популярные мелодии, в том числе народные. Кантата, после увертюры, открывается и завершается дуэтами (вместо последнего возможен хор, если он участвует в исполнении); далее строго чередуются речитативы и арии.

И. С. Бах обращался также и к культовой музыке на латинские богослужебные тексты. Во второй половине 30-х годов в Лейпциге он написал пять месс. В ту пору богослужение при Саксонском королевском дворе совершалось по католическому обряду, и четыре краткие мессы – *F-dur, A-dur, g-moll, G-dur* – предназначены были непосредственно для исполнения Королевской капеллой в Дрездене. Музыка их в основном заимствована композитором из ранее написанных кантат. Что касается номеров, заново

сочиненных для этих произведений, то там есть изумительно красивые страницы, особенно в мессах *F-dur, A-dur*. Баху также принадлежат четыре отдельных части «Sanctus» и обработка мессы Палестрины.

Одним из величайших творений в жанре торжественной мессы является *Месса h-moll («Высокая месса»).* Композитор работал над этим сочинением в период с 1733 г. по 1738 г. «Высокая месса» является последним монументальным музыкально-философским произведением Баха. Грандиозен замысел этого величественного сочинения, безмерна глубина его музыкально-поэтических образов. Ни в одном из своих произведений композитор не достигает такой философской мудрости, силы эмоций и технического мастерства, как в мессе. Во всем многообразии психологических состояний Бах раскрывает трагические образы скорби, страдания, смерти и противоположные им образы радости, ликования. Идейный смысл баховского творения – победа жизни над смертью. В мессе с предельной глубиной раскрылась подлинная природа баховского искусства, сложного и противоречивого – это своего рода философское откровение композитора, творческая исповедь.

М. С. Друскин в своем труде «Пассионы и мессы И. С. Баха» отмечает, что, несмотря на традиционную культовую форму и религиозный текст, мессу невозможно причислить к церковной музыке. Из-за сложности и значительности своего содержания, больших размеров, технических трудностей она выходит за рамки богослужения. *Си-минорная месса* – сочинение концертного плана, требующее высокого, даже виртуозного профессионального исполнительского мастерства. Молитвенный текст составляет поэтическую основу мессы, но непосредственного влияния на музыкальное развитие не оказывает. Во времена Баха это сочинение не было исполнено целиком, во всей полноте его звучания, лишь первые части мессы звучали в лейпцигских храмах.

Композитор сохранил канонизированную основу конструкции мессы, несколько видоизменив только расположение номеров – не в пяти, как обычно, а в четырех частях. Сочинение представляет собой серию отдельных замкнутых номеров, всего их в произведении 24; 15 хоров, 3 дуэта и 6 арий. Части «Kyrie» и «Gloria» занимают примерно половину музыки всей «Высокой мессы», а длится она около трех часов. Несмотря на завершенность и самостоятельное значение каждого хора, арии или дуэта в композиции, месса обладает целостностью и монолитностью. Сочинение рассчитано на большой исполнительский состав.

Основной драматургический принцип – контраст образов: противопоставляются не только крупные части мессы, такие как «Kyrie» и «Gloria», «Credo» и «Sanctus», драматического эффекта достигают контрасты внутри частей и даже внутри некоторых отдельных номеров. Чем трагичнее скорбь, тем радостнее воодушевление и ослепительнее свет приходящего на смену нового эпизода. На внутренней динамике образов,

на возрастающей силе контрастов держится гигантская архитектоника этого творения.

В процессе написания мессы Бах широко пользовался методом пародии, обращался к своим ранее созданным кантатам, извлекая и перерабатывая подходящую музыку для нее. Несмотря на то, что в произведении одиннадцать пародий, они, в большинстве случаев, сильно отличаются от своих прототипов. М. С. Друскин называет «Высокую мессу» Баха энциклопедией контрапунктического мастерства. Классическое искусство канона и фуги доведено в ней до совершенства и всецело подчинено глубокому идейно-художественному замыслу. «Сама композиция мессы в целом исходит из задачи показа рельефных образов величия на фоне камерного звучания простых, человеческих тем лирического плана, что характерно для стиля барокко» (С. С. Скребков).

Линия сквозного развития сферы скорби и страдания, драматичности и трагизма противопоставлена лирике и мольбе в первой части мессы – «Kyrie». Она написана в трехчастной форме: два скорбных хора на один и тот же текст «Kyrie eleison» окружают светлый дуэт, полный мольбы и трепета «Christe eleison». Оба выдержаны в полифоническом складе: первый, близкий духу пассионов, представляет собой пятиголосную фугу. Тема первоначальной фуги отличается минорной окраской (тональность *h- moll*), обилием хроматизмов, подчеркиванием «интонации вздоха», напряженной интерваликой, ладотональной неустойчивостью, преобладанием ровного ритмического движения в медленном темпе. Напевные интонации сочетаются в ней с декламационными оборотами. Второй хор, четырехголосный, выдержан в духе строгой полифонии XVI в., для него характерна аскетическая строгость.

Беспредельную радость бытия возглашает хор № 4 «Gloria». Музыка этого номера полна радости и ликования, это хвалебный гимн Творцу. Тема, наполненная яркими фанфарами труб, начинается сначала в оркестре, затем восторженную, ликующую тему подхватывает хор со словами «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу»). В мелодии звучат виртуозные вокализы, так называемые юбиляции, сочетающиеся с фанфарными интонациями. Размер 3/8, представляющий собой легкое и четкое движение, напоминает музыку танцевальных сюит Баха.

Несмотря на то, что вторая часть мессы в целом выдержана в праздничных тонах, в центральном номере – хоре № 8 «Qui tollis» («Ты, принявший грехи мира») – продолжается развитие сферы скорби, идущей от хоров «Kyrie». Возвращается минорная тональность (*h-moll*), однако характер мелодии скорее элегический, трогательный, чем горестный. Звучание хора камерное, прозрачное. Звучит скорбная мелодия флейты, она создает второй план хоровым голосам.

Часть «Credo» – философская вершина всей музыки Баха, она потрясает глубиной и эмоциональностью. Хоры № 15 – 17 образуют единую смысловую группу, достигая трагедийной кульминации всей мессы.

№ 15 «Et incarnatus» («И воплотившийся») – пятиголосный хор, написанный в *h-moll*. Мелодическую основу хора составляет переработка, пародия альтовой арии кантаты № 170. Бах проповедует, объясняет, раскрывая музыкой текст Святого Писания. В оркестровой партии используется остинатный мотив скрипок, усложненный хроматикой вздоха. Нисходящие мелодические линии в скрипках и голосах хора тонко передают парящее движение небесного духа, его подъема и падения. Хоровые голоса ниспадают по звукам трезвучия, со вступлением каждого голоса тесситура повышается.

№ 16 «Crucifixus» («Распятый») – четырехголосный хор без сопрано первого, написанный в e-moll, раскрывает редкую по силе выразительности картину распятия. Музыка передает ощущение скорби, близка по духу «Страстям». Хор написан в форме старинных полифонических вариаций на *basso ostinato*. В вокальных партиях содержится графический рисунок креста. Скорбные интонации плача, вздоха и траурного шествия пассакалии рисуют образ распятия и смерти. Композитор использует звуки натурального минора, септаккорды, гармоническую секвенционность, полную каденцию. Необычно завершается этот номер, создавая поразительный эффект трагического просветления: модуляция в параллельный мажор при хроматическом понижении всех голосов, вокальных и basso ostinato, внезапное выключение флейт и скрипок – рождает ощущение оцепенения смерти…

№ 17 «Et resurrexit» («И воскрес») начальными же фразами радости и ликования вырывает нас из глубин скорби. Суть этого контраста состоит в переходе от смерти к воскресению. Весь комплекс выразительных средств направлен композитором на воплощение чувства всепоглощающей радости, торжества, победы над силами зла. В мелодии хора и оркестра звучат виртуозные пассажи, сочетающиеся с фанфарными интонациями и ритмом полонеза.

По мнению С. С. Скребкова, «в этом центральном разделе «Credo» Бах открывает музыкальному искусству ту процессуальность в развитии музыкальных образов, которая станет основой симфонической драматургии в музыке классического и современного искусства».

«Высокая месса» и «Страсти по Матфею» – различны по своему художественному содержанию. В мессе царит ораториальный дух монументальности, преклонения перед величием человечества. «Страсти по Матфею» раскрывают лирическую драму, проникновенное повествование о судьбе человека. В этих сочинениях И. С. Бах как величайший гений высокого барокко вплотную подошел к симфоническому принципу мышления, предвосхитил зрелый классический стиль, а также лирико-драматический стиль романтической эпохи.

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

Тема 6. Героико-патриотическая тема в ораториях Г.Ф. Генделя. Ораториальный жанр в творчестве Й. Гайдна

Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759) – немецкий композитор, дирижер и органист. Получил музыкальное образование в родном городе Галле. С семнадцати лет работал органистом и учителем в реформатской гимназии, преподавал пение, работал с хором и сочинял свои первые произведения. Национальные истоки, полифония немецких мастеров постепенно проникали в музыку композитора. Позже Гендель служил скрипачом в единственном в то время в стране Гамбургском оперном театре, затем капельмейстером в Ганновере. С 1706 г. по 1710 г. жил в Италии, изучал итальянский фольклор, вокальное и оперное искусство, писал свои первые кантаты, оперы, оратории. С 1712 г. Гендель поселился в Англии (впоследствии стал английским подданным), прожил там почти полвека (умер и похоронен в Лондоне). Более двадцати лет руководил оперными театрами, одновременно создавая оперы (более 40), оратории (32), концерты для органа (свыше 20), антемы (церковные английские песнопения на библейские тексты), *Concerti grossi* (большие концерты) для оркестра и струнных инструментов, множество пьес – клавесинных, органных, оркестровых, а также произведения камерной инструментальной и вокальной музыки.

Гендель является создателем классического типа оратории, именно в его творчестве оратория достигла наивысшего расцвета. В своих гениальных музыкальных шедеврах композитор соединил традиции немецкой, английской и итальянской музыкальных культур. Высочайшее мастерство полифониста и мелодиста способствовало созданию самобытного, ярко индивидуального музыкального почерка композитора. Он – преемник и продолжатель хорового искусства известного английского композитора Генри Пёрселла. Гендель в своем творчестве стремился к искусству глубокого содержания, отражению неподдельных человеческих чувств, страстей.

Композитор создал огромное количество ораторий, наиболее известные: «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай». Основными темами его ораторий являются легендарные истории еврейского народа и его героев, описанные в Библии. Помимо библейских, композитор использовал также мифологические сюжеты, например, оратория «Геракл», а также светские – «Веселость, задумчивость и умеренность» по поэме Дж. Мильтона.

Оратории Генделя представляют собой монументальные героико-эпические произведения, драматические фрески, не связанные с церковным культом и приближающиеся к опере. Ранние оратории композитора делились на акты и исполнялись на сцене, в последний период своего творчества (1730 – 1750) он полностью отходит от оперы и создает собственный ораториально-концертный стиль. Отказ от церковных традиций заключается в том, что хорал в ораториях Генделя отсутствует, евангелист или рассказчик тоже есть не всегда, а оркестр выполняет самостоятельную роль, он многофункционален.

От оперы его оратории отличаются именно хорами. Ромен Роллан, французский писатель, музыковед, посвятивший Генделю ряд произведений, составивших сборник «Гендель», писал о его хорах, что это прежде всего хоровые трагедии, роль которых не ограничивается ролью статиста или же декоратора, они составляют их душу. То они играют роль античного хора, подчеркивая мысль драмы, разъясняя скрытую роковою судьбу героев, как, например, в ораториях «Саул», «Геракл», «Сусанна». То они издают могучий крик веры из столкновения страстей и венчают человеческую драму, как в «Теодоре», «Иевфае». То они говорят от имени героев драмы, народа или враждующих народов и даже Бога, ведущего их, как, например, в «Эсфири», «Деборе», «Аталии», «Валтасаре», «Израиле в Египте». Грандиозность, величие, мощь генделевских характеров, славословий, сочетающихся с глубокой человечностью, простотой, вдохновенностью в его хоровых картинах, не имеют себе равных в музыкальном искусстве.

Хоровая полифония во всех сочинениях композитора не носит отвлеченного характера, она всегда действенна, выразительна, образно-конкретна, изобразительно-картинна. Темы его фуг и фугато мелодически гибкие, они легко сопровождают текст, хорошо воспринимаются на слух. Композитор мастерски сочетает разные полифонические формы: фугу, фугато, имитационные построения с гомофонно-гармоническими, аккордовыми разделами, разнообразно сопоставляя их. В своих музыкально-критических статьях П. И. Чайковский характеризовал Г. Ф. Генделя как неподражаемого мастера умения распоряжаться голосами: «Не выходя за пределы естественного звучания голосовых регистров, он извлекал из хора такие превосходные эффекты масс, каких никогда не достигали другие композиторы».

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

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

часто, но имеют большое значение: «Пасторальная симфония» в «Мессии», «Траурный марш» в «Сауле» и «Самсоне», марш в «Иуде Маккавее», короткие «ночные» симфонии в «Теодоре» и др.

Гендель, в отличие от Баха, не стремился к философской самоуглубленности. Как пишет музыковед Т. Н. Ливанова, музыка Генделя передает «большие, простые и сильные чувства: стремление победить и радость победы, прославление героя и светлую скорбь о его славной смерти, блаженство мира и покоя после тяжелых битв, благостную поэзию природы».

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

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

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

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

Музыкальная характеристика израильтян резко противоположна. Хоры израильтян глубоко передают чувства страдающего в неволе народа, выражают его скорбь, гнев, надежды. Израильтяне молят Иегову вернуть Самсону зрение и силу. Хоры отличает строгость, мужественность, сдержанность, суровое величие, например хор первой части № 14 «Пусть будет свет». К числу самых проникновенных страниц генделевской музыки относится хор израильтян № 82 «Пусть громкий плач», где лирические чувства поднимаются до степени гражданской скорби.

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

Самым известным музыкальным сочинением Генделя называется оратория *«Мессия»* (1742). В христианстве слово «мессия» означает «помазанник» – ниспосланный Богом на землю Спаситель. Композиция произведения воплощена в виде музыкального триптиха, наподобие тех, какие писали на религиозные мотивы мастера эпохи Возрождения: I. Рождение (первые девятнадцать номеров), II. Подвиг (двадцать три номера), III. Триумф (девять номеров). Произведение написано для хора, оркестра и четырех солистов.

Английский литературовед, либреттист Чарльз Дженненс писал о либретто «Мессии»: «Я подготовил для Генделя выборку мест Писания и надеюсь, что он приложит все свои усилия для того, чтобы эта оратория стала его лучшей, и все потому, что она, несомненно, на лучшую тему – о Мессии». Это евангельские мотивы о рождении, подвиге и триумфе Иисуса Христа, несколько текстов из Нового Завета: Апокалипсис, Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла и псалом № 2, переведенный великим английским поэтом Джоном Мильтоном. В либретто не персонифицируются действующие лица. Оратория содержит множество сольных и дуэтных номеров: речитативы в сопровождении клавесина, арии лирические, пасторальные, героические, а также ариозо и дуэты.

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

Композиция «Мессии», состоящая из трех частей, основана на развертывании сменяющихся контрастных образов. Идиллическому эпосу первой части противостоит высокая трагедия второй, ее драматические коллизии разрешаются торжественным апофеозом финала. Соответственно, начало оратории более картинно, преобладают светлые пасторальные краски, раскрывается евангельский мотив рождения Мессии – среди греховного мрака и блужданий рода человеческого. Второй части свойственны резкие контрастные сопоставления, музыка воплощает Страсти Христовы, однако религиозная легенда постепенно заслоняется мотивами совсем иного, гражданского характера. В этой части заключено трагедийное зерно всего произведения и его драматическая кульминация – страдания и мученическая смерть героя. Однако именно в этом кульминационном моменте трагедии нет

развернутых образов ни крестных мук, ни погребального обряда, ни материнского плача у подножия Креста, ни слез Магдалины. Только небольшое ариозо (*e-moll*) «Взгляни, взгляни и мне скажи: кто знал страданье горше?» – несколько приближается к образу пьеты (иконографической сцены оплакивания Христа Девой Марией – изображение Богоматери с мертвым Христом). Однако и этому ариозо свойственны сдержанность интонации, благородная мера экспрессии.

Музыка не раскрывает сами трагические события Страстей Христовых, в ней доносятся их отголоски, преломленные в чувствах масс.

Во второй части посреди хоров-гигантов, гремящих суровым пафосом и негодованием, вестники мира являются народу в короткой соль-минорной сицилиане. По либретто, воинственный, фигуративного склада хор в *C-dur* задуман как дикий клич бунтующих против Христа.

Далее говорится о том, как посмеялся небожитель над этими «князьями мира» и «поразил их и рассеял скипетром своим». Но библейские вещания тонут в могучих потоках музыки, звучании боевого клича масс. Завершает вторую часть «Мессии» грандиозный хор славы «Аллилуйя» (№ 42, *D-dur*), являющийся генеральной кульминацией всей оратории. В мощных унисонах хора триумфально проходит старинный напев народного протестантского хорала: «Wachet aut, ruft uns die Stimme!» («Проснитесь, голос нас сзывает!»).

В качестве либретто третьей части «Мессии» подразумевались религиозные фрагменты – набожная хвала провидению, благодарение небесам, однако генделевский финал оратории представляет собой народный праздник свободы и победы: жизнеутверждающие гимны бросают вызов тьме, горю и самой смерти.

Таким образом, новаторство Генделя особенно ярко проявилось в хоре, в изображении которого композитор опирался на мощное звучание хоровых масс. О главном у Генделя музыковед В. Д. Конен писала: «Сделав хор основным носителем художественной идеи, он придал ему неведомое ранее звучание. Гендель обобщил в своих ораториях традиции хоровой культуры целой эпохи. Но одновременно он обогатил эту сферу достижениями нового, «оперного века» и этим значительно расширил ее выразительные возможности. Светская музыка до Генделя не знала такого огромного по масштабу и выразительности, по мощи воздействия хора. В его хорах слышатся торжественные драматические оды Пёрселла, сосредоточенность пассионов Шютца, итальянская оперная музыка, изящество ансамблей французской оперы. В интонационном складе хоровых сцен часто слышатся обороты современного английского фольклора. И над всем этим жанровым разнообразием царит глубокое понимание неповторимых выразительных особенностей многоголосного хора. Богатство тембровых красок подчинено динамике полифонического развития. Пышность и красота звучания не ослабляют интенсивности музыкальной мысли. Только финалы Девятой симфонии и Торжественной мессы превосходят колоссальную мощь генделевских хоровых кульминаций».

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

Франц Йозеф Гайдн (1732 – 1809) – австрийский композитор, один из основоположников венской классической школы. Родился в австрийской деревушке Рорау, с детских лет был отдан на воспитание родственнику – школьному учителю и регенту церковного хора небольшого городка Гайнбург. Обладал прекрасным голосом, в течение десяти лет был певчим венского собора Св. Стефана. В 1759 г. поступил на службу в качестве капельмейстера к графу Морцину в Люкавце, в 1761 г. был назначен капельмейстером капеллы графа Эстергази в Эйзенштадте. С 1790 г. его несколько раз приглашали в Лондон дирижировать своими «английскими» симфониями. Успех был громадный, в Оксфорде композитор был провозглашен доктором музыки. Умер Гайдн в 1809 г. и был похоронен в Вене, впоследствии его останки были перенесены в Эйзенштадт, где композитор провел много лет своей жизни.

Хоровая музыка в огромном творческом наследии Гайдна занимает ведущее место. Композитором написано 14 месс, кантата «Stabat Mater», хоровое сочинение «Семь последних слов Спасителя на Кресте», оратории «Возвращение Товия», «Времена года», «Сотворение мира», мадригал для хора и оркестра (на английский текст) «Буря», два реквиема, христианский гимн «Te Deum» (лат. «Te Deum laudamus» – «Тебя, Бога, хвалим»).

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

Оратория *«Сотворение мира»* (1798) была создана в последние годы жизни композитора, в послелондонский период. Поводом к ее написанию послужило знакомство с ораториями Генделя, оказавшими на Гайдна неизгладимое впечатление. Либретто оратории, как указывают исследователи, составлено английским поэтом Лидли по Библии и второй части поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». Друг Гайдна, известный венский любитель музыки барон Готфрид ван Свитен, сделал перевод текста на немецкий язык. Оратория состоит из трех частей: две первые части раскрывают картину создания Вселенной, третья повествует о райской жизни первых людей на земле, передает зарождение любви Адама и Евы.

«Сотворение мира», как и другие произведения Гайдна на духовные темы, носит светский характер. Главная идея произведения состоит в воспевании сил природы, прославлении всего живущего на земле, в восторженно-патетическом гимне жизни. В 34 номерах оратории воспевается благодарность Творцу и радостное прославление жизни – солнца

и вод, птиц и зверей, первой человеческой семьи, живущей в мире и любви. Музыка оратории ярко изобразительна, полна света, жизнерадостности. Сам Гайдн писал о своей духовной музыке: «Когда я думаю о Боге, мое сердце так полно радости, что ноты бегут у меня словно с веретена. И так как Бог дал мне веселое сердце, то пусть уж Он простит мне, что я служу ему также весело».

Развернутыми характеристиками наделены три ангела – Габриэль, Уриэль и Рафаэль, ведущие повествование в ариях и ансамблях. Особая роль отведена хору – главному действующему лицу оратории. Торжественное воспевание Создателя звучит в гимнических, полнозвучных монументальных хоровых фресках, впечатляющих мощью и величием, в которых слышно влияние ораториального стиля Генделя. Хоры чаще всего смешанного склада, иногда только гармонические, или полифонические. Все хоры четырехголосны по своему составу, отличаются удобным голосоведением хоровых партий. Гайдн очень рационально использует хоровое письмо, почти не прибегает к *divisi*. В оратории использован достаточно большой для того времени оркестр с тремя флейтами, контрафаготом и тремя тромбонами.

Итогом хорового творчества Гайдна является оратория *«Времена года».* Либретто оратории на немецком языке составлено бароном Готфридом ван Свитеном на основе перевода с английского и обработки материалов тетралогии поэм Джеймса Томсона «The Seasons» («Времена года»). Композитор сетовал на то, что текст «Времен года» недостаточно поэтичен и он вынужден его иллюстрировать музыкой, однако эти трудности были успешно преодолены Гайдном. В оратории «Времена года», так же как и в оратории «Сотворение мира», композитор применяет значительный по тем временам оркестр с парным составом деревянных духовых, тромбонами, литаврами.

Гайдн отказался от героической библейской тематики, которая воплощена в ораториях его предшественника Генделя. Герой гайдновских произведений – крестьянин, идиллически воспринимающий мир и окружающую природу. В этом сочинении с наибольшей силой проявились демократические, народные черты: картины деревенской природы, быт крестьян, их юмор, оптимизм.

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

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

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

Хор № 19 «Гроза» из второй части раскрывает впечатляющую хоровую сцену, которую по праву можно назвать одним из лучших образцов музыкальной живописи, «шедевром графической изобразительности в музыке» (А. А. Альшванг).

Хор изобилует не только яркими внешними изобразительными приемами, он глубоко психологичен. Для передачи грозной стихии композитор использует всевозможные музыкально-выразительные средства: насыщенное разнообразное хоровое изложение, красочную, динамичную оркестровку, контрастную нюансировку. Сцена написана в сложной двухчастной форме, в которой первая часть представляет собой одночастную строфическую сквозную форму неконтрастного типа, а вторая написана в форме четырехголосной фуги с хором. Гайдн, являясь великолепным мастером звукописи, в небольшом двухтактном вступлении использует звучание флейты на ломаном арпеджио уменьшенного септаккорда в высоком регистре, имитирующем молнию. Гроза, сопровождаемая мощными ударами грома (*tutti* оркестра), приводит в ужас и оцепенение людей. Хор звучными восклицаниями, перекличками, а оркестр быстрыми пассажами, полиритмией, резкой сменой динамики, извилистым движением мелодии на *staccato* передает тревогу, смятение, вызванные налетевшим ураганом. Картина грозы воплощается музыкой зримо: ливень, гроза, молнии. Гайдн, используя внутренний повтор первой строки: «Ах! К нам близится гроза!» и последней «Куда бежать?» первой строфы, тем самым подчеркивает растерянность, напряженность, безысходность.

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

Тема 7. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков

Одним из самых популярных, оказавшим глубокое влияние на дальнейшее развитие западноевропейской музыки был величайший австрийский композитор, исполнитель-виртуоз *Во́льфганг Амадей Моцарт* (1756 – 1791). Наряду с Гайдном и Бетховеном является значительным представителем венской классической школы.

Родился Вольфганг в Зальцбурге в семье придворного скрипача, был седьмым ребенком в семье. Первые занятия музыкой проходили под руководством отца – Леопольда Моцарта. Уже в трехлетнем возрасте начал делать первые успешные шаги в музыке. Он слушал, как отец играл на клавесине, а затем сам на слух подбирал созвучия. С самого раннего детства слыл «чудо-ребенком»: когда ему пошел четвертый год, отец начал учить его играть менуэты и другие пьесы на клавесине, на пятом году жизни он сам сочинял маленькие пьесы, а с шести лет уже блестяще выступал с концертами по странам Европы.

Мальчик обладал великолепной музыкальной памятью и потрясающей работоспособностью. Интересен такой факт из жизни четырнадцатилетнего Вольфганга: он поразил всех, записав по памяти сложнейшую хоровую партитуру «Miserere» Аллегри после двухкратного прослушивания ее в исполнении Сикстинской капеллы.

В 1770 г., во время пребывания в Италии, занимаясь с падре Мартини, Вольфганг в совершенстве овладел мастерством хоровой полифонии. По совету маэстро молодой музыкант держал испытание на получение почетного звания члена Болонской филармонической академии. В несравненно более короткий, чем это полагалось по условиям, срок Моцарт сочинил по всем правилам строгого письма четырехголосный антифон и был удостоен высокого звания. Папа Римский Климент XIV наградил его почетным званием рыцаря ордена Золотой шпоры.

В 1770 г. на сцене Миланского оперного театра была поставлена первая опера композитора «Митридат, царь Понтийский»; в 1772 г., на этой же сцене, вторая опера – «Луций Сулла», а в 1775 г. в Мюнхене – опера «Мнимая

садовница». В 1777 г. совершает путешествие по Франции и Германии, где с неизменным успехом концертирует. В 1781 г. переезжает в Вену, заканчивает оперы «Идоменей» и «Похищение из сераля». В период с 1786 г. по 1787 г. пишет самые известные свои оперы – «Свадьба Фигаро», поставлена в Вене, и «Дон Жуан», впервые представлена на сцене Пражского оперного театра.

В 1790 г. на сцене Венского оперного театра была поставлена опера-buffa «Так поступают все», а в 1791 г. композитором написаны сразу две оперы – «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта». Последним сочинением Моцарта стал его знаменитый «Реквием», завершал который его любимый ученик Ф. К. Зюсмайер.

Умер композитор в возрасте тридцати пяти лет от неизвестной болезни 5 декабря 1791 г. в Вене.

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

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

Хоры в операх Моцарта использованы в неравной степени, наиболее насыщена ими одна из ранних опер-seria «Идоменей», написанная на античный сюжет. Либретто Джамбаттисты Вареско основывалось на текстах Антуана Данше для оперы Андре Кампра «Идоменей», которые, в свою очередь, базировались на одноименной трагедии в пяти актах Проспера Кребийона. В основу сюжета положен древнегреческий миф о критском царе Идоменее – полководце, участнике Троянской войны, на которую он отправился во главе могущественного флота. В центре либретто – распространенный фольклорный мотив рокового обета – клятва богам принести в жертву первое встреченное существо, которым оказывается его собственный ребенок. То ли Идоменей испугался такого жертвоприношения, то ли жертва оказалась неугодной богам, однако боги наслали на Крит моровую язву. Чтобы смягчить их гнев, жители изгнали критского царя, он умер на юге Италии, далеко от своей родины.

В опере преобладают большие виртуозные арии, возрастает значение речитатива в драматических эпизодах, увеличивается роль оркестра, в частности солирующих инструментов. Композитор использует

не свойственные жанру оперы-seria формы, такие как терцет и квартет, большие массовые сцены и балетные сюиты.

В опере «Идоменей» хоры несут значительную драматургическую нагрузку. Так, смешанный хор из первого действия («Der Friede lebe»), который следует после арий Илии и Адаманта, прославляет торжество любви. Он изложен в гармоническом складе, форма его – трехчастная репризная, отличается светлым, жизнерадостным, ликующим характером. Средняя часть, как это часто встречается в оперных хорах Моцарта, исполняется дуэтом солистов.

Двойной мужской хор из первого акта, написанный в тональности *c-moll*, интересен по своему сценическому замыслу. Царь Крита Идоменей, возвращаясь со своими сподвижниками от стен Трои, попадает в бурю на море. Все музыкально-выразительные средства хорового и оркестрового звучания направлены на раскрытие драматической ситуации, они способствуют глубокой передаче душевного смятения, тревоги. Для воплощения этого образа композитор использует тревожные возгласы мужских голосов в высокой тесситуре, выраженные полутоновым движением в октаву, напряженные терпкие гармонические сочетания, звучание септим и секунд на сильной доле такта. Оркестровое вступление к хору полно тревоги, оно подчеркивает напряженную драматическую ситуацию: беспрерывное движение шестнадцатыми, секундовые сочетания, фигурации флейты пикколо, использование диссонирующего интервала тритона при большом усилении звучности.

Одним из самых крупных оперных хоров композитора является заключительная хоровая сцена из первого действия (*D-dur*). Она представляет собой чередование хоровых и сольных номеров, причем хоровые номера выполняют роль рефрена. Иногда дуэт женских или мужских голосов сменяется квартетом солистов. Изложение хора, в основном, аккордово-гармоническое, однако встречаются парные имитации хоровых партий в дециму.

Хор из второго действия «Спит безмятежно море», написанный в тональности *E-dur*, выступает полной противоположностью, контрастом мужскому хору из первого действия. Характер музыки светлый, умиротворенный. Форма произведения – простая трехчастная: крайние части хоровые, средняя часть представлена солирующей партией Электры. Композитор тонко передает картину мерно колышущегося, безмятежного моря, используя подходящие средства музыкальной выразительности, а также некоторые приемы звукоизобразительности: мажорные тональности, «баркарольный» размер 6/8, ясные, прозрачные гармонии, плавное голосоведение, парные имитационные переклички голосов. Для хора характерна резкая смена динамики (*f-p*), оркестровое сопровождение дублирует хор.

Заключительный хор из второго действия «Спасайтесь, скрывайтесь, чтоб нам не погибнуть» (для смешанного хора), написанный в тональности *d-*

moll, является одним из лучших номеров оперы. Посейдон, верховный морской бог, разгневанный обманом Идоменея, посылает огромное чудовище, преграждающее путь кораблю. Начинается хор небольшим оркестровым вступлением, построенным на резкой смене динамики; за ним следует мощное унисонное звучание хора. Постепенное движение голосов вверх по звукам тонического трезвучия создает естественное нарастание звучности. Одним из ярких средств музыкальной выразительности является чередование восклицаний всего хора и ответов партии альтов. В хоровой партитуре преобладает звучание уменьшенных вводных септаккордов (*d-moll, A-dur, g-moll*). Все разрастающийся размах музыкальных «волн» в оркестре передает состояние взволнованности и напряженности. Хор по своей структуре трехчастен, однако четкого деления на разделы не существует. Средняя часть построена на имитационных проведениях: на выдержанном органном басу в различных голосах проходит в виде нисходящей секвенции рельефная выразительная мелодия, создавая в определенных местах дуэт сопрановой и теноровой партий. В репризе тема проходит дважды в унисонном звучании хора, построенная на звуках ре-минорного трезвучия; в третий раз она звучит в партии сопрано и теноров. Завершается хор постепенно затихающими восклицаниями. Разыгравшаяся стихия постепенно успокаивается, последний возглас сопрано звучит как эхо.

Хор из третьего действия «О! Тобою, несчастный, обет дан напрасно», написанный в тональности *c-moll*, является одним из самых драматических хоров оперы; по образно-эмоциональному строю он близок некоторым страницам «Реквиема» композитора. В нем выражена глубокая скорбь народа и безутешное страдание и горе Идоменея, вынужденного принести в жертву Посейдону своего сына Идаманта.

«Хор народа и монолог главного жреца красоты поразительной и в пафосе почти равняется с лучшими вдохновениями Глюка» (А. Серов). По глубине выражения скорби он близок хору из оперы «Орфей и Эвридика» Глюка «О, если в роще сей унылой», однако у Моцарта больше эмоциональной сдержанности и драматизма. Написан он в трехчастной форме, средняя часть представляет короткий речитатив главного жреца. Равномерное движение триолей в оркестровой партии, относительно спокойное движение у хора, темп *adagio* образно передают сдержанность чувств и сосредоточенность. Скорбь и смятение подчеркнуты в оркестровом сопровождении хроматическими ходами, постепенным усилением звучности, терпкими гармониями уменьшенных септаккордов. Взрывом скорби звучат хоровые стенания-возгласы. Постепенно тесситура повышается, нарастает чувство тревоги. Гармоническое изложение, октавные удвоения, общий тонус оркестрового сопровождения предвосхищают драматические страницы сочинений Бетховена.

В комической опере «Свадьба Фигаро» выделяются смешанный хор (*D-dur*) из первого действия и изящный небольшой двухголосный женский хор из третьего акта, довольно часто исполняемый в концертной практике. Этот хор

звучит после дуэта солистов: дуэт выступает в роли запева, а хор создает впечатление хорового припева. Подобный прием часто встречается в оперных хорах композитора.

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

В последней опере композитора «Волшебная флейта» представлено немного хоров и хоровых эпизодов. Среди них выделяется замечательный изящный мужской трехголосный хор рабов из первого действия «Откуда приятный и нежный тот звон», написанный в тональности *G-dur*. Он выразителен по мелодии, ритму и гармонии, тонко сливается с текстом. В первом и втором актах оперы имеются небольшие по размерам, типичные для финалов смешанные хоры торжественного характера. В начале второго действия ария Зарастро сопровождается двумя небольшими четырехтактными фразами мужского хора жрецов. Квинтет из второго действия заканчивается четырехтактным унисоном мужского хора. Во втором акте звучит мужской хор жрецов, написанный в тональности *D-dur*, он аналогичен по составу мужскому хору из первого акта (два тенора и бас). Финал оперы представлен небольшим смешанным хором «Слава священным» – очень живым, танцевальным по характеру, гармонического склада изложения с подвижной партией сопрано.

Хоры в драматургии опер Моцарта, за исключением «Идоменея», не играют особой роли: чаще всего они или иллюстрируют действие, или повторяют мысли, высказанные солистами. При этом, как писал величайший представитель фортепианного исполнительства А. Г. Рубинштейн, «оперно-хоровая музыка Моцарта отличается неподражаемым обаянием, высокой поэтичностью, вдохновенностью, “хрустальной прозрачностью стиля”».

Один из самых исполняемых композиторов в мире, последний представитель венской классической школы *Людвиг ван Бетховен* (1770 – 1827) – великий немецкий композитор, пианист, дирижер. Точная дата его рождения неизвестна, сохранилась лишь запись в метрической книге боннской католической церкви о том, что Людвиг крещен 17 декабря 1770 г. Родился мальчик в музыкальной семье. С детства его обучали игре на клавесине, органе, скрипке, флейте. Однако по-настоящему серьезные занятия музыкой начинаются с органистом и композитором Кристианом Готлобом Нефе. Учитель познакомил юное дарование с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха, произведениями Г. Ф. Генделя, музыкой старших современников Ф. Э. Баха, Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Людвиг работал напряженно, в десять лет стал овладевать приемами композиторской техники, учась у Нефе искусству контрапункта и генералбаса. В двенадцать лет уже работал помощником придворного органиста.

Бетховен с детства любил читать, стремился понять сущность знаний лучших и мудрейших людей разных эпох: увлекался трудами древнегреческих авторов Гомера и Плутарха, английского драматурга Шекспира, немецких поэтов Гёте и Шиллера.

В 1789 г. юноша начинает посещать лекции в Боннском университете. В это время в Бонн приходит известие о произошедшей Французской революции. Один из известных профессоров университета издает сборник стихов, воспевающих революцию. Молодой композитор подписывается на него и сочиняет известную патриотическую «Песню свободного человека».

В этот период происходит знакомство Людвига с уже знаменитым композитором Йозефом Гайдном, который проездом из Англии останавливается в Бонне. Гайдн с одобрением отзывается о композиторских способностях Бетховена. Молодой музыкант решает переехать в Вену, чтобы брать уроки у прославленного композитора, и осенью 1792 г. покидает Бонн.

Переехав в Вену, Людвиг начинает заниматься с Гайдном, однако занятия быстро разочаровали как ученика, так и учителя. Впоследствии Бетховен утверждал, что композитор его ничему не научил. С течением времени Гайдн переезжает в Англию и передает своего ученика известному педагогу и теоретику Альбрехтсбергеру, однако юноша сам выбирает себе наставника – Антонио Сальери. Уже в первые годы пребывания в Вене молодой музыкант завоевал славу пианиста-виртуоза, его впечатляющая и своеобразная игра поражала слушателей. Он смело противопоставлял крайние регистры, широко использовал педаль, массивные аккордовые созвучия, что было совершенно нехарактерным для той эпохи. По сути, он создал свой неповторимый фортепианный стиль, далекий от традиционного в то время изысканно-кружевного стиля клавесинистов.

За десять лет, проведенных в Вене, Бетховен написал ораторию «Христос на Масличной горе», балет «Творения Прометея», Первую и Вторую симфонии, двадцать сонат для фортепиано, три фортепианных концерта, восемь сонат для скрипки, квартеты, камерные сочинения. Сочинения Бетховена начали широко издаваться, они пользовались успехом.

Дальнейшая жизнь и творчество композитора были осложнены развитием болезни – тиннитус (воспаление внутреннего уха). Он начал терять слух; через некоторое время врачи признали, что недуг неизлечим. Полнейшая глухота отделяла Бетховена от внешнего мира, композитор был на грани самоубийства.

Он покинул общество, высший свет и по совету врачей надолго переехал в маленький городок Хайлигенштадте, где жил в уединении. Покой и тишина не улучшили его самочувствия: Бетховен понимает, что глухота неизлечима; он становится угрюм, замкнут. Людвиг лишается звукового восприятия, некоторое время продолжает писать по памяти, воспроизводя звуки в своей голове. В эти трагические дни он не прекращает писать: создает свою единственную оперу «Фиделио», которая с успехом ставится в Вене, Праге, Берлине, приступает к работе над новой, Третьей симфонией, которую

впоследствии назовет «Героическая». Эти гениальные сочинения раскрывают величайший талант музыкального титана.

В последние годы жизни Бетховиным были созданы фортепианные сонаты с 28-й по последнюю, 32-ю, две сонаты для виолончели, квартеты, вокальный цикл «К далекой возлюбленной». Много времени Бетховен уделяет обработкам народных песен: наряду с шотландскими, ирландскими, уэльскими, выделяются русские и украинские. Главными шедеврами последних лет стали два самых монументальных произведения Бетховена – «Торжественная месса» и Симфония № 9 с хором.

В результате развития тяжелого заболевания печени здоровье композитора резко ухудшилось. Смерть Бетховена стала огромным горем для всех поклонников гения. Скончался он 26 марта 1827 г. на пятьдесят седьмом году жизни. Во время похорон была исполнена его любимая заупокойная месса – «Реквием» Луиджи Керубини.

Опера «Фиделио» представляет одно из самых значительных явлений в музыкально-драматическом искусстве XIX в. Исследователь А. Альшванг пишет, что единственная опера Бетховена «Фиделио» сюжетно и музыкально связана с оперным творчеством Керубини. Она состоит из двух действий, авторами либретто являются Иозеф Зоннлейтнер и Георг Фридрих Трейчке; сюжет оперы «Фиделио» заимствован из оперы французского композитора Пьера Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» на либретто французского писателя времен революции Жан-Николя Буйи. Основой сюжета послужило реальное событие эпохи революционного террора. Буйи, занимавший в то время должность департаментского комиссара в Туре, был свидетелем героизма одной туренской дамы, которой он помог в ее благородных усилиях спасти мужа, ставшего жертвой личной мести губернатора. Действие было перенесено в Испанию XVII в., однако современники без труда угадывали в оперном сочинении отклик на революционные события. Отличительные черты сюжета – драматизм, идея героического подвига, мотив тираноборчества, этический пафос, прославление чистоты и силы супружеской любви – ярко характеризуют художественную индивидуальность Бетховена. Главным действующим лицом оперы композитор сделал отважную и преданную Леонору, все мысли которой были направлены на одну цель – освобождение заключенного без суда в застенок любимого супруга Флорестана. Кульминационный момент развития драмы – столкновение проникшей в подземелье Леоноры с начальником тюрьмы Пизарро. Мрачная злобная фигура мстительного, попирающего законы Пизарро стала олицетворением жестокой тирании. С большой выразительностью обрисован образ Флорестана – страдающего узника, умирающего от истощения.

«Фиделио» относят к героической опере, музыка ее характеризуется возвышенно-патетическим складом, напряженным драматизмом. Главная сюжетная линия – борьба против угнетения, героическая действительность, победа и торжество народа. Основную роль в опере играют ораториальные

сцены, которые чередуются с бытовыми, нередко комедийно окрашенными. Наряду с развернутыми музыкальными эпизодами – ариями, ансамблями, развитыми речитативами, композитор использует в опере так называемую мелодраму (речь, сопровождаемую музыкой), а также разговорные диалоги, связывающие оперу «Фиделио» с традициями немецкого зингшпиля. Бетховен в своей опере опирался на традиции и принципы различных школ, мастерски их объединяя: возвышенный стиль глюковских трагедий и генделевских ораторий с чертами немецкого зингшпиля и французской оперы. Развитие оперного действия в целом можно сравнить с излюбленной Бетховеном структурой героико-драматических симфонических циклов – «через борьбу от мрака к свету».

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

Как утверждает исследователь В. Д. Конен, стилистические источники «Фиделио» нельзя ограничивать только оперной музыкой, некоторые ее важнейшие элементы содержания и эстетики связаны с классической драмой Шиллера. Бетховенскую оперу наполняет шиллеровский дух благородной борьбы за справедливость и веры в ее грядущую победу.

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

С огромной реалистической силой передан контраст между робкими возгласами дрожащих от страха узников и мощным гимном благодарности, в который эти возгласы перерастают в конце второй сцены второго акта. Сцена развертывается на площади перед крепостью. Музыка полна света, ликования, торжества. Народ прославляет счастье любящих, героизм супружеской пары. Леонора снимает цепи с Флорестана. Бетховен ввел в текст хора слова Шиллера из оды «К радости»: «Кто нашел себе милую подругу,

присоединяйтесь к нашему ликованию». В этой сцене Бетховен впервые попытался создать гимн радости, предвосхищающий финал Девятой симфонии.

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

Тема 8. Хоры малых форм в творчестве композиторов-романтиков

Художественное направление «классицизм», господствовавшее в искусстве эпохи Просвещения, в XIX в. уступает место романтизму. Эта смена направлений была связана с глубокими социальными переменами, вызванными Великой французской революцией. В этот период сложился новый тип художника – стремившегося к полному раскрепощению духовных сил, к высшим законам справедливости. Известные писатели Гейне, Гюго, Шелли, музыканты, знаменитые композиторы-романтики Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Брамс, Шопен, Берлиоз, Вагнер, Лист и др. отстаивали свои убеждения, берясь за перо.

Важнейшим моментом в становлении новой идеологии явилось глубокое разочарование общественных слоев в результатах революции: принципы «свободы, равенства и братства» стали иллюзорными утопическими мечтаниями. Обманувшиеся в лучших надеждах, художники, писатели, музыканты обращаются к трагической теме разлада между духовным миром человека, глубиной, многообразием его душевных переживаний и действительностью. Одним из ведущих достижений искусства XIX в. является тонкая разработанность лирико-психологических образов. В музыкальном искусстве господствующее значение приобретает тема «лирической исповеди», и в частности любовная лирика, раскрывающая внутренний мир человека. Эта тема проходит через все искусство романтизма, начиная от камерных романсов Шуберта и заканчивая монументальными симфониями Берлиоза, а также грандиозными музыкальными драмами Вагнера. Композиторы-романтики очень разнообразно и тонко создавали картины природы, убедительные образы томления, мечтаний, страданий и душевных порывов, что обусловлено чувственной природой музыки. Первостепенное значение в романтическом музыкальном искусстве получает лирика; лирическое начало обусловило интерес композиторов к камерным формам.

Светская камерная музыка была тесно связана с песенно-романсовым творчеством Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, с характерным народно-песенным складом мелодии, функционально-отчетливой гармонической фактурой. Хоровые сочинения композиторов-романтиков отличаются простотой и естественностью высказывания, детализированной

отточенностью выражения. Они демонстрируют тесную связь творчества с исполнительскими традициями, создававшимися в условиях любительского хорового искусства.

Франц Шуберт (1797 – 1828) является одним из величайших мелодистов в истории музыки. Исследователи отмечают, что ведущее место в творчестве венского романтика занимает вокально-песенная лирика, в которой ярко проявилась индивидуальность композитора, его самобытные новаторские приемы выражения. Песня проникает в область крупных инструментальных произведений композитора – симфонию, камерную музыку, сонатные формы. Шубертовская песня является ключом к пониманию всего его творчества. Во всем своем обширном музыкальном творчестве Шуберт опирается на образы и выразительные средства, заимствованные из вокальной лирики, композитор мыслил «песенно». Опираясь на песенность, акцентировал то, что не было главным в искусстве композиторов-классиков, – человека в аспекте его непосредственных личных чувств и переживаний.

Б. В. Асафьев писал о лирике Шуберта: «Редкая способность: быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы обладали дарованием Шуберта. Все личное в его музыке не воспринимается как... внушение людям своих глубоко субъективных ощущений. Личное начало проявляет себя здесь с удивительной скромностью: оно живет сообща и всегда находит выразительный язык, понятный людям и легко усваиваемый... Шуберт больше принадлежал всем – окружающей среде, людям и природе, – чем себе, и музыка его была пением про все, но не лично про себя...».

Главная особенность шубертовских песен – огромное мелодическое обаяние: мелодии всегда легко поются, великолепно звучат, их отличает большая напевность и непрерывность течения, они развертываются «на одном дыхании». Часто в них ярко обнаруживается гармоническая основа, используется движение по звукам аккордов. Песенная мелодика опирается на интонации немецкой и австрийской народной песни, а также на мелодику венских классиков. Интонации его песен распевные, нередко тонко сочетающиеся с декламационными, речевыми.

В каждой песне Шуберт находит оригинальное решение фортепианного сопровождения. Так, в песне «Гретхен за прялкой» аккомпанемент изображает жужжание веретена, в «Серенаде» – звучание гитары, в песне «Форель» легкие всплески волн имитируют арпеджированные пассажи. Функция аккомпанемента не сводится лишь к изобразительности, фортепианное сопровождение всегда создает нужный эмоциональный фон к вокальной мелодии. Например, в балладе «Лесной царь» фортепианная партия, характеризующаяся остинатным триольным ритмом, выполняет несколько функций: создает общий психологический фон действия – образ лихорадочной тревоги, имитирует «скачку», обеспечивая цельность всей музыкальной формы.

Шубертовские песни разнообразны по форме: от простой куплетной до сквозной, допускающей свободное течение музыкальной мысли, детальное следование за текстом. В сквозной форме написано Шубертом более 100 песен – это «Скиталец», «Предчувствие воина» из сборника «Лебединая песня», «Последняя надежда» из «Зимнего пути». Вершиной песенного жанра является баллада «Лесной царь», созданная в ранний период творчества.

Шубертом написано около шестиста песен, сюжетами их были стихи многих поэтов, разных по дарованию – от гениев, таких как Гёте, Шиллер, Гейне, до поэтов-любителей из ближайшего окружения (Франц Шобер, Иоганн Майрхофер). Около семидесяти песен написано на тексты Гёте, более пятидесяти – Шиллера, позже композитор «открыл» для себя поэтов-романтиков (Людвиг Рельштаб, Генрих Гейне, Август Вильгельм Шлегель и Фридрих Шлегель, Вильгельм Мюллер). У Шуберта, как и у других романтиков, тема личности сочетается с темой природы. Композитора по праву считают основоположником романтической вокальной лирики, им написаны такие известнейшие циклы, как «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на слова Мюллера.

В творческом наследии композитора хоровая музыка занимает особое место. В период обучения в конвикте (род семинарии), он изучал хоровые произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена. Д. Л. Локшин отмечает, что хоровому почерку Шуберта свойственны черты, присущие во многом хоровому стилю его современника Вебера. Большой интерес в творческом наследии композитора представляют хоры, написанные для мужского состава голосов, их свыше пятидесяти, что свидетельствует о глубокой связи с лидертафельными* традициями мужского хорового пения. Тематика, а также весь комплекс музыкально-выразительных средств хоровых сочинений подобны вокальным произведениям композитора.

Хоры Шуберта, как правило, невелики по размеру, многие из них написаны в куплетной форме, например восемь двух- и трехголосных песен для мужских или женских голосов в сопровождении фортепиано, одиннадцать трехголосных канонов, пять дуэтов, двенадцать ансамблей для трех мужских голосов a cappella и др.

Хоровые миниатюры раннего Шуберта овеяны лирико-созерцательным настроением; их тематика преимущественно любовная или пасторальная, музыкальный язык ясен, прозрачен и прост. Написаны чаще всего либо в куплетно-строфической, либо в простой двух- или трехчастной форме, невелики по объему. К подобного рода сочинениям относятся хоровые миниатюры «Любовь», «Хоровод», «Ночь» (ор. 17) для мужского хора a cappella.

Хор «Хоровод» небольшой по размеру, в куплетной форме в тональности *D-dur*. Характеризуется ясностью музыкального языка,

* Лидертафель – название мужских хоровых обществ преимущественно народно-песенного характера; возник в Германии, в Берлине в 1809 г.; мужские певческие общества получили распространение и в других странах (Англия, Австрия, Франция).

компактным хоровым изложением, написан в гомофонно-гармоническом складе. Миниатюре свойственны контрастная динамика, ритмическая структура с паузами, разделяющими небольшие фразы, акценты на сильных долях, очень подвижный темп (*vivace*), размер 6/8, что придает хору танцевальность, упругость.

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

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

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

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

его черты – романтическая свобода высказывания и, как следствие, «сквозное» развитие. Тональный план: I часть – *Des-dur* (размер 6/8), II часть – *A-dur* (4/4), III часть – *Des-dur* (6/8), кода *b-moll – Des-dur* (2/4). В чередовании сольных и хоровых разделов наблюдается симметрия (*a b b a*).

Четырехтактовое фортепианное вступление открывает хоровую композицию, подводя к вступлению солиста – тенора. Мелодия мягкая, напевная, с широкими интервальными ходами голоса, баркарольный размер (6/8) и взволнованная фактура сопровождения создают яркий, впечатляющий образ. Вторая часть резко контрастна первой и в темповом, тональном планах, и вокальном изложении (чередование солистов и хора). Эта часть написана для двухголосного хора (первые и вторые тенора), изложена в трехчастной репризной форме, в ней господствует имитационно-полифонический склад письма. Вторая часть, так же как и первая, написана в трехчастной репризной форме. В среднем ее разделе выделяются характерные для охотничьих немецких песен-хоров призывные роговые интонации. Фортепианное сопровождение дублирует хор. В репризе наблюдается некоторое интонационное сходство с темой первой части (основная тема, исполняемая солистом-тенором). Склад письма гомофонно-гармонический. После репризы звучит кода в имитационно-полифоническом изложении: проведение темы начинается в партии первых теноров. Тема энергичная, волевая, с большими, несколько «угловатыми» скачками в мелодии; минорный колорит придает ей некоторую суровость. Мелодия этой темы переходит из одной партии в другую, образуя изобретательное сплетение и перекрещивание в четырехголосии. Музыкальное сопровождение чутко следует за вокальным письмом: при сольном проведении темы оно прозрачно, спокойно, в последнем случае – тревожно, решительно.

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

Одним из сильнейших музыкально-выразительных средств в хорах Шуберта является контрастность: практически каждое сочинение заключает в себе две контрастные темы, а в более поздних хорах встречаются три, четыре или даже пять самостоятельных тем. Контрастность, разумеется, проявляется не только в тематической структуре хоров. Шуберт использует контрасты темпов, тональностей, размеров, динамики, гармонии, склада хорового изложения. Так, например, если первая часть хоровой миниатюры написана в размере 2/4 или 4/4, то вторая часть – 3/4 или 6/8 («Соловей», «Весенняя песня», «Наслаждение природой»); встречаются и иные соотношения размеров. То же относится и к темпу, если первая часть написана в умеренном или медленном темпе, то вторая часть будет звучать в более оживленном или быстром темпе, и наоборот.

Для шубертовской гармонии характерны сопоставления одноименных ладов, а также мажора и параллельного минора, довольно часто встречаются излюбленные романтиками терцовые сопоставления тональностей, как, например, в хоре «Вино и любовь» *D-dur – B-dur* или в хоре «Прошлое в настоящем» *Des-dur – h-moll*.

Обращает внимание и разнообразие музыкальных форм в хоровых миниатюрах Шуберта, напрямую связанных с развитием музыкального содержания. Например, стихотворный текст, содержащий один образ, соответственно воплощен и в музыке. Обычно такие хоры представляют собой запев и повторяющийся вариантный припев, здесь нет особого контраста музыкального материала («Хоровод», «Ночь», «Песня гребцов», «Далекой»). В хорах, где поэтический текст содержит несколько контрастных образов, форма становится более сложной и разнообразной («Прошлое в настоящем», «Охотничья песня», «Вино и любовь»). Обилие контрастных эпизодов в хоровых сочинениях обусловлено стремлением композитора предельно точно следовать за художественно-поэтическим текстом.

Большая часть хоровых миниатюр выдержана в гомофонно-гармоническом складе с ведущей ролью мелодического голоса, в более поздних хоровых сочинениях Шуберта находят значительное применение имитационно-полифонические элементы.

Робертом Шуманом (1810 – 1856) написано большое количество хоров a cappella для различных составов – двойного хора, смешанного, мужского, женского. Д. Л. Локшин отмечает, что в творчестве этого мастера нашли отражение черты, свойственные музыке композиторов-романтиков: созерцание красот природы, отражение народного быта, мира внутренних чувств и переживаний человека. Значительный интерес Шумана к хоровой музыке объясняется его хормейстерской деятельностью, композитор руководил несколькими хоровыми коллективами. Хоровые сочинения написаны Шуманом на тексты известных поэтов И. Гёте, Ф. Рюккерта, Р. Бёрнса, И. Эйхендорфа, Э. Мериме. Большую часть произведений составляют хоры a cappella, многие из них написаны для мужского состава голосов, как и в творчестве других романтиков – К. М. Вебера, Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, что объясняется известной традицией «лидертафель». По тематике и жанрам сочинения разнообразны: много хоров лирического, шуточного, юмористического плана, есть хоры философского характера (например, «Свет или тьма» ор. 59 № 1 на стихи К. Лаппе) и традиционные охотничьи песни (например, «Охотничья песня» ор. 59 № 3 на стихи Э. Мёрике, «В лесу» на стихи И. Эйхендорфа).

В большинстве случаев хоровые произведения Шумана невелики по размерам, написаны чаще всего в куплетно-строфической форме, преобладает в них гомофонно-гармонический склад письма. Основной принцип изложения, подобно хорам Вебера, Мендельсона, Шуберта, – диалогический, основанный на чередовании солиста или вокального ансамбля и хора. В хоровых миниатюрах композитора все средства музыкальной

выразительности подчиняются главной цели – наиболее полному воплощению в музыке содержания и настроения художественно-поэтического текста.

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

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

Одни из самых известных и популярных в современной исполнительской практике – хоры из цикла «Романсы и баллады для смешанного хора» ор. 145. Среди них выделяются два хора шутливого, юмористического характера – «Кузнец» и «Гуси».

Очаровательный шуточный хор «Кузнец» написан в трехчастной форме в тональности *B-dur*. Гомофонно-гармоническое изложение, разнообразие ритмического рисунка в различных голосах, небольшие имитации в третьей части придают фактуре некоторую оживленность. Легкие акценты и мгновенные затухания звучности (s*fp, fp*) усиливают игривый танцевальный характер музыки, а выдержанные в духе народной волынки квинты или октавы в мужском хоре придают миниатюре шуточный оттенок. Третья часть строится на музыкальном материале первой части, однако значительно расширяется. После динамической репризы следует заключение. Для средней части характерны отклонения в тональности *d-moll, F-dur, g-moll*, преимущественно минорные. Композитор в этой части использует красочные сопоставления мажора и минора, плавность мелодического и ритмического рисунка, что придает веселому танцевальному хору оттенок душевности, мягкой задумчивости.

Довольно развернутый хор «Гуси», написанный для смешанного хора a cappella и квартета солистов, представляет собой остроумную шутку о пастухе Чимохо, безнадежно вздыхающем о своей возлюбленной Бертолине. Средства вокальной выразительности использованы композитором в этом сочинении очень скупо, но исключительно умело. Скерцозная, подвижная музыка полностью соответствует шуточному тексту; легкость и игривость

подчеркнуты мелодическим и ритмическим рисунками. Шуточный характер усиливается и другими выразительными штрихами: чередованием соло и хора, имитацией женских голосов мужскими, внезапной сменой динамики.

Лучшая часть хорового творчества *Феликса Мендельсона-Бартольди* (1809 – 1847) представлена хорами a cappella для мужского и смешанного составов. Часть из них издана с русским переводом текстов А. Ефременкова. Хоровые сочинения написаны на стихи Гёте, Гейне, Эйхендорфа, Уланда и других немецких поэтов. Хоровой музыке композитора присуще влияние немецкой народной, в первую очередь городской, песенной музыкальной культуры; характерна опора на бытовые, демократические жанры и на хоровые исполнительские традиции (лидертафель). Народные элементы ощущаются в мелодике, метроритме, простой и ясной структуре хоровых сочинений.

Большинство хоров Мендельсона написано в куплетной и куплетно-вариационной форме, реже встречаются простая двухчастная и простая трехчастная формы. Характерным и своеобразным для композитора является прием развития внутри куплета – имитационное повторение мелодического материала в различных голосах. Хорам a cappella свойствен лаконизм высказывания – это куплетные хоры: «На юге», «Беги со мной», «Серенада», «Как иней ночкой весенней пал», «Пастушья песня» и др. Чаще всего в третьем куплете хоровых миниатюр, или во второй части двухчастной формы, встречаются вариантность мелодии, ладовый или динамический контрасты. В отдельных хорах композитор использует форму канона, в результате чего самостоятельное движение голосов образует перекрещивание, как, например, во второй части мужского хора «Любовь и вино» (ор. 55 № 5).

Основной склад письма хоровых сочинений гомофонно-гармонический, иногда с использованием имитаций. Хоровой состав почти всегда четырехголосный, сравнительно редки *divisi* в партиях. Основным приемом композитора в мужских хорах является чередование сольных и хоровых эпизодов: чаще всего это чередование квартета солистов и хора, иногда – чередование солиста или солирующей партии и хора. Распространенная форма хорового изложения – мелодическое движение одних голосов на фоне других (хоры «На озере», «Среди зелени», «Предчувствие весны» и др.). В хорах a cappella Мендельсон достаточно широко использует элементы полифонии, главным образом имитационной. Так, например, в смешанных хорах композитор часто применяет имитацию женским хором мужского (хор «Ранняя весна» ор. 59 № 2), в хоре «Лесные птички» ор. 88 № 4, наоборот, – имитацию мужским хором женского. Особая колоритность звучания создается тембровым сопоставлением мужских и женских голосов в сочетании с динамическими контрастами, контрастами лада, главным образом сопоставлением одноименного мажора и минора.

Хоровое сочинение «Грезы» написано в простой двухчастной безрепризной форме. Первая часть передает эпическое спокойствие величавой картины природы, написана в строго гармоническом, аккордовом складе;

певучая, плавная мелодия, неторопливое движение подчеркивают спокойный, умиротворенный, созерцательный характер музыки. Вторая часть характеризуется тональной неустойчивостью, резкими динамическими контрастами, использованием элементов имитационной полифонии, значительно расширяющей размер второй части.

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

Хоровая миниатюра «Серенада» овеяна образом покоя («Спи, друг милый, мир объемлет тихий, безмятежный миг») написана для мужского хора в тональности *B-dur*. Яркий пример органического слияния художественно-поэтического текста и его музыкального воплощения. Спокойная, безмятежная мелодия, ниспадающие интонации, компактное хоровое изложение, мягкие плагальные гармонии, тихая звучность (*p, pp*), разнообразие тонких штрихов – все это способствует созданию неповторимого музыкально-поэтического образа.

Многие хоры Мендельсона связаны с народными формами исполнения, включающими охотничьи, роговые интонации, широко бытовавшие в немецком хоровом пении, они близки звучанию валторн, например три «Охотничьи песни» – две для мужского хора (ор. 50 и ор. 120) и одна для смешанного хора (ор. 59).

«Морское плавание» – один из самых поэтических мужских хоров Мендельсона, представляет собой небольшую композицию для хора в сопровождении фортепиано. Благодаря близкому соотношению аккомпанирующих голосов и темы, напевной мелодике, размеру 6/8, гомофонно-гармонической фактуре хоровое сочинение напоминает некоторые фортепианные пьесы из цикла «Песни без слов». После двух тактов вступления трехголосного хора проводится основная тема в партии первых теноров. Главную тему – широкую, напевную, окружают мягко звучащие аккорды, создающие нежный, элегичный образ. Последующие гармонические обороты характеризуются задержаниями и слабыми окончаниями фраз. Свежо и очень светло звучат окончания каждого куплета в одноименном мажоре. В двух первых куплетах композитор достигает акварельной звукописи (в основном – *p, pp*), третий куплет отличается большей насыщенностью.

Творчество Мендельсона покоряет своей гармоничностью: классицизм и романтизм в его музыке переплелись в редком единении. С классиками его роднят уравновешенность в выражении чувств, ясность и простота музыкальных форм, прозрачная мелодичность, филигранность и экономность отделки. Но в то же время романтическому мироощущению композитора

отвечают сочная красочность звуковых пейзажей, увлечение сказочной фантастикой, интерес к народному искусству. Хоровое искусство Мендельсона основывается на немецкой народной музыкальной культуре: влияние народных элементов ощущается в мелодике, метроритме (обилие танцевальных размеров), в простой и ясной структуре (преимущественно куплетная форма), чередовании сольных и хоровых эпизодов.

Продолжил традиции развития жанра хоровой музыки выдающийся немецкий композитор *Иоганнес Брамс* (1833–1897). В огромном творческом наследии композитора хоровая музыка занимает значительное место. Свои хоровые сочинения он писал главным образом в период с 1856 г. по 1891 г. Поводом для написания хоровых миниатюр послужила дирижерско-хоровая деятельность с придворной капеллой в Детмольде, женским хором в Гамбурге, а также деятельность в качестве дирижера и руководителя Венской певческой академии, с которой композитор исполнял много хоровой музыки (произведения XVII в., Баха, Бетховена, Шумана и собственные хоровые сочинения). Следует отметить, что именно Брамс стал единственным композитором-романтиком, создававшим довольно много сочинений для женского состава.

Музыковеды отмечают, что народная песня и старинная музыка являются основой хоровых композиций Брамса. Композитор углубленно изучал хоровую музыку прошлых веков и сборники с записями народных песен.

Для духовных хоровых сочинений Брамса характерно влияние старинной полифонии: сказываются черты стилизации музыки XVI в. и произведений Баха. Так, например, в трех духовных произведениях для женских голосов (op. 37) композитор применяет различные виды канона: первый хор «O bone Jesu» представляет канон в обращении между первым сопрано и вторым альтом; второй «Adoramus te» – четырехголосный канон, где второй голос вступает в нижнюю кварту, третий – в нижнюю квинту и четвертый – в нижнюю октаву; третий «Regina coeli» – канон в инверсии между солирующими голосами (сопрано – альт).

Впечатление старинной музыки создается благодаря использованию одинаково долгих ритмических длительностей и строгой простой гармонии. В двух пятиголосных мотетах (op. 29) на слова Пауля Сператуса явно ощущается влияние Баха. Первый из них «Es ist das Heil uns kommen her» («Пришло спасенье к нам») начинается гармонизированным хоралом, затем на мелодию каждого отдельного стиха дается фуга, причем голос, вступающий последним (первый бас), излагает тему в виде cantus firmus'а в увеличении. Второй мотет «Schaff in mir Gott ein rein Herz» («Сотвори во мне») содержит две фуги, которым предшествует канон в увеличении.

Из сочинений духовного содержания, написанных в форме канона, отметим «Духовное песнопение» (op. 30) – двойной канон в нону, где в теноре дается имитация сопрано, а в басу – альта. Подобно хоровое сочинение «Märznacht» («Мартовская ночь») op. 44 № 12, где смена мелодики и типа

изложения носит изобразительный характер. Произведение включает два канона: четырехголосный в квинту («Ночною порою над полой водою гремит гром»), богатый хроматическими ходами, и двойной канон в сексту («Счастьем жизнь вновь полна: это идет к нам весна»).

В хорах светского содержания также сказывается влияние старинной музыки, например, в композиции «Einförmig ist der Liebe Gram» («Любви однообразна грусть») ор. 113 № 13 композитор возрождает одну из форм полифонической музыки, в которой четырехголосный канон в приму исполняется сопрано на фоне двух имитирующих голосов альтовой партии. По существу, это подражание известному «Sumer is icumen in» («Летнему канону») XIII в. английской полифонической школы. Для этого канона Брамс взял за основу мелодию шубертовского «Шарманщика».

К. Гейрингер в монографии «Иоганнес Брамс» отмечает, что Брамс, как и великие старые мастера (Палестрина, Бах), никогда не делал искусство контрапункта самоцелью. В этом заключается главная особенность его полифонических сочинений, хотя в некоторых ранних композициях за стилизацией не всегда прослеживаются индивидуальные черты стиля композитора.

Брамс в своем хоровом творчестве нередко совмещает архаизирующие тенденции с народной песенностью, именно это сочетание позволяет композитору добиться особо привлекательного эффекта. Отчетливо он прослеживается в цикле «Песни Марии» (ор. 22), где в качестве cantus firmus'а используются мелодии, написанные в народном духе. Средневековая традиция переноса мелодии в средний голос отражена в первой и третьей частях хора № 2 «Marias Kirchgang» («Мария в церкви»), в которых главную мелодию излагает альт, в то время как другие голоса присоединяются к основной теме контрапунктически. В средней части, на оне имитации колокольных звонов в партии теноров и басов, проходит мелодия в параллельном движении у сопрано и альтов. Хоровое сочинение «Магдалина» создает впечатление старинной песни паломников, а последняя пьеса цикла, благодаря изменению ритма и размера, воскрешает старую традицию народной танцевальной музыки. Брамс сам дал характеристику этому произведению, указывая на то, что хоровой цикл содержит пьесы «в духе старинных немецких церковных и народных песен». «Брамс творчески подходил к фольклору. Он с возмущением выступал против тех, кто трактовал живое наследие народного творчества как архаическую древность. Его в равной степени волновали песни разных времен – старые и новые. Брамса интересовала не историческая достоверность напева, но выразительность и целостность музыкально-поэтического образа» (М. Друскин).

Композитор обрабатывал народные песни для хора чаще всего в строфической форме гомофонно-гармонического склада, например аранжировка замечательной песни «In stiller Nacht» («В ночной тиши»). Старинная песня «Verstohlen geht der Mond auf» («Крадется между туч луна»)

построена в куплетной форме по принципу запевала-хор. В полифоническом складе сделана обработка «Morgengesang» («Утренняя песня»).

Сильное влияние народной песни наблюдается в «Песнях и романсах» ор. 44, среди которых выделяются пьесы в простом народном духе. В стиле грациозного танца написана «Песня любви», песня «Жених» отличается имитацией веселых звуков рога, прелестная нежная «Баркарола» и печальная «Невеста» близки по характеру народной песне. Все они написаны в куплетной форме, в них царят непринужденность и естественность.

Особое место занимают четыре мужских хора на слова К. Лемке (ор. 41), где обнаруживается, как пишет М. Друскин, «единственная у Брамса попытка претворения традиций мужского пения "лидертафель"». Это, своего рода, солдатские песни, то веселые, то серьезные, в них композитор выражает свое чувство патриотизма. Наиболее эффектными хоровыми сочинениями являются юмористическая «Маршировка» и полная предчувствий, пророческая «Смотри в оба».

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

В позднем периоде творчества композитора важное значение приобретают полифонические формы, позволяющие наиболее точно отобразить содержание текста. Например, в первой части двойного хора «Wenn ein starker Gewappneter» («Когда вооруженный воин») ор. 109 № 2 Брамсом применен редкий тип имитации: во втором хоре имитируется не только основная тема, но и сопровождающие ее гармонические голоса. В начале средней части этого хора встречается тройной контрапункт октавы, черты производного соединения которого отображаются во втором хоре.

О хоровом полифоническом сочинении «Beherzigung» («Смелое сердце») ор. 93 а № 6 на слова Гёте К. Гейрингер пишет: «Кто, кроме Брамса, мог бы в XIX веке создать в форме канона столь сжатое и выразительное художественное произведение, в такой мере соответствующее тексту! Это подлинный Гёте, подлинный Брамс и, кроме того, также и подлинный канон».

В народном духе сочинены песни на тексты из «Волшебного рога мальчика»[*]: «Rosmarin » («Розмарин») ор. 62 № 1 – в простой куплетной форме, «Von alten Liebesliedern» («Из старинных песен любви») ор. 62 № 2 – в

[*] «Волшебный рог мальчика. Старинные немецкие песни» («Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder») – сборник народных немецких песен, изданный в Гейдельберге двумя поэтами из гейдельбергского кружка романтиков – Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано. В сборник вошли песни разнообразных жанров – бытовые, любовные, солдатские, разбойничьи, монашеские.

куплетно-вариационной форме, а также отдельные хоры, например «Das Mädchen» («Девушка») ор. 93а № 2 на слова немецко-чешского поэта и переводчика с сербского Зигфрида Каппера – в двухчастной форме. В первой части хоровой композиции «Das Mädchen» проходит сербская тема в переменном размере (3/4, 4/4) в h-moll, во второй части ей противопоставлена новая тема (оригинальная авторская), написанная в одноименном мажоре, двухдольном размере. Подобное характерно и для хора «Verlorene Jugend» («Потерянная юность») ор. 104 № 4 на слова чешского поэта, писавшего на немецком и чешском языках, Й. Венцига, также написанного в двухчастной форме. В первой части хора проходит чешская тема, изложенная в виде бесконечного канона в *d-moll*, во второй части противопоставляется ей новая тема (оригинальная), написанная композитором в одноименном мажоре. Оба хора построены на тематическом контрасте.

Хоровое сочинение «Der bucklichte Fiedler» («Горбатый уличный скрипач») ор. 93а № 1 наполнено интонациями народной песни, однако сквозное развитие и пустые кричащие квинты на словах «Вальпургиева ночь» придают ему черты современного реализма.

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

Хор «Невеста ветра» ор. 62 № 6 написан в куплетной форме: первый куплет представлен простой безрепризной двухчастной формой (*а+в*), второй – варьированным повторением второй части (*а+в+в*$_1$). В первой части куплета на фоне выдержанных звуков образуется светлое звучание трех верхних голосов. Во второй части происходит смена размера (с 4/4 на 3/4), что вносит заметный контраст, усиливающийся при повторении, когда вместо e-moll неожиданно звучит *E-dur*.

Тема 9. Вокально-симфонические произведения в творчестве композиторов-романтиков XVIII – XIX веков

В историю музыки австрийский композитор *Франц Шуберт* (1797 – 1828) вошел как автор получивших всемирную известность песен. Только в XIX в. музыковеды начинают изучать его творчество, композиторский дар в других жанрах, отмечают неповторимость и независимость его музыкального мышления, по словам Ференца Листа, «поэтичнейшего из музыкантов, которые когда-либо жили на свете». Но жизнь он прожил короткую (умер в 32 года) и почти незамеченный и неоцененный публикой. В жизнеописании Шуберта, пишет музыковед В. Конен, совершенно отсутствуют яркие общественные выступления, интересные далекие путешествия,

романтические приключения, внешние триумфы, характерные для биографий известных музыкантов. И даже в узко профессиональной сфере композитору не сопутствовал успех. Шуберт, как ни один из его великих предшественников (Гайдн, Глюк, Моцарт, Бетховен), не был связан с придворно-аристократическими кругами, был далек от салонно-аристократической среды.

Родился 31 января 1797 г. в пригороде Вены, г. Лихтенталь. Семья Шуберта отличалась музыкальностью, благодаря чему Франц рано приобщился к музыкальному искусству. Отец Франца, будучи школьным учителем, обучал сына игре на скрипке, брат – на клавире, церковный регент преподавал ему теорию музыки, основы композиции, учил игре на органе и фортепиано, познакомил с хоровой культурой. В 11 лет началась учеба в церковно-певческой школе, при которой существовал свой оркестр. Вскоре мальчик исполнял партию первой скрипки и даже дирижировал. Постепенно страсть к музыке усилилась, вытеснив другие интересы. Через пять лет юноша бросает школу, вызвав страшный гнев отца. С течением времени, уступая отцу, поступает в учительскую семинарию, позднее работает в школе отца, преподает арифметику и азбуку. Однако все надежды отца сделать из Франца учителя оказались тщетными: молодой человек уходит со службы. Отец приходит в ярость, оставляет его без средств к существованию и рвет с ним все отношения.

Молодому Шуберту приходилось жить у друзей, известных композиторов, поэтов, художников. В этот период проводятся вечера, посвященные музыке Франца, так называемые знаменитые «шубертиады». В кругу друзей Франц играет на фортепиано, сочиняя музыку «на лету». Это были трудные и тяжелые годы для композитора: Шуберт жил в неотапливаемых комнатушках, давал частные уроки, чтобы не умереть с голоду, из-за нищеты не смог жениться – любимая девушка предпочла ему состоятельного кондитера. Шуберт не был приспособлен к самостоятельной жизни, часто становился жертвой обмана своих издателей, которые откровенно на нем наживались. Но, несмотря на все это, творческая деятельность композитора не ослабевает; музыка его становится более глубокой, выразительной и масштабной. В 1828 г. друзья организовали Шуберту сольный концерт, на котором оркестр играл его знаменитые песни. Успех был огромным. После успешного концерта композитор с удвоенной силой трудится над новыми композициями, однако через несколько месяцев он заболевает тифом и в ноябре этого года умирает.

Творческое наследие Шуберта значительно, оно охватило все жанры того времени: 16 опер, 22 фортепианные сонаты, оратория «Песнь духов над водами» по Гёте, незаконченная оратория «Лазарь», кантата «Победная песнь Мириам», около 40 духовных произведений для хора, среди которых 6 месс, «Немецкая месса», «Немецкий реквием», «Stabat Mater» на стихи Фридриха Готлиба Клопштока, латинский «Stabat Mater», более 80 светских хоровых сочинений для различных исполнительских составов, 22 квартета, ансамбли, 9

симфоний, 9 увертюр, 8 экспромтов, 6 музыкальных моментов, музыка, связанная с бытовым музицированием – вальсы, ленглеры, марши, более 600 песен, вокальные циклы: «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь».

Шуберт относится к первым австрийским романтикам, в его музыке еще нет сгущенного психологизма, характерного для творчества поздних романтиков. Музыка его лишена нервозности, душевного надлома или сверхчувствительной рефлексии; драматизм, взволнованность, эмоциональная глубина сочетаются с душевным равновесием.

Это композитор-лирик, создатель романтической песни и фортепианной миниатюры, лирико-драматических симфоний, романтических сонат и ансамблей. Лирическая природа музыки предопределила главный жанр его творчества – воспевающую поэзию народного быта песню. Взор художника-романтика обращен во внутренний мир человека, содержащий всю гамму чувств и переживаний. Для передачи в музыке тончайших оттенков настроений Шуберту потребовались не только свобода выражения в сфере лирического высказывания, эмоциональная непосредственность, но и обновление в области средств музыкальной выразительности. Для музыкального стиля композитора характерны яркие рельефные мелодии, опирающиеся на интонации народных австрийских песен, «отзывчивые» к неустойчивости душевного состояния, красочность гармонии и инструментовки, контрастные сопоставления, свободные сочетания разнохарактерных эпизодов. Музыка его ясная, искренняя, тонко передающая детали текста, часто наполненная элементами речитативности, которые позднее становятся основой мелодического почерка Шуберта. Впервые в музыке этого композитора самостоятельное значение приобрела фортепианная партия, она уже служит не просто аккомпанементом, а является носителем музыкального образа.

В хоровой музыке композитор достиг подлинных художественных высот. Он, подобно романтическому герою, болезненно ощущал дисгармонию окружающего мира. Не случайно в 1816 г. Шуберт обращается к жанру духовной кантаты «Stabat Mater», строфы которой передают страдания, муки, одиночество, скорбь и печаль. В двенадцатичастной композиции кантаты, написанной для хора, солистов и оркестра, последовательно чередуются сольные и хоровые эпизоды. Автор отказывается от традиционного канонического латинского текста в пользу немецкого перевода Клопштока. Музыка кантаты далека от суровой молитвенной аскетичности, она отличается искренностью, непосредственностью, эмоциональностью в выражении глубоких чувств, переживаний. Образный строй и музыкальный язык этого сочинения близки вокальным сочинениям Шуберта.

Композитор тщательно подходит к раскрытию словесного содержания кантаты, начиная от общего настроения до передачи смысла отдельных слов. Интерпретация словесного образа, как считают музыковеды, связана прежде всего с гармоническими средствами: хроматизацией музыкальной ткани, переносом акцента с устойчивости на неустойчивость (аккорды смешанных

функций: медианты, двойственные в функциональном отношении побочные септаккорды). Тенденцию, связанную с обращением к фонической стороне функций, можно отнести ко всей кантате «Stabat Mater», в частности к первой ее части, где хоровое аккордово-гармоническое изложение опирается на красочный ряд созвучий.

Для мелодики кантаты характерна ритмическая подвижность голосов. Композитор использует в сочинении контрастную динамику, широкую палитру динамических средств (от мерцающего *ppp* до свободного и яркого *f*), темповых обозначений (*largo, allegretto, andantino, adagio, andante, largetto, allegro maestoso, maestoso*), фактурного изложения: аккордового, гомофонно-гармонического, имитационно-полифонического. Тембрально расцвечивает музыкальный материал, выдержанный в стиле *lamento*. Тембровая контрастность и регулярные каденции усиливают детализацию формы. Эти особенности шубертовского письма придали кантате ярко индивидуальные черты.

Шуберт работал в жанре мессы на протяжении всего своего творческого пути, однако как композитор-романтик он по-новому трактует старый литургический жанр: его мессы камерны, невелики по размерам, в них господствует лирика, песенное начало, они далеки от молитвенной аскетичности.

Небольшая камерная *Месса G-dur* (1815) была написана композитором за пять дней. В музыковедении она определяется как характерная для шубертовской трактовки этого канонического жанра. Композитор в этом произведении использовал только струнный оркестр с добавлением органа. В первой части мессы «Kyrie» устанавливается лирический, светлый, умиротворенный колорит, в отличие от большинства «Kyrie», написанных предшественниками композитора, отличающихся суровым и скорбным характером. Хор написан в трехчастной форме: крайние части исполняются хором, средняя часть *(«Christe eleison»)* – сопрано соло с заключительными репликами хора. Для создания лирического, просветленного образа композитор использует спокойное движение хоровых аккордов в средней тесситуре, умеренный темп (*andante con moto*) и динамику, светлую тональность (*G-dur*), мягкие плагальные гармонии, прозрачную фактуру, плавное сопровождение. Тема проходит в партии сопрано в дециму с партией басов; оркестр дублирует хор. Выразительная, взволнованная жалоба-мольба солирующего сопрано в среднем разделе первой части, подхваченная хором, напоминает лирический романс. Для нее характерны ладовый контраст (*a-moll*), ниспадающие интонации, мягкие окончания на слабой доле такта. Эмоциональный тонус этой части мессы в целом далек от молитвенной аскетичности текста.

Во второй части *«Gloria»* слышится радостное ликование, прославление Творца. Стремительные пассажи оркестра перекликаются со стройными аккордами хора. В среднем разделе части появляется песенная мелодия –

своеобразный дуэт-перекличка солирующих сопрано и баса на фоне коротких фраз хора.

Третья часть *«Credo»* характеризуется большей суровостью и сдержанностью. В ней нет солирующих голосов, нет певучих тем широкого дыхания, на передний план выходит повторяющаяся речитация хора в зком диапазоне, с частыми унисонами, ровным, мерным темпом, приглушенной звучностью. Сдержанность изложения нарушается лишь в кульминации, построенной на мощных аккордах.

Четвертая часть *«Sanctus»* решена композитором традиционно: она построена на звонких возгласах хора и торжественных перекличках оркестра в первом разделе и на имитационно-полифоническом изложении голосов во втором разделе – «Osanna».

Часть *«Benedictus»* – самая песенная. Начинается грациозным оркестровым сопровождением скрипок, подготавливающих плавную, простодушную, типично шубертовскую мелодию. Ее проводят по очереди солисты – вначале сопрано, затем тенор и бас, а в оркестре разворачиваются вариации на эту песенную тему. Завершается часть резко контрастным эпизодом – повторением фугато «Osanna».

Часть «*Agnus Dei»* продолжает камерно-лирическую линию предыдущей части. Хор написан в необычной для мессы – куплетно-строфической форме. Структура каждого куплета не квадратна: пять тактов занимает оркестровое вступление, пять тактов – соло, четыре такта – хор. Каждый куплет имеет свою тональную окраску, а также определенный ладовый колорит. Общая ладовая направленность выражается в движении от минора к мажору: оркестровое сопровождение – минор, соло – минор-мажор, хор – мажор. Закономерность сохраняется и в соотношении тональностей: каждая последующая мажорная тональность на секунду ниже минорной в каждом куплете. Первый куплет – *e-moll* – *D-dur*, второй – *h-moll* – *A-dur*, третий – *a-moll* – *G-dur*. Сопоставление мажора и одноименного минора (*A-dur* – *a-moll*), часто встречающееся у Шуберта, возникает при окончании второго куплета и в начале третьего. В основе оркестрового вступления – два коротких повторяющихся мотива-вздоха. Вторая интонация характеризуется внезапной сменой динамики *fp*. Трижды повторяется диалог солиста и хора, партия соло представлена речитативно-декламационным складом. Необычно трактован финал мессы: вместо традиционного мощного хора композитор написал лирическую миниатюру в тихом звучании хора и оркестровой постлюдии, завершающей эту часть.

Ференц Лист (1811 – 1886) – известнейший венгерский композитор, дирижер, педагог, величайший пианист-виртуоз XIX в. Родился в Доборьяне, тогда считался венгерской территорией (ныне австрийский Райдинг) в семье обедневшего дворянина. Благодаря помощи местных магнатов получил прекрасное музыкальное образование в Вене; его педагогом по фортепиано был К. Черни, по композиции – А. Сальери, Ф. Паэр и А. Рейхи. Уже с девяти лет он вызывал удивление и восторг публики своей совершенной, виртуозной

исполнительской техникой и оригинальными, вдохновенными импровизациями.

Лист стал знаменит вначале как пианист-виртуоз. В 1823 г. он посетил Вену, Мюнхен, Париж, Лондон и некоторые другие столицы в качестве пианиста, импровизатора и имел необычайный успех. В период с 1823 г. по 1835 г. жил и концертировал в Париже, развернув там свою педагогическую и композиторскую деятельность. В этот период Ференц познакомился и сблизился с Г. Берлиозом, Ф. Шопеном, Ж. Санд, а также другими виднейшими деятелями искусства и литературы.

С 1835 г. по 1839 г. Лист путешествовал по Швейцарии и Италии в качестве пианиста-виртуоза, совершенствуя свое мастерство. В композиторском творчестве выдвигал идею синтеза искусств, в частности музыки и поэзии. Основным его принципом стала программность, основанная на сочинении музыки определенного сюжета или образа. Лист гастролировал по всей Европе с неизменным триумфом до 1848 г., однако затем прекратил концертную деятельность, поселился в Веймаре, приняв должность придворного капельмейстера. В 1858 г. композитор оставил эту должность, разочаровавшись в окружающей его обстановке; жил в Риме, Будапеште и вновь в Веймаре. В 1865 г. принял церковный сан, но от внешнего мира не отдалился, посвятив себя педагогике и оказывая покровительство молодым талантливым музыкантам.

В 1875 г. по инициативе композитора в Будапеште открылась Музыкальная академия, которая и в настоящее время носит его имя. Лист стал ее первым президентом и профессором по классу фортепиано. Скончался 31 июля 1886 г. в Байройте (Байрейте).

В русле французского романтизма, в общении с В. Гюго, Г. Гейне, О. Бальзаком, под воздействием творчества Н. Паганини, Г. Берлиоза, Ф. Шопена формируются художественные идеалы композитора. Творческое наследие Листа огромно: «Фауст-симфония» (по Гёте), «Симфония к “Божественной комедии”» (по Данте), два фортепианных концерта, «Этюды трансцендентного исполнения», 12 симфонических поэм, 19 венгерских рапсодий и др. Хоровая музыка, как духовная, так и светская, занимает в творчестве композитора одно из основных мест. Светские хоровые сочинения создавались в 1840 – 1850-е гг. (хоры *a cappella* с сопровождением, две кантаты), духовные – преимущественно в так называемый «римский период» (1861 – 1869), связанный с увлечением Листа католицизмом и принятием им сана аббата.

Творческая деятельность Листа была очень многогранной, его достижения во многом послужили основой для венгерской национальной музыки. В романтических ораториях, симфонических поэмах, фортепианных, хоровых и вокальных сочинениях композитор широко обращался к мелодическим, ритмическим и гармоническим элементам венгерской народной музыки, в особенности национальному стилю «вербункош». Это проявилось не только в его обработках национальных венгерских мотивов,

мелодий и танцев, среди которых «Венгерские рапсодии», основоположником которых он является, но и в произведениях, отражающих венгерское национально-освободительное движение, например в кантате «Венгрия».

Исследователи Д. Локшин и И. Лицвенко отмечают, что кантата *«Hungaria»* («Венгрия», 1840), написанная на слова Франца Шобера для солистов (бас и тенор) и мужского хора, возникла как своеобразный музыкальный ответ на стихотворение Михая Вёрёшмарти «Ференцу Листу». В кантате звучит призыв к борьбе за независимость Венгрии. В основу произведения положена мелодия венгерского революционного «Ракоци-марша»*. Все темы кантаты интонационно и ритмически связаны между собой, представляют своеобразные варианты начальной фразы «Ракоци-марша». Мелодия известного марша встречается и в других произведениях композитора, в частности в отдельных частях «Венгерской коронационной мессы». Напев «Ракоци-марша» является лейтмотивом творчества композитора.

Кантата написана в одночастной свободной форме, которая сочетает в себе черты сонатности, вариационности и цикличности. Типично для нее также использование монотематического развития. Характерные черты мелодии – строение по звукам трезвучия, многократная повторность интонации восходящей кварты, острый пунктирный ритм.

Среди духовных произведений Листа можно выделить «Гранскую мессу», хор на текст XIII псалма, «Te Deum». В римский период и последующие годы им сочинено несколько ораторий (легенд) – «Легенда о святой Елизавете», «Христос», «Св. Цецилия. Легенда», «Св. Христофор. Легенда» и др., две мессы – «Хоральная» и «Венгерская коронационная», «Реквием», несколько псалмов и ряд отдельных произведений.

Исследователи выделяют в духовных хоровых произведениях композитора три направления: первому свойствен католический догматизм, аскетическая отрешенность; второе отмечено скорее чертами «религиозного содержания, созерцания, а не выражения»; третье, по существу, чуждо религиозным сюжетам и по музыке близко к светским произведениям композитора. Для произведений первой группы характерно: одноголосное хоровое изложение преимущественно в духе григорианского хорала, например хор «Via Crucis»; полифоническое развитие темы, ранее звучащей одноголосно; четырехголосный аккордовый склад с секундовыми сопоставлениями тональностей, например хор «Pater noster». Ярким примером второй группы произведений выступает хор «Ave Maria». Музыкальное содержание произведений третьего направления наполнено земными человеческими радостями, страданиями, порой изысканно-чувственной лирикой.

Рассмотрим «Гранскую мессу», написанную для смешанного хора, квартета солистов и оркестра; первоначально она имела название «Торжественная месса для освящения базилики в Гране (Эстергоме)». Месса

* Марш назван в честь Ф. Ракоци, руководителя национально-освободительного движения в Венгрии в начале XVIII в.

состоит из шести частей. В пяти из них («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei») участвуют смешанный хор, квартет солистов и оркестр, в части «Benedictus» – квартет солистов и оркестр.

Новаторскими чертами отмечена третья часть «Credo», написанная в сонатной форме с эпизодом в разработке. В ней наиболее ярко проявились листовские принципы монотематизма: лирическая тема эпизода, проходящая в оркестре, представляет, по существу, преобразованную тему героической главной партии. В разработке, следующей за эпизодом, интонации главной партии хроматизируются, заостряются: диатоническая тема с четко выраженным кварто-квинтовым ходом изменяется до неузнаваемости; большое значение получают интервалы уменьшенной терции и уменьшенной кварты.

Следующие части мессы представлены отдельными хоровыми миниатюрами, в которых «Sanctus» строится на теме «Gloria», «Benedictus» – «Christe eleison», а «Agnus Dei» – своего рода реприза мессы: в последней части поочередно в варьированном виде повторяются темы «Kyrie eleison», «Christe eleison», «Gloria», «Credo», способствуя тем самым целостности композиции.

Основой хорового стиля композитора является гомофонно-гармонический склад, полифония имеет лишь подчиненное значение и строится на гармонической основе. Фактура хорового письма разнообразна: композитор редко придерживается одного вида изложения, его партитурам свойственно переменное количество голосов – от одноголосия до многоголосия на основе различных музыкальных складов. Например, в кантате «Венгрия» обнаруживается противопоставление хорового одноголосия экспозиции (главной и побочной партий) хоровому четырехголосию средней части (эпизоду); хорового унисона репризы – хоровому четырехголосию коды.

Оригинальность музыкального почерка Листа состоит в расширении сферы октавных удвоений до четырех голосов. Наиболее часто композитор прибегает к октавным удвоениям в смешанных хорах, например в третьей части «Гранской мессы» «Credo», где в реальном двухголосии удваиваются в октаву два голоса, а в трехголосии – три. В части «Sanctus» удваиваются в октаву четыре мужских голоса четырьмя женскими партиями.

В хоровой музыке Листа огромную роль играет гармония, отличающаяся яркостью колорита и разнообразием музыкально-выразительных свойств: сопоставлением далеких тональностей, применением побочных доминант и субдоминант, эллиптических оборотов, энгармонических модуляций, ладовой переменности. Эти гармонические трудности в исполнении облегчаются безупречным листовским голосоведением.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809 – 1847) – крупнейший немецкий композитор, дирижер, пианист, педагог. Родился 3 февраля 1809 г. в Гамбурге в семье крупного банкира, его дед, Моисей Мендельсон, был известным

философом, проповедником еврейского Просвещения. Атмосфера интеллектуальности, которая окружала Мендельсона с самого раннего детства, оказала на его формирование огромную роль. Еще юношей он имел возможность общаться с самыми крупными представителями художественной и научной интеллигенции, которые посещали салон его родителей в Берлине (Гегель, Гейне, Гёте, Гумбольдт, Яков Гримм, Торвальдсен, Вебер, Паганини и др.). Огромное значение для биографии композитора имели занятия с учителем по гармонии К. Цельтером, который смог привить своему ученику веру в идеалы классицистского искусства. Цельтер, основоположник движения «лидертафель» (мужского хорового любительского общества-братства) и руководитель Берлинской певческой капеллы, приобщил юношу к традициям немецкой национальной хоровой музыки. С деятельностью Мендельсона в капелле связано крупнейшее событие того времени – исполнение, по инициативе и под его руководством, «Страстей по Матфею» Баха, сочинения, которое пролежало в архиве около ста лет и которое Мендельсон открыл заново для слушателей. Композитор пропагандировал и музыку других гениальных мастеров: Палестрины, Ла́ссо, Перголези, Шютца, Генделя, Гайдна, Бетховена, Моцарта.

Мендельсон видел свое предназначение в возрождении высоких идеалов музыкальной классики. В условиях социальных сдвигов, происходивших в Европе между двумя французскими революциями 1830 и 1848 гг., он сознательно пренебрегал оружием музыкальной публицистики, видел высшее выражение духовной культуры Германии в искусстве Баха, Генделя, Глюка, Бетховена; с неисчерпаемой энергией боролся за то, чтобы утвердить их принципы. Произведения его привлекают своей серьезностью, целомудрием, «безукоризненной чистотой стиля» (П. И. Чайковский). Особенность музыки Мендельсона заключалась в ее широкой доступности, она отвечала художественным вкусам демократической среды. Темы ее, образы и жанры были тесно связаны с немецкой культурой. В его сочинениях широко отразились образы национального поэтического фольклора, новой отечественной литературы и поэзии. Композитор прочно опирался на издавна бытовавшие в немецкой демократической среде музыкальные жанры.

В крупных хоровых сочинениях Мендельсона явно прослеживаются старинные национальные традиции, уходящие не только к Гайдну, Моцарту, Бетховену, но еще дальше, в глубь истории – к Шютцу, Баху, Генделю. Популярнейшее движение «лидертафель» отразилось не только на многочисленных хорах композитора, но и на многих инструментальных его произведениях, например известнейших «Песнях без слов». Мендельсона привлекали и бытовые формы немецкой городской музыки: романс, камерный ансамбль, различные виды домашнего музицирования. Композитор проявлял также интерес к народной песне, стремился приблизиться к интонациям немецкого фольклора.

Творческое наследие Мендельсона охватывает абсолютно все музыкальные жанры. Наиболее обширную и значительную часть составляет

инструментальная музыка, представленная симфониями, увертюрами, концертами, камерными ансамблями, сонатами для разных инструментов, в том числе и органа, фортепианными сочинениями. Главным открытием Мендельсона в симфонической области, где он выступил новатором, являются концертные программные увертюры, среди которых «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды, или Фингалова пещера», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз». Программность в этих произведениях имеет обобщенный характер: композитор не стремился к последовательной сюжетности, к фиксации отдельных подробностей содержания, избегал развернутых литературных предисловий, ограничиваясь заголовками.

Хоровая музыка композитора обширна по тематике и жанрам. Это произведения кантатно-ораториальной формы: оратории «Павел», «Илия», незаконченная оратория «Христос», симфония-кантата «Хвалебная песнь» («Lobgesang»); хоры из одноактной комической оперы «Возвращение с чужбины» и из неоконченной оперы «Лорелея»; хоры из музыки к драматическим спектаклям: «Антигона» Софокла, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Аталия» Раси́на, «Эдип в Колоне» Софокла, «Первая Вальпургиева ночь» Гёте. К церковной хоровой музыке Мендельсона относятся семь псалмов, пять мотетов и другие произведения для различных составов a cappella и в сопровождении органа. Кроме духовной музыки, композитором создано много светских хоров a cappella (28 для смешанного состава и 18 для мужского).

Музыкальный почерк Мендельсона индивидуален: ясная мелодичность, что связано с бытовым песенным стилем, использование жанрово-танцевальных элементов, тяготение к мотивной разработке, наконец, уравновешенные, отшлифованные формы, сближающие музыку композитора с искусством немецких классиков. Однако классический стиль в его творчестве переплетается с романтическими чертами. Он тяготеет к отображению светлых сторон жизни, музыка преимущественно элегична, чувствительна.

Выход устремлениям композитора к серьезной вокально-драматической музыке дали две оратории «Павел» и «Илия», сосредоточившие в себе возвышенные, демократические идеи композитора. Обе оратории написаны на сюжеты из Священного Писания; библейские сказания восхищали Мендельсона своими художественно-поэтическими образами.

В музыкально-драматической композиции ораторий явно прослеживается преемственность с классицистскими образцами. Так, например, в оратории «Павел» черты баховского ораториального стиля своеобразно сочетаются с генделевским, в оратории «Илия» обнаруживается преемственность с Генделем, а также с вокально-драматическими произведениями Гайдна и Бетховена. Однако не в этом заключается их художественная сила: в сравнении с хоровыми произведениями Генделя, Баха и Бетховена оратории Мендельсона, несомненно, проигрывают. Философские мотивы легенд получили у Мендельсона лирическую трактовку, а не героико-

патриотическую, как было принято у классиков. Несмотря на то, что композитор отлично владел техникой контрапункта и хорового письма, он все же мыслил преимущественно в гармоническом «песенно-фортепианном» стиле. В этих сочинениях нет подлинной классической полифонии, которая наполняет хоры звуковой насыщенностью, внутренним драматизмом, напряженностью, соответствующих героическому характеру ораториального жанра.

Большой художественный интерес оратории «Павел» и «Илия» вызывают как образцы вокально-хорового искусства романтиков. Интимные, элегичные, лирико-созерцательные настроения раскрываются композитором очень тонко, выразительно и оригинально. В. Д. Конен отмечает, что музыкальный диапазон ораторий Мендельсона простирается от прозрачного звучания возвышенного хорального склада до шубертовской красочной романсности и интимной лирики «Песен без слов», от энергичной маршевости до передачи углубленной бетховенской созерцательности. Оратории покоряют вдохновенностью, чистотой стиля и совершенством воплощения. Некоторые сольные номера ораторий приобрели широкую популярность как своего рода народные песни.

Хоры (№ 2, 5, 8) первой части оратории «Павел» отчетливо передают состояние мятежной толпы, взрыва эмоций, гнева, ярости, отчаяния. Им близки по характеру хоры № 12 и № 13 из оратории «Илия». Хоры № 5 и № 8 оратории «Павел» являются кульминационными, они составляют самую драматически насыщенную часть всего сочинения. Центральный хор (№ 11) из первой части оратории «Павел» смягчает напряжение и вносит в хоровую драматургию чувство покоя и смирения. Это достигается нежной тихой звучностью, мягкими благозвучными аккордами, самим характером мелодии, особенностями хоровой фактуры. Характерным приемом для Мендельсона является сочетание гомофонно-гармонической и полифонической фактур в основном полифоническом развитии гармонического эпизода. Такое сочетание характерно для большинства хоров, написанных в трехчастной форме с полифонически развитой серединой.

В целом в романтических ораториях Мендельсона преобладают хоры, исполненные мягкой лирики, просветленной печали. Светлых, лирических хоров больше в оратории «Илия», например очаровательный, нежный женский терцет (a cappella), написанный в духе скерцозных хоров эльфов из музыки для шекспировской пьесы «Сон в летнюю ночь».

Почти все хоры оратории «Илия» написаны для смешанного состава, № 35 – для квартета солистов или хора. В оратории ярко выражены различные виды имитационной полифонии, они искусно представлены композитором в большом драматичном хоре № 24. Одним из основных и излюбленных Мендельсоном приемов имитации является проведение темы поочередно у мужских и женских голосов. Этот прием часто встречается как в крупных сочинениях (хоры № 11 и № 34 оратории «Илия»), в хоре № 1 из музыки к

спектаклю «Аталия», так и в отдельных хорах, написанных для различных составов.

В ораториях «Павел» и «Илия» композитор использует крупные хоры и ансамбли, написанные в сложных полифонических формах, которые сочетаются с небольшими лирическими ариозо, ариями, дуэтами, терцетами, пленяющими мелодиями бытового романсного склада. Хоры оратории просты по гармонии, характеризуются ясностью формы, удобством тесситуры, они рассчитаны на массовое исполнение.

Мендельсон как истинный романтик блестяще воплотил волшебный, фантастический мир в нескольких своих хоровых сочинениях, среди которых ярко выделяется заключительный хор эльфов из музыки для пьесы «Сон в летнюю ночь»: на переднем плане не трагедийность и философская глубина величайших шекспировских творений, не сила драматизма и характеров, а красота и поэзия природы, очарование сказочной народной фантастики, блестящей остроумной выдумки.

Легкое, прозрачное скерцо рисует пленительный, воздушный, сказочный мир эльфов – фантастических духов природы, резвящихся в таинственном ночном лесу. Звучание женских голосов, прерываемое паузами на фоне беспрерывного «жужжания» красочной оркестровой темы из увертюры, создает опоэтизированные картины природы ночного леса.

Вокально-симфонические сочинения Мендельсона являются одними из самых лучших творений этого жанра романтической эпохи. В них соединяются, переплетаются старый и новый стили. Композитор создал оригинальные, высокопоэтичные произведения в жанре оратории, не знавшей до Мендельсона такого лиризма и проникновенной созерцательности.

Роберт Шуман (1810 – 1856) – немецкий композитор, педагог, влиятельный музыкальный критик, выразитель эстетики немецкого романтизма. Родился в провинциальном саксонском городке Цвиккау в семье издателя, книготорговца. Отец, Август Шуман, всячески поддерживал и поощрял склонности младшего сына. С семи лет Роберт берет уроки фортепианной игры у местного органиста и бакалавра И. Кунтша. Одновременно изучает иностранные языки – латинский, французский, греческий. В девять с половиной лет становится учеником Цвиккауской гимназии, которую оканчивает восемнадцатилетним юношей.

В годы учебы юного Роберта привлекает не только музыка, он становится страстным поклонником литературы, в изучении которой делает большие успехи.

Знакомится с произведениями Байрона, Жан Поля, Гёте, Шиллера, древнегреческих трагиков. В его музыкальном творчестве явно отразились настроения и образы этой романтической литературы. Юноша постепенно приобщается к профессиональной литературной работе, серьезно увлекается филологией, составляет статьи для энциклопедий, которые выходили в издательстве его отца. Его ранние литературные сочинения были написаны на таком уровне, что их посмертно опубликовали в качестве приложения к

собранию его зрелых журналистских трудов. Молодой Шуман в определенный период своей жизни даже колебался, избрать ли ему поприще литератора или музыканта.

В 1828 г. он поступает в Лейпцигский университет, а в следующем переходит в университет Гейдельберга. По настоянию матери планировал стать юристом, однако не давала покоя мысль стать концертирующим пианистом; музыка все сильнее притягивала юношу. В 1830 г., взяв разрешение у матери, решает полностью посвятить себя музыке. Возвращается в Лейпциг, где берет уроки фортепиано у знаменитого педагога Фридриха Вика, а также занимается композицией у Генриха Дорна. Во время обучения у молодого Роберта постепенно развился паралич среднего пальца руки и частичный паралич указательного пальца, из-за чего пришлось оставить мысль о карьере профессионального пианиста-виртуоза.

Шуман стал серьезно заниматься композицией и одновременно музыкальной критикой. В 1834 г., найдя поддержку в лице своего наставника Фридриха Вика, пианистов Людвига Шунке и Юлиуса Кнорра, он основал одно из влиятельнейших в дальнейшем музыкальных периодических изданий – «Новую музыкальную газету» («Neue Zeitschrift für Musik»), которую на протяжении нескольких лет редактировал и регулярно публиковал в ней свои статьи. В статьях, написанных нередко в виде сцен, диалогов, афоризмов, Шуман представлял читателю идеал истинного искусства, который он видел в произведениях Баха, Гайдна, Бетховена, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Шопена, Берлиоза, в игре Паганини и юной пианистки Клары Вик – дочери своего учителя, спустя несколько лет ставшей женой композитора. Шуман собрал вокруг себя единомышленников, которые выступали на страницах популярного журнала как давидсбюндлеры (члены Давидова братства – придуманного Шуманом музыкального братства, которое должно бороться с мещанским отношением к музыке). Свои статьи композитор часто подписывал вымышленными именами давидсбюндлеров Флорестана и Эвсебия, которые олицетворяли две стороны его личности: первый – буйную, импульсивную, пылкую, второй – мечтательную, лирически-созерцательную.

Шуман преподавал в Лейпцигской консерватории, учрежденной в 1843 г. Феликсом Мендельсоном. В 1844 г. композитор вместе с супругой, выдающейся пианисткой Кларой Жозефиной Вик, отправился в гастрольную поездку в Санкт-Петербург и Москву, где их принимали с большими почестями. В том же году Шуман переезжает из Лейпцига в Дрезден, где у композитора впервые проявляются признаки нервного расстройства. Лишь в 1846 г., немного поправившись, был в состоянии вернуться к творчеству.

В 1850 г. композитора пригласили на должность городского директора музыки в Дюссельдорфе. Однако осенью 1853 г. с ним не был подписан дальнейший контракт по причине размолвок. В 1853 г., путешествуя вместе с женой по Голландии, у композитора вновь стали проявляться симптомы болезни. В момент нервного обострения он попытался покончить жизнь

самоубийством, бросившись в Рейн, однако был спасен. Композитора пришлось поместить в психиатрическую лечебницу в Энденихе близ Бонна, где он почти ничего не сочинял, изредка виделся с супругой Кларой. Умер Роберт Шуман 29 июля 1856 г. Похоронен в Бонне.

Творческое наследие Шумана велико: 4 симфонии, камерные ансамбли, концерты для фортепиано, виолончели, скрипки; программные концертные увертюры «Мессинская невеста» по Шиллеру, «Герман и Доротея» по Гёте, «Юлий Цезарь» по Шекспиру; произведения для фортепиано «Лесные сцены», «Фантастические пьесы», «Танцы давидсбюндлеров», Фантазия до-мажор, «Крейслериана», «Новеллетты», «Юмореска», «Венский карнавал» и др.

В вокальной лирике XIX в. песенное творчество Шумана занимает одно из ведущих мест. Композитор, развивая и обогащая шубертовскую традицию, создал огромное количество песен (более 200) и вокальных циклов «Круг песен» на текст «Юношеских страданий» Гейне, «Мирты» на тексты Гёте, Рюккерта, Гейне, Байрона, Бёрнса, Мура и Мозена, «Круг песен» на тексты Эйхендорфа, «Любовь и жизнь женщины» на слова Шами́ссо и «Любовь поэта» на слова Гейне. Главной и отличительной чертой большинства вокальных миниатюр Шумана является изобилующий деталями, насыщенный подтекстами, раскрывающий сокровенный смысл поэтического высказывания фортепианный аккомпанемент. В его вокальных циклах лирическое чувство обретает высокую степень конкретности и глубокого психологизма; вокальная мелодика гибко следует за поэтическим текстом.

Хоровая музыка в творчестве немецкого композитора-романтика занимает значительное место. Интерес к хоровому искусству объясняется обширной хормейстерской деятельностью, руководством мужским хором, носившим название «Дрезденский лидертафель», а также любительским смешанным хором. Под руководством Шумана эти два коллектива исполняли сочинения Палестрины, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта.

Хормейстерская деятельность композитора стимулирует его творчество в области хоровой музыки. В этот период им было создано наибольшее количество хоровых сочинений. Среди них песни для смешанного хора, ритурнели в форме канонов для мужского хора, «Прощальная песня» для хора с ансамблем духовых, «Рождественская песня» для сопрано, хора и оркестра, четыре тетради романсов и баллад для смешанного хора с органом, охотничьи песни. К крупным сочинениям относятся «Реквием по Миньоне» (из «Вильгельма Мейстера» Гёте) для солиста, хора и оркестра (ор. 98б), «Манфред» – музыка к драматической поэме Байрона в трех частях (ор. 115), опера «Геновева» (по пьесам К. Ф. Хеббеля (Геббеля) и Л. Тика), «Странствие Розы» – сказка по поэме Г. М. Хорна (Горна) – для солистов, хора и оркестра (ор. 112), «Королевский сын» (на стихи Л. Уланда) – баллада для солистов, хора и оркестра (ор. 116), месса для четырехголосного хора и оркестра (ор. 148) и др. К самым значительным произведениям Шумана относится оратория «Рай и Пери» (из «Лаллы Рук» Т. Мура). В течение десяти лет, в период с 1844 г. по 1853 г., композитором создавались «Сцены из “Фауста”» (по Гёте).

Крупные вокально-симфонические произведения Шумана совершенно отличаются от подобных сочинений Генделя, Баха, венских классиков и даже Мендельсона. В его творчестве отсутствуют произведения классического кантатно-ораториального жанра, характеризующиеся сквозным драматургическим развитием, монументальностью форм и масштабностью эпизодов. Его вокально-симфонические произведения овеяны лирическими настроениями. «Он открыл, – писал Лист, – новый музыкально-поэтический жанр… не менее возвышенный и чистый, чем оратория, – жанр, который способен возбуждать такой же интерес и так же разнообразен, как опера, но не ставит своей задачей разработку драматической стороны, а, наоборот, предоставляет большой простор лирике и специфически музыкальным элементам. Этим самым он перенес в концертный зал одновременно и церковную и театральную музыку». Его музыкально-драматические произведения представляют собой отдельные музыкальные номера, написанные на поэтические тексты, как правило, они не имеют сквозного сюжетного развития.

В. Д. Конен отмечала такую особенность шумановских хоровых сцен, как их близость романсу. «Весь замысел произведения, его композиция, эмоциональная атмосфера больше всего напоминают романсовые сборники самого Шумана, написанные на стихи какого-нибудь одного поэта». Сольные эпизоды, выделяющиеся в художественном отношении, по своему музыкальному языку, фактуре сопровождения и приемам выразительности напоминают романсы композитора. «Близость романсу определила новаторский облик шумановских ораторий, присущие им национально-характерные черты». Несмотря на то, что хору принадлежит довольно значительное место в этих произведениях, он часто играет роль повтора-рефрена, повторяя мысль, высказанную солистом, или является участником диалога с солистом. В вокально-симфонических произведениях Шумана лучшие страницы хоровой музыки представлены образами лирическими и лирико-драматическими.

Оратория *«Рай и Пери»* является крупным вокально-симфоническим произведением композитора. Сюжетом для оратории послужила одна из восточных сказок, вошедших в романтическую поэму «Лалла Рук» ирландского поэта Томаса Мура; название этой сказки «Тайный пророк из Хорасана». Друг Шумана Э. Флексих предложил композитору сюжет для создания музыкальной композиции, он же специально перевел текст Томаса Мура с английского на немецкий. Окончательная же обработка немецкого текста и превращение его в либретто принадлежит самому композитору.

Героиня поэмы Пери, изгнанная из рая грешница, представлена Шуманом одухотворенным женским образом. Она должна совершить высший нравственный подвиг, чтобы перед ней снова открылись двери Эдема. «Грешная душа во время своих странствий по земле видит много страданий и горя. Пролетая над Индией, Пери видит реки, обагренные кровью, и народ, подавленный жестоким завоевателем; лишь отважный юноша – военачальник

индусов – не склоняет головы и, покусившись на жизнь тирана, падает, убитый по его приказу. Первый дар Пери – капля крови героя-патриота – отвергается небом. В Египте, в глухом лесу, умирает от чумы одинокий, всеми брошенный юноша; но верная невеста тайно пробирается к нему, чтобы, “прильнув с последним долгим поцелуем”, умереть рядом. И “последний вздох любви” отвергнут стражем рая. Лишь третий дар Пери – слеза раскаявшегося преступника, которого растрогала молитва ребенка, – открывает перед ней двери Эдема» (Д. В. Житомирский).

Оратория трактована композитором своеобразно: соединение тонкой камерной лирики и сцен театрально-драматического и монументально-хорового жанров. В сочинении все характерно для романтика: поэзия сказки, экзотичность сюжета. Форма произведения оригинальна – это поэма в сочетании ораториальных черт и оперных принципов в развертывании сюжета. Сам композитор определил жанр произведения по литературному источнику. «Рай и Пери» – поэма для солистов, хора и оркестра.

Черты поэмности в сочинении проявляются в свободе, текучести повествования, плавных переходах от речи рассказчика и действующих лиц к монументальным хоровым номерам, заканчивающим каждую из частей оратории. При всей грандиозности целого и монументальности хоровых эпизодов в оратории сохраняется свойственный Шуману лирический, задушевный тон высказывания. Всю богатейшую гамму выразительных музыкально-речевых интонаций, найденных им в камерно-вокальной лирике, композитор дополняет и обогащает средствами хора и оркестра.

Оратория насыщена хорами: в десяти из двадцати шести номеров принимает участие хор. Вся первая часть (так называемые «индийские сцены») наполнена хорами, они монументально-простые, проникнутые гражданским пафосом. Первый хор «Но ныне, полны крови, реки там» (№ 6), написанный в тональности *Des-dur*, выразительно-суровый, мужественный, воплощает рассказ о народном бедствии. Тема, основанная на широких скачках, звучит в партии теноров, после чего исполняется в зловещем унисоне нисходящего звукоряда всем хором. Тревожное тремоло в оркестре, нисходящие интонации, исполняемые хором в октавный унисон, усиливают в музыке драматическое напряжение. В дальнейшем тема становится речитативной; короткие, взволнованные фразы звучат у всего хора в унисон.

После оркестрового эпизода, раскрывающего картину боя, в котором Шуман разработал седьмую вариацию из «Симфонических этюдов» с ее грозно набегающими, будто «атакующими» пассажами, следует второй хор. В нем передается гнев тирана Газны; интонации хора суровые, решительные. Склад хорового письма – полифонический: вначале тема излагается в унисон сопрано и тенорами, ответ поручен альтам и басам.

Хор переходит в большую драматическую сцену: тема басов-завоевателей, провозглашающих славу Газне, – широкая, величественная, тема теноров, проклинающих тирана, – воинственная, что подчеркивается фанфарностью интонаций и ритмом. Обе темы, в дальнейшем варьируясь,

проходят в виде диалога. Продолжением драматической сцены выступает соло тенора (№ 7), раскрывающее рассказ о непокорившемся, истекающем кровью молодом военачальнике-индусе, и затем драматический эпизод его казни.

Два впечатляющих хора служат откликом на смерть героя. Первый «Горе нам» (№ 8) – народный плач, которым передается глубокая, безысходная скорбь народа в связи с казнью их предводителя; одна из лучших страниц оратории. В женских, а затем и в мужских голосах звучат отдельные возгласы, близкие интонациям вздохов, плача, стенаний. В оркестре звучит выразительная, скорбно-патетическая тема. Общий трагический колорит усиливается тональной окраской (*h-moll – fis-moll*). После небольшого, но очень выразительного сольного номера следует развернутый хоровой финал, прославляющий народ, который борется за свою свободу и независимость. Основу хорового финала составляет торжественная, героическая фуга, музыка которой исполнена гражданского пафоса и энергии. В этом хоре полифонического склада суровая и решительная тема излагается в унисон сопрано и тенорами, ответ – альтами и басами. За фугой следует другой полифонический эпизод, построенный на новом музыкальном материале. В дальнейшем эти две темы контрапунктически соединяются. Хоровая партитура финала почти полностью дублируется оркестром.

Во второй части оратории выделяется «Хор гениев Нила» с соло Пери, написанный для неполного смешанного состава (сопрано, альты, тенора) в двухчастной форме с заключением (№ 11). Основная тема, разрабатываемая полифонически – энергичная и волевая, она проходит на фоне бурлящего оркестрового сопровождения, напоминающего концертную увертюру «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Образ Пери передан поэтичной, романтически взволнованной, лирической мелодией, типичной для Шумана, звучащей на фоне характерной «пульсирующей» фактуры оркестрового сопровождения.

В изящно звучащем идиллическом «Хоре гурий» (третья часть, № 18) выдержанные квинты в сопровождении явно подражают восточной музыке.

Несмотря на то, что в оратории «Рай и Пери» не ликвидируется номерной принцип, композитор все-таки разрушает формальные границы между номерами, сливая их в группы, тем самым образуя крупные музыкально-драматические сцены. Следует отметить еще один очень важный стилистический прием, связывающий ораторию с прогрессивными оперными исканиями того времени, – стремление к сквозным музыкальным характеристикам; в сочинении нет последовательно проводимых лейтмотивов, но в темах, характеризующих героиню оратории, легко увидеть интонационное родство.

В оратории «Рай и Пери» налицо сходство со стилем барочной оратории, использование типичных для Баха и Генделя приемов письма и жанровых черт: пассакалия (№ 9), хорал «Святые слезы покаяния» (№ 24), фугато (№ 25) на тему с уменьшенной септимой.

В своем ораториальном произведении композитор-романтик предвосхищает отдельные черты позднего романтизма с характерной тягой к

классической стройности форм, ясности и уравновешенности высказывания, полифонической насыщенности музыкальной ткани. В сочинении воплощена романтическая идея синтеза искусств, сочетаемая с признаками оратории и оперы, чертами камерной вокальной лирики, при этом в совершенно неповторимой форме для каждого конкретного сочинения.

«Реквием по Миньоне» представляет собой небольшое сочинение, состоящее из шести номеров; хор участвует в пяти частях. Миньона – танцующая на канате девушка. «Это произведение заслуживает самой высокой оценки, ибо в нем Шуману удалось обогатить и без того совершенное мастерское произведение новой идеей, новыми удачно найденными штрихами» (Ф. Лист). Наиболее интересными являются третья и последняя части.

В третьей части особенно покоряют темы лирического плана, они близки по характеру сольным произведениям композитора. Хор написан для двух солистов, смешанного состава хора и оркестра; преобладающие тональности *C-dur – c-moll*. Форма произведения – двухчастная, основной принцип изложения – диалогический. Первая часть представлена диалогом солирующей теноровой партии и хора, а также диалогом женского и мужского хоров. Для второй части характерно чередование соло сопрано или дуэта с хором; склад письма – гомофонно-гармонический. Первая часть, исполняемая партией теноров, характеризуется порывистой, взволнованной мелодией. Затем эта тема переходит к хору и дублируется оркестром. В связи с изменением интонационно-ритмической структуры мелодия временами приобретает воинственный характер. Вторая часть более спокойная, лиричная, музыкальные интонации ее темы близки основной теме первой части, однако ее эмоциональный тонус совершенно иной. Эта тема изложена в одноименном миноре (*c-moll*). Сопровождение, как и в первой части, является типичным для шумановской фортепианной фактуры. В заключительном хоре (№ 6), несколько уступающем по музыке хоровым эпизодам третьей части, также интересны лирические моменты.

Сочинение «Реквием по Миньоне», связанное с каноническим богослужебным жанром, получает в творчестве Шумана совершенно иную, гражданскую трактовку, навеянную личными, интимно-лирическими переживаниями. Это яркий пример использования Шуманом жанра католической заупокойной мессы в связи с конкретными персонажами литературных произведений.

Тема 10. Становление и эволюция жанра «Реквием»

Реквием («Requiem aeternam dona eis, Domine» – «Покой вечный дай им, господи») – траурная заупокойная месса, посвященная памяти усопших. От торжественной католической мессы отличается отсутствием некоторых частей *(«Gloria», «Credo»)*, вместо которых вводятся другие – *«Requiem aeternam»* («Покой вечный»), *«Dies irae»* («День гнева»), *«Tuba mirum»*

(«Чудесная труба»), *«Lacrimosa»* («Слёзная»), *«Offertorio»* («Приношение даров»), *«Hostias»* («Жертва»), *«Lux aeterna»* («Свет вечный») и др. Само назначение и содержание реквиема обусловливает его скорбно-трагический характер.

Реквием, также как и месса, первоначально складывался из мелодий григорианского хорала, которые исполнялись в унисон. В XV в. стали появляться многоголосные обработки этих мелодий.

Первый такой реквием, созданный композитором франко-фламандской школы Г. Дюфаи (первая половина XV в.), не сохранился. Дошедший до нас реквием этого типа принадлежит также композитору франко-фламандской школы Й. Окегему (вторая половина XV в.). Написанный для хора a cappella в традициях строгого полифонического стиля, он ещё содержит «Credo» – часть, выпавшую в реквиеме последующих эпох. В жанре реквиема работали многие композиторы XVI в. во главе с О. Лассо и Палестриной.

В XVII – XVIII вв., в эпоху зарождения и развития оперы и утверждения гомофонно-гармонического стиля, превратился в крупное циклическое произведение для хора, солистов и оркестра. Канонизированные мелодии григорианского хорала перестали быть его интонационной основой, и вся музыка стала сочиняться композитором. При господстве гомофонно-гармонического склада полифония сохранила значение, но в новом качестве, вступив в органическую взаимосвязь с гармонической функциональностью.

Будучи по тексту связан с католической церковной заупокойной мессой, реквием в его наиболее выдающихся образцах приобрёл внекультовое значение и, как правило, звучит не в церквах, а в концертных залах. В XVIII в. наиболее значительные произведения этого жанра написали итальянцы А. Лотти, Ф. Дуранте, Н. Йоммелли, А. Хассе (немец по происхождению), поляк М. Звешховский. Величайшим является Реквием Моцарта (1791) – последнее произведение композитора, законченное его учеником Ф. Зюсмайером.

К жанру реквиема обращались многие композиторы XIX в. Среди них – Л. Керубини, Ф. Лист, А. Брукнер, А. Дворжак, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, Г. Форе. Наиболее выдающиеся, получившие широкое распространение реквиемы этого времени принадлежат Г. Берлиозу (1837) и Дж. Верди (1873). Грандиозный, насыщенный революционным пафосом реквием Берлиоза посвящен памяти жертв Июльской революции 1830. Отличающийся красотой и богатством мелодики Реквием Верди, посвященный памяти итальянского поэта А. Мандзони, близок по стилю к его операм. Особое место занимает «Немецкий реквием» Брамса (1868), написанный на немецкий текст (вместо традиционного литургического латинского). Не придерживаясь обычного состава реквиема, Брамс отобрал из Священного писания тексты, в которых ставится проблема жизни и смерти. Философская лирика, свойственная стилю Брамса, пронизывает и это его произведение.

Многие современные композиторы отдали дань жанру реквиема, в ряде случаев отказываясь от традиционного литургического текста. В «Военном реквиеме» Бриттена (1962) литургический латинкий текст сочетается со

стихотворениями английского поэта У. Оуэна, имеющими антивоенную направленность. Это одно из наиболее выдающихся произведений современной ораториально-симфонической музыки.

«Реквием» Моцарта (1791), без сомнения, одно из величайших творений человеческого гения, оно относится к числу лучших созданий мирового музыкального искусства. Как считают известные исследователи творчества этого композитора Г. Аберт, Б. В. Асафьев, Д. Л. Локшин, музыковед Альфред Эйнштейн – автор главной книги, посвященной Моцарту, «Реквием» отличается необычайной строгостью стиля, сдержанностью эмоций, лаконичностью и чистотой выражения самых тонких душевных переживаний. Б. В. Асафьев в своем труде «О хоровом искусстве» так охарактеризовал «Реквием»: «Трагически суровый, но в то же время ясный и стройный облик и тон Реквиема… ставит его высоко над многими произведениями того же рода, утопающими в роскошной неге чувственной прелести звучаний или в сентиментально элегической настроенности. Это Реквием-уникум: единый, неповторимый, рожденный из скорби творца его, смотревшего до сих пор смело и радостно в глаза солнцу». Таинственные обстоятельства, связанные с заказом сочинения, как и фатальное предчувствие композитора близости своей кончины, усугубляют трагическое величие этой музыки. Это «Моцарт, который умел быть равно даровитым и великим в коротком жизнерадостном венском вальсе и в сложной симфонии для знатоков».

Сочинение создавалось Моцартом в последние месяцы его жизни. Как известно, Моцарт писал «Реквием» с невероятным напряжением, будучи очень больным. Когда силы совершенно оставляли композитора, он диктовал музыкальный материал своему ученику Францу Зюсмайеру – и все же не успел его завершить, завещав тому закончить свое последнее сочинение. Последним написанным номером Моцарта, по мнению исследователей, является часть *«Hostias»,* остальные номера *(«Sanctus», «Benedictus»* и *«Agnus Dei»*) дописаны Зюсмайером. Заключение повторяет, с иным текстом, моцартовскую музыку первой части.

Премьера «Реквиема» состоялась 14 декабря 1793 г. в Вене в церкви цистерцианцев.

Несмотря на эмоциональную сдержанность, «Реквием» воспринимается с огромным волнением; произведение проникнуто высоким гуманизмом, страстной любовью к человеку, горячим сочувствием к его страданиям. Написан на канонический латинский текст заупокойной мессы, однако далек от богослужебного культа. Разнообразными средствами музыкальной выразительности Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих чувств и переживаний – душевное смятение, умиротворенный покой, глубину горя и страданий. Основную роль в «Реквиеме» играют хоры: из двенадцати номеров девять исполняются хором, три – квартетом солистов. Моцарт широко применяет имитационную полифонию, смешанный склад письма (гармонический и полифонический). В «Реквиеме» – три фуги, каждая из них проходит дважды: «Kyrie» и «Agnus Dei» (первый и последний номера),

«Domine Jesu» и «Hostias» (восьмой и девятый номера), «Sanctus» и «Benedictus» (десятый и одиннадцатый номера).

Первый номер, начинающийся словами *«Requiem aeternam»* («Вечный покой»), в отличие от соответствующих номеров других реквиемов, состоит из двух относительно самостоятельных частей: 1-я часть («Requiem aeternam») носит смешанный склад письма, 2-я *(«Kyrie eleison»)* – представляет двойную фугу. В оркестровом вступлении сосредоточенного характера заключено ядро темы, развертывающейся в первом, стреттном вступлении хора. В хоровом звучании тема приобретает черты мужественности. Трагически-скорбное настроение усугубляется тональностью *d-moll*. Эпизод гармонического склада «et lux perpetua luceat eis» («и свет им вечности воссияет») вносит некоторое просветление, создаваемое светлой переменной тональностью *B-dur*, что соответствует содержанию текста. Постепенно повышающаяся тесситура, вступления голосов на дробленые доли, подхватываемые взволнованным звучанием оркестра, способствуют созданию неповторимого возвышенно-трагического образа. После короткой интермедии в партии соло сопрано звучит фраза, построенная на старинной хоральной мелодии («en ecsilis Israel»). Она прерывается имитационными, волевого характера возгласами хора («ecsaudi» – «услыши»). Этому способствует оркестровое сопровождение, построенное на фанфарных интонациях острого ритмического рисунка. Заканчивается первая часть небольшим фугато, в котором сочетаются две темы (первая, начальная, взята из вступления, вторая, подвижная, – из интермедии).

Вторая половина первого номера представляет собой двойную фугу на словах «Kyrie eleison». Фуга, как и другие полифонические эпизоды, написана Моцартом с подлинным полифоническим мастерством, композитор здесь развивает традиции баховской и генделевской полифонии. Особенность его полифонии состоит в том, что гомофония не утрачивает своих «режиссирующих» функций даже в такой совершенной с точки зрения контрапункта, как эта знаменитая фуга из «Реквиема».

Обе темы фуги, контрастируя друг с другом, рельефно выделяясь, звучат одновременно. В эмоциональной трактовке этих тем сохраняются известные традиции: *«Kyrie eleison»* носит суровый, величественный характер, *«Christe eleison»* – более лиричный, светлый. Первая тема отличается ходом нисходящей уменьшенной септимы в минорной тональности, характерной для музыки XVIII в., воплощавшей трагические образы. Вторая тема наделена подвижностью, требующей от хора большой техники, – придает музыке напряженность развития и динамику. Обе темы, развиваясь, перемещаются в разные голоса по правилам двойного контрапункта. Высшая кульминация достигается в конце фуги, где все голоса останавливаются на уменьшенном вводном септаккорде, способствующем созданию предельно драматического накала. Последующая, редкая по степени выразительности пауза еще более усиливает это состояние. Короткое аккордовое каденционное заключение в темпе *adagio* звучит как обобщенный образ величия и страданий.

Выделяется характерный заключительный аккорд номера – трезвучие без терции, без минорного оттенка, в котором заключен просветляющий вывод.

№ 2 *«Dies irae»* («День гнева») является одним из самых драматических номеров «Реквиема». Аккордовое изложение, дублирование оркестром хоровых партий, четкий ритм придают этой части устрашающе-уверенный характер. Хор написан в простой трехчастной форме. «Dies irae» – грозная картина Страшного суда решена композитором с театральной яркостью. Несмотря на относительную краткость части, динамика достигает здесь подлинно симфонических масштабов. Оркестр образно воплощает картину ужаса и всеобщего страха. На словах «solvet saeclum in favilla» («превратит мир в пепел») мелодический ход аналогичен началу первой части «Requiem aeternam», но образы эти контрастны: если в первой части звучит глубокая скорбь, то в «Dies irae» – возглас отчаяния.

Для хоровых партий басов и теноров, возникающих на фоне бурлящих, вздымающихся фигур сопровождения, характерны канонические проведения. Мелодии широкого диапазона, скачкообразные, с изломанными ритмами ярко рисуют картину Страшного суда. Им противопоставлен женский хор с молящими фразами «voca me» («призови меня»). Создается резкий драматический контраст.

В конце этого номера композитор ввел смелый для того времени новаторский прием в области гармонии: начиная со слов «Or supplex et acclinis» («Прошу я, молящий и преклоненный») через энгармонизмы и уменьшенные септаккорды совершил ряд нисходящих хроматических модуляций (из *a-moll* в *as-moll*, *g-moll*, *ges-moll* и, наконец, *F-dur*). Такое постепенное хроматическое понижение тональностей и ходы басов на тритон в момент вступления уменьшенного септаккорда производят впечатление все большего погружения в бездну. Это изумительный и редчайший в музыке XVIII в. пример колористического использования гармонии.

№ 8 *«Lacrimosa»* («Слезная») – лирико-драматическая кульминация всего произведения, один из самых совершенных образцов чистой, светлой, искренней человеческой скорби. Огромную роль в этом номере играет оркестровое сопровождение: стонущие скрипки передают рыдания, и на этом фоне звучит печальная мелодия хора. Ход с квинты на минорную терцию с последующей остановкой на вводном тоне создает состояние безысходности. Несмотря на гармонический склад изложения, каждый хоровой голос имеет ясно выраженную мелодическую завершенность. Особенно выразительна партия сопрано. Интонационную основу темы составляет мелодический оборот с широкой начальной интонацией и окончанием на слабой доле каждого такта.

«Lacrimosa» написана в двухчастной репризной форме. Тема состоит из двух повторяющихся мотивов и одного построения большого дыхания, характеризуемого непреклонным постепенным движением вверх (у сопрано от *ре* первой октавы до *ля* второй октавы), нарастанием динамики от *p* к *f*. Эти четыре такта создают волну огромного эмоционального напряжения.

Середина – наиболее проникновенный эпизод во всем номере. Мольба («пощади его, Боже»), заключенная в тексте, тонко передана в музыке. Начинаясь собранным, компактно звучащим аккордом на *p* в достаточно высокой тесситуре, особенно у мужских голосов, крайние хоровые партии то расходятся, то сближаются, образуя как бы волны-вздохи. В основе этой фразы – уменьшенный септаккорд и его перемещения. После короткого оркестрового эпизода наступает сокращенная реприза, в которой звучит уже не жалоба-мольба – благодаря мощному звучанию утверждение веры в жизнь. Драматическая напряженность усиливается эпизодом имитационного характера. Жизнеутверждающая направленность «Lacrimosa» проявляется и в последнем, заключительном мажорном аккорде (*D-dur*).

№ 10 *«Hostias»* («Жертвы») представляет собой прелюдию и фугу. Прелюдия написана в хоральном, гармоническом складе. По структуре представляет собой двухчастную репризную форму с заключением. Первая часть звучит безмятежно, просветленно, умиротворенно, чему способствуют светлая тональность (*Es-dur*), неторопливый темп, ритмически ровные, размеренные аккорды, плавное голосоведение и выразительная мелодия верхнего голоса. Вторая часть контрастна первой. Спокойное течение мелодии прерывается резкими, полными трагизма возгласами в высокой тесситуре в звучании *f* и ответами (как эхо) в низкой тесситуре в звучании *p*. Такой эмоциональный взрыв производит особенно сильное впечатление благодаря сопоставлению тональностей *B-dur* и *h-moll*. Заключение возвращает состояние покоя и умиротворенности, подготавливая гармонически тональность фуги (*g-moll*).

В «Hostias» целиком используется фуга из предыдущего номера – «Domine Jesu». Энергичные вступления, пунктирный ритм, упорное повторение одного звука придают теме волевой, настойчивый, мужественный характер, однако нисходящие, секундовые окончания фраз несколько смягчают характер темы. В экспозиции тема проходит в тонико-доминантовом соотношении по всем голосам от баса к сопрано. В разработке имитационно проводятся элементы темы и начальный мотив противосложения. Разработочный характер тема сохраняет и в третьем разделе: тема проводится у сопрано в обращении. Для разработки характерно секвенционное движение. Выдержанный органный пункт на доминанте относительно устойчиво звучащего соль-минора готовит тональную репризу. Дальнейший материал тематически новый; в нем выделяется выразительная напевная мелодия верхнего голоса. Тема коды ритмически близка основной теме, она энергичная, волевая, для нее характерны широкие ходы голоса, высокая тесситура. По приемам полифонического изложения кода напоминает шеститакт эпизода разработки-репризы. Заключительный раздел коды – гармонического каденционного плана, с выдержанной тоникой в верхнем голосе. Заканчивается номер в одноименном мажоре (*G-dur*).

«Реквием» является последним творением, «лебединой песней» великого композитора, гимном светлой скорби и печали и утверждающей

веры в жизнь. Сочинение отличается новой трактовкой традиционного жанра путем включения черт оперного стиля, новаторскими элементами музыкального языка, использованием композиционных особенностей построения формы, интонационно-тематических и тональных связей между частями. «Реквием» Моцарта имеет выдающееся художественное значение в мировой культуре.

Жанр реквиема в творчестве Джузеппе Верди

«Реквием» Верди, композитора, творчество которого признается кульминацией развития итальянской оперы XIX в., является его единственным крупным сочинением, написанным не в оперном жанре. Исследователь творчества Верди Л. А. Соловцова отмечает в своей монографии, что впервые мысль о создании реквиема возникла у композитора после смерти Россини в 1868 г. Толчком же к завершению работы над «Реквиемом» стала смерть в 1873 г. друга, одного из очень известных людей Италии того времени – поэта и романиста Алессандро Мандзони. Верди написал «Реквием» к первой годовщине смерти Мандзони. В 1874 г. в Милане в церкви Св. Марка состоялась премьера «Реквиема», дирижировал сам автор, участвовали лучшие солисты, четырехголосный хор и полноценный симфонический оркестр. Успех был огромный. Через несколько дней состоялись три концертных исполнения в театре La Scala, а в 1875 г. «Реквием» прозвучал в Париже, Лондоне, Берлине и Вене, и всюду с неизменным успехом. Католическое духовенство не одобрило светский характер музыки «Реквиема» Верди и обвинило композитора в вольном обращении с текстом церковной службы. И действительно, «Реквием» Верди не похож на традиционную католическую заупокойную мессу, кроме традиционного латинского текста, никакой другой связи с культом в нем нет.

Музыка этого произведения передает всю гамму глубоко личных чувств и переживаний в связи со смертью человека, перед которым Верди преклонялся с юности и которого считал «образцом добродетели и патриотизма». Широкие мелодические напевы, подобно оперным мелодиям композитора, выразительны и доходчивы, его музыкальный язык также образно конкретен, как и язык его лучших опер. Типичными для стиля «Реквиема» являются сопоставления различных образов и настроений, ярчайшая контрастность. Композитор воплощает потрясающую по реализму картину мировой катастрофы и страха смертного человека перед ней – и тут же переходит к глубокому, порой интимному переживанию отдельной человеческой личности. Как отмечают исследователи, композитор в этом сочинении поднимает тему огромной философской значимости: человек и Вселенная, смерть человека и бессмертие его мысли, ответственность за все, что было сделано им на земле, и уверенность в правоте своего жизненного дела. По глубине и силе внутреннего содержания – это лучшее творение композитора.

Верди создал произведение глубоко драматическое, с присущей романтизму остротой переживаний. По стилю «Реквием» близок его поздним операм, и прежде всего одновременно создававшейся опере «Аида»; особенно это относится к многочисленным ариозо, ансамблям, дуэтам, терцетам, квартетам – с типично итальянской оперной кантиленой. Оркестр не только аккомпанирует певцам, но и воплощает яркие красочные картины. «Реквием» состоит из семи частей, скрепленных повторением наиболее значимых эпизодов, интонационным родством тематического материала. Сочинение воспринимается как единое художественное целое, монументальное музыкальное произведение с ясной логикой симфонического развития.

«Реквием» начинается скорбным, сосредоточенным хором, играющим роль эпического пролога к трагедии. Проникновенный хор, полный сосредоточенности, почти шепотом произносит скорбную мольбу о вечном покое на фоне печально ниспадающей мелодии у засурдиненных струнных. Неожиданная, но мягкая смена колорита в полифоническом эпизоде «Kyrie» подчеркивает слова о «свете вечном» светлой мажорной темой, воспринимаемой как луч света среди скорби. Контрастом выступает средняя часть, представляющая собой мужественное энергичное фугато «Te decem hymnus». Часть «Kyrie eleison, Christe eleison» воспринимается сквозной сценой: начинается энергичным теноровым соло, вырастающим в квартетное, а затем и в хоровое звучание.

Вторая часть «Dies irae» является основным драматическим зерном «Реквиема». «Это один из лучших номеров “Реквиема”, поэма-пейзаж, созданный с такой же образной конкретностью, как сцены «Грозы» в «Риголетто» и «Бури» в «Отелло»» (Л. А. Соловцова). В этой части раскрывается главная идея произведения – столкновение величия мощи неба и страдающего, смятенного человечества. Ряд хоровых и сольных эпизодов, сменяющих друг друга, рисуют картину гибели Вселенной. Трубы, возвещающие о часе Судного дня, дне искупления, образ грозного, неумолимого Судии – все эти эпизоды, написанные с театральной выпуклостью и конкретностью образов, повествуют о мировой катастрофе. Они чередуются с лирически-скорбными эпизодами, повествующими о страданиях, трепете и мольбах смятенного человечества.

Основной хор «Dies irae» является лейттемой, представленной нисходящей хроматической темой унисонного хора, звучащей на фоне мощных аккордов tutti, разрываемых паузами, тревожных трелей флейты пикколо и низвергающихся потоков струнных. По своей структуре состоит из девяти ярких контрастных эпизодов. По стихийности размаха, драматизму, эмоциональному накалу чувств музыка напоминает знаменитую фреску Микеланджело Буонарроти «Страшный суд». Интонации темы Страшного суда проходят через весь «Реквием». Для Верди это не Судный день как таковой, а безжалостное вторжение смерти. В этой центральной драматической части композитор своеобразно использует голоса – в хоровых партиях нет обычной распевности, вокальности. Для них характерно

инструментальное звучание, что особенно прослеживается в начальной хроматической теме и сухих, резких речитативных репликах, возгласах ужаса и стона.

Впечатляет эпизод *«Tuba mirum»* («Труба дивная»), вырастающий из интонаций темы Страшного суда, не уступающий ей по силе. Начинается развернутым симфоническим вступлением: грозные фанфары звучат все ближе на фоне барабанной дроби. Композитор достигает редкой рельефности образов, используя переклички труб, находящихся в оркестре, с трубами, помещенными в отдалении, за кулисами.

Переключение эмоций на сугубо личные, создающие галерею тонких человеческих переживаний, происходит в терцете *«Quid sum miser»,* а также в лирическом, полном чувства *«Adagio»* под жалобный аккомпанемент фагота – напоминает лучшие страницы вердиевской оперной лирики.

Внутренний конфликт заложен и в самом *«Dies irae».* С наибольшей рельефностью он проявляется в центральном эпизоде *«Rex tremendae»,* построенном на сопоставлении и развитии двух контрастируемых тем. Первая, появляющаяся в устрашающем унисонном звучании басов и оркестра, под гул литавр, – образ величия и непоколебимости вселенского Судии; вторая, певуче гибкая, имитационно развивающаяся тема, – мольба о помиловании «Salva me».

Далее один за другим следуют три лирических эпизода: светлый, спокойный женский дуэт *«Recordare»* («О припомни, Иисусе»), ариозо тенора «Ingemisco» («Я вздыхаю, с грешным схоже») и величавое скорбное соло баса *«Confutatis»* («Суд изрекши посрамленным»), подводящее к новому вихрю «Dies irae». После потрясающе трагичного *es-moll*-ного аккорда грохот и гул мгновенно исчезают, точно проваливаясь в бездну, всё отступает и остается одинокая душа, молящая и плачущая в *«Lacrimosa».* Мрачным и грозным образам противостоят светлые лирико-созерцательные. Завершающий «Dies irae» квартет с хором «Lacrimosa» («Слезный этот день настанет») отличается проникновенной мелодией удивительной красоты с секундовыми интонациями вздохов.

Часть третья *«Offertorio»* («Приношение даров») представляет собой декоративно-созерцательный квартет солистов.

Четвертая часть – ликующий *«Sanctus»* («Свят») написана в сложной полифонической форме двойной фуги, исполняемой двумя хорами.

Часть пятая *«Agnus Dei»* («Агнец Божий») – один из вдохновенных лирических страниц «Реквиема», представляет собой сдержанный, отрешенный дуэт женских голосов, написанный в форме вариаций в старинном стиле на тему средневекового церковного песнопения. В этом номере композитор соединил традиции старых мастеров с индивидуальными особенностями собственного стиля. Простая мелодия излагается сначала a cappella в октавном удвоении женского хора, затем повторяется хором и оркестром в унисон, в дальнейшем варьируется.

В сравнительно небольшом № 6 *«Lux aeterna»* («Свет вечный»), построенном на контрасте света и тьмы, постепенно возвращаются настроения первой части.

Седьмая часть *«Libera me»* («Освободи меня, Господи») представляет грандиозный по своим масштабам эпилог. Он открывается страстным, выразительным речитативом солистки; затем проходят основные темы «Dies irae» и «Requiem aeternam». Композитор завершает свое произведение не традиционной молитвой о вечном покое, а монументальной фугой «Libera me», в теме которой присутствуют интонации «Rex tremendae». Трагически и мужественно звучит последняя часть «Реквиема».

«Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса

Одним из наиболее известных и часто исполняемых крупных произведений Брамса является «Немецкий реквием». Композитор обходится смешанным четырехголосным хором, двумя солистами, обычным составом оркестра, к которому прибавляет только две арфы (в крайних частях), партию органа обозначает ad libitum. Напряженная работа по созданию «Реквиема» велась композитором в период с 1857 г. по 1859 г. После исполнения этого произведения в Бремене, принесшего Брамсу славу, «Реквием» зазвучал во многих городах Германии; позднее премьеры состоялись в Лондоне, Париже и Петербурге.

Исследователь М. С. Друскин в монографии «Иоганнес Брамс» отмечает, что по художественным достоинствам «Реквием» Брамса не уступает подобным же сочинениям Берлиоза или Верди, хотя сильно от них отличается. Композитор отказался от традиционного канонического текста заупокойной мессы, заменив его другим – немецким переводом Старого и Нового Завета, выполненным Мартином Лютером. Если канонический текст в обобщенном виде представляет собой молитву об усопших, которым предстоит Страшный суд, то псалмы Давида в переводе на немецкий язык, вошедшие в «Немецкий реквием», напротив, несут слова утешения и надежды. Отличия состоят не только в тексте, но и в новом видении содержания «Реквиема». «Брамс не живописует ужасов “страшного суда”, не обращается с мольбой о покое для усопших – он находит слова ласки и тепла, идущие от сердца к сердцу, для тех, кто потерял близких («Я хочу вас утешить, как мать утешает», – поется в хоровом рефрене пятой части); он стремится вселить в души страждущих и несчастных бодрость и надежду. Сладостная печаль и эпическая мощь – основные сферы выразительности этой партитуры» (М. С. Друскин).

В окончательной редакции «Реквиема» семь частей, хор звучит во всех семи частях этого сочинения. Исследователь творчества Брамса Е. М. Царева указывает на хорал «Wer nur den lieben Gott läst walten», интонации, дух единения которого скрепляют все произведение.

Первая часть «Selig sind, die da Leid tragen» («Блаженны плачущие, ибо они утешатся») посвящена памяти усопших, она полна сдержанной скорби, написана в двойной трехчастной форме (*A B A¹ B¹ A² + кода*). Начинается произведение с имитационного проведения сумрачного мотива альтов в оркестре, после чего вступает хор (хорал) со словами утешения. В этой части слиты воедино разные состояния духа: твердость (хоральный мотив в оркестровом вступлении), томление (мотив гобоя), страдание и слезы (мотив «вздохов», распевы на слове «weinen» – «плакать»), сумрачные погружения в звучание низкого регистра (подчеркнуты тембром тромбонов) и, наконец, радость, получающая здесь лирическое выражение. Частые паузы в звучании хора выделяют значимость оркестровых эпизодов. Индивидуальность первой части подчеркнута оркестровкой: исключение тембров скрипок, кларнетов, труб создает колорит тускловатый и приглушенный, но на этом фоне особенно светло звучат сопрано, завершающие первую часть «мотивом радости», проникновенно, умиротворенно.

Вторая часть «Denn alles Fleisch, es ist wie Gras» («Ибо всякая плоть – как трава») повествует о неизбежности смерти, ничтожности и тщете земного существования. Состоит из двух разделов: первый представляет собой похоронный марш-сарабанду в размере 3/4 (редчайший случай в музыкальной литературе). Звучит трагическая тема, передающая мрачное и фанатичное шествие смерти-косца («Смерть-косец» – название одной из немецких народных песен, обработанных Брамсом для хора). Вначале она проходит в оркестре, а затем вариационно повторяется вместе с хором во фригийском варианте, исполняющим в октаву мелодию, интонационно близкую григорианскому хоралу «Dies irae».

Контрастом к «шествию смерти» предстает образ светлой надежды. Средства, используемые композитором, близки его песням на народные тексты: каждому звуку мелодии соответствует аккорд, что усиливает черты хоральности. Хоровые голоса дублируются оркестровыми.

После репризы следует второй раздел *«Allegro non troppo»,* представленный двойной фугой. Это гимн радости – разительный контраст похоронному маршу. Фуга построена в свободной форме, в ней нет традиционной экспозиции тем. Первая тема генделевского характера, энергичная и волевая, отличается широкими ходами мелодии, пунктирным ритмом с элементами миксолидийского лада; за темой следует многоголосный ответ («Die Erloseten des Herrn werden»). Перед проведением второй темы на возгласах хора «Freude, Freude» («Радость, радость») проходит интермедия. Вторая тема, написанная также в духе музыкального почерка Генделя, звучит одновременно в двух партиях сопрано и теноров (в увеличении). Внезапно, вместе с резкой сменой динамики (*f – p*), появляется небольшой эпизод аккордового склада на слова «Und Schmerz und Seufzen wird weg» («Печаль земная им там чужда станет»), который можно рассматривать как вторую интермедию. Реприза начинается в основной тональности (B-dur) с проведения первой темы у басов. Она воспринимается как логическое

завершение стретных проведений темы. Фуга заканчивается кодой с эффектным спадом звучности, приводящей к тихому умиротворению.

Третья часть «Реквиема» «Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss» («Господи, научи меня...») также представляет собой контрастно-составную форму. Диалогу между баритоном соло и хором противостоит мощная фуга. Соло баритона звучит словно голос земного страдания. Очертания темы строги и мужественны, мелодия, несмотря на ее большой диапазон, слагается из попевок хорального склада: в них слышны интонации основного для всего сочинения хорала, а также интонации будущей темы фуги. Главной особенностью фуги является то, что она почти целиком построена на постоянном звучании органного пункта (тоника *D-dur*).

Четвертая часть «Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!» («Как вожделенны жилища Твои, Господи сил!») и пятая часть «Ihr habt nun Traurigkeit» («Так и вы теперь имеете печаль») – лирический центр произведения. В четвертой части встречаются эпизоды хорального склада, а также эпизоды, выдержанные в духе немецкой лирической песни с элементами полифонии. Примечательно, что хорал и песня написаны на один и тот же текст. В пятой части мягкие, теплые фразы солистки сопрано великолепно сочетаются с хоральным, сдержанным звучанием хора. Это образ утешения, предстающий в облике светлой колыбельной. Мелодические линии оркестровой темы и вокальной партии складываются из уже знакомых интонаций.

Шестая часть «Denn wir haben hie keine bleibende Statt» («Ибо не имеем здесь постоянного града») строится по принципу контрастно-составных форм, где после монолога солиста звучит грандиозная двойная фуга. Эта часть содержит наиболее традиционный для реквиема образ: трубит труба, и мертвые воскресают. Однако Брамс в этой части не живописует картину Страшного суда, здесь ничего не говорится о грешниках. Основная мысль отрывка из Первого послания апостола Павла к Коринфянам – «Поглощена смерть победою» рождает противопоставление бурно-драматического *до*-минора и триумфального *до*-мажора кульминационной фуги.

Седьмая часть «Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben» («Блаженны мертвые, умирающие в Господе») – царство покоя – содержит в себе черты тонально-тематической репризы всего произведения. Она непосредственно связана с первой частью.

В заключении звучит тема из первой части, утверждающая основную тональность (*F-dur*) и образную сферу «Реквиема».

В «Немецком реквиеме» Иоганнес Брамс отразил традиции национальной хоровой культуры, и прежде всего связь с немецкой народной песней, хоралом. Композитор воскресил принципы баховского и генделевского письма, усилил романтические черты: высокая эмоциональность, сердечная отзывчивость сочетаются с просветленной философской лирикой. Лиризм и эпическая мощь – ведущие образные сферы

этого сочинения. «Немецкий реквием» оказал огромное влияние на последующую эволюцию жанра.

Тема 11. Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XIX столетия

Шарль Франсуа Гуно́ (1818 – 1893) – выдающийся французский композитор, органист, музыкальный критик, капельмейстер, писатель-мемуарист. Является основоположником нового направления в оперном жанре, получившего впоследствии название «лирическая опера». Родился композитор в пригороде Парижа в семье художника. Учился в Парижской консерватории под руководством Ф. Галеви, Ж.-Ф. Лесюёра (Лесюэра) и Ф. Паэра. По окончании консерватории в 1839 г. за кантату «Фернан» был удостоен Римской премии, которая давала ему возможность в качестве стипендиата поехать на три года в Италию для совершенствования своего мастерства; посетил также Берлин, Лейпциг и Вену. С 1845 г. Гуно в течение нескольких лет занимал должность органиста, а затем и капельмейстера одной из парижских церквей. В период с 1852 г. по 1860 г. был назначен директором парижского объединения хоровых обществ «Орфеон». Во время франко-прусской войны Гуно переехал из Парижа в Лондон, где прожил с 1870 г. по 1875 г., основав знаменитое в то время лондонское Королевское хоровое общество. В 1875 г. композитор вернулся в Париж, где оставался уже до самой смерти.

Творческое наследие Гуно огромно, оно представлено разными жанрами – 12 опер: «Сафо», «Кровавая монахиня», «Лекарь поневоле», «Голубка», «Филемон и Бавкида», «Царица Савская», «Мирей» («Мирейль»), «Ромео и Джульетта», «Фауст», «Сен-Мар», «Полиевкт», «Дань Заморы»; кантата «Галлия» (1871); хоры к трагедии Понсара «Одиссей», музыка к драме Эрнеста Легуве «Две королевы Франции», музыка к драме Жюля Барбье «Жанна д'Арк»; три симфонии, ряд пьес для фортепиано и для других сольных инструментов, камерных ансамблей; многочисленные духовные произведения: 14 месс, 3 реквиема; «Te Deum», «Stabat Mater», ряд ораторий («Искупление», «Смерть и жизнь»), 50 духовных песен, свыше 150 хоралов; множество мужских хоров; более 100 романсов и песен.

Несмотря на то, что композитор работал в разных жанрах, он всегда отдавал предпочтение мелодическому развитию, считая, что мелодия является самым чистым выражением человеческой мысли.

Вершина творчества Гуно представлена оперой *«Фауст»*, написанной на либретто Жюля Барбье и Мишеля Карре, основанное на первой части «Фауста» Гёте. Однако глубокое философское содержание гётевского «Фауста» лишь частично затронуто в музыкальном сочинении. На первый план в опере выходит любовная драма Маргариты, оттеснив на второй план центральные у Гёте образы Фауста и Мефистофеля. Однако оперная драма воплощена в музыке человечно и правдиво, с художественным

совершенством, простотой, искренностью, теплотой выражения, лиризмом. Недаром это произведение в Германии называется по имени героини – «Маргарита». Гуно открыл во французской оперной музыке богатейшие возможности «общительной» лирики – непосредственной и импульсивной. Он стремился чутко передать смену душевных настроений, состояний, однако, как отмечает исследователь М. Друскин, в музыку композитора подчас проникали черты сентиментальной чувствительности, а мелодическая приятность подменяла глубину содержания.

Основу музыкального языка композитора составляют бытующие жанры, в частности, он изобретательно применяет вальсовое начало. Примером могут служить народные сцены второй картины первого акта, куплеты Зибеля, «ария с жемчугом» Маргариты. Также бытующие жанры широко представлены при воссоздании жизненного фона драмы. Таковы, например, пасторально-идиллические напевы хора, вторгающиеся в размышления Фауста о бренности бытия, замечательные народные сцены на площади в обеих картинах первого акта, воинственный хор солдат. В целом в опере воплощено большое разнообразие картин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду – им противопоставлены церковь, келья ученого, тюремная камера. Такими контрастами определяется чередование картин, развертывание событий внутри них, что в целом способствует музыкально-сценической выразительности постановки, придает ее развитию живой, действенный темп.

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

Сильное воздействие на творчество композитора оказала музыка немецких романтиков: Шуберта, Шумана, Мендельсона. Опера «Фауст» явилась лучшим созданием композитора, классическим образцом французской лирической оперы. Благодаря этому сочинению Шарль Гуно вписал свое имя в историю не только французской, но и мировой музыкальной культуры, оказав заметное влияние на многих французских композиторов: Жоржа Бизе, Жюля Массне, Лео Дели́ба и др.

Становление немецкой народно-национальной романтической оперы исследователи связывают с именем *Карла Марии фон Вебера* (1786 – 1826), композитора, дирижера, пианиста, литератора. Расцвет творчества композитора припадает на годы величайшего демократического подъема в общественной жизни Германии, как и Европы в целом, вызванного движением за идеалы «свободы, равенства и братства», правозглашенные Французской революцией, а затем горечью их иллюзорности и приверженностью им. Первые музыкальные знания Карл Вебер получил в семье: мать была певицей, отец виртуозно играл на скрипке, контрабасе, был оперным капельмейстером и заставлял сына играть бесконечные упражнения

и пьесы на рояле, знакомил с тонкостями сценического искусства. Педагогами Карла были также его старший брат Фриц, позднее – Иоганн Петер Хойшкель, молодой музыкант, сумевший разбудить музыкальные способности юного Карла и заложить основы его виртуозной игры на рояле.

Однако занятия с Хойшкелем продолжались недолго – семья Веберов покидает город Ойтин (традиционно – Эйтин). Во время проживания в Зальцбурге Вебер посещает спектакли, концерты, становится учеником Михаэля Гайдна, брата великого композитора Йозефа Гайдна, позднее берет уроки у аббата Фоглера – известного органиста, композитора и теоретика того времени. Он жадно впитывает все новое, изучает творения великих мастеров, по настоянию Фоглера углубляется в изучение национального народного мелоса. Им было уже написано несколько оперных сочинений («Сила любви и вина», «Лесная девушка», «Петер Шмоль и его соседи»).

В 1804 г. по рекомендации своего учителя Фоглера становится дирижером нового, Национального театра в Бреславле. С юношеской горячностью окунается в работу, вникая во все тонкости театрального искусства. С этого момента начинается самостоятельная жизнь Вебера в театральном искусстве, формируются вкусы, взгляды, убеждения, задумываются крупные оперные сочинения.

Он занимает должность капельмейстера в различных театрах Германии и Швейцарии – в Баде, Карлсруэ, Штутгарте, Мангейме, Дармштадте, Франкфурте, Мюнхене, Берлине; с 1813 г. – пост директора оперного театра в Праге. Молодой композитор постепенно устанавливает связи с выдающимися поэтами, писателями, прозаиками, государственными деятелями, мыслителями, философами, композиторами Германии того времени – И. В. Гёте, К. Виландом, К. Цельтером, Э. Т. А. Гофманом, Л. Тиком, К. Брентано, Л. Шпором, эстетические принципы которых во многом повлияли на его творчество.

Вебер был известен в художественных кругах не только как выдающийся пианист, дирижер, но и как великолепный организатор, смелый реформатор. Он утвердил новые принципы размещения инструменталистов в оперном оркестре: если раньше духовые инструменты располагались вокруг дирижера, а струнные – за ними, то Вебер поменял их местами, посадив струнников непосредственно перед дирижером, а сзади разместил трубы и литавры. Ввел строгую систему репетиций, изменил статус дирижера, который должен был выполнять роль и режиссера, и руководителя постановочной части оперного спектакля. Возглавляя театры, Вебер отдавал предпочтение постановкам немецких и французских опер, в отличие от более обычного преобладания итальянских.

Помимо творческой работы композитор активно вел музыкально-общественную деятельность, выступая в роли писателя, критика, общественного деятеля, гражданина-патриота. Он серьезно размышлял над дальнейшим развитием музыки в Германии, решив посвятить себя служению национальному искусству. В его неоконченном биографическом романе

«Жизнь художника», в немногочисленных критических статьях, посвященных разбору новых музыкальных сочинений, отразилась духовная зрелость композитора, его темперамент и широкий кругозор. В публицистических работах, адресованных в основном широким кругам любителей музыки, он остро критикует оперное искусство Германии того времени. Вебер намечает новые пути, которые могли бы освободить немецкую оперу от трафаретной мифологической героики или легкомысленного развлекательства, господствовавших в музыкальном театре.

Среди наиболее значимых сочинений этого периода выделяются романтическая опера «Сильвана», зингшпиль «Абу Гасан», 9 кантат, 2 симфонии, концерты для фортепиано, концерты для кларнета, 4 фортепианные сонаты, увертюры, пьеса «Приглашение к танцу», восточные сцены в опере «Оберон», многочисленные камерные инструментальные и вокальные ансамбли, свыше 90 песен. В сочинениях проступают черты зрелого оперного стиля, ставшие впоследствии определяющими в творчестве композитора: песенно-танцевальный тематизм, своеобразие и красочность гармонии, свежесть оркестрового колорита и оригинальность в трактовках отдельных инструментов. В своем творчестве Вебер опирался на народные истоки; в его песенных мелодиях явно обнаруживаются обороты местного музыкального фольклора – баварского, швабского, саксонского, тирольского, нижнегерманского. Многие песни написаны для мужских ансамблей, что было популярной традицией в немецком музыкальном быту; некоторые песни созданы для голоса в сопровождении гитары. Народный характер мелодий, свойственный поздним операм Вебера, был подготовлен в большой мере его песнями; особенно ярко это проявилось в массовых сценах.

1814-й год был кульминационным в сражениях европейских монархов против Наполеона. В этот год композитор находился в Берлине, охваченный патриотическим чувством, сочиняет несколько песен на стихи Теодора Кёрнера, поэта, вступившего в партизанский отряд и в 1813 г. погибшего в бою. Затем последовал сборник патриотических песен под названием «Лира и меч». Массовое воздействие этих песен на немецкую молодежь было потрясающим. В следующем году композитором была написана кантата «Битва и победа» на текст Вольбрюка (по случаю последнего и неудачного сражения Наполеона при Ватерлоо).

В период с 1817 г. по 1826 г. композитор находился в Дрездене, взяв на себя руководство немецким музыкальным театром. Этот период отмечен блистательной композиторской работой, ставшей кульминацией в его творчестве – оперой «Волшебный стрелок». В этом сочинении Вебер сконцентрировал и утвердил идеалы нового романтического немецкого оперного искусства, которое стало основой для последующего развития оперного жанра. Премьера оперы «Волшебный стрелок» состоялась в новом немецком театре «Schauspielhaus», став историческим событием. Опера была показана во всех крупных театрах Германии, сделав Вебера самым популярным композитором.

Последними его сочинениями были героико-романтическая опера «Эврианта» на сюжет французской рыцарской легенды, предназначенная для Венской оперы, и сказочно-фантастическая опера «Оберон», созданная по заказу лондонского театра «Ковент-Гарден». Последнее произведение композитор дописывал уже будучи тяжело больным. Успех оперной постановки «Оберон» был неслыханным для Лондона. 5 июня 1826 г. композитор умер в доме дирижера Джорджа Смарта вскоре после премьеры.

Либретто оперы *«Волшебный стрелок»* было написано другом Вебера, Киндом, по новелле, входившей в сборник под названием «Книга духов» лейпцигского юриста Иоганна Августа Апеля при непосредственном участии самого композитора. Сюжет оперы связан со сказочным фольклором, образом «черного охотника», продавшего душу дьяволу. «Зрители безошибочно почувствовали в новом произведении Вебера рождение национальной оперы. Шелест леса, звук охотничьих рогов, песни и танцы крестьян, образы немецких и чешских сказок – всё для них ассоциировалось в этой опере с родной природой, с народным бытом, с национальными идеалами, ради которых они недавно воевали. Никогда прежде на оперной сцене жизнь и быт немецкого народа не были отражены с такой художественной правдивостью и поэтичностью, как в этом сказочном “зингшпиле”» (В. Д. Конен).

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

Хор крестьян и охотников из первого действия оперы «Волшебный стрелок», написанный в тональности *F-dur*, имеет веселый, жизнерадостный характер. Форма произведения – двухчастная репризная. Размер 6/8 придает музыкальному образу легкость, подвижность. Склад изложения смешанный: гомофонно-гармоническая фактура сочетается с небольшими имитациями. Оригинален хоровой состав. Композиция написана для двух хоров: первый хор – мужской (егеря), второй хор – смешанный (крестьяне). Первая часть характеризуется призывными интонациями женского хора, которому отвечает мужской. Две последующие фразы, отличающиеся имитационным построением, исполняет двойной хор. Вторая часть, написанная в тональности *B-dur*, начинается очень выразительной и напевной мелодией. В репризе контрапунктически соединяются обе темы: первая тема звучит в хоре охотников, вторая в хоре крестьян. Заканчивается хор общим четырехголосным звучанием крестьян и егерей.

Хор подруг из третьего действия написан для соло сопрано и двухголосного женского хора (*C-dur*). По структуре и типу мелодики – это типичная куплетная народная песня. Начинается хор оркестровым

вступлением, затем следует сольный запев, который проходит дважды. Подвижный темп, форшлаги на сильных долях подчеркивают танцевальный характер музыки. Хоровой припев состоит из двух фраз: первая фраза распевная, широкая, для нее характерны ходы по звукам трезвучия, движение четвертями, секстовое соотношение голосов; вторая фраза игривая, легкая, отличается ритмической подвижностью голосов. Оркестровое заключение строится на интонациях припева.

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

Работу над оперой *«Оберон»* композитор начал в 1825 г., уже будучи смертельно больным. Эта небольшая фантастическая опера, написанная по заказу дирекции лондонского театра «Ковент-Гарден», создана с учетом вкусов и предпочтений английской публики. Либретто написал английский писатель и археолог Джеймс Робинсон Планше, заимствовав сюжет повести «Гуон Бордосский» из сборника старинных французских повестей «Синей библиотеки». В этом сюжете использовались мотивы героико-романтической французской поэмы о любви христианского рыцаря и сарацинской принцессы. Сюжет у Планше превратился в пестрое, запутанное либретто, лишенное драматургического стержня – скорее, текст феерии с музыкой, а не либретто настоящей оперы. Вебер хотел переработать оперу для немецкой сцены, исправив недостатки в либретто и заменив речитативы разговорными диалогами, однако этим планам не суждено было сбыться из-за смерти композитора.

Опера «Оберон» небольшая, содержит разнообразные средства музыкально-художественной выразительности для создания сказочно-поэтического, фантастического мира. Отдельные аккорды, разделенные паузами, звучат загадочно и таинственно в динамике преимущественно на *pp*; тонкое причудливое сочетание хоровых и оркестровых красок ярко воплощает картину зачарованного царства. Форма произведения – двухчастная

репризная: первая часть заканчивается в тональности доминанты (*C-dur*). Вторая часть мелодически более яркая; необычным, впечатляющим выразительным средством в ней служит контраст глубокого звучания баса в оркестре (органный пункт на доминанте) и компактной, затаенной звучности хора. Лейтмотивом зачарованного царства выступают переклички женского хора и теноров на фоне чарующих, красочных оркестровых аккордов.

Выделяется превосходный по музыке хор эльфов из первого акта, написанный в тональности *F-dur* для неполного смешанного состава (сопрано, альты, тенора).

Хор огненных духов из второго действия сказочной оперы написан для смешанного состава хора в тональности *D-dur*. Он представляет собой хоровую сцену, раскрывающую яркую изобразительную картину. Хору поручены отдельные фразы речитативного характера, а также аккорды-восклицания. Композитор умело использует тембры различных голосов, чередует отдельные хоровые партии и хор, что в целом создает и усиливает красочность, образную выразительность романтической картины. Оригинальным выразительным моментом является вступление смешанного хора в высокой тесситуре на вершине хроматической гаммы оркестра. Октавный унисон басов и альтов, а затем теноров и сопрано создает поразительный контраст. Краткие мелодические линии поочередно вступающих хоровых партий сменяются аккордами tutti в высокой тесситуре с острым ритмом, прерываемым паузами, и терпкой гармонией уменьшенных септаккордов.

Вебер упорно искал пути к созданию народно-национальной оперы, опираясь на новейшую романтическую немецкую литературу. В произведениях писателей-романтиков того времени ярко отразилась борьба за независимость Германии, усилился интерес к народному творчеству, что заметно повлияло на формирование эстетических принципов композитора.

Карла Марию фон Вебера исследователи называют основоположником немецкой романтической оперы, предшественником Вагнера.

Развитие немецкой романтической оперы венчают музыкальные драмы *Рихарда Вагнера* (1813 – 1883), композитора, дирижера, теоретика искусства, талантливого поэта-драматурга.

Вагнер с детства увлекался литературой и театром под влиянием отчима, актера Людвига Гейера. Большое внимание уделял античной литературе, греческому и латинскому языкам. Самостоятельно, без помощи педагогов изучал теорию композиции, брал уроки фортепианной игры у органиста Г. Мюллера, теории музыки – у кантора церкви Святого Фомы Теодора Вайнлига.

В период с 1834 г. жил беспокойно, часто в большой нужде, занимал должность капельмейстера, работал в различных оперных театрах хормейстером, дирижером. В 1839 – 1842 гг. жил в Париже, где написал свое первое сочинение – историческую оперу «Риенци, последний из трибунов». Премьера оперы в 1842 г. имела триумфальный успех. Она была поставлена в

Дрезденской придворной опере, где Вагнер до 1849 г. работал капельмейстером и дирижером. Здесь были поставлены его зрелые произведения «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин».

За участие в революционных движениях в Дрездене за свержение монарха и установление республики композитора объявили государственным преступником, и он был вынужден бежать в Швейцарию. В этот период Вагнером были созданы его основные литературные труды «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма», в которых он выступал в качестве реформатора оперного искусства. Он провозглашал главенство драмы над музыкой, оркестр в его понимании должен быть равноправным «действующим лицом», а не находиться в подчинении у певцов. Музыкальная драма должна представлять собой универсальное художественное произведение, способное нравственно воздействовать на аудиторию. Этого воздействия можно добиться, оперируя только философско-эстетическими понятиями, обобщенными в мифологическом сюжете.

В 1860 г. композитор получил разрешение вернуться в Германию, полная амнистия его ожидала лишь через два года. В том же году, по настоянию своего покровителя короля Людвига II Баварского, он приступил к сочинению своей новой оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», возобновил работу над «Зигфридом» и начал составлять наброски будущего «Парсифаля».

Композитор всегда сам писал либретто для своих опер. Каждый его персонаж, и даже некоторые предметы, важные для развития действия и сюжета, например кольцо, имеют в операх свои музыкальные характеристики, так называемые лейтмотивы. Музыкальная канва опер Вагнера зиждется на системе лейтмотивов; эти новаторские идеи были воплощены композитором в грандиозной тетралогии – «Кольцо Нибелунга», представляющей цикл из четырех опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов». В 1859 г., параллельно с работой над тетралогией, Вагнером была создана еще одна опера – «Тристан и Изольда».

Благодаря королевскому покровительству в Байройте был построен фестивальный театр «Festspielhaus», призванный пропагандировать творчество Вагнера. В 1876 г. на открытии этого театра впервые была поставлена тетралогия «Кольцо Нибелунга», а в 1882 г. увидела свет последняя драма, названная композитором торжественной сценической мистерией, – «Парсифаль». 13 февраля 1883 г. Рихард Вагнер умер в Венеции, похоронен в Байройте.

Хоровое творчество композитора наиболее полно представлено в его операх-драмах: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Парсифаль». Как считают исследователи Д. Локшин и И. Лицвенко, в развитии музыкальной драматургии опер огромную роль играет хор, составляющий органическую основу идейно-смыслового и эмоционального развития спектакля. В драмах ярко воплощены

национальные черты немецкого народа, его старинные легенды, сказания, отражен сложный мир человеческих чувств и переживаний, даны колоритные картины природы. В опере «Летучий голландец» проступают характерные черты вагнеровской музыкальной драмы: частое применение лейтмотивов и усиление драматургической роли оркестра, стремление к преодолению законченных номеров и построению драмы отдельными сценами.

В операх-драмах композитор применяет однородные, неполные и полные смешанные, «двойные» и «тройные» составы. Например, мужские хоры в «Летучем голландце», «двойные» в «Лоэнгрине» и «тройной» в «Тангейзере», реже – женские, а в «Парсифале» – детский. В «Мейстерзингерах» и «Парсифале» используются неполные смешанные хоры в составе: альты, тенора первые и тенора вторые. Вагнер редко придерживается строгого четырехголосия в смешанном хоре, как, например, в известнейшем свадебном хоре из оперы «Лоэнгрин». Обычно композитор в смешанных хорах применяет *divisi* в мужских партиях. Начиная с оперы «Лоэнгрин», Вагнер часто поручает пение основной мелодии двум хоровым партиям в унисон: альтам и тенорам. Соединение этих голосов, с одной стороны, дает новую тембровую окраску, а с другой – ровное звучание мелодии на всем протяжении звукового диапазона; высокие звуки свободно берутся альтами, низкие – тенорами.

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

В опере сочетаются фантастика и реальный быт: фантастический мир представлен образом корабля-призрака и его таинственного экипажа, а реальный мир – жизнью норвежских матросов и бюргерским бытом. Музыкальный материал оперы основан на трех ведущих лейтмотивах, характеризующих главные образы. Центральным является лейтмотив корабля-призрака и бушующего моря, второй – лейтмотив любящей Сенты и идеи романтического спасения (тема искупления), третий – пляска норвежских матросов.

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

После короткого вступления во втором акте звучит один из самых ярких оперных хоров Вагнера – женский «хор прях», в музыкальных интонациях которого слышится тема искупления. Хор написан в сложной трехчастной форме с оркестровым вступлением и эпизодом в средней части (диалог между экономкой и девушками). Мелодия хора легка и изящна, сопровождение иллюстративно передает беспрерывное движение – жужжание вращающейся прялки.

В начале третьего акта оперы развертывается крупная хоровая сцена, состоящая из двух основных частей. Первая часть (*G-dur*) представлена хором норвежских матросов и девушек, вторая (*h-moll*) – хором экипажа «Летучего голландца» и хором норвежских матросов. Первая часть сцены написана в сложной трехчастной форме с серединой разработочного характера: ARA_1, где *A* – хор норвежских матросов, написанный в простой трехчастной форме со вступлением и заключением. Моряки весело празднуют в порту счастливое возвращение домой. Отличительными чертами хора матросов являются акцентированная остановка на слабой доле двухдольного такта и постепенно повышающаяся тесситура. Фанфарные интонации в начале фраз придают хору энергию, блеск, мужественность, даже некоторую грубоватость. *R* – разработочный раздел первой части тонально неустойчив, в нем звучат тема «искупления», тема пляски норвежских матросов, а перед общей репризой – тема корабля-призрака и бушующего моря.

После динамической репризы звучит короткая модуляционная связка, подводящая ко второй части сцены. Эта часть, так же как и предыдущая, представляет собой сложную трехчастную форму. Вступлением ко второму разделу служит хор экипажа таинственного корабля, построенный на лейтмотиве корабля-призрака с выкриками-возгласами «го-го-гей». Первый раздел написан в трехчастной форме. Тема его, звучащая гармонически остро, интонационно-угловато, почти вся исполняемая в унисон, носит фантастический характер. Середина второго раздела является общей кульминацией хоровой сцены, где происходит столкновение норвежских матросов и экипажа «Летучего голландца». Динамическая реприза насыщается хроматизмами и исполняется в постепенно ускоряющемся темпе. В финале сцены в оркестре звучат лейтмотивы корабля-изгнанника, вечного странника, и «искупления».

В опере «Летучий голландец» Вагнером с большим мастерством применяются различные виды однородных составов. В мужских хорах преобладает одноголосие, например, хор норвежских матросов в первом акте построен на интонациях «го-го-го»; хор экипажа таинственного корабля в третьем акте – на возгласах «го-го-гей». Одноголосна также хроматическая тема экипажа «Летучего голландца» и ее развитие, приводящее в кульминации к изложению хроматическими аккордами, подчеркивающими фантастичность таинственного корабля.

Трех- и четырехголосие встречаются преимущественно в эпизодах песенного характера («хор прях», хор норвежских матросов). Для изображения реальных персонажей композитором применяется в основном диатоника, для характеристики экипажа «Летучего голландца» используется развернутая хроматическая система, как в одноголосии, так и в многоголосии. Фактура в хоровых сценах преобладает гомофонно-гармоническая, полифония не применяется, за исключением сцены столкновения, которая строится на принципах «полифонии пластов» с элементами политональности.

В опере-драме *«Тангейзер»* Вагнер соединил три старинные легенды: о рыцаре-миннезингере XIII в., предававшемся долгие годы чувственным наслаждениям в царстве богини Венеры, о состязании певцов в Вартбурге в замке ландграфа тюрингского, покровителя музыкантов и поэтов, и о святой Елизавете. Главным действующим персонажем этой романтической драмы является рыцарь-миннезингер Тангейзер, который нигде не может найти себе удовлетворения и покоя. Борьба двух противоположностей – нравственного христианского долга и чувственных наслаждений составляет основу драматургического конфликта оперы. Мятущемуся Тангейзеру, который не находит счастья ни в одном из этих миров, противопоставлен светлый возвышенный образ Елизаветы, искупившей ценою своей жизни вину Тангейзера. Каждый из миров имеет свой музыкально-интонационный образ. Хоры в драме не играют непосредственно действенной роли в развитии драматургического конфликта, отсутствуют в ней и народные бытовые сцены.

Первая сцена рисует вакханалию в гроте Венеры. На теме главной партии сонатного *allegro* вступления изложен женский хор сирен, полный чарующих, опьяняющих звучаний. Сладостное пение сирен призывает путников забыться в любовных объятиях. Хору нежных женских голосов чувственную прелесть придают мягкие диссонирующие задержания, «разрешающиеся» то в уменьшенный септаккорд, то в доминантсептаккорд.

Вторая картина первого акта создает потрясающий контраст: вакхические пляски и знойная страсть в гроте Венеры внезапно сменяются тишиной Вартбургской долины. Тангейзер, освободившись от чар Венеры, возвращается в родные места и видит идиллическую картину весеннего утра. Играя на свирели, пастух поет песню в народном духе, приветствуя весну. Молчание оркестра способствует созданию впечатления тишины блаженного утра. С пением духовной песни на родном языке проходит толпа пилигримов, отправляющихся в долгий путь в Рим за отпущением грехов.

В хоре пилигримов Вагнер использует выразительный прием включения в четырехголосную фактуру протестантского хорала унисонной мелодии, напоминающей своим суровым колоритом духовную песню – это пример «жанрового слияния» (термин В. Цуккермана). Композитор соединил черты старинной духовной песни и хорала. В музыкальном искусстве хорал издавна являлся художественно-выразительным средством для передачи возвышенных и серьезных чувств, сосредоточенных размышлений. Отличительными чертами хорала как жанра духовной музыки являются аскетичность напева, размеренность ритмического движения, четырехтактовость, диатоничность. Вторая половина песни пилигримов основана на хроматической теме покаяния, которую подхватывает Тангейзер, погруженный в молитву. Он потрясен всем увиденным, его охватывает глубокое чувство раскаяния.

Совершенно по-иному звучит протестантский хорал в третьем действии, сцене возвращения пилигримов, когда они получили прощение за свои грехи и полны радости и уверенности. Слова их обращены к родной земле:

«Счастливый, могу я ныне глядеть на тебя, отчизна, могу радостно приветствовать твои милые долины». Хорал наполняется новыми средствами мелодической выразительности, свойственной немецко-австрийской хоровой песенности. Композитор отказывается от членения мелодии на четырехтакты, использует трехдольный размер, изменчивый ритм, широкие по диапазону и дыханию, «размашистые», волевые, решительные интонации, характерные для песен эпохи Реформации. В основе темы пилигримов лежит присущий хоралам XVI в. восходящий квартовый скачок с последующим замещением и плавным распевным мелодическим оборотом.

Во втором акте оперы (четвертая сцена) звучит торжественный марш-хор «Рады мы видеть». Показано собрание гостей в замке ландграфа, прибывших на состязание певцов – миннезингеров. Эту музыку, настоящий гимн во славу искусства, отличает пышность, праздничность; марш написан в сложной трехчастной форме. Вначале тема звучит в оркестре, а затем, после трубных фанфар, исполняется мужским хором, выдержанным в гомофонно-гармоническом складе. Яркая тональность *H-dur* придает блеск и торжественность звучанию первой части, энергичная мелодия, построенная на пунктирном ритме, носит фанфарный характер. Хоровая партитура дублируется духовыми инструментами, тем самым усиливая густоту тембров мужских голосов.

Средняя часть, темброво контрастная, звучит в исполнении трехголосного женского хора. Мелодия сопрано, несмотря на пунктирный ритм, отличается напевностью, широтой, более развитым ритмическим и мелодическим рисунком, в то же время в партии альтов сохраняются фанфарные интонации и ритм марша. Во втором эпизоде средней части снова звучат мужские голоса: «Да, здесь слышат своды клич веселый». У всех партий хора поочередно проходит активная тема. Маршевое трио строго аккордового склада представлено в эпизоде «Рады мы, рады видеть»; минорные гармонии (*fis-moll, h-moll, e-moll, a-moll*) придают трио мягкость и теплоту. В конце средней части снова звучат фанфары, восстанавливается первоначальная тональность *H-dur*. В заключении реприза и кода сливаются в ликующий финал, где хоровое *tutti* звучит в дублировании оркестра. Динамическая реприза строится на принципах «полифонии пластов».

Действительно новаторской является сцена состязания певцов, которые в песнях стремились раскрыть сущность любви. По очереди выступают миннезингеры, аккомпанируя себе на арфе: они воспевают идеальную «божественную» любовь как чистый родник, как далекую звезду, которую можно лишь созерцать с благоговением, но коснуться которой никто не смеет. Хор отражает реакцию восторженных слушателей на выступление певцов, воспевающих, каждый по-своему, силу высокой и чистой любви. Тангейзер противопоставляет миннезингерам свое понимание любви: жаркое чувство, охватывающее человека, источник, к которому нужно жадно прильнуть. Пылкое выступление Тангейзера, исполняющего гимн богине Венере, подарившей ему восторг истинной любви, сначала вызывает у

присутствующих удивление, а затем возмущение и гнев. Отрывистые реплики рыцарей и хора, сумятица голосов очень образно передают ужас, вызванный выступлением Тангейзера. Хоры и ансамбли в этой финальной сцене чередуются с сольными фрагментами, среди которых особенно выделяется голос Елизаветы, выступающей в защиту Тангейзера. Пение ее по мере развития приобретает хоральный оттенок, особенно там, где она говорит о готовности молитвой искупить грех Тангейзера. Ее мелодию, интонационно близкую хоралу пилигримов, подхватывают голоса рыцарей. Из большого ансамбля выделяется голос страдающего Тангейзера. Ансамбль, построенный на канонической имитационной полифонии, широко развертывается и вместе с хором и оркестровым tutti достигает большой мощи. Заканчивает сцену Вагнер приемом резкого контраста: на кульминации хора рыцарей, бросающихся на Тангейзера, чтобы поразить его мечом, за кулисами раздается пение женского хора a cappella (младших пилигримов) – символа искупления и прощения греха.

Описав в опере «Тангейзер» певческий турнир миннезингеров – певцов-рыцарей, Вагнер задумывает оперу о мейстерзингерах – бюргерских певцах. В обоих произведениях наградой победителю за певческое состязание служит рука прекрасной девушки. В опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» показана певческая школа, реально существовавшая в XVI в. в Нюрнберге. Основной идеей оперы явилась борьба искусства с рутиной. В сущности – это борьба самого композитора со схоластикой и консерватизмом, которую он вел на протяжении всей своей жизни. Вагнер реалистично показывает жизнь горожан-ремесленников, воспевает их любовь к родному певческому искусству. Для этого композитор использует множество жанрово-бытовых хоровых сцен. Опера-драма была задумана Вагнером как утверждение миссии художника, служащего своим искусством народу и его единству. Главный персонаж оперы – немецкий поэт, музыкант, башмачник Ганс Сакс.

В опере живописно раскрыты колоритные картины средневекового города, его своеобразной жизни, обычаев и традиций. На этом широком, красочном народном фоне завязываются отношения главных действующих лиц Вальтера и Евы. Хоры в опере поражают мощью своего звучания и полифоническим богатством, в них воплощена сила народа, его оптимизм, жизненность и душевная красота. Музыка оперы близка к немецкому фольклору, отличающемуся богатством и выразительной мелодикой, светлой лирикой, юмором, оптимизмом. В оперной партитуре композитором широко и разнообразно применена система лейтмотивов.

Восторженно отзывался об опере В. В. Стасов: «“Нюрнбергские певцы” – это апофеоза поэзии и художника, побеждающих тупое музыкальное филистерство, это выраженное в ярких сценах торжество молодости, жизни, стремящихся вперед сил – над старыми преданиями и закоснелым консерваторством». Н. А. Римский-Корсаков, вообще выступавший против крайней напряженности стиля Вагнера, называл музыку этой оперы превосходной. Особенности языка оперы он отметил в статье «Вагнер и

Даргомыжский»: «Преобладание изысканного стиля очевидно; отступления в пользу строгого или свободного стилей составляют исключения; такие исключения более всего замечаются в «Нюрнбергских певцах» (наиболее диатоническом из вагнеровских произведений)».

В качестве одной из основных тем, характеризующих мейстерзингеров, композитор использует «фанфары» – первые семь звуков известного напева «Длинный тон» Генриха Мюглинга, составлявшего основу многих напевов других мастеров того времени. «Нюрнбергские мейстерзингеры» – наиболее хоровая опера Вагнера, в ней встречаются совершенно разноликие хоры: торжественно-шумливые марши ремесленников, танцевальные «хорики» учеников, величественные гимны народа. Они выполняют важную роль в драматургии оперы: все ее акты и финальные сцены завершаются хорами и ансамблями, подводящими итог в развитии действия.

В трех сценах первого акта, действие которого происходит в церкви, хор участвует эпизодически. В первой сцене на фоне хора прихожан, исполняющих протестантский хорал, происходит знакомство Вальтера и Евы. Во второй сцене ученики готовят все необходимое для участия певцов в состязании. Давид (ученик Ганса Сакса) отказывается помогать подмастерьям. Ученики укоряет его в заносчивости; в этом хоре композитор использует неполный смешанный состав. На одной из реплик Давида, обращенных к хору учеников, в оркестре проходит тема фугато. Хор высмеивает «ученость» Давида и отвечает ему, повторяя тему фугато в виде параллельных секстаккордов, что противоречит правилам строгого письма.

Действие второго акта разворачивается на улице; хор участвует в первой и седьмой (заключительной) сценах. Музыка первой сцены основывается на интонациях песенки о «веночке». Ученики посмеиваются над любовью Давида к его стареющей возлюбленной Магдалене. В каденции песенки используются предельно высокие ноты диапазона альтов и теноров; композитором применяется фальцетное пение, характерное для эпохи Средневековья.

Очень необычно трактуется хор в финале второго акта – комической сцене ночной драки. Каждая хоровая группа (ученики, подмастерья, мастера, соседки, соседи) поет различные реплики, что вместе с солистами образует очень сложный ансамбль, иногда достигающий 12 – 14 голосов. Вся эта сцена близка по форме двойной фуге: обе темы являются вариантами серенады Бекмессера, первая строится на каденционной части серенады, вторая воспроизводит ее начало. Первую тему характеризуют квартовые скачки, изображающие тупые удары, и беспрерывное движение шестнадцатых длительностей, создающих впечатление невероятной суматохи. После небольшой интермедии вступает хор матросов (партия басов), начиная вторую тему, остальные же группы хора исполняют одновременно первую тему и противосложение к ней.

Затем обе темы подвергаются виртуозной разработке. В момент наивысшей кульминации развития фуги раздается звук рога ночного сторожа

– участники драки разбегаются (заключение фуги). Хоровые группы в фуге представляют собой большой многоголосный смешанный хор своеобразного состава: сопрано I, II, III – соседки; альты и тенора I, II – ученики; тенора III и басы I – подмастерья; басы II – мастера и пожилые горожане. Все эти пестрые группы и ансамбли объединяются в одно целое, составляя сложнейшую вокально-хоровую партитуру.

В третьем акте хор участвует в заключительной (пятой) сцене оперы – сцене состязания бюргерских певцов. Начинается она несколькими хорами представителей различных ремесленных цехов. Каждый из приходящих цехов ставит свое знамя около эстрады певцов и прославляет свою профессию. Эти хоры по своей интонационной природе очень близки подлинным старинным напевам мейстерзингеров, а по характеру гармонизации – хоралу, составляющему основу немецкой музыки той эпохи. После прибытия на место турнира представителей различных цехов и танца девушек, исполненного на фоне отдельных реплик хора учеников, открывается помпезное шествие мейстерзингеров. Шествие построено на двух темах оперы – лейтмотиве «шествия» и лейтмотиве «мастеров пения». Эти темы в первой части сцены составляют интонационную основу отдельных хоровых реплик и целых хоровых эпизодов. Приветствуя Сакса, народ исполняет торжественный гимн, написанный на слова поэмы Ганса Сакса «Виттенбергский соловей» (XVI в.), посвященной М. Лютеру. Следующее за гимном прославление Сакса построено на лейтмотиве «шествия», написанного для шестиголосного смешанного хора полифонического склада.

Вторая часть сцены раскрывает отношение и оценку народа к выступлениям Бекмессера и Вальтера. Отрицательная реакция на пение Бекмессера передается через речитатив, иногда сводимый к одному слову в той или иной хоровой партии. Восхищение вызывает у народа выступление Вальтера. Он исполняет песню, написанную в куплетно-вариационной форме. Варьированная мелодия третьего куплета становится одной из главных тем оперы; шестиголосное хоровое изложение этой темы звучит после выступления Вальтера. Ликование народа переходит в заключительный марш-гимн мейстерзингеров, построенный на лейтмотивах «мастеров пения» и «шествия», которыми начинается и заканчивается опера.

Стиль оперы Вагнера многогранен, композитор широко претворяет здесь замечательные традиции немецкой музыки и стилистические особенности различных исторических эпох. По словам Б. В. Асафьева, «в творчестве Вагнера “Мейстерзингеры” своего рода критическое усвоение классического наследия в современность (вагнеровскую) с соответствующим отбором и акцентами». Вагнер использовал интонации, типичные для духовной песни и хорала, часто встречающиеся и «издавна проникшие в общественное сознание» немецкого народа. В этом выявляется демократическое начало вагнеровского творчества, несущего в себе внутренние связи с «интонационным словарем устной музыкальной традиции», достоянием которой и были духовная песня, хорал эпохи

Реформации: большинство их напевов возникло в народе, где и продолжало жить веками. Во времена Вагнера каждому жителю Германии еще с детства были знакомы протестантские хоралы и потому понятна «эмоционально-смысловая значимость» интонаций хоралов, отобранных и использованных Вагнером в его операх.

Хоралы в драмах Вагнера выполняют различные драматургические функции: одни из них связаны с изображением сцен народной жизни, исторических обычаев, являются необходимым компонентом завязки действия, а также характеристики идеи оперы, их функция в опере скорее идейно-обобщающая, нежели сюжетная.

Различие драматургических функций хорала сказалось и на принципах развития музыкального материала этого жанра в оркестровой партии. Симфонизация оперы была одной из наиболее новаторских, самобытных и сильных сторон творчества композитора, и, естественно, что симфоническое развитие оперных хоралов составляет одну из ярких и интереснейших страниц во всем, что удалось Вагнеру внести в многовековую традицию немецкого хорала.

Композитор вошел в историю музыкальной культуры как великий оперный реформатор, стремившийся к созданию синтеза музыки и драмы, музыки и поэзии. Это стремление привело его к отказу от законченных оперных номеров, к преобладанию речитативного начала, к системе лейтмотивов, к новым принципам программного симфонизма.

Джузеппе Верди (1813 – 1901) – итальянский композитор, с творчеством которого связан расцвет оперы в Италии, произведения которого как сокровищница мирового оперного искусства звучат и сегодня – уже более чем столетие. Верди родился в итальянской деревне Ле Ронколе (недалеко от г. Буссето) в семье трактирщика. Любовь к музыке проявилась очень рано: народные песни и пляски крестьян, а также пение и игра бродячих музыкантов стали его первыми музыкальными впечатлениями. С семи лет Джузеппе прислуживал в церкви, пел в хоре, где впервые услышал орган. Первые уроки музыки брал у органиста местной церкви Байстрокки, который учил его не только игре, но и музыкальной грамоте. Затем занимался в музыкальной школе в Буссето под руководством местного «музыкального маэстро» Ф. Провези.

В 1832 г. Верди приезжает в Милан с целью поступления в Миланскую консерваторию. Но экзаменаторам не понравилась его игра на фортепиано, и двери консерватории оказались для него закрыты. Джузеппе обратился к одному из миланских музыкальных деятелей, выдающемуся педагогу В. Лавиньи, который охотно согласился заниматься с ним. За год серьезных занятий с педагогом Верди показал блестящие результаты. Благодаря своему учителю получил возможность бесплатно посещать оперные спектакли в театре *«La Scala».* Знакомясь с современной оперой, молодой композитор под руководством В. Лавиньи изучает сочинения Палестрины, Марчелло, многочисленные образцы итальянской *оперы-buffa*, оперные партитуры

Моцарта, перед искусством которых он преклонялся. Джузеппе также усиленно занимается гармонией и полифонией.

Закончив обучение у Лавиньи, Верди возвращается в Буссето, где в течение трех лет занимает должность директора Филармонического общества. В этот период молодой композитор организовывает концерты, выступает в качестве дирижера, занимается с певцами и оркестровыми музыкантами. Несмотря на интенсивную концертную и педагогическую деятельность в Филармоническом обществе Верди пишет свои первые оперы. В 1839 г., получив освобождение от должности директора, Верди переезжает в Милан. В этом же году состоялась премьера его первой оперы «Оберто, граф ди Сан-Бонифачо». Успех был настолько потрясающим, что право на издание партитур оперы купил глава известной музыкально-издательской фирмы Джованни Рикорди. С тех пор оперные партитуры Верди неизменно издавались этой издательской фирмой. Большую известность и популярность принесла автору опера «Навуходоносор», проникнутая идеями территориального единения Италии, государственности и независимости. Патриотическая тема звучит также в его операх «Ломбардцы», «Жанна д'Арк», «Аттила», «Битва при Леньяно»; это оперы бунтарского, романтического направления, наполненные яркими событиями, пышностью и эффектами. После их постановок Верди стал национальным героем Италии.

В поисках новых сюжетов для своих опер композитор обращается к творчеству великих драматургов. Так, по пьесе Виктора Гюго создал оперу «Эрнани», по трагедии Уильяма Шекспира – «Макбет», по драме «Коварство и любовь» Фридриха Шиллера – «Луизу Миллер».

В зрелом возрасте композитор стремится показать живых людей, в музыкальных образах и драматических ситуациях раскрывает не только их сильные человеческие эмоции и чувства, но и характеры. Таковы жизненно правдивые музыкальные драмы «Риголетто» (по драме В. Гюго «Король забавляется») и «Травиата» (по драме А. Дюма-сына «Дама с камелиями»).

В 1850 – 60-х гг. Верди вновь обращается к историко-патриотическим сюжетам в связи с ростом национального движения за единую Италию, приведшего к образованию в 1861 г. самостоятельного государства – Итальянское королевство. Таковы оперы «Сицилийская вечерня», «Симон Бокканегра», «Бал-маскарад». По заказу Большого (Каменного) театра в Петербурге Джузеппе Верди написал оперу «Сила судьбы» в 1861 г. и в связи с ее постановкой (в 1862 г.) дважды посещал Россию, где его ждал теплый прием. Для «Grand Opéra» в Париже Верди создал сложную психологическую драму «Дон Карлос», а специально по заказу египетского правительства к открытию нового театра в Каире написал оперу «Аида».

Высшими достижениями его оперного творчества были драма «Отелло» и последний шедевр композитора – комическая опера «Фальстаф» (на сюжеты Шекспира). Скончался Джузеппе Верди 27 января 1901 г. в Милане.

Оперы Джузеппе Верди принесли ему славу любимейшего композитора Италии, они звучали и продолжают звучать сегодня на всех мировых сценах.

Опера *«Набукко»* – в ее основе библейский сюжет о страданиях порабощенного народа; произведение было воспринято итальянцами как современное, символизирующее повесть о страданиях итальянского народа под чужеземным игом. Библейская история пророчества Захарии о падении Вавилона воспринималась публикой как предсказание об освобождении Италии от австрийского гнета.

Главным действующим лицом в опере становится народ, и, соответственно, в музыке «Набукко» наибольшее значение приобретают монументальные, героические хоры, приближающиеся к ораториальному стилю Генделя. Величественные хоры не оторваны от действия, они органически включены в драматургию оперы. Один из лучших эпизодов оперы – знаменитый хор уведенных в рабство евреев из 3-го действия «Ты прекрасна, о Родина, наша» (русский перевод текста «Лети, моя мысль, на золотых крыльях к далеким холмам»). Этот хор стал национальным гимном Италии; под его музыку народ прощался с великим композитором. Певучая, широкого дыхания мелодия, сравнимая со стилем итальянского *bel canto*, проходит в унисон всего хора, обволакиваемая мягкими гармониями на фоне арпеджированных аккордов в оркестре; тема звучит проникновенно, она передает чувства любви народа, находящегося в изгнании, к своей родине. В динамическом разрастании хора от *pp* до мощного *ff* и последующего возвращения к исходной звучности чувствуется яркий драматический темперамент композитора. Середина построена на контрасте мощных, патетичных аккордов хора и выразительных, декламационного характера музыкальных фраз на *pp*. Динамическая реприза усиливается взволнованными интонациями струнных в оркестре.

Огромное признание получили оперы, созданные композитором в 1850-е гг., в зрелый период творчества: «Риголетто», «Трубадур», «Травиата». Они поражают драматизмом, реалистичностью, углубленным психологизмом. На первый план выходят судьбы простых людей, трагедия социального неравенства, сословных предрассудков; зачастую их изображение принимает острую критическую направленность. Главным лейтмотивом опер является обличение уродливых явлений жизни, порожденных социальным неравенством. Композитор стремится тонко и глубоко передать чувства и переживания людей, страдающих и гибнущих в конфликте со средой.

Оперу *«Риголетто»* композитор написал по мотивам пьесы Виктора Гюго «Король забавляется». В драме Гюго показаны люди униженные, обездоленные, презираемые «обществом», однако наделенные высокими моральными качествами. Пьеса подвергалась жестким нападкам со стороны реакционной прессы как подрывающая и порочащая авторитет королевского двора.

Верди сам наметил план оперы, разработал драматические положения, продумал характеры действующих лиц. Либретто было составлено поэтом Франческо Мария Пьяве, долгое время сотрудничавшим с композитором. По настоятельному требованию цензуры место действия было перенесено из

Франции в Италию, исторический король был заменен герцогом мантуанским, безобразный и немощный урод Трибуле – шутом Риголетто; изъята сцена в спальне. Основным стержнем драмы является трагедия придворного шута, любимая и нежная дочь которого стала жертвой любовной интрижки легкомысленного герцога мантуанского.

Центральным эпизодом в сцене похищения дочери шута, Джильды, является хор придворных «Тише, тише» (вторая картина первого действия). Ужас и драматизм ситуации усиливаются тем, что Риголетто, обманутый придворными герцога, сам помогает им в этом деянии. Мужской четырехголосный хор звучит тревожно, приглушенно, таинственно, короткие, отрывистые фразы гармонического склада с нервной, прихотливой ритмикой исполняются в нюансе *pp*, на легкое настороженное staccato, sotto voce, создавая впечатление осторожных, крадущихся шагов в темноте. Хор написан в сложной двухчастной форме с кодой. Вторая часть («Если только похитим красотку») является последующим развитием первой, ее продолжением. Придворные герцога неистово желают отомстить шуту за его насмешки над ними, они чувствуют, что это им удается, и еле-еле сдерживают свою радость. Композитор великолепно, мастерски передает их чувства, используя резкие тональные сдвиги, подвижную и контрастную динамику (*crescendo* и *diminuendo*, *forte* и *subito piano*). Особенно ярко это проявляется в коде («И пусть он, кто так над нами вечно злобно насмехался»). В хоре выделяются красочные, выразительные, изобразительные короткие нисходящие секвенции («Тише, тише, не шумите») по целым тонам (*G-dur, E-dur, D-dur*), которые вместе с заключительной фразой («Без шума, тихо, осторожно мы красотку унесем») изображают удаляющихся похитителей.

Опера *«Травиата»* писалась композитором для венецианского театра *«La Fenice».* Либретто ее составил Франческо Мария Пьяве под руководством Верди по мотивам нашумевшего романа «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына. Цензура обвиняла композитора в том, что он распространяет развращающее влияние французской литературы, что главным действующим персонажем в драме является не романтическая героиня, а женщина, отвергнутая обществом. Верди сознательно подчеркнул это названием сочинения («травиата» в переводе с итальянского – «падшая женщина»). Очень необычный как для пьесы, так и для оперной постановки того времени был выбор главной героини – куртизанки, умирающей от неизлечимой болезни – чахотки.

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

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

Опера-драма *«Аида»* по стилю близка «большой французской опере», она отличается крупными масштабами (трагедия разворачивается в четырех действиях, семи картинах), декоративной пышностью, «зрелищностью», блеском, обилием массовых хоровых сцен, развитых ансамблей, выразительной ролью балета, грандиозными торжественными шествиями. Вместе с тем черты большой оперы подчинены национальному характеру, а некоторые из них уводят «Аиду» от этого стиля. Как отмечает Л. Соловцова, «прозрачность, чистота линий, своего рода “вокальность” оркестрового стиля “Аиды” истоками своими имеют искусство старых итальянских мастеров». В опере элементы *«Grand Opéra»* глубоко сочетаются с чертами лирико-психологической драмы. Идейное содержание акцентируется на психологическом конфликте: все главные герои оперы испытывают острейшие внутренние противоречия. Так, Аида страдает, она видит в своей любви к Радамесу предательство по отношению к отцу, преступление перед родиной, угнетаемой Египтом; в душе Радамеса борются воинский долг и любовь к Аиде; между любовью, страстью и ревностью мечется Амнерис. Вся опера построена на драматических столкновениях и напряженной борьбе не только между врагами, но и между любящими героями драмы.

Огромное место в опере отводится хорам. Хор девушек из второй картины первого действия сопровождает облачение Амнерис по случаю празднования победы египетских войск над эфиопами, а также встречи с возлюбленным. Общее звучание хора светлое, радостное, пронизанное ожиданием встречи и любви. Хор представлен в виде торжественного марша, написан в куплетной форме, начинается развернутым вступлением арфы, переходящим затем в аккомпанемент. Вступление голосов – имитационное, построено в форме декламационного диалога. Средний раздел «Приди, чело украсим мы» отличается более мягким, лирическим, кантиленным звучанием. Пение девушек-рабынь в конце каждого куплета прерывается любовными и

страстными репликами Амнерис: «Мой милый, приди мое блаженство, приди, моя любовь, мне сердце успокой», подчеркнутыми теплым взволнованным фоном тремолирующих струнных.

Финал второго действия занимает центральное место в драматургии всей оперы. «Это одна из грандиознейших и сложнейших массовых сцен в итальянской оперной литературе; драматургический узел оперы и в то же время кульминация театральной пышности, блеска и богатства красок. В этой монументальной картине участвуют, кроме основных действующих лиц, несколько больших хоров, духовой оркестр на сцене, балет. Безупречная стройность формы здесь логически вытекает из развития действия» (Л. Соловцова). Массовая сцена, наполненная огромным количеством участников, состоит из множества разнохарактерных тем и образов: грандиозный торжественный гимн во славу Египта и богов, певучая лирическая тема женского хора «Лавровыми венками», победный марш, звучащий в инструментальном соло трубы, зловещий лейтмотив суровых жрецов, драматическая тема монолога Амонасро, отца Аиды, выразительная мелодия мольбы эфиопов о помиловании, о жизни и прощании с нею.

Множество эпизодов, входящих в финал массовой хоровой сцены, объединяются в стройную композицию, состоящую из трех частей. Первая часть написана в трехчастной форме, она обрамляется торжественным ликующим хором «Слава Египту и богам» и суровым аскетичным пением жрецов. Середина представлена знаменитым триумфальным маршем и музыкой балета. Вторая часть контрастна крайним, полна драматизма; ее образуют эпизоды с участием Амонасро и эфиопских пленников, молящих фараона о помиловании. Третья часть – динамическая реприза, начинается с еще более мощного звучания темы «Слава Египту и богам». В заключительный раздел финала композитор вводит объединенный хор народа, жрецов и пленных, прославляющих богов, а также солистов, главных героев действия – Рамфиса, Аиду, Амонасро, Радамеса, Амнерис. Эти разнохарактерные выразительные психологические линии объединяются по принципу контрастной полифонии и венчают в едином стройном сплаве грандиозный ансамбль финала.

Опера «Отелло» является высшим достижением композитора, одним из лучших шедевров мировой оперной классики. В основе драмы лежит литературный первоисточник – одноименная трагедийная пьеса Уильяма Шекспира. В 1881 г. Арриго Бойто представил Верди полный текст либретто и в соответствии с указаниями композитора по многу раз его переделывал. Верди работал над драмой в течение шести лет, добиваясь предельной ясности и лаконичности в построении шекспировского действия. Изменения, внесенные композитором и либреттистом, значительны: отсутствует первое действие драмы, в связи с этим и эпизоды, относящиеся к похищению Дездемоны; нет театрально эффектной сцены в сенате, изъят ряд побочных действующих лиц. Ход событий дан более сжато и ускоренно, противопоставления характеров и драматических ситуаций в опере

обозначены резче. Нет и знаменитого монолога Отелло над убитой Дездемоной, однако композитором введены новые сцены, которые отсутствуют у Шекспира, они необходимы были для большей определенности и полноты выявления характеров главных персонажей. Примером может служить сцена у костра и любовный дуэт Отелло и Дездемоны из первого акта; «кипрский хор» из второго действия.

Музыкальная драма развивается лаконично, стремительно и трагично, композитор порывает с принципами номерной структуры, вводя сцены сквозного развития, включающие ариозно-песенные эпизоды, хоровые и ансамблевые номера. Главная отличительная особенность музыкальной драматургии оперы – интонационная цельность.

По случаю победы Отелло над турками в таверне отмечается веселое празднование. Узловым моментом сцены, имеющим важное значение для драматургического толчка, влияющего на весь дальнейший ход событий трагедии, является «Застольная песня» Яго с хором – это прекрасный пример органического «врастания» песни в сценическое действие оперы. Яго подталкивает действие к трагической развязке, искусно разжигая ссору между Кассио и Родриго, вплетая в нее и Монтано. Облик его в застольной песне характеризуется резкими динамическими акцентами, неожиданными угловатыми поворотами мелодии, острыми синкопированными ритмами, придающими музыке гротескно-разгульный характер. Хоровая партия в застольной песне лишена самостоятельности, хор вторит Яго, став послушным орудием в его руках.

Ярким примером интонационного единства и богатства музыкальных образов является сцена бури, служащая в музыкальной драме прологом. Красочной оркестровой звукописью с ярчайшими динамическими контрастами композитор мастерски рисует картину бури. Этот грозный музыкальный пейзаж не ограничивается лишь зарисовкой природы, а имеет глубокое значение, вводя в драму и давая краткие, но очень выразительные характеристики Яго и Отелло. Жители Кипра с тревогой следят за бушующим морем и борьбой корабля Отелло с морской стихией. Волнение, страх, тревога отчетливо слышатся в сумрачных и грозных унисонных репликах мужского хора «Горе тем, кто в эту бурю». Наиболее развитой и яркой второй темой сцены выступает молитва «Грозный лев святого Марка», отличающаяся суровым и мужественным звучанием. Для нее характерны хоральный склад, громкая звучность, сочетание напевности и четкого маршевого ритмического рисунка, сопоставление натуральных трезвучий разных ступеней лада. В этих особенностях, присущих многим мужественным хоровым темам опер Верди, сказывается тесная связь с национальными народными истоками, ощущается дыхание героической эпохи, наполненной революционными песнями-маршами. Драматическая кульминация сцены бури – возгласы хора в наиболее напряженный момент действия – корабль Отелло разбивается.

Злобная фраза Яго, предсказывающая трагедию («Пучина мрачная могилою Отелло будет»), интонационно связана с репликами мужского хора,

однако отличается заостренностью мелодических контуров, угловатостью ритма, что придает ей зловещий характер.

Разительным контрастом мрачно-взволнованной картине бури и словам Яго внезапно выступают радостные и ликующие возгласы хора «Спасен он»; народ приветствует и славит бесстрашного полководца Отелло. Реплики солистов, отдельных хоровых групп, свободно сочетающихся с плотными, густыми звучаниями всего хора, соединяются в стройно развертываемую народно-массовую сцену, драматургически организованную, обладающую логикой построения и единой динамической линией.

Хор кипрских жителей во втором действии также выполняет особую драматургическую функцию: он раскрывает облик Дездемоны и играет роль «отстранения» двух драматических диалогов. В кипрском хоре композитор проявляет изобретательность в нахождении новых декоративных деталей, колоритных вариантов звучания, подчеркивающих выразительность разных хоровых групп: использует хоровые педали, остинатные скандирования слов, напевные подголоски.

В драме «Отелло» идеально соотносятся речитативно-декламационное и песенно-ариозное начала, мелодическая щедрость вокальных линий не отходит от народно-песенных истоков, ярче становится гармонический язык, подвижнее тональный план, колоритнее и разнообразнее выполнена функция оркестра.

Идейно-художественное богатство, гуманистическая, национально-патриотическая направленность творчества Джузеппе Верди обусловили его историческое значение, популярность во всем мире. Композитор основывался на принципах итальянского *bel canto*, насыщая вокальную мелодику своих опер ярким драматизмом, героическими песенными интонациями, близкими национальным народным истокам. Он значительно изменил характер и структуру традиционной итальянской оперы, создав свой, «смешанный» вокальный стиль, основанный на слиянии песенно-ариозных и декламационных принципов, что послужило основанием для свободных форм монолога и диалога в опере. Важнейшим зерном драматургического развития в операх-драмах становятся крупные вокальные сцены, существенную нагрузку несет оркестр, однако незыблемым приоритетом для композитора является вокальное начало.

Традиции французской музыки второй половины XIX в. нашли продолжение в оперном творчестве *Жоржа Бизе* (1838 – 1875), автора самого популярного во всем мире классического произведения – оперы «Кармен». Родился Жорж Бизе в Париже, его отец был учителем пения, мать хорошо играла на фортепиано. Музыкальное дарование у мальчика проявилось рано. В возрасте четырех лет он уже знал все ноты, а в девять лет поступил в Парижскую консерваторию, которую блестяще окончил в 1857 г. по классу композиции Ф. Галеви. Учителями Бизе были также пианист А. Мармонтель, а также выдающийся оперный композитор Ш. Гуно, которые высоко ценили талантливого юношу. По окончании консерватории Бизе получил Римскую

премию и как стипендиат мог провести три года в Италии, в Риме, совершенствуя свое мастерство.

Уже на выпускном курсе Бизе была написана оперетта «Доктор Миракль», а в Италии – первая опера «Дон Прокопио». По возвращении из Италии Бизе пишет оперы «Искатели жемчуга» и «Пертская красавица» по роману В. Скотта, однако они не имели успеха, и композитор продолжал творческие поиски. Написание оперы «Джамиле» по поэме А. Мюссе «Намуна» означило наступление творческой зрелости композитора. Очень тонко, поэтично, с яркостью восточного колорита в опере раскрыты чувства героини, юной рабыни Джамиле. В этот же период была написана симфоническая музыка к драме А. Доде «Арлезианка», которая принесла настоящую известность и славу композитору; впоследствии из «Арлезианки» были составлены Э. Гиро две оркестровые сюиты.

Наивысшим творческим достижением Бизе, его лебединой песней стала опера *«Кармен».* Трудно сейчас поверить, что первая постановка оперы в Париже 3 марта 1875 г. не имела успеха и она была снята с репертуара. Автора обвинили в безнравственности. Провал оперной постановки так сильно повлиял на Бизе, страдавшего пороком сердца, что привел к трагическому концу – он скончался 3 июня 1875 г. в Буживале, недалеко от Парижа. После смерти композитора в его бумагах нашли партитуру оперы «Иван Грозный», впервые она была поставлена только в 1946 г.

Опера «Кармен» является вершиной французской оперы, она ставится на всех оперных сценах мира, ее поклонником был П. И. Чайковский, назвавший Бизе гениальным композитором в истории музыкального искусства. Бизе начал работать над оперой в 1874 г.; сюжет заимствован из одноименной новеллы Проспера Мериме. Однако содержание новеллы претерпело в либретто известных французских драматургов А. Мельяка и Л. Галеви существенные изменения. Были введены народные сцены, новые действующие лица – волевой и мужественный красавец тореадор Эскамильо, из-за которого Кармен разлюбила Хозе, и скромная, нежная крестьянская девушка Микаэла, любящая Хозе и пытающаяся спасти его. Ее ласковый облик оттеняет необузданный и пылкий характер цыганки. Хозе, изображенный писателем как мрачный, гордый и суровый разбойник, в опере показан простым солдатом, честным парнем, но вспыльчивым и слабохарактерным. Существенно изменен и образ Кармен – главной героини оперы: она является в опере воплощением женской красоты и обаяния, страстного свободолюбия и смелости. Такие черты Кармен, как хитрость и воровская деловитость, по новелле Мериме, в опере были устранены. Композитор облагородил характер главной героини, подчеркнув в нем стремление к прямоте чувств, правдивости отношений, независимости поступков. Колоритные народные сцены, введенные в действие оперы, существенно раздвигают рамки повествования: это и жизнь под жгучим солнцем юга темпераментной пестрой толпы, и смелые романтические образы цыган и контрабандистов, и приподнятая атмосфера боя быков. Эти массовые

сцены в оперном спектакле придают трагическому сюжету оптимистическое звучание, подчеркивают с особой остротой и яркостью характеры Кармен, Хозе, Эскамильо и Микаэлы, драматизм их судеб.

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

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

Примером необычайной красочности и изобразительности в оперно-хоровой музыке является хор работниц из первого действия «Гляди, как струей дымок улетает», написанный в трехчастной форме с кодой. Основная тональность – *E-dur*. Светлая, прозрачная, акварельная музыка хора с плавным мелодическим течением голосов овеяна грустными мыслями девушек о непрочности счастья. Мелодия хора полетная, зыбкая, изображающая струйки дыма: она то движется вверх, то как бы заворачивается в кольца закругленными фразами. Характерные черты хора: имитационное изложение хоровых голосов на фоне засурдиненных струнных, прозрачная, легкая фактура, размер 6/8, придающий движению вальсообразный характер. Оркестровое сопровождение то дублирует мелодию хора, то создает для нее зыбкий, мерцающий фон. В средней части хора характер музыки меняется, она становится более острой, угловатой. Минорный лад (*cis-moll*) придает ей печальный оттенок. Реприза начинается с проведения первоначальной темы каноном альтов и сопрано в основной тональности *Es-dur*. Композитор применяет в этом хоре смелые модуляции и сопоставления ладов, благодаря чему музыка хора, сверкая и переливаясь яркими разнообразными красками,

находится в непрерывном гармоническом движении и развитии. Заканчивается хор пятиголосным аккордом, растворяющимся в тишине (*pppp*).

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

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

Русская премьера оперы состоялась в 1885 г. в Мариинском театре, в партии Кармен была Мария Славина, в 1902 г. удостоенная звания «Заслуженная артистка Императорских театров». Зажигательные мелодии оперы: хабанера «L'amour est oiseau rebelle», куплеты тореадора «Votre toast», проникновенные лирические эпизоды арии Хозе «с цветком» – остаются на слуху у всех как самые популярные народные и эстрадные песни. В 1933 г. именно с постановки «Кармен» с легендарной Ларисой Александровской в главной роли началась история Театра оперы и балета Беларуси. В 1967 г. Герберт фон Караян осуществил постановку фильма-оперы «Кармен».

Основоположник польской национальной оперной классики *Станíслав Монюшко* (1819 – 1872), по словам исследователя белорусской культуры профессора Адама Мальдиса, занял в культуре польского народа то же место, что Сме́тана в чешской, Глинка в русской. Но, рожденный в Беларуси и никогда не порывавший с ней связи, в своем вокальном и хоровом творчестве он опирался на интонации и ритмы белорусских народных песен и танцев. Родился композитор в фольварке Убель Игуменского уезда Минской губернии (в настоящее время Червенский район). Отец был художником-графиком, мать хорошо играла на фортепиано. В домашнем кругу часто устраивались спектакли, и любовь к театру, которая зародилась в раннем детстве, прошла через всю его творческую жизнь. В восемь лет Станислав начинает музыкальное обучение, занимаясь с органистом и пианистом Августом Фрейером в Варшаве. В период с 1830 г. по 1837 г. обучается в Минской гимназии, берет уроки композиции у Доминика Стефановича, под влиянием которого окончательно избирает музыку в качестве своей профессии. С 1837 г. по 1840 г. совершенствует мастерство по классу композиции и хорового дирижирования у Карла Фридриха Рунгенхагена в Берлине.

С 1840 г. по 1958 г. Монюшко живет в Вильно, занимает должность органиста в костеле Св. Яна, выступает как дирижер в симфонических

концертах, оперных постановках, пишет статьи, дает частные уроки игры на фортепиано. Среди его учеников был Цезарь Кюи, член творческого содружества русских композиторов «Могучая кучка».

Монюшко часто выступал с авторскими концертами в Петербурге, сблизился с русскими композиторами М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. Н. Серовым, которые высоко ценили его творчество. С 1850 г. Станислав Монюшко дирижировал в Виленском городском театре на оперных спектаклях. В 1858 г. Монюшко приглашают на должность главного дирижера варшавского Большого театра (польск. Teatr Wielki), которую он занимал до конца своих дней. В период с 1864 г. по 1872 г. в должности профессора Музыкального института преподает класс композиции, гармонии и контрапункта. Станислав Монюшко скончался в Варшаве, когда ему исполнилось всего 53 года.

Творческое наследие Монюшко представлено операми «Идеал», «Карманьола», «Желтый чепец», «Чудесная вода», «Сельская идиллия», «Галька», «Бетли», «Сплавщик леса», «Графиня», «Честное слово», «Зачарованный замок», «Пария» и др.; опереттами «Лотерея», «Рекрутский набор», «Борьба музыкантов», «Явнута, или Цыгане», «Беата»; балетами «Монте-Кристо», «На постое», «Проделки сатаны»; балетной музыкой к операм О. Николаи «Виндзорские проказницы» и Д. Обера «Бронзовый конь».

Монюшко обращался к симфонической музыке – увертюры «Зимняя сказка», «Каин, или Смерть Авеля», «Военная увертюра, или Возлюбленная гетмана», «Концертный полонез»; вокально-симфонической – кантаты «Мильда», «Ниола», «Мадонна», «Призраки», «Крымские сонеты», «Пани Твардовская», 6 месс, 4 Остробрамские литании.

Им созданы также камерно-инструментальные ансамбли, среди них 2 струнных квартета; около 50 пьес для фортепиано, 6 полонезов, вальсы, мазурки; для органа – «Песни нашего костела», хоры, вокальные ансамбли; свыше 400 песен для голоса с фортепиано; музыка к спектаклям драматического театра – водевилям: «Ночлег в Апеннинах», «Новый Дон Кихот, или Сто безумств» А. Фредро, к постановкам: «Гамлета» и «Венецианского купца» Шекспира, «Разбойников» Шиллера, «Карпатских горцев» Ю. Коженёвского, «Лилли Венеды» Ю. Словацкого.

Монюшко является автором «Школы игры на фортепиано» и учебника гармонии.

Творческая индивидуальность композитора ярче всего проявилась в жанрах песни и романса. Мелодическое богатство песенной стихии, ее искренность и теплота придают музыке особенное очарование, доступность, которые делают ее популярной и любимой в народе.

Высшим достижением творчества Монюшко стала опера *«Галька»*. Сюжет ее раскрывает трагическую историю крестьянской девушки, обманутой сыном богатого стольника.

Либретто оперы написал Влодзимеж Вольский по мотивам своей поэмы «Галька». В 1858 г. это сочинение в новой четырехактной редакции прозвучало на сцене Варшавского оперного театра и имело триумфальный успех, было воспринято современниками как рождение польской национальной оперы. После этого события автор оперы был провозглашен национальным композитором.

Замысел оперы возник в связи с крестьянским бунтом 1846 г., который завершился массовыми репрессиями и казнями. По первоначальному замыслу композитора финал оперы должен был заканчиваться сценой восстания крестьян, поднявшихся на защиту поруганной девушки, но из-за боязни цензуры, особенно ужесточившейся в этот период, он заменил сценой христианского всепрощения, смирения и кротости. Несмотря на это, в опере ощущается явный социальный конфликт: отношения крестьянской девушки Гальки и сына стольника Януша сродни положению обиженной и бесправной крестьянской массы, которая не в силах защитить свои права в столкновении с «сильными мира сего».

Монюшко не опирался в опере на определенные источники: известные народные мотивы, фольклорные цитаты, но вместе с тем от первой до последней ноты его драма овеяна народным колоритом; композитор мыслил на основе народной музыки, воплощая ее дух и стиль. В своем лирическом песенном стиле он разрабатывает разные интонационные сферы: люди из народа противопоставлены представителям панско-шляхетской среды. Образы Гальки и Йонтека, а также крестьян связаны с народно-песенным складом, музыка простая, искренняя, проникновенная, мягкая. Песни Гальки как будто взяты из фольклора, они напевны, открыты, наивны в выражении чувств. Музыкальная партия Йонтека вобрала в себя наиболее характерные интонации народных песен. Яркие колоритные танцы молодежи горной деревушки из третьего действия, воплощающие дух народной музыки, своим оживленным темпом, энергичными ритмами, своеобразной гармонией резко противопоставлены торжественному стилю придворного полонеза.

Шляхта обрисована композитором иными средствами музыкальной выразительности: партии их напоминают традиционный итальянский оперный стиль. Основная часть музыки, звучащая в панской усадьбе, выдержана в ритме полонеза и бальной мазурки.

Хор крестьян «В час вечерний в воскресенье» из третьего действия воплощает сцену воскресного гуляния в горной деревне; написан он в трехчастной форме в ритме полонеза. Первая часть, характеризующаяся гомофонно-гармоническим изложением, звучит напевно и лирично в тональности *G-dur*. Средняя часть «Пан, гости и невеста» более подвижная. Крестьяне вспоминают о своей тяжкой доле. Звучание драматизируется: появляется имитационное изложение, минорный лад (*e-moll, G-dur, c-moll*). Однако в третьей части «Веселись же! Грусть, заботу в праздник пусть народ забудет» оптимизм и жизнерадостность одерживают победу – звучит крестьянская пляска с пением в ритме полонеза.

Опера «Галька» – сочинение глубоко народное, поэтичное, в нем наиболее полно выражено стремление к национальному самоутверждению и социальному раскрепощению. Впервые в истории польской музыки сюжетная линия колоритных национальных образов полностью соответствовала интонационной самобытности мелодического строя. Как писал Монюшко: «Я не создаю ничего нового. … Я наполняюсь духом народных песен».

С именем *Бедржиха Сме́таны* (1824 – 1884) связано становление чешской национальной классической музыки. Он творил в то время, когда Чехия, входившая в состав Австрийской империи, в борьбе за свободу и национальную независимость активно противостояла господству Габсбургов в духовной и политической сферах.

Бурные революционные события в ходе Пражского восстания 1848 г., в которых композитор принимал активное участие, нашли живой отклик в его героико-патриотических песнях и маршах. Эти произведения очень отличались от его лирических миниатюр – то была музыка масс, волевая, героическая, призывающая к борьбе. Особенно популярными в дни революции были «Песня свободы», «Марш пражского студенческого легиона», «Марш национальной гвардии», которые распевались повсюду.

Музыкальные сочинения композитора проникнуты чешским духом, чешской историей, жизнью этого народа, природой. Его композиторская деятельность была подчинена главной цели – созданию профессиональной чешской музыки.

Родился Бедржих Сметана в семье пивовара. Вся многочисленная семья любила музыку, отец хорошо играл на скрипке. В их доме часто собирались гости и музицировали, исполняя дуэты и квартеты. Музыкальный дар у Бедржиха проявился рано: с четырех лет он начал играть на скрипке, позднее на фортепиано. В 1831 г. семья переехала в Йиндржихув Градец, где Бедржих стал посещать гимназию и заниматься частно у местного органиста. Поездки с отцом по окрестным селам, близкое знакомство с крестьянами, их жизнью, обычаями, творчеством сильно повлияли на формирование мировоззрения будущего композитора. Во время этих поездок мальчик часто бродил по полям и лесам, наслаждался чудесной чешской природой, ее красотой. Спустя год он был отдан в гимназию г. Немецкий Брод.

Для завершения образования отец направил юного Бедржиха в г. Пльзень, где жил родственник семьи, активный деятель чешского возрождения профессор Йозеф Франтишек Сметана. Жизнь в доме ученого и активного общественного деятеля способствовала увлечению передовыми идеями своего времени, историей чешского народа. Юноша знакомится с произведениями чешских писателей Й. К. Хмеленского и Ф. Шкроупа, изучает сочинения великих композиторов – Моцарта, Бетховена, Шопена, часто выступает в концертах. Музыкально-теоретическое образование будущий композитор завершает в Пражской консерватории под руководством И. Прокша, одновременно совершенствуя свое фортепианное мастерство.

В 1840-е гг. молодой музыкант знакомится с Робертом Шуманом, Гекто́ром Берлиозом и Ференцем Листом, которые в то время гастролировали в Праге. Впоследствии венгерский композитор, пианист-виртуоз Ференц Лист высоко оценит произведения чешского композитора Сметаны и окажет ему значительную поддержку. Находясь под сильным влиянием романтиков Шумана и Шопена, в начале своего творческого пути молодой композитор Бедржих Сметана пишет много фортепианной музыки, особенно в жанре миниатюры: польки, багатели, экспромты.

После поражения революции 1848 г. начались репрессии, запрету подвергались собрания, культурные общества, закрылись либеральные газеты, усилилась реакция в политике Австрийской империи, душившей все чешское. Все происходящее тяжело переживал Сметана, но старался не терять бодрости духа. В этот же период композитор начинает свою педагогическую деятельность в открытой им в Праге музыкальной школе. Однако преследование передовых деятелей создает огромные трудности на пути общественных и патриотических начинаний Сметаны, и он вынужден эмигрировать в Швецию (г. Гётеборг).

На чужбине, подобно романтику Шопену, который запечатлел образ далекой родины в своих мазурках, Сметана пишет «Воспоминания о Чехии в форме полек» для фортепиано. Композитор обращается и к жанру симфонической поэмы, используя сюжеты европейской литературной классики. Так, симфоническая поэма «Ричард III» создана им на сюжет одноименной трагедии Шекспира. В поэме «Лагерь Валленштейна» в качестве сюжета композитор избрал первую часть трилогии Шиллера «Валленштейн». Третья «Ярл Хакон» написана по трагедии датского поэта и драматурга А. Эленшлегера. В Гётеборге Сметана выступает в качестве дирижера Общества классической музыки, а также пианиста-виртуоза; активно занимается педагогической деятельностью.

В 1861 г. Сметана возвращается в Прагу и с присущей ему энергией окунается в бурную жизнь столицы. Посещает концерты, встречается с поэтами, писателями, художниками, музыкантами, обсуждает с ними возможные пути развития чешского искусства. В этот период окончательно формируются его общественные и эстетические взгляды, убеждения. Деятельность молодого музыканта приобретает необычайно широкий размах: он дирижирует симфоническими концертами в Праге, руководит оперным театром, выступает в качестве пианиста, с увлечением пишет критические статьи. Его публицистическая деятельность касалась главным образом театрального искусства. Он излагал свои взгляды на состояние современной концертной жизни страны, активно призывал знакомить чешскую общественность с шедеврами мастеров-классиков, современных чешских композиторов, а также других национальных школ.

В 1862 г. по инициативе композитора был открыт в Праге Временный оперный театр, где в течение многих лет он занимал должность главного дирижера и ставил свои оперы. Сметана является создателем чешской

национальной классической оперы. В зрелый период творчества композитором написаны крупные сочинения: оперы «Бранденбуржцы в Чехии», «Проданная невеста», «Далибор», кантата «Чешская песня».

1860-е – первая половина 70-х гг. отмечены интенсивной и разносторонней общественной деятельностью композитора. Он руководит хоровым обществом «Глагол Пражский», входит в товарищество передовых деятелей чешской культуры «Умелецка беседа», возглавляя музыкальную секцию. Композитор является также одним из основателей Филармонического общества, цель которого заключалась в музыкальном просвещении народа, знакомстве с классикой и новинками отечественной музыки. Сметана работает и как музыкальный критик, продолжает выступления в качестве пианиста-виртуоза.

В 1881 г., через 13 лет после закладки первого камня для фундамента Чешского Национального оперного театра, состоялось его торжественное открытие. К этому знаменательному дню была приурочена премьера новой оперы Сметаны «Либуше» (немецкое либретто Й. Венцига, чешский перевод Э. Шпиндлера). После «Либуше» композитор создает главным образом комические оперы: «Две вдовы», «Поцелуй», «Тайна».

Сметана был основоположником не только национальной классической оперы, но и симфонизма. Его особенно привлекал жанр программной симфонической поэмы. Так, в 1870-е гг. композитор создает цикл симфонических поэм «Моя родина», пишет поэмы «Вышеград», «Влтава», «Из чешских полей и лесов», «Шарка», «Табор», «Бланик». Эти симфонические сочинения стали высшим достижением его оркестровой музыки.

В его камерной фортепианной музыке «Чешские танцы», представленной колоритными картинками народного быта, заключается все многообразие национальных танцевальных жанров – полька, скочна, фуриант, соуседска и т. д.

Тяжелая нервная болезнь и потеря слуха вынуждают композитора отказаться от работы в оперном театре и ограничить размах общественной деятельности. Сметана оставляет Прагу и переселяется в деревню Ябкенице, где продолжает много сочинять: завершает цикл «Моя родина», создает квартет «Из моей жизни», пишет последние оперы «Чертова стена», «Виола», симфоническую сюиту «Пражский карнавал», начинает работу над оперой «Двенадцатая ночь» по комедии Шекспира. Но дни Сметаны были уже сочтены, его здоровье резко пошатнулось, усилилась болезнь, помутился разум, и 23 апреля 1884 г. он скончался в больнице для душевнобольных. Тяжелое болезненное состояние композитора в последние годы было скрашено признанием его музыкального творчества чешским народом.

В оперном наследии Сметаны, которое составляет большую часть его творчества, нашли отражение история, быт чешского народа, картины природы. Его живую, национальную музыку пронизывают интонации

и ритмы народных песен и танцев, наполняют ее то поэтичной лирикой, то весельем и юмором.

Опера *«Проданная невеста»* считается значительной вехой в развитии национального чешского оперного искусства. Реалистическая народная комедия в трех действиях, приближающаяся к жанру оперетты, была написана на либретто Карела Сабины. Создавалась в период с 1863 г. по 1866 г., впервые была исполнена 30 мая 1866 г. во Временном театре в Праге. Комедия не сразу завоевала признание и в течение последующих четырех лет перерабатывалась и дополнялась композитором. Первоначально она представляла собой оперетту в двух действиях, состоящую из двадцати музыкальных номеров и разговорных диалогов. Однако требования зарубежных оперных театров вынудили композитора внести необходимые изменения в оперную партитуру, увеличив ее размеры. Так, для постановки спектакля в Петербурге на сцене Мариинского театра (30 декабря 1870 г.) комедия была разделена на три действия, разговорные диалоги заменены речитативами. В таком виде она получила признание и популярность, с успехом исполнялась во всем мире.

Народная комедия полна лиризма и славянского юмора – светлого, мягкого. Оперная партитура наполнена чешскими национальными танцами – польками и фуриантами, хотя композитор в значительной степени не прибегал к прямым цитатам из народных песен. Однако Сметана создал музыку в высшей степени чешскую по духу. Известная увертюра этой реалистической народной комедии часто исполняется как отдельное музыкальное произведение, независимое от оперы.

Комедия привлекает любого слушателя свежестью, красочностью мелодического и гармонического языка, народностью сюжета и музыки. В основе оперы – история верной любви деревенского парня, батрака Еника и крестьянской девушки Марженки. События разворачиваются не совсем обычно: чтобы помешать браку Марженки с глуповатым и заикающимся Вашеком – сыном богатого Михи, находчивый крестьянский парень Еник решает обмануть свата и заключает с ним договор о продаже своей невесты с тем условием, что его возлюбленная будет женой сына Михи. А когда выясняется, что Еник тоже является сыном Михи и что он продал невесту самому себе, довольные крестьяне высмеивают незадачливого свата и прославляют любящую пару. В «Проданной невесте» огромную роль играют массовые хоровые сцены, воссоздающие колоритные картины крестьянского быта. Их функции разнообразны: хор служит то фоном для происходящих событий, то становится их непосредственным участником.

Открывается первое действие народной массовой сценой гулянья; звучит динамичный жизнерадостный хор крестьян, полный веселья и юмора «Как же нам не веселиться». Основу хора составляют искрящиеся интонации ритма польки. Оркестровое вступление в стремительном движении устремляется вверх; оно построено на фрагменте активной, энергичной мелодии начальной темы. Танцевальный характер музыки подчеркивается

акцентами, острым пунктирным ритмом. Форма произведения – трехчастная с кодой, где первая часть повторяется дважды. Средняя часть «Кто женат, сидит на месте» начинается в тональности *C-dur*, чередующейся с параллельной минорной тональностью *a-moll*. Гомофонно-гармоническое изложение сменяется имитациями, короткими унисонными репликами мужских и женских голосов: «Знаем! Знаем! Знаем!». Для отображения нелегкой семейной жизни композитор драматизирует эту часть, наполняя ее оттенком минорного лада, имитациями, усложненными гармониями. Однако вскоре вновь устанавливается мажорная тональность и возвращается праздничное ликующее настроение. В репризе тема проходит один раз, переходя в коду; заключение характеризуется ускорением темпа, усиливающейся звучностью, уплотнением аккордовой фактуры в хоре и оркестре. Бурная пляска разгорается с новой силой. На протяжении всего произведения в оркестровой партии сохраняется синкопированная острая ритмика аккомпанемента польки. Массовая хоровая сцена пропитана духом народности и оптимизма, темперамента и задора.

В «Проданной невесте» композитор утвердил новый тип комической оперы – реалистической, подлинно народной, высокохудожественной. Она не повторяет образцы подобного жанра, сложившегося в итальянском, французском и немецком театрах. Сочинение глубоко самобытно: Сметана создал свою музыкальную комедию, типично чешскую, народно-бытовую. Ее народный характер воплотился в массовых картинах сельской жизни, в жизненно правдивых характерах главных героев оперы, в национальном музыкальном языке, опирающемся на мелодическое и ритмическое богатство сокровищницы – чешское народное искусство.

Тема 12. Зарубежная хоровая музыка XX столетия

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

Эволюция музыкального искусства привела к появлению новых художественных течений, стилей, жанров, поиску новых средств музыкальной выразительности, посягавших на традиции и незыблемые каноны, существовавшие ранее. В музыкальном искусстве появляется термин «новая музыка», при всей расплывчатости этого понятия оно призвано было стать

непримиримой антитезой «старой музыке». Современный круг тем и образов способствовал формированию новых подходов к композиторскому языку и мышлению. В связи с этим происходят кардинальные изменения в сфере ладотональной организации музыки: с одной стороны, обогащение классической мажоро-минорной системы ладовой диатоникой и пентатоникой, архаикой ладовых форм фольклора, необычными колористическими функциями гармонии, с другой – постепенное расшатывание тонально-гармонических связей, приводящее к атональности, полиладовости, политональности, додекафонии.

Одним из важнейших средств выразительности в музыке XX в. является ритм, который придает особое эмоциональное ощущение авангардной музыке, создавая неповторимые многообразные ассоциации. Использование остроакцентных, свободных, несимметричных, ломких ритмов, синкоп, остинато, смешанных и переменных размеров передает энергичную поступь этого столетия.

Наряду с усложнением гармонического языка, обострением и специфичностью ритма, происходит и переосмысление тембра, который превращается в важнейший фактор интонационной выразительности. Для новой музыки характерны напряженная диссонантность, резкость, красочность, яркость, экзотичность звучания.

Основным противоречием современной эпохи явился кризис романтических идей, разрушение художественных традиций и принципов. Вследствие этого в конце 1960 − начале 1970-х гг. появляется художественное направление «символизм». Оно характеризуется стремлением к экспериментаторству, новаторству, созданию в воображении различных аналогий или соответствий, передаваемых неповторимыми художественными образами. На первый план выходят символика, недосказанность, намек, загадочность и таинственность. Противоположностью символизму выступал натурализм, или сходный с ним веризм (итальянский термин), связанный с буквальным изображением жизни, без романтических прикрас. Символизм и натурализм оказали мощное воздействие на музыкальное искусство, способствуя возникновению новых стилевых художественных течений – импрессионизма и экспрессионизма.

Импрессионизм как художественное течение возник в 1970-х гг. во французской живописи. Художники-импрессионисты стремились передать свои мимолетные впечатления, случайные движения и ситуации, запечатлеть реальный мир в его эстетическом идеале, непосредственности, подвижности и изменчивости. Подобно художникам-импрессионистам французские композиторы Клод Дебюсси и Морис Равéль, используя гибкую, капризную ритмику, красочную оркестровку, сложный гармонический язык, стремились в своих сочинениях передать тонкую эстетику чувств, настроений, психологических нюансов, изменчивых состояний души, а также любование красотой мира. Для их типа мелодики характерен «принцип размытых граней», отличающийся зыбкостью, краткостью, неуловимостью,

нечеткостью рисунка, импровизационностью. Гармонический язык их композиторского письма своеобразен: на первый план выходят колористическая роль гармонии, аккорды расширенного мажора-минора, увеличенные трезвучия, септаккорды, нонаккорды, не получающие разрешений, необычные лады: пентатоника, диатонические лады, целотоновый звукоряд, модальная техника.

Новое художественное течение – *экспрессионизм* отождествляется с новой венской школой, с именами Арнольда Шёнберга, Áльбана Берга, Антона Веберна, в творчестве которых произошел радикальный пересмотр тональных основ музыки. Возникло это течение в недрах позднего романтизма, вобрав в себя и усилив свойственную ему субъективность высказывания, стремление проникнуть в психологические тайны сознания.

Музыкальный экспрессионизм опирался на специально разработанную Шёнбергом и его учениками Бергом и Веберном серийную технику – додекафонию, построенную на серии из двенадцати соотнесенных между собой тонов. Главными темами и образами экспрессионистов были предчувствие и ожидание катастрофы, страх, душевная боль, страдание, тема «социального сострадания», социальные, антитиранические мотивы, протест против насилия. Аналогии этому кругу образов можно найти у писателя Франца Кафки, а также поэтов, к которым обращались композиторы-экспрессионисты – Стефана Георге, Рихарда Демеля, Георга Тракля, Альбера Жиро. Впоследствии додекафония, как своеобразная серийная техника письма, отделившись от экспрессионистского течения, стала одной из распространенных техник, к которой прибегали композиторы самых разных направлений – Пауль Хи́ндемит, Артюр Онегге́р, Бела Ба́рток, Дариюс Мийо, Бенджамин Бриттен.

Полной противоположностью экспрессионизму выступал *неоклассицизм,* которому была свойственна объективность высказывания, «внеличностность». В музыкальной культуре возникла потребность в устойчивых эстетических и этических ориентирах, определенном порядке, гармонии, логичности, ясности выражения. И выход из этой ситуации композиторы-неоклассики видели через трансформацию стиля прошлых исторических эпох, соединение старого с новым. Черты неоклассицизма прослеживаются в творчестве Брамса, Сен-Санса, Франка, Дебюсси, Равéля. Они в своем творчестве опирались на классическую музыку XVII–XVIII вв., используя типичные формулы старинной музыки – ритмические, мотивные, риторические. Отталкиваясь от этих формул, композиторы, перерабатывая и адаптируя, внедряли их в контекст своего стиля.

Через неоклассицизм композиторы XX в. – Равéль, Онегге́р, Мийо, Пуленк, Хи́ндемит, Ба́рток, Мануэль де Фалья, Бриттен – утверждали новый стиль. В связи с многочисленными переменами в социально-культурной жизни возникают новые популярные движения, получившие во Франции название «новый динамизм», а в Германии – «новая деловитость» («neue Sachlichkeit»). Созданная программа «нового динамизма» включала установку

на ясность, рельефность мелодии, упрощение музыкальных фактур. Впоследствии эти течения плавно влились в общее русло современной музыки XX в.

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

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

XX век принес изменения в систему музыкальных жанров: в практику были введены как новые, так и ранее существовавшие жанры, появились оригинальные трактовки. Претерпевает трансформацию опера, постепенно изменяя свой облик. Это выражается в оперной «театральности», где наряду с традиционным пониманием оперы как музыки «переживания» получает развитие театр представления, показа, «условный театр», главная задача которого состояла в наблюдении и оценивании. Опера начинает тесно

взаимодействовать с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, а также драматическим театром и кинематографом. В результате построенная на смешении жанров возникает опера-микст.

Постепенно опера уступает место инструментальным и симфоническим жанрам, более актуальным для современности. В музыкальном театре на первое место выходит балет как ведущий сценический жанр, развивающийся под знаком симфонизации. В результате появляется новый термин – «балетный симфонизм». Суть всех исканий в симфонической музыке состоит в отказе от стереотипов классической и романтической симфонии, вследствие чего возникают новые оригинальные жанры – симфония-концерт, симфония-оратория, симфоническая увертюра, симфоническая поэма, симфониетта, симфоническая картина, симфоническая фантазия. Современные камерно-инструментальные жанры являлись своего рода лабораториями, где проходили испытание и оттачивались приемы, впоследствии внедряемые композиторами в сонаты, концерты, симфонии и даже театральные жанры.

В XX в. появляется множество национальных композиторских школ: испанская (Исаак Альбенис, Мануэль де Фалья), английская (Ральф Во́ан Уильямс, Бенджамин Бриттен), американская (Эдуард Мак-Доуэлл (Дауэлл), Джордж Гершвин, Леонард Бернстайн), польская (Ка́роль Шимановский, Ви́тольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий), венгерская (Бела Ба́рток, Золтан Ко́дай), чешская (Ле́ош Я́начек, Бо́гуслав Ма́ртину), словацкая (Эуген Су́хонь). Композиторы XX в., опираясь в своем творчестве на современные художественные направления и стилевые течения, стремились сохранить самобытность своей творческой манеры, независимость и уникальность почерка.

В конце 1910-х, в начале 1920-х годов сложилось содружество французских композиторов под названием «Шестерка». Данное объединение просуществовала около пяти лет и осуществила несколько совместных творческих проектов. С середины 1920-х гг. композиторы работали автономно. Представителями французской шестерки были Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер. Идейными вдохновителями объединения является поэт и художник Жан Кокто и композитор Эрик Сати. Название объединения, предложенное в 1920 г. музыкальным критиком Анри Колле, закрепилось в истории музыки. Участники «Шестерки» неоднократно заявляли об условности объединения, об отсутствии общих для всех участников группы идеологических и эстетических принципов. Содружество не представляло собой направления с единой художественной программой, каждый ее член обладал самобытной творческой индивидуальностью, своим стилем. Участников группы сближало стремление к новаторству, к поискам новых принципов композиции.

Творчество Клода Дебюсси и Мориса Равеля

Париж, как писал исследователь французской музыки Г. М. Шнеерсон, являлся важнейшим центром нового искусства XX в., городом, где всегда происходила борьба всевозможных художественных течений. Во французской столице творят отчаянные мастера, создавая подлинно новаторские по духу и музыкальному языку сочинения, здесь находят поддержку любые эксперименты, художественные идеи так называемого музыкального авангарда. В бурлящем калейдоскопе музыкальной жизни сталкиваются и переплетаются многие художественные течения иностранного происхождения, так как Париж всегда привлекал художников, писателей и музыкантов разных стран.

Клод Дебюсси (1862 – 1918) – самый оригинальный и ищущий музыкант своего времени, создатель французского музыкального импрессионизма.

На формирование своеобразного и неповторимого музыкального стиля композитора сильное влияние оказала музыка Вагнера, в частности его опера «Тристан и Изольда», а также русских композиторов петербургской школы – Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Однако решающим все же было влияние французское – поэзии символистов (Бодлера, Малларме, Бурже), живописи художников-импрессионистов, а также французского фольклора и вековых музыкальных традиций.

Родился Ашиль-Клод Дебюсси в пригороде Парижа в Сен-Жермен-ан-Ле. Отец Клода владел небольшой посудной фаянсовой лавкой. Когда мальчику исполнилось два года, отец продал свой магазин, и семья переехала в Париж, где Дебюсси-старший работал бухгалтером в одной частной коммерческой фирме.

В 1872 г. Клод поступил в Парижскую консерваторию, где учился довольно успешно, однако как ученик ничем особенным не выделялся. По фортепиано занимался у известного педагога и пианиста Антуана Мармонтеля, по сольфеджио – у именитого Альбера Лавиньяка, а орган ему преподавал прославленный композитор Сезар Франк.

В годы учебы в консерватории юноша занят поисками своего оригинального стиля письма. Изучая гармонию и аккомпанемент у профессора Эмиля Дюрана, который был верен традиционному учебнику гармонии, Клод-музыкант вступает в противоречие с академической схоластикой, что неминуемо приводит к открытому конфликту между учеником и педагогом.

Охотно Клод посещает занятия по чтению партитур у профессора Огюста Базиля, который всячески поощряет свободные импровизации юноши за роялем. С 1880 г. Клод изучает композицию у профессора, члена Академии изящных искусств Эрнеста Гиро и создает свои первые музыкальные произведения. Незадолго до поступления в класс Гиро молодой композитор совершает поездку по Швейцарии и Италии в качестве домашнего пианиста и учителя музыки в семье богатой русской меценатки Надежды фон Мекк.

Летний период 1881 г. и 1882 г. Клод проводит близ Москвы в поместье фон Мекк Плещеево. В доме меценатки Клод познакомился с русской музыкой Чайковского, Бородина, Балакирева и других композиторов. Вместе с семьей фон Мекк молодой музыкант посетил также Флоренцию, Венецию, Рим, Вену.

Вернувшись в Париж, Клод продолжает занятия в консерватории. В поисках заработка поступает аккомпаниатором в вокальную студию госпожи Моро-Сенти, где знакомится с певицей-любительницей мадам Ванье. Именно она вводит Клода Дебюсси в круги парижской художественной богемы. Для нее молодой композитор сочинил несколько изысканных романсов, среди которых такие шедевры, как «Мандолина», «Марионетки», «Под сурдинку».

В 1883 г. Клод получает вторую Римскую премию за кантату «Гладиатор», а через год Французская академия искусств отмечает его Большой Римской премией за кантату «Блудный сын». Как поощренному ученику ему приходилось всячески себя сдерживать, считаться с академическими требованиями. В целом сочинения Дебюсси, удостоенные Римских премий, не выходят за пределы традиционно дозволенного. И все же все эти годы были связаны с поисками своего оригинального стиля.

В 1885 г. молодой композитор направляется за казенный счет в Рим, где ему два года предстояло жить и работать на прославленной вилле Медичи. В римский период композитором были созданы симфоническая ода «Зулейма» по трагедии «Альманзор» Гейне, двухчастная сюита для оркестра и хора без слов «Весна» по знаменитой картине Боттичелли, поэма для голоса с оркестром «Дева-избранница» на слова Габриэля Россетти.

Раньше окончания запланированного трехгодичного срока пребывания на вилле Дебюсси возвращается в Париж и решительно разрывает все отношения с академическими кругами. Он с головой окунается в поиски нового музыкального языка, новых художественных горизонтов, свободных от академических норм и условностей. Композитор стремится, подобно своим единомышленникам, поэтам-символистам Верлену, Малларме, Рембо, передать в музыке «неясное неясным», применяя смелые для того времени гармонические средства, изысканные мелодические обороты, тончайшую звукопись, лишенную преувеличенной эмоциональности и пафоса.

На формирование художественного мировоззрения композитора, наряду с эстетикой символизма, повлияло искусство импрессионизма, которое ярко проявилось во французской живописи. Художники-импрессионисты Клод Моне, Поль Сезанн, Пюви де Шаванн, Анри де Тулуз-Лотрек, Эдуард Мане, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Камиль Писсаро и др. стремились наиболее полно и ярко отразить окружающий мир, и прежде всего природу. Молодых перспективных художников сближал новый подход к технике письма: непосредственное впечатление или мгновенно схваченное состояние мастера, видящего предмет или окружающую природу в изменчивости, расплывчатости форм и контуров, переливающихся различной игрой красок, света и теней. Основными темами их творчества были живописные пейзажи в

разное время суток при различном освещении, например движение воды, блики на листве, преломление солнечных лучей в вечернем воздухе, прозрачная дымка тумана и т. д. Художники-новаторы в своей живописной технике стремились приблизиться к натуралистической точности колорита, реалистической манере, однако они отображали лишь внешнюю сторону явления, в их творчестве преобладало пассивное, созерцательное отношение к действительности. Их новая оригинальная техника письма основана на свободной игре чистых тонов, живопись отличается солнечной, светлой цветовой гаммой, оптимистическим тонусом, радостным колоритом.

Музыкальный импрессионизм, подобно живописному, призван был воплощать мимолетные впечатления, изменчивые настроения, что ярко проявилось в широком обновлении гармонических и колористических средств. Композиторы импрессионисты писали утонченные и одновременно ясные по выразительным средствам музыкальные сочинения, эмоционально сдержанные, бесконфликтные и строгие по стилю. Они стремились выйти за пределы классической и романтической гармонии, ослабить функциональную зависимость между гармонией и мелодией, создав условия для свободного применения отдельных аккордов, выполняющих определенную тембровую, колористическую роль. Импрессионистская гармония включала расширенные гармонические комплексы – нонаккорды, шести- и семизвучные вертикали, натуральные и пентатонные звукоряды, элементы модальной гармонии, «неправильные» параллельные аккорды, целотоновую гамму, нечетные тактовые группы при расплывчатости метрики. Много нового внесено композиторами-новаторами в инструментовку, особенно в темброво-колористическую сферу.

В 1893 г., в период творческой зрелости, Дебюсси начинает работу над оперой *«Пеллеас и Мелизанда»* по одноименной драме Мориса Метерлинка. Сочинение является высшим завоеванием импрессионизма в опере, отличается ярким и неповторимым стилем письма; состоит из 15 картин, раскрывающихся в пяти действиях. Сочинение представляет собой яркий образец неоромантического искусства, созданного на почве импрессионистской эстетики. Тончайшая звукопись оперного шедевра отражает духовную жизнь человека. В опере-драме «Пеллеас и Мелизанда» внешнее действие разворачивается слабо, подобно и литературному источнику Метерлинка, послужившему основой произведения, однако все совершается в глубине души героев, насыщенной сильными чувствами, скрываемыми за внешней сдержанностью. И лишь отзвуки этого бурного процесса получают внешнее выражение. Драма лишена внешнего драматизма и острой конфликтности, ей чужда эмоциональная преувеличенность. Свою музыкальную концепцию Дебюсси разворачивает с удивительной поэтической образностью, с поразительной чуткостью ко всем душевным переживаниям героев, к исполненной тревоги атмосфере, в которой разыгрывается история горестной любви несчастных влюбленных Мелизанды и Пеллеаса.

Композитор, уделяя большое внимание вокальному началу, стремится к воплощению живых интонаций человеческой речи, отсюда преобладание декламационного, речитативного начала в опере. «Пеллеас и Мелизанда» является шедевром глубоко своеобразным, связанным с национальной французской традицией романтической и лирической оперы, вместе с тем в сочинении явственно сказывается воздействие Мусоргского, творчество которого композитор ценил высоко. Дебюсси мастерски использует оркестр в драме: создает зыбкую, таинственную и тревожную атмосферу, просветляющуюся лишь в эпизодах, воплощающих тему любви, досказывает то, что было недоговорено героями. В опере нет законченных номеров, арий и ансамблей, музыка льется непрерывным потоком. Сочинение заметно повлияло на дальнейшую эволюцию жанра, что явно проявилось в детализации психологических чувств и их выражения, однако драматургические принципы не нашли последующей перспективы.

В симфонической прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» ярко выражен индивидуальный импрессионистский стиль композитора. Основой замысла послужила знаменитая одноименная эклога на античный мифологический сюжет Стефа́на Малларме, главы французской школы символистов. Стиль поэта – нарочито сложный, аллегорический, проникнутый духом гедонистического, языческого восприятия природы; отличается утонченной чувственностью образов, изяществом вкуса. Композитор в своей симфонической пьесе опирается на принцип программности. Эклога повествует о любовных переживаниях древнегреческого лесного бога фавна, отдыхающего в полуденный летний зной под сенью деревьев и лениво наблюдающего за плясками нимф. Программность музыки не связана с конкретным сюжетом, это, скорее всего, следующие друг за другом пейзажи, утонченные, истаивающие образы, ускользающие видения.

Произведение ярко новаторское, в нем полностью отсутствуют признаки классического симфонизма: нет динамики образных сопоставлений, конфликтности развития, тематической разработки, их заменяет тонкая игра гармонических и оркестровых красок, мягких и чистых.

Симфоническая композиция «Послеполуденный отдых фавна» представляет собой серию тембровых импровизированных вариаций (флейты, гобоя, английского рожка, валторн, скрипки) на первоначальную флейтовую тему – хроматизированную и чувственную мелодию, имитирующую пасторальный свирельный наигрыш грезящего фавна. Дух любовного томления, пленительной неги создает особый колорит тембра арфы и «античных» тарелочек. В центральном разделе прелюдии появляется более широкая, напевная тема в насыщенном звучании оркестрового tutti. В определенный момент она замирает в солирующей партии скрипки, и затем вновь возвращается свирельный наигрыш флейты на фоне мягких переливов арфы.

В этом сочинении раскрылось все богатство дарования композитора, его бурная творческая фантазия. Дебюсси смело использовал разнообразные

последовательности септаккордов и нонаккордов, ярко выраженную темброво-колористическую сферу, тончайшие нюансы, сочетание хроматики с диатоникой. Оркестр в композиции своеобразен и неповторим, он поражает тембровым сопоставлением и разнообразием, красочными сочетаниями, переливчатой звучностью, изяществом рисунка, обилием деталей, различных приемов звукоизвлечения.

На симфоническую музыку прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» в 1912 г. в Театре Шатле в Париже был поставлен одноактный балет.

В период с 1910 г. по 1913 г. Дебюсси создает две тетради прелюдий для фортепиано, демонстрируя эволюцию своего фортепианного стиля, и в частности своеобразное звукоизобразительное письмо. В 1912 г. композитором написан оркестровый цикл «Образы», в 1913 г. – музыка к балету «Игры», а также детский балет «Ящик с игрушками».

Активная творческая деятельность была временно приостановлена Первой мировой войной, однако уже в 1915 г. появляются его фортепианные произведения, среди них – «Двенадцать этюдов», посвященных памяти Шопена, серия камерных сонат. Умер композитор в Париже в 1918 г. во время обстрела города немцами.

Дебюсси было создано также огромное количество романсов и вокальных циклов на стихи поэтов-символистов, например Шарля Бодлера (романсы «Вечерняя гармония», «Фонтан», вокальный цикл «Пять поэм Ш. Бодлера»), Поля Верлена (юношеский романс «Мандолина», два цикла «Галантных празднеств», вокальный цикл «Забытые ариетты»), Пьера Луиса («Песни Билитис») и др.

Сочинения Дебюсси отличает импрессионистская образность, тяга к изобразительности, что связано прежде всего с воплощением в музыке образов природы, которую композитор очень любил и говорил о ней как об источнике вдохновения, считая близость к ней высшим критерием творчества. Дебюсси, подобно художникам-импрессионистам, отказавшимся от работы в мастерских и вышедшим на пленэр, выступал за создание особого вида музыки – музыки на открытом воздухе, которая способствовала бы единению человека с природой. Его излюбленные музыкальные образы – стихия воды, света и воздуха. Эстетика импрессионизма ярко проявилась и в его хоровой музыке: сюите для женского хора с оркестром «Весна», триптихе «Ноктюрн» – его третьей пьесе «Сирены», поэме для солистов, женского хора и оркестра «Дева-избранница», финале сюиты «Мученичество св. Себастьяна», которые дышат очарованием жизни и поэзии. На передний план в хоровых сочинениях выходят волшебная красочность, изысканность, тонкая колористичность гармонии, привлекающая своим звучанием – сонорностью. Функциональные связи в ней ослаблены, существенного значения не имеют тяготения тонов и вводнотоновость, отдельные созвучия приобретают автономность: часто встречаются застывшие гармонии, чередование неразрешающихся диссонансов, аккордовые параллелизмы, модальные лады, целотоновость, битональные наложения, воспринимаемые как своеобразные

красочные «пятна». Человеческий голос композитор трактует как инструмент оркестра, вокальные партии характеризуются широкими интервальными скачками и изощренными ритмами.

Хоровой цикл «Три песни» на слова Шарля Орлеанского, состоящий из трех миниатюр «Ночь», «Тамбурин», «Зима, ты злобных чар полна», является ярким примером использования композитором нетрадиционного характера тематизма. В хоровых миниатюрах Дебюсси применяет своеобразный мотивный тематизм, представляющий собой нанизывание и сопоставление микротематических образований. Для сочинений характерны нетипичная квадратность, ослабленность моментов кадансирования, завершенность фраз, что создает особое чувство импровизационности и требует от певцов тонкости в передаче стиля.

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

На выбор формы хоровых произведений повлияло желание композитора передать различные мгновения; изменчивость образов. Это ярко проявляется в смене одного эпизода, другим, тем самым размываются четкие контуры формы, вуалируются ее разделы. В хоровом цикле происходит частая смена темпа, благодаря чему тонко отражается изменчивость настроения. Так, например, в хоре «Тамбурин» первоначальный темп «умеренно» во второй части преображается: Дебюсси добавляет в характер произведения экспрессию, оживляя тем самым темп. При обозначении темпа указывает авторскую ремарку о характере исполнения произведения, например *«moderato espressivo».* Помимо разнообразия темпов, в цикле ярко прослеживается богатство фразировки, штрихов, динамики. Необычен состав хора в «Тамбурине»: соло меццо-сопрано и неполный смешанный хор с *divisi* во всех хоровых партиях, в котором используется колористический аккомпанемент – хоровое остинато, имитирующее старинный музыкальный барабан – тамбурин.

Композитор часто использует движение параллельными комплексами – интервалами, трезвучиями, септаккордами, которые порой образуют сложные полифонические сплетения, в результате чего возникает единая гармония,

единая вертикаль. Неповторима и оригинальна мелодика его хоровых сочинений: в них редко присутствуют развернутые, замкнутые мелодические построения, в основном господствуют краткие темы-импульсы, сжатые фразы-формулы. Мелодические линии, лишенные широких интервальных скачков, резких «выкриков», отличаются экономностью, сдержанностью и текучестью. Мелодика опирается на давние традиции французской поэтической декламации. Так, в хоре «Тамбурин» Дебюсси возрождает старинный жанр в духе своего любимого французского композитора эпохи барокко – Жана-Филиппа Рамо. «В творчестве Рамо жила чисто французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе. Нужно искать забытые национальные традиции, начиная с XVI века, в контрапункте, который мы свели к схоластическим упражнениям, а старые мастера французского Ренессанса так хорошо умели заставить меня улыбаться» (Клод Дебюсси).

Хоровой цикл «Три песни» на стихи Шарля Орлеанского впитал в себя, с одной стороны, уникальный индивидуальный своеобразный художественной стиль письма композитора-импрессиониста, а с другой – с разительной силой подчеркнул народные традиции многоголосной французской песни XVI в. chanson, отразив тем самым национальное начало в хоровой музыке.

Мори́с Равéль (1875 – 1937) яркий представитель музыкального импрессионизма, художник-новатор, достойный продолжатель великих традиций французских мастеров Филиппа Рамо и Франсуа Куперена, Жоржа Бизе и Камиля Сен-Санса. Главные черты его музыкального почерка – одновременное сочетание импрессионистской образности и классического стиля, раскрывающегося в стройности формы, рельефности и ясности тематизма, точности и строгости ритмического и метрического рисунка.

Родился Морис Равель на юге Франции в небольшом приморском городе Сибуре. Его отец, инженер-путеец, был страстным любителем музыки, он и привил сыну любовь к ней. Еще ребенком Морис был перевезен в Париж, с восьми лет мальчик начал брать уроки фортепиано у Анри Гиза, с двенадцати лет изучал гармонию у Шарля Рене, а в возрасте пятнадцати лет был зачислен студентом в Парижскую консерваторию по классу фортепиано Антиома, а затем Шарля Берио. В 1897 г. начинает занятия контрапунктом у Андре Жедальжа и композицией у Габриеля Форе, по инициативе которого Морис сочинил цикл произведений на испанские мелодии – «Хабанеру», «Павану на смерть инфанты», «Старинный менуэт».

После окончания Парижской консерватории в период с 1900 г. по 1914 г. пишет множество сочинений. Творчество молодого композитора не было признано в профессиональных академических кругах. Известен такой факт: Равель три раза подряд, в 1901, 1902, 1903 гг., представлял на конкурс в Академию искусств на получение Римской премии свои кантаты «Мирра», «Альцион», «Алисса», и каждый раз его преследовала фатальная неудача. В 1904 г. он сознательно не участвовал в конкурсе, а в 1905 г., по совету своего

знаменитого учителя Габриеля Форе, уже будучи известным автором многих сочинений, с успехом исполняемых на концертной сцене, просил допустить его к участию в конкурсе. Однако получил официальный отказ со ссылкой на возрастные ограничения, которые на тот момент еще не наступили. Подобное решение музыкального совета Академии искусств вызвало бурю протестов и негодований в музыкальной среде, а также в печати. Разразился крупнейший скандал, способствующий повышению авторитета и популярности молодого музыканта-новатора. Реальная причина недопуска к конкурсу состояла, определенно, не в возрастных ограничениях, а в непонимании членами жюри его импрессионистской эстетики.

Скандал получил настолько широкую общественную огласку в кругу композиторов, писателей, художников и просто любителей музыки, что директор Парижской консерватории консерватор Теодор Дюбуа был вынужден покинуть свой пост. На его место был назначен Габриель Форе.

Равель, не допущенный к конкурсу, окончательно порывает с академическими кругами и консерваторией. Несмотря на это, молодой музыкант выходит победителем в глазах всей музыкальной и интеллектуальной общественности. К нему приковано всеобщее внимание, его сочинения издаются, исполняются на концертах. Морис Равель постепенно становится вторым лидером музыкального импрессионизма, поднимаясь на одну высоту с Клодом Дебюсси.

Среди ранних сочинений Равеля, получивших признание его современников, можно назвать «Павану на смерть инфанты» для фортепиано, знаменитую виртуозную фортепианную пьесу «Игра воды», фортепианный цикл «Отражения на воде», вокальный цикл на стихи Тристана Клингзора «Шехерезада», «Испанскую рапсодию» для симфонического оркестра, оперу «Испанский час», фортепианные циклы «Ночной Гаспар» («Призраки ночи») и «Благородные и сентиментальные вальсы», последний был оркестрован и превращен в симфоническую сюиту, вошедшую в балет «Аделаида, или Язык цветов», балет «Дафнис и Хлоя».

В первые военные месяцы 1914 г. Морис Равель попал в число мобилизуемых в действующую армию, однако медицинская комиссия не приняла его ни в один род войск из-за слишком маленького роста и веса, несмотря на хорошее состояние здоровья. В течение нескольких месяцев молодой композитор упорно добивался, используя свои связи, чтобы его взяли в армию, и наконец в октябре 1914 г. был принят добровольцем в автомобильный дивизион, где прослужил более трех лет шофером грузовика, сначала при пехотном подразделении, а потом в авиационном полку. В начале 1918 г., окончательно подорвав на войне здоровье, был по болезни комиссован.

После Первой мировой войны, в зрелые годы, композитор решительно отступает от музыкального импрессионизма как стилистического направления. Его взгляды и устремления меняются, в музыке преобладает эмоциональное начало, становятся глубже и шире жизненные переживания.

Равель стремится к ясности музыкального языка, точной организации формы, его привлекают философские идеи.

В послевоенный период Равель обращается к инструментальным жанрам, пишет сюиту «Гробница Куперена», хореографическую поэму для оркестра «Вальс», концертную рапсодию для скрипки и фортепиано (или оркестра) «Цыганка», работает над самым известным своим произведением «Болеро». Композитор много гастролирует, успешно выступает с концертами в Италии, Голландии и Англии. В 1925 г. завершает работу над своим новаторским шедевром, который будет впоследствии назван оперой-балетом «Дитя и чудеса (волшебство)». В 1926 г. создает свой известный цикл песен для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано «Мадагаскарские песни».

В 1929 г. Равель становится почетным доктором музыки Оксфордского университета. В 1930–1931 гг. сочиняет два концерта для фортепиано с оркестром. В 1932 г. начинает работать над новым балетом «Жанна д'Арк». В этом же году, совершая поездку по Европе, попадает в автомобильную катастрофу. Последствия черепно-мозговой травмы, полученные при аварии, привели, возможно, к развитию неврологического заболевания. Последним сочинением уже тяжело больного композитора были «Три песни» к первому звуковому фильму «Дон Кихот», предназначавшиеся для русского певца Ф. И. Шаляпина.

Скончался Равель 28 декабря 1937 г. в Париже после неудачно проведенной операции на головном мозге. Похоронен на кладбище парижского пригорода Леваллуа-Перре.

Вершиной его творческого наследия предвоенного периода стал известный балет *«Дафнис и Хлоя».* В это время усиливаются дружеские связи композитора с деятелями русского театра, и прежде всего с балетной труппой С. Дягилева. «Дафнис и Хлоя» представляет собой высочайшее достижение французского и русского балетного искусства. В основу античного сюжета положен одноименный роман древнегреческого писателя Лонга. Либретто написано главным балетмейстером Русского балета в Париже Михаилом Фокиным. Произведение представляет собой своеобразный хореографический триптих, повествующий о юных влюбленных – пастухе Дафнисе и пастушке Хлое, которым покровительствуют силы природы, олицетворенные в образах нимф и бога плодородия, покровителя пастухов – Пана. Сюжет античного романа сильно сокращен и упрощен: одноактный балет состоит из трех картин, которые следуют без перерыва, в них нет деления на традиционные номера. Для создания грандиозного сочинения Равелю понадобился масштабный четверной состав оркестра с множеством ударных инструментов.

Автор балета называл свое сочинение «хореографической симфонией». Одной из его особенностей является то, что наряду с богатством оркестровой партитуры композитор использует еще и оригинальное красочное звучание хоровых голосов. Хор задействован в интродукции как фон, а в интерлюдии выполняет важную драматургическую роль – сочувствия, переживания,

скорби в эпизоде похищения Хлои пиратами. Хор звучит a cappella. Подобный прием впервые использовал в балете «Щелкунчик» П. И. Чайковский. Хоровая партитура представляет определенную сложность в интонационном отношении: голоса нередко движутся параллельными секундами по полутонам. Частая смена динамики при чередовании пения с поэтическим текстом и mormorando (закрытым ртом) также создает значительные сложности для исполнителей.

Наиболее масштабные и цельные в своем развитии части балетной партитуры «Дафнис и Хлоя» впоследствии были преобразованы Равелем в две оркестровые сюиты, каждая из которых была разделена композитором на три эпизода. Эти оркестровые сюиты могли исполняться как с хором, так и без него. В них композитор сохраняет ремарки балета, они играют роль своеобразной программы. В первую сюиту входят «Ноктюрн», «Интерлюдия» и «Воинственный танец», охватывающие конец первой картины и первую половину второй картины. Составляющие вторую сюиту «Рассвет», «Пантомима», «Общий танец» охватывают всю третью картину балета.

В наши дни необходимость участия хора при исполнении сюит решается дирижером. Музыкальное воплощение балетного шедевра «Дафнис и Хлоя» как своего рода хореографической симфонии было новаторским для французского балетного театра.

В 1916 г. композитор написал *хоровой цикл «Три песни» для хора a cappella* на собственный текст в духе старинных французских поэтов. В этих хоровых миниатюрах явно ощущаются типичные ладовые, интонационно-ритмические и структурные закономерности французского фольклора. Их мелодика настолько напоминает народную, что они скорее похожи на обработки, однако Равель никогда не прибегал к прямому цитированию этнографического материала. В основном композитор сочинял свои произведения в фольклорном духе или делал строгие обработки, гармонизации народных мелодий.

В хоровом цикле «Три песни» Равель мастерски соединяет фольклорную традицию с традициями французской многоголосной полифонической песни chanson XVI в., образуя как бы тип «песни в контрапунктической обработке».

В этом триптихе композитор отказывается от импрессионистической красочности: по своему ясному и пластичному мелодизму, по гармоническому письму и четкой ритмике цикл явно отражает стиль неоклассицистской ориентации. Хоровые миниатюры отличаются свободой голосоведения, естественным диапазоном звучания, отсутствием обостренного звучания, простотой и традиционностью гармонических средств, аккордовой фактурой, иногда построенной на оживленных перекличках. Равель в этом сочинении не ставил своей целью поразить новизной, он высказывал то, что среди невзгод и трудностей военной жизни волновало людей, о простых житейских радостях, ставших желанными и ценными.

Хоровой триптих «Три песни» состоит из трех миниатюр: скорбную песню-легенду «Три прекрасные птицы рая» обрамляют «Николетта» и рондо «Больше в лес мы не пойдем». Все сочинения разнохарактерны.

Хор «Николетта» написан в духе бержеретты – старинной французской танцевальной песенки пасторального характера, которая неожиданно превращается в едкую сатиру. Юная Николетта предпочла «утехам любви» красавца пажа толстый кошелек уродливого старого господина. Этот сюжет часто использовался во французской поэзии и фольклоре. Танцевальная песня «Николетта» с характерным легким и игривым характером представляет собой скерцо, четкое по конструкции. Три эпизода соответствуют трем встречам, в каждом есть своя особенность, характерность, связанные с определенным обликом персонажа. Хоровая миниатюра начинается с проведения главной темы, ее можно охарактеризовать как тема-рефрен, проходящая во всех голосах и имеющая разную гармонизацию: от простых параллельных звуков трезвучий до форшлагов при появлении «уродливого, старого господина».

Композитор мастерски использует принцип дублирования. Так, например, в «Николетта» мелодия дублирована в кварту и октаву партиями басов и альтов. Однако в партии теноров Равель дает другой вариант мелодической попевки, заменяя квинтовый скачок секстовым, в результате чего возникают резко звучащие диссонансы кварто-секундового соотношения. Подобный прием хорового изложения является одним из способов передачи текста.

Одной из трогательных, проникнутых глубокой печалью лирических страниц музыки Равеля является второй хор триптиха «Три прекрасные птицы рая». В нем явно прослеживается отклик на события Первой мировой войны с ее горестями и утратами. В этой музыке, искренне выражающей горечь утраты, Равель тонко воплотил свои переживания, о которых рассказывают его письма.

Хоровая миниатюра написана в жанре *complain* – песни-жалобы. В ней ярко выражен рефрен «Далеко на войне мой милый», подчеркивающий печальный и суровый характер песни. Финал произведения, подобно традициям этого жанра, отражает готовность девушки разделить участь своего любимого: «Птица, вонзи мне в сердце клюв – пусть умрет и мое!». Традиция complain композитором переосмыслена и воплощена более поэтично; хоровая миниатюра звучит искренне, приближаясь к любовной лирической песне. На передний план в ней выходит соединение самостоятельной вокальной линии – solo сопрано и хорового сопровождения, ритмически контрастного вокальному голосу, однако интонационно являющегося его прототипом. В подобном соединении, характерном для народного творчества, ярко проявляется подголосочная полифония, оригинально воплощенная композитором традицией разнотемной *chanson* XVI в.

В хоровом номере «Три прекрасные птицы рая» ярко проявляется характерная особенность «фонизма» равелевской гармонии, отличающейся изысканной красочностью, терпкостью и одновременно мягкостью звучания.

Композитор использует квинтовые, квартовые параллелизмы, «утолщения» мелодической линии в секунду или септиму, искусно применяет септаккорды, их обращения, а также нонаккорды.

Третий хор «Больше в лес мы не пойдем» представляет собой еще одно хоровое скерцо – яркого, искрометного характера, полного живости и задора. Морис Равель в этом сочинении использует прием народного исполнительства «*parlando*» (говорком), благодаря чему музыка в определенных моментах приобретает характер скороговорки. Диалоги между «старухами и стариками», «девушками и юношами» образуют порой сложные голосовые сплетения. В них огромная роль отводится красочным ладотональным эффектам, способствующим динамизации песни.

В этом феерическом рондо композитор, отражая некоторые приемы старинной полифонической техники, мастерски использует эффекты перекличек и перехватов голосов – соло и хора, противопоставление различных хоровых групп. Фактурное развитие в произведении основано на утолщении монодии путем дублирования интервала кварты.

Важнейшую роль хор играет в опере *«Дитя и волшебство»,* написанной на либретто сказки Сидони́ Колле́т. В этом сочинении композитор обращается к детской тематике, мечтая подарить детям волшебную оперу. В ней игрушки, исполняя основную роль в истории о непослушном мальчике, вместе с животными и фантастическими персонажами перевоспитывают главного героя. Произведение обращено не только к детям, но и ко взрослым; в нем композитор говорит о том, какое целительное воздействие на душу ребенка оказывает природа сказки, содержащая в себе глубокие моральные истины.

Автор музыки называл свою оперу сказочной феерией, отмечая ее близость с американской опереттой. Оперетту и сказочную феерию сближают отчетливо проступающие черты эстрадности. Они ярко проявляются в дуэте Чайника и Чашки – изящном фокстроте, а также в сцене Учителя арифметики, в сопровождении подвластных ему цифр, представляющей собой великолепное динамичное и остроумное скерцо, переходящее в галоп, где также явно ощутимо влияние французской эстрады. Равель очень активно осваивал новую танцевальную ритмику. Вместе с тем опера наполнена романтической фантастикой, экзотикой, в ней присутствуют также и страницы классической пасторали, что, несомненно, выходит за пределы жанра оперетты. Композитор принципиально прибегает к сложным музыкально-творческим решениям, смешивает и сталкивает различные стилевые пласты, тем самым открывая путь к «полижанровым» формам музыки.

Хор участвует во втором акте оперы – картине ночного сада. В ней ярко обрисована, и по хоровому, и по оркестровому колориту, живописная звуковая картина, наполненная щебетанием, шорохами, призрачными отзвуками, создающими поистине сказочную феерию. В ней царит живая природа: деревья, летучие мыши, белка, соловей, стрекоза, лягушка. Эта сцена по своей изысканности колорита раскрывает звукопись импрессионистического стиля.

В сложном сплетении хоровых партий обнаруживается своеобразная полифония. В хоровом звучании, так же как и в оркестре, важное место занимают элементы иллюстративности и звукоподражания. В качестве примеров могут выступать хор стонущих деревьев с его глиссандирующими квинтами, а также множество «вальсов стрекоз и бабочек» – серьезных и комических, элегичных и скерцозных.

Заканчивается произведение подобием многоголосного мадригала, воспевающего и прославляющего добрые чувства, проснувшиеся у мальчика. Музыка его прозрачная, нежная, она необыкновенно тонко передает атмосферу доброжелательности и тепла. Несмотря на полифоническое изложение, хоровая ткань остается ажурной и легкой. Переменный размер вносит в музыкальную палитру оживление и разнообразие. В хоровой партитуре часто встречаются необычные для того времени политональные эффекты, колористические приемы: групповое *glissando*, вокализация, говорок без точной интонации, шепот.

Ярко новаторское творчество Дебюсси и Равеля всколыхнуло музыкальную жизнь Европы, оно значительно повлияло на стиль многих композиторов XX в., раздвинув рамки традиционных норм техники письма и вызвав к жизни новые художественные направления и течения.

Пауль Хи́ндемит (1895 – 1963) – крупнейший немецкий композитор, альтист, скрипач, дирижер, педагог, музыкальный критик, теоретик музыки, публицист, поэт, признанный классик музыки XX в. Родился композитор в г. Ханау в семье ремесленника, с девяти лет серьезно занимался игрой на скрипке. В 1908 г. поступил во франкфуртскую Консерваторию Хоха, где, помимо скрипки, занимался также композицией и дирижированием. В 1915 г. молодому музыканту была предложена должность скрипача в оркестре Франкфуртской оперы, где он и играл до 1923 г. В 1927 г. его пригласили на должность преподавателя композиции в Берлинскую высшую школу музыки.

Во второй половине 1920-х гг. окончательно формируется своеобразный и неповторимый индивидуальный стиль молодого композитора. Музыкальные теоретики, исследователи его музыкального творчества сравнивают жестковатую экспрессию хиндемитовской музыки с «языком деревянной гравюры». Хиндемит часто обращается к музыкальному искусству барокко, что выражается в широком использовании полифонического метода: фуги, пассакальи, техника линеарного многоголосия наполняют его произведения разных жанров. Яркими примерами могут служить известный вокальный цикл композитора «Житие Марии» на стихи Райнера Марии Рильке, а также опера «Кардильяк» по новелле Эрнеста Теодора Амадея Гофмана. В этот период созданы циклы камерной инструментальной музыки – сонаты, ансамбли, концерты. В 1930-е гг. Хиндемит пишет глубокую социальную драму – оперу «Художник Матис», которая была запрещена фашистскими властями; впоследствии опера была переделана в одноименную симфонию.

В 1935 г. молодой композитор посетил Каир и Анкару. По просьбе руководителя турецкого государства Хиндемит подготовил материал

«Универсальной образовательной программы турецкой полифонической музыки» для всех музыкальных заведений страны, тем самым оказав огромное влияние на развитие музыкальной жизни этой страны. Благодаря усилиям композитора в Анкаре была открыта консерватория. До сегодняшнего дня турецкие музыканты помнят и чтят память Хиндемита.

Конфликт с фашистским режимом послужил длительной и безвозвратной эмиграции Хиндемита. Начиная с 1938 г. композитор жил многие годы в Швейцарии и США, оставаясь верным традициям немецкой музыки. В США он вел большую педагогическую деятельность в Йельском университете, а также в Гарварде; в 1946 г. получил гражданство США.

В послевоенные годы Хиндемит создает много инструментальной музыки: «Симфонические метаморфозы тем Вебера», симфонии «Питтсбургская» и «Serena», новые сонаты, ансамбли, концерты, много хоровых произведений: масштабные сочинения – оратория «Бесконечное» на текст Готфрида Бенна, кантаты «Летят быстрые ангелы» на текст Поля Клоделя, «Внезапно настанет день» на средневековый латинский текст, «Реквием» на текст Уолта Уитмена, хоры a cappella на стихи Райнера Марии Рильке, драматические «Мадригалы» на стихи Йозефа Вайнхебера, песни для хора мальчиков a cappella, хоры на старинные немецкие тексты. Значительным произведением явилась симфония «Гармония мира», которая возникла на материале одноименной оперы.

В 1953 г. композитор вернулся в Европу и поселился в Цюрихе, где преподавал в университете. В этот период он делает многочисленные записи своих сочинений. Умер Пауль Хиндемит в 1963 г. во Франкфурте-на-Майне.

Музыка Хиндемита вобрала в себя характерные черты средневековой, в частности григорианскую монодию, старонемецкие песни, ранние формы полифонического многоголосия, а также черты разнообразных экспериментальных течений XX в. Хиндемит то резко хроматизирует тему, достигая додекафонной зигзагообразности интонирования, то полностью сохраняет диатоническую архаику. Стиль композитора тесно связан с полифонией барокко, с воздействием контрапунктических принципов Баха. Подобно баховским темам главным для композитора является ядро, представляющее собой индивидуализированный мотив декламационного характера, его развертывание в пространственном и временном отношениях. В его стиле доминирует неоклассическая тенденция современной музыки.

Интересен *хоровой цикл Хиндемита на стихи Райнера Марии Рильке.* Особый стиль поэзии Рильке во многом определил музыкальный стиль и форму хоровых сочинений. Исследователь М. Скребкова-Филатова отмечает, что первый номер цикла «Лань» является ярким примером многообразного решения. Общее настроение – созерцательность, живописная и поэтичная картинность в музыке воплощены в образах леса, красоты природы. В хоре преобладает хорально-гармонический склад письма с небольшими имитационными вкраплениями. Характерной особенностью музыкального языка этого номера является яркое использование

композитором развитой диатоники *A-dur* с различными видами септаккордовых и нонаккордовых разновидностей побочных ступеней. В таком аккордово-гармоническом складе отчетливо выделяются квартовые гармонии, звучащие удивительно прозрачно, в них заложен «генетический код» всего цикла.

При сравнительно небольших изменениях в ладогармоническом, интонационно-мелодическом и ритмическом развитии музыкальная ткань существенно меняется, одни элементы ее акцентируются, другие же уходят в тень. В партитуре ясно прослеживается принцип комплементарности, взаимодополнения, внутри которого силы действуют как в параллельном, так и в противоположном направлении.

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

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

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

Хиндемит в хоровом цикле часто использует переменные размеры, что напрямую связано с текстом, ритмом стиха. Образы стихотворного текста

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

Тема 13. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве композиторов XX века

Карл Орф (1895 – 1982; полное имя Карл Генрих Мария Орф) – немецкий композитор, дирижер, музыковед, педагог. Принадлежит к поколению именитых композиторов XX в. – Пауль Хиндемит, Артюр Онеггер, Дариюс Мийо, Сергей Прокофьев). Орф прославился сочинениями для музыкального театра, внес неоценимый вклад в область детского музыкального воспитания.

Родился в Мюнхене в семье офицера. Отец любил музицировать на фортепиано, альте и контрабасе. Мать, будучи пианисткой-любительницей, довольно рано обнаружила у сына талант к музыке и занялась его обучением. В возрасте четырех лет Карл впервые увидел кукульный театр Петрушки «Касперль-театр», и с тех пор страсть к театру у него только крепла. В девять лет он уже писал небольшие музыкальные отрывки для своего собственного кукольного театра. Любимым занятием было фантазирование, варьирование за фортепиано знакомых песен, подбор к ним своеобразного ритмического и тембрового аккомпанемента.

В период с 1912 г. по 1914 г. обучался в Мюнхенской музыкальной академии, брал уроки фортепиано у пианиста и композитора Германа Цильхера. В 1916 г., получив должность капельмейстера в драматическом театре «Каммершпиле», вел репетиции (фортепиано и с оркестром), дирижировал, суфлировал и освещал, помогал делать декорации, проводил хореографические вечера, сопровождая их на фортепиано или за дирижерским пультом.

В 1917 г. во время Первой мировой войны молодой музыкант был призван на военную службу в первый Баварский полевой артиллерийский полк, а затем, после короткого обучения, отправлен с транспортом пополнения на Восточный фронт. Из-за контузии потерял память, получил тяжелые

нарушения речи и движений и после полевого лазарета был отозван в гарнизон как непригодный к строевой службе.

В 1918 г. был приглашен на должность капельмейстера в Мангеймский национальный театр вместо мобилизованного на военную службу прежнего капельмейстера. Позже Орф стал работать в придворном театре великого герцога в Дармштадте. В конце войны театральная жизнь находилась в упадке.

В 1923 г. композитор познакомился с Доротеей Гюнтер, впоследствии создав в Мюнхене, совместно с ней, «Гюнтершуле» – школу гимнастики, музыки и танца. До конца жизни Карл Орф являлся главой отделения в этой знаменитой школе. Занимаясь с начинающими музыкантами, композитор был одержим идеей создания новой педагогической системы. Основным творческим методом музыканта-новатора была импровизация, построенная на свободном музицировании детей в сочетании с элементами пластики, хореографии и театра. Карл Орф считал, что главной задачей педагогов является воспитание в ребенке творческого начало, творческого мышления.

В 1962 г. в Зальцбурге под руководством композитора был создан Институт музыкального воспитания, который впоследствии стал крупнейшим интернациональным центром подготовки музыкальных педагогов и воспитателей для дошкольных учреждений и общеобразовательных школ. Свой бесценный педагогический опыт Карл Орф обобщил в крупном пятитомном сочинении «Музыка для детей и юношества». Сотрудничая с известным инструментальным мастером Карлом Мендлером, композитор ввел специальный, доступный для детей на всех ступенях обучения, инструментарий: особые ксилофоны, металлофоны и другие ударные инструменты. Подобный инструментарий позволял воспитанникам осуществлять элементарное музицирование на музыкальных занятиях. Педагогическая система Орфа стала популярной во многих странах.

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

В своем творчестве Карл Орф обращается к крупным вокально-театральным жанрам, среди которых выделяются новаторские сценические кантаты «Кармина Бурана», «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты», входящие в трилогию под общим названием «Триумфы. Театральный триптих». Композитором созданы также пьесы «Сон в летнюю ночь» по Уильяму Шекспиру в переводе Августа Вильгельма Шлегеля, народные сказочные комедии «Луна», «Умница» («История о короле и умной женщине») на сюжеты сказок братьев Гримм и «Хитрецы» («Астутули») по пьесе Сервантеса «Театр чудес». После Второй мировой войны Орф написал две оперы-трагедии – «Антигона» и «Бернауэрин».

В 1950-е гг. композитором были созданы еще две античные трагедии – «Царь Эдип» и «Прометей». В последний период творчества Карл Орф

обращается к сценическим духовным сочинениям, которые, подобно «Триумфам», составляют триптих: это пасхальное представление «Мистерия воскресения Христа», рождественское представление «Чудо рождения Младенца» и ночное бдение о Страшном суде «Комедия на конец времен». Эта трилогия является последним крупным произведением композитора, в нем автор использовал мистические тексты на греческом, немецком и латинском языках.

Умер Карл Орф в 1982 г. в Мюнхене, похоронен в бенедиктинском монастыре в Андексе.

Настоящий успех и признание принесла композитору его сценическая кантата *«Кармина Бурана»*, написанная для хора, солистов, танцоров и оркестра, ставшая впоследствии первой частью триптиха «Триумфы. Театральный триптих». Основу кантаты составляют латинские и немецкие песни, стихи из рукописи поэзии средневековых странствующих поэтов, найденной в монастыре в Бенедиктбойерне, опубликована в 1847 г. исследователем баварских диалектов Иоганном Андреасом Шмеллером. «Кармина Бурана» – так назвал Шмеллер песенный сборник поэтов XII–XIII вв., эпохи раннего Ренессанса. В одноименной кантате композитор использовал стихи средневековых миннезингеров, вагантов и голиардов (бродячих певцов), а также любовные и застольные песни.

В этой кантате, так же как и в других частях триптиха («Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты»), композитор активно разрабатывает новый тип музыкально-сценического действа, который органично сочетает в себе черты оратории, балета, оперы, драматического театра, средневековой мистерии, карнавальных уличных представлений и итальянской комедии масок.

Первая кантата трилогии – «Кармина Бурана» представляет собой живописное музыкально-хореографическое действо, развивающееся бессюжетно, в нем сопоставляются аллегорические фигуры. Пестрое мелькание картин и разнохарактерных образов, словно кадров фильма, символизирует непрерывное движение колеса фортуны.

Вторая кантата трилогии – «Катулли Кармина» на стихи древнеримского поэта Гая Валерия Катулла имеет подзаголовок «Сценические игры», представляет собой вокально-хореографическое действо, в котором ярко воспета страстная, полная восторгов и страданий любовь Валерия Катулла к Лесбии.

Третья кантата – «Триумф Афродиты» являет собой театрализованный концерт, воплощающий старинный свадебный обряд древних греков и римлян.

Триптих подобен фреске, мозаике стенного панно, стенной росписи; он характеризуется упрощенностью средств выражения, крупным штрихом, языком символов, отказом от мелких деталей и тонких психологических оттенков. Главный конструктивный элемент трилогии – равномерное движение, которое то становится фоном, то на время исчезает,

то восстанавливается, сохраняя в образцовом порядке всю композицию. Основная роль в музыкально-сценических кантатах отводится хору.

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

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

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

Хоровой номер «Леса цветут» («Floret silva» № 7) воплощает торжество весны, любви и радости. Музыка темпераментна, наполнена светом, звоном, все искрится, переливается разноцветными красками, кружась в стремительном хороводе. Музыкальная ткань насыщена частой сменой размеров (3/4; 2/4; 4/2; 3/4), что вносит богатое ритмическое разнообразие в звучание хора. В женском хоре – лирическая нежная тема, построенная на короткой попевке. Хоровая фактура проста – двух-, трехголосие, иногда удвоенное, характерно движение параллельными терциями и трезвучиями. Форма образуется на основе коротких, отличных друг от друга эпизодов.

Вторая часть сценической кантаты – «В таверне» («In taberna») решена в сумрачных, гротесковых тонах. В ней показаны бесшабашные кутилы и бродяги, сидящие с кружками за длинным столом. На первом плане звучит

разухабистая застольная песня поэта, в которой он провозглашает свой юношеский девиз: без ханжества грустить и радоваться, нарушать без сожаления законы ханжеской морали. Эта песня являет собой фрагмент «Исповеди» Архипиита Кёльнского, в которой ироничный автор обращается с покаянием («Был я молод, был я глуп») к своему покровителю – архиепископу Кёльнскому. Этот музыкальный монолог «Пылая внутри» («Estuans interius» № 11) напоминает патетическую арию в итальянском стиле, но вместе с тем ее волевые и решительные ритмы ассоциируются с современными маршевыми песнями. В этом номере отчетливо соединяются различные стилистические признаки – черты оперной арии, массовой песни, интонации католической секвенции «Dies irae», что создает выразительный пародийный эффект, который впоследствии усиливается, подчиняя себе все эпизоды второй части «In taberna».

В номере «Песнь жареного лебедя» («Olim lacus colueram» № 12) композитор прибегает к необычному приему: неистово-пронзительный фальцет тенора-альтино, который жалобно исполняет всхлипывающую мелодию, в сочетании с духовыми инструментами – фаготом, флейтой-пикколо, кларнетом in Es и трубой на фоне гротескно-адского frullato тромбона и tremolo струнных. Мужской хор сопровождает каждый куплет рефреном, отличающимся своеобразным «агрессивным» синкопированием: «Как негр, черен, сильно поджарен». Вслед за плачем лебедя аббат из сказочной страны Кукании излагает свою буйную проповедь, а вся гулящая компания отвечает дикими мятежными возгласами.

Заключительный хор «Сидя в таверне» («In taberna quando sumus» № 14) завершает вторую часть сценической кантаты откровенно разгульными куплетами. Вся вторая часть построена на неотступном гипнотизирующем движении остинатного ритма, которое внезапно обрывается, будто вся лихая компания проваливается сквозь землю.

Хоровой стиль кантаты «Кармина Бурана» разнообразен: композитор широко использует унисоны, многозвучные аккорды, удвоения. Метроритмическая структура музыкальной ткани очень изменчива: простые музыкально-выразительные средства – преимущественно диатонические мелодии и гармонии, частое мелодическое одноголосие, простые песенные формы. Все мелодии, звучащие в кантате, тесно связаны с песенностью – будь то народной либо близкой к церковным напевам, пародийно переосмысленным композитором, или бытовой.

Из трех частей трилогии «Триумфы. Театральный триптих» наибольшая популярность в концертном исполнении принадлежит первой части «Кармина Бурана». Сценические кантаты «Кармина Бурана», «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты» отличаются ритмомелодическим богатством. Карл Орф выступает в них новатором, создателем особого типа письма – горизонтального: вся его музыка в своей основе задумана и решена как своего рода монодическая или, точнее, гетерофонная. Стиль письма Орфа близок ранним средневековым формам многоголосия, наполненным параллельным

голосоведением. Горизонтальное одноголосие и его многослойное расширение, раздваивание, разветвление исключают имитации и противопоставления голосов. Чистое одноголосие лишь эпизодически сменяется многоголосной фактурой, которая, в конце концов, без остатка поглощается одноголосной мелодической линией.

Отличительной особенностью хорового стиля Орфа является необычное применение солирующих колоратурных мужских голосов, высоких женских голосов в низком регистре, зачастую с использованием крайних нот диапазона. Композитор часто сочетает виртуозные юбиляции, изящное *bel canto* с чисто речевыми тембрами, комическими внемузыкальными эффектами, смело подчиняя хоровую партию власти слова и ритма; использует также ритмизованную декламацию, «говорящий» хор.

Орф мастерски добивается динамичного напряженного сквозного развития путем пронизывания крупных участков формы характерными типами движения, динамическими и темповыми нарастаниями, увеличением и уменьшением ритмической активности, варьированием оркестровых составов. Композитор скрупулезно продумывает систему кульминаций, объединяя ряд эпизодов в группы со своими местными кульминациями, в результате чего образуется четкий динамический рельеф произведения.

Своеобразным и независимым можно назвать гармоническое мышление композитора: многие страницы своих музыкальных партитур он строит на одной гармонии, на одной басовой педали, выдержанном интервале или аккорде. Все элементы музыкальной ткани могут застывать, кроме его выразительной мелодической линии. Так, например, все движение хора «О, Фортуна» из пролога кантаты «Кармина Бурана» построено на единственной гармонии тонического септаккорда.

В композиторском стиле Орфа заметны предпосылки для образования политональности, что проявляется в стремлении к гармонизации мелодии, подчеркнутой органным пунктом, созвучиями, далекими от основной тональности. Композитор использует порой и эмансипированные созвучия, не включенные в гармоническое движение. В драматических, гротескных, юмористических моментах не чуждается обильных наслоений неаккордовых звуков в аккордах терцового строения, кварто-квинтовых созвучий с их обращениями.

Очень часто в стиле Карла Орфа обнаруживаются тонально неопределенные сочетания, выступающие в роли тоники. Так, например, в особых условиях гармонического сочетания интервал октавы может приобретать напряженность, в то время как малая септима, употребляемая без разрешения, может восприниматься как устойчивый и даже тоникальный интервал; в роли устойчивых могут выступать у него и некоторые диссонирующие аккорды, построенные из кварт и секунд.

Карл Орф является одним из самых крупных мастеров современного оркестра. Его музыка не служит звуковым фоном, она выступает в качестве игрового элемента представления, всегда непосредственно связана

с движением исполнителя. Орф часто использует в оркестре декоративную звучность: различные звенящие, вибрирующие тембры, шелестящие, создающие эффекты, всплески, например звонкие капели, журчание, бульканье, треск, а также разнообразные четко фиксированные удары и т. п. В этом сказывается стремление композитора к зримой и слышимой материальности образов.

Франси́с Пуле́нк (1899 – 1963) – композитор, пианист, критик, одна из наиболее значительных фигур среди французских музыкантов минувшего столетия. Он был самым молодым, едва перешагнувшим порог своего двадцатилетия, участником творческого союза французской «Шестерки», в которую входили Артюр Онегге́р, Дариюс Мийо, Жорж Ори́к, Луи Дюрей, Жермен Тайфе́р.

Франсис родился в Париже в богатой и известной семье крупного промышленника. Мать Франсиса была первой его учительницей музыки, передала сыну свою безграничную любовь к музыке, преклонение перед музыкальными гениями – Вольфгангом Амадеем Моцартом, Робертом Шуманом, Францем Шубертом, Фридериком Шопеном.

В 1910 г. из-за наводнения в Париже семья Пуленков переезжает в Фонтенбло. В этот период особенно усилилась тяга мальчика к постижению вокальной музыки, он подолгу сидит за роялем, изучая романсы Шумана, Форе, Дюпарка, Дебюсси. С пятнадцати лет музыкальное образование юноши продолжалось под руководством пианиста Рикардо Виньеса и композитора Шарля Кёкле́на, приобщивших молодого музыканта к современному искусству, творчеству Дебюсси, Равеля, а также новым музыкальным веяниям, искусству Стравинского и Сати.

Пуленк жил и работал в нелегкое время, он был современником обеих мировых войн: в Первой участвовал солдатом, Вторую пришлось наблюдать глазами жителя оккупированного Парижа, глазами очевидца нацистских зверств. Эти трагические события помешали ему поступить в консерваторию, однако на музыкальной сцене Парижа Франсис появился достаточно рано. Так, в 1917 г. молодой композитор дебютировал на одном из концертов со своим произведением «Негритянская рапсодия», написанным для баритона и инструментального ансамбля. Это сочинение имело такой огромный успех, что Пуленк сразу же стал знаменитым. Вдохновленный, он создает вокальные циклы «Бестиарий» на стихи Гийома Аполлинера, «Кокарды» на стихи Жана Кокто, фортепианные пьесы «Вечные движения», «Прогулки», хореографический концерт для фортепиано с оркестром «Утренняя серенада», балет с пением «Лани». Уже в ранних сочинениях проявились индивидуальный творческий почерк, существенные стороны темперамента, тонкий вкус композитора, особая окраска музыки, чисто парижская, неразрывно связанная с парижской песней – шансон.

В 1930 – 40-е гг. Пуленк с увлечением работает в жанрах вокальной музыки; пишет песни, кантаты: «Лик человеческий» для двойного хора a cappella на стихи поэта французского Сопротивления Поля Элюара,

«Засуха», «Бал-маскарад», крупные хоровые сочинения на духовные тексты: Месса G-dur, «Литании Черной мадонне» для женского хора и органа, «Четыре покаянных мотета». В 1950-е гг. создает духовную кантату «Stabat Mater», «Gloria» для солиста, хора и оркестра, «Четыре рождественских мотета». В этих произведениях, разноплановых по стилю, ярко воплотились традиции французской хоровой музыки различных эпох – от Гийома де Машо до Гекто́ра Берлиоза.

Пуленк проявил себя великолепным мастером-драматургом в оперном жанре. В его первой опере-buffa «Груди Терезия» на текст фарса Гийома Аполлинера – веселой, легкой, фривольной – отразилась склонность композитора к юмору, шутке, эксцентрике. Две другие оперы созданы им в ином жанре – это драмы с глубоким психологическим развитием. Так, опера «Диалоги кармелиток», написанная на либретто Жоржа Бернаноса, раскрывает трагическую историю гибели, героическую жертвенную смерть во имя веры обитательниц кармелитского монастыря во времена Французской революции. Опера «Человеческий голос», написанная по драме Жана Кокто, представляет собой лирическую монодраму, в ней звучит живой, трепетный голос покинутой женщины.

В последние годы жизни композитором были написаны цикл песен «Жребий» на слова Мориса Каре́ма, монолог для соло сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло», начата композиция «Ответы теней» для соло сопрано, смешанного хора и оркестра, две сонаты – соната для гобоя и фортепиано, посвященная памяти Сергея Прокофьева, и соната для кларнета и фортепиано – памяти Артюра Онеггера. 30 января 1963 г. в период большого творческого подъема, в разгар концертных гастролей внезапный сердечный приступ прервал его жизнь.

Среди сочинений Пуленка – кантата *«Засуха»* для смешанного хора в сопровождении оркестра; написана на слова Эдуарда Джеймса. Кантата состоит из четырех частей («Саранча», «Покинутая деревня», «Обманчивое будущее», «Скелет моря»), описывающих стихийное бедствие – засуху, постигшую людей некогда плодородной долины, а теперь опустошенной, ставшей пристанищем и царством саранчи. Художественные образы: всепожирающая Саранча, злобный вихрь засухи, оставляющие за собой мертвое пространство – не могут не вызвать у публики военного времени ассоциаций с обстоятельствами их жизни в условиях войны.

В кантате «Засуха» композитор показал себя опытным мастером, великолепно владеющим хоровым письмом: он использует хоровое *tutti*, *divisi* во всех партиях, особенно в кульминационных моментах, переклички как отдельных групп, так и солистов, чередование партий, близких по тембру (тенора – альты), или противопоставление разных (басы – сопрано), унисоны с оркестром, хоралы a cappella. Пуленк применяет удобную тесситуру, позволяющую хору прозвучать в полную силу.

Композитор использует преимущественно гармоническое изложение, однако встречаются переклички хоровых партий и солирующих голосов,

оживляющих музыкальную ткань. Богаты гармонические краски: наряду с намеренно архаическими моментами в кантате присутствуют и современные гармонические построения – разного рода хроматические, резко диссонирующие аккорды и последовательности, громоздкие созвучия, параллельное движение интервалов нон и септим. Пуленк, не выставляя знаков альтерации при ключе, наполняет оркестровую партию всевозможными хроматизмами, нередко совмещая в одновременном звучании расщепленные тона. Многие мелодические построения в кантате построены в духе старинных напевов, архаических ладов и григорианских хоралов. Введением хроматических, резко диссонирующих аккордов, обостренно экспрессионистических приемов композитор достигает поставленной цели – изображения катастрофы, трагедии.

Чутко следуя за стихотворным текстом поэмы, воплощающей картину бедствия, композитор часто изменяет метр, практически в каждом такте. Использует яркие изобразительные приемы: остинатные фигуры в аккомпанементе, имитирующие полет саранчи; колокольные набатные звоны (первая часть); мерную маршевую поступь населения, покидающего деревню (вступление ко второй части); прием аллитерации (главным образом в тексте), подчеркивающий свистящие и шипящие слоги, являющиеся выразительным штрихом в обрисовке самой засухи.

Что касается формы, то каждая отдельная часть кантаты довольно мозаична. Первая часть «Саранча» представляет собой несколько контрастирующих друг другу эпизодов, включающих оркестровое вступление, хоровые разделы *tutti*, соло, диалог, которые звучат то с нарастающим напряжением, то, наоборот, ослабевающим. В других частях обнаруживаются элементы репризности, часто неточной: примером может служить оркестровое обрамление второй части, а также строфическая форма третьей, где точно повторяется – каждый раз на терцию выше – лишь первая фраза, благодаря чему дальнейшее развитие обновляется. Большое значение во всех частях имеют коды и заключения-послесловия. В финальную часть кантаты Пуленк, не повторяя дословно тем предыдущих частей, вводит мелодии, близкие, родственные звучавшим ранее, при этом автором сохраняется первоначальная последовательность тем. Так, в финале первого раздела, выдержанном на органном басу, содержится реминисценция из «Саранчи»; второй раздел почти полностью повторяет мелодию из «Покинутой деревни»; третий – напоминает тему третьей части кантаты «Обманчивое будущее».

Сильная живописующая музыка полна драматического пафоса. «Трагическая по содержанию, рисующая огромное народное бедствие, кантата не оставляет чувства тоски и безысходности: этому во многом способствуют напористость и активность музыки, элементы трагического гротеска в образе Засухи, стремительное динамическое развитие, волевое завершение кантаты» (И. Медведева).

Кантата *«Лик человеческий»* повествует о тяжелом и трудном времени фашистской оккупации, передает горестные мысли и чувства французского народа, его ненависть к поработителям, веру в победу, свободу и независимость. Сочинение написано для двойного хора *a cappella* на стихи Поля Элюара, вошедшие в сборник «Поэзия и Правда. 1942». Поэт французского Сопротивления писал свои стихи в глубоком подполье и под вымышленным именем переправил их Пуленку. Кантата состоит из восьми частей: «Из прожитых мною вёсен», «Люди здесь собрались», «Тише, чем тишина», «Будь терпеливой», «Смеясь над небом и планетой», «Страшна мне ночь», «В черном небе нависла туча», «Свобода», – воплощающих то нежное обращение поэта к своей Родине, то презрение к захватчикам. В художественной концепции этого произведения акцентируется мотив христианской веры, любви и гражданской свободы. В кантате четко выделяются сквозные жанры: хорал, песня, марш. Они определяют образно-драматургические линии: вечность символизирует хорал, народ отражается в песне, а трагедия и борьба – в марше.

Каждое слово в стихах звучит с неизменной рельефностью, будь то распев или речитатив. Пуленк не задействует солистов, это своего рода коллективный голос народа. Разнообразие достигается путем перекличек и чередований отдельных хоровых партий, групп, а также двух хоров, сливающихся в мощные *tutti* в кульминациях. Пуленк часто делит басовые и сопрановые партии: в кульминационных моментах композитор использует шестнадцатиголосие за счет дополнительного деления партий, чаще же звучит гармоническая вертикаль двенадцатиголосия. Сложность исполнения этого произведения состоит в полифонической насыщенности ткани, в трудностях интонационно-гармонического языка, а также певческой техники. Партитуру кантаты отличают яркость и разнообразие красок музыкальной палитры. Пуленк акцентирует внимание не только на гармонических, но и на мелодических тонкостях, делая пометки около каждой фразы, как ее следует исполнить певцу или дирижеру.

В первой части кантаты «Из прожитых мною весен эта всех страшнее была...» Пуленк повествует о самых тяжелых и мрачных днях своей жизни. Широкая суровая мелодия, омраченная темной тональностью *h-moll*, густым тембром низких голосов, образно воплощает трагическую картину – крик отчаяния. Однако композитора не покидает надежда, вера в освобождение – «Всегда мне нужна надежда, страшно быть мне без нее»; «Все же среди людей есть друзья. И мы сильны, когда мы вместе...». Последняя фраза звучит уже как отзвук будущего гимна. Хоровые партии получают самостоятельность, очень часто превращаясь в свободные мелодизированные построения.

Вторая часть кантаты «Люди здесь собрались» посвящена памяти погибших бойцов, она особенно сложна в исполнении: в быстром темпе возникают терпкие созвучия малой и большой секунд или двух больших секунд подряд, вступления одного и второго хоров постоянно чередуются, часто меняется размер. Создается впечатление молящейся, шепчущей слова

толпы людей по усопшим. В этом номере звучит лейтмотив, который появится еще дважды – в третьем и седьмом номерах.

Далее открывается пейзажная картина третьей части кантаты «Тише, чем тишина»: «В темном забвенье мрака... тонкий яд сонных цветов... ночь насылает на спящих». Вступление очень тихое, в низком регистре, постепенно наступает мощное динамическое нарастание, сменяющееся звуковым спадом; окончание хоральное, на нежном светлом аккорде *Es-dur*. Композитор намеренно использует аккорды с параллельными квинтами и октавами.

В четвертой части кантаты «Будь терпеливой, дорогая... Готовь же для отмщения мое рождение в мир» – обращение к родине: музыка наполнена чувством надежды и уверенности. Композитор использует как переклички хоровых партий, так и общехоровое *tutti*.

В следующем номере «Смеясь над небом и планетой» отражена недвусмысленная насмешка над «мудрецами-завоевателями». Здесь Пуленк также для раскрытия образа прибегает к приему перекличек хоровых партий, перебрасывая пласты гармонических вертикалей последовательно то в один, то в другой хор, делая пометку на партиях исполнителей. В этой части – три куплета, средний носит характер разработки.

Одной из лучших страниц партитуры по мелодизму называется шестая часть «Страшна мне ночь», где ведущая партия сопрано, исполняя нежную и печальную тему, сопровождается едва слышным звучанием других партий.

Хроматическая тема седьмой части «В черном небе нависла туча» носит напористый характер, обличая силу зла. Автор текста сравнивает эту силу со змеей – «словно жалом угрожая и шипя». Такое сравнение в музыке передано изложением основной темы – извилистой и переменчивой, что подчеркивается частой сменой лада. Двойные хоры перекликаются между собой терпкими вертикальными комплексами, линеарными напластованиями, символизирующими мрак и горе, которые затем внезапно прерываются. В тишине еле слышно доносится светлая песня надежды, она постепенно крепнет, превращаясь в торжественный гимн, имитирующий звон колоколов.

Восьмая часть прославляет Свободу – это восторженная ода, предвестница победы, кульминационная точка всего развития, ликующий апофеоз. В двух последних номерах кантаты представлены два противоречивых образа – врага и Родины, порабощения и Свободы.

В духовных произведениях для хора a cappella: Мессе *G-dur*, хоровых циклах для смешанного либо мужского хора «Четыре покаянных мотета» (1938–1939), «Четыре рождественских мотета» (1951–1952), «Четыре маленькие молитвы св. Франциску Ассизскому» (1948), «Лауды св. Антонию Падуанскому» (1957–1959) – выявляется своеобразный стиль письма Пуленка: от архаичного звучания церковных молитв в духе григорианских песнопений до декоративного стиля французского классицизма; от модальной гармонии прошлых веков до современной гармонии.

Духовные сочинения Пуленка тесно связаны с общественно-политической жизнью страны. Многие художники того времени, пытаясь уйти

от суровой действительности, обращались к философско-духовным темам, взывая к общечеловеческим гуманистическим ценностям. Отметим, что духовные произведения Пуленка не замыкаются в узком мире церковных образов. Они отличаются широтой, проникнуты глубиной мысли, наполнены земными чувствами и переживаниями; они просты и человечны, лишены религиозного фанатизма.

Композитором было написано много светской хоровой музыки, для которой характерна песенность как определенная жанровая разновидность. Среди них хоры на стихи Аполлинера и Элюара, пять трехголосных детских хоров, «Песни Франции» для смешанного хора без сопровождения. В хорах, операх, песнях, романсах Пуленк предстает как замечательный мелодист. Песенность Пуленка связана с вокальностью, богатством, напевностью и красочностью французского языка. Хоровые и вокальные партии в опере очень выразительны, насыщены богатейшими нюансами.

Прекрасными образцами вокальной лирики Пуленка являются хоры «Грусть» на стихи Элюара из цикла «Семь песен», «Белый снег», «Мари». Музыка в хоре «Грусть», например, пронизана нежностью, трепетностью, в ней отражается малейшая смена настроения. Характерной чертой хорового стиля является постоянное чередование мажора и минора, их сопоставление, мелодизированность хоровых партий, разнообразие типов построения мелодии. В формообразовании Пуленк, как правило, отталкивается от текста, что порождает некоторую «рваность» формы, частая смена размера, практически в каждом такте, а также темпа создает определенную сложность для исполнения его произведений. Композитор в полной мере использует тембральные возможности смешанного хора, сочетает сольные и туттийные эпизоды. Особое внимание уделяет штрихам, нюансировке, речитативности, динамике, характеру исполнения, часто мы видим в партитуре такие ремарки, как «нашептывания», «глухо», «чисто и светло», «вспышкой», «светло, но без грусти» и др.

Для хоровой миниатюры «Белый снег» характерна тонкая звукопись. Композитор в звуковом пейзаже добивается выразительных эффектов хоровой фактуры: использует «чистые тембры», богатство ритмических формул, прихотливость ритма, связанные с передачей изменчивости состояния образов природы, что требует от исполнителей не только вокально-хоровой техники, но и высокой исполнительской культуры, вкуса, артистизма.

В хоре «Мари», написанном на стихи Аполлинера, ярко проявился мелодический дар композитора. Сочинение написано в жанре хоровой миниатюры, форма произведения строфическая. Музыкальный материал произведения излагается в гомофонно-гармонической фактуре, иногда сочетаясь с полифоническими эпизодами. Композитор использует переменный размер 2/4 и 3/4. Произведение впечатляет большим разнообразием использования вокально-хоровых возможностей: тембральных, ритмических, динамических (от *ppp* до *fff*), гармонических, интонационных.

В этих сочинениях Пуленк соединяет разные типы хоровой фактуры: мелодико-монодическую, мелодико-гармоническую и полифоническую (имитационную), сочетает классический и свободный стили письма. Композитор практически не применяет колористические приемы, так как главным для него является поэтический текст, он стремится к его детализации, используя для подчеркивания отдельных слов гармонические и мелодические краски.

По словам Б. В. Асафьева, музыке Пуленка «присущи ясность, здравость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, эластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения – все эти качества чисто французского искусства».

В своем творчестве Пуленк развивал неоклассические черты, в которых национальное начало сочеталось с опорой на классические традиции. «Французским Шубертом» называли композитора современники благодаря его камерно-вокальным сочинениям. Его музыка отличается лиричностью, мелодизмом, выразительностью интонаций, ясностью гармонии, тональной определенностью, строгостью формы. Стиль композитора сформировался под влиянием классической музыки Гайдна, Моцарта, Скарлатти, французских клавесинистов и также современной ему музыки XX в., а именно своеобразного композиторского почерка Игоря Стравинского.

Тема 14. Межжанровые взаимодействия в западноевропейской вокально-симфонической музыке XX столетия

Артюр Онеггéр (1892 – 1955) – выдающийся швейцарско-французский композитор, музыкальный критик, один из наиболее прогрессивных художников современности.

Родился композитор во французском г. Гавре в семье швейцарского коммерсанта. У мальчика рано проявились музыкальные способности. Мать была пианисткой-любительницей, часто играла произведения Бетховена; отец обладал хорошим голосом, увлекался оперой и иногда с детьми посещал гаврский театр. Первоначально Артюр занимался музыкой самостоятельно, в 13 лет начал изучать гармонию с церковным органистом Робертом-Шарлем Мартеном и осваивать скрипку под руководством Сантрея.

В 1909 г. юноша поступил в Цюрихскую консерваторию, а спустя два года перевелся в Парижскую консерваторию, где обучался у известных французских педагогов и композиторов: по классу скрипки у Люсьена Капе, теории музыки у Жедальжа, по дирижированию у Венсана д’Энди, композиции и оркестровке у Шарля-Мари Видора. В период с 1914 г. по 1916 г. годы Онеггер служил в пограничных войсках Швейцарии, после службы вернулся в консерваторию, окончил ее в 1918 г. К этому времени Артюр является уже автором первых серьезных сочинений: струнного квартета и симфонической поэмы «Песнь Нигамона». В 1916 г.

он присоединяется к организованной Эри́ком Сати́ группе «Новые молодые», участвует в серии коллективных концертов этой группы. В начале 1920-х гг. Онеггер со своим другом Дариюсом Мийо вступает в так называемую группу «Шести» («Шестерку»), организованную на основе сообщества «Новые молодые», однако после ее быстрого распада избирает свой собственный путь.

Композитор работает в оперно-ораториальном жанре, пишет известные оратории «Царь Давид», «Юдифь», «Крики моря», оперы-оратории «Жанна д'Арк на костре», «Николя из Флю», «Христофор Колумб», оперу «Антигона», ораторию-кантату «Пляска мертвых», триптих «Три поэмы Клоделя», которые принесли ему славу и известность. Среди симфонических произведений выделяются поэма «Гораций-победитель», оркестровые пьесы «Пасифик 231. Симфоническое движение № 1», симфонические поэмы «Песнь радости», «Регби», Прелюдия к «Буре Шекспира», «Симфоническое движение № 3», музыка для театра, кинематографа, а также камерные сочинения.

Композитор проникается идеей создания «новой музыки», сильнейшее влияние на его творчество оказывает своеобразный и оригинальный стиль Игоря Стравинского, музыку которого Онеггер глубоко изучал и написал о ней большое эссе. Помимо композиторской деятельности, Онеггер был известен и как литератор, талантливый критик и оригинальный мыслитель, им написаны три публицистические книги, критические статьи, автобиографический труд «Я – композитор».

В 1941 г. во время фашистской оккупации композитор отказывается покидать родной г. Париж и продолжает писать. Основным сочинением этого мрачного тяжелого периода является Вторая симфония для струнного оркестра с трубой, состоящая из трех частей, символизирующих смерть, скорбь и освобождение. В годы войны им написан также балет «Призыв гор».

В послевоенные годы Артюр Онеггер находится на вершине славы и признания. В 1948 г. философский факультет Цюрихского университета присвоил ему степень доктора *honoris causa* с мотивировкой: «Смелому пионеру и великому композитору во всех областях музыкального творчества». Композитор становится президентом Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки, а также основателем и президентом Музыкального совета при ЮНЕСКО. В 1952 г. избран почетным членом Французской академии, удостоен звания Великого офицера ордена Почетного легиона. В течение нескольких лет композитор преподавал композицию в École Normale de Musique в Париже.

В последний период своего творчества Онеггер ведет концертную деятельность, пишет свои новые сочинения: трагическую Третью симфонию, которая впоследствии получила название «Литургическая», Монопартиту, Пятую симфонию, отражающие мрачные настроения композитора, наряду с ними светлую Четвертую симфонию, Камерный концерт, «Архаическую сюиту», «Рождественскую кантату».

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 г. в Париже после инфаркта.

Французская патриотическая опера-оратория *«Жанна д'Арк на костре»* стала созвучной настроениям того времени – кануна Второй мировой войны и французского Сопротивления. Задумана она была автором как «грандиозная народная фреска». Основу сочинения составила поэма поэта-мистика Поля Клоделя, трактующего сюжет с позиций религиозного символизма и мистицизма. В поэме реальное сталкивается со сверхъестественным: Жанна д'Арк, ожидая казни, привязанная к столбу, обращается к святым, которые укрепляют ее веру и мужество. Клодель уделил большое внимание народным сценам.

В опере-оратории оригинален тип музыкальной драматургии. «Жанна д'Арк» представляет собой монументальное театрализованное сочинение, сочетающее оперную многоплановую, богатую контрастами драматургию с крупным ораториальным штрихом. Для произведения характерен синтез средневековых представлений, народного театра и баховских «Страстей»; сочинение напоминает средневековые мистерии. Оно повествует о последних часах жизни Жанны д'Арк – национальной героини Франции. Крестьянская девушка в ожидании казни стоит на эшафоте, перед смертью в ее сознании проносятся картины из жизни: крики беснующейся толпы, требующей сжечь «колдунью», церемония оскорбительного католического суда, триумфальный въезд короля, празднование народом победы, воспоминания о детстве, родном селе. Католический священник тщетно пытается убедить Жанну отречься от «ереси». Все выше поднимаются языки пламени, героиня слышит голоса неба и умирает, отдав жизнь за свободу своей родины.

Оригинальный прием «наплывов», использованный в сочинении, взят из драматургии кино, при этом «кадры» сгруппированы так, что народные сцены оказались в центре внимания, они расположены рядом с эпизодами, изображающими Жанну в родном селе. Этим подчеркивается идея слитности Жанны с народом.

Массовые сцены написаны композитором в оперной традиции, однако в ораторию привносятся и черты драматического спектакля: роль главной героини, Жанны д'Арк, разговорная, она поручена драматической актрисе. В диалогах Жанны и брата Доминика комментируется действие, хотя сама героиня в основных сценах не участвует – они проходят перед ее глазами. Влияние кино, эпоса, философского обобщения явно ощущается в этой двухплановости действия.

Образ главной героини на эшафоте является «рефреном» всего спектакля, после каждого эпизода действие возвращается к исходному моменту. В музыке этого ораториального сочинения нет мрачной безысходности, несмотря на трагизм образа. Массовые народные сцены праздника, ликования, посвященного победе отряда Жанны д'Арк в битве за осажденный англичанами Орлеан, богатство и разнообразие показа жизни народа озаряют своим светом мученический подвиг Жанны – ее личная драма становится оптимистической трагедией.

Необходимо отметить еще одну особенность драматургии оратории – наложение контрастных эпизодов – начало одного на конец другого, совершенно иного по содержанию. Подобный прием называется драматургией стретт, наложений; благодаря ему усиливается динамика, ускоряются темп и напряженность развития сквозного действия.

Действие предваряет пролог, представляющий собой самостоятельную музыкальную картину – своего рода заставку, где упоминаются исторические судьбы Франции, раскрывается предыстория подвига Жанны. Картина, распадающаяся на ряд эпизодов, необычайно сильна по своему воздействию. Она начинается зловещей извилистой мелодией, с трудом пробирающейся сквозь препятствия синкоп, в исполнении низких фаготов и кларнетов, которым вторят засурдиненные тромбоны на фоне тихой гудящей педали струнных басов. Мужские и низкие женские голоса стонут: «Мрак, мрак!», оплакивая беспросветную судьбу Франции, угнетенную, раздираемую войнами. В следующем эпизоде, будто стряхивая оцепенение, в энергичном порыве устремляется хор, он поддерживается ритмически сильными, акцентированными ударами оркестра. В этом бурном потоке композитором передана мольба о спасении. В ответ на эту мольбу в наступившей тишине чтец внушительно провозглашает: «Это была девушка по имени Жанна». В дальнейшем, сменяя друг друга, звучат фигурированные построения взволнованного характера, маршеобразные хоры, трагические возгласы и наконец, появляется один из лейтмотивов – светлая «колокольная» тема. Каждый раз, после сменяющейся картины бедствий страны, чтец снова повторяет: «Это была девушка по имени Жанна». В прологе оратории утверждается главная мысль о героической миссии девушки.

Первая картина «Голоса неба». Жанна одна на эшафоте, в ее душу закрадывается мучительной страх предстоящей физической пытки. В очертаниях темы соловья, сливающейся с гармоническими звуками хорала, проскальзывает надежда; в них обнаруживаются интонации народной французской песни «Тримазо», играющей в произведении основную роль. Но мимолетная надежда затмевается криками и воплями неистовствующей толпы: «Еретичка… ведьма… вероотступница… враг бога… враг народа! Предать ее сожжению!».

Сцена суда в оратории воплощена композитором в духе фарса. Гротескно представлены выступления католических священников: икание осла, блеяние баранов. В банальном вальсике свиньи чередуются джазовые синкопы с латинским cantus firmus’ом. Выкрики грубых животных соединяются с пародиями на священные тексты и безумным смехом толпы, наблюдающей это зрелище.

Авторы оратории оригинально показывают политические интриги под видом игры в карты: четырех королей – Франции, Англии, Бургундии и Смерти, которых сопровождают четыре королевы – Глупость, Тщеславие, Жадность и Разврат. Они, легкомысленно забавляясь, проигрывают в карты жизнь девушки. Композитор использует яркие образы-аллегории: гавот

в звучании клавесина чередуется с характеристичными портретами Глупости, Тщеславия, Смерти, помпезно шествующих в ритмах полонеза.

В следующем эпизоде, выступающем в наложении на предшествующий, доносятся мрачные заунывные призывы фанатичных монахов: «Comburatur igne», к которым присоединяются зловещие звоны колоколов, леденящее дыхание смерти… Однако все ближе и все более властно пробивается звучание других, «добрых» колоколов сельской церкви из Жаннииного детства. Ясные, мелодические интонации святых Катерины и Маргариты напоминают Жанне о ее миссии.

Внезапно появляется новое наложение: к полнозвучным густым колокольным перезвонам, а также юбиляционным маленьким колокольчикам присоединяется величественный марш коронационного кортежа короля. Мотив «колоколов» имеет характерную народную окраску, построенную на интонациях народной песни «Carillon de Laon» («Лаонский перезвон»).

Без перерыва и снова в наложении композитор ярко разворачивает сцену народного празднества с традиционными народными играми: завораживающим размахом звучит песня-хоровод, по интонациям близкая к «Карманьоле», она подводит к зажигательной польке. Эпизод полон контрастных элементов: однообразная, бескрасочная мелодия григорианского хорала поглощается помпезной темой королевского марша, к которой присоединяется колокольный звон.

Внезапно в действие вторгается новый драматический поворот – в разгар праздника резким контрастом звучат крики обезумевшей толпы: «Ведьма, еретичка!» – возвращается трагическая реальность. Далее к Жанне приходят видения из ее счастливого детства: она снова бегает по бескрайним полям, вдыхает аромат полевых цветов, слушает пение птиц, вместе с подружками водит хороводы и поет старинную лотарингскую песенку-веснянку «Тримазо»: «Это май, прекрасный месяц май». В светлом эпизоде раскрывается лирический облик Жанны – не прославленной героини, а милой, обаятельной, простой крестьянской девушки.

Образ Жанны представлен в оратории двумя лейтмотивами – мотивом народной песни «Тримазо» и колокольным звоном, олицетворяющим образы святых Катерины и Маргариты; эти лейтмотивы находятся в постоянном контрапунктическом переплетении. Вера главной героини отождествляется с гражданским долгом, подвигом во имя независимости родины и лучшей доли своего народа.

Девятую картину Клодель назвал «Меч Жанны», ассоциируя силу веры героини с ее оружием. Тема «веры или колокольного звона» по интонациям очень близка народной песне «Прекрасный месяц май», что придает образу Жанны оттенок особой трогательности, чистоты, особенно в тот момент, когда она напевает ее перед самой казнью.

Кульминацией оперы-оратории является финал «Жанна в пламени». Сцена заполнена толпой народа: одни выкрикивают проклятья «колдунье», а другие твердо верят в ее невиновность. Хоровое фугато, изображающее

«обвинителей», передано композитором тревожными ритмами, которые сталкиваются с беспокойной взволнованной мелодией «сочувствующих». Момент психологического накала прерывается мрачной темой смерти: вокруг столба разгорается пламя. В это время звучит мрачная песнь францисканцев «Гори, брат наш, огонь». Напряжение возрастает и достигает своего апогея в тот момент, когда пламя скрывает девушку от глаз разъяренной толпы. Последние слова Жанны: «Этот страшный большой огонь будет моим брачным одеялом!» – полны страха, бессилия и страдания.

Финальная тема хора «Самая большая радость – умереть за тех, кого любишь» проникнута спокойствием и умиротворением, она напоминает колыбельную, ее отличают красочные модуляции. В заключении последний раз благоговейно звучит голос соловья – голос надежды и мира.

В музыке Онеггера органически слиты напряженнейшая эмоциональность, критическая мысль, трагизм человеческой судьбы в борьбе высокого духа за независимость, идеалы, этические и эстетические ценности.

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

Бенджамин Бриттен родился в небольшом городке Лоустофте графства Саффолк (восточное побережье Англии). Начал сочинять очень рано. Как отмечает в своей монографии, посвященной жизни и творчеству Бриттена, Л. Г. Ковнацкая, его путь к зрелости можно назвать моцартовским. Первоначальное музыкальное образование проходило под руководством матери – пианистки, певицы, секретаря местного хорового общества. С семи лет Бенджамин обучался игре на фортепиано, а с десяти игре на альте его учила учительница музыки Одри Олстон. Она познакомила мальчика с композитором, дирижером, скрипачом, мастером оркестрового письма Фрэнком Бриджем, который в течение двух лет занимался с ним гармонией и полифонией.

К четырнадцати годам Бенджамин уже написал 10 фортепианных сонат, шесть струнных квартетов, три сюиты для фортепиано, ораторию, 12 песен. В период с 1930 г. по 1933 г. Бриттен учился в Королевском колледже музыки. Его преподавателем по фортепиано был композитор, пианист Артур Бенджамин, по композиции Джон Айрленд – лидер новой английской музыкальной школы, композитор, имевший большой авторитет в кругу творческой молодежи.

Опираясь на национальные традиции, Бриттен находится в поиске своего индивидуального неповторимого стиля. Он осваивает передовую технику композиторского письма XX в., используя в своих сочинениях широчайший круг современных средств музыкальной выразительности. Среди его ранних произведений выделяются: «Фантазия» ор. 2 для

смешанного струнно-духового квартета, «Симфониетта» ор. 1 для камерного оркестра, «Простая симфония» ор. 4 для струнного оркестра, хоровые вариации ор. 3 «Родился мальчик». Эти сочинения звучали в программах международных музыкальных фестивалей, положивших начало европейской известности композитора. Ранним творениям Бриттена присущи камерность звучания, композиционная стройность, прозрачность оркестрового письма, близость по стилю представителям неоклассического направления – Игорю Стравинскому, Паулю Хиндемиту.

Талант Бриттена ярко раскрывается в его вокально-хоровом творчестве, представленном циклом из трех двухголосных песен на стихи Уолтера Де Ла Мэра, циклом из двенадцати песен (две тетради по шесть песен) «После полудня в пятницу», антемом «Гимн Деве», крупным хоровым сочинением для смешанного хора «Te Deum», вокальными циклами «Озарения», «Серенада» для голоса с оркестром, «Семь сонетов Микеланджело» для тенора с фортепиано. Бриттен является также автором многочисленных духовных кантат, среди них «Дитя нам родилось», «Гимн св. Цецилии», «Венок колядок», «Св. Николай», «Кантата милосердия». Композитор с увлечением изучает народную музыку, делает великолепные обработки английских, шотландских, французских песен.

В 1939 г. композитор оставляет Англию и уезжает в Америку. Предвоенная и военная тяжелая атмосфера, складывающаяся в Европе, серьезно повлияла на судьбы творческой интеллигенции. Многие хотели скорее покинуть Европу. Откликом на трагические военные события, развернувшиеся в Европе, стала кантата Бриттена «Баллада героев», посвященная воинам, сражавшимся против фашизма в Испании. Именно на чужбине, вдали от родины, подавленным и чужим, композитор ясно осознает свой гражданский долг, приходит к пониманию важной роли своей миссии – национального художника. В начале 1940-х гг. в его творчестве преобладает инструментальная музыка – фортепианный и скрипичный концерты, Симфония-реквием, «Шотландская баллада» для двух фортепиано с оркестром, «Канадский карнавал» для оркестра, сюиты из музыки Джоаккино Россини – «Музыкальные вечера» и «Музыкальные утра». Среди хоровых произведений этого периода выделяется сюита хоровых рождественских песен «Обряд кэрол».

В 1942 г. Бриттен возвращается на родину и создает свою самую известную оперу «Питер Граймс» по поэме Джорджа Крабба «Городок», постановка которой была связана с возрождением национального музыкального театра. Состоявшаяся в 1945 г. премьера оперы принесла композитору небывалый успех. В своем сочинении композитор опирается на стилистику Густава Ма́лера, А́льбана Берга, Дмитрия Шостаковича, вводит реалистические массовые сцены подобно творчеству Джузеппе Верди, благодаря утонченной изобразительности, красочности оркестровой партии порой приближается к импрессионизму Клода Дебюсси. Однако эта

многообразная стилистика пропитана оригинальной авторской интонацией специфического колорита.

Вслед за этим шедевром появляются его камерные оперы: «Поругание Лукреции», сатира «Альберт Херринг» на сюжет Ги де Мопассана, «Билли Бадд» по новелле Германа Мелвилла, «Глориана» по Литтону Стрейчи, сочиненная специально по случаю коронации Елизаветы II, «Поворот винта» по Генри Джеймсу, адресованная детям опера «Ноев ковчег» по библейской притче, «Сон в летнюю ночь» по комедии Уильяма Шекспира; три оперы-притчи, предназначенные для церковного исполнения: «Река Кэрлью», «Пещное действо», «Блудный сын», а также последняя опера композитора «Смерть в Венеции» по Томасу Манну. Бриттен создал также много музыки для детей и юношества.

Гастролируя по разным странам, Бриттен выступал в качестве и пианиста, и дирижера. Несколько раз композитор побывал в России. Под впечатлением этих поездок были созданы знаменитый его цикл песен на слова Александра Пушкина и Третья виолончельная сюита, в которой используются русские народные мелодии.

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

Кантатно-ораториальное сочинение создавалось к открытию собора Св. Михаила в г. Ковентри, до основания разрушенном немецкими бомбардировщиками во время Второй мировой войны. Город восстанавливался, восстанавливался и храм, ставший символом мужества жителей Ковентри, переживших ужасы налетов фашистской авиации и создавших на руинах новый город.

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

Музыкальный язык этого грандиозного хорового сочинения вобрал в себя все стилевые особенности современного композиторского письма XX в.: острые диссонирующие, политональные сочетания, синкопированные,

нерегулярные ритмы, несимметричные размеры. В «Реквиеме» задействован огромный состав исполнителей: два оркестра (симфонический и камерный), два хора (смешанный и детский), орган и три солиста – сопрано, тенор, баритон. Произведение состоит из шести крупных частей, объединенных общим содержанием, музыкальным тематизмом и общностью интонаций.

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

Музыкальная партитура «Реквиема» соединяет в себе старинные ритуальные формы: псалмодию, хорал, удары колокола; солдатскую песню; близкий импрессионизму речитатив; барочную музыку, подобную баховским остинато; аккордовую фанфарность, типичную для английских дворцовых празднеств, а также современное остроэкспрессивное письмо.

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

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

Самая масштабная часть «Dies irae» разворачивается фазами в чередовании двух пластов: литургического и реального. В ней главенствует

основная тема «Dies irae» – суровая, жесткая, неуклонно надвигающаяся, как рок, трагическая неизбежность; она проводится трижды, каждый раз предваряемая все более мощными и воинственными интонациями фанфар, полными необычайной силы, и раскатом ударных, словно жуткой канонадой, усиливающих эмоциональное воздействие.

Соотношение двух планов, так же как и их внутреннее членение, очень разнообразно, однако в совокупности образуется грандиозная объемная композиция. Характерным приемом драматургии выступает контраст разделов при их тематическом родстве. Таковы, например, два первых эпизода части, в которых военные трубные кличи в исполнении большого оркестра постепенно превращаются в пасторальные зовы деревянных духовых, звучащих в камерном оркестре. Подобное соотношение наблюдается и в крайних разделах «Liber scriptus» и «Recordare», обрамляющих лихую солдатскую песню, которая разительным контрастом врывается в ритуальную сферу. «Liber scriptus» построен на внутреннем контрасте: резкие пугающие возгласы сопрано, поддерживаемые мощными аккордовыми кластерами в звучании медных инструментов, противопоставлены молящим фразам хора на фоне пульсирующего остинатного органного пункта в партии струнных. Солдатская песня в исполнении тенора и баритона уступает место светлой лирике женского хора «Recordare» («О, припомни»), который, в свою очередь, сменяется мужским «Confutatis» («Суд изрекши»), также содержащим внутренний контраст, раскрывающийся в грозной скороговорке басов в противопоставлении жалобным стонам теноров. Контраст между разделами и внутри них обозначен сменами темпа, отличиями в вокальной манере исполнения (плавная кантилена противопосталена скандированию), в мелодической структуре (непрерывно льющийся поток мотивов – восклицанию или стенанию), разительной динамике, стиле письма (фугато – гармоническому двухголосию), гармонических красках (диатоника трихордовых и пентатонических оборотов – диссонирующей хроматике уменьшенных интервалов).

Вместе с тем выделяются разделы, цельные в своем единстве, так, например, светлый эпизод «Recordare», монолог отчаяния (соло баритона), а также последняя фаза всей второй части «Lacrimosa», целомудренная и скорбная, воспринимающаяся подобно коде. Завершается часть «Dies irae» светлым хоралом «Kyrie eleison», ассоциирующимся со светом надежды.

Третья часть «Offertorium» («Приношение») открывается молитвой в исполнении детского хора «об избавлении душ усопших от мук ада», которая звучит антифонно в стиле псалмодии попеременно у дискантов и альтов. Молитву сменяет хоровая фуга – наиболее светлый и радостный эпизод в «Реквиеме», раскрывающий притчу об Аврааме и Исааке. Однако финал в трактовке Оуэна изменен: Авраам приносит в жертву своего сына. Солист баритон повествует о трагическом исходе: «А вслед за ним было убито полмира». Картина жертвоприношения сменяется репризой хоровой фуги, тема ее звучит в противодвижении по сравнению с экспозицией.

Четвертая часть – «Sanctus» («Свят») представляет литургический пласт. Начинается номер сольной партией сопрано в сопровождении звона колоколов. В этой части Бриттен вводит специфический музыкально-выразительный прием: начиная с низкого глухого регистра хор скороговоркой произносит канонические слова молитвы, создавая впечатление гулкого бормотания. С каждым последующим проведением включаются все более высокие голоса, которые постепенно преобразуются в громадную бурлящую лавину, доходящую до неистовой силы. Этот динамизирующий музыкальный поток, сопровождаемый тремоло в оркестре, внезапно обрывается. В середине композиции появляется светлый лирический эпизод «Benedictus», построенный на перекличках хора и солистки. Он обрамлен торжественным блеском массивного по фактуре эпизода «Hosanna», который, развиваясь вначале полифонически, переходит к яркому, красочно-помпезному гармонически-аккордовому звучанию.

Завершает часть монолог баритона, который выступает разительным контрастом хоровому звучанию, создавая особое настроение безысходности. Он служит своего рода дополнением, которое, однако, не закрепляет, а нарушает архитектоническую стройность и единство части.

Пятая часть «Agnus Dei» является своего рода интермедией перед финальным подъемом. Этот номер, впервые в «Реквиеме», начинается с реального плана. На первый план выходит гражданственная тема, окрашенная настроением тихой и светлой печали, она совершенно не свойственна взрывному и трагическому звучанию предшествующих частей. В этой части литургические и поэтические тексты, то есть ритуальный и реальный планы, не согласующиеся между собой, соединяются в антифонном чередовании. Завершается часть скорбной проникновенной речью солиста «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир») на фоне медленных хоровых унисонов.

Шестая часть «Libera me» («Избави меня») является драматургической кульминацией всего сочинения, она возвращает нас к двум первым частям – к образам траурного шествия «Requiem aeternam» и военным сражениям «Dies irae», выполняя роль своеобразной репризы. В хоровом фугато тяжелым стоном проходит, неуклонно нарастая, основная тема. Развиваясь полифонически во всех голосах, в кульминационных моментах она перерастает в гармонический комплекс. Постепенно темп ускоряется, превращая погребальное шествие в марш. Звучат фанфарные интонации из второй части, основная тема «Dies irae» переходит в партию тромбонов, подготавливая генеральную кульминацию всего «Реквиема». С огромной экспрессией обрушивается мощная лавина звуков, и вслед за ней, заглушая стенания хора, величественно и устрашающе звучит тема смерти. Уплотняя оркестровую фактуру, в партитуру включается звучность органа tutti, мощно и властно усиливая кульминацию. Монологи тенора и баритона представляют разговор двух солдат из стихотворения Оуэна «Странная встреча»: «Мой друг, я – враг, тобой убитый». Монологи выступают кодой-эпилогом. В последнем

военном эпизоде проходят все лейттемы «Реквиема». В эпилоге все три плана соединяются в светлой мелодии молитвы, которую подхватывают большой и детский хоры; камерный оркестр поглощается симфоническим. В заключительном хорале снова появляется неразрешимая интонация тритона, которая в этом эпизоде обретает смысл тоники. Удары колокола завершают сочинение.

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

Известностью пользуется хоровой цикл Бриттена, написанный для смешанного хора a cappella, «Пять песен о цветах» на стихи английских поэтов: «Нарциссы», «Последовательность четырех прекрасных месяцев» на стихи Роберта Херрика, «Болотные цветы» на слова Джорджа Крэбба, «Вечерний первоцвет» на стихи Джона Клэра и на анонимные стихи «Баллада о зеленом ракитнике». Музыка хорового цикла, раскрывающая образы разных цветов, проникнута светлой пасторалью, тончайшей акварельностью. Хоровые номера цикла продолжают традицию английского мадригала XVII в. (Джон Уилби, Томас Морли, Томас Уилкс).

В творческом наследии Бриттена представлена и музыка для детей – это «Рождественские песни», «Короткая месса» для хора мальчиков, «Весенняя симфония».

В своем творчестве композитор опирался на классические традиции, в частности английского композитора XVII в. Генри Пёрсéлла. Классический стиль музыки Бриттена соединяется с современными чертами неоклассицизма и экспрессионизма.

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

Родился будущий композитор в Бруклине. Родители мальчика были еврейскими эмигрантами из России, из Санкт-Петербурга. Мать, Роза Брускина, из зажиточной семьи торговца мехами, отец, Мойше Гершович – представитель уважаемой фамилии известных оружейников.

Первым учителем Джорджа была некая мисс Грин, которая обучала мальчика этюдам Бейера. Но чаще Джордж импровизировал и сочинял. Позднее было еще несколько учителей, но ни один из них не сумел дать мальчику того, чего он хотел. Лишь композитор и пианист Чарльз Хамбитцер привил юному дарованию прекрасные профессиональные музыкальные

навыки, основы классической музыки. Фортепианная техника Джорджа, оттачиваясь в специальных упражнениях и усиленной работе над этюдами, значительно выросла. Чарльз Хамбитцер открыл своему ученику огромный мир великих творений Баха, Бетховена, Листа, Шопена, а также музыкальных шедевров композиторов того времени Дебюсси и Равеля.

Молодой музыкант посещал концерты Нью-Йоркского филармонического оркестра, Нью-Йоркского симфонического общества, Бетховенского оркестра, Русского оркестра, слушал выступления пианистов-виртуозов Лео Орнштейна, Леопольда Годовского, Макси Розенцвейга. Основы композиции и гармонии постигал у Рубина Голдмарка.

Карьера будущего композитора началась в музыкальном магазине нотоиздательской фирмы «Реммик и компания», где шестнадцатилетний юноша, вопреки воли родителей, устроился работать продавцом нот. В магазине для посетителей был установлен рояль, и Джордж с удовольствием играл на нем регтайм и джаз своим покупателям, мечтая о создании собственных сочинений. Гершвин подрабатывал также пианистом в ресторанах, а в свободное время занимался фортепиано, гармонией, оркестровкой, постоянно совершенствуя свое мастерство. В восемнадцатилетнем возрасте состоялся дебют молодого музыканта на эстраде Бродвея в качестве автора песен, положивший начало композиторскому росту. Его сочинения стали исполняться в мюзиклах на Бродвее: в течение последующих восьми лет Гершвин написал музыку к сорока спектаклям, очаровав своим талантом зрителей и критиков, пророчивших композитору великое будущее.

В начале 1920-х гг. Джордж Гершвин становится одним из самых популярных композиторов Америки, а затем и Европы. Он не ограничивается рамками эстрадной музыки и оперетты, мечтая стать настоящим композитором, овладеть всей полнотой техники музыкального письма, необходимой для создания крупных симфонических и оперных жанров.

Всеми своими достижениями в области композиции Гершвин обязан самообразованию, требовательности к себе, неуемному интересу к крупнейшим музыкальным явлениям своего времени. Несмотря на то, что Джордж уже был всемирно известным композитором, он настойчиво стремился к постижению всех тонкостей гармонии, полифонии, инструментовки и не стеснялся обращаться за советом и помощью к выдающимся мастерам – Морису Равелю, Игорю Стравинскому, Арнольду Шёнбергу. Будучи первоклассным пианистом-виртуозом, Гершвин в течение долгого времени продолжает брать уроки игры на фортепиано у знаменитого американского педагога Эрнеста Хатчесона.

В 1920-е гг. негритянский джаз, представленный блюзом, фортепианным регтаймом, диксилендом, буквально захватил американские города. Многие джазовые ансамбли стремились выйти из ресторанов и кафе на концертную эстраду. Увлекаясь еще с юности разнообразными песнями, насквозь пронизанными синкопированными ритмами, которые звучали

в афроамериканских кабачках и барах, композитор вскоре и сам «заговорил» на языке музыки «темнокожих», а позднее превознес ее до уровня высокой симфонической и оперной культуры.

В 1924 г. Гершвин получил заказ от известного короля джаза Пола Уайтмена на создание джазового концерта для его коллектива. Композитор в течение месяца экспериментировал, совмещая музыку симфоническую с джазовой, в результате была создана «Рапсодия в блюзовых тонах» для фортепиано и симфонического оркестра.

Вслед за «Рапсодией» в свет выходят новые сочинения композитора: Фортепианный концерт, симфоническая поэма «Американец в Париже», Вторая рапсодия для фортепиано с оркестром, «Кубинская увертюра». В этих произведениях полнокровно и органично воплощается главная стилистическая особенность музыки Гершвина – сочетание традиций негритянского джаза, афроамериканского фольклора, эстрадной музыки Бродвея с формами и жанрами европейской музыкальной классики.

Гершвин с триумфом гастролировал в Европе, встречался со многими известными композиторами: Морисом Равелем, Дариюсом Мийо, Жоржем Орико́м, Франсисом Пуле́нком, Сергеем Прокофьевым, Эрнстом Кше́неком, А́льбаном Бергом, Францем Легаром, Имре Кальманом.

В 1930-е гг. он периодически подолгу живет в Калифорнии, увлеченно работает в кино, сочиняет музыку к нескольким кинофильмам. В этот же период обращается к театральным жанрам, пишет музыку к сатирической пьесе «О тебе я пою». Однако всемирную славу композитору принесла его американская опера «Порги и Бесс», музыка которой насыщена самобытной стихией джаза, выразительностью и красотой интонаций негритянских песен, острым юмором и гротеском. Первая национальная американская опера имела невероятный успех, она стала одной из самых часто исполняемых опер в мире.

Позднее Гершвин жил и работал в Голливуде, писал песни и музыку к фильмам, которые были очень популярными. В 1937 г. композитора избирают почетным членом Итальянской академии «Санта Чечилия».

В начале 1937 г. композитора стали мучить сильные головные боли, появились кратковременные отключения памяти. В июле этого же года он скончался во время операции по удалению опухоли головного мозга. Ему было тридцать восемь лет. Для поклонников его музыкального творчества это было трагической новостью.

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

В опере ярко отразилось все богатство жизненных впечатлений композитора. Для того чтобы правдиво отобразить жизнь негритянской

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

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

Драма повествует о судьбе двух бедных влюбленных – душевно мятущейся Бесс и доверчивого доброго инвалида Порги, их индивидуальные характеристики в опере воплощены предельно выразительно и эмоционально. Покоряет душевная чистота Порги, его искреннее и беззаветное чувство любви к Бесс, неиссякаемый оптимизм. Его характеристика противостоит образу Спортинга Лайфа – коварного бизнесмена. Женские персонажи оперы – Бесс, Клара – отличаются обаятельными музыкальными характеристиками, мягким лиризмом и поэтичностью. Их вокальные партии, выразительные, основанные на яркой песенной мелодике, пронизанные живым и непосредственным речевым интонированием, отличаются исключительным разнообразием и яркой характерностью. В «Порги и Бесс» во всем обаянии и богатстве раскрылся щедрый мелодический дар композитора: уникальные и неповторимые, льющиеся «из души», мелодии пленяют слушателя и надолго остаются в памяти. Среди нежной, вдохновенной лирики – колыбельная Клары, страстный и эмоциональный дуэт Порги и Бесс. Веселым задором искрится юмористическая песенка Порги «Богатство бедняка».

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

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

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

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

Опера-драма привлекает яркой театральностью, свободой от условностей оперного жанра. Однако в ней сохранены особенности драматического театра: динамика и целенаправленность сюжетного развития, сценических ситуаций, огромна роль диалогов в раскрытии образов. Одним из важнейших элементов драмы является омузыкаленная разговорная речь. Опера отличается реалистичным изображением человеческих страстей, новизной музыкально-выразительных средств и приемов в раскрытии образов.

1.2 Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»

Тема 1. Истоки русского профессионального хорового искусства

На историческом пути русского государства X век оказался переломным – языческая Русь приняла христианство. Новая религия стала фактором прогресса во всех областях общественной жизни. Она способствовала объединению русских земель и укреплению государственности, вызвала небывалый подъем и стремительное развитие архитектуры, живописи, музыки[1]. Она сыграла также большую положительную роль в деле приобщения к искусству широких масс, так как сделала его доступным народу. А. В. Преображенский, замечательный исследователь древнерусской культуры, высказал в одной из своих работ чрезвычайно важную мысль: «Если вообще религия не живет обособленной жизнью, а переплетается со всеми видами духовной деятельности и со всеми культурными отношениями, то не удивительно, – так как Древняя Русь столь была насыщена религиозной атмосферой, что церковь и народность стали как бы неразделимы в ней, и что – следовательно – церковное искусство старой Руси было ее народным искусством»[2].

Крещение способствовало подъему культуры государства, так как церковь совмещала в себе все виды искусства: *храмовую архитектуру*, отличающуюся своеобразием и символизирующую силу и величие государства; скульптур; *фресковую стенопись*; *живопись*, использующую необычайно разнообразную палитру красок: от светло-розового до темно-вишневого, от светло-желтого до темно-зеленого, белого, голубого, алого и обилия позолоты; иконопись, которая часто изображала исторические лица, персонифицирующие великие события и важные этапы существования государства; *богатое прикладное искусство*, выполненное искусными мастерицами, и, наконец, проводимые в храмах Византии *театрализованные богослужения*, сопровождаемые унисонным пением. Все вместе произвело на русских послов неизгладимое эстетическое впечатление, которое и стало причиной для выбора на Руси христианской веры в византийском варианте.

По свидетельству историка музыки, этнографа Д. В. Разумовского, начало возникновения певческого искусства относится ко времени князя Владимира Святославовича (Киевская Русь), а затем его сына Ярослава мудрого. После своего крещения князь Владимир, женившись на византийской царевне Анне, кроме служителей культа привез с собой из Херсонеса в Киев «Царский хор» и певцов-доместиков, т. е. учителей пения

---

[1] Теоретическая часть второго раздела УМК основана на текстовых материалах учебных пособий: 1) Скобелева, О. В. История русской хоровой музыки: учеб. пособие / О. В. Скобелева. – Ялта, 2016. – 111 с; 2) Кееriг, О. П. Хоровая литература: учеб. пособие: в 2 ч. – Ч.1: Отечественная хоровая литература / О. Кееriг. – СПб : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

[2] Преображенский, А. Культовая музыка в России. – Л., 1924. – С. 5–6.

(регентов). Приглашенные им певцы организовали церковные хоры и первые певческие школы, поскольку церковное пения являлось по уставу неотъемлемой частью богослужения.

Древнерусской музыке свойственна специфическая черта, обусловленная тем особым, главенствующим положением, которое занимает в ней хоровое искусство. Объясняется это, в первую очередь, удивительными песенными свойствами русского фольклора. Но и русская профессиональная музыка буквально с первых шагов и вплоть до XVIII в. развивалась исключительно в жанрах хоровых. Древнейшей формой музыкального искусства стал знаменный распев – свод одноголосных культовых напевов, привнесенный в Киевскую Русь как необходимый элемент церковного ритуала. Византийская церковно-певческая традиция сложилась как искусство прикладного значения. Роль музыки в церкви – озвучить, проинтонировать религиозные тексты, – определила ее стиль. Культовые напевы – это хоровая псалмодия, аскетически-суровая мелодекламация. Ритмическая организация напева полностью подчинена тексту, ритму стихосложения. Главная роль в церковных песнопениях принадлежала тексту, а мелодия должна была облегчать восприятие «божественных слов». Этим требованием определялся и сам характер пения: оно было сугубо одноголосным и не имело инструментального сопровождения. В противопоставлении одноголосия другим видам музыки (многоголосию, инструментализму) был заложен, прежде всего, духовный смысл. Считалось, что именно одноголосное интонирование текста рождает ощущение бестелесности, ангелоподобности.

Для фиксации церковных напевов была разработана особая система, разновидностью которой являются русские знамена (крюки) – знаки безлинейного письма, которые помещались непосредственно над текстом. Вместе с песнопениями из греческой церкви пришла и безлинейная – *крюковая (знаменная)* нотопись, в которой каждая интонация и мотив обозначались особым *знаком*, не указывающим точную высоту, длительность звука, а лишь ориентирующим на повышение и понижение голоса, выделение отдельных слов или фраз, дыхание, цезуры, а также способ исполнения как музыкального, так и вокального характера, тембровую окрашенность напева. Мелодия была близка к речитативу, исполнялась в примарной зоне голоса на ровном удержании звука, в спокойном движении. Ритмика знаменного распева не укладывалась в размер, так как была направлена на выделение слова, которое закладывало чувство и эмоцию, имело абсолютный смысл. Семантика знаменной мелодии, монодийный характер изложения – содержит идеи соборности и единства, является носителем богословского содержания. Помимо знамен в фиксации распевов участвовали *невмы* – специальные обозначения, указывающие на высоты и длительность звука. Каждый из крюков (их было более 70) обозначал от одного до нескольких звуков различной высоты, ритма и характера исполнения.

Помимо знаменной безлинейной нотописи для фиксации песнопений применялась *кондакарная* нотация – свойственная мелизматическому пению

торжественного склада, название которой произошло от наименования праздничных песнопений – кодаков.

Культовая музыка была исключительно вокальной. Распевы слов, включаемые в песнопения, давали возможность вокализировать на различные гласные (*а, е*). Строение интонационной стороны было мелодическим, а основной звукоряд охватывал середину диапазона певческого голоса. Доминировал стиль церковного пения *нараспев*, использовалась диатоническая ладовая основа напева в звукоряде *соль$_б$- ре$_1$*. В знаменном пении применялись небные и гортанные звуки: *ананайки* (*на-не-ни*) и *хобувы* (*ха-хи, хе-ву-е*). Эти вставки в мелодический распев текста напоминали вставки из народных песен, однако ключ к их пониманию был утерян с распадом Киевской Руси.

Структура знаменного распева: 1) *параклит* – крюк, который находится в начале любого песнопения, выступающий материальным знаком молитвы; 2) *мелодическая строка* диатонического, плавного, линеарного мышления, опосредующая принцип мозаичной красоты в строении; 3) *киноварные пометы*.

Процесс освоения византийской культовой музыки сразу стал процессом ее переработки. Соприкоснувшись с высокой иноземной культурой, русские мастера пения заимствовали у нее нотацию, гимнографические тексты, основы композиции. Благодаря условности знаменной нотации, а также переводам литературных текстов на родной язык, они получили возможность творчески перерабатывать византийские образцы, как этого требовал их художественный вкус. На основе народно-песенных интонаций наиболее талантливые «песнетворцы» создавали свое национальное певческое искусство.

В основе крюкового или знаменного пения лежал определенный ладовый принцип – *осьмогласие* (восьмигласие), разработанный византийским богословом и гимнографом VIII в. Иоанном Дамаскином. Древние лады (гласы) представляли собой совокупность мелодических формул-попевок (мотивов из 3 – 4 звуков в объеме терции или кварты) и ритмических оборотов. Подобных гласов было восемь, и каждый из них приурочивался к определенной неделе церковного календаря, во время которой исполнялись знаменные мелодии только на этот глас. По истечении восьми недель, когда все гласы были распеты, этот неизменный порядок повторялся. Попевочно-вариантная система гласов прочно вошла в русское национальное музыкальное мышление. Сочиняя мелодию распева на основе гласа, древнерусские мастера пения могли увеличивать или сокращать длительность звуков, использовали разнообразные ритмические рисунки, широко применяли опевания.

В целом, система русского осьмогласия (восьмигласия), находящаяся в основе знаменного пения, представляет собой переосмысленную византийскую традицию, связанную с особенностями построения византийского календаря, с праздниками, приуроченными к определенным

дням того или иного месяца, к ежегодным праздникам, справляющимся в разные числа. Счет недель в году велся от Пасхи до Пасхи. Восемь недель составляли *столп*. Причем для каждой недели столпа имелись свои песнопения с соответствующими им ладами (гласами). Первые четыре лада (гласа) были самостоятельными, остальные – производные от них. Постоянная смена ладов вносила в музыку эстетическое разнообразие. Русское восьмигласие отмечено собственным интонационным содержанием, мотивы и погласицы постепенно входили в употребление как мотивы отдельных голосов, выступая своеобразными лейтмотивами для создания того или иного голоса. Погласицы передавались в устной форме, служили основой для знаменного распева, использовались для настройки слуха певцов. Их звукоряд ограничивался секстой, октавой или ноной. Данные лады обнаруживают взаимосвязь с ладами русских народных песен, особенно былинного жанра.

Ладовая основа русского знаменного распева – характеризуется опорой на диатонические лады народной музыки, а не на кварто-квинтовые лады византийской музыки; часто употребляется дорийская терция и кварта, фригийская терция и ионийская кварта. Подчинения одних ладов другим русские погласицы не имели. Таким образом, диатонические лады, которые дают больше возможностей для образования типичных попевок для каждого голоса с последующей их разработкой, наиболее характерны для знаменных распевов.

В целом, русские церковные напевы сильно отличаются от византийских – они более напевны и плавны, подобны протяжным песням и былинам. В них обнаруживается органическое родство всех элементов музыкального языка. Во-первых, единый принцип формообразования (или общий прием распевания мелодий), основанный на построчном развитии напева, имеющего трехфазную структуру: *зачин – распев – концовка*.

Во-вторых, свобода мелодического движения и отсутствие строгой метроритмической организации. Напев, развивающийся в неразрывной связи с текстом, отличается чрезвычайно гибкой и многообразной ритмикой. В знаменном распеве можно найти ритмические обороты, взятые из былинного и плясового жанров народной песни. И, наконец, единая ладовая природа, в основе которой – кварто-терцовые народные лады. Наиболее часто употребляются лады дорийской кварты и фригийской терции. Ладовая переменность и характерный плагальный колорит подчеркивают это родство[3]. С наибольшей полнотой указанные черты выразились в так называемом большом распеве, созданном школой русских распевщиков и ее ведущим представителем Федором Крестьянином (Христианином)[4].

Эта новая форма знаменного пения, наиболее близкая народной песне, сложилась в певческой практике XVI–XVII вв. Мелодический материал

[3] О ладовом строении знаменного распева и церковном звукоряде в кн.: Скребков, С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. – М., 1969. – С. 17–18.

[4] Сведения о школе русских распевщиков даны в кн.: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3 – М., 1974. – С. 142–143.

большого распева имеет ярко выраженные фольклорные черты – прием опевания опорных тонов прилегающими к ним неустойчивыми звуками; частое использование скачков на широкие интервалы – октаву, сексту, септиму с последующим их заполнением; натуральные ладовые кадансы. Некоторые мелодико-ритмические обороты настолько типичны для народной песни, что кажутся цитатами. *Большой распев* – это высшая фаза одноголосного певческого искусства, достойное завершение длительного процесса создания древнерусского песенно-распевного стиля[5].

К XVII в. знаменный распев, достигнув кульминации, завершил свое развитие. Наряду с гениальными творениями мастеров русской словесности, живописи, архитектуры он являет собой замечательный памятник таланта русского народа. Однако, несмотря на принадлежность к далекому прошлому, древние песнопения отнюдь не превратились в музейно-музыкальные реликвии. Художественная ценность знаменного распева не столько в удивительной мелодической красоте и неподражаемости, сколько в той великой исторической миссии, которая ему принадлежит: он выработал и передал музыке последующих эпох: «...великое всецело русское древнее звукоискусство распевания. <…> Это искусство вариантности через распевание органически вкоренилось в русскую музыку и составляет одну из существенных особенностей русского развития тематического материала»[6].

Основные древнерусские распевы:

1) *знаменный* – опирается на восьмигласие, на диатоническую ладовую систему, содержит ананайки и хобувы, широкие фрагменты распевных участков могут содержать юбиляции, характеризуются соподчиненностью гласов, построчностью в изложении мотивов;

2) *путевой* (от слова «путь», XVI – XVII вв.) – средний главный голос, ведущий мелодическую линию, близкий по стилистике знаменному распеву, подчиненный осьмогласию, характеризуется обилием синкоп и тяжелым движением (Христофор Инок);

3) *демественный* (XVII в.) – близок по стилистике знаменному распеву построчным изложением мотива, единым звукорядом, терцовыми и квартовыми созвучиями. Распев не подчинялся восьмигласию, содержал оригинальные интонации в манере «оттяжек»; ритмическое движение основывается на половинных длительностях, синкопах, обладал торжественным характером и пышностью (например, В. Рогов), расшифрован;

4) *кондакарный* – распев торжественного характера, не расшифрован;

5) *киевский* – содержал черты знаменного распева, отмечен мягкостью и плавностью голосоведения, основан на системе восьмигласия, но с более короткими попевками, охватывающими 4-5 звуков диапазона; распев

[5] К XVII в. монодийное пение достигло необычайного стилистического многообразия, о чем говорят названия распевов: путевой, демественный, киевский, болгарский, греческий, монастырский, усольский и др. Подробнее см. : Успенский, Н. Древнерусское певческое искусство. – М., 1971. – С. 199–222.; Скребков С. Указ. соч. – С. 38–47.

[6] Асафьев, Б. Указ. соч. – С. 70.

излагается построчно, характеризуется простотой ритмического рисунка, отсутствием вариантности, пятилинейной нотацией;

6) *болгарский* – стилистически связан с восьмигласием, имеет четырехдольный размер, характеризуется симметричностью движения, тональной устойчивостью, отсутствием речитативности; местом происхождения распева традиционно указывается Афонский мужской монастырь;

7) *греческий* – характеризуется соподчинением одних гласов другим, подчиненностью мелодии размеру, интонационным контуром, содержащим ув. 2 и короткие форшлаги-украшения; оригинальная черта распева – квартовость в сопоставлении тоник и их мажорность, а также расширение звукоряда на одну или две ступени; распев также подчинен системе восьмигласия;

8) *русский греческий* – также связан с восьмигласием, но характеризуется отсутсвием соподчиненности гласов; его мелодика не связана с размером, но симметричность в распевных участках ощущается достаточно ясно; распев строго диатоничен, не имеет урашений в мелодии

Новым этапом в истории русской музыки стало развитие *многоголосия*, появление которого исследователи относят к XVI веку. Введение его в церквах санкционировано Московским Собором 1551 года. Первыми опытами в этом направлении, как считает Н. Д. Успенский, были «славники» из служб Ивана Грозного – первые «знаменные партитуры», где признаками многоголосия являются указания на «захват» (по существу подголосок). Однако, по-настоящему разработанное многоголосие представлено двумя певческими стилями – строчным и демественным, все характерные черты которых говорят об их фольклорной природе. Прежде всего, это двух-, трехголосный состав партитуры, а также подголосочно-полифонический склад.

Народное многоголосие имеет весьма древнее происхождение. Истоки его – в языческом восточно-славянском песенном творчестве, в котором, по утверждению С. С. Скребкова, чистого одноголосия не существовало никогда. Традицию народного многоголосия он определяет как «традицию импровизационного подголосочного распевания единой мелодической линии».

Мелодия народной песни, начатая обязательным унисоном, постепенно как бы расширяет его и дает ответвления-подголоски, чаще всего терцовые. Искусство «подголашивания» – чисто импровизационное, поэтому народные певцы не воспринимали его как многоголосие. «И только профессионалы-мастера московской школы XVI в. поднялись до осознания созвучий, образующихся благодаря подголосочным отступлениям от строгой унисонности. Профессионализм церковно-хорового пения <...> повлек за собой систематизацию импровизационных находок, накопленных мастерами хорового пения, а за ней последовала и письменная фиксация подголосков. Так родилась крюковая партитура. Но традиции подголосочного

пения, которые закрепились в партитурах, существовали в устной практике хорового пения еще задолго до возникновения этих партитур»[7].

Ранние формы многоголосия появляются на гетерофонной основе, с объединением 2-3-ех (реже – 4-ех) голосов. Самой ранней формой церковного многоголосия на Руси явилось *строчное пение*. Первое упоминание о нем датируется сороковыми годами XVI века и находится в Чиновнике Новгородского Софийского собора, где оно, очевидно, впервые было употреблено за богослужением. То, что церковное многоголосие впервые появилось именно в Новгороде, факт знаменательный и не случайный. Новгород всегда славился своей певческой школой, искусными распевщиками и многочисленными хорами. Но прежде всего сама атмосфера большей политической свободы и культурного многообразия Великого Новгорода, издавна открытого Западу в своих многочисленных торговых связях и имевшего у себя храмы разных христианских конфессий, несомненно, способствовала возникновению церковного многоголосия именно здесь.

Ранние многоголосные образцы песнопений, несомненно, испытывают воздействие практики народного многоголосия. Чаще всего они были трехголосными, основную мелодию вел средний голос – «путь», верхний назывался «верх», нижний – соответственно, «низ» (иногда, подобный тип многоголосия называют путевым троестрочием). Голоса могли меняться местами; записывались крюками над текстом в виде нескольких строк. Ритм зависел от текста, который объединял вертикаль. Характерной особенностью строчного пения является полная свобода голосоведения, контрастное движение мелодических линий, в результате чего между голосами постоянно возникают диссонансы («гласа с гласом борение»).

Троестрочие мыслилось как образ триединого ангелоподобного пения, когда три голоса «текут», то параллельно друг другу (так называемый, «ленточный» принцип), то вливаясь один в другой, то расходясь («подголосочный» принцип). Современные исследователи указывают, что это многоголосие является «вертикальной проекцией» знаменной мелодии. Ее многоопорность выразилась в кварто-секундовых и кварто-квинтовых звуковых комплексах, в широком применении приемов варьирования, подголосочности. Такие сочетания приближаются к фоническому прообразу колокольного звона. В строчных партитурах отсутствует четкое выявление гармонических функций; созвучия воспринимаются как колористическивыразительный фактор.

Если говорить о гармонии старого русского многоголосия, то необходимо отметить как главное свойство ее необычную звукокрасочность, характерную колористичность. Функциональная логика еще не была осознанным явлением, хотя признаки функциональности иногда присутствуют, особенно в кадансе. «Итак, вертикаль церковного многоголосного пения, вытекающая из природы квартово-терцовых ладов, создавалась на тех же основах, что и вертикаль народного многоголосия.

[7] Скребков, С. Указ. соч. – С. 49–50.

Обильная уснащенность напряженно звучащими диссонирующими комплексами придавала многоголосным песнопениям своеобразный колорит, гармонировавший со строгой архитектурой и суровой живописью храмов»[8]. Интересно отметить как образец колористичности одно из песнопений строчного стиля, где средствами хорового звучания создается звукоэффект массированного колокольного звона[9]. Возможно, это одно из первых проявлений той «колокольности», которая в дальнейшем так часто будет звучать в русской музыке, в произведениях М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского и С. Рахманинова.

Сложившись в недрах знаменного распева, профессиональное многоголосие восприняло от него главную закономерность – мелодизм как принцип музыкального движения. Многоголосная ткань развивается на основе линеарности. Стиль строчного пения определяется двумя признаками: 1) *параллелизм движения*, при котором второй и третий голоса представляют собой мелодические варианты главного, но звучащего выше или ниже основной мелодии знаменного распева, сохраняющего ее высотный и ритмический контур; 2) *подголосочность*, возникающая в каком-либо из голосов при выдержанном звуке другого.

Характерная черта строчного стиля – постоянное стремление голосов к мелодической самостоятельности, при которой вертикаль многоголосия оказывается явлением вторичным, производным, так как находится в прямой зависимости от развивающихся горизонталей. Чем разнообразнее мелодические линии, тем сложнее образующиеся созвучия. Основной интервал между голосами – терция, поэтому вертикали, главным образом, – терцовые. Параллелизм движения образует «цепочки» трезвучий, секстаккордов, квартсекстаккордов, а также неполных септаккордов.

В целом вертикаль строчного многоголосия консонантна, однако стремление голосов к самостоятельности часто приводит к одновременному звучанию двух кварт или двух секунд («жесткий» параллелизм). Особенной диссонантностью отличается демественное многоголосие, представляющее собой линеарный контрапункт трех одноголосных распевов – знаменного, путевого и демественного. Созвучия демественного многоголосия нельзя даже назвать аккордами в обычном значении, это скорее звукокомплексы (по Н. Д. Успенскому), состоящие из терции и секунды, кварты и секунды, или даже двух секунд. Такая исключительная диссонантность – специфическая черта данного стиля[10].

---

[8] Успенский, Н. Указ. соч. – С. 260.

[9] Имеется в виду гимн «Буди имя Господне». См. пример № 92 в кн.:Успенский, Н. Образцы древнерусского певческого искусства. – Л., 1971. – С. 172.

[10] В последние годы точка зрения на демественное многоголосие изменилась. Некоторые исследователи считают, что “диссонантность” этого стиля является следствием неправильной дешифровки. См.: Ефимова, И. Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII– начала XVIII века: Автореф. дисс. – Л., 1984. – С. 15–17.; Конотоп, А. К вопросу расшифровки певческих нотолинейных памятников XVII века. // Советская музыка. – 1973. №7. – С. 75–78.

Черты *строчного* многоголосия:

- *старейшая форма многоголосия;*
- *объединение нескольких голосов;*
- *приоритет троестрочия;*
- *унисон с временным расхождением и расслоением на интервалы (прием, в дальнейшем применяемый М. И. Глинкой);*
- *жесткая вертикаль;*
- *диссонирующие звуковые комплексы;*
- *мерцающая фактура, возникающая при движении параллельных квинт;*
- *самостоятельность и линеарность каждого голоса;*
- *несовпадение слогов и вариантность расшифровок поголосного пения;*
- *перекрещивания;*
- *соблюдается принцип ленточного многоголосия;*
- *опора на подголосочную полифонию, при котором голос образует подголосок вокруг выдержанных нот;*
- *в голосоведении встречаются движения параллельными терциями, образующими консонанс (наподобие, западноевропейскому органуму).*

Именно с появлением строчного многоголосия церковная музыка обретает авторство. До нашего времени дошли имена новгородских распевщиков – Саввы и Василия Роговых, Федора Христианина, Ивана Носа, Маркелла Безбородого, Стефана Голыша, Ивана Шайдура.

Большую роль в распространении строчного пения на Руси сыграл царь Иван IV (Грозный). Из исторических источников известно, что царь создал певческую школу и хоровую капеллу в своей резиденции – Александровской слободе, куда приглашал лучших мастеров пения со всей Руси. Иван Грозный не только любил хоровое пение и покровительствовал ему, но и сам писал музыкальные произведения. Сохранились рукописи двух его стихир – «На преставление Петра, митрополита Московского и всея Руси» и «В честь Сретения иконы Владимирской Богоматери».

Демественное многоголосие – форма многоголосного пения, при котором каждый голос может содержать различные распевы. Верхний голос – путевой, средний голос содержит знаменный распев, низ – представляет собой подвижный бас. Некоторые формы содержат четвертый голос, сопровождающего типа. Между голосами демественного многоголосия отсутствует гармоническое сопряжение, ленточная и подголосочная полифония. Демественное многоголосие прелставляет, по–существу, сочетание трех стилей.

Становление жанровой системы в древнерусском певческом искусстве. Процесс эволюции древнерусского пения проходил очень медленно, но вместе с тем дошедшие до нашего времени образцы несут в себе черты различных эпох и жанровых стилей. Практически все жанры древнерусского певческого искусства входили в православные службы, из которых основными являются Вечерня, Утреня и Божественная Литургия (Обедня), сопутствующими –

Часы, Повечерие и Полунощница. Великая Вечерня и Утреня составляют две части Всенощного Бдения. Центральной службой выступает Литургия (от греческого «общественное дело»), посвященная таинству причащения – евхаристии. В настоящее время имеется три важнейших чина Литургии: Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Двоеслова.

Неотъемлемой частью православных служб являлось чтение нараспев молитв, псалмов, священных книг. Мелодика распевного чтения полностью подчинена слову. В нем тонко отражены интонации русской прозаической речи, повествовательной декламации, которые проникли и в русское хоровое пение. Древнерусская практика выработала нормы музыкального распевного чтения – погласицы, соответствующие разновидностям текстов. Погласицы – это оформленные мелодические фразы, представляющие собой мелодическую волну, либо речитацию на одном звуке. Исследователи древнерусского певческого искусства объединяют погласицы в две основные группы: *псалмодические,* связаны с богослужебными, священными книгами (Псалтырь, Евангелие, Пророчества Ветхого Завета, молитвы, каноны), и *рассказные*, связанные с кругом поучительных книг, в которых в жанре «Слова» передавались евангельские истории, жития святых.

Старинные жанры русской музыки. В современной медиевистике существует устоявшееся жанровое разделение на *псалмодию* и *гимнографию*. Кроме того, по отношению к тексту различаются жанры конкретно-текстовые (на один определенный текст) и обобщенные (на разные тексты). Конкретно-текстовые жанры связаны с начальными словами песнопений. К ним относятся: *Херувимская, Свете тихий, Достойно есть, Милость мира, Да исполнятся уста, О Тебе радуется, С нами Бог, Верую, Отче наш* и многие другие.

В числе обобщенных жанров одним из наиболее древних является *стихира* (от греческого «многостишие»). Письменная фиксация данного названия в славянской книжности находится в двух древнеболгарских глаголических памятниках конца X – начала XI в.: в Синайском евхологии и в Синайской глаголической псалтыри. В древности под стихирами подразумевались учительные книги Ветхого Завета (Книга Иова, Псалтырь, Притчи Соломона, Екклесиаст, Песнь Песней, Премудрости Соломона и Премудрости Иисуса, сына Сирахова), написанные стихотворным размером; иногда так назывались и ветхозаветные песни – гимны, взятые из других книг Ветхого Завета. По сложившейся традиции пению стихир предшествовали стихи из псалмов, возглашаемые чтецом-канонархом. Именно псалмами определяется классификация стихир и их место в круге суточного богослужения. Различают несколько основных групп стихир:

1) *Стихиры на «Господи воззвах»*, или «воззвахи» (на псалмы 140, 141, 129 и 116), которые исполняются только на вечерне. Количество их варьируется в зависимости от степени важности празднуемого события: 6, 8 или 10;

2) *Стихиры на стиховне*, или «стиховны», которые присоединяются к особым, подобранным стихам псалмов или других библейских книг, приуроченным к конкретному празднику. Стиховные стихиры поются не только на вечерне, но также и на утрене;

3) *Стихиры на хвалитех*, или «хвалитны» (на псалмы 148, 149 и 150), торжественные по содержанию. Исполняются на утрене перед Великим славословием;

4) *Литийные стихиры*, исполняемые исключительно на литии – части Всенощного бдения, для совершения которой духовенство и народ выходят в притвор храма или из храма. Как правило, литийные молитвы и песнопения отличаются усердным молебным характером;

5) *Евангельские стихиры*, которые поются в воскресные дни на утрене после стихир на хвалитех. Всего их 11 – по числу евангельских чтений.

Особые стихиры исполняются во время елеосвящения (соборования), освящения воды на Богоявление, на царских часах, совершаемых в канун Рождества и Крещения, а также в Великую Пятницу на Страстной неделе Великого поста. Разновидностью большой стихиры является догматик – песнопение в похвалу Богородицы (богородичен), в котором изложено учение о божественной и человеческой природе Иисуса Христа.

Одним из распространенных жанров православной музыки является *тропарь*. Толкование этого термина многозначно. Марк Эфесский выводил этимологию слова от греческого «трепо» – поворачиваю, обращаю; другое его объяснение связано с названием «тропайон», что означает памятник победы, трофей. Характерная особенность текстов тропарей – частое использование сравнений, аллегорий; иногда они просто повествовательны. Содержание тропарей целиком связано с новозаветной догматикой, прославлением празднуемых событий, воспеванием подвигов мучеников и святых. Классификация тропарей по тематике охватывает следующие разновидности: воскресные, богородичные, мученичные, крестовоскресные, крестобогородичные, троичные, заупокойные, покаянные и т. д.

Важнейшим жанром византийской гимнографии, нашедшим широкое применение в древнерусском творчестве, был *кондак* (от греческого «кондакион» – палочка) – краткое песнопение в похвалу Иисуса Христа, Богоматери или святого. Первоначально он сложился в V – VI вв. В Византии как масштабная циклическая композиция. Классиком жанра является преподобный Роман Сладкопевец. Способ исполнения кондака был респонсорным: сложный и развитый напев солиста, исполнявшего основной текст, чередовался в нем с хоровыми рефренами. На Руси существовала иная, более сокращенная форма пения кондаков: кукулий (зачин) и первая строфа (икос) с единым рефреном.

Одним из ключевых литургических жанров является *антифон*. Он получил свое название благодаря поочередному исполнению правым и левым клиросами (хорами). Антифонное пение употреблялось в древнегреческой трагедии и в Иерусалимском храме, откуда перешло

в христианский церковный обиход. По преданию оно было введено в богослужение святым Иоанном Златоустом. В настоящее время антифоны поются на праздничной вечерне, праздничной или воскресной утрене, на литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого.

Основными разновидностями антифонов являются праздничные, изобразительные и вседневные (будничные). Праздничные антифоны обычно исполняются в Господские двунадесятые праздники: Воздвижения Креста, Рождества, Богоявления, Преображения, Вознесения, в Неделю ваий (Вербное воскресенье), а также на Пасху, в светлую седмицу и Пятидесятницу. Изобразительные антифоны (на тексты 102 и 145 псалмов) поются в начале литургии. Название изобразительных антифонов закрепилось благодаря тому, что они пророчески изображают милости Божии, явленные человеческому роду через воплощение Иисуса Христа. Вседневные антифоны исполняются на литургии в будничные дни. Они состоят из стихов 91, 92 и 94 псалмов с припевами «Молитвами Богородицы» (1 антифон), «Молитвами святых твоих» (2 антифон), «Спаси ны, Сыне Божий» (3 антифон).

В XV – XVI вв. большое распространение в русской православной церкви получает жанр *степенны*. Свое название степенна получила от «степенных псалмов», некогда исполнявшихся паломниками при восхождении на ступени Иерусалимского храма. Автором текстов степенн является Федор Студит, сделавший перифраз 119 – 133 псалмов. Это развернутое песнопение, в структуре которого использована символика Троицы: 9 строф текста соответствуют 9 чинам ангелов, воспевающих Троицу. В содержании степенн присутствуют созерцательность, аскетические настроения, мольбы о прощении грехов. По музыкальному языку они близки жанру протяжной песни, о чем свидетельствуют большие распевы, неторопливый характер развертывания мелодии.

Особым певческим жанром православной традиции являются *блаженны*, содержание которых связано с евангельским сюжетом о благоразумном разбойнике, распятом вместе с Иисусом и раскаявшимся. Блаженны исполняются на литургии и служат своего рода подтверждением, примером и свидетельством того, как христианские добродетели приводят людей к вечному блаженству. Мелодия блаженн обладает широким распевом, в них часто применяются синкопированная ритмика, фригийские обороты.

Крупным циклическим произведением торжественного статического характера, выполняющим важную роль в православном богослужении, является *канон*. Первыми создателями канонов были византийские мастера Андрей Критский и Иоанн Дамаскин. Содержание канонов основывалось на переосмыслении библейских песен. Каждая из девяти песен имеет три части: 1 – *ирмос* (от греческого «связь»), или начальная строфа; 2 – *тропари* с припевами; 3 – *катавасия* (от греческого «катавэно» – схожу вниз), или заключительная строфа.

Помимо указанных жанров в православной церкви распространены *краткие песнопения,* сопровождающие литургическое действо. Среди них:

причастны или *киноники*, исполняемые во время причащения священнослужителей в алтаре; *прокимны*, предшествующие чтению Священного Писания и основанные на респонсорной перекличке дьякона (псаломщика) с хором; *величания* – однострофные песнопения с прославлением праздника Святого; *эксапостиларии* или *светилены*, которые поются на утрене и повествуют о Божественном просвещающем свете.

Одной из важных частей православного богослужения являются *ектении* (от греческого «усердие») – молитвенные прошения, представляющие собой диалог дьякона и хора. Ектении разделяются на несколько видов:

1) *Великая*, или мирная, отличающаяся полнотой содержания и содержащая 11 молитвенных прошений, сопровождающихся ответными словами хора «Господи помилуй»;

2) *Малая* ектения представляет собой сокращенный вариант великой и содержит только 3 молитвенных прошения;

3) *Сугубая* («усиленная») ектения выражает наиболее прилежное моление к Богу, поскольку на каждое прошение, произносимое дьяконом, хор отвечает тройным возгласом «Господи помилуй»;

4) *Просительная* ектения, в которой верующие преимущественно молят Бога о благах. В основе ее лежат прошения, оканчивающиеся словами дьякона «У Господа просим» и ответами хора «Подай Господи»;

5) *Ектения об усопших* (заупокойная), которая совершается во все дни церковного года, кроме воскресений, двунадесятых и храмовых праздников;

6) *Ектения об оглашенных*, т. е. о готовящихся принять таинство крещения. Каждое молитвенное прошение в ектениях сопровождается крестным знамением и поясным поклоном.

Таким образом, все из существовавших жанров древнерусского певческого искусства можно рассматривать исключительно в контексте литургического действа. Пение, включенное в ритуал, активизирует общий опыт участников (священнослужителей, хора, прихожан), охватывает их единой эмоцией. Каждый из элементов богослужения взаимодополняет друг друга, не может существовать обособленно, что образует единую «иконосферу» (термин В. И. Мартынова). О том, что богослужебное пение, наряду с колокольным звоном, на Руси мыслилось именно как икона, свидетельствуют такие его определения, как «ангельское», «ангелоподобное», «ангелогласное». Эти определения указывают на то, что в процессе исполнения песнопений человек становился подобным ангелам, а само богослужебное пение являлось образом или иконой небесного ангельского пения.

Особым видом древнерусского литературно-певческого творчества, расцвет которого пришелся на XVI век, стали *покаянные стихи*. Это произведения письменной традиции, в которых зафиксированы не только текст, но и мелодия. Современные исследователи определяют покаянный стих как жанр внебогослужебной лирики, сложившийся на основе взаимодействия

профессионального певческого гимнографического искусства и народнопесенного творчества. Первоначально покаянные стихи были связаны с внебогослужебными обрядами монастырского быта: постной трапезой, иноческим погребением, различными шествиями. Не позже середины XVI века они отделяются от обрядов и образуют самостоятельный цикл, полное заглавие которого – «Покаянны на осмь гласов – слезны и умиленны, чтобы душа пришла на покаяние избыти муки вечныя и внити в царство небесное».

В соответствии с гласовой принадлежностью напевов стихов цикл делится на 8 частей – гласов. Исполнение стихов покаянных в монастырях и среди мирских людей главным образом приурочивается к Великому посту. Заимствовав первоначально ряд текстов из богослужебных книг, стихи покаянные разрабатывают темы великопостного или предсмертного покаяния, осознания греховности бытия, ожидания смерти, Страшного суда, ухода в «пустыню». Книжный язык и традиционные мелодии знаменного распева в стихах покаянных в ряде случаев дополняются словесными и музыкальными оборотами фольклора – в частности, интонациями плача-причета.

XVII в. – новый период русской музыкальной культуры. Началась эпоха культурных реформ, когда на смену художественным принципам средневекового искусства пришли новые эстетические идеалы. Прогрессивные тенденции нового времени способствовали развитию в музыке светского направления, что, в свою очередь, повлекло за собой обмирщение церковного искусства. В середине столетия меняется стиль церковного пения – знаменный распев уступает место *партесному многоголосию* хорально-гармонического склада.

Появление на Руси партесного стиля явилось результатом широких культурных связей с Украиной и Польшей, однако быстрота его распространения свидетельствует о высокой степени развития национальной хоровой культуры. Исконно русское «почвенное» многоголосие, достигнув к тому времени своего апогея, обрело художественную самостоятельность и стилистическую определенность. «Старинное знаменное пение, – пишет С. С. Скребков, – еще в XVI в. знало устное многоголосие, а в XVII в. дало даже много письменных образцов. Наши сследования этих образцов показывают прямое генетическое родство многоголосия партесной музыки с многоголосием этих образцов»[11].

Первые же опыты русского партесного пения подтверждают преемственную связь со старым культовым многоголосием и наследуют его традиции: 1) *линеарность движения*, *систематический параллелизм, перекрещивание альта и тенора*; 2) *двенадцатиступенный церковный звукоряд* (а не октавный западноевропейский); 3) *характерный несимметричный ритм*. Главная же черта преемственности – мелодический материал знаменного распева, который неизменно присутствует во всех типах ранних партесных композиций, будь то гармонизация старинных распевов, где знаменная мелодия проводится в теноре и представляет собой *cantus firmus*;

[11] Скребков, С. Избранные статьи. – М., 1980. – С. 163.

или свободные сочинения, основанные на знаменных попевках; или переложения строчных партитур.

Главенствующее значение интонационной сферы знаменного распева распространяется и на партесные произведения XVIII в. – музыку петровского времени. Освоив четырехголосный склад, ставший, по выражению Б. В. Асафьева, лабораторией гармонического стиля, композиторы начинают усложнять хоровую фактуру. В поисках регистро-тембровых красок они увеличивают количество голосов до шести, восьми, двенадцати и даже двадцати четырех. Вертикаль таких сочинений по своей многослойности приближается к оркестровой, а некоторые звуковые средства как бы подражают инструментальным приемам. Усложняется техника письма, фактура насыщена множеством полифонических приемов. Здесь и многообразие народно-песенной подголосочности, и сложнейшие интонационные комплексы. Многохорный полифонический стиль достиг наибольшего совершенства в *партесном концерте* – монументальном музыкальном памятнике петровской эпохи. Он сложился на рубеже XVII–XVIII веков, в период грандиозных свершений и реформ в общественно-политической жизни России.

Идейно-образный строй партесного концерта созвучен духу своего времени, воспевает могущество и славную судьбу родной земли, величие и силу народа. Теоретические основы концертного стиля изложены в трудах замечательного украинского композитора и музыкального деятеля *Николая Павловича Дилецкого* (около 1630 – не ранее 1681). Его трактат «Мусикийская грамматика» явился, по существу, практическим руководством по композиции партесных концертов. В нем дан новый интонационный материал в виде типичных мелодико-ритмических формул для написания музыки определенного содержания. Особенную ценность имеет высказывание Дилецкого, где он рекомендует использовать в сочинениях напевы «мирских» песен: «И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую или (и) ни, превращаю на гимны церковныя»[12].

Многие идеи «Мусикийской грамматики» были заимствованы из западноевропейских трактатов – в частности, теория подражания, названная «естественным правилом композиции», учение об аффектах. Музыкальное воплощение различных аффектов было связано с определенными универсальными приемами, активно воздействовавшими на слушателя, – так называемыми, музыкально-риторическим фигурами. В партесных композициях вырабатывается определенная система признаков, воплощавшая различные эмоциональные состояния. Наиболее яркие музыкально-риторические фигуры связаны с изображением движения, волнения, беспокойства; в основном это использование имитаций, нарастания звучности, уплотнения фактуры. Чувства радости, восторга передаются плясовыми мотивами, «трубными» оборотами; обычно в подобных эпизодах господствуют светлые мажорные тональности, быстрые темпы,

[12] Дилецкий, Н. Мусикийская грамматика. – СПб., 1910. – С. 108.

метроритмическая четкость. Печаль, скорбь, страдание выражаются с помощью минорной ладовой окраски, медленного темпа, интонаций вздоха.

Мелодическая изобретательность, согласно учению Дилецкого, связана с теорией музыкально-риторических фигур восхождения, нисхождения, а также вопроса, вздоха, восклицания. Как указывает музыковед О. И. Захарова, в этих музыкально-риторических фигурах «полнее всего отражались стремления музыки XVII века к образной конкретности и повышенной экспрессии»[13]. Несмотря на то, что риторика не имеет прямого отношения к музыке, будучи связанной с литературой и ораторским искусством, законы, на которых она основывается, отражались и в музыкальном творчестве, тем более что практически все исконно русские жанры были вокальными, определялись словом. С риторикой связаны и важнейшие стадии сочинения музыки, к которым относятся *inventio* – изобретение, *dispositio* – расположение и *decoratio* – украшение. Все они нашли конкретное воплощение в «Мусикийской грамматике» Н. Дилецкого и широко применялись на практике.

Сочинения Н. Дилецкого в концертном жанре относятся ко второму этапу эволюции партесного концерта, которые приобретает черты барочного мотета в пышном и монументальном стиле, распространенном в католической сфере. Партесный концерт в творчестве Н. Дилецкого обладает рядом характерных стилевых черт:

- *концертный стиль заполняет вакуум инструментального звучания;*
- *в основе созвучий – безноновые гексаккорды;*
- *использует краткие, лаконичные темы;*
- *контраст длительностей;*
- *характерно отсутствие синкопированного движения;*
- *включение частых фиоритур (от ит. fioritura – «цветение»);*
- *устремленность избранных размеров (3/1 и 3/2) к расширению.*

Песнопение *«Воскресные канон»* Н. Дилецкого представляет собой первое крупное хоровое сочинение XVII века, состоящее из 9-ти пасхальных песен, объединенных в концерт. Партитура содержит ряд специфических для авторского стиля элементов:

- стабильные лейтмотивы в интонационных оборотах;
- фигурирование аккордов, расцвечивающих внутренней гармонией вертикали;
- канонические вступления и секвенции;
- включает фугу (например, «Приидите, пиво пием»)
- присутствие черт народной песенности (дробность попевок, танцевальность метрической схемы);
- сочетание концертного и естественного стиля.

[13] Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. / О. И. Захарова. – М. : «Музыка», 1983. – С. 25.

В целом, для партесного концерта характерны такие признаки как: монументальность формы, полифонический склад, повторность текста, кантовость, стройность аккордового склада, отсутствие распева, повторность слов, увеличение расчлененности музыкальной ткани, наличие четких кадансов, присутствие контрастов (например, в эпизодах соло/*tutti*), опора на фольклорный материал как важнейший фактор интонационности.

Это дало возможность наиболее талантливым композиторам (Н. Бавыкину, Н. Калашникову, Ф. Редрикову и др.) создать свой, русский, партесный стиль, лучшие образцы которого мы находим в творчестве *Василия Поликарповича Титова* (около 1615 – между 1710 и 1715).

Творчество Титова огромно по объему и разнообразно по жанрам. Им написано около двухсот сочинений, среди которых наибольший интерес представляют концерты. В. Титов происходил из музыкальной семьи, которая по своему влиянию была сродни семье И. С. Баха. Как всякий большой художник, Титов сумел обобщить в своей музыке все лучшие достижения национальной музыкальной культуры своего времени. Хоровые концерты В. Титова – монументальные композиции, выходящие за рамки жанра. По своему строю, характеру тематизма и музыкально-драматургическим средствам они напоминают развернутые сцены оперного плана, где средствами хоровой звучности создается атмосфера массовой действенности. Хоровым концертам В. Титова свойственно:

- *возрастание состава хора;*
- *возрастание общей суммы тембров;*
- *характерна мозаичность и блочность хоровой фактуры;*
- *формирование устойчивой циклической многочастной композиции с развитием образов и постоянным обновлением музыкального материала, а также текстовой основы;*
- *форма без реприз, с непрерывностью процессуального развертывания;*
- *принцип контраста (в фактуре, например, «хаотичность» канонов);*
- *отсутствие унисонов;*
- *скандирование заключительных аккордов;*
- *минимальное присутствие черт гомофонии;*
- *сложность и красочность гармонии;*
- *приоритет четырехдольного размера;*
- *тяготение к форме рондо;*
- *некоторая «небрежность» в голосоведении и колористичность в восприятии хоровой вертикали;*
- *тяготение к большой тональной системе;*
- *преломление черт барокко в контрасте, красочности, риторичности и масштабности формы.*

Хоровые концерты В. Титова явились как бы провозвестниками народных сцен и хоровых финалов русских классических опер. Лучшие

страницы «Ивана Сусанина», «Князя Игоря», «Бориса Годунова» и «Хованщины» наследуют и развивают эти традиции.

В целом, партесный концерт – музыкальное выражение эстетики русского барокко. Он поражает яркостью звукового колорита, торжественной приподнятостью эмоционально-образного содержания. Эстетическая ценность многохорных композиций и их значение для русской музыки состоит в том, что в них содержатся предпосылки симфонизации хорового жанра, развитые композиторами последующих эпох.

Партесный стиль нашел выражение также в светском песенном жанре – *канте*. Русский кант – художественное явление хотя и не столь грандиозное по своим внешним очертаниям, как партесный концерт, но по своей популярности в музыкальном быту имеющее перед последним значительные преимущества. Канты можно назвать даже своеобразной энциклопедией данной эпохи, так как в них отразились буквально все стороны общественной и культурной жизни России. Заслуживают особого внимания поэтические тексты кантов, среди которых много прекрасных стихов В. Тредиаковского, А. Сумарокова, М. Ломоносова и других замечательных мастеров, заложивших основы отечественной словесности. Круг образов кантов необычайно широк, и именно разнообразие тематики вызвало к жизни множество жанровых разновидностей, каждая из которых имеет свой музыкальный облик.

Новая функция особенно полно проявилась в жанрах торжественной музыки, одним из типичных выразителей которой стал *панегирический* кант (от греческого «*panhgurikoz*» – чрезмерное восхваление, хвалебная песнь). *Панегирические* канты, или виваты (от латинского «*vivat*» – «да здравствует!»), исполнялись во время празднеств и триумфальных шествий, в сопровождении пушечной пальбы, фанфар и колокольного звона. В основном, они создавались по случаю крупных побед русского оружия – канты «На взятие Шлиссельбурга», «На Полтавскую победу», «На заключение Ништадтского мира», «Виват, Россия, именем преславна», «Радуйся, Петре», «Орле российский» и т. д. Мелодика панегирических кантов характеризуется фанфарными оборотами, торжественными ритмами марша и полонеза, обилием внутрислоговых распевов (юбиляций).

Широкое распространение в городской среде (особенно в 30 – 40-е гг. XVIII века) получают *любовно-лирические* канты. Наиболее ранний нотный сборник лирических кантов под названием «Куранты» датирован 1733 годом. Возможно, что это определение исходит от названия танца куранта, применявшегося на Западе к песням лирического характера. В формировании лирических кантов значительную роль сыграла поэзия В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова и других выдающихся русских поэтов. Интонационный строй лирических кантов обогащается за счет новых источников, впитывая в себя элементы бытующих танцевальных форм, главным образом менуэта, сицилианы, куранты, контрданса. Постепенно

лирические канты приобретают черты дуэтов или сольных песен, где нижний голос выполняет функцию цифрованного баса.

В конце XVIII века в рукописных сборниках появляются *пасторальные* канты, ведущие свое начало от распространенного в придворном и домашнем быту жанра пасторали – небольшой интермедии с музыкой. Часто они построены в форме диалога и по музыкальному языку близки любовно-лирическим кантам. Лирические и пасторальные канты могли сопровождаться игрой на лютне, гитаре, клавесине, фортепиано, а также включать элементы театрализации.

Большое влияние на мелодику канта оказывала и народная песня. Близкое родство с русской плясовой песней обнаруживают многие канты *шуточно-сатирического* характера. В результате взаимовлияния канта и народной песни произошли изменения в обоих жанрах: песня приобрела стилистические черты канта (фактура, структура напева), а кант – разнообразие тематики, богатство ритма и форм.

Таким образом, в кантах представлен практически весь мелодический материал, сложившийся к тому времени в различных областях русской музыки – народной, церковной и светской. Кроме интонационного родства, мы находим здесь преемственность по отношению к другим элементам музыкального языка, как-то: трехголосная фактура с характерными параллелизмами голосоведения, традиционные ладовые основы. Однако, с точки зрения гармонии и лада, русский кант – явление довольно сложное. В нем совмещаются «признаки старинного ладового мышления в “гласах” и народных ладах с явными признаками мажорно-минорной системы»[14]. Такое смешение обусловлено разнообразием мелодикоинтонационного строя кантов.

В стилистике кантов выявляется характерное для этого периода соотношение поэзии и музыки в тематическом, жанровом, а также композиционно-структурном аспектах. Поэтическое начало, являющееся в канте основополагающим, способствовало его лиризации. В свою очередь, поэзия опиралась на богатейшие музыкально-поэтические традиции народного творчества, песенные по самой своей природе. На композиционно-структурном уровне поэтический и музыкальный компоненты находятся в органическом единстве.

Кант – это песня, то есть куплетная композиция, в которой музыкальная и поэтическая строфы не просто соответствуют одна другой, но и оказывают друг на друга влияние, причем очень часто приоритет принадлежит музыкальной строфе, которая как бы требует создания стихотворения песенной структуры. Чаще всего это связано с использованием в кантах народно-песенного материала. Очень интересно соотношение поэзии и музыки в кантах на уровне лексики и синтаксиса. Русская словесность в XVII веке переживала период реформ, сущность которых составлял переход от силлабической к силлаботонической системе стихосложения. Процесс

[14] Ливанова, Т. Указ. соч. – С. 465.

тонизации происходит именно в кантах благодаря музыкальному метроритму, который, воздействуя на ритм стиха, создает поэтический размер (ямб, хорей, анапест и т. д.). Огромную роль здесь сыграли плясовые песни, в которых ярко выявлялась периодичность акцентуации и схема поэтического метра, совпадали синтаксические и ритмические границы. Таким образом, значение канта чрезвычайно велико не только для русской музыки, но и для русской литературы, что обусловлено его генетической связью с поэзией и музыкой народной песни.

Роль канта в истории отечественной культуры огромна. В нем закладывались основы русского романса и русской оперы. Замечательное подтверждение тому – гениальное глинкинское «Славься», «в котором так мощно звучит и всегда будет жить народное как ораториальное обобщение народного ликования в великолепном гимне-канте»[15].

Тема 2. Хоровая музыка эпохи Просвещения

XVIII столетие, названное «веком Разума и Просвещения», ознаменовалось коренной сменой ориентиров в развитии русского музыкального искусства. В начале XVIII века происходит резкое усиление светских тенденций в хоровой музыке. Петровская эпоха вместе с переменой социальных условий жизни русского общества принесла существенные изменения и в общественные функции хоровой музыки. Основной смысл перелома заключался в появлении нового качества на основе переосмысления старых традиций.

Излюбленным жанром хорового творчества русских композиторов, достигшим наивысшего расцвета в екатерининскую эпоху, становится *духовный концерт*. Свободная форма концерта, не связанная с каноническими традициями церковных песнопений, давала авторам возможность более широко проявить свое мастерство. Рожденный в недрах партесного многоголосия, духовный концерт на протяжении своего развития интегрировал два начала – церковную певческую традицию и новое светское музыкальное мышление.

В истории русского классического хорового концерта выделяется несколько этапов. Первый из них (60 – 70-е гг. XVIII века) представлен музыкой основоположников жанра – итальянского композитора Бальдассаре Галуппи и его ученика, русского мастера Максима Созонтовича Березовского. Это был этап первоначальной «апробации» европейских барочных полифонических приемов на русской почве в сочетании с освоением новых форм музыкального классицизма.

---

[15] Асафьев, Б. Глинка. – М., 1950. – С. 218. 16 О хоровом творчестве Бортнянского см. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. – Л., 1979. – С. 89–130, 245–248.

Второй этап (70 – 80-е гг.) ознаменован творческими достижениями Дмитрия Степановича Бортнянского, а также сочинениями авторов, оставивших менее заметный след в истории музыки (Петр Скоков, Фердинанд Диц). В произведениях этого времени происходит утверждение классицистских средств выразительности при отказе от сложных полифонических форм.

Кульминация в развитии русского хорового концерта наступает в 90-е гг. XVIII века. В этот период были созданы многие зрелые концерты Дмитрия Бортнянского, а также сочинения его даровитых современников Степана Дегтярева, Артемия Веделя, Осипа Козловского, Степана Давыдова, Даниила Кашина. К рубежу веков в стилистике духовных концертов происходит смешение различных тенденций. В мелодику многих сочинений проникают интонации, близкие романсовой лирике, которые сочетаются с приемами полифонического письма.

Большое влияние на становление русского классического хорового концерта оказали выдающиеся зарубежные композиторы, жившие в России и создававшие сочинения для православной службы. В их числе итальянский мастер *Бальдассаре Галуппи* (1706 – 1785). В 1765 – 1768 гг., в период царствования Екатерины II, Галуппи был приглашен работать придворным капельмейстером и сочинителем музыки в Петербурге. За время службы в России композитор создал несколько духовных концертов. Шесть из них – «Слава. Единородный Сыне», «Благообразный Иосиф», «Плотию уснув», «Готово сердце мое», «Суди, Господи» и «Услышит тя Господь» – были изданы в 1810-х гг. его учеником Д. С. Бортнянским. О других известно только по названиям.

К созданию сочинений на церковнославянские тексты Галуппи подошел как опытнейший мастер в области духовной музыки, долгие годы сочинявший произведения литургических жанров для ведущих музыкальных центров Венеции – собора св. Марка, приютов Мендиканти и Инкурабили. Русские духовные концерты Галуппи не являются «слепком» каких-либо произведений мастера, созданных в Италии: к созданию музыки для православной церкви композитор подошел творчески, соединив лучшие достижения европейского письма (полифония, музыкальная риторика, чувство формы) с жанровыми требованиями, продиктованными местной литургической традицией.

Благодаря деятельности Галуппи в отечественной хоровой музыке утвердился новый концертный стиль – пышный и эффектный, технически безупречный, синтезирующий элементы театральности, оперных, симфонических и танцевальных жанров.

По структуре концерты итальянского мастера, как правило, основывались на контрастном сопоставлении 3-ех или 4-ех частей; их фактура максимально приближалась к гомофонному изложению с преобладанием гармонического голосоведения над полифоническим. Характерной чертой концертов являлось также использование виртуозных соло (особенно в

дискантах и тенорах). В условиях церковной службы духовные концерты исполнялись во время причащения священнослужителей в алтаре, заменяя уставный причастный стих, а также сопровождали подход молящихся к кресту либо выход прихожан из храма. Часто хоровые концерты Галуппи использовались в торжественных церемониях, не связанных с богослужением.

Также значительное влияние на духовную музыку русских композиторов оказало творчество еще одного представителя итальянской школы – *Джузеппе Сарти* (1729 – 1802), приглашенного в качестве придворного капельмейстера Екатериной II в 1784 году. Его концерты «Радуйтеся, людие», «Отрыгну сердце мое», «Плачу и рыдаю», «Ныне силы небесныя» долгое время служили образцом данного жанра. Вместе с тем, итальянский композитор трактовал духовный концерт как светское произведение, и его хоровое творчество полностью относится к пышному придворному искусству, утратившему исконно православный литургический смысл.

Кантаты и оратории, приветственные хоры и гимны Сарти составили особую страницу развития русской хоровой культуры екатерининской эпохи. Своими масштабами, монументальностью и грандиозностью звучания, яркостью оркестрового колорита они как нельзя лучше отражали вкусы петербургского аристократического круга. Произведения создавались по заказу двора, были приурочены к крупным победам русского войска или к торжественным событиям императорской семьи и исполнялись обычно на открытом воздухе. Иногда общее число музыкантов достигало 300 человек. Часто хоровое звучание дополнялось колокольным звоном и пушечной пальбой. Таким образом, в творчестве Джузеппе Сарти утвердился необычный для России тип композиции, идущий вразрез с традициями церковной музыки: духовный текст здесь звучал не в хоре *a cappella*, а в грандиозной оркестрово-хоровой пьесе. Тем не менее, необходимо отметить, что мастерство владения классической техникой композиции, присущее Сарти, оказало положительное воздействие на многих русских композиторов и прежде всего на его учеников – Д. Кашина, С. Давыдова, С. Дегтярева, П. Турчанинова.

Самобытную страницу в истории русского духовного хорового концерта занимает творчество *Максима Созонтовича Березовского* (1745 – 1777). Показательной чертой индивидуального стиля Березовского является напевность его мелодий, воплощение в проникновенных мелодических интонациях настроения, рожденного текстом. Ему удалось оформить выразительные русско-украинские интонации гармоническими и полифоническими приемами западноевропейской музыки, воплотить в академической форме глубоко драматическое содержание. Большее количество хоровых концертов Березовского написано на тексты псалмов Давида: «Господь воцарися», «Хвалите Господа с небес», «Слава в вышних Богу», «Тебе Бога хвалим».

Вершиной творческих исканий М. Березовского стал концерт *«Не отвержи мене во время старости»,* созданный на текст 70-го псалма

Давида. Необходимо отметить, что по существующей традиции ветхозаветные псалмы было принято сочетать с новозаветными евангельскими службами. В результате каждый псалом занимал определенное место в системе богослужения. 70-й псалом и, соответственно, музыка на этот текст относится к чину Литургии Преждеосвященных Даров, совершаемой в Великий пост – в последнюю перед Страстной неделю. Текст псалма глубоко философичен: «Не отвергни меня во время старости; когда будет оскудевать сила моя, не оставь меня... Да постыдятся и исчезнут враждующие против души моей; да покроются стыдом ищущие мне зла». Пафос этих слов – вне времени. В них заключается сокровенное желание закончить свой земной путь достойно, не искушаясь мелочными происками врагов и не боясь смерти, ибо впереди – жизнь вечная.

Патетика молитвы нашла свое совершенное воплощение в четырех частях произведения. Оно наполнено контрастными психологическими переживаниями, в которых слышится и мольба глубоко страдающего человека о спокойной старости, и боязнь этой старости и приходящего с ней одиночества, и надежда. *Первая часть* концерта (*adagio*) – это проникновенное размышление о жизни и неотвратимо приближающейся смерти, когда оскудевают душевные силы и телесная крепость человека. Она написана в форме фуги, классически отточенная тема которой звучит, в то же время, как протяжная лирическая песня.

Вторая часть (*allegro*) вносит резкий контраст в развитие цикла. Это картина преследований человека злобствующими недругами: «Пожените и имите его» («преследуйте и схватите его»). В музыке воплощается образ зла, при этом враждебные силы обрисованы композитором очень детально, вплоть до изобразительности. *Третья часть* (*adagio*) – непосредственная реакция на музыку предыдущего номера. Это сосредоточенное молитвенное обращение к силам добра, мольба о помощи, заступничестве: «Боже мой, не удалися от мене». *Заключительная часть* – обобщающая фуга (*moderato*), гневный и смелый протест против сил зла. Здесь наконец-то обретается уверенность и в конечной победе истины над ложью, клеветой, и в силе человеческого духа: «Да постыдятся и исчезнут оклеветающие душу мою». Яркая, напористая по характеру тема финальной фуги выросла из мелодии первой части, но здесь она принимает новый образ – символ преодоления, торжества и возмездия. Кода дает достойное завершение всего концерта: на пунктирном ритме хор скандирует полностью текст 4 части, что звучит необыкновенно ярко и жизнеутверждающе.

С точки зрения образного развития, в концерте Березовского усматривается близость классической концепции «от мрака к свету», к идее возмездия за грехи человеческие. Раскрытию образного содержания музыки Березовский подчинил и традиционный для русского концерта прием контрастирования, разнообразно его трактуя. Композитор использовал этот прием и в сопоставлении частей хорового цикла, и в динамике, направленной на передачу смены настроений или драматических нагнетаний. Принцип

контрастирования сохранен и в хоровом письме. Наряду с гармонической, в концерте широко представлены и полифоническая (различного вида имитации, канон, фуга), и смешанная фактуры.

Состав хора также постоянно находится в движении. Стараясь избегать непрерывного звучания максимального количества голосов, композитор прибегает к использованию выразительных возможностей и характерных колористических особенностей отдельных хоровых групп и партий. Он также контрастно сопоставляет общехоровое звучание с ансамблями солистов разнообразных составов: тенор и бас; сопрано и альт; альт, тенор и бас и т. п. К исполнительским средствам следует отнести, прежде всего, темпо-метроритмические факторы, определяющие необходимость агогической гибкости. И хотя в чисто ритмическом отношении преобладает преимущественно ровное движение, однако, в сочетании с меняющимися темповыми и метрическими факторами, ритм становится активно пульсирующим и выразительным компонентом хорового звучания.

Несмотря на небольшое количество сохранившихся произведений, можно с уверенностью говорить о яркости и самобытности таланта Березовского. Его стиль отличает типично русская искренность и теплота мелодики, глубина содержания и богатство приемов хорового письма. Обращают на себя внимание национальные элементы, проявляющиеся в лирических частях его концертов, – жанровая ориентация на российскую песню (концерт «Господь, воцарися»), имитация народного плача (концерт «Доколе, Господи»). Опора на характерные черты общераспространенных бытовых жанров, обеспечивающих национальную и социальную конкретность, позволяет судить о мере реалистических тенденций в творческом методе композитора.

Дальнейшее развитие классический хоровой концерт получает в творчестве *Дмитрия Сергеевича Бортнянского* (1751 – 1825). На протяжении трех десятилетий им создано более 50 духовных концертов: из них 35 написано для четырехголосного хора, 10 – двухорных. Среди значительного разнообразия его творческого наследия – оперы, камерно-инструментальные произведения и вокальная музыка – именно хоровому концерту принадлежит безусловный приоритет. Без малого тридцать лет (1796 – 1825) возглавлял он Петербургскую певческую капеллу – центр хоровой культуры и музыкального образования России. Таким образом, Бортнянский имел едва ли не уникальную возможность постоянного общения с «инструментом», воплощающим его замыслы в живом звучании.

Здесь он учился с семилетнего возраста, а после десятилетнего пребывания в Италии, куда был послан совершенствоваться как композитор, возвратился в капеллу и был назначен капельмейстером, а с 1976 года – директором.

Основная часть концертов была написана Бортнянским в 1780-х годах, в пору наивысшей творческой активности композитора. Несмотря на прикладное назначение концертов, сочинение которых обычно

приурочивалось к каким-либо дворцовым церемониям или праздникам, они обладали не только выдающимися художественными достоинствами, но и большим разнообразием внутреннего содержания.

Ранние концерты композитора отличаются светлым гимническим характером, в них доминирует мажорная ладовая окраска, энергичная ритмика, интонационный строй приближается к жанрам марша, канта, танцевальной музыки («Господи, силою Твоею возвеселится царь», «Воскликните, Господеви, вся земля», «Сей день, его же сотвори Господь», «Придите возрадуемся Господеви», «Пойте Богу нашему, пойте»). В поздних духовных концертах Бортнянского ведущая роль переходит от виватно-панегирических к лирико-философским образам, к размышлениям о бренности жизни. Соответственно, в этих сочинениях преобладают медленные темпы, минорная ладовая сфера, экспрессивная мелодика («На Тя, Господи, уповах», «Возведох очи мои в горы», «Блажен муж, бойся Господа», «Услыши, Боже, глас мой», «Вскую прискорбна еси душа моя»).

Одним из лучших поздних хоровых сочинений композитора является концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою», полный скорбных лирических высказываний. Начало концерта передает предсмертную мольбу (стих из 38-го псалма). Мягкие лирические интонации, прозрачная хоровая фактура приближают эту музыку к кантам и псальмам. Вторая часть концерта «Отстави от мене раны Твоя» еще больше усиливает камерный характер звучания. Однако и здесь светлая лирика не выплескивается свободно и раскованно, приобретая черты строгости и возвышенности. Не случайно композитор использует здесь хоральный склад изложения. Финальная фуга вносит в концерт волевые, действенные образы. Секундовые интонации-вздохи 1-ой части сменяются призывными кварто-квинтовыми мотивами. В целом музыка отличается единством скорбно-элегического настроения и цельностью тематизма.

В хоровом творчестве композитора выразилась его уникальная способность воплощать высокие нравственно-религиозные идеи. Свой опыт европейски образованного профессионала он использовал для решения задач, стоящих перед отечественной музыкой в период рождения «русской европейскости». Не случайно Б. Асафьев видел в Бортнянском прямого предшественника Глинки, впервые преобразовавшего итальянский мелос в мелодику, пластически стройную, полную «чувства меры и душевной гармонии».

В целом, концертно-хоровой стиль Бортнянского эволюционировал в четырех основных направлениях: мелодика и темпо-ритм, лад и тональность, формообразование, фактура. Все компоненты этого стиля вошли в музыку русских классиков, явившись необходимой основой создания национальной композиторской школы. Но, несомненно, главной заслугой Бортнянского явилась разработка им лирической сферы русской музыки. Выразительнейшие мелодии Бортнянского, покорявшие современников искренностью высказывания, не утратили своей «живой» интонации и

поныне. Их образная характерность и психологическая глубина близка портретности.

Время Бортнянского – это век Просвещения, эпоха психологизации искусства. Современниками Бортнянского были русские портретисты Левицкий, Рокотов, Боровиковский, а он сам был избран в 1804 году почетным членом Петербургской академии художеств, как человек в высшей степени просвещенный в вопросах искусства. Своеобразным музыкальным портретизмом стала камерно-вокальная музыка XVIII века – «российские песни». И здесь Бортнянский тоже сказал свое слово, создав в 80-е годы (что совпадает с временем написания концертов) целый сборник вокальных произведений – образцов раннего русского романса. Таким образом, художественная натура Бортнянского и эстетические принципы эпохи нашли счастливое единение, о котором можно сказать словами Ж.-Ж. Руссо: «Звуки мелодии мы воспринимаем не только как звуки, но и как знаки наших склонностей, наших чувств. Мы отзываемся на выраженные ими движения души, образ коих узнаем»[16].

Большой популярностью у современников пользовались также концерты *Степана Ивановича Давыдова* (1777 – 1825), в которых теплота и мягкость интонаций сочетались с великолепным владением техникой хорового письма и полифоническим мастерством. Композитор создал 13 духовных концертов, которые большей частью обнаруживают в себе черты влияния инструментальной музыки, о чем свидетельствуют устойчивость форм, введение в ладовую ткань диссонантных гармоний, трактовка голосов хора как инструментов оркестра. Многие духовные опусы Давыдова («Вознесу Тя, Боже мой», «Исповемся Тебе, Господи», «Предстательство христиан», «Се ныне благословите Господа») близки по стилю ранним концертам Бортнянского, в них также преобладают мажорные тональности и аккордовогармоническая фактура. В концертах гимнического характера заметно влияние музыки Дж. Сарти – виртуозные юбиляции в солирующих голосах хора, фанфарные обороты инструментального типа («Слава во вышних Богу», «Хвалите Господа с небес»). Мелодика Давыдова по своей природе гомофонно-гармоническая, с твердой опорой на трезвучие, с четким инструментально-классицистским ритмом. Фактура его хоровых концертов хорошо разработана, универсальна, сочетает традиционно-хоровые приемы с разного рода оркестровыми. Несмотря на то, что хоровой стиль Давыдова почти лишен жанровых связей с музыкальным бытом России, его благородный общеевропейский язык по-своему выдержан, обладает внутренним вкусом и целостностью.

Совершенно особое место в истории российского хорового концерта занимает творчество *Артемия Лукьяновича Веделя* (1767 – 1808). Судя по тому, что известно о жизни и творчестве композитора, он писал только

[16] Руссо, Ж.–Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж. –Ж. Избранные сочинения. Т. I. – М., 1961. – С. 257.

хоровую духовную музыку, не соприкасаясь в своей деятельности с другими жанрами.

Творчество Веделя весьма своеобразно. Из 12-ти духовных концертов («В молитвах неусыпающую Богородицу», «Спаси мя, Боже», «Помилуй мя, Господи», «Услыши, Господи, глас мой», «Ко Господу внегда скорбети ми») большинство написано в минорных тональностях; в них с большой силой выражено чисто художественное, экспрессивное начало. Романтическая искренность, непосредственность, личностность ведут композитора к свободе от устоявшихся к тому времени норм и форм российского концерта. Как отмечает музыковед М. Г. Рыцарева, «он как будто сознательно прошел мимо столичного стиля, духа парадной официозности и величественности»[17].

Концерты Веделя очень большие, подчас разрастаются до целых хоровых поэм или фантазий. Для них характерно последование медленных минорных частей в типичном для всего творчества композитора строе меланхолии, патетики. Мелодика Веделя, всегда живая и выразительная – сочетает в себе прочную трезвучную основу с плавным и длительным опевающим движением. Подобные мелодические распевы, идущие от древнего певческого искусства, Ведель поручает хору *tutti*, создавая этим насыщенную, массивную звучность. На органичную связь веделевской мелодики с народной песенностью указывают протяженные построения, кадансовые обороты, синкопы и пунктирный ритм в сочетании с вводнотоновыми опеваниями тоники.

Наиболее индивидуален сольный мелодизм в концертах Веделя. Построенный на мелизматике, гаммообразных пассажах с увеличенными секундами, хроматизмах, он является центральным носителем экспрессии. Как отмечает М. Г. Рыцарева, «его щемящая меланхолия, доходящие до экстатичности душевные излияния – не имеют аналогов в хоровом концерте: ни в раннем, ни в позднем. Скорее их происхождение можно объяснить связью с думами украинских кобзарей. Их особые мелодические каденции с характерной увеличенной секундой, которая по выражению кобзарей «придает жалости», инструментальная импровизационность пассажей лир и бандур – все это ярко претворилось в теноровых распевах Веделя. Не перенося эти мелодии в чистом виде, Ведель придал им иной колорит, осовременив их гармоническим минором и смягчив ритмически и интонационно оборотами киевского напева»[18]. Преимущественное внимание композитора к мелодическому развитию несколько ослабило гармонический фон концертов. Нормой гармонического языка Веделя являются тонико-доминантовые обороты с редким применением субдоминанты, длительное пребывание в одной тональности. Наиболее

[17] Рыцарева, М. Г. Российский хоровой концерт второй половины XVIII века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рыцарева Марина Григорьевна. – Киев, 1989. – С. 33.
[18] Рыцарева, М. Г. Российский хоровой концерт второй половины XVIII века: автореф. дис. …канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рыцарева Марина Григорьевна. – Киев, 1989. – С 34–35.

яркими гармоническими красками в этом аспекте являются секвенции и характерные для партесного многоголосия сопоставления тонико-доминантовых пар параллельных тональностей.

Фактура веделевских сочинений также использует и развивает традиции партесного концерта. В применении полифонических приемов композитор ограничивается фугатными формами в финалах некоторых концертов. Но имитационной техники в процессе музыкального развития почти нет. Избегая традиционных приемов хоровой полифонии, которые возможно сковывали его фантазию, Ведель искал в фактуре средства усиления выразительности, используя порой ее колористические возможности.

Достойное место в истории русского духовного концерта заняло творчество *Степана Аникиевича Дегтярева* (1766 – 1813). Будучи крепостным музыкантом, Дегтярев «был единственным по силе своего дарования, чье искусство и слава вышли за пределы помещичьей собственности на просторы всей России»[19]. В жанре духовного концерта образцами для Дегтярева служили сочинения Бортнянского и Сарти. К наиболее цельным по стилю и ярким по музыке относятся концерты «Святителей удобрение», «Златокованую трубу», «Да воскреснет Бог», «Исповедайтеся Господеви». Отличительной особенностью концертного стиля Дегтярева является оперное начало, сольное вокализирование. Об этом свидетельствует обилие ариозных распевов, фиоритуры и каденции с использованием оперных риторических фигур, цветистый мелодический рисунок, сочетающий триоли, пунктиры, внутриладовую альтерацию.

В целом для образного строя концертов Дегтярева характерны «сентиментально-меланхолические интонации, в которых чувствительность граничит с надрывностью»[20]. Непреходящая ценность духовного хорового концерта в истории русской музыки заключается в том, что, находясь на перекрестке различных художественных сфер и тенденций, он представлял собой явление национально самобытное и вместе с тем поднимающееся до общеевропейского уровня, служил символом древней отечественной традиции и воплощал ее самыми новыми средствами.

Становление русской оперы доглинскинского периода. В последней трети XVIII века ведущим жанром русской музыкальной культуры становится опера. Ранние русские оперы преимущественно принадлежали к комедийному типу, основным принципом которого было использование песенно-танцевальных жанров крестьянского и городского быта. Живые реальные образы простых людей из народа, мелодии народных песен придали русской комической опере непосредственность и жизненность колорита, самобытность ее музыкальным образам. Значительная идейно-художественная роль в музыкальной драматургии опер отводилась хоровым

[19] Рыцарева, М. Г. Российский хоровой концерт второй половины XVIII века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рыцарева Марина Григорьевна. – Киев, 1989. – С. 36.
[20] Разумовский, Д. В. Церковное пение в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sedmitza.ru/lib/text/45114455.

сценам. С их помощью в лучших оперных произведениях композиторам удавалась сочная и красочная передача бытового фона. Не ограничиваясь использованием текстов и мелодий народных песен, композиторы стремились, в соответствии с уровнем композиционной техники, творчески ее осмыслить, раскрыть заложенные в ней возможности музыкального развития. В оперном жанре воздействие национального фольклора оказалось наиболее ярким, что и привело к появлению особого типа русской оперной драматургии – песенной оперы.

Расцвет русской комической оперы в последней трети XVIII века произошел благодаря усилиям выдающихся литераторов: Я. Б. Княжнина, М. И. Попова, И. А. Крылова, М. А. Матинского, А. О. Аблесимова, М. М. Хераскова, В. В. Капниста. В 70-е годы XVIII века отечественная композиторская школа, в отличие от школы литературной, еще только формировалась, поэтому жанр комической оперы в большей степени можно рассматривать как явление литературы. Мобильно откликаясь на актуальные для своего времени темы (воспитания, социального неравенства, взяточничества, крепостничества), русская комическая опера зачастую выполняла функции публицистики.

Ранним образцом отечественной народно-бытовой оперы является сочинение русского композитора, скрипача и дирижера *Михаила Матвеевича Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват»* (на текст А. Аблесимова). Опера была поставлена в Москве в 1779 году и сразу завоевала большую популярность. Хоровые эпизоды широко представлены в III действии оперы. Это три свадебные песни, включенные в единое действие. В основе первой песни – «*Что без бури-вихоря ворота открывалися*» – лежит мелодия украинской песни «Девка в сенях стояла». Второй хоровой эпизод – «*Тошненько мне, младой*» – представляет собой протяжную лирическую песню. Третий хор «*Вечор мне косыньку матушка плела*» выдержан в духе плясовой.

К лучшим страницам оперы одного из основоположников жанра в России *Василия Алексеевича Пашкевича «Санкт-Петербургский гостиный двор»,* созданной в 1792 году, принадлежат семь песен для трехголосного женского хора в великолепной сцене девичника, занимающей большую часть второго акта (№№ 10 – 16). Это подлинные народные песни (протяжные, хороводные, плясовые), отображающие различные моменты свадебного обряда («Во саду земзюлюшка кликала», «Ах, сборы Хавроньины», «Соболем Хавроньюшка», «Гусли мои, гусельцы» и др.).

Обработка песен отражает одну из ведущих традиций городской песенной культуры – трехголосный кантовый склад. Кантовость как характерная черта хорового письма в ранних русских операх сказалась в отсутствии столь свойственных крестьянскому хоровому исполнительству сольных запевов, в терцовом сопровождении мелодической линии вторым голосом. Иногда, как бы преодолевая кантовую традицию, автор сливает голоса в унисон и снова разводит их в двух- и трехголосие, при этом второй

голос приобретает характер мелодического подголоска. Привлекая народную песню, автор подчеркивает бытовую основу оперы, определяет ее русскую почвенность. Усиление «фольклорных» эффектов в хоровых сценах достигается и инструментальными средствами. Оркестровая ткань песен изобилует эпизодами сольного звучания деревянных духовых, а также струнных, имитирующих игру на гудках и гуслях (использование приема *pizzicato*). В сцене свадебного обряда голоса оркестра часто становятся как бы голосами хора: подголосочный характер мелодики в партиях отдельных инструментов усиливает народный колорит. Изображение свадебного обряда в опере «Санкт-Петербургский гостиный двор» – единственный пример подобного рода в опере XVIII века. Это первый предвестник того интереса к обрядовым сценам, который станет характерным для многих композиторов XIX в. (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков).

Уникальным жанровым феноменом русской музыки стала «хоровая опера», основоположником которой был *Евстигней Ипатьевич Фомин* (1761 – 1800). Его опера *«Ямщики на подставе»* (1788) во многом предвосхитила «Ивана Сусанина» Глинки. Как отмечают современные исследователи, Фомин создал замечательный образ хоровой народно-песенной оперы и в этом смысле наметил важную линию развития русской оперной школы.

Восемь номеров оперы из одиннадцати представляют собой ансамблевые и хоровые сцены. Фомин создает великолепные варианты известных народных песен: протяжных («Не у батюшки соловей поет», «Высоко сокол летает»), плясовых («Во поле береза бушевала», «Молодка молодая», «Как под дубом, как под вязом»), городских лирических («Ретиво сердце молодецкое»). Несколько песен, отобранных для «Ямщиков», впоследствии почти без изменений вошли в «Собрание народных русских песен» Н. Львова и И. Прача.

Открывается опера «Ямщики на подставе» лирической протяжной песней «*Не у батюшки соловей поет*», которая по своему звучанию напоминает хоровые интродукции в операх Глинки.

Ту же линию продолжает величественный хор «*Высоко сокол летает*». Мелодия льется широко, раздольно и неторопливо. Каждый из куплетов начинается унисонным запевом двух теноров. Уже в этом запеве тонко проявляется такая важная особенность русского протяжного стиля, как свободное мелодическое развитие. Вырастая из первоначальной типовой ячейки, мелодия раздвигается вверх и вниз по тонам натурального лада и охватывает постепенно все более широкий диапазон. В партии хора Фомин воспроизводит русскую народную подголосочную полифонию. Несмотря на известную трафаретность и незначительность чисто бытовой фабулы, композитор стремится воплотить в своей опере обобщенный образ народа, выразить в песне типичные стороны народного характера.

Такой обобщенный подход к хоровой массовой сцене в дальнейшем станет одним из важнейших принципов развития русской оперы вплоть до Глинки. Особое место занимает хоровой жанр и в мелодраме Е. Фомина

«Орфей» (1792), написанной на текст Я. Княжнина. Трижды в мелодраме звучит унисонный хор басов, возвещающий Орфею веление богов – по своей драматургической функции он близок хорам античной трагедии. Все три хора образуют единый образно-музыкальный пласт с характерными средствами выразительности: композитор использует здесь медленный темп, хроматику в интонациях и уменьшенные созвучия в гармониях, декламационный тематизм в партиях с опорой на распространенные в XVIII веке риторические обороты. Все хоровые номера звучат в сопровождении рогового оркестра, обычно заменяемого при исполнении на тембр тромбонов.

Первой попыткой создания большой драматической русской оперы стало произведение *Катерино Кавоса «Иван Сусанин»* (1815). В «Сусанине» Кавоса музыкальные номера достигают довольно больших масштабов, значительная роль отведена ансамблям и хорам. В хоре крестьян из I действия «*Не бушуйте, ветры буйные*» гармоническое изложение сочетается с полифоническим развитием мелодии, близким к народной песне. В финале оперы звучит ансамбль с хором «*Слава богу милосердному*», в котором использована мелодия свадебной песни.

Новую систему образов и выразительных средств в русскую оперу привнес романтизм. Об этом свидетельствует усиление роли субъективного начала, поиск новых форм, стремление к обогащению музыкального языка. Вместе с тем, основой оперы по-прежнему остается песня. Ею были насыщены сцены народных игр и обрядов, занимавших центральное место в спектакле. Примерами обрядовых сцен с широким использованием хоровой музыки могут служить историко-бытовые оперы Д. Н. Кашина «Наталья, боярская дочь» и «Ольга прекрасная», сказочная опера «Русалка» К. Кавоса и С. Давыдова.

Наиболее ярко романтические устремления русских композиторов первой половины XIX века проявились в творчестве *Алексея Николаевича Верстовского* (1799 – 1862). В сюжетах его опер «Пан Твардовский», «Вадим», «Аскольдова могила», «Чурова долина, или Сон наяву», «Громобой» исторические легенды сочетались с фантастикой, таинственностью, сказочностью. Романтизм Верстовского носит ярко выраженную национальную окраску. Композитора особенно привлекали далекие времена Киевской Руси, когда, по его представлениям, самобытный русский уклад и русский характер, которых не коснулись еще веяния европейской цивилизации, проявляли себя в своей первозданной силе и чистоте. Важную роль отводит Верстовский показу народного быта: особенно широко представлены в его операх картины народных праздников и обрядов.

Лучшей оперой Верстовского и одновременно одним из высших достижений музыки доглинкинского периода является *«Аскольдова могила»* (1835). В ней композитор выдвинул новый тип песенно-диалогической оперы. Узловыми моментами драматургии «Аскольдовой могилы» стали многочисленные и разнообразно трактуемые хоры, в основе которых лежали оригинальные авторские мелодии, впитавшие интонации русской, украинской

и польской песенности. Мелодическое богатство хоров также подчеркивается активной ритмикой популярных в русском городском быту полонеза и мазурки. Хоры в опере преимущественно составляют бытовой фон действия. В I действии это хоры рыбаков («Гой ты, Днепр», «Ну те, братцы, поскорее») и киевлян («Светел месяц», «При долинушке береза»); в III действии – хор девушек («Ах, подруженьки, как грустно»).

Мужской хор *a cappella* «*Гой ты, Днепр*» – один из наиболее ярких номеров оперы. Характер хора волевой, мужественный, в духе молодецкой песни. В его музыке присутствуют черты русской народной песенности с типичным для нее диатоническим складом изложения, характерными сопоставлениями минора и параллельного мажора, ходами на кварту, квинту и октаву. Четкая ритмическая организация и особенности гармонического языка свидетельствуют о влиянии городской песенной культуры.

Во втором хоре рыбаков «*Ну-те, братцы, поскорее*» претворены традиции народных трудовых песен. Ритм-пульс трудовых движений выразительно передан мерным чередованием аккордов (*T* – *D*) в оркестре, к которому затем примыкает хор. Из двух хоров киевлян наибольший интерес представляет хор «*При долинушке береза*». Это один из первых в русской опере примеров народно-игровой сцены. В его оживленной, жизнерадостной музыке присутствуют мелодические обороты, характерные для русской хороводной и плясовой песни. Вместе с тем, композитор придает им современное городское звучание благодаря ритму мазурки, который постоянно присутствует в партиях хора и оркестра.

Хор девушек «*Ах, подруженьки, как грустно*» из III действия – полная печали хоровая девичья песня. В мелодии присутствуют элементы, характерные для причитания. Вместе с тем особая легкость движения при общем лирическом настроении создается благодаря тому, что интонации романса тонко сочетаются здесь с ритмом полонеза. Подводя итог анализу хоровых сцен в русских операх доглинкинской эпохи, необходимо отметить, что, обращаясь к сценическому жанру, композиторы стремились привнести в стилистику своих сочинений национальную характерность, используя народно-песенный материал. При этом они ориентировались на сложившиеся в русской культуре представления о жанрово-бытовой природе народного творчества. Таким образом, они наметили путь русской музыки, по которому она будет развиваться, начиная с творчества великого М. И. Глинки.

Тема 3. Русская оперно-хоровая классика XIX столетия

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857) – русский композитор, основоположник национальной классической музыки. Многие исследователи сравнивают историческую роль Глинки в музыке с ролью Пушкина в русской литературе. По мысли В. Г. Белинского, как и Пушкин, Глинка сумел соединить изящно гуманное чувство с пластически изящной формой. Именно это, качество сделало творчество поэта и композитора образцом подлинно

классического художественного творчества, которое основано на слиянии глубокой внутренней правды и широты содержания с гармонической ясностью, стройностью и законченностью формы. Впитав достижения западноевропейской музыкальной культуры, в совершенстве овладев высоким мастерством, Глинка выработал свою систему эстетических взглядов, которой подчинено его творчество. Он создал национальный стиль и язык русской классической музыки, который явился фундаментом всего будущего развития русской классической школы.

Композитор глубоко проник в самую природу народной музыки, поняв существенные особенности народного музыкального мышления, народной мелодии, лада и ритма. Свобода голосоведения, характерная для гармонического и полифонического мышления Глинки, его техника расслоения голосов, частое использование прозрачной двух- и трехголосной фактуры – все это связано со стилем народного многоголосия. Глинка в совершенстве владел методом вариантного развития, искусством полифонии. Типичные для западноевропейской классической музыки формы фуги, канона, имитации, подвижного контрапункта приобретают у Глинки национальный колорит. Композитор применяет диатонику, ладовую переменность, плагальность, типичные для русской народной песни. Вслед за Глинкой приемы вариантно-попевочного развития применяли Чайковский, Рахманинов и многие другие композиторы следующих поколений.

В творчестве Глинки значительное место занимают произведения для хора. Среди них, кантата «Пролог», цикл женских хоров «Прощальные песни воспитанниц Екатерининского и Смольного институтов», пьесы для хора и оркестра («Полонез», «Тарантелла», «Молитва»), «Патриотическая песня» («Москва») для хора *a cappella*. Он так же является автором ряда церковных сочинений, среди которых наиболее известна «Херувимская», написанная в стиле духовных композиций Дж. Сарти. Многие романсы Глинки были переложены для хора М. Балакиревым («Венецианская ночь», «Колыбельная»), В. Калинниковым («Рыцарский романс»), А. Егоровым («Попутная песня», «Ночной смотр»), П. Богдановым («Ты, соловушка, умолкни»). Однако основу хорового творчества композитора составляют массовые сцены из двух его опер: «Жизнь за Царя» («Иван Сусанин») и «Руслан и Людмила», в которых впервые в русской музыке хор является равным с солистами действующим лицом.

Оперные хоры Глинки многочисленны и разнообразны по жанрово-стилевым признакам. Так, в опере «Жизнь за царя» имеются как хоры, характерные для русского склада (ополченцев и крестьян, гребцов, свадебный женский хор), так и общеевропейского типа (польские сцены). Опера «Руслан и Людмила» включает хоры реалистического содержания (I действие, финал оперы) и фантастические (хор волшебных дев, хоры рабов Черномора). Разнообразны фактура и составы хоров: унисонные однородные (рассказ Головы, персидский хор в опере «Руслан и Людмила») и смешанные (хор гребцов в опере «Жизнь за царя»); однородные и смешанные хоры с

различным, нередко меняющимся, числом голосов (неполный смешанный хор без сопрано «Мы на работу в лес идем» в опере «Жизнь за царя»); 3-хорное «Славься».

Оперные хоры Глинки отличаются вокальностью партий, удобством тесситуры, богатством тембровых красок, разнообразием форм и метроритмических структур, динамической вариационностью. Различные стороны хорового творчества Глинки нашли продолжение у А. П. Бородина (эпичность), Н. А. Римского-Корсакова (фантастика), М. П. Мусоргского (драматизм), П. И. Чайковского (жанр лирической приветственной кантаты), С. И. Танеева (полифоническая разработка). Широкое использование хора в операх, обрамление их монументальными хоровыми сценами стало после Глинки традиционным в русской музыке.

Опера *«Жизнь за царя»* («Иван Сусанин») впервые была исполнена в Петербургском Большом театре 9 декабря 1836 года. Этот день по праву считают датой рождения классической национальной оперы. В подходе композитора к сюжету «Жизни за царя» отразилось влияние пушкинской концепции народной драмы. Основой оперы является высокое обобщение образа народа в его этическом, нравственном аспекте: народ как носитель духовных ценностей, как воплощение мужества, добра, справедливости. Отсюда своеобразие композиции, сочетающей в себе черты эпичности и драматизма: трагические события развертываются в масштабе народной эпопеи.

Этический смысл оперы заключен также в противопоставлении русской и польской национальных сфер. Примечательно, что польская шляхта показана весьма обобщенно, в основном с помощью танцевальных жанров – полонеза, мазурки, краковяка. Русский же лагерь охарактеризован хоровыми сценами – как массовыми, эпическими по размаху, так и жанровыми лирическими.

Первое действие оперы открывается монументальной хоровой интродукцией, в которой представлена обобщенная характеристика русского крестьянства, его патриотических чувств. В интродукции несколько раз чередуются два хора – мужской и женский. Вначале трижды, без изменений проходит тема мужского хора «*Родина моя*», неоднократно звучащая в опере и в дальнейшем (в частности, в предсмертной арии Сусанина). Мужской хор интродукции передает, по словам Глинки, «силу и беззаботную неустрашимость русского народа». По ряду признаков тема мужского хора близка крестьянским и солдатским песням героико-эпического характера: использование запева солиста и хорового подхвата, преобладание мажора с подчеркиванием мелодических устоев (I, III и V ступени), наличие интонации I – VI – V в качестве ядра всей мелодии. Сохраняя свой песенный склад, мелодия идет в энергичном движении, близком походному маршу, благодаря чему усиливается ее героический характер. В ней выделена интонация решительного, утвердительного возгласа со скачком на большую сексту. Таким образом, впервые в русском искусстве музыка ярко выраженного

народно песенного склада передает высокий героический пафос. В четвертом проведении «Всех, кто в смертный бой» тема проходит в одноименном миноре и приобретает оттенок суровой печали: народ вспоминает о героях, отдавших жизнь за отечество.

Мелодия второго хора – женского – звучит вначале в оркестре. Оживленная радостная тема «*На зов своей родной страны*» напоминает хороводные песни крестьянских девушек, посвященные весеннему пробуждению природы. Основные мелодические образы интродукции контрастны между собой. Если в первом господствует решительность, то второй отличается изяществом, мягкостью, лиричностью. В то же время их объединяет оптимистический, жизнеутверждающий характер. Таким образом, Глинка показал в интродукции разные стороны облика народа: непоколебимую волю и задушевную сердечность, мужественную стойкость и любовное восприятие родной природы.

Идейной значительности интродукции соответствует ее величественная, развернутая форма. Развивая простые песенные темы, Глинка создает на их основе монументальное музыкальное полотно, которое венчается заключительной фугой, обобщающей все развитие. В ней соединяются интонации мужского и женского хоров. В этой фуге Глинка переосмысливает традиционную форму полифонического письма в зависимости от художественного замысла. Подчиняя традиции фугированного построения принципам русского народного хорового искусства, композитор создает совершенно особую форму, в которой куплетность и вариационность своеобразно, творчески трансформированы.

Новые штрихи в обобщенный музыкальный образ народа вносит хор гребцов «*Хороша у нас река!*» из первого действия. Хор отличается яркостью национального колорита. Его широкая, привольная тема близка русским протяжным песням: в частности, характерны ее несимметричное строение, переменный лад, куплетно-вариационная форма. Далее к хору гребцов присоединяется проходящая в оркестре хороводно-плясовая мелодия народного склада, напоминающая женский хор интродукции. Инструментовка этого эпизода с использованием игры струнных *pizzicato* искусно воспроизводит звучание балалаек. В этой сцене Глинка применяет особую хоровую краску – одноголосное звучание в унисон альтов и теноров, что насыщает фактуру специфическим тембром.

Яркой лирической страницей оперы является свадебный хор девушек «*Разгулялися, разливалися*» из третьего действия. Скромная, простодушная красота незатейливой мелодии, чистота и прозрачность гармонии, переменный лад, пятидольный метр, обилие внутрислоговых распевов, чередование двухголосия с унисоном приближают хор к обрядовой народной песне.

Венчает оперу монументальный хоровой эпилог «*Славься*». С предельной выпуклостью и четкостью в этом хоре воплощен богатырский образ народа-победителя. Идея патриотизма и величия родины, проходящая

через всю оперу, получает в «Славься» наиболее полное, законченное и яркое воплощение. Как указывает А. Н. Серов, «этот гимн-марш не может быть отрешен от Красной площади, покрытой толпами народа, от трубного звука и колокольного звона. Это ничуть не отдельная музыкальная вещичка, а гениальнейшая рамка для исторической драмы Сусанина. Глинка любил говорить, что этот хор (и весь эпилог) удачно осаживает оперу. Глинка был прав, быть может, гораздо больше, чем сам думал. Во всех существующих до сих пор операх нет финального хора, который бы так тесно был сплочен задачею музыкальной драмы и такою могучею кистью рисовал историческую картину данной страны в данную эпоху»[21].

В музыке «Славься» Глинка обобщил признаки разных народно-песенных жанров. Торжественность и эпическая сила придают ей черты гимна. Мелодическая линия очень проста, в ней преобладает плавное, поступенное движение, причем некоторые обороты, где перемежаются три-четыре соседних звука, напоминают колокольный перезвон. В мелодии имеется всего один восходящий скачок – на большую сексту. Образующаяся при этом интонация утвердительного возгласа (I ступень – VI ступень – V ступень) аналогичная интонации в мужском хоре интродукции и, подобно ей, роднит мелодию с напевами молодецких народных песен.

В основе гармонизации «Славься» лежат простые диатонические аккорды, почти исключительно трезвучия. Плагальные обороты (IV – I, II – VI), широкое использование побочных ступеней, движение баса параллельно мелодии, слияние голосов в унисон – все эти особенности гармонии и фактуры придают хору строгий, несколько архаический оттенок, сближая его со старинными народными песнями. Однако «Славься» отличается не только эпической величавостью гимна. В нем есть и черты марша; упругие ритмические акценты при симметричности, «квадратности» построения сообщают музыке четкость и организованность. Фанфарные отыгрыши вызывают представление о воинском шествии. Сам Глинка назвал этот хор «гимном-маршем», подчеркнув тем самым его активный, волевой характер. В мелодии и фактуре находят отражение некоторые черты приветственных и воинских кантов XVIII века, которые, в свою очередь, легли в основу ряда военных маршей и солдатских походных песен эпохи Отечественной войны 1812 года.

Форма хора «Славься» – полифонические вариации. Однако композитор каждый раз пополняет тему либо мелодическими фигурациями оркестра, либо новыми голосами хора. Здесь проявляется одна из принципиальных особенностей глинкинского многоголосия – гомофонногармонический склад, при котором полифоническая фактура развертывается на основе ведущей мелодии. Хор уникален и по приемам письма, соединив в себе такие особенности изложения, как противопоставление различных групп, широкое

[21] Серов, А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке / А. Н. Серов. – Л.: Музыка, 1984. – С. 37

многоголосие, октавные удвоения (параллельные октавы теноров и басов), мощные унисоны, применение высокой тесситуры голосов.

Общее торжественное впечатление в эпилоге достигается и колористическими приемами. В финале участвуют полный симфонический оркестр и два духовых оркестра на сцене; к основной массе хора присоединяется группа корифеев и воинов. Наиболее эффектной находкой композитора является введение перезвона колоколов – музыкального символа Руси. Как отмечает М. А. Шевчук, в эпилоге «ликование и скорбь сливаются в соборной истине – в своеобразном горизонте русской святости»[22].

Вторая опера Глинки *«Руслан и Людмила»* связана с «Жизнью за царя» общностью эстетических принципов, которые стали типичными для русской классической школы. Прежде всего, это отражение высоких идеалов русского народа, его вера в добро и справедливость, неиссякаемая любовь к родной земле. Новый жанр сказочно-эпической оперы определяет особенности музыкальной драматургии «Руслана и Людмилы». Как сказал Б. В. Асафьев, «Глинка на былинный лад распел пушкинскую поэму».

Как и в предыдущей опере, в «Руслане» сопоставляются две инонациональные сферы: русская и ориентальная. Образы Востока несут здесь двоякую символику: с одной стороны, это воплощение томительной неги, очарования (Персидский хор); с другой – средоточие зла, разрушения и агрессии (сцены в царстве Черномора). Как отмечает М. А. Шевчук, «отработанное Глинкой сопоставление «своегочужого» создало одну из констант русской музыки: интерес к музыкальному иноязычию»[23]. Так, в обобщенной форме в «Руслане» проходит тема Руси как геополитического, а точнее, «геодуховного» посредника между Востоком и Западом. Основой хоровых разделов оперы послужили наиболее традиционные жанры старинных обрядовых песен, народные причитания и плачи, былины.

Эпическим величием и суровостью проникнут свадебный хор «Лель таинственный»; скорбными интонациями плача овеян хор «Ах ты, свет Людмила»; ласковые обороты народной речи переданы в хоре «Не тужи, дитя родимое». Широкое, обобщающее значение эпилога приобретает заключительная сцена «Слава великим богам».

Первое действие оперы начинается монументальной хоровой интродукцией. Это своеобразное продолжение массовых сцен «Жизни за царя», но образно переключенных в «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». В интродукции воплощены строй жизни и мироощущение древних славян, какими их рисует народный эпос. Музыка пронизана мужественной силой, спокойной уверенностью и оптимизмом. Хоры-славления интродукции по существу представляют собой величальные

[22] Третьякова, Л. С. Русская музыка XIX века: Кн. для учащихся ст. классов. 2-е изд., испр. и доп. / Л. С. Третьякова. – М.: Просвещение, 1982. – С. 76.
[23] Третьякова, Л. С. Русская музыка XIX века: Кн. для учащихся ст. классов. 2-е изд., испр. и доп. / Л. С. Третьякова. – М.: Просвещение, 1982. – С. 20.

свадебные песни, то есть опираются на один из старинных народно-песенных жанров. Полнозвучная аккордовая фактура, многочисленные переклички между хоровыми группами, красочные гармонические последования – все эти элементы придают хорам интродукции праздничное, яркое звучание.

Одной из самобытнейших страниц оперы является хор из первого действия «*Лель таинственный*». Исходя из наиболее старинных обрядовых песен, Глинка впервые в русской музыке передал дух древних языческих песнопений. Пятидольный метр, простота угловатой, небольшой по диапазону мелодии с настойчивым повторением отдельных звуков, унисонное и октавное движение голосов – все это сообщает музыке сурово величавый и архаический характер.

Хор «Лель таинственный» построен в форме вариаций. Мелодия почти не изменяется, варьируются лишь оркестровое сопровождение и хоровая фактура, благодаря чему все время меняется окраска темы. Это особый вид вариаций в вокальной музыке, впервые созданный Глинкой («глинкинские вариации»), который весьма часто обращался к вариационному принципу, свойственному русской народной музыке.

Третье действие оперы открывает пленительный *хор дев Наины* («персидский хор»), который вводит слушателей в атмосферу теплой южной ночи, полной страстной истомы. Хор основан на подлинной иранской теме. Форма этого хора – новый пример вариаций излюбленного Глинкой типа, с неизменной вокальной мелодией и меняющимся оркестровым сопровождением. Чередуются различные виды фактуры, инструментальные тембры, гармонические краски. Меняется даже ладовая трактовка мелодии: в одной из вариаций тема гармонизована в одноименном миноре, хотя в ней не изменен ни один звук. Глинка проявляет при этом необычайное богатство фантазии, тончайшее мастерство и изысканный вкус.

В пятом действии оперы звучат два траурных хора – «*Ах ты, свет Людмила*» и «*Не проснется птичка утром*». Первый хор своим мощным звучанием и величавым, эпическим характером напоминает интродукцию оперы, но отличается от ее богатырских хоров иным, скорбным характером. Синкопированная повторяющаяся мелодия напоминает плач-причет. Хор написан в переменном ладу (*d-moll – F-dur*), в куплетно-вариационной форме. Особым фактурным приемом, который использовал Глинка во втором куплете, является двойной контрапункт октавы, подразумевающий перестановку мелодических голосов – нижний голос переносится на октаву вверх, а верхний становится нижним. Это создает более напряженное звучание, усиливающее интонации плача, отчаяния. В третьем куплете на фоне темы в оркестре звучат мощные унисоны хора «Горе нам! Скорбный час!», придавая этому куплету значение кульминации.

Второй хор «*Не проснется птичка утром*» отличается мягкостью, напевностью, плавностью мелодической линии. По характеру он близок городскому бытовому романсу, о чем свидетельствует использование баркарольного метра 6/8, гармонического минора, хроматических ходов

в голосах с секундовыми «вздохами», гомофонно-гармонического склада изложения.

Построен этот хор в форме рондо. Первая часть выполняет роль рефрена, дополнением к ней служат сольные реплики Светозара и Фарлафа. Вторая часть «Во храм богов спеши наш князь» (эпизод) окрашена в светлые мажорные тона. Параллельное движение голосов при аккордовой фактуре придает черты сдержанности и собранности этой части. Повторение рефрена, дополнения и эпизода проходит на фоне варьированного оркестрового сопровождения при неизменности хоровой партитуры. В последнем проведении рефрена используются новые фактурные краски – изменяется голосоведение сопровождающих партий, основная мелодия переходит от сопрано к тенорам, в кульминацию вводится прерванный оборот (разрешение в VI ступень). В целом эта часть приобретает значение коды. Приоритет хорового жанра в оперной музыке Глинки отнюдь не случаен. Основным действующим лицом его произведений является народ, который понимается как «активный субъект, участвующий в самом процессе художественного творчества, обогащения родного языка, сохранения традиции национальной духовной культуры как основы могучего единения людей»[24]. В эпичности, монументальности, динамичности хоровых сцен в операх Глинки наиболее концентрированно выражается облик России, масштаб и глубина ее космоса.

Оперно-хоровое творчество А. Даргомыжского. *Александр Сергеевич Даргомыжский* (1813 – 1869) вошел в историю русской музыки как представитель критического реализма. В своем творчестве он стремился к обнажению противоречивых сторон действительности, выражал страстный протест против социального неравенства и вместе с тем был тонким психологом, передававшим в музыке сложные душевные состояния человека. Хоровой жанр преимущественно представлен в операх Даргомыжского «Эсмеральда», «Русалка», «Торжество Вакха», «Рогдана», которые содержат разнообразные хоровые сцены, отличающиеся яркой изобразительностью, естественностью декламации, удобством исполнения. Нередко Даргомыжский использует крестьянские и городские песенные интонации и танцевальные ритмы, различные составы хоров, гармоническое и полифоническое изложение, варьирование, яркие вокально-тембровые краски, *divisi* хоровых партий.

Оперно-хоровому творчеству Даргомыжского присущи сложность художественно-исполнительских задач, разнообразие и высокое мастерство хорового письма. Первенствующая роль слова и речитативного элемента в его хоровой музыке поставил исполнителей перед необходимостью обогащать певческий голос интонациями живой речи. Развивая глинкинские традиции, Даргомыжский укреплял русский исполнительский стиль.

Элементы этого стиля находят претворение в хоровых сценах лирико-драматической оперы «Русалка» на сюжет неоконченной драмы

[24] Третьякова, Л. С. Русская музыка XIX века: Кн. для учащихся ст. классов. 2-е изд., испр. и доп. / Л. С. Третьякова. – М.: Просвещение, 1982. – С. 20.

А. С. Пушкина. Хоры в опере «Русалка» представляют различные группы действующих лиц: крестьяне (I действие), бояре и сенные девушки (II действие), охотничья дружина (III действие), фантастические образы (хоры и танцы русалок из III и IV действия).

В I действии оперы важное место занимает большая народно-хоровая сцена, остро подчеркивающая через контраст трагедию главной героини и обрисовывающая бытовой фон, на котором разворачиваются события. Сцена состоит из трех песен, объединенных в своеобразную хоровую сюиту и чередующихся по принципу постепенного перехода от печальной задумчивости к бурному веселью. Первая песня – лирическая протяжная «*Ах ты, сердце*» (*d-moll*), вторая – хороводная «*Заплетися, плетень*» (*A-dur*) и третья плясовая «*Как на горе мы пиво варили*» (*F-dur*).

Первая песня, играющая роль небольшого медленного вступления, начинается певучей печальной мелодией гобоя соло, которая затем переходит к запевале (тенору) и подхватывается полным составом мужского хора. Хоровая фактура, вначале аккордовая, постепенно все более насыщается полифоническим элементом. Хор написан в куплетно-вариационной форме на подлинный народный текст. По характеру мелодии он близок крестьянской песне, но использование гармонического минора и мажора, модуляции придают ему черты городского бытового романса.

В хороводной песне «*Заплетися, плетень*» на фоне легкого, прозрачного аккомпанемента альтов и кларнетов вступают женские голоса с веселой, оживленной мелодией, движущейся параллельными секстами и терциями. Мужские голоса вставляют бойкие фразы-подголоски. Близость к народной песне обнаруживается и в шеститактном строении основной мелодии с характерным ритмическим акцентом-«приседанием» на первой доле. Постепенно все ярче разгорается веселье, тема песни подвергается остроумной разработке. При возвращении основного напева звучит tutti хора и оркестра.

Форма хора – сложная трехчастная. Начинается он двукратным проведением основной темы в основной тональности *A-dur* (12 тактов). Середина 1 части написана в тональности *E-dur* и состоит из восьми тактов. Реприза сокращена – в ней основная тема проводится только один раз. Вторая часть хора построена на музыкальнотематическом материале первой части и носит разработочный характер. Этот раздел тонально неустойчив: композитор использует последование тональностей *E-dur, D-dur, G-dur, C-dur*. В данной части в имитационном изложении варьируются попевки основной темы. Третья часть хора – реприза – выдержана в гомофонно-гармоническом складе. Ее основная тема проводится дважды в тональности *C-dur*. В данном разделе повышение хоровой тесситуры, соединение всех партий хора и оркестра *tutti* обусловливает насыщенное фанфарное звучание. Заканчивается хор дополнением, утверждающим тональность *C-dur* и подготавливающим заключительный номер сцены «*Как на горе мы пиво варили*».

В основу финального хора положен подлинный народный напев «Среди двора из-под древа». Удальство, веселье, народный юмор мастерски воплощены стремительным движением мелодии (*allegro vivace*), звучание хора напоминает скороговорку. Основная тема изложена в форме периода, который членится на два предложения: 1 представляет собой запев, а 2 – припев. Форма хора сочетает трехчастность и вариационность. Основной напев подвергается многократному варьированию. Вместе с тем первые три вариации представляют собой своеобразную экспозицию темы, следующие вариации (4 – 6) – ее разработку, а заключительная 7 вариация – репризу. Тональность 1 вариации *F-dur*, основную тему ведут альты, а сопрановой партии поручается подголосок. В последних тактах припева подготавливается переход в тональность доминанты (*C-dur*). Во 2 вариации тема проходит параллельно у альтов и басов, высокие голоса (сопрано и тенора) выполняют функции подголоска, что делает звучание хора более насыщенным. 3 вариация представляет собой повторение второй с той разницей, что в последнем двутакте происходит модуляция из *C-dur* в *G-dur* и имеется четырехтактное дополнение, которое заканчивается на доминанте. 4 вариация модулирует из *G-dur* в параллельный *e-moll*. В ней появляются имитационные проведения темы между мужскими и женскими голосами. 5 вариация начинается в тональности *e-moll* и заканчивается в *D-dur*. Подобное соотношение тональностей характерно для русской народной песни. Ядро темы, проведенное в начале у басов и вторых теноров, передается в следующем такте женским голосам, которые исполняют ее в унисон.

6 вариация написана в тональности *B-dur*. Унисонное изложение темы у альтов и первых теноров придает звучанию хора тембровый колорит. В этой вариации композитор использует развитое многоголосие. 7 вариация имеет секвенционное повторение припева и добавление к нему трехтактного построения. Ладотональный план этой вариации *F-dur – Es-dur – c-moll – F-dur* придает оригинальное звучание хору.

В запеве 7 вариации тема излагается поочередно у двух партий – сначала мелодию ведут сопрано и тенора в несколько измененном виде, а затем она передается альтам, а тенора повторяют свой вариант темы. Такой прием вносит разнообразие тембровых красок в звучание хора. В хоре «*Как на горе мы пиво варили*» с наибольшей полнотой выявляется связь Даргомыжского с русской народной песней. Это нашло свое отражение и в характере самой темы, и в вариационности ее развития, и в соотношении тональностей.

Второе действие оперы начинается с красочной бытовой зарисовки – картины княжеской свадьбы. В ней большое место отведено хорам: звучат торжественная величальная песня, заздравный хор и ласковый хор подруг, утешающих невесту. Даргомыжский широко использовал в этом акте тексты и напевы народного происхождения. Открывается второе действие свадебным хором «*Как во горнице, светлице*». Содержанием его является прославление Князя и Княгини. Хору предшествует значительное по своему объему оркестровое вступление торжественного характера. Мелодика напоминает по

стилю обрядовые славянские напевы. Звучание четырехголосного смешанного хора в аккордовом изложении, дублирование оркестром хоровых партий, четкий ритм придают этому номеру черты гимна. Хор написан в сложной трехчастной форме с кодой. Основная тональность – *As-dur*. Первая часть делится на два неравных построения: 8+11 тактов. 1 построение заканчивается в тональности *Es-dur*, и состоит из двух предложений. 2 построение модулирует из *Es-dur* в *As-dur* – основную тональность. Таким образом, форму этой части можно обозначить как двухчастную репризную.

Вторая часть хора также состоит из двух построений: 6+4 тактов. Каждое из построений заключает в себе определенный художественный образ: в первом дается образ Князя, а во втором – рисуется образ Княгини. В данной части звучание смягчено, окрашено в теплые лирические тона, отсутствуют пунктиры и широкие мелодические скачки, появляются элементы подголосочности. В целом вся 2 часть носит разработочный характер, в ней особенно отчетливо проявляется свобода модулирования. В 1 построении проходит ряд тональностей *Es-dur, g-moll, A-dur*, а затем (во 2 построении) без всякой подготовки вводится *E-dur*. Этот тональный сдвиг еще более «осветляет» мягкую плавную тему средней части. Доминанта к тональности *gis-moll* в конце построения энгармонически заменяется на трезвучие *Es-dur* и тем самым подготавливает основную тональность хора в репризе. Реприза возвращает торжественное, праздничное настроение, она полностью повторяет 1 часть, но расширена благодаря развитому дополнению. После него следует оркестровое заключение.

Своеобразие в трактовке обрядового элемента во 2 действии оперы заключается в том, что музыка в целом близка к современной городской песне. К тому же композитор уделил значительное внимание юмору и шутке. Особенно выделяется в этом отношении небольшой эпизод изображающий диалог свата с девушками. В центре его – грациозный трехголосный женский хор «*Сватушка*».

По народному обычаю девушки окружают свата и веселым поддразниванием вымогают у него подарки. Народные черты присущи не только теме хора, но и оркестровой партии, в которую введено остроумное подражание народно-инструментальным наигрышам: форшлаги скрипок напоминают звучание балалаек, а деревянные духовые передают переливы свирелей. Мелодия подвижна, изящна, в ней есть элемент танцевальности (двухдольный размер с акцентами на второй четверти). Написан хор «Сватушка» в двухчастной форме с кодой. В 1 части дважды повторяется основная тема: у хора – без изменений, а в оркестре – варьировано. После двух проведений темы звучит оркестровый отыгрыш, усиливающий танцевальный, игривый характер музыки. Тональность 1 части *B-dur*. Вторая часть развивает и дополняет первую. В хоре появляются элементы подголосочности, видоизменяется гармоническая окраска (отклонения в *c-moll, Es-dur*). В коде утверждается основная тональность *B-dur*, оркестровое сопровождение расцвечивается пассажами скрипок и флейт, в хоре движение шестнадцатыми

длительностями и синкопы вносят большее оживление в звучание незатейливой бытовой сцены.

Изображая фантастический мир в образах русалок, Даргомыжский находит совершенно иные краски: безмятежность, отрешенность от человеческих страстей. Хоры русалок из 2 картины третьего действия различны по настроению: хор «*Свободной толпою*» – баркарольного склада, напоминающий городской романс; «*Любо нам*» – грациозная, беззаботная игра; «*Тише, тише*» – настороженный и тревожный. Все три хора объединяет легкость и прозрачность фактуры, орнаментальность оркестрового сопровождения.

Оперно-хоровое творчество А. Бородина. Вторая половина XIX века отмечена высоким расцветом русской художественной культуры как цельного и самобытного явления. Именно тогда в искусстве сформировалась определенная система духовно-эстетических ценностей, которые воплотились в литературе и театре, в живописи и музыке. Мощным фактором, повлиявшим на развитие русского искусства, стало народническое движение, благодаря которому укрепились и углубились эстетические принципы реализма, усилилось стремление к демократичности творчества, к его «общественной пользе».

Народнические позиции характерны для мировоззрения многих композиторов, уверовавших в мессианскую роль русского народа, в торжество его исторического духовного подвига. Музыка отразила весь спектр напряженных исканий русской интеллигенции, воплотила в музыкальных образах навеянные временем идеалы. Одни мастера идеализировали русскую историю, чистоту народной жизни, другие верили в самосовершенствование личности на основе законов народной этики, иные же стремились воплотить в творчестве некий прообраз народной культуры, рожденной из вечно живого источника – первозданной природы.

Доминантной чертой музыкальных произведений, что особенно ярко проявилось в опере, стало слияние образов народа и героя. Об этом свидетельствует и приоритет массовых хоровых сцен, составляющих основу оперной драматургии. Наиболее показательным в этом отношении является оперное творчество композиторов, объединенных в кружок музыкантов, возглавляемый М. А. Балакиревым. Он вошел в историю как Новая русская музыкальная школа, или «Могучая кучка». Эстетические позиции «кучкистов» сформировались на почве народнических идей, подкрепленных богатым опытом развития отечественной музыки предшествующих лет, творчеством М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Композиторы, входящие в состав кружка (Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков) 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, его нравственных идеалов.

Выдающимся представителем «Могучей кучки» является гениальный композитор, ученый-химик, активный общественный деятель, педагог,

дирижер, музыкальный критик *Александр Порфирьевич Бородин* (1833 – 1887). Произведения Бородина отличает глубина и богатство содержания, разнообразие жанров, классическая стройность форм. Большинство из них связано с русским эпосом, с повествованием о героических подвигах народа. Для музыкального стиля композитора характерны широкий размах повествования, мелодичность, красочность гармоний, активная динамическая устремленность. Продолжая традиции М. И. Глинки, Бородин утвердил тип русской эпической оперы.

Центральное место в его творчестве занимает опера-эпопея *«Князь Игорь»*, возникшая на основе выдающегося памятника древнерусской поэтической мысли «Слово о полку Игореве». Опера содержит большое количество хоровых сцен – ярко реалистичных, разнообразных по характеру, составу, фактуре. По принципу использования хоров в опере Бородин близок Глинке, подтверждением чему является монументализм хоровых сцен (Пролог, половецкий акт), контрастное сопоставление двух национальных культур – русской и половецкой. Интонационной основой хоров являются различные по жанрам народные песни – подблюдные, лирические протяжные, плачи-причеты, скоморошины. Бородин как оперный драматург мыслит хоровые сцены в единстве музыкального и сценического начал. Преодолевая «ораториальность», повествовательность массовых сцен, композитор оживлял их противопоставлением хоров голосам персонажей.

Хоры оперы отличаются исключительным разнообразием составов исполнителей, которые всегда находятся в соответствии с идейно-художественными задачами данной сцены. Следуя традициям Глинки, Бородин открывает оперу большим Прологом, воплощающим мощь русского народа. В центре сцены – хор «*Солнцу красному слава*», по своему значению близкий знаменитому «Славься» Глинки (совпадает даже тональность – *C-dur*), однако в музыке Бородина явно акцентируется архаика, колорит древности.

Хор написан в сложной трехчастной форме. Интонационным зерном 1 части являются две темы. В первой использована мелодия старинной подблюдной песни «Слава» построенная по звукам пентатоники с переменной ладовой окраской (*C-dur – a-moll*): это образная характеристика князя Игоря. Вторая тема, изложенная в миксолидийском мажоре, характеризует древнерусских князей «Володимира – на Путивле, Всеволода – в Трубчевске, Святослава – на Рыльске». Вторая часть начинается в тональности *E-dur*. Она построена по куплетному принципу: запев – припев. В первом проведении запев исполняется женским составом хора; в припеве чередуются реплики партий сопрано и басов. Во втором проведении и запев, и припев исполняются хором *tutti*. Реприза также изложена в тональности *E-dur* на доминантовом органном пункте в оркестре. За счет уплотнения фактуры и ускорения темпа эта часть звучит более насыщенно и ярко.

Значительное место занимают хоровые сцены и в I действии оперы: это мужские хоры «Княжьи молодцы гуляли» и «Княжая песня» в сцене

у Владимира Галицкого, взволнованный женский хор-жалоба «Ой, лихонько! Ой, горюшко!».

Яркой страницей оперы является сцена Ярославны с девушками, состоящая из двух контрастных хоров – «*Мы к тебе, княгиня*», написанного в духе плача-причета, и «*Ты помилуй нас*», изложенного в виде драматическинапряженного речитатива. Форма первого хора куплетно-вариационная; каждый куплет состоит из двух частей. Первый куплет («Мы к тебе, княгиня») начинается с запева альтов в гомофонной фактуре параллельными терциями. Во второй части, когда к звучанию альтов присоединяются сопрано, в хоровом изложении появляются имитации, ускоряется темп, музыка приобретает взволнованный характер. Второй куплет («Мы к нему ходили») является своеобразной вариацией предыдущего, а третий («Вот и просим, молим») – выполняет роль кульминации. В третьем куплете повышается тесситура хора и оркестра, за счет применения двойного контрапункта октавы: данный прием ранее использовался Глинкой в опере «Руслан и Людмила».

Второй хор сцены «*Ты помилуй нас*» основан на стремительной речитации голосов, при этом фактура постоянно видоизменяется: композитор использует секундовые соотношения хоровых партий, перекрещивания, движение в унисон. Интонационные трудности в сочетании с дикционными, отсутствие цезур внутри куплетов, несимметричный размер 5/4, быстрый темп, ставят этот эпизод в ряд наиболее трудных для исполнения оперных хоров.

Драматическая линия оперы получает развитие во второй картине I действия. Ее кульминация наступает в финале – в тревожно-зловещем хоре бояр «*Мужайся, княгиня*» и решительном заключительном хоровом эпизоде, звучащем на фоне набатного колокола. Это сцена внезапного набега половцев, которая сопоставима с лучшими страницами древнерусской литературы времен монголо-татарского ига, повествующими о неисчислимых бедах и страданиях народа, его героизме и стойкости.

Второе действие оперы переносит слушателей в иной мир: здесь разворачиваются картины половецкого стана. Половецкий Восток композитор показывает не менее подробно и точно, чем Древнюю Русь. Образ половцев здесь представлен в двух плоскостях. С одной стороны, музыка погружает в мир пленительной роскоши и неги, где все дышит чувственностью (хоры половецких девушек «На безводье», «Улетай на крыльях ветра»); с другой стороны, мы видим Восток воинственный, даже агрессивный (половецкая пляска с хором). Для передачи восточного колорита Бородин использует особые музыкальные приемы: синкопированный ритмический рисунок, многочисленные мелодические украшения, ладовую переменность, хроматизмы.

В IV действии оперы особая роль отведена известному хору поселян «*Ох, не буйный ветер*», написанному в стиле русской подголосочной песни. Хор написан в натуральном миноре, в куплетно-вариационной форме, звучит

практически без инструментального сопровождения за сценой. Особенно показательна фактура хора: постепенно вступающие голоса, соединяясь, образуют сложную подголосочную полифонию. Как композитор-драматург, Бородин чрезвычайно органично использует характер старинной «проголосной» крестьянской песни для достижения настроения, соответствующего сценической ситуации.

Хоры в опере «Князь Игорь» являются яркими и реалистичными характеристиками двух противоположных миров – русского и половецкого. Мелодическое и гармоническое богатство, мастерство изложения позволили оперным хорам Бородина занять достойное место в сокровищнице отечественной музыкальной культуры.

Оперно-хоровое наследие М. Мусоргского. Одним из ярких представителей «Могучей кучки», композитором-новатором, опередившим свое время и оказавшим огромное влияние на развитие русского и европейского музыкального искусства, является *Модест Петрович Мусоргский* (1839 – 1881). Хоровые сцены занимают центральное место в его операх – музыкальных драмах. Народ в них представлен в различных исторических и жизненных ситуациях, различными социальными группами, с присущим каждой из них музыкальным языком (московский люд, калики перехожие, монахи, бояре в опере «Борис Годунов»; стрельцы и их жены, пришлые люди, раскольники, сенные девушки в «Хованщине»). Внутри этих групп даны «хоровые портреты» действующих лиц (сцены у храма Василия Блаженного, в Грановитой палате из оперы «Борис Годунов»).

Новаторство Мусоргского проявляется в широком использовании хорового речитатива и диалога, передающих тонкие оттенки речи, ярко изображающих сценическую ситуацию. В народных сценах композитор применяет песенные темы различных жанров (величальные, хороводные в «Борисе Годунове»; свадебные, плясовые, лирические в «Хованщине»). Народнопесенная основа оперных хоров проявляется и в использовании таких элементов музыкального языка, как диатоника, ладовая переменность, плагальность, неквадратное строение материала, вариационность.

Драматургический остов оперы *«Борис Годунов»* составляют три монументальные хоровые сцены, воплощающие поведение и внутреннее психологическое состояние разнохарактерной народной массы. В опере представлен народ покорный, униженно молящий Бориса принять трон, заведомо равнодушный к вопросам власти (пролог); есть народ возмущенный, требующий «хлеба голодным» (сцена у храма Василия Блаженного); и есть безжалостная, бунтующая толпа в кульминации действия – сцене под Кромами.

Воплощая образ народа, композитор осуществил новаторское преобразование массовой хоровой сцены. В ней он впервые применил хоровой речитатив, исполняемый отдельными персонажами или группами действующих лиц, выделенных из народной массы. Реалистичность хоровых

сцен «Бориса Годунова» достигает той грани, что пролегает между живой действительностью и художественным творчеством.

В Прологе оперы центральное место занимает хор «*На кого ты нас покидаешь*», исполняемый дважды с речитативами отдельных хоровых групп и представляющий собой сложную трехчастную сцену. В первой части (основная тональность *f-moll*) тему запевают альты, затем к ним присоединяются остальные голоса хора. Мелодия по складу напоминает протяжную песню с обилием внутрислоговых распевов, плагальных оборотов, переменной метро-ритмической структурой.

Средняя часть – живая жанровая сценка, в которой участвуют отдельные группы хора и персонажи, – представляет собой диалоги в виде ритмически и интонационно гибких речитативных реплик. В этом эпизоде проявляется один из характерных приемов хорового письма Мусоргского – использование тембровых контрастов. Каждая из народных групп и каждый персонаж наделен композитором индивидуальной тембровой окраской, которая создает «разноголосицу» народной массы. Мастерский хоровой речитатив передает тончайшие нюансы человеческой речи – недоумение взволнованность, юмор, перебранку, смех, просьбу.

Реприза сцены – повторение хора «На кого ты нас покидаешь» в тональности *fis-moll* – звучит очень напряженно и является кульминацией всей картины. Октавные унисоны сменяются аккордовым изложением, более насыщенным и взволнованным становится оркестровое сопровождение, более подвижным – темп. Завершает сцену октавный унисон всего хора (на гласной «а»), звучащий как вопль отчаяния. Важное драматургическое значение в прологе также имеют хор калик перехожих «*Слава тебе, Творцу всевышнему*», написанный в стиле церковных песнопений, и смешанный хор «*Уж как на небе солнцу красному слава*», выдержанный в духе русских величальных песен (в его основу положена подлинная народная мелодия).

В хорах четвертого действия оперы раскрываются новые черты образа народа. Первая картина – *сцена у храма Василия Блаженного* – начинается с речитатива групп мужского хора «Что, отошла обедня?». Здесь уже нет той пассивности, безответности толпы, которая была в прологе. Появляются решительные интонации, слышится возмущение, недовольство царской властью. Речитатив хора прерывается эпизодом мальчишек с Юродивым. Для характеристики детей, их подвижности и озорства Мусоргский использует приемы звукоподражания – крик, улюлюканье, скороговорку. Наибольшей силы протест обездоленных и бесправных людей достигает в хоре «Кормилец, батюшка, подай Христа ради». Широкий диапазон смешанного хора, яркая динамика, акценты передают образ доведенного до отчаяния народа.

Вершина оперы – *сцена восставших крестьян под Кромами* из третьей картины IV действия. Она состоит из ряда разделов, служащих опорными точками в развитии действия. Первый большой эпизод сцены – хор-величание «*Не сокол летит по поднебесью*». Он начинается насмешливо-издевательским речитативом хоровых групп («Вали сюда!»), очень точно передающим

настроение народной толпы, готовой расправиться с боярином, «борисовым воеводой».

Собственно хор-величание написан в куплетно-вариационной форме. Первый куплет запевают сопрано *a cappella*. В основе запева лежит подлинная народная песня «То не ястреб совыкался с перепелушкою» – плавная и спокойная, изложенная в тональности *As-dur*. Во второй половине запева при вступлении всего хора происходит резкий тональный сдвиг в тональность *Ges-dur*, что усугубляется яркой динамикой. Это меняет характер «величания», придает ему характер насмешки. Припев «Слава боярину» звучит как явная издевка. Он построен на секвенционном повторении короткой попевки: сначала она звучит в тональности *as-moll*, а затем – в *es-moll*. Появляющийся вслед за первым куплетом речитатив мужского хора в миксолидийском *E-dur* еще более подчеркивает свободу модулирования, смелое сопоставление тональностей далекой степени родства, свойственные музыке Мусоргского.

Второй куплет запевает женский хор. Мелодия сопрано остается неизменной, а у альтов проходит самостоятельный нисходящий подголосок, что создает полифоническое хоровое звучание. Наиболее динамичным является третий куплет («Честью, почестью ты нас поваживал»). Его запевает весь смешанный хор. Оркестровое сопровождение становится более взволнованным, насыщенным. «Славление» достигает своей кульминации в коде «Ох, уж и слава тебе, боярин». Сарказм, насмешка подчеркиваются острыми диссонирующими гармониями в хоре и оркестре. Завершается сцена мощным октавным унисоном всех хоровых партий.

Главной кульминацией сцены и одновременно кульминацией образа народа в опере является хор «*Расходилась, разгулялась*», воплощающий картину народного бунта. После короткого оркестрового вступления басы исполняют основную мелодию, сочетающую в себе движение на одном звуке с восходящим скачком на сексту. Затем эта тема полифонически разрабатывается во всех голосах в тонико-субдоминантовом соотношении тональностей: *fis-moll – h-moll*. Средняя часть активизируется введением новой темы «Ой ты, сила, силушка», которую запевает женская группа хора в тональности *G-dur*. Мусоргский использует здесь плясовую народную песню «Заиграй, моя волынка», которая органично сочетается с музыкой первой части и еще сильнее подчеркивает характер молодецкой удали, решимости. Так автор переосмысливает плясовой напев, придав ему черты глубокой социальной значимости. В репризе тему первой части сначала в увеличении поют солисты – Варлаам и Мисаил, а затем к ним в унисон присоединяется весь смешанный хор. Драматична и насыщена кода хора («Рыщут, бродят слуги Бориса»), построенная на резких тональных сдвигах, острых гармонических сочетаниях. Кульминация всей сцены звучит на словах «Смерть Борису!», где волна народного гнева достигает своего апогея.

В 1872 году Мусоргский приступает к созданию оперы *«Хованщина»* – народной музыкальной драмы, посвященной событиям русской истории конца XVII века: стрелецкому бунту и церковному расколу. В отличие от других

произведений Мусоргского, либретто «Хованщины» не имеет какого-либо литературного первоисточника. Материал для сюжета оперы композитор черпал в различных исторических исследованиях и подлинных документах XVII века. Живое, деятельное участие в работе принимал В. В. Стасов, которому Мусоргский посвятил свое творение.

В «Хованщине» с особой силой проявился мелодический дар композитора. Опера изобилует плавными, свободно льющимися мелодиями, зачастую близкими к протяжным крестьянским песням. Наряду с выпуклыми, остро индивидуальными характеристиками главных действующих лиц большое место в опере занимают хоровые сцены, рисующие различные группы народа – стрельцов, раскольников-старообрядцев, московский люд.

С поразительным мастерством Мусоргский передает многоплановость непрерывно развивающихся событий. Собирательный портрет стрельцов дан в I действии в хоре «Гой вы, люди ратные», сцене встречи и величания князя Хованского («Ай да! Любо! Большой идет!», «Слава батьке и честь!», «Слава лебедю, слава белому»). Музыка народно-песенного характера передает бесшабашный нрав стрельцов, их безнаказанность и одновременно детскую доверчивость по отношению к «бате» – своему предводителю.

Основная музыкальная тема стрельцов дана в хоре «*Гой вы, люди ратные*». Она звучит как энергичная солдатская песня, благодаря использованию пунктирного ритма, маршевого размера 2/4, широких скачков в мелодии. На протяжении оперы образ стрелецкого люда существенно меняется. В III действии их разгульная сила выплескивается наружу, и наступает переломная ситуация, выраженная в появлении новых, скорбных интонаций (хоры «Батя, батя», «Господи, не дай врагам в обиду»).

Намеченный в I действии образ стрельцов получает дальнейшее развитие в хоре «*Ах, не было печали*». Этот хор является примером слияния ритма марша с ритмом пляса. Плясовое начало служит выражением хмельного веселья разгулявшихся стрельцов.

Хор начинается тяжеловесными аккордами оркестра, отмечающими начало каждого такта. На этом фоне звучит широкий запев басов. Мелодия разворачивается медленно, как бы постепенно раскачиваясь, с остановками-оттяжками на опорных ступенях лада. Она образно рисует ленивое пробуждение могучей, грозной силы. В ответ звучит веселая, быстрая попевка теноров в дробном плясовом ритме, поддержанная звонкими наигрышами оркестра. Эти два начала – тяжеловесное, мощное и легкое, задорное – составляют основу всей дальнейшей музыки. Партии теноров и басов сплетаются в полифоническом звучании. Постепенно веселье все больше разгорается, движение ускоряется, голоса сливаются в общем хоре.

За хором следует бытовая сцена, в которой стрелецкие жены с бранью и воплями набрасываются на своих разгулявшихся мужей, пытаясь их образумить («Ах, окаянные пропойцы!»). В ответ стрельцы во главе со своим заводилой Кузькой поют озорную и задорную «Песню про сплетню».

Она исполняется на фоне аккордового «балалаечного» аккомпанемента оркестра и по стилю напоминает городской плясовой напев.

Совершенно новую характеристику получают стрельцы и их сварливые жены в конце III действия. Ошеломленные новостью о том, что они преданы и брошены на произвол судьбы, стрельцы растеряны и беспомощны.

Страх перед петровским войском заставляет их искать защиты у Хованского – звучит хор «*Батя, батя, выйди к нам*». В этом хоре, рисующем образ обманутого, преданного народа, появляется оттенок трагической скорби, характерный для музыкальных драм Мусоргского. Смешанный по составу хор написан в сквозной форме единого развития.

Первая часть состоит из двух построений. Мелодия, которую запевает мужской хор, основана на отголосках темы стрельцов из I действия, однако в ней отсутствует широкий размах. Поднявшись до III ступени лада, она бессильно никнет. Каждая фраза заканчивается нисходящей просительной интонацией. Женские голоса подхватывают мелодию, она расширяется за счет распевов в высокой тесситуре, звучание становится более взволнованным. Во втором построении повторяется музыкальный материал первого, но стреттные вступления групп хора придают еще большее волнение пению стрельцов. Короткая оркестровая интермедия и приветственная реплика Хованского («Здорово, детки!») вносят некоторое успокоение. С надеждой, просветленно звучит ответ хора: «На радость и славу живи и здравствуй, батя!». Этот эпизод звучит без сопровождения, аккордовая фактура сближает его с хоралом. После смятенной и отчаянной фразы хора «Рейтары да петровцы губят нас» следует неторопливое и спокойное соло Хованского, в котором он советует стрельцам покориться судьбе.

Завершает III действие хор «*Господи, не дай врагам в обиду*». Он звучит как молитва, в которой сливаются воедино скорбь, надежда и утешение. Здесь композитор отказывается от специфических музыкальных штрихов, которые придавали образу стрельцов бытовую и социальную определенность. Хор воспринимается как выражение скорби всего народа о переживающей тяжелые бедствия родной стране. Суровую торжественность музыке придают аккордовый склад, замирающая динамика, появление мажорных ступеней внутри минорного лада. Хор звучит без сопровождения и только в конце приглушенное тремоло литавр на тонике создает гармоническую поддержку голосам.

Развитие интриги стрелецкого бунта завершается трагически – *сценой казни* (IV действие). В ее основу Мусоргский положил три темы: измененную тему стрельцов из I действия, плач стрелецких жен и петровский Преображенский марш.

Раскольники – та историческая сила, которой композитор искренне сочувствует. Это выразители моральной стойкости и силы, свойственных русскому народу. Смерть на костре раскольники предпочитают отказу от своих убеждений и сдаче на милость победителю. В опере Мусоргский наделил их интонациями, изолированными от общего народно-песенного

фона, включив архаичный одноголосный знаменный распев в контекст многоголосного языка оперы (хор «Победихом, посрамихом», финал V действия).

Лирическим фоном к драматически-напряженному строю оперы являются хоры сенных девушек, которые охарактеризованы песнями различных жанров: лирической («Возле речки на лужочке»), плясовой («Поздно вечером сидела»), величальной («Плывет, плывет лебедушка»). Общей чертой стилистики «Хованщины» является ее выразительная распевность. Кантиленные песенные интонации пронизывают всю ткань оперы, проникают в декламационные обороты. Надежной опорой в развитии песенности служили разнообразные жанры национальной русской музыки – от старинного унисонного храмового пения до городских и крестьянских народных мелодий.

Деятельность Н. Римского-Корсакова в контексте оперно-хорового творчества. Уникальным явлением в истории русской музыки является творчество самого младшего представителя «Могучей кучки» *Николая Андреевича Римского-Корсакова* (1844 – 1908) – композитора, дирижера, общественного деятеля, теоретика, педагога. Сочинения РимскогоКорсакова глубоко самобытны и вместе с тем развивают классические традиции. Гармоничность мировосприятия, тонкий артистизм, совершенное мастерство и прочная опора на народную основу роднят его с М. И. Глинкой.

Наиболее характерные черты творческого облика РимскогоКорсакова выявляются в произведениях, связанных с миром сказочности, народной фантастики, с поэзией русской природы, красочными картинами народного быта. Здесь раскрываются его замечательный живописно-изобразительный дар, свежесть и особая чистота лирики. Стиль Римского-Корсакова ярко национален. Композитор использует в своих произведениях подлинные народные темы и органично претворяет песенные интонации в собственных мелодиях. Много нового вносит он в гармонию и инструментовку, значительно расширяя и обогащая их колористические возможности. Его ладо-гармоническая и оркестрово-тембровая палитра отличается богатством оттенков, красочностью и блеском.

Основная область творчества Римского-Корсакова – опера. 15 его опер представляют разнообразие жанровых, драматургических, композиционных и стилистических решений. Преобладает эпическая тенденция, связанная с обращением автора к жанрам народного искусства.

Былина, сказка, легенда питают творчество Римского-Корсакова не только сюжетами, но и идеями, помогая композитору передать мировоззрение и идеалы народа, его веру в торжество добра и справедливости. Оперы Римского-Корсакова содержат множество хоровых сцен, эпизодов, законченных хоров, разнообразных по тематике, приемам письма.

Зачастую у композитора хор является активным действующим лицом, влияющим на ход событий (Сцена веча в опере «Псковитянка»); нередко выполняет роль исторического фона (хор опричников в опере «Царская

невеста», хор татар в опере «Сказание о невидимом граде Китеже»), либо роль толкователя происходящего на сцене (свадебный поезд Овсеня и Коляды в опере «Ночь перед рождеством»).

Значительное место в операх занимают бытовые и обрядовые хоры, изображающие жизнь народа (колядка девчат в опере «Ночь перед рождеством», хор торговых гостей в опере «Садко», хор «Яр-хмель» в опере «Царская невеста»). Широко представлена в хоровых сценах и фантастическая образность (хоры русалок в опере «Майская ночь», хор птиц в опере «Снегурочка», хор дев подводного царства в опере «Садко»).

В основе оперных хоров Римского-Корсакова лежат народно-песенные интонации, претворенные через лад, метроритм, вариационные методы развития; широко использует композитор цитаты русских народных песен, украинского фольклора, ориентальной музыки. Большинство хоров написано в куплетновариационной форме, но встречаются и сложные формы – фугато с заключением, вариации с чертами рондо-сонаты, рондо с вариациями.

Разнообразны и составы хоров, от унисонных до многоголосных 2-х и 3-хорных композиций и развернутых сцен со «сквозным» развитием. Первая опера Римского-Корсакова – *«Псковитянка»,* написана на сюжет одноименной драмы Л. А. Мея. В ней повествуется о событиях, связанных с образованием Русского государства при Иване Грозном и подчинением Москве Новгорода и Пскова. В соответствии с жанром народной музыкальной драмы в опере важное место занимают массовые сцены, которые выделены в две самостоятельные картины – Вече (2 картина I действия) и Встреча царя Ивана (1 картина II действия). Они монументальны и чрезвычайно динамичны.

Важным средством их динамизации служит введение в изложение полифонических приемов, контрастирующая смена фактуры, разделение хора на группы. Монументальность хоров достигается наслаиванием голосов: постепенным включением хоровых групп (горизонтальный прием) и образованием аккорда в хоре поочередным, по одному звуку, вступлением голосов (вертикальный прием). Оба этих приема, как правило, сопровождаются *crescendo* и широким охватом диапазона хорового звучания (до десяти голосов).

Наиболее масштабной народной сценой «Псковитянки» является *Вече*. В ней народ охарактеризован композитором как «коллективная личность», одушевленная вольнолюбивыми, бунтарскими чувствами, идеей защиты свободы и независимости родного города. Драматургическим стержнем сцены служит борьба двух политических сил во Пскове: сторонников Михайло Тучи, призывающего к вооруженному сопротивлению царю, и «умеренных псковичей» во главе с князем Юрием Токмаковым, считающих борьбу бесполезной и готовых покорно подчиниться обстоятельствам.

В композиции сцены присутствуют пять крупных разделов, образующихся из хоровых и сольных эпизодов. Первый раздел – сбор псковичей «*Быть сходке, быть!*». Его массивная аккордовая фактура,

напряженные гармонии, вибрирующая звучность оркестра (имитация колокольного звона) характеризуют могучий образ народа. Второй раздел – *монолог новгородского гонца с хором*, в котором последовательно сменяются три темы. Первая («Аль стены развалились») – энергичная, построенная на интонациях боевых кличей; вторая («За Псков наш родимый») – также героического характера – отличается «богатырским» аккордовым складом. Третья тема («Гой! Звоните сходку!») своими повелительными интонациями обнаруживает связь с хором «Быть сходке, быть!». Всем трем темам присуща драматическая напряженность, властная энергия, создаваемая мощным ритмическим пульсом, остродиссонантными гармониями (увеличенное трезвучие, малый вводный септаккорд).

Третий раздел – *монолог князя Токмакова* с репликами народного хора – отличается сдержанностью динамики, плавностью мелодии. Четвертый раздел – Песня Тучи с хором «*Государи псковичи*» – это кульминация всей сцены. Здесь Римский-Корсаков использует тему подлинной народной хороводной песни «Как под лесом» из сборника М. А. Балакирева. Композитор придал этому напеву маршево-героический характер, подчеркнутый двухдольным размером, быстрым темпом, аккордовым изложением.

Хор написан в куплетно-вариационной форме с кодой. Пятый раздел сцены – это своего рода развязка драматического конфликта; он включает хоровой канон «*Пришел конец тебе, наш Псков*», передающий состояние оцепенения и ужаса. Это впечатление усиливается глухими ударами вечевого колокола в оркестре. Б. В. Асафьев назвал «Псковитянку» оперой-летописью, определив тем самым общий тон музыкального повествования – объективный и сдержанно-эпический.

Яркой страницей творчества Римского-Корсакова являются оперы на сюжеты Н. В. Гоголя – «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством». Музыка опер пронизана украинским народным колоритом. Композитор использует как подлинные напевы (Троицкая песня в опере «Майская ночь», основанная на материале песни «Завью венки», колядка девчат в опере «Ночь перед рождеством» – на материале песни «Павочка ходя, пірьечко роня»), так и стилизации (песня про Голову в опере «Майская ночь»).

Значительное место в операх занимают фантастические образы, также охарактеризованные хоровыми эпизодами – хоры русалок («Майская ночь»), бесовская колядка («Ночь перед рождеством»).

Опера *«Майская ночь»,* несмотря на небольшие размеры и простоту сюжета, привлекает разнообразием музыкального содержания. Музыка оперы имеет преимущественно лирический характер, основой ее служат многочисленные напевные, легко запоминающиеся мелодии. Наряду с лирическими сценами в ней представлены комедийно-бытовые и фантастические эпизоды, картины народных обрядов, в обрамлении и на фоне которых разворачивается действие.

Первое действие оперы открывается хороводом «*А мы просо сеяли*» (слова и мелодия народные), основанным на перекличке двух смешанных

хоров. В этом же действии звучит Троицкая песня («*Ой! Завью венки*»), связанная с обрядами гадания девушек на Троицкой неделе. Простая диатоническая мелодия, опевание звуков тоники, небольшие внутрислоговые распевы, остановки звучания в унисон на ферматах в конце каждого куплета создают образ расцветающей весенней природы. Римский-Корсаков сделал обработку этой песни для женского хора с оркестром. Сопровождение то вступает в диалог с мелодией, то создает энергичную поддержку голосам, то частично дублирует хоровые партии.

Хор написан в куплетновариационной форме с признаками трехчастности (по тональному плану): начальные и заключительные куплеты звучат в тональности *d-moll*, средние – в *a-moll*. Варьируется и склад хорового письма. К примеру, первый и третий куплеты изложены одноголосно, остальные – двухголосно. Унисонное звучание голосов сменяется подголосочным и имитационным; встречается перекрещивание партий.

Одним из наиболее ярких комедийных эпизодов «Майской ночи» является «*Песня про Голову*», написанная в стиле украинской народной плясовой. Это четырехголосный мужской хор с солистом тенором. Оркестровое сопровождение имитирует звучание бандуры. Искрящаяся весельем мелодия, наполненный юмором текст, задорный припев «Гой, гуляй, казак!» создают образы озорных парубков. Быстрый темп, простой четкий ритмический рисунок усиливают танцевальный характер песни.

Форма хора – куплетно-вариационная с элементами рондообразности. Запев первого куплета, выдержанный в переменном ладу (*a-moll – C-dur*), исполняется солистом; хоровой припев (*a-moll*) построен на чередовании аккордов тоники и субдоминанты. Второй куплет по музыкальному материалу повторяет первый, но целиком исполняется хором. Эти два куплета являются своеобразным рефреном всей формы.

Третий куплет («Набей, бондарь, Голову») – пример контрастной вариационности. Его тема видоизменена; запев исполняется дважды (солистом и хором) в тональности E-dur, а припев в одноименном миноре. Этот куплет выполняет роль эпизода в рондо. Вторым эпизодом является шестой куплет («И тебе ль лезть к парубкам»), изложенный в тональности F-dur. В последнем куплете запев исполняется хором и солистом, а припев расширен вдвое, являясь своего рода заключением.

В «Песне про Голову» постоянно варьируется состав хора: в одних куплетах применяется *divisi* у теноров, а басы поют в унисон, в других, наоборот, делятся басы. Иногда трехголосие сменяется двухголосием. В припевах мелодия все время передается из одной хоровой партии в другую. Сопоставление тональностей, интонации фригийского лада в припевах, использование минорной субдоминанты в мажоре создают разнообразие и красочность гармонического языка этого хора, написанного в лучших традициях шуточных народных песен.

Оперу *«Ночь перед рождеством»* Римский-Корсаков назвал «былью-колядкой». Снабдил он ее и эпиграфом: «Сказка-складка, песня-быль».

Тем самым композитор как бы подчеркнул, что его произведение носит сказочно-фантастический характер, а музыка его пронизана песенностью, связанной со старинными украинскими и русскими обрядами. С этой целью Римский-Корсаков изучил подлинные напевы колядок (песен, исполняемых под рождество при колядовании), которые послужили основой для мелодики оперы. В целом же он сочетал фантастические моменты с тонкой лирикой и ярким изображением быта украинского села.

Среди хоровых сцен особое место в опере занимает *свадебный поезд Овсеня и Коляды*. Музыкальный материал сцены строится по принципу перерастания языческой колядки в христианское песнопение – вольное переложение тропаря «Рождество Твое, Христе Боже наш».

Хоровой раздел сцены, исполняемый женским составом, написан в трехчастной форме. В 1 части представлен образ Коляды: нежная орнаментальная мелодия с изменяющимся ритмическим рисунком исполняется партией первых сопрано, средние голоса ведут подголоски, основанные на хроматических ходах, что вносит гармоническое разнообразие в звучание, у вторых альтов – органный пункт.

Средняя часть – характеристика Овсеня. Нисходящие квинты у сопрано на фоне аккордов остальных голосов делают этот образ несколько угловатым, статичным. Реприза построена на сочетании тем Коляды и Овсеня. Мелодия еще больше расцвечивается внутрислоговыми распевами, во всех голосах появляются самостоятельные мелодические линии, более насыщенным становится сопровождение. Небольшое расширение в конце этой части придает ей роль заключения.

В последнем аккорде хора семь голосов – все партии, кроме вторых альтов – разделяются. Это довольно редкое явление в однородном составе. Оркестровое сопровождение почти полностью дублирует звучание хора, причем непрерывный аккомпанемент шестнадцатыми длительностями создает впечатление постоянно движущегося поезда, а размер 6/8 и спокойный темп (*Andante*) делают это движение плавным, неторопливым. Тональность A-dur окрашивает всю сцену в светлые, радостные тона и еще больше усиливает значение ее как гимна, воспевающего победу добрых сил природы, тепла и солнца.

Интересным драматургическим решением композитора является обособленный хоровой гимн в честь Гоголя, завершающий оперу. По мысли Римского-Корсакова, гимн должны исполнять все участники сценического действия – представители разных народов Российской империи. Торжественной песне вторят гусляры, бандуристы и зурначи. Этим финалом композитор хотел подчеркнуть всенародное значение творчества Гоголя.

Самой поэтичной оперой Римского-Корсакова является *«Снегурочка».* В ее основу положена цельная, глубоко продуманная композитором философская концепция, отразившая идею первостепенной значимости благотворности для человека естественных законов жизни. По жанру «Снегурочку» можно отнести к сказочно-эпической опере.

Ее художественный мир рождается через постижение красоты всего сущего на основе старинных языческих народных верований. Воплощая старинные обряды поклонения Солнцу, Римский-Корсаков широко использует подлинные народные тексты и мелодии. Примером может служить *сцена проводов Масленицы* (пролог) – яркой и сочной картины веселого народного праздника.

Сцена основана на сопоставлении разнохарактерных эпизодов, объединенных посредством многократного проведения напева-величания «*Ой, честная Масленица!*». Строение хора соответствует ходу действа в народном обряде – трехчастная форма с элементами рондо. Первая часть – прощание с Масленицей – состоит из двух эпизодов. Первый, веселого, плясового характера («Раным-рано куры запели»), изложен в форме темы с вариациями. В основу его положена волочебная песня «Далалынь, далалынь по яиченьку». Второй эпизод содержит печальную мелодию «Веселенько тебя встречать, привечать» и заключительный напев-обращение к Масленице «Воротись к нам на три денечка».

Вторая часть хора отражает новый момент обряда: Масленицу прогоняют и призывают Весну-Красну. Здесь сопоставлены два музыкальных образа – бойкая и озорная скороговорка («Масленица-мокрохвостка, поезжай долой со двора!») и радостная, звонкая веснянка «У нас с гор потоки», представляющая собой измененную тему песни «Каледа, маледа». Решительный характер первой темы усилен ее темброво-регистровым развитием – имитационным проведением в разных группах хора. В третьей, репризной части хора кратко проходят обе темы прощания с Масленицей – веселая и печальная. Обряд завершается монологом Чучела: Масленица обещает вернуться на будущий год. Народность в музыкальном языке сцены Проводов Масленицы проявляется в господстве диатоники, в подголосочном складе хоровой фактуры, в богатстве вариационной разработки тем.

В III действии оперы звучит развернутая сцена в заповедном лесу, посвященная встрече Ярилина дня. Сцена написана в сквозной форме, где постоянно чередуются хоровые и сольные эпизоды. Тематической основой сцены являются напевы народных песен – хороводной «*Ай, во поле липенька*» и скоморошьей «*Песни про бобра*».

Хороводная песня обработана композитором в народной подголосочной манере с сохранением ладовых особенностей напева (сопоставление параллельных мажора и минора, использование миксолидийского лада). Мелодия хоровода – плавная, расцвеченная внутрислоговыми распевами, полная мягких лирических интонаций. Форма изложения – куплетно-вариационная: в каждом куплете варьируется состав хора, фактура, оркестровое сопровождение. Красочен и разнообразен ладотональный план – основная тональность (миксолидийский *A-dur*) чередуется с тональностями *fis-moll* и *D-dur*.

«*Песня про бобра*» – угловатая, резкая, построенная на звуках минорной пентатоники – неожиданно врывается в звучание хоровода. Изложение

построено на сочетании запева солиста (Бобыля) и припева трехголосного мужского хора, основанного на повторяющихся аккордах, диссонирующих выкриках «Ай, лели, лели!».

Обработка «Песни про бобра» также сделана в куплетно-вариационной форме. Оркестровое сопровождение, имитируя наигрыш рожечников, усиливает танцевальный характер песни. Расширенный припев последнего куплета завершает всю сцену, представляющую собой своеобразные хоровые вариации на темы двух народных песен.

В финале оперы «Снегурочка» воссоздан облик ритуального языческого гимна – одиннадцатидольный хор «*Свет и сила, бог Ярило*». Славянскую окрашенность музыке придают ладовая переменность, неквадратная метроритмика, поступенность мелодики, использование диатонических ладов, архаичные квартовые гармонии.

Хор построен по принципу нарастания силы и яркости звучания. Первую строфу запевает Лель, вторую исполняет хор, третью – ансамбль солистов, а затем происходит энергичная симфоническая разработка темы при ведущей роли оркестра. Ускоряющийся темп, расширение диапазона звучания, уплотнение фактуры, контрастные сопоставления оркестрового и хорового tutti, мажорный ладовый колорит – все эти элементы образуют полный радости и солнечного света финал оперы – весенней сказки.

Одной из самых «хоровых» опер Римского-Корсакова является *«Садко».* Она насыщена реалиями, относящимися к историческому прошлому Руси XI – XII вв. В их числе тема противостояния бедного новгородского люда и богатого купечества. Сюжетной основой оперы является русский народный эпос; драматургические линии (лирическая и фантастическая) подчинены неспешному эпическому повествованию. Сам композитор по жанру обозначил «Садко» как «оперу-былину».

В опере много хоров, разнообразных по составу, форме, содержанию. Все группы действующих лиц охарактеризованы хорами: новгородские купцы, дружина Садко, калики перехожие, фантастические образы обитателей морского царства. В изображении новгородского мира господствует народно-песенное начало. Здесь композитор опирается на народный мелос разных жанров, но более всего – на жанр былины.

Выразительность старинного эпоса мастерски воспроизводится в хоре «*Будет красен день*» из 1 картины. Основой хора является решительная мужественная мелодия, изложенная в характерном для былинного стиха свободном размере 11/4. Необходимо отметить, что данный размер встречается только в оперных хорах Римского-Корсакова. В использовании несимметричных и сложно-смешанных метров проявилось бережное и чуткое отношение композитора к народной песне с ее богатым ритмическим разнообразием. Архаический колорит темы «Будет красен день», дублируемой партией оркестра, создается благодаря использованию терпких секундовых и кварто-квинтовых интонаций.

Хор написан в трехчастной форме. Крайние части – в тональности *C-dur*, средняя часть – в тональностях *a-moll* и *e-moll*. На связь с народной песенностью указывают и такие элементы музыкального языка, как унисонное изложение хоровых партий, переменный лад, неквадратность построения частей (каждая состоит из пяти фраз), остановка в конце каждой части на характерном эпическом возгласе «Гой!».

Ярким драматургическим моментом оперы является 4 картина – *сцена на пристани Ильмень-озера*. В ней с грандиозным размахом воссоздана жизнь средневекового Новгорода – важнейшего торгового центра Руси. Ярким красками рисует композитор новгородский люд, представителей разных званий и сословий, иноземных торговых гостей. Для характеристики народа Римский-Корсаков пользуется различными жанрами – от величавого духовного стиха (в хоре калик перехожих) до озорной скоморошьей песни.

Картина поражает грандиозностью своих масштабов и гармоничным слиянием разнородных образных элементов. В ней имеются и сочные жанровые эпизоды, и блестящая музыкальная звукопись, и эпические сцены, и фантастика, и драматический элемент. Это пример наивысшего уровня дифференцированно развитой фактуры, где в разноголосой толпе сплетаются речи, песни, шумы.

В сцене участвуют солисты, полный и неполный смешанный (сопрано, альты и басы) хоры, мужская и женская группа хоровых голосов. В кульминации сцены мелодии сплетаются в причудливом контрапункте. Здесь Римский-Корсаков доводит до совершенства метод показа целого через переплетение многочисленных взаимодействующих элементов. При всей сложности хоровой фактуры, ее дифференциация имеет практическое значение, так как отдельные элементы наделены в достаточной мере индивидуальным обликом и взаиморазличимы.

Финалом 4 картины является песня Садко с хором «*Высота ли, высота поднебесная*», написанная на тему былины «Соловей Будимирович». В ней прославляется великая русская земля и ее народ.

Хор занимает центральное положение в опере и является ее идейно-образной кульминацией. Он изложен в широкой вариационной форме. Былинный напев сначала проходит в торжественном и мужественном одноголосном запеве у Садко. Первая вариация – проведение темы у Садко и мужского хора в плотной аккордовой фактуре («Как из-за моря»); во второй вариации («Хорошо корабли изукрашены») партия Садко образует свободный подголосок к теме. В третьей вариации («На беседе сидит») происходит тональный сдвиг из *A-dur* в *F-dur*, тема звучит у хора на фоне струнных *pizzicato* прозрачно и легко. В четвертой вариации («Высота ли, высота») хоровое изложение оттеняется одноголосным контрапунктом струнных. В пятую вариацию композитор вводит причет Любавы. Последняя, шестая вариация – самая насыщенная по звучности (хор, полный оркестр, солисты). В ее окончании былинный напев проводится крупными длительностями, к нему присоединяется мотив Великого Новгорода.

Музыка, рисующая фантастический подводный мир, несет в себе ярко выраженное инструментальное начало. Воплощая таинственное подводное царство, композитор использовал целый комплекс сложных ладогармонических средств – гамму тон-полутон («морская гамма»), увеличенные и уменьшенные лады, нонаккорды, последования вводных септаккордов. Перечисленные элементы характерны для хоров красных дев подводного царства из 2 и 6 картин. Вместе с тем, как и в других операх Римского-Корсакова, здесь фантастика тесно переплетается с реальностью. Так, например, «Свадебная песня» в сцене праздника на дне морском является свободной обработкой святочной подблюдной песни, а хор «Рыбка шла, плыла» с припевом «Ах, лели, лели, ладо!» – типичная хороводная.

Таким образом, опера «Садко» является классическим образцом воплощения эпического былинного стиля. В образах главных действующих лиц выражено основное идейное содержание произведения: патриотический мотив прославления русской земли – ее бескрайних просторов, богатых и славных городов, ее талантливого народа, творца всех материальных и духовных ценностей.

В 1898 году Римский-Корсаков создает оперу *«Царская невеста»* на сюжет Л. Мея. По жанру – это лирико-психологическая музыкальная драма. Хор в опере характеризует различные группы действующих лиц (опричники, бояре, песенники и песенницы, слободской люд), выполняя роль исторического фона.

Хоровые сцены сконцентрированы преимущественно в I действии: это фугетта «Слаще меду ласковое слово»; подблюдная песня «Слава» – гимн в честь Ивана Грозного; пляска с хором «Яр-хмель». Подблюдная песня «*Слава*» написана в форме фугато с заключением на материале подлинной народной песни. Основная тональность *D-dur* подчеркивает праздничный, восторженный характер музыки.

В соответствии с построением экспозиции фуги, основная тема проходит поочередно во всех голосах в тонико-доминантовом соотношении. Начинают тему басы в тональности доминанты – *A-dur*, ответ теноров звучит в основной тональности. В таком же соотношении последовательно вступают альты и сопрано. Каждое проведение темы – это новый куплет песни, и с каждым куплетом увеличивается количество голосов, исполняющих ее, повышается общая тесситура, усиливается динамика. В четвертом куплете число голосов доходит до шести, а в пятом куплете к основному смешанному хору присоединяется мужской (опричники). Далее «Слава» исполняется одновременно двумя хорами, один из которых исполняет основной тематический материал, а другой – подголоски. Таким образом, хор «Слава» представляет собой уникальную обработку народной песни в своеобразной форме, сочетающей в себе полифоническую и куплетно-вариационную.

Второе действие оперы завершается хором опричников «*То не соколы в поднебесье слетались*». Основная мелодия хора – упругая, синкопированная – напоминает разбойничьи песни. Он написан в куплетно-вариационной форме.

Первый куплет звучит *a cappella* – его запевают тенора, а в припеве к ним присоединяются басы. Использование переменного лада (*H-dur – gis-moll*) еще более усиливает народный колорит. Во втором куплете основной тематический материал проходит у теноров, а басы исполняют подголоски «Гой!». Третий куплет исполняется всем составом хора в сопровождении оркестра. Хор опричников является еще одним ярким примером стилизации народной песни в оперном творчестве РимскогоКорсакова.

К числу наиболее значительных произведений русской музыкальной классики принадлежит опера *«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».* Для нее характерно сочетание эпоса и лирики, героических и фантастических мотивов народной поэзии. В основу сюжета положена древнерусская легенда XIII столетия – эпохи татаро-монгольского владычества. Реальные исторические события приобрели в ней фантастическую окраску. По словам легенды, град Китеж был спасен от разорения татарами «божьим произволением»: он сделался невидимым и стал местом идеальной, по народным понятиям, земной жизни.

В центре внимания композитора – образы русских людей, проявление лучших черт народа: патриотизма, верности, мудрости, любви к родной земле. Музыка проникнута духом эпической и лирической песенности, наряду с подлинными народными мелодиями, композитор использует их отдельные попевки и интонации.

Среди источников тематизма оперы – духовный стих, знаменный распев, хороводные и плясовые жанры, плачи, колыбельные скоморошины. Своеобразной песенно-хоровой фреской является второе действие оперы, в котором центральной сценой выступает встреча свадебного поезда Февронии. Она открывается величальной песней «*Как по мостикам, по калиновым*». К мягкой, лирической, изобилующей внутрислоговыми распевами и метро-ритмически импровизационной мелодии сопрано присоединяются в унисон альты и тенора. Второй куплет запевают в октавный унисон сопрано, альты и тенора, а в припеве к ним добавляются басы. Оркестровое сопровождение постепенно становится более насыщенным, в нем появляются новые интонации – отдаленные звуки рогов татарского полчища. Третий куплет исполняется всем смешанным хором, причем мелодия сопрано не изменяется, создавая впечатление безмятежного спокойствия, а в гармоническом сопровождении других голосов хора и в оркестре слышны тревожные звуки, предвещающие беду. Внезапно третий куплет обрывается – в страхе и смятении народ поет один из самых драматичных хоров оперы «Ой, беда идет, люди!».

В третьем действии оперы наиболее полно раскрываются патриотизм русских воинов, их героизм, решимость умереть в бою за Родину. Показательным в этом отношении является мужской хор «*Поднялася с полуночи*». Основная мелодия хора близка народной солдатской песне – одновременно и мужественной, и печальной. Квинтовые скачки в сочетании с поступенным движением, размер 3/2, сдержанный темп, придают песне

решительный характер. Хор написан в куплетно-вариационной форме, причем варьируется преимущественно оркестровое сопровождение. Куплеты не имеют мелодического и гармонического завершения, окончанием их является начало следующего куплета. Последний, пятый куплет сокращен – дружина уходит за городские стены, и песня замирает вдали. Таким образом, в оперных хорах Римского-Корсакова отразились различные стороны жизни и быта русского народа, его история, фантазия, искусство. Непревзойденное мастерство хорового письма, разнообразие стилей и форм, глубокая народность сделали творчество композитора великолепной школой хорового искусства для многих поколений музыкантов.

Расцвет русской оперы в творчестве П. Чайковского. Значимым явлением отечественной музыкальной культуры является творчество *Петра Ильича Чайковского* (1840 – 1893) – выдающегося композитора, дирижера, педагога. В музыке Чайковского отразились глубокие социально-этические конфликты, рожденные русской действительностью второй половины XIX века.

Содержание его творчества универсально: оно охватывает образы жизни и смерти, любви, природы, окружающего быта, в нем по-новому раскрываются произведения русской и мировой литературы – Пушкина и Гоголя, Шекспира и Шиллера. В музыке Чайковского нашли претворение глубокие процессы духовной жизни, сомнение, отчаяние и порыв к идеалу. Опираясь на сложившийся в творчестве Глинки и композиторов-«кучкистов» синтез интонаций городской и крестьянской песни, бытового романса, на интонационный словарь романтической эпохи, Чайковский создал собственный мелодический язык, способный и к воплощению тончайших душевных движений, и к обобщению масштабных идей. Все выразительные средства его музыки (мелодия, гармония, форма произведений) обладают огромной силой экспрессивного воздействия.

Наиболее близким Чайковскому жанром и любимым им была опера. В письмах, дневниках и критических статьях содержится множество высказываний о важности оперного жанра, его демократичности; мыслей о том, какие колоссальные возможности предоставляет композитору этот вид музыкально-сценического искусства. Огромная роль в операх Чайковского отведена хору. Его оперные хоры несут разнообразную функцию: они способствуют созданию историко-бытового и эмоционального фона, иногда используются как фактор контраста – отстранения или дают косвенную характеристику действующим лицам, предвещают события, а в ряде опер («Чародейка», «Пиковая дама») подобно хору в древнегреческой трагедии, подводят итог совершившемуся.

В оперной драматургии композитора можно наблюдать ряд типичных для него приемов развития картин, в которых значительная роль отводится хору. Прежде всего, это обострение драматического действия путем сопоставления контрастных сцен. Ярким примером может служить полная жизни и задора народная сцена I действия оперы «Чародейка», в которой

народно-песенной стихии противостоят музыкальные темы мрачных сил. Столь же контрастны бытовые зарисовки в многохорной сцене «Летний сад» («Пиковая дама»), на фоне которых происходит завязка психологической драмы, а также массовая сцена в игорном доме, усиливающая трагическую развязку оперы.

Функцию разрядки, помогающей острее воспринимать основное драматическое содержание, выполняет прием временного отстранения главной линии развития путем введения бытовых сцен (интермедия «Искренность пастушки» в опере «Пиковая дама»). Иногда массовая сцена играет большую роль в развитии самой драмы (сцена посвящения Андрея в опере «Опричник»). Наряду с этим, Чайковский любовно, поэтически воссоздает картины народного быта в сценах колядования («Черевички»), в хоре и пляске крестьян («Евгений Онегин»), в первой картине оперы «Мазепа».

В целях достижения максимальной реалистичности сценической ситуации Чайковский дифференцирует хор, использует его различные составы. Наиболее показательна в этом отношении опера «Пиковая дама». В ее первой картине участвуют детские и женские хоры; значительное место отведено в опере смешанным хорам, доходящим до 7 – 8 голосов, а в сцене «Игорный дом» – мужскому хору. Часто композитор использует в опере пение хора *a cappella*, следуя традиции М. И. Глинки (мужской хор «Господь, прости ему» в опере «Пиковая дама», хор крестьян «Болят мои скоры ноженьки» в опере «Евгений Онегин»).

Чайковский обладал собственным, ярко выраженным оперно-хоровым стилем. В его хорах четко различаются два вида фактуры: гомофонно-гармоническая, свойственная преимущественно экспозиционным частям формы, и полифоническая, главным образом в виде имитаций, в средних, разработочных разделах.

Структуре хоров свойственна повторяемость мотивов, фраз, гармонических оборотов; в то же время композитор, объединяя детали, создает построения «широкого дыхания», пользуясь секвенциями, несовершенными кадансами, раскрытыми периодами на гранях формы, гармоническим планом, включающим побочные ступени. Наряду с выдержанным четырехголосием и использованием чистых тембров, Чайковский нередко применяет *divisi*, удвоения. Часто в оперные хоры включаются элементы русской народной песенности – натуральные лады, плагальные обороты, песенная структура (запев – припев).

Важной вехой в оперном творчестве Чайковского стал *«Опричник»* (1872) по одноименной трагедии И. Лажечникова на исторический сюжет из времен Ивана Грозного. Опера изобилует остроконфликтными по характеру развернутыми массовыми сценами, основанными на непрерывном музыкальном развитии со свободным чередованием речитативно-диалогических построений, сольных эпизодов ариозного типа, ансамблей и хорового пения.

Таковы, например, сцена клятвы Андрея при вступлении в опричнину во II действии, драматический финал III действия, квартет с хором и заключительная сцена гибели Андрея в IV действии. Песни и игры девушек в первом, свадебный хор с плясками из последнего действия создают бытовой фон, на котором развертывается драма главных героев. В большинстве этих сцен использованы подлинные народные мелодии, заимствованные композитором из своего сборника «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки».

В I действии оперы звучит лирический женский хор «*На море утушка купалася*». В его основе лежит подлинная народная свадебная песня, повествующая о девушке, покидающей отчий дом. Хор написан в трехчастной форме: мелодия крайних частей подлинно народная, а в средней части – стилизованная в духе народной песни. В первой части преобладает гармоническое изложение, плагальные обороты, натуральный минорный лад (*a-moll*). Оркестровое сопровождение дублирует хор. Вся часть носит спокойный, повествовательный характер.

Средняя часть звучит более взволнованно, напряженно. Этому способствует повышение общей тесситуры, переменный размер (6/8, 9/8), насыщенное и подвижное оркестровое сопровождение, имитационный склад. В репризе тема народной песни остается неизменной, но гармонизована она иначе: она звучит в тональностях *F-dur* и *B-dur*, и только в окончании возвращается основная тональность *a-moll*. Хор «На море утушка купалася» является одним из интереснейших примеров творческого подхода к народной песне, когда композитор не просто цитирует ее, а обогащает, развивает, и его собственная авторская мелодия органически сочетается с фольклорной.

Опера *«Кузнец Вакула»* (в поздней редакции – «Черевички») была написана по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед рождеством». Для Чайковского, часто бывавшего в Украине, хорошо знавшего и любившего ее природу, быт, народные песни и игры, привлекательной была возможность широкого использования в опере элементов украинского фольклора.

Музыка «Кузнеца Вакулы» насыщена песенными интонациями и ритмами народных плясок: таковы большие красочные народные картины – сцена колядования и веселых игр молодежи во 2 картине II действия, хор кобзарей, славящих жениха и невесту в финале. В основу заключительного хора положена мелодия свадебной песни «*Та не бійся, матінко*», однако композитор не придерживается строго народного образца, внося в него мелодические и ритмические коррективы. Так задушевно-лирическая мелодия свадебной песни приобретает благодаря подобной «ретуши» торжественное эпическое звучание.

Вершиной оперных исканий Чайковского стал *«Евгений Онегин»* (1878). Хоровые сцены в этом произведении немногочисленны, поскольку основное внимание композитора сосредоточено на драме основных действующих лиц. Действие оперы разворачивается в чередовании сольных эпизодов

монологического характера (своего рода «лирических признаний» или размышлений) и встреч-объяснений.

Первую картину I действия оперы открывают хор и пляска крестьян. Первый хор «*Болят мои скоры ноженьки*» написан в стиле протяжной крестьянской трудовой песни с характерным запевом солиста и хоровым подхватом. Показательной чертой гармонического языка в этом эпизоде является ладовая переменность (чередование тональностей *Es-dur* и *c-moll*); часто используются плагальные обороты (аккорды II, VI ступеней), каденции на доминанте.

Хор написан в трехчастной форме. Первая и средняя части исполняются без сопровождения, и только в репризе вступает оркестр. Широкий и раздольный характер музыки подчеркивается использованием *divisi* в хоровых партиях – в припевах количество голосов достигает семи. Средняя часть выполняет функцию разработки, она построена на имитационном проведении темы во всех голосах. В репризе хор звучит на фоне подвижного оркестрового сопровождения.

Второй хор – пляска «*Уж как по мосту-мосточку*» представляет собой вариант подлинной народной хороводной песни «Вейся, вейся, капустка». Здесь Чайковский демонстрирует блестящее владение разнообразными приемами хорового письма, используя октавные удвоения партий, «волыночный» органный пункт у басов, хроматические секвенции, выкрики, пассажи, представляющие собой противоположное движение партий мужского и женского хоров.

Форма хора – куплетно-вариационная с элементами трехчастности. Первая часть состоит из четырех куплетов, в которых варьируются хоровое изложение (четырехголосный состав сменяется шести- и семиголосием, аккордовая фактура – подголосочной), гармонизация основной мелодии, оркестровое сопровождение. Во второй части, начинающейся с пятого куплета («Солнце село, ты не спишь ли?»), сопрано и альты исполняют основной тематический материал, а тенора и басы оживляют музыкальную ткань короткими репликами («Выйди!», «Вайну!»). Оригинальным приемом хорового письма в этой части является двойной органный пункт у мужского хора.

В репризе («Парашенька выходила») вариационность достигает своей кульминации в нисходящей хроматической секвенции, составленной из доминантсептаккордов, разрешающихся в тонические трезвучия. Восьмой куплет («Не бессудь-ка, мой дружочек»), расширенный за счет секвенций и заключения, выполняет роль коды. Особенностью ритмического рисунка мелодии является перенос логического ударения на слабую долю такта.

Оттеняющую роль в опере выполняет хор «*Девицы-красавицы*» из сцены в саду (3 картина). Его светлое, непринужденное звучание контрастирует с сольными эпизодами, передающими душевное волнение гласной героини – Татьяны Лариной. Хор предваряется небольшим оркестровым вступлением, в котором особенно выделяется звучание валторн. Два вариационно

развивающихся куплета составляют содержание хора в первом его проведении. В конце картины хор звучит более сжато, показываются лишь основные контуры разделов.

Наиболее масштабной хоровой сценой в опере является вальс и хор «*Вот так сюрприз*» из 1 картины II действия, обрисовывающий сценическое положение. На фоне яркого великолепия бала завязываются недоразумения в отношениях между действующими лицами, которые затем приведут к трагическому исходу.

Важной вехой в творчестве Чайковского стала опера *«Орлеанская дева»* (1879), где композитор обратился к одноименной романтической драме Ф. Шиллера. Опера выделяется большим количеством народно-массовых сцен, придающих музыке черты ораториальности и некоторой декоративной статичности (сцена нашествия и гимн, финалы II и III действий, картина казни).

Хоровые эпизоды связаны преимущественно с показом образа главной героини. Таков, например, хор ангелов из финала I действия, призывающий Иоанну Д'Арк к исполнению боевого долга и спасению родины. Тема хора, основанная на настойчивом повторении одного краткого мелодического оборота в диапазоне малой терции, приобретает в дальнейшем лейтмотивное значение, как внутренний голос, напоминающий героине о ее высоком призвании.

В следующей своей опере *«Мазепа»* по поэме А. С. Пушкина «Полтава» Чайковский снова обращается к историческому сюжету. Действие оперы разворачивается стремительно и напряженно в чередовании драматичных диалогов-поединков, ансамблей и массовых хоровых сцен. При этом роль «нейтральных» жанровых эпизодов, служащих для обрисовки окружающего быта, сведена к минимуму и мрачная атмосфера жестокости, коварства и кровавых преступлений сгущается почти непрерывно. Уже первая картина I действия, начинающаяся глинкински прозрачным лирическим женским хором, завершается бурной драматической сценой ссоры, написанной в виде большого ансамбля с хором. В хоровых сценах оперы «Мазепа» широко используются интонации и ритмы украинских народных песен – яркими примерами являются хор и причитание матери «Не гроза небеса кроет тучею», хор и пляска «Нету, нету тут мосточка».

Опера открывается хором девушек «*Я завью, завью венок мой душистый*». Оркестровое вступление построено на основной теме хора, написанного в куплетно-вариационной форме с элементами трехчастности. Мелодия в стиле украинской народной песни звучит мягко, лирично, переходя от унисона к двухголосию, останавливаясь в конце каждой фразы на звуках тоники (тональность *h-moll*). Во втором куплете отклонение в параллельный мажор оживляет фактуру, вносит активные интонации. Третий куплет вновь возвращается в основную тональность. В каждом куплете варьируется оркестровое сопровождение, а отыгрыши между куплетами содержат элемент

звукоизобразительности: арпеджированные аккорды создают образ переливающейся воды, плетущихся венков.

Средняя часть сцены состоит из трех различных эпизодов. В первом девушки приветствуют главную героиню – Марию. Хор звучит более подвижно, жизнерадостно (тональность *D-dur*). Второй эпизод – ответ Марии – более сдержан и окрашен в печальные тона (тональность *fis-moll*). В окончании на доминантовом органном пункте подготавливается тональность третьего эпизода (*A-dur – fis-moll*). В нем голоса сначала излагаются полифонически: сопрано имитируют партию альтов, фразы секвенционно поднимаются вверх – девушки как бы перебивают друг друга. Завершается эпизод гармоническим заключением. Реприза повторяет в несколько сжатом виде первую часть хора. Оркестровое сопровождение уже не дублирует хор: оно становится более подвижным, насыщенным, разнообразным. В конце сцены как напоминание об основной теме звучит прозрачное заключение оркестра.

Широко развернутую народную сцену представляет собой картина казни (финал II действия), построенная на ярких и сильных контрастных сопоставлениях. Хор народа, который со смешанным чувством любопытства, нетерпения и страха ждет этого жуткого зрелища, начинается краткими репликами отдельных групп, переходящими в громкие вопли и причитания. Мрачно-торжественное шествие гетмана и его свиты, предсмертная молитва осужденных на казнь и последние возгласы потрясенного народа при взмахах топора – все это соединяется в страшную и величественную картину, которую Б. Асафьев считал возможным сравнить со знаменитым полотном В. Сурикова «Утро стрелецкой казни».

Вершиной оперного наследия Чайковского является *«Пиковая дама»* (1890). Высокая степень симфонической обобщенности совмещается в этом произведении с ярким и красочным сценическим действием, изобилующим резкими контрастами, сменами света и тени. Острейшие конфликтные ситуации чередуются с отвлекающими фоновыми эпизодами бытового характера.

Жанровые элементы сосредоточены преимущественно в трех первых картинах оперы. Своего рода заставкой к основному действию служит сцена гуляющих в Летнем саду, детских игр и беспечной болтовни нянек, кормилиц и гувернанток. Идиллическая сценка развлечений светских барышень с пляской «Ну-ка, светик Машенька» в начале второй картины помогает оттенить печальную задумчивость и скрытую душевную тревогу Лизы. Особенной декоративной пышностью отличается третья картина бала, ряд эпизодов которой сознательно стилизован композитором в духе музыки XVIII века. Обстановка бала передается празднично звучащим хором певчих и интермедией-пасторалью «Искренность пастушки», не связанной непосредственно с развитием действия. Седьмая картина – трагический финал оперы. Хор игроков «Будем петь и веселиться», перебиваемый краткими отрывистыми репликами участников игры, затем бесшабашная песня «Так в

ненастные дни собирались они» нагнетают атмосферу угарного азарта, в которой протекает последняя отчаянная игра Германа, оканчивающаяся проигрышем и самоубийством.

Яркой зарисовкой петербургского быта и нравов светского общества является *Хор гуляющих* из 1 картины. Он находится в центре большой жанровой сцены в Летнем саду, где собрались кормилицы и нянюшки с детьми, военные, старые вельможи, молодые девицы. Все радуются хорошей погоде; девочки играют в горелки, мальчики – в солдатов, гувернантки и нянюшки умиляются, глядя на них. Звучат детские хоры («Гори, гори ясно» и «Раз, два, левой, правой!») и женские хоры отдельных групп.

Смешанный Хор гуляющих написан в трехчастной форме. В первой части используется гармонический склад изложения, текст и ритмический рисунок во всех партиях совпадают. Пунктирный ритм, квартовые взлеты мелодии, перенос ударения на вторую долю такта в размере 3/4 придают музыке характер полонеза. Средняя часть хора – пример сложной полифонии: каждая партия имеет свой мелодический и ритмический рисунок, а также самостоятельный текст. Реприза хора полностью повторяет первую часть, объединяя всех гуляющих в общем чувстве восторга и радости. Анализ оперных хоров П. И. Чайковского показывает, что они написаны с глубоким знанием особенностей хорового письма. Совершенные по форме, проникнутые интонациями народных песен они стоят в ряду лучших произведений русской музыкальной классики.

Тема 4. Эволюция жанра a cappella в творчестве русских композиторов XIX – начала XX столетия

Хоровое творчество А. Даргомыжского. Важное значение в развитии русского хорового искусства *a cappella* имеет цикл А. Даргомыжского *«Петербургские серенады»,* представляющий собой сборник из 13 трехголосных ансамблей, изданный в 1850 году. Большая часть (8 пьес) написаны для меццо-сопрано, тенора и баса; 3 – для сопрано, тенора и баса; 2 – для тенора, баритона и баса. Это своеобразная вокально-поэтическая антология, представленная стихотворениями А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Дельвига, А. В. Кольцова, Н. М. Языкова, А. В. Тимофеева. Цикл демонстрирует разнообразие жанровых истоков: застольные песни («Из страны, страны далекой», «Что смолкнул веселия глас», «Пью за здравие Мери»), романсы («Где наша роза», «Приди ко мне»), баркарола («По волнам спокойным»), баллада («Ворон к ворону летит»), музыкальная картина («Буря мглою небо кроет»), сатира («В полночь леший», «Говорят, есть страна»). Для «Петербургских серенад» характерны выразительность голосов, тонкая передача поэтического текста, отсюда – камерный характер цикла, тяготение к малым формам (период, куплет, строфичность), несложность гармонического языка и гомофонной фактуры.

В «Петербургских серенадах» композитор обновил тип камерно-хорового искусства, возродив черты кантового стиля и придав им характер концертной хоровой музыки. Близость кантам обнаруживается в преобладании простой, преимущественно куплетной формы, в несложной мелодической и гармонической фактуре, в использовании характерной для приветственных кантов фанфарной мелодии и, наконец, в разнообразии комбинаций голосов неполного смешанного состава. Вместе с тем Даргомыжский по-новому использует возможности вокального ансамбля, опираясь на разнообразие градаций лирических оттенков, рожденных содержанием поэтического слова.

Для «Петербургских серенад» характерно тяготение к психологической углубленности, к индивидуализации образов, к гибкости выражения. Композитор тонко «инструментует» серенады, поручая хоровым партиям развитие тематического материала, нередко применяя имитации. Рассчитанные на домашнее музицирование, пьесы цикла являются первыми произведениями светской вокальной музыки *a cappella*, переходной формой от ансамбля к хору.

Хоровое творчество Ц. А. Кюи. *Цезарь Антонович Кюи (*1835 – 1918) – замечательный музыкальный критик и талантливый русский композитор, мастер хоровой миниатюры, в основном, лирико-созерцательного характера. Б. Асафьев отмечал, что именно «романс, салонная лирика – настоящая сфера Кюи», подчеркивал такие характерные черты его творчества как «элегантность мелодии, вкус к изысканным гармониям (сочетание Шуман-Шопен) и гибкость декламации»[25].

Большинство хоровых миниатюр, как и романсов композитора, носит отпечаток изящной лирики. По тематике хоры Кюи, нередко, – лирические пейзажи: «Засветилась вдали», «Ноктюрн», «Уснуло все», «Весеннее утро», «Гроза». Два сборника Кюи «Семь хориков» на слова И. Белоусова и «Семь вокальных квартетов» на слова Ф. Сологуба представляют интерес с точки зрения вокально-хорового и письма и авторской стилистики.

Цикл *«Семь хориков»,* включающий хоровые пьесы «Весеннее утро», «Всюду снег», «Затихают песни», «Гроза», «В лесу», «Ласточка», написаны для женского хора без сопровождения. Их отличает прозрачность хоровой фактуры, тонкая нюансировка, удобная тесситура, мастерское использование тембровых возможностей голосов. Хоры невелики по объемы, но глубоки по содержанию. Они являются прекрасными образцами жанра миниатюры и изобразительности в хоровой музыке.

Произведения их сборника *«Семь вокальных квартетов»* («Воды», «Ризой бледно-голубой», «Сокрытая красота», «Я ждал», «Васильки на полях», «Зой» /эхо/, «Неурожай») написаны на слова Ф. Сологуба и могут исполняться смешанным хором.

Фактура хоровых сочинений Ц. Кюи весьма разнообразна. При использовании гомофонно-гармонического стиля, композитор оживляет

[25] Асафьев, Б. Русская музыка. – Л., 1968. – С. 74.

и усложняет голосоведение, придавая хоровым партиям достаточную самостоятельность. Эпизодически Кюи использует прием имитаций (например, в хоре «Грозовые тучи»). Типичным является прием постепенного включения голосов в общую фактуру («Засветилась вдали», «Баркарола»), а также развертывание мелодии путем передачи их голоса в голос составляющих ее мотивов («Воды», «Уснуло все», «Грозовые тучи»).

Более развернутые сочинения композитора для смешанного хора – «Уснуло все» (сл. Д. Ротгауза), «Засветилась вдали» (сл. И. Сурикова) – написаны в романсовом стиле и отличаются выразительной мелодией, красочным гармоническим языком, развитым голосоведением (*divisi* в партиях), разнообразием хоровой фактуры[26].

Хоровая музыка a cappella в творчестве С. И. Танеева. В русской музыке рубежа XIX – XX веков *Сергей Иванович Танеев* (1856 – 1915) занимает совершенно особое место. Выдающийся музыкально-общественный деятель, педагог, пианист, первый в России крупный ученый-музыковед, человек редких нравственных достоинств, Танеев был признанным авторитетом в культурной жизни своего времени. Ученик и последователь Чайковского, Танеев находит свой собственный путь, синтезирующий романтический лиризм и классицистскую строгость выражения. Хоровые сочинения занимают обширную область творчества С. И. Танеева.

Им создано 37 хоров без сопровождения, около десяти вокальных ансамблей, три кантаты, духовные произведения. Основные образные сферы хоровой музыки Танеева – это действенный драматизм и философская медитация. Композитору совершенно чужды сферы безобразного, зла, сарказма. Высокая степень объективации отраженного в танеевской музыке внутреннего мира человека, показ процесса течения эмоций и размышлений создают сплав эпического и лирического. Композитор стремился воссоздать в своих произведениях целостную картину бытия, противоречивую и единую. Танеев существенно расширил круг этических проблем в музыкальном искусстве, обратившись к таким духовным источникам, как античная трагедия (опера «Орестея») и христианская образность (философские кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»). По мнению Б. В. Асафьева, ряд произведений композитора (в том числе и хоровые опусы) находится на грани интеллектуального становления музыки как философии. То, что хоровой жанр занимает значительное место в творчестве Танеева, является отнюдь не случайным фактом. Его привлекало, прежде всего, одно из фундаментальных свойств хоровой музыки – ее способность выражать масштабные идеи, как бы поднимающиеся над уровнем переживаний отдельного человека.

Выдающиеся страницы творчества композитора связаны с созданием произведений для хора без сопровождения. Заслуга композитора состоит в том, что он поднял жанр хора *a cappella* до уровня самостоятельного, стилистически обособленного вида музыкального искусства. Интерес Танеева

[26] Романовский, Н. В. Хоровое творчество Ц. А. Кюи // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве. – Л., 1982. – С. 63–72.

к хоровому жанру *a cappella* вызван как его личными творческими установками, так и ростом хорового музицирования в русском музыкальном быту конца XIX века. Им было создано значительное количество хоровых произведений, большинство из которых представляют собой сложные, развернутые по форме композиции с совершенным полифоническим мастерством.

Сочинения Танеева охватывают многие жизненные темы: от передачи размышлений о смысле жизни через образы природы до раскрытия глубоких философских и этических проблем. С большой тщательностью композитор отбирал тексты для своих хоров, обращаясь к творчеству различных поэтов. Однако он отдавал предпочтение стихам Ф. Тютчева и Я. Полонского за их содержательность, любовь к природе и поэтичность образов, привлекали его также стихотворения К. Бальмонта.

Указывая на требования, которые Танеев предъявлял к поэтическим текстам, Б. Яворский отмечал, что он искал: насыщенную психологичность с ярко выраженной, иногда до накала эмоциональностью; перспективность, из-за чего во всех текстах пейзажи даются как психологический параллелизм; общий четкий образ, в котором психологичность (выражение) дана в перспективном выявлении (изобразительность).

Широкая трактовка литературного текста, который служит источником для возникновения музыкального образа, является особенностью хорового стиля Танеева. Композитор стремится передать, прежде всего, основную направленность содержания. При этом он отбирает слова и фразы, несущие наибольшую смысловую и образную нагрузку и различными приемами делает их для слушателя наиболее выпуклыми. Один из распространенных приемов – чередование типов фактуры. Текст, прозвучавший в гомофонногармоническом складе, получает дальнейшее раскрытие и обогащение средствами полифонического развития. В этом сочетании гармонических и полифонических приемов заключена важная особенность хорового письма Танеева. Свободный переход из одной фактуры в другую базируется на интенсивной мелодизации голосов в гармоническом изложении (образец характерной русской «поющей гармонии») и на ясной гармонической основе полифонического склада.

В хорах Танеева великолепно раскрываются выразительные возможности полифонии. Размышляя о ее воплощении вокальными средствами, композитор писал: «Контрапункт дает возможность каждому голосу спеть ту мелодию, которая выражает данное настроение, и таким образом извлечь из хора наибольшую выразительность, на какую он способен»[27]. Не довольствуясь применением средств классической полифонии (имитационной, контрастной), Танеев вводит принцип подголосочности, т. е. придает ей национальный колорит. Характерна также

[27] Ольхов, К. А.. Хоры a cappella С. И. Танеева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://text.123doc.org/document/1415321-a-capella.htm

картинность, живописность образов, выраженных полифоническими средствами.

Определенные чувства и настроения в хорах Танеева возникают благодаря свойствам музыкального тематизма: большой рельефности и пластичности, полноте декламационной проникновенности и лиризма. Эти свойства связаны с содержащимися в темах яркими, многообразными оборотами и острыми тяготениями, усиленными гибким движением и соответствующей ритмикой. Хоровая музыка Танеева показывает большое разнообразие форм. «Самые стройные хоровые сочинения суть те, – писал композитор, – в которых контрапунктические формы соединяются со свободными формами, то есть в которых имитационные формы делятся на части, предложения и укладываются в форме предложений и периодов»[28].

Вместе с тем, Танеев учитывал и то обстоятельство, что к хоровым формам не всегда подходят определения, идущие от инструментальной музыки, так как их строение находится в зависимости от текста. Помимо строфической и куплетной форм, типичных для хоровой музыки, Танеев применяет простую двухчастную («Восход солнца»), сложную двухчастную («Альпы», «В дни, когда над сонным морем», «На корабле»), двойную сложную трехчастную («Увидал из-за тучи утес»), рондо («Прометей»), сонатные формы («Тишина», «Призраки», «Посмотри, какая мгла», «Развалину башни, жилище орла»). С большим разнообразием в партитурах Танеева представлены выразительные возможности хора. Вокально-техническая сторона танеевского письма отражает глубокое знание певческого голоса. Это проявляется в плавности и мелодичности голосоведения, в применении преимущественно удобных тесситур, в эффективном использовании вокально-тембровых красок.

В ряде хоров имеется перекрещивание голосов как следствие свободного переплетения мелодических линий, как сочетание контрапунктического изложения с подголосочным, рождающим оригинальную фактурную изменчивость. О высокой требовательности к исполнению свидетельствуют многочисленные указания автора, касающиеся темпа, нюансировки, фразировки, звуковедения.

Особое значение он придавал терминам, определяющим характер музыки. Практически все свои хоровые сочинения композитор писал для различных исполнительских коллективов – во многих партитурах есть посвящения: «Синодальному хору», «Русскому хоровому обществу», «Хору императорской оперы в Петербурге», «Хору московских Пречистенских курсов для рабочих», «Хоровому обществу чешских учителей».

Хоровое наследие Танеева условно делится на два периода: 70 – 80 годы и рубеж XIX – XX веков. Ранние хоры («Венеция ночью» и «Серенада» на сл. А. Фета, «Сосна» на сл. М. Лермонтова, «Ночь» на сл. Н. Языкова, «Вечерняя песня» на сл. А. Кольцова) – преимущественно

[28] Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры. Вторая половина XVII – начало XX века / В. П. Ильин. – М. : Композитор, 2007. – С. 143.

связаны с образами природы. Это миниатюры гомофонно-гармонического склада, написанные в строфической или куплетной форме.

Прозрачность хоровой фактуры свойственна и вокальным ансамблям Танеева – терцетам («Сонет Микеланджело», «Рим ночью», «Тихой ночью») и квартетам («Монастырь на Казбеке», «Адели»), которые могут исполняться хором. В 1880 году композитор пишет три хоровые миниатюры для любительского юмористического журнала «Захолустье». В этих хорах Танеев использует в пародийном плане различные полифонические жанры, взяв за основу прием сочетания преувеличенно выпуклой музыкальной стилизации и заведомо несерьезного литературного текста.

Первый хор – шуточная трехголосная фуга на текст афоризма Козьмы Пруткова: *«Специалист подобен флюсу, полнота его одностороння».* Это небольшое по масштабу произведение написано в духе тщательно нарочитой и строгой стилизации полифонической фактуры эпохи барокко. Лаконичная пафосная тема декламационного склада в тональности *C-dur*, витиеватое противосложение, характерные барочные каденционные обороты с опеванием – все эти достаточно нейтральные синтаксические средства придают музыкальному ряду гротесковый подтекст именно в сочетании со словом Пруткова.

Другое произведение из этого ряда – *«Фонтан»,* написано также на текст Козьмы Пруткова. Хор представляет собой двойную трехголосную фугу с раздельной экспозицией. Первая тема («Если у тебя есть фонтан») строго диатонична, изложена крупными длительностями в тональности a-moll, в умеренном темпе, что создает ощущение широты и тягучести, сознательно противоречащее образу струящегося фонтана. Вторая тема («заткни его») построена на двух призывных кварто-квинтовых интонациях в тональности *C-dur*. Завершается фуга строгим хоральным построением («дай отдохнуть и фонтану»), в котором композитор воспроизводит риторические интонации барочной музыки. Таким образом, «весь комплекс музыкальных приемов в сочетании с текстом призваны выразить у Танеева иной смысл произведения. В аллегоричном изречении Козьмы Пруткова под фонтаном подразумевается никчемная болтовня, но в контрасте остроумного афоризма и излишне академичного, нарочито усложненного музыкального языка рождается совершенно другой подтекст хора. Это пародия и наглядное предостережение от композиторского графоманства, от излишества и сложности выразительных средств при скудности художественного содержания»[29].

Еще одну своеобразную полифоническую стилизацию Танеев создает в хоре *«Лежа в кровати»* на собственный текст. В произведении с помощью мастерской пародии трактуются художественные принципы барочной теории аффектов, подразумевающей выражение определенных эмоциональных состояний посредством закрепленных музыкальновыразительных элементов.

[29] Терещенко, В. П. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева: дис … канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. П. Терещенко. – М., 2015. – С. 64.

Здесь контрастно сопоставлены два типа интонационности: ламентозно-мадригальной (связанной с болезненным состоянием) и торжественно-гимнической (олицетворяющей здоровье). В первой части болезнь и связанный с ней аффект страдания выражается минорной тональностью, прихотливым изломанным ритмом, подчеркиванием вводных тонов к тонике и доминанте, многочисленными нисходящими задержаниями. Короткие восходящие пассажи шестнадцатыми длительностями с последующим широким нисходящим скачком словно изображают человека, пытающегося подняться, но тут же падающего от бессилия.

Во второй части звучит гимн здоровью. Мажорная тональность, быстрый темп, простой четкий ритм в размере 4/4, опора на тонику – все музыкальные средства призваны создать ощущение радости и бодрости духа. Все три хора объединены общей тематикой – как отмечает музыковед В. П. Терещенко, «это своеобразные советы или даже, если можно так выразиться заповеди, касающиеся композиторского творчества: предостережение от пустого графоманства, от банальности, от зацикленности и односторонности мышления»[30].

В 1897 году Танеев создает *«Восход солнца»* (ор. 8) на слова Ф. Тютчева. Это качественно новое сочинение, в котором воплощена излюбленная Танеевым концепция восхождения к «гармонии мира», и для ее реализации широко привлечены средства имитационной полифонии. Картина предутреннего сумрака открывается тихим диатоническим унисоном сопрано и теноров, сопоставленным с хроматической аккордикой низких женских и мужских голосов («Молчит сомнительно восток…»). Основная тональность – *c-moll*. Элементы имитации в первой части хора воспринимаются как густые тени, отбрасываемые предметом.

Вторая часть вносит контраст: меняется тональность (одноименный *C-dur*), становится более подвижным темп, динамика разрастается от *piano* до *fortissimo*. Тип мелодики, в частности, ее поступенность, отсутствие скачков косвенно ассоциируются с мелодиями знаменного распева. Финальный раздел (*allegro maestoso*) посредством музыкального языка демонстрирует обилие жанровых истоков: гимнический хорал, интонации виватных кантов; остинатная фигура у басов связана с плясовой ритмикой и одновременно с колокольным перезвоном – воплощение слов «раздастся благовест всемирный».

В 1900 году появляется ор. 15, включающий два хора – «Звезды» на сл. А. Хомякова и «Альпы» на сл. Ф. Тютчева. Сочинение *«Звезды»* отличает философская направленность содержания – оно созвучно концепции Богочеловечества, согласно которой соединение человека с Богом является результатом личного духовно-нравственного самосовершенствования. Музыкально-космогоническая сторона хора связана с многозначительным,

[30] Терещенко, В. П. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева: дис … канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. П. Терещенко. – М., 2015. – С. 66.

метафорическим переосмыслением образов природы, которые «не просто одушевляются, но обожествляются, несут в себе сакральный смысл…Это лирико-философские обобщения, в которых Небо, Звезды, Море, Скалы приобретают символическую трактовку. Мир разворачивает перед нами свою Красоту, словно великий вселенский Храм, где звезды – лампады, небо – свод собора, цветы – благовония, благовест – всемирный колокольный звон Солнцу, а молитва – всеобщее хоровое соборное обращение к Богу-Природе-Солнцу-Божественной мудрости»[31].

В хоре *«Альпы»* Танеев, стремясь передать контраст двух картин природы, противостояние света и тьмы, обращается к сложной двухчастной форме. Усилению контрастности способствует частая смена темпов и метра, сопоставление минорной тональности с мажорной. Также композитор применил здесь все основные типы фактур: аккордовую, гомофонно-гармоническую, полифонию, выраженную фугой, и имитационными построениями.

Вершина хорового письма Танеева – *12 хоров на слова Я. Полонского* (ор. 27). В этом цикле нет структурных черт целостной крупной композиции, нет интонационно-тематических связей. Каждый из хоров оригинален по музыкальному языку, но, в то же время, они связаны по идейно-образному строю. Из музыкальных средств на первый план выступают принципы контраста и обрамления, действующие, в частности, в сфере тональных планов.

В цикле преобладают бемольные тональности, и особое значение приобретает *d-moll* и родственные ему тональности (№ 1 «На могиле» – *d-moll*, № 2 «Вечер» – *B-dur*, № 7 «Из вечности музыка вдруг раздалась» – *F-dur*, № 8 «Прометей» – *B-dur* с фугой *d-moll*, № 11 «По горам две хмурых тучи» – содержит раздел *d-moll – B-dur*, № 12 «В дни, когда над сонным морем» – *B-dur – d-moll*). Другие бемольные переклички возникают в №№ 3 («Развалину башни, жилище орла»), 5 («На корабле») и 6 («Молитва»): это сопоставления тональностей *c-moll – Es-dur – F-dur*. Диезные тональности возникают в «отстраняющих» хорах-интермеццо: «Посмотри, какая мгла» (*h-moll*), «Увидал из-за тучи утес» (*A-dur*), «Звезды» (*E-dur*). Но и здесь возникает тональное напряжение за счет использования энгармонических модуляций (из *A-dur* в *F-dur*, из *E-dur* в *As-dur*). Не меньшее значение имеют в цикле контрастные сопоставления: динамические, темпоритмические, фактурные. Полифонические средства в этом опусе связаны с динамизацией образности и музыкальной ткани, а гомофонно-гармонические – с экспонированием текста и основных музыкальных тем.

Цикл состоит из трех тетрадей, каждая из которых включает по 4 хора, при этом тетради различаются по количеству голосов. Первая тетрадь включает четырехголосные хоры; вторая – пятиголосные; третья – шести

[31] Штейнер, О. А. С. И. Танеев и Серебряный век: автореф. дис… канд. искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/s-i-taneev-iserebryanyy-vek

и восьмиголосные. В четырехголосных, мелодичных по складу пьесах первой тетради («На могиле», «Вечер», «Развалину башни, жилище орла», «Посмотри, какая мгла») велика роль подголосочной полифонии, ярко выражена звукоизобразительность. В пятиголосных хорах второй тетради («На корабле», «Молитва», «Из вечности музыка вдруг раздалась», «Прометей») сконцентрирована главная особенность всего цикла – использование средств имитационной полифонии. В третьей тетради композитором очень эффектно реализована идея многохорности, антифонного хорового звучания.

Хоры «Увидал из-за тучи утес» и «Звезды» построены на тембровом сочетании мужской и женской групп, которые передают пасторальный характер этой музыки. Заключительные два хора – «По горам две хмурых тучи» и «В дни, когда над сонным морем» – представляют собой двухорные композиции, подобные по масштабу симфоническим фрескам. В каждой из них содержатся контрасты звуковедения, штрихов, нюансировки.

Музыкальный материал хора «*На могиле*» (№ 1) служит порождающим импульсом и истоком интонационного развития всего цикла в целом. Его хоральная, плотная звучность, ритмическая размеренность в сочетании с внутренней устремленностью настраивают на сокровенное повествование. В начальной фразе («Сто лет пройдет») содержится поэтическая аллегория вечности.

Хор «*Вечер*» (№ 2) представляет собой лирическую пейзажную зарисовку. Он написан в трехчастной форме с зеркальной репризой. В первой части основная тема («Зари догорающей пламя») сначала излагается гомофонно-гармонически: на органном пункте басовой партии легкую и нежную мелодию ведут женские голоса. Далее эта тема получает полифоническое развитие, проходя имитационно у теноров, басов и сопрано. Вторую тему первой части («Сквозит лучезарное море») ведет дуэт сопрано и теноров, а выдержанные звуки басов и альтов создают гармонический фон. Завершается первая часть небольшим эпизодом, в котором движение трех верхних голосов параллельными аккордами staccato изображает перезвон бубенчиков («Затих по дороге прибрежной бубенчиков говор нестройный»). Средняя часть хора продолжает цепочку звукоизобразительных эпизодов: песня погонщиков (соло теноров на фоне выдержанных звуков остальных голосов); промелькнувшая «крикливая чайка» (движение женских голосов параллельными терциями с характерным скачком мелодии вверх); «убаюкивающее» соло басов («Качается белая пена у серого камня, как в люльке заснувший ребенок»). Минорная окраска этой части придает оттенок светлой грусти, сожаления об исчезающих видениях и звуках. Ее завершение («И в каждой росинке трепещет»), изложенное гармонически, является по своей звучности кульминацией всего хора. В репризе переплетаются основные темы первой части. Большое выразительное значение имеет метроритмическая структура. Переменный размер 6/8 и 9/8 придает музыке

баркарольный характер; синкопы, оживляющие размеренность движения, вносят трепетность в звучание хора.

Хор «*Развалину баши, жилище орла*» (№ 3) рисует образ уныло возвышающейся над пропастью скалы, которая «вспоминает» о былом величии. Это яркая, развернутая картина, в которой заложена мысль о навсегда ушедшем счастье. Музыку отличает напряженный драматизм в сочетании с повествовательностью. Хор написан в сонатной форме, не характерной для вокальной музыки. Главная партия, экспонирующая основой текст, изложена в форме периода неквадратного строения.

Ее основная тема носит декламационный характер. Медленный темп (*Adagio ma non troppo*), четкий размеренный ритм, октавное звучание, «маршевый» метр 4/4 придают теме героический характер. Побочная партия резко контрастирует главной. В первую очередь – это внешний контраст: смена темпа (*Allegro vivace*), мажорный лад, переменный метр (6/8 и 9/8), штрих *staccato*, ритмический рисунок основной темы, имитирующий «топот коней». Во-вторых, это внутренний идейный контраст: побочная партия рисует героическое прошлое, которое безвозвратно ушло. В разработке полифонически сочетается материал главной и побочной партий. В зеркальной репризе уплотняется фактура, усиливается динамика, появляются тональные отклонения, создающие особую напряженность.

Примером тончайшей пейзажной лирики является хор «*Посмотри, какая мгла*» (№ 4). Одним из главных средств выразительности здесь являются имитации, которые придают звучанию характер мерцания, зыбкости. Музыка выдержана в легком, невесомом *staccato*, в быстром темпе; обилие мягких плагальных гармоний и прозрачная нюансировка позволяют провести аналогию с импрессионисткой живописью.

Хоры «*На корабле*» (№ 5) и «*Молитва*» (№ 6) имеют тесную смысловую взаимосвязь. Первый хор заканчивается обращением к Богу, а следующая за ним «Молитва» всецело разрабатывает этот мотив. В хоре «*На корабле*» Танеев широко применяет разнообразные средства выразительности, которые выступают в роли музыкальных метафор: стремительные гаммообразные пассажи – образ набегающих волн; неустойчивость ладо-гармонического языка, многочисленные синкопы – изображение сомнения, усталости. Показательно, что в рамках одного сочинения композитор использует различные типы полифонической фактуры – как свободную, так и строгую, характерную для стилистики эпохи Возрождения.

В хоре «*Молитва*» Танеев не стремился воссоздать стилистику православной певческой традиции. Данное сочинение демонстрирует широкий спектр элементов музыкального синтаксиса и приемов хорового письма. Во-первых, пятиголосный склад фактуры с использованием *divisi* у теноров. Во-вторых, крайняя полифонизация хоровых партий со сложным наложением голосов по вертикали. В-третьих, предельная хроматизация мелодических линий, которая приводит к тональной неустойчивости, эфемерности гармонии. В контексте произведения все средства

выразительности подчинены общему аллегорическому смыслу. Как отмечает В. П. Терещенко, «этот смысл можно обозначить как молитва в состоянии крайней болезненности и смятения души, молитва, не приводящая к утешению. Это молитва духовных слепцов, не ведающих Света Истины и блуждающих во мраке духовной темноты и пустоты»[32].

Хор «*Из вечности музыка вдруг раздалась*» (№ 7) – это своего рода философское откровение, которое озвучивает мысль об исцеляющей силе музыки и искусства.

Хор «*Прометей*» (№ 8) находится в точке золотого сечения, являясь кульминацией цикла. Это наиболее крупное по масштабу и наиболее сложное по технике музыкальное полотно. Музыкальная драматургия хора выстраивается на контрасте двух эмоционально-образных сфер, отражающих, с одной стороны, повествование героя о своем подвиге, и с другой – страшный гнев богов. Контрастность фактуры сочетается здесь с тональными и темповыми различиями. Образ Прометея – аккордовый склад, мажорный лад, умеренный темп; образы тьмы, страдания, черного ворона – взрывающая повествование тройная фуга, минорная окраска, темповое ускорение.

Хор «Прометей» является ярким примером осмысления музыкальной формы в связи с динамикой развития художественного образа. Форма рондо, в которой он написан, получила оригинальную «сквозную» линию развития благодари тому, что образ Прометея претерпевает изменения (первый эпизод – тройная пятиголосная фуга «И проснулись боги», второй – фугато «И посланный ими»). Таким образом, Танеев не только следует за драматургией стихотворения, но и углубляет контраст, заложенный в нем.

Хоры «*Звезды*» (№ 9) и «*Увидал из-за тучи утес*» (№ 10) посвящены как будто лишь природе. Но и здесь имеется важный подтекст. «*Звезды*» – хор, который может быть понят как памятник делам и мыслям, оставляемым людьми. Он повествует о духовных ценностях, в том числе о произведениях искусства. Музыка носит характер то сосредоточенного размышления, то непосредственного чувства. Этому способствует в первом случае стройность формы, строгость имитационных приемов (1 часть), а во втором – наличие лирических, задушевных интонаций (2 часть). Сочетание строгости и доступности, интеллектуальности и эмоциональной окраски характерны для этого хора.

Хор «*По горам две хмурых тучи*» (№ 11), как и «*В дни, когда над сонным морем*» (№ 12), посвящен морской теме. Это монументальное двухорное произведение в трех частях. В его основе лежит одна музыкальная тема, которая излагается в начале и со свойственным Танееву мастерством модифицируется в каждой из частей, трижды меняя свой облик. Смысл хора

[32] Терещенко, В. П. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева: дис … канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. П. Терещенко. – М., 2015. – С. 83.

может трактоваться как примирение враждующих сил, подчинившихся высокому эстетическому и этическому началу.

В цикле на слова Я. Полонского ярко и многообразно воплощено хоровое мастерство Танеева: обращение к различным составам хора, использование солирующих партий, тембровоколористические приемы, позволяющие говорить о своеобразных оркестровых эффектах. Концептуальность, яркая контрастность, динамическое развитие образов, масштабность форм свидетельствуют о симфонической природе цикла.

Последний хоровой цикл Танеева – ор. 35, 16 хоров на стихи К. Бальмонта написан в 1913 году для мужского состава по заказу Певческого союза пражских учителей. Музыка обнаруживает связь с эстетикой символизма – в большинстве номеров претворены мотивы безысходности, разочарованности, образы мрака, смерти или разрушения («Феникс», «Мертвые корабли», «Сфинкс», «Звуки прибоя»).

Общий суровый, сдержанный тон цикла подчеркнут особыми средствами музыкальной выразительности – октавными унисонами, квинтовыми созвучиями, натуральными ладами, хроматизмами. Присутствуют в произведении и жизнеутверждающие, светлые образы («Заря», «Морская песня»). От цикла хоров на слова Я. Полонского бальмонтовские хоры отличаются двумя противоположными, но, в то же время, органично воплощенными тенденциями: стремление к скупости, порой аскетизму средств, с одной стороны, и к красочности звучания – с другой. Музыковеды отмечают, что в этом цикле Танеева, как и в стихах Бальмонта, сочетаются черты музыкального импрессионизма с моментами повышенной экспрессивности.

С. И. Танеев внес выдающийся вклад в развитие русского хорового искусства как автор монументальных произведений, отличающихся глубиной замысла, силой и яркостью эмоционального воздействия, высоким художественным совершенством формы, тонкостью хорового письма, великолепным знанием специфики звучания хора *a cappella* и возможностей певческого голоса. Его творчество, став высшим проявлением классического стиля в русской хоровой музыке, оказало большое влияние на многих музыкантов последующих поколений.

Хоры a cappella в творчестве П. И. Чайковского. На протяжении всей творческой жизни *Петр Ильич Чайковский* (1840 – 1893) работал в жанре хоровой музыки *a cappella*, однако в его творчестве ему отведено немного места. Вместе с тем, хоровое наследие композитора играет выдающуюся роль в развитии русского хорового искусства. П. Чайковский считается основателем русской акаппельной классики; многие хоровые миниатюры (из 11-ти) композитора включены в «золотой фонд» российского концертного и педагогического репертуара. Созданные в лучших традициях русской камерно-вокальной лирики эти сочинения претворили в хоровой музыке особенности песенно-романсовых жанров («Что смолкнул веселия глас»),

русской народной песни («Соловушко», «Не кукушечка», «Без поры да без времени»), элегии («Вечер», «Ночевала тучка золотая»).

Первый хор без сопровождения «На сон грядущий» на слова Н. Огарева композитор написал еще в годы учебы в Петербургской консерватории. В Московский период Чайковский знакомится с известным хормейстером Карлом Альбрехтом. Результатом этого творческого содружества стало появление ряда сочинений для хора *a cappella*.

Почти все хоровые сочинения написаны композитором по заказу. Так, в 1885 году он написал гимн для праздника в честь святых Кирилла и Мефодия. Многие произведения Чайковский посвящал различным хоровым коллективам и их руководителям. В частности, по просьбе К. Альбрехта был написан хор «Блажен, кто улыбается» на стихи К. Романова, посвященный студенческому хору Московского университета. Часть произведений была посвящена Бесплатному хоровому классу И. Мельникова (руководил хором русский певец и хормейстер Ф. Ф. Беккер), часть – хору Мариинского театра. К 50-летию артистической деятельности своего учителя А. Г. Рубинштейна композитор написал хор «Привет Рубинштейну» на стихи Я. Полонского, заказанный юбилейной комиссией по проведению торжеств. Самым последним сочинением Чайковского для хора было создание по просьбе певца И. А. Мельникова для руководимого им Бесплатного хорового класса цикла из трех хоров (мужского, женского и смешанного). В качестве литературных первоисточников композитор использовал стихи А. С. Пушкина («Что смолкнул веселия глас»), Н. Г. Цыганова («Не кукушечка во сыром бору», «Без поры, да без времени»).

Характеристика образного содержания хоров П. Чайковского, связи музыки с поэтическим текстом дана в статье А. Крылова, который выявляет, что в миниатюрах преобладает лирико-драматическая образная сфера, перекликающаяся с генеральной темой всего творчества композитора[33], пронизанной идеями гуманизма. Для смешанного состава написаны хоры «Ночевала тучка» (сл. М. Лермонтова), «Привет А. Г. Рубинштейну» (сл. Я. Полонского), «Не кукушечка во сыром бору» (сл. Н. Цыганова); для женского хора – «Без поры да без времени» (сл. Н. Цыганова); для мужского – «Вечер» (сл. неизвестного автора), «Блажен, кто улыбается» (сл. Л. Р.), «Что смолкнул веселия глас» (сл. А. Пушкина).

Обращение русских композиторов к жанру застольной песни не случайно. Начиная с пушкинских времен, застольные песни стали выражением темы братской верности, нерушимости и святости дружбы, выражали веру в победу, торжество правды и света. Широкое распространение застольной лирики в музыке и литературе явилось отголоском кружков прогрессивной интеллигенции, бесед, где звучали пламенные речи о служении отчизне. Жанр застольной песни нашел свое выражение в творчестве многих композиторов, в том числе Чайковского. Мужской состав хора *«Что смолкнул*

[33] Крылов, А. И. О хорах а'капелла Чайковского // Хоровое искусство. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 114–128.

веселия глас», маршевый склад большинства эпизодов, пунктирный ритм, решительная интонация кварты в начале произведения и в момент кульминации («Поднимем бокалы») – все это создает в музыке мужественный образ, столь характерный для жанра застольной песни.

Хоровая миниатюра *«Ночевала тучка золотая»* (1887) является одним из лучших сочинений композитора, раскрывающим внутренний мир человека. Тема одиночества раскрывается с помощью аллегорических образов природы с благородной простотой, лаконичностью. Хор имеет одночастную форму и аккордово-гармонических склад. С особенной тонкостью Чайковский оттеняет различные нюанса поэтического текста, не нарушая единство целого. Особое выразительное значение имеют паузы, например, на словах «…Задумался глубоко…», а также тесное расположение голосов в низком регистре, фразировка. Хор выделяется глубиной мысли, сосредоточенностью, единством и лаконичностью художественных средств.

Другой жанр демократической лирики оказал влияние на творчество Чайковского – это «русская песня», которая пришла на смену «российской песне» и была результатом синтеза крестьянской народной песни и романсовой культуры, что сказалось на его музыкальной культуре. В стиле «русской песни» созданы миниатюры «Соловушко», «Без поры да без времени».

Одним из самых поэтических сочинений композитора можно считать хор *«Соловушко»* на собственные стихи, который был создан для концерта хора Императорской оперы под руководством Ф. Ф. Беккера. Этот коллектив был участником всех оперных премьер Чайковского в Мариинском театре. Образ соловья символизирует образ художника, покинувшего Родину. Музыка миниатюры покоряет своей простотой и искренностью, передавая чувство тоски по родной стороне и надежду на возвращение. Первая тема (запев тенора с хоровым подхватом) – стилизация народной протяжной песни с характерными распевами слогов, переменным размеров, диатонической мелодией (*h-moll*), импровизационностью исполнения (ферматы), присущей русскому народному певческому искусству. Ответ хора выдержан в классическом стиле (аккордовая фактура, гармонический минор), но близость мелодии по характеру первой теме с ферматами на концах фраз объединяет оба фрагмента в единое целое. Средняя часть («… И спасибо вам…») – разработочного плана. Она включает имитации женских и мужских голосов, а также гомофонно-гармоническое изложение. Мажорный лад (*D-dur*) придает звучанию торжественный и светлый колорит, а *divisi* в хоровой фактуре, высокая тесситура придают разделу кульминационное значение. По мнению О. Коловского, форма этого хора – «развернутая трехчастность песенно-строфической формы».

Лирико-драматический образ и интонационный склад хоров «Не кукушечка во сыром бору» (смешанный хор) и «Без поры да без времени» (женский хор) определены, в основном, характером и складом искренних и глубоко народных стихов русского поэта Николая Григорьевича Цыганова

(1797 – 1831). Эти хоры, созданные в 1881 году, близки по теме и настроению – в них звучит повесть о горькой доле русской женщины. Песни Н. Цыганова близки русским народным песням по средствам выразительности: они наполнены эпитетами, сравнениями, метафорами. Музыка Чайковского воплощает ласково-печальную лирику стихов, их психологические параллелизмы.

Хор «*Не кукушечка во сыром бору»* по содержанию близок народным рекрутским песням. В музыке хора есть интонации плача. Форма хора – сложная трехчастная, с элементами куплетности. Хоровая партитура выдержана в строгом четырехголосном стиле. Ей присуще глубокое соответствие музыки и слова. Поэтический текст содержит ряд типичных для народной поэзии параллелизмов: кукушечка-молодушка, ясный сокол-добрый молодец. Первая часть состоит из двух одинаковых куплетов, имеющих два построения. Народность текста подчеркивается ладовой переменностью (*G-dur – e-moll*). Интересен ритмический рисунок мелодии, включающий слигованные последние и первые четверти в трехдольных тактах, объединяющие короткие попевки в длинную фразу. Средний раздел хора (на слова «…ясну соколу быть поиману…) отличается драматизмом, который подчеркнут диссонантными гармониями и выдержанным доминантовым басом, усиливающими ладотональную неустойчивость. Следующее далее имитационное построение подводит развертывание к репризе с расширением в заключительном кадансе. По мнению О. Коловского «этот хор показывает, что основой формообразования для Чайковского послужила песенность с ее интонационной и жанровой сущностью, и поэтому форму хора “Не кукушечка во сыром бору” можно трактовать как куплетную с элементами трехчастности»[34]. На интонационный склад хора также повлияла ритмика и лексика поэтического первоисточника – «пятидольник» с ударением на центральный слог, в свою очередь, определивший и диалектическое окончание музыкальных фраз.

Хор *«Без поры да без времени»* написан для четырехголосного женского хора. Музыкальную структуру хора композитор подчиняет общему замыслу – выражению динамичности состояния. Первые два раздела образуют двухчастную форму. Вторая часть разработочного характера (*Allegro*), представляет собой большое динамическое нарастание, приводящее к трагической кульминации («…Ахти! Воля-волюшка…»), имеющей значение коды. Музыкальный материал состоит из двух элементов: первый – тоскливого характера, второй – ниспадающий; оба элемента объединены семантикой плача-причитания и стилистикой протяжных песен. Ниспадающий мотив динамически развивается от тихого звучания, выражающего покорность, к мощному драматическому звучанию, в котором слышится протест. Дирижер А. И. Крылов определяет кульминацию хора как

[34] Коловский, О. П. О песенной основе хоровых форм в русской музыке // Хоровое искусство. – Л. : Музыка. – Вып. 3. – С. 53.

одну из наиболее драматичных страниц в русской хоровой музыке[35]. Композитору удалось путем максимального использования возможностей четырехголосного женского хора создать в этом глубоко эмоциональном произведении достаточно убедительную звуковую насыщенность хоровой ткани.

В целом, хоры Чайковского разнообразны по составу, содержанию, масштабу. В его хоровом творчестве представлены лирические миниатюры, хоры-пейзажи, развернутые драматические картины. Разнообразны и приемы хорового письма. Большинство хоров выдержаны в гомофонно-гармоническом складе, часто встречаются элементы полифонии, либо сочетание аккордовой фактуры с имитациями. В своих хоровых произведениях композитор продолжает линию Даргомыжского, чьи «Петербургские серенады» сыграли основополагающую роль в становлении жанровых типов русской светской хоровой миниатюры без сопровождения. Произведения Чайковского отличаются от хоров Даргомыжского большей значимостью, национальной самобытностью, выразительностью, развитостью композиции и образной драматургии, движением лирического чувства и показом его различных сторон.

Средства достижения этого непрерывного эмоционального роста в хоровых миниатюрах Чайковского многообразны. В мужском хоре это сквозная строфическая композиция, в которой сопоставлены разные образы – гимнический и лирический; различные типы фактур – гармоническая и полифоническая. Устремленности развития способствует сквозная строфическая форма (например, хор «Без поры да без времени»), разнообразные типы фактуры – от унисона до плотного многоголосия («Соловушко»), доминантовые окончания фраз, предложений и периодов, придающие дополнительную напряженность.

Самобытной страницей хорового творчества П. И. Чайковского является духовная музыка. К ее сочинению композитор впервые обратился в 1878 году. Взяться за эту работу его побудила неудовлетворенность состоянием русского богослужебного пения в то время: «...Хочу попытаться сделать что-нибудь для церковной музыки. В этом отношении у композитора огромное и еще едва тронутое поле деятельности. Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., но до какой степени их музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы»[36].

---

[35] Крылов, А. И. О хорах а'капелла Чайковского // Хоровое искусство. – Л. : Музыка, 1977. Вып. 3. – С. 126.

[36] Борисова, Е. Ю. П. И. Чайковский как основоположник новой московской школы церковной музыки [Электронный ресурс] // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – Вып. 3. – Том 16. – 2010. – С. 73 – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/p-i-chaykovskiy-kak-osnovopolozhnik-novoy-moskovskoy-shkolytserkovnoy-muzyki

Чайковскому были в равной степени антипатичны и пышная торжественность концертного стиля, и та слишком открытая «романсовая» чувствительность, элементы которых привносились некоторыми композиторами в их духовные сочинения. Основными чертами церковной музыки, по мнению Чайковского, должны быть простота, ясность, сдержанность выражения и, в то же время, душевная теплота, благоговейная искренность чувства.

Первым его опытом в этой области была *«Литургия Иоанна Златоуста»* – произведение сравнительно скромное по размеру и по средствам музыкального выражения. Почти все из 15 песнопений выдержаны в гармоническом складе с эпизодическими «островками» полифонии («Достойно есть», «Хвалите Господа с небес»). Желая избежать элементов концертности, нарушающих строгую простоту богослужебного чина, композитор полностью отказывается от пения соло: все части Литургии исполняются полным составом хора. Несмотря на подобное самоограничение, индивидуальный почерк Чайковского легко узнается в музыке Литургии. По своему мелодико-интонационному строю она имеет мало общего с «византийским стилем» и носит лирический характер.

Среди лучших по музыке частей произведения можно назвать «Херувимскую» с ее элегически окрашенным лиризмом и красочными контрастами хоровых групп. Выразительно звучит медленно нисходящая по ступеням тетрахорда мелодическая фраза, проводимая имитационно в разных голосах хора на фоне выдержанного звука, перемещающегося по ступеням минорного трезвучия.

Тонкую лирическую миниатюру представляет собой краткое песнопение «Тебе поем», в котором особенно выделяется заключительное построение с имитационно повторяющимся скорбным оборотом нисходящей квинты или кварты. По интонационному строю песнопение сближается с другими номерами Литургии – в частности, «Милость мира» и «Отче наш». Подобное тематическое единство между частями придает композиции известную музыкальную цельность и законченность.

В 1881 году была написана вторая крупная духовная композиция Чайковского – *«Всенощное бдение».* Здесь композитор полностью подчиняет свое творческое вдохновение требованиям освященной веками традиции, стремясь вернуть православное богослужебное пение к его древним истокам. По его собственному замечанию. Всенощная «будет попыткой возвратить нашей церкви ее собственность, насильно от нее отторгнутую»[37].

В основу «Всенощной» композитором были положены одноголосные мелодии знаменных распевов, заимствованные из Обихода. Обработка их

[37] Борисова, Е. Ю. П. И. Чайковский как основоположник новой московской школы церковной музыки [Электронный ресурс] // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – Вып. 3. – Том 16. – 2010. – С. 75. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/p-i-chaykovskiy-kak-osnovopolozhnik-novoy-moskovskoy-shkolytserkovnoy-muzyki

средствами гармонии XIX века выдвигала ряд сложных проблем, которые хорошо сознавались Чайковским. «Хочется сохранить во всей неприкосновенности древние напевы, – писал он, – а между тем, будучи построены на гаммах совершенно особенного свойства, они плохо поддаются новейшей гармонизации. Зато, если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться тем, что первый из современных русских музыкантов потрудился для восстановления первобытного характера и строя нашей церковной музыки»[38]. Используя принцип гармонизации древних напевов, Чайковский руководствовался, прежде всего, собственным восприятием, а не предвзятыми реставраторскими тенденциями. Подобный подход допускал известную свободу в обращении с материалом, позволял композитору вносить некоторые изменения в оригинальную мелодию, а иногда и совсем отступать от подлинника. Значительному изменению подвергается ритмика напевов, укладываемая в рамки определенного тактового размера, хотя прозаический текст литургических песнопений и заставляет автора в ряде случаев прибегать к частым сменам длительности такта. Гармонический строй обработок отличается простотой и ясностью, соответствующим строго диатоническому характеру самих напевов, основу гармонии составляют трезвучия, септаккорды применяются только в виде исключения.

Как и в «Литургии», аккордовый склад лишь очень редко нарушается краткими полифоническими построениями, полностью исключается сольное пение. Вместе с тем композитор не ограничивается простой гармонической обработкой напевов, а создает на их основе самостоятельную, иногда достаточно сложную композицию.

Одним из наиболее показательных в этом отношении примеров является гимн «*Свете тихий*». Звуковысотная линия мелодии, положенной в основу этого песнопения, сохраняется почти полностью, но с помощью фактурных и гармонических средств возникает весьма оригинальная по музыкальному языку композиция. Выразительны переклички женской и мужской групп хора, благодаря чему возникает красочный тембровый контраст. Показательными элементами музыкального языка являются также включение фугированных проведений, ускорения темпа, длительные распевы, сопоставления параллельных тональностей, использование дорийского наклонения.

В более простых и кратких песнопениях композитор строже придерживается подлинника и часто ограничивается по возможности простой и ясной гармонизацией заимствованной мелодии, не внося никаких авторских дополнений. К такого рода образцам относятся вступительный псалом «Благослови, душе моя, Господа», кондак «Взбранной воеводе», ектении и возгласы священников.

Несмотря на ряд удачных находок, результат работы над «Всенощной» получился двойственным и не во всем убедительным. Задача сохранения

[38] Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.tchaikov.ru/fonmekk.html

в неприкосновенности древних напевов была решена лишь отчасти. Чайковский будто колеблется то в одну, то в другую сторону, идя в одних случаях по пути жесткого самоограничения, сохраняя мелодический рисунок и структуру заимствованною напева, либо отступая от строгого следования подлиннику, подвергая его переосмыслению. В этом источник того «эклектизма», от которого, по собственному признанию композитора, не свободен музыкальный стиль «Всенощной». Но при всей своей противоречивости работа Чайковского явилась важным этапом в развитии русской церковной музыки, послужив стимулом для дальнейших исканий в этом направлении, которые привели к глубокому коренному обновлению уже в начале XX столетия.

Хоровое творчество А. Кастальского. Александр Дмитриевич Кастальский (1856 – 1926) внес существенный вклад в развитие русской хоровой культуры рубежа XIX – начала XX столетия, особенно ее культового направления. В своих сочинениях композитор, используя в качестве основного тематического материала древнерусские культовые распевы, решает проблему многоголосной трактовки старинных мелодий[39].

Кастальский стал известен не только как автор многочисленных церковных хоровых композиций, но и как глубокий исследователь русского народного музыкального творчества. «своим хоровым творчеством Кастальский дал толчок развитию *распевно-подголосочного стиля а'капелла*, в котором претворились интонационно-мелодические и ладовые элементы народного музыкального языка, а также самой фактуры многоголосного народного пения с присущими ему приемами голосоведения, импровизационной свободой и непринужденностью развития»[40].

Об основных постулатах нового направления в области духовной музыки композитор писал: «О грядущем нашего церковного песнетворчества... могу только погадать, зато чувствую, какова должна быть истинная задача его. По моему убеждению – задачей этой должна быть идеализация подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичною национальностью...»[41]. На основе изучения специфики старинных знаменных распевов и раскрытия закономерностей, определяющих своеобразие склада русской народной песни, Кастальский сделал вывод о близком родстве их истоков, об общности элементов музыкального языка – формы, ритмического рисунка, характерных оборотов в мелодии.

---

[39] См. подробно: Кастальский, А. Д. Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. – М., 1909. – 33 с.

[40] Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 146.

[41] Рапацкая, Л. А. Искусство «серебряного века» / Л. А. Рапацкая. – М. : Просвещение : Владос, 1996. – С. 166.

Возвращаясь к хоровому творчеству А. Кастальского, необходимо отметить, что композитор не был сторонником «стерилизации» старины, равно как и не признавал другой крайности – осовременивания церковной музыки, приближения ее к новым общественным запросам. В области духовной музыки он создал свыше 80 опусов различного содержания: от созерцательных, величественно-эпических, до глубоко конфликтных, драматически насыщенных.

Как пишет исследователь стиля композитора музыковед С. Г. Зверева, «сила и глубина полотен Кастальского определялась многогранностью личности мастера. Будучи художником-живописцем, он изображал в звуко-красках картины, мысли и образы чинопоследований, будучи православным верующим человеком – выражал свои религиозные переживания, человек сильного интеллекта и ученый – он внедрял в художественное творчество научные достижения, будучи практиком – «клиросником», знатоком церковно-певческих традиций – мыслил в соответствии с традицией и диктуемыми церковью законами, образованный музыкант – располагал профессиональными техническими навыками и знаниями»[42].

В разгар первой мировой войны Кастальским был создан русский реквием *«Братское поминовение»* (1916). Б. В. Асафьев назвал это сочинение «музыкой многонародных слез». В произведении использованы подлинные мелодии народов, участвовавших в войне, иногда с точными ссылками на этнографические источники. Композитор задумал некое грандиозное сценическое хоровое действо. На сцене предполагалось изобразить площадь, по сторонам которой видны входы в католический костел, русский храм и англиканскую церковь, где идет религиозная церемония поминовения. Соответственно, текст реквиема написан на нескольких языках.

В «Поминовении» есть сольные арии на латинском, английском, итальянском языках, хор русских крестьянок, японские религиозные напевы, гимн Индры – индийского божества, принимающего в свое лоно воинов, павших на поле брани. В финале, возглашающем вечную память погибшим, к звучанию хора добавляется перезвон колоколов – символ небесного храма. Для такого межконфессионального сочинения необходимо было избрать некую новую форму. Традиционная православная панихида, точно так же как и католический реквием, в их чистом виде не годились. Поэтому композитор, взяв за основу католический реквием, оставил те его части, которым нашел образные аналоги в русской панихиде.

Получился своеобразный «Русский реквием», состоящий из двенадцати частей: 1. Kyrie eleison / Со святыми упокой; 2. Kyrie eleison / Ектения «Господи помилуй»; 3. Rex tremendae / Сам един еси безсмертный; 4. Imgemisco / Молитву пролию; 5. Confutatis / Ты еси Бог сошедый во ад; 6. Lacrymosa / Покой, Господи; 7. Domine Jesu / Аллилуйя. Глубиною мудрости; 8. Hostias / Покой, Спасе наш; 9. Sanctus / Свят; 10. Agnus Dei /

[42] Зверева, С. Г. Александр Кастальский: Идеи. Творчество. Судьба / С. Г. Зверева. – М. : Вузовская книга, 1999. – С. 68.

Упокой, Боже; 11. Kyrie eleison / Тройная ектения; 12. Kyrie eleison / Вечная память. Данью католическо-англиканской традиции в произведении было использование оркестра и органа, а также сольных и ансамблевых номеров с инструментальным сопровождением.

Совершив большую изыскательскую работу, Кастальский подобрал ряд русских, католических, англиканских и сербских песнопений, которые положил в основу сочинения. Общепонятными должны были быть не только форма и мелодика, но и литературный язык. Поэтому все вокальнохоровые номера были подтекстованы на церковно-славянском, латинском и английском языках. В начале 1916 года, когда перед Кастальским встала проблема исполнения «Братского поминовения», выяснилось, что использование в нем церковно-славянского текста должно получить одобрение Синода и что такое одобрение композитором вряд ли будет получено. Поэтому Кастальский дает церковно-славянским песнопениям свободный литературный перевод, используя для этого стихотворные тексты А. К. Толстого, П. П. Бажова, протоиерея С. Слободского. Позже композитор вводит в партитуру две оркестровые интерлюдии, в которых отдает дань принимавшим участие в военных действиях индусам и японцам.

Таким образом, «Братское поминовение» – это уникальное произведение, которое является своеобразной музыкальной хроникой, отразившей вступление в войну союзников России. Это и попытка приблизиться к идеалу всемирного храма. Это и сочетание православного и католического богослужебных чинов и жанров (Панихиды и Реквиема). При этом поразительна всемирная полиязыковая природа музыки, позволяющая тематическому материалу одинаково точно соответствовать и каноническим церковно-славянским и латинским текстам и стихотворным переложениям. Наконец, это энциклопедичность в отражении погребального пения разных народов, создаваемая обилием цитат. Вместе с тем, произведение отличает удивительная национальная укорененность, одухотворенность русской интонацией, «русским духом».

Хоровое творчество В. Калинникова. Виктор Сергеевич Калинников (1870 – 1927) – замечательный русский хоровой композитор, дирижер, педагог, выдающийся деятель русской музыкальной культуры оставил небольшое музыкальное наследие: 15 хоров без сопровождения, ряд обработок народных песен, детские песни для голоса с фортепиано, переложения некоторых романсов русских композиторов для хора («Рыцарский романс» М. Глинки, «Море», «Спящая княжна», «Песня темного леса» А. Бородина, «Менестрель» А. Аренского, «Ты взойди, солнце красное» М. Мусоргского).

Творческое лицо В. Калинникова и его композиторский почерк полностью сложились в начале XX века, в эпоху блестящего расцвета русского хорового искусства. Различные хоровые коллективы развивали интенсивную концертную деятельность: капелла графа Шереметьева и хор Архангельского в Петербурге, симфоническая капелла Булычева в Москве, хор Агренева-Славянского и множество хоров различных учебных заведений. Величайшего

исполнительского мастерства достигают церковные певческие коллективы – Петербургская хоровая капелла и Синодальный хор, слава которых гремит не только на родине, но за рубежом. В этот же период разворачивается дарование многих хоровых дирижеров – В. Орлова, Н. Данилина, П. Чеснокова, М. Климова. Расцвет хорового исполнительства способствовал развитию композиторского творчества.

Отличительной чертой созданных в данный период хоровых сочинений является их подлинная хоровая природа, поскольку авторы все были либо хоровыми дирижерами, либо являлись выпускниками Петербургской капеллы или Московского синодального училища – знатоками хорового пения, понимающими специфику и своеобразие выразительных возможностей хора, красоту его звучания.

К плеяде данных композиторов примыкает В. Калинников, уделяющий в своем творчестве значительное внимание светской хоровой музыке (в отличие от своих современников А. Кастальского и П. Чеснокова). Насыщенная хоровая атмосфера тех лет явилась существенным фактором, определившим направление творчества Калинникова. Вторым важным обстоятельством было непосредственное влияние брата композитора Василия Калинникова, продолжающего установки П. Чайковского, на формирование его авторского стиля. И, наконец, выбор композитором определенных поэтических текстов, который по мнению исследователя К. Дмитревской «в значительной степени был обусловлен детскими и юношескими впечатлениями от природы средней полосы России, родных орловских пейзажей, любовью к родной природе»[43].

К. Дмитревская предлагает характеристику хорового творчества композитора Виктора Калинникова[44]. Она указывает, что хорам Калинникова присущ романсовый стиль, сложившийся под воздействием хоровых произведений Ц. Кюи. Однако, в отличие от лирики общего настроения Кюи, лирические хоры Калинникова тесно связаны с конкретными природы и являются своеобразными «эмоциональноокрашенными пейзажами» (термин К. Дмитревской): яркие солнечные лучи в весеннем «Жаворонке» (сл. В. Жуковского); теплые сумерки южного вечера в «Элегии» (сл. А. Пушкина); мрачный ландшафт «Кондора» (сл. И. Бунина); летнее утро в хоре «Звезды меркнут» (сл. И. Никитина); переливающаяся красками морская пучина в хоре «Утром зорька» (сл. Скитальца); написанный в эпических тонах «Лес» (сл. А. Кольцова); различные поры года («Жаворонок», «Солнце встает» на сл. А. Федорова, «Проходит лето» на сл. Н. Соколова, «Осень» на сл. А. Пушкина, «Зима» на сл. Е. Баратынского). Калинников обращается к русской поэзии, продолжая традиции русским

[43] Дмитревская, К. Н. Виктор Калинников // Хоровое искусство. Л., 1971. – Вып. 2. – С. 57–58.

[44] Дмитревская, К. Н. Виктор Калинников // Хоровое искусство. Л., 1971. – Вып. 2. – С. 53–67.

композиторов в данном жанре. Во всех эмоциональноокрашенных пейзажах ощущается присутствие человека с его чувствами, переживаниями. Такова, например, Аллегоричность образов в «Кондоре», «На старом кургане» (сл. И. Никитина).

В музыкальном стиле хоров Калинникова проступают две основные тенденции: лирическая – от Чайковского, эпическая – от Бородина («Лес», «Ходит Спесь надуваючись» и «Ой, честь ли то молодцу» на сл. А. Толстого, «Утром зорька»). Музыкальный язык хоров базируется на фактуре «поющей гармонии» (термин К. Дмитревской), отмечен активной мелодизацией голосов («Жаворонок», «Нам звезды кроткие сияли» на сл. А. Плещеева), приближающейся к полифонической. Мелодизация партий обусловливает и некоторые характерные гармонические приемы Калинникова – мелодическую природу его альтераций в результате хроматических сдвигов в голосах. При этом композитор нередко «нивелирует» альтерацию, не разрешает ее по тяготению, а возвращает к натуральному виду (например, т. 6 и т. 10 хора «На старом кургане»).

Хор *«Элегия»* (сл. А. Пушкина) относится к хорам-романсам. Это лирико-философское произведение, проникнутое трепетной любовью к природе, овеянное грустью воспоминаний. Прозрачная хоровая фактура, гомофонно-гармонический склад создают элегическое настроение. Средняя часть («…Люблю твой слабый свет…») имеет более взволнованный характер благодаря имитационному изложению, ускорению темпа, тональным сдвигам (из *F-dur* в *g-moll*). Замедление в конце средней части и пауза перед репризой – характерные для хорового стиля Калинникова черты.

Интересным сочинением композитора является хор *«На старом кургане»* (сл. И. Никитина), посвященный памяти старшего брата. Хор сочетает лучшие стороны музыкального стиля композитора и является свободной фантазией на тему романса Василия Калинникова на тот же текст. В драматизме повествования, аллегоричности художественных образов ощущается связь с хорами Танеева (например, «Прометей). Полифоническое изложение темы эпического сурового характера (сначала в партии сопрано и баса в унисонном звучании, а затем с наложением альтов) является главным средством выразительности и изобразительности. При втором проведении темы звучность драматизируется за счет расширения хоровой фактуры до - ми голосов (*divisi* во всех партиях кроме альтов). Минорная тональность, низкий регистр, умеренный темп размер 6/4 и 9/4, длительность развертывания музыкальных фраз способствуют передаче настроения безысходности.

Средняя часть (хор написан в трехчастной форме) – резко контрастна. Первое построение гармонического склада основано на чередовании унисонов с доминантовыми аккордами, акцентами в повторяющейся теме секундового движения, звучащими напряженно. («…И грудь он с досады когтями терзает…»). Второе построение звучит еще более драматично за счет выразительных средств партии баса. В кульминации на слова «…И каплями кровь из груди вытекает…» изобразительность и выразительность достигают

своей вершины. Перед репризой – многозначительная пауза. Реприза, характерная для стиля Калинникова, сокращенная, напоминает первую часть, но с иным настроением. Тема проводится в партии сопрано и теноров, гармония (субдоминанта, натуральная доминанта, VI ступень, плагальная каденция) передает впечатление безмятежности природы, усиливает трагедийность событий. По существу – это психологическая кульминация произведения.

Калинников чутко относится к поэтическому тексту. Форма в его хоровых произведениях является важным средством художественной выразительности. Композитор тяготеет к строфичности, например, в «Зиме» (период), «Жаворонке» (двухчастная с дополнением). Калинников – романтик, ему не свойственна строгая классическая форма; как правило хоры композитора – трехчастные с контрастной серединой, видоизмененной или сокращенной репризой («На старом кургане», «Кондор»).

Огромное значение в хорах приобретает тембровая палитра. Темными красками написаны хоры «Кондор», «Лес», светлыми – «Жаворонок». Количество голосов в хоре меняется в целях тембровой выразительности: акварельное начало в «Осени» (неполный состав хора без басов), яркое шести/восьмиголосие в конце хора «Ой, честь ли то молодцу», выключение басов в репризе хора «Солнце, солнце встает» (на сл. А. Федорова), выключение сопрано в хоре «Зима» (2-е предложение). Для воплощения многообразия художественных образов природы Калинников выбирает из палитры хоровых тембров самые необходимые, расцвечивая партитуры то чистыми красками, сопоставляя и переплетая их, то смешивая и комбинируя их, находя своеобразные оттенки[45]. Не случайно некоторые исследователи сравнивают Калинникова с русскими пейзажистами А. Саврасовым и И. Левитаном, а в описании приемов хорового письма употребляют термины изобразительного искусства[46].

Не менее интересны и духовные сочинения для хора Виктора Калинникова, изданные Юргенсоном в 1904 году. Композитор принадлежал к плеяде мастеров московской школы и продолжал их традиции. Стилистика хорового письма Калинникова в духовных хоровых сочинениях обнаруживает тяготение к лучшим образцам хоров Кастальского.

В своих сочинениях композитор использует как подлинные знаменные распевы («Достойно есть»), так и стилизации. Богатство хоровой фактуры определяется богатейшими художественными возможностями и отличной вокально-хоровой техникой Синодального хора. В связи с этим для партитур Калинникова характерна опора на развитый мужской состав, широту диапазона (например, тенора в «Херувимской»), самостоятельность в развертывание мелодических линий (басы в «Верую»). Большое

[45] Зайцев, М. Тембр как выразительное средство в хорах Виктора Калинникова. – Л. : ЛГИК, 1974 – 1974. – 36 с.

[46] Лицвенко, И. Предисловие // Калинников Виктор. Хоры без сопровождения / сост. Л. Шохин. – М. : Музыка, 1970.

известностью пользуется сочинение «Во царствие Твоем», требующее, по причине своего полифонического склада, исполнения большим хоровым коллективом.

Хоровая фактура духовных сочинений В. Калинникова развивает свободно, подчинена живому и естественному мелодическому развертыванию. Партитуры композитора – образцы свободного хорового письма, включающие *divisi* (мужской хор, реже – альты), оригинальные удвоения, неполные составы, необычные интересные сочетания хоровых партий. Моменты *tutti* выдержаны с предельной мелодизацией голосов, с перемещением ведущих тем из партии дискантов в теноровую («Символ веры», «Величит душа моя Господа»). Нередко встречается активное изложение темы парами голосов: дисканты и тенора, альты и басы («От юности моея»). Характерно для духовных сочинений Калинникова и протяженное унисонное изложение («Символ веры», «Херувимская», «Отче наш», «Достойно есть»). Кроме того, часто встречаются октавные унисоны (партия теноров), *divisi* в чистую квинту («Блажен муж», «Богородице Дево»), колористические приемы – пение басов-октавистов, хоровые педали (в партиях тенора и альта), воспринятые из традиций древнего русского пения. В духовных хорах ощущается опора на истоки народно-песенной культуры, выраженная сменой размера и темпа («Блажен муж», «Комо пойду от Духа твоего», «Величит душа моя Господа»).

В духовных сочинениях Калинников большое внимание придает выразительности текста. По сравнению с образцами светской музыки, композитор старается избегать хроматизмов, модуляций и диссонансов. Духовные хоры отмечены простотой и ясностью гармоний, цельностью композиции, стремлением достигнуть аскетизма, свойственного древним церковным распевам, выразительной строгостью. В них нет стилевой пышности, присущей П. Чеснокову, эмоциональной страстности Шведова. И именно, в этой безыскусной простоте заключена подлинная красота духовной музыки композитора.

Духовное творчество Виктора Калинникова органично связано с основными художественными направлениями Московской композиторской школы. Отсюда – расцвет творческого таланта композитора непосредственно связан с деятельностью Московского Синодального хора. Деятельность столь профессионального коллектива способствовала появление новых, талантливых и оригинальных хоровых сочинений. и светские, и духовные произведения композиторов московской школы начала XX века ориентированы на Синодальный хор. Творчество Калинникова – не исключение. Вслед за Кастальским, Калинников развивает новый стиль духовной музыки без сопровождения, основанный на возрождении древнерусских знаменных распевов и развитии новых интонационно-мелодических и ладовых элементов музыкального языка. В. Калинников свободно владеет различными приемами хорового письма, что является проявлением «фактурной переменности» – характерного признака хоровой

музыки конца XIX – начала XX столетия, свойственной в дальнейшем сочинениям С. Рахманинова.

Духовное творчество В. Калинникова раскрывает, несомненно, новые грани таланта композитора, который показал себя знатоком церковной музыки, глубоко чувствующим дух православия, его ценности и идеалы. Духовные сочинения В. Калинникова являются украшением концертного репертуара, представляют образцы высокого профессионализма, великолепного знания возможностей хора.

Хоровое творчество А. Гречанинова. *Александр Тихонович Гречанинов* (1864 – 1956) –композитор, который внес значительный вклад в русскую хоровую культуру. Им создано значительное количество произведений светской и культовой хоровой музыки. К светской музыке сочинениям без сопровождения Гречанинов обратился в 1894 году. К этому времени уже были созданы хоры Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, Ц. А. Кюи, «Анчар» А. С. Аренского, «Восход солнца» С. И. Танеева. Идет активный поиск средств художественной выразительности. Расширяется круг тем и образов; все большую роль начинают играть изобразительно-иллюстративные приемы, все больше внимания уделяется колористической стороне звучания, в результате чего на одно из первых мест выходит темброво-фактурная сторона сочинений. «Гречанинов трактует хор *a cappella* как своеобразный “вокальный оркестр”, обладающий богатыми тембровыми возможностями, широким диапазоном и разнообразной динамической палитрой. Такое понимание хора *a cappella* станет характерным в творчестве других композиторов конца XIX – начала XX века, однако необходимо отметить, что Гречанинов выступает в этом направлении одним из первых»[47].

А. Гречанинов написал 20 смешанных и 6 однородных светских хоров без сопровождения на стихи русских поэтов – А. Пушкина, Н. Некрасова, А. Толстого, А. Майкова, К. Бальмонта. Есть хоры и на прозаические тексты: «После грозы» на слова Л. Н. Толстого, «Русский язык» на слова И. С. Тургенева. По жанру основная часть сочинений Гречанинова – хоровые романсы («Осень» на сл. А. Майкова, «Весна идет» на сл. Ф. Тютчева). Хоры крупной формы – «Над неприступной крутизной», «Утро в горах», – напоминают по развороту хоровые поэмы. Интересны и необычны хоры, написанные на басни И. Крылова («Лягушка и вол», «Лебедь, рак и щука»); выделяется своей масштабностью и хор «Эхо» на сл. А. Пушкина.

Тематический круг хоров А. Гречанинова широк – от утонченной лирики («Ночь») и шутки («Лягушка и вол») до сочинений драматического пафоса, основу которых составляют гражданские и социальные мотивы («Матушка Русь», «Несжатая полоса»). В целом Гречанинов отдает предпочтение поэтическим текстам, в которых господствуют образы природы. Палитра его пейзажной лирики богата и разнообразна – от тонких зарисовок

[47] Светозарова, Е. Хоровые сочинения А. Т. Гречанинова // Русская хоровая культура. – СПб., 1995. – С. 28–44.

пастельных тонов («В зареве огнистом»), динамичных картин, полных драматизма и патетики («Осень»).

Хоры Гречанинова очень живописны. Композиторское письмо отличается постоянным многоголосным звучанием за счет *divisi* поочередно в разных партиях. Ярким примером такого типа письма служит хор «В зареве огнистом». Для тонкой передачи содержания текста композитор использует различные тембровые сочетания групп, отдавая предпочтение звучанию женского хора. Многообразно использует Гречанинов и прием дублирования, ставший типичным для русских хоровых сочинений конца XIX – начала XX столетия. Сочетание приема *divisi* и дублирования приводит к свежести и богатству тембровой палитры в сочинениях Гречанинова.

Придавая большое значение красочности «хоровой оркестровки», Гречанинов свободно использовал различные регистры, извлекая новые краски во имя конкретных образно-колористических задач даже в ущерб исполнительскому удобству. Интересны такие приемы как сжатие всей хоровой ткани в тесное расположение или раздвижение диапазона более, чем на три октавы; чередование плотной, компактной и прозрачной, воздушной хоровой фактуры. Поисками новых средств выразительности хорового письма А. Гречанинов открыл новые возможности для развития акаппельного жанра.

Существенный вклад А. Гречанинов внес и в развитие *русской духовной хоровой музыки*. Его наследие в этом жанре продолжает традиции композиторов Синодальной школы. Будучи приверженцем нового направления, композитор выбрал путь сознательного синтеза различных стилей. Свое творческое кредо Гречанинов выразил в статье «Несколько слов о духе церковных песнопений», опубликованной в 1890 году в журнале «Московские ведомости». В ней композитор стремился найти критерии оценки церковной музыки. Он писал, что пресловутый дух церковности «как его принято понимать, – это условность, привычка». Самым верным мерилом церковности он считал «соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста. Чем более в нем этого соответствия, тем более его следует признать в духе церкви». Гречанинов отмечал, что при сочинении духовной музыки нужно «чувствовать себя настроенным глубоко возвышенно», но вместе с тем, подчеркивал, что религиозное настроение заложено в самом священном тексте, значит, оно сохранится и в соответствующей тексту музыке. Национальный колорит, опору на древние распевы композитор считал дополнительными, но не обязательными признаками церковного песнопения.

С 1898 по 1917 годы композитор создал большое количество духовных опусов, среди которых три литургии, Всенощное бдение, цикл «Страстная седмица», а также отдельные песнопения крупной формы («Внуши, Боже, молитву мою», «Воскликнете Господеви», «Волною морскою» и другие). В церковной музыке композитор старательно избегал, по его выражению, «итальянской слащавости». Образцом для него служила строгая красота древнерусских знаменных распевов. Обрабатывая распевы, Гречанинов,

подобно Кастальскому и Чеснокову, стремился не вводить новшеств, могущих исказить бесценные музыкальные памятники. Вершиной духовной музыки Гречанинова является литургический цикл «Страстная седмица» (1912), состоящий из 13 частей, созданных на тексты песнопений последней недели Великого поста.

Известно, что у православных христиан Великий пост понимается как духовное восхождение, как лестница, ведущая в Высшее Царство к Воскресению Христа и смыслу Всеобщего воскресения. Тексты объединены идеей «предожидания» главного христианского праздника – Пасхи.

В песнопениях Страстной седмицы (последней недели в жизни Иисуса Христа) заключен не только религиозный, но и глубокий общечеловеческий, нравственный смысл. По христианскому учению, дни этой недели принято называть «Великими» – настолько важны их события для грядущих поколений: это Тайная Вечеря, предательство Иуды, суд Пилата, распятие Христа, его крестные муки, смерть и погребение. В ходе служб эти события как бы переживаются заново.

«Страстная седмица» написана композитором для большого смешанного хора, а в некоторых номерах (5 – 8, 11 и 13) применяется двойной хор. Первый номер – «Се Жених грядет» – исполняется в Великий Понедельник, а также в Великий Вторник и Великую Среду. Текст песнопения – тропарь, предваряемый вступительной «*Аллилуйей*». Начинается песнопение величественно, мерной «поступью», в динамике *forte* в плотном аккордовом изложении. Оно имеет вариантно-строфическую форму, состоящую из трех разделов-строф. Необходимо отметить, что в целом хоральная фактура песнопения композитором полифонизирована. Во всех разделах композиции развиваются одни интонации, третий же мыслится как смысловая реприза. Заключение изложено на тоническом органном пункте, а последний аккорд собирает звуки двух функций – тоники и доминанты, не давая окончательного завершения.

Второй номер цикла – «*Чертог Твой*» – Светилен утрени Великого Понедельника. Вариантно-строфическая форма этого песнопения также имеет три раздела. Фактура хора очень прозрачная, молитвенное настроение создается благодаря изложению крупными длительностями в темпе *moderato*. К начинающей изложение женской группе присоединяются мужские голоса, между партией басов и сопрано возникает полифонический диалог. Постепенно голоса выстраиваются в хоральную вертикаль, и в такой фактуре изложен второй раздел. В нем обращает на себя внимание оригинальный гармонический прием: в низких мужских голосах композитор постоянно использует квинты, как гармоническую опору. Они создают эффект устойчивости, уверенности. Тоника же в гармонии избегается.

Таким способом композитор воплощает смысл текста молитвы, в которой слышится одновременно и уверенность и сомнение – уверенность в милости Божьей, в Божественной благодати, и сомнение в собственном достоинстве принять эту благодать: «Чертог Твой я вижу, Спаситель мой,

украшенным, но не имею достойной одежды, чтобы войти в него. Просвети одеяние души моей, Податель Света, и спаси меня». Заключительный раздел (третья строфа) начинается полифонически, с имитационным проведением темы. Она проходит у сопрано, затем у тенора, а потом у баса. Альт же является как бы стержнем, на который нанизывается все голосоведение. Собирание голосов в аккорд подчеркивает и выделяет резюмирующий фрагмент текста, а слово «Светодавче» выделяется динамически.

В основу третьего хора «*Во царствии Твоем*» положен текст молитвы, исполняемой на постовых службах – это литургическое «Во царствии» с припевом «Помяни нас, Господи». Начинается хор в тональности *B-dur* в аккордовом изложении. Первые три такта звучат на одной тонической гармонии в плотном пятиголосии (*divisi* у альтов). Молитвенное состояние отображенное в хоре, достигается медленным темпом (*Lento*), размеренным движением в метре 3/2 и динамикой *pianissimo*. Вторая фраза звучит уже в тональности *g-moll*, фактура уплотняется. В дальнейшем развитии каждый стих этого хора изложен со своим красочным вариантом гармонии, но *g-moll* остается главной тональностью. Заключительный раздел хора близок начальному изложению и напоминает варьированную репризу. Вся форма композиции складывается в трехчастную структуру, с неравными по объему частями – середина с вариантным развитием значительно больше крайних частей. В коде звучание высветляется, и заканчивается композиция в одноименной тональности *G-dur*.

Диалогизированная фактура присутствует и в пятом номере цикла – «*Да исправится молитва моя*», – построенном на чередовании сольных эпизодов и припевов («да исправится»), звучащих *tutti* у хора.

Четвертый номер цикла – «*Свете Тихий*» – молитва Всенощного бдения. В форме хора можно выделить два раздела – строфы. Музыкальное изложение очень спокойное, динамика – *piano*, фактура изложена плотными аккордами, основная тональность *es-moll*. Некоторую архаичность звучанию начала хора придает использование натуральной доминанты и «вращение» вокруг двух параллельных тональностей – *es-moll* и *Ges-dur*. После отклонения в тональность *b-moll*, начинается новая волна развития (новый раздел). Музыка становится более активной и приводит к торжественному завершению в мажоре.

Следующее сочинение цикла – «*Ныне силы небесныя*» написано для двойного смешанного хора. Эта молитва исполняется в пост во время Литургии преждеосвященных даров. Написан хор в сложной двухчастной форме с кодой, и ее первая часть сама трехчастна. Крайние части этой композиции (и кода) написаны в тональности *Des-dur*, средняя часть – в *F-dur*. Начинается хор бархатным соло вторых альтов на фоне басовой педали. Приглушенная динамика, мягкое звучание низких женских голосов создают поистине неземной образ.

Тональное развитие этого хора более скромное, зато обильно использованы фактурные и динамические краски. Начинаясь в нюансе *piano*,

с полифоническим «плетением» голосов, звучание постепенно достигает *forte*. Фактура уплотняется, ее нижний «этаж» излагается параллельными квинтами и октавами у басов. Во второй части произведения собственно и происходит деление на два хора. Этот прием, использованный также в хорах «Разбойника благоразумнаго» и «Не рыдай мене, Мати» способствует раскрытию смысловой многозначности текста молитв, а в хоре «Ныне силы небесныя» – также созданию пространственного эффекта: в храме в этот момент происходит движение – совершается перенесение в алтарь святых даров. Необходимо отметить, что композитор очень чутко относится к логическим ударениям в тексте, для точной передачи которых использует переменный метр (3/4 – 4/4). Во второй части номера звучность нарастает, достигается кульминация с динамикой *forte-fortissimo* и большим регистровым «охватом». Кода синтезирует все основные тематические элементы этой композиции.

Литургический Тропарь Великого Четверга положен в основу седьмого номера цикла – «*Вечери Твоея тайныя*» – хор необычайной красоты звучания. Форма этой композиции строфическая, состоящая из трех строф с дополнением. Начинается повествование на низкой хоровой педали в тональности *E-dur*. Мелодическая тема хора здесь звучит у сопрано. Спокойное движение несколько «раскачивается» синкопированным ритмом, но «стабилизируется» затем педалями низких басов.

Красоту звучанию этого хора придают главным образом гармонические краски. Композитор использует задержания и обильные отклонения в родственные тональности. Во второй строфе использован двойной хор. Создается объемное звучание, а кульминация в результате развития выявлена очень ярко, благодаря наслоению фактурных пластов. Начинается движение к кульминации с октавного унисона альтов и теноров в нюансе *pianissimo*. Таким образом подчеркивается сокровенность этого фрагмента молитвы: «не бо врагом Твоим тайну повем» («не открою я тайну врагам Твоим»).

Со вступления второго хора, в котором преобладает синкопированный ритм, возрастает напряжение. В момент кульминации звучность доводится до очень большой силы. Третья строфа вносит в звучание общее успокоение. Короткие мелодические фразы в нисходящем движении как бы символизируют покорность человека Божьей воле. В целом, окончание этого раздела близко по состоянию к первой строфе. Завершается хор небольшим дополнением «Аллилуйя».

«*Да молчит всяка плоть*» – грандиозный, монументальный финал сочинения. Этот хор можно также назвать кульминацией всего цикла. Текстовой основой является молитва, исполняемая вместо Херувимской на Литургии Субботы Преблагословенной. Композиция хора представляет собой вариантно-строфическую форму, состоящую из трех строф. Каждая строфа может быть условно поделена на два раздела: в первом происходит вариантное развитие заявленного тематического материала, во второй – появляется новый. Кроме того, в этой форме просматриваются черты рондальности, в роли условного рефрена выступает начальное семитактное

построение. Начинается часть в тональности *Des-dur*, в медленном темпе. Параллельное движение голосов, постепенное расширение диапазона звучания, поступенность интонационного развития мелодических линий создают ощущение непрерывного течения музыкальной мысли.

Со слов «Царь приходит заклатися», характер звучания становится более сдержанным, даже строгим. Это – вторая строфа формы, приводящая к третьей, являющейся кульминацией и номера, и всего цикла. Построена третья строфа на имитации колоколов. Ее ритмическая организация как бы изображает благовест: начинается движение крупными половинными длительностями на одном звуке, затем появляются четверти, затем восьмые. Таким образом, создается эффект «раскачивания» колоколов, присоединения ударов малых колоколов к большим.

Все выразительные и звукоизобразительные приемы, используемые композитором, позволили завершить весь цикл могучим, гулким колокольным звоном, который зазвучал как символ Православной России, Святой и непобедимой. В музыке «Страстной седмицы» сплелись интонации древнерусских распевов с колоритом, рожденным под влиянием экстатической образности и утонченного лиризма искусства Серебряного века. Образный строй произведения связан с мучительным предчувствием надвигающейся катастрофы, которым жила Европа в канун первой мировой войны. Русский музыкант словно призывал человечество к единению и согласию.

Хоровое творчество П. Чеснокова. *Павел Григорьевич Чесноков* (1877 – 1944) – один из крупнейших представителей русской хоровой культуры, видный регент и дирижер Русского хорового общества, композитор, музыкальный педагог и методист, один из основателей дирижерско-хорового образования в России. В дореволюционный период Чесноков был известным регентом Москвы и создал много культовых сочинений (смешанные хоры, концерты). Для хора воспитанниц женских пансионов композитор написал более 20-ти сочинений в сопровождении фортепиано. Среди них – развернутые хоры драматического содержания («Несжатая полоса» на сл. Н. Некрасова, «Листья» на сл. Ф. Тютчева); хоровые миниатюры («Солнце, солнце встает» на сл. А. Федорова, «Лотос» на сл. Г. Гейне, «Зеленый шум» на сл. Н. Некрасова, «Ночь» на сл. А. Плещеева); хоры ярко выраженного народного характера (Колокольчики звенят» на сл. А. Пушкина, «Крестьянская пирушка» на сл. А. Кольцова)[48].

Получив прекрасное музыкальное воспитание (сначала у отца-регента, а затем в Синодальном училище у С. Смоленского и С. Танеева), работая регентом в различных хоровых коллективах, П. Чесноков в совершенстве знал возможности человеческого голоса, все тонкости вокального искусства, был выдающимся мастером хорового пения без сопровождения.

[48] См. подробно: Дмитревская, К. Павел Григорьевич Чесноков // Русская советская хоровая музыка. – М. : Сов. композитор, 1974. – С. 45–67.

Под его управлением звучание хора отличалось идеальным строем, ансамблем, безукоризненным вкусом, строгостью и благородством. Чесноков считал, что смешанный хор без сопровождения является совершенным инструментом и заключает в себе большие художественно-исполнительские возможности. Для смешанного хора П. Чесноков написал свыше 60-ти хоровых произведений. В основном, это хоры-пейзажи – «Август» (сл. С. Копыткина), «Зимой» (сл. К. Алемасовой), «Альпы» (сл. Ф. Тютчева) и ряд других. В стиле народных песен написаны хоры на слова А. Островского – «За рекою, за быстрой» и «Не цветочек в поле вянет», а также «Лес» на сл. А. Кольцова.

Большой интерес проявлял композитор и к народной песне. Чесноковым был сделан ряд сложных обработок русской народной песни для хора с солистами. Частно хор в них выполняет функцию аккомпанемента, имитирует инструментальное сопровождение («Ах вы сени мои, сени», «Сама садик я садила», «Канава»).

В хоре *«Дубинушка»* на слова поэта-революционера Л. Трефолева композитор использует народную песню как цитату, в качестве рефрена. Социально-обличительные стихи Трефолева усиливаются песней бурлаков (мужской хор из шести человек, поющий за сценой). Форма хора представляет собой своеобразное сочетание сложной трехчастности и рондо. Крайние части – преимущественно гармонического склада, с темой, проходящей у альтов. Рефрен звучит вначале и связывает оба построения первой части, завершая ее. Тональность – *g-moll*. Средняя часть («…Хоть бы дождь оросил…») звучит более драматично. Повышается тесситура всего хора, усложняется гармонический язык, появляются секвенции, хроматизмы. Рефрен, как и в первой части, связывает оба построения и завершает раздел. Реприза – точная. Хор заканчивается кодой, построенной на мелодии, интонационно близкой второму построению первой части, и полным проведением рефрена. Музыка хора органично сочетается с народной песней. Большую нагрузку в «Дубинушке» несут мужские голоса: у басов и теноров все время *divisi,* а в коде в теноровой партии происходит разделение на три голоса.

Хор *«Теплится зорька»* на сл. К. Гребенского – наиболее типичное для хорового творчества П. Чеснокова 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, богатством тонального плана, тончайшей нюансировкой. Очень близок этому сочинению по содержаниям и средствам музыкальной выразительности хор «Август» (сл. С. Копыткина).

Хор «Альпы» на слова Ф. Тютчева – это пейзажная зарисовка, картина природы: величественные горы, «нарисованные» поэтом в двух разных состояниях – ночью и утром (характерных тютчевских образах). Композитор

чутко следует за литературным текстом. Как и поэт, он делит произведение на две части, также различные и контрастные по своему настроению. Первая часть – медленная, сдержанная, рисует картину ночных Альп. Здесь преобладает суровый и мрачный колорит минорной тональности, звучание неполного смешанного хора, *divisi* во всех партиях. Основная мелодическая линия проводится у теноров в напряженной высокой тесситуре, затем присоединяются басы-октависты. Тема в октавный унисон басов еще прибавляет насыщенности и тяжести. Второй раздел – имитационное развитие темы. Вторая часть вносит контраст оживленным темпом, светлым регистром, звучанием одноименного мажора, призывной квартовой интонацией главной темы «…Но восток лишь заалеет…».

Имитационное развитие приводит к высокому регистру и торжественному звучанию полного смешанного хора. Кульминация-апофеоз сосредоточена в самом конце произведения, на последних аккордах («…И блестит в венцах из злата вся воскресшая семья!..»), что придает сочинению черты жанра хоровой поэмы. Чесноков мастерски играет тембрами и регистрами голосов, то включая, то выключая *divisi*. Постепенное увеличение или сокращение голосов поддерживается соответствующей динамикой. Произведения Чеснокова требуют высокого мастерства певцов. Сложность заключается в гармоническом языке хора, изобилующем неаккордовыми звуками, задержаниями, и в частой смене тональностей (модуляции, сопоставления), в разнообразии и тонкости нюансировки.

Духовное хоровое наследие П. Чеснокова свидетельствует о том, что композитор был талантливым представителем нового направления духовной музыки. П. Чесноков является современником А. Кастальского, воспитанником Синодального училища. Дореволюционный период творческой жизни композитора был посвящен культовым хоровым жанрам (свыше 400 опусов). Наряду с обработками старинных распевов, Чесноков писал и оригинальные песнопения, близкие в интонационном плане песенно-романсовой сфере. Обращение к общеизвестным интонациям являлось для композитора средством возможно более доходчивой, ясной и конкретной передачи образов, почерпнутых из непосредственной реальной действительности.

Среди многообразия духовных хоровых сочинений, принадлежащих перу композитора, особое место занимает *Литургия св. Иоанна Златоуста* (ор. 42). У Чеснокова Литургия представляет собой сложную девятичастную композицию со сквозным характером развития. Помимо основных частей, композитор включил в произведение связующие разделы (ектении) и речитативные реплики священнослужителей, поскольку Литургия предназначалась для исполнения в храме.

Первый номер «*Благослови, душе моя, Господа*» написан на текст из 102 псалма, который пророчески изображает милости Божии, явленные человеческому роду. Поступенное движение мелодии в подвижном темпе символизирует восхождение, устремленность к горнему миру, к надмировым

сущностям, к Царству Божию. Драматургическим центром первой части литургии является второй номер, включающий два песнопения – «*Слава Отцу и Единородный Сыне*» и «*Блаженны»*. Первое песнопение – это торжественный гимн о Христе, где кратко повествуется о его воплощении, вочеловечивании, распятии, смерти и воскресении.

В основе следующего песнопения лежит текст Нагорной проповеди Христа, провозглашающей главные евангельские заповеди. Песнопение начинается словами благоразумного разбойника, распятого вместе с Христом и поверившего в него, как в Сына Бога: «Во Царствии Твоем помяни нас, Господи, егда приидеши во Царствии Твоем». Во время пения Блаженн из алтаря выносят Евангелие, а впереди несут горящую свечу. По учению православной церкви вынос Евангелия символизирует выход Христа на проповедь, а свеча – это предшествующий ему Иоанн Креститель.

У Чеснокова это лирико-драматический номер. Терпкие минорные созвучия, «вздыхающие» интонации в мелодии соотносятся с темами страдания, плача, скорби. Ярким контрастом в песнопении является кульминация-вспышка на словах «Радуйтеся и веселитеся», символизирующая, очевидно, небесный свет. В заключении «Яко мзда ваша многа на небесех» динамика как бы «истаивает», финальный аккорд хора «растворяется» в тончайших звуковых сферах. Возможно, таким образом композитор стремился воплотить грядущее райское блаженство, сулящее покой и утешение после земной жизни.

Завершает первую часть литургии песнопение «*Святый Боже*» – возвышенное приношение во славу Святой Троицы. У Чеснокова наиболее выразительным элементом музыкального языка здесь выступает мелодия, носящая характер формулы-заклички: постоянно повторяющаяся восходящая интонация с последующим нисходящим движением, чередующиеся «нарастания-спады» динамического напряжения олицетворяют незримую связь между Богом и человеком, находящимся в состоянии молитвенного трепета.

Следующий номер – «*Херувимская песнь*» – открывает вторую часть литургии. В медленном темпе, предельно возвышенно, умиротворенно звучит одно из главных песнопений в честь Троицы. Подобно ангелам-херувимам, поющие прославляют Божественную Троицу, отложив житейские заботы, чтобы соединиться в созерцании с Небесным Царством. Херувимская у Чеснокова – это типичная стилизация лирической протяжной песни.

Наиболее значительным разделом Литургии является евхаристический канон (№№ 6 – 9). Этот эпизод службы, представляющий собой одновременное моление священников, хора и прихожан, символизирует Тайную Вечерю. № 6 «*Милость мира*» – это приготовление к достойному молитвенному участию в принесении бескровной жертвы. Традиционно это песнопение включает три раздела, первый из которых – «Милость мира, жертву хваления» – выражает от лица молящихся готовность к принятию таинства Святого Возношения. У Чеснокова этому разделу предпослана

ремарка «молитвенно». Все элементы музыкального языка способствуют выражению этого особого состояния – плавное голосоведение, ровный ритмический рисунок, спокойная динамика. Оригинальным средством развития в этом разделе является колоритное сочетание мажорного и минорного ладов – своеобразная игра света и тени.

Второй раздел «*Достойно и праведно есть*» – это прославление Святой Троицы. У Чеснокова в этой части активизируется ритмическое движение в сочетании с хоральным типом фактуры – изложением мелодических линий на одном звуке, что вновь подчеркивает важность произносимого текста. Заключительный раздел «*Свят Господь Саваоф*» написан на текст из ангельской победной песни, к которой присоединяется еще и земное приветствие отроков еврейских при входе Спасителя в Иерусалим. В Литургии Чеснокова этот раздел контрастен: здесь господствуют яркие тембровые краски, динамика достигает наивысшей полноты, ускоряется темп. Высокий торжественный тон этого раздела приближает его к возвышенному гимну. Это своего рода апофеоз Божественного света, исцеляющего души верующих.

Примыкающее к «Милости мира» песнопение «*Тебе поем*» символизирует обращение к Святому Духу. Это самый значительный момент, преисполненный особой тайны, когда, по представлению верующих, происходит схождение Святого Духа на Дары, приготовленные для причастия. И тогда хлеб с вином символически превращаются в Тело и Кровь Иисуса Христа. Эта часть традиционно звучит весьма медленно, сосредоточенно и возвышенно.

Седьмой номер Литургии – «*Достойно есть*» – это прославление Божией Матери. В Литургии Чеснокова этому песнопению предпослана ремарка «Молитвенно. Величально». По аналогии с Херувимской композитор использует стилизацию лирической народной песни, что наиболее созвучно воплощению «женского», «материнского» начала.

Заканчивая анализ Литургии, можно сделать вывод о том, что для духовных сочинений Чеснокова показательна, прежде всего, их вокальная основа, связанная с древнерусским мелосом. Общеизвестно, что человеческий голос в русском православном храме является одним из важнейших средств эмоционального воздействия. Как считает современный историк музыки и композитор В. И. Мартынов, непреходящая новизна православного пения заключается в том, что источником звука становится не тот или иной инструмент, но спасенное и приближенное к Богу существо человека и именно сердце, стяжавшее дары духа. Звук рождается не из-за колебаний струны или воздушного столба, а из распевания слова молитвы и только через него. Слово, интонируемое в духовной музыке, обращено не к интеллекту или чувствам человека, а к его душе. Вспомним слова евангелиста Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», которые выражают мысль о первичности Божественного Слова, Логоса, Смысла творения.

Отсюда можно предположить, что не литургический сюжет имел для Чеснокова первостепенное значение, а, скорее, его высокий скрытый смысл. Речь здесь идет о том глубоком религиозном переживании, в котором дано «непосредственное касание мирам иным, ощущение высшей, божественной реальности, дано чувство Бога». Разумеется, что композитор, имея многолетнюю богослужебную практику, интерпретировал Литургию как таинство в широком смысле. Он осознавал, что путь художника-творца предполагает воздействие благодати Божией, вызывающей ощущение запредельности мира, состояние душевного трепета. Избегая виртуозных стилизаций под старину, Чесноков стремился к созданию произведений, которые бы полностью соответствовали высокому тону православных молитвенных песнопений, предполагающих напряжение всех сил духовного существа в едином порыве к Богу.

Хоровое творчество С. В. Рахманинова. *Сергей Васильевич Рахманинов* (1873 – 1943) – выдающийся русский композитор начала XX века. В обстановке сложных, нередко противоречивых исканий, острой, напряженной борьбы направлений, ломки привычных форм художественного сознания, характеризовавшей развитие музыкального искусства в обозначенный период, Рахманинов оставался верен великим классическим традициям отечественной музыки. Он синтезировал в своем творчестве принципы петербургской и московской композиторских школ, завоевания западноевропейской музыки и создал свой оригинальный стиль, оказавший впоследствии влияние, как на русскую, так и на мировую музыкальную культуру.

Хоровой жанр, как наиболее показательная область русской музыкальной культуры, занимает одно из ведущих мест в творчестве С. В. Рахманинова. Среди его сочинений как вокально-симфонические опусы («Весна», «Колокола»), так и духовные хоровые циклы («Литургия» и «Всенощное бдение»). Также Рахманинов является создателем широко исполняемых Шести хоров для женских голосов на стихи русских поэтов в сопровождении фортепиано («Слава народу», «Ночка», «Сосна», «Задремали волны», «Неволя», «Ангел»). Широко использован хор в его операх «Алеко», «Франческа да Римини». Эмоциональноприподнятая музыка этого мастера опирается на глубинные русские духовные традиции. В ней запечатлелся многообразный спектр образов, выросших из корней православного сознания, «русской идеи», «русской правды», «законов Собора». Это и ожидание Апокалипсиса, и поиски высшего смысла жизни, и щемящее чувство скорби по утраченным духовным идеалам.

В сочинениях Рахманинова с обнаженной непосредственностью выразились издревле присущие русскому человеку представления о двуединой основе мира, где столкнулись Божье и антихристово, Свет и тьма. Присущая композитору образная многозначность и обостренное восприятие дисгармонии мира в его бинарных началах придают творениям мастера глубоко индивидуальный облик, обусловленный прикосновением к извечной тайне бытия. Музыка Рахманинова впечатляет мужественной силой,

мятежным пафосом, выражением безграничного ликования и счастья. Вместе с тем, ряд произведений композитора насыщен острым драматизмом: здесь слышится глухая мучительная тоска, чувствуется неотвратимость трагических и грозных потрясений. Подобно своим современникам – Скрябину, Блоку, Врубелю, Рахманинов был выразителем романтических тенденций, характерных для русского искусства конца XIX – начала XX вв. Важное место в творчестве Рахманинова принадлежит образам России, родины. Национальный характер его музыки проявляется в глубокой связи с народной песней, с интонациями древнерусского церковного пения, а также в широком претворении колокольных звучаний.

Особое место в хоровом творчестве в творчестве композитора занимают духовные сочинения. Первым из них стала *«Литургия Иоанна Златоуста»* (ор. 31), написанная в 1910 году. При создании этого сочинения композитор внимательно изучал текст, строение и ход церковного действа, обращался за советом к сведущим лицам (в частности, к А. Д. Кастальскому), ознакомился с аналогичными партитурами П. И. Чайковского и А. Т. Гречанинова, что было обусловлено стремлением придерживаться традиций жанра, основ русского церковного пения. С другой стороны, в стилистике «Литургии» явственно угадывается индивидуальный почерк композитора. В своей партитуре Рахманинов не обращался к старинным песнопениям, но в ряде случаев воспроизвел типичные черты знаменной мелодики, особенности ее ладовоинтонационного строя и метроритмики, характерные сплавления с народно-песенной стилистикой.

Образное содержание, а также композиционное и музыкально-драматургическое строение рахманиновской «Литургии» полностью охватывает литургическое богослужение в двух его основных частях: литургии оглашенных (№№ 1 – 7) и литургии верных (№№ 8 – 20). Литургия оглашенных, обращенная ко всем присутствующим, чрезвычайно значительна, весома по своему содержанию. В ней отражены важнейшие положения христианства, которые в первую очередь должны быть сообщены людям, разделяющим основы этого вероучения. Это – отдание себя под покровительство вышних сил, исповедание главных христианских добродетелей, догматы о троичности божественного начала. Рахманинов стремился придать этим религиозноэтическим идеям масштабную музыкально-словесную форму. Поэтому он использовал относительно крупные фрагменты канонических церковных текстов (псалмов, гимнов, молитв).

В музыке «Литургии» отчетливо выражена эпическая направленность, выступающая вместе с тем в органическом единстве с атмосферой лиризма. Само богослужение, вся звучащая – словесная и музыкальная ткань погружает молящихся в религиозные и сопутствующие им эмоционально-психические переживания. В них находят выражение душевные состояния каждого отдельного человека и одновременно всех присутствующих в храме. Религиозное чувство оказывается не только единично-личностным, но и

всеобщим, несет в себе и лиризм, и эпичность. Такое взаимопроникновение этих двух начал лежит как в природе литургического целого, так и в природе композиторской индивидуальности Рахманинова. Эпический аспект музыкального решения по-разному реализуется композитором в нескольких хоровых номерах – в частности, в №№ 2 и 4.

Первое песнопение «*Благослови, душе моя, Господа*» наделено особой сосредоточенностью эмоционального выражения, глубинностью сконцентрированного массового религиозного чувства. В музыке разлита атмосфера психологической затемненности, ощущение предопределения, что, возможно, связано с воспоминаниями о крестном пути Богочеловека. Музыка этого псалма у Рахманинова особо значительна, сверхконцентрированна по своему художественному обобщению. Оно создается двухслойным изложением основной музыкальной мысли. Псалом одновременно звучит как голос хора-общины – в широком разливе аккордовой темы, и как голос одного человека – в мелодически насыщенной, напевно интонируемой речитации партии альтов. В аккордовой (хоровой) мелодии отчетливо прослушивается секундовая интонационность знаменного распева. В то же время наполненная экспрессия, непрерывное волнообразное развертывание, с длительными фазами подъема-спада, вносят в древнерусскую природу темы характерные признаки рахманиновского стиля. Сольная линия альта вплавлена в хоровой аккордовый пласт, описывая плавный мелодический рельеф. Тем самым воедино сливаются хоровой – эпический и сольный – лирический элементы. Эпический облик этого номера обогащен также колокольностью, которая выступает в истово повторяющихся фразах-зачинах «Благослови», в тембровой окраске альтового соло, в аккордах, аккомпанирующих мелодии басов в коде «Слава отцу и сыну». Аккордовые биения с их резонирующей, окутывающей мелодию звучностью напоминают наплыв колокольных волн, что придает звучанию особую тембровую многоцветность, симфоническую, как бы оркестровую насыщенность.

№ 4 «*Блаженны*» – лирико-эпический. В основе текста – фрагменты Нагорной проповеди, говорящие о главных христианских добродетелях. В мелодике здесь главенствует повествовательность – характер собеседования, сказывания. Она подчеркнута плавной сменой малосекундовых попевок, несимметричной метроритмикой, с растягиванием-замедлением движения в окончаниях каждого стиха. При ясно ощутимой диатонической, мажоро-минорной параллельной ладовой основе, с эпизодическими красочными мерцаниями фригийского, миксолидийского ладовых наклонений, композитор вводит и экспрессивные хроматические интонации. В общем вариационном развертывании голосов образуется плавно льющаяся многоголосная ткань, характером своего развития напоминающая знаменную и, с другой стороны, народно-песенную мелодику. Музыкальная драматургия хора построена на выразительном контрасте психологических состояний. В основном разделе «Блаженны нищие духом» передано томление души.

Иная атмосфера и образность – в окаймляющих разделах. Вступление «Во царствии твоем» начинается с благостного напева женских голосов, продолженного мерными нисходящими квартовыми шагами басов и теноров. Музыка проникнута чувством нерушимого покоя. Образ предчувствия небесного блаженства несет в себе и заключительный раздел «Радуйтеся и веселитеся». Певучая и плавная мелодия поддерживается активным развертыванием всех голосов, каждый из которых самостоятелен по рисунку. Но интонационно они родственны друг другу. Вся эта плотная звуковая ткань опирается на гудящий, подобно колоколу, тонический органный пункт (партия басов).

Контрастом к указанным номерам является № 3 «*Единородный Сыне*». Музыка носит лирико-патетический характер, даже с элементами драматизма, что обусловлено мотивом принесения жертвы на кресте. Здесь Рахманинов использует хоровую декламацию, близкую по стилю к оперной, речитативно-ариозной.

Важное драматургическое значение в литургии оглашенных приобретает № 6 «*Святый Боже*». Здесь композитор дал наиболее концентрированное проявление древнерусского эпического начала в синтезе с народно-песенной стилистикой, с принципами своего мастерства. В условиях аккордовой фактуры основная мелодическая линия обнаруживает свое знаменное происхождение. Об этом говорит узость диапазона, попевки-опевания, асимметричное строение темы. Сосредоточение главной мелодии в партии первых теноров (то есть в среднем голосе) напоминает о стиле ранних партесных композиций, включавших знаменные распевы в качестве основы, но помещенной в средний голос фактуры. Заметны и народно-песенные признаки – подголосочность, расщепления голосов, выдержанные педали, использование аккордов побочных ступеней, квартовых созвучий.

Вторая часть цикла – литургия верных – начинается с «*Херувимской*» (№ 8). Музыкальный облик песнопения воплощает возвышенный и полный таинственности лиризм, торжественную, как бы устремленную вглубь души созерцательность. Завораживающее впечатление производит сочетание в музыкальной ткани противоположных начал – движения и статики: с одной стороны – использование коротких, покачивающихся колыбельных попевок, перетекающих из голоса в голос; с другой – остинатные педали. Мистический строй песнопения обусловлен и многообразием жанровых красок: это и полная возвышенного покоя колыбельность, и выразительная колокольность, и яркая инструментальная аккордика.

Лирико-эпический характер носят песнопения №№ 11 и 12. № 11 «*Милость мира*» заключает в себе внутреннюю контрастность. Тема основного раздела («Достойно и праведно есть») – певучая мелодия романсового склада. Камерная по содержанию, она как будто изливается из души человека. Другой аспект песнопения представлен музыкальным материалом вступления – эхообразными аккордовыми провозглашениями женскими, а затем мужскими голосами («Милость мира»), а также ярчайшим

центральным эпизодом – победным гимном Вселенной («Свят господь Саваоф»). Похожие на трубные возгласы аккордовые фанфарные мотивы звучат подобно победной песне. Здесь можно уловить отдаленные стилистические связи с музыкой панегирических кантов петровской эпохи, а одновременно и с колокольными интонациями, и с мелодикой знаменного типа.

№ 12 «*Тебе поем*» – центр евхаристического канона. Он звучит в кульминации литургического действа – превращении хлеба и вина в мистическую плоть и кровь Христовы. Отсюда – особая самоуглубленность музыки, сочетание в ней черт строгой отрешенности выражения с предельной теплотой чувства. Основная тема во всех голосах подчинена принципу постепенного секундового движения, развертывания попевок с характерными опеваниями. Здесь явственно проступает интонационность знаменного пения. Хор звучит как голос эпического целого, всей общины молящихся. В последних же тактах на торжественное развертывание аккордового тематического пласта наслаиваются лирические фразы солирующего сопрано на словах «Боже наш». Эта субъективная, личная нота созвучна с гармоничным выражением эпического чувства.

Особое достоинство «Литургии» составляют кульминационные вершины оригинальных, искусно выдержанных в «знаменном» стиле песнопений, свободой и полнотой лирических излияний, эмоциональной насыщенностью выходящих далеко за пределы религиозного содержания.

Поиски путей к новому обогащению русской музыки самобытно-национальным мелосом привели Рахманинова к мысли о своеобразной «реставрации» знаменного распева, которую он воплотил в хоровом цикле «*Всенощное бдение*» (1915). Содержание обряда и его специфическая символика позволили композитору выразить собственные представления о жизни и смерти, мысли художника-гуманиста, переживающего за судьбу своего народа. По-своему преломляя опыт отечественной духовной культуры, Рахманинов во внеличных традиционных формах нашел возможным воплотить идеи и чувства субъективного порядка. Опираясь на подлинные древние распевы – знаменный, греческий, киевский, композитор выявил своеобразие их интонационного строя. По определению Б. В. Асафьева, он открыл «до глубокого дна русское начало в интонациях хорового культового пения».

Подход Рахманинова определяется, с одной стороны, стремлением к полноте и свободе эстетического, художественно-философского осмысления памятника; с другой – сохранением основных черт его стилевого своеобразия. Для композитора были важны не только собственно музыкальные свойства заимствуемого материала знаменного пения, но и его семантическая целостность, поэтически-образное наполнение, ассоциативные и метафорически трактованные связи с миром реальным и миром иллюзорным, вбирающим различные мифологические представления, этико-религиозные понятия.

Фундаментальным результатом явилось достижение стилистического соответствия авторского материала образно-интонационному строю древнерусской мелодики. Рахманинов сохраняет общий стиль музыкального интонирования духовных текстов: широкую распевность, нерегулярность метроритма, асимметрию мелодических структур. В десяти номерах он обращается к знаменным первоисточникам, в пяти – создает собственные темы. Композитор демонстрирует известную свободу в обращении с древними мелодиями, варьируя их, рассматривая как сегменты, подлежащие развитию. Это свидетельствует о новом понимании формообразующей роли первоначального мелодического образа. В плане, далеком от традиционной церковности, Рахманинов трактовал и избранную каноническую форму, в которой, с присущей ему яркой выразительностью стремился воплотить высокий нравственный идеал.

Музыка «Всенощной» проникнута глубокой человечностью, захватывающей искренностью высказывания, яркой эмоциональностью. Весь цикл пронизан открытым пафосом жизнеутверждения и своим тонусом примыкает к «мажорным» по общему облику произведениям Рахманинова (2 и 3 концерты, Вторая симфония). Во «Всенощной» с большой силой и яркостью выступила лирико-эпическая основа музыки, внутреннее слияние авторского начала с массовым, народным. При этом образы русской эпической древности воплощены композитором в плане сосредоточенного лирического размышления.

Композиция «Всенощной» вытекает из двухчастного строения службы – Великой вечерни (№№ 1 – 6) и Утрени (№№ 7 – 15). Песнопения вечерни преимущественно лирические по характеру: это небольшие, камерные по звучанию хоры, созерцательно-умиротворенные по настроению – в них ясно ощущается связь с народной песенностью. Величественной простотой и сосредоточенностью отличаются первые три песнопения: призывно-истовое «Приидите, поклонимся», повествовательные «Благослови, душе моя» и «Блажен муж».

Второй хор является этико-драматургическим центром вечерни. Текст, заимствованный из псалма № 103, представляет собой рассказ о создании Богом мира и прославление Творца всего земного и небесного. Одновременно это торжественная песнь о гармонии мироздания и всего существующего. Глубоко человечно звучит «бархатное» альтовое соло на фоне е мужского хора, мелодия которого ассоциируется с былинным сказом. Его оттеняют светлые тембры женских голосов, почти невесомо слышимые на piano. Встречающаяся здесь композиция, объединяющая «земной» и «небесный» изобразительный ряды, как будто перенесена композитором из древнерусской иконы или фрески.

Тонкостью музыкально-поэтического образного содержания привлекает песнопение «*Свете тихий*» (№ 4). Эта часть связана с библейскими пророчествами о пришествии на землю Спасителя, о начале нового дня, свет которого принес Христос. Здесь поется и о духовном свете, просвещающем

человека, и Христа называют источником этого благодатного света: «Свет к просвещению язычников и славу народа Твоего Израиля». У Рахманинова это песнопение звучит как лирическое размышление о будущем. Образ приглушенного свечения предзакатного неба («Пришедше на запад солнца, видевши свет вечерний») несет в себе метафору «свет – истина». Звукописное и вместе с тем символическое значение имеют постоянно возникающие в голосах хора секундовые «вздохи», в которых как будто дышит воздушная атмосфера, тихо струятся потоки воздуха – света – цвета, символизирующие духовное начало.

Иное динамическое развитие дает композитор в песнопении «*Ныне отпущаеши*». Текст представляет собой молитву-монолог Симеона Богоприимца, последнего ветхозаветного праведника. По пророчеству Всевышнего, его смерть наступит только тогда, когда он увидит ниспосланного Богом на землю Спасителя. Это событие произошло на 40-й день после рождения Иисуса Христа и известно под названием Сретения, то есть встречи. Здесь имеется в виду встреча двух эпох – старого и нового мира, ветхозаветного и новозаветного.

Рахманиновское песнопение проникнуто состоянием «растворенности», особым личностным чувством – не случайно на протяжении всего звучания доминирует партия солирующего тенора. Фоном скорбному ариозо служат прозрачные, убаюкивающие фигурации хорового аккомпанемента. Кульминация этой части подобна краткой вспышке, после которой мгновенно возвращается прежнее эмоциональное состояние. Заключительный раздел основан на длительном *morendo*, символизирующим угасание, примиренный уход из жизни. Известно, что композитор хотел, чтобы эта музыка звучала при его погребении.

Замыкает вечерний раздел цикла песнопение «*Богородице Дево, радуйся*» (№ 6). Эта молитва связана с одним из важнейших евангельских событий – благовещением, когда Архангел Гавриил сообщает Деве Марии о будущем материнстве. Просветленный колорит песнопения выражен в плавном аккордовом изложении, постепенно переходящем в полифоническое движение: на фоне подголосочной «вязи» хоровых партий льется проникновенная мелодия дуэта альтов. В кульминационном разделе («Яко Спаса родила») хоровое *tutti* достигает небывалой мощи; заключительный же эпизод («Еси душ наших») – своеобразная лирическая кода, просветленный хорал, замирающий на длительном *diminuendo*.

Утренняя часть «Всенощной» начинается с торжественно-возвышенного «Шестопсалмия». «Слава в вышних Богу!» – так пели ангелы в честь рождения Иисуса. Музыка Рахманинова рисует картину светлого утреннего неба. Основой песнопения является повторяющаяся мелодия знаменного распева, звучащая на фоне колоритных колокольных «раскачиваний» хорового аккомпанемента. Сочетание аккордов мажора и минора образует красочную полифункциональную гармонию. Столь излюбленные Рахманиновым «колокольные» эффекты связаны со сферой

часто встречающихся в его произведениях величественных образцов русской эпики.

Одно из наиболее масштабных по музыкальному развитию песнопений – № 9 «*Благословен еси Господи*» – является драматургическим центром всего произведения. Для него характерна драматическая повествовательность, подчеркиваемая чередованием хоровых эпизодов с неизменным рефреном, развивающим основную мелодию знаменного распева, а также персонификацией отдельных голосов (например, тенора, выступающего в роли «рассказчика»). Отчетливая разноплановость усиливается динамическими контрастами и резкими изменениями темпоритма. В мелодическом изложении песнопения, наряду с речитативным знаменным распевом, используется повествовательный склад, при котором мелодическая линия чутко следует за смысловыми изгибами словесного текста.

Большую роль в передаче настроения играет изобразительность, в частности, имитация ритмов колокольного звона. Одно из заключительных песнопений – «*Славословие великое*» (№ 12) представляет собой свободные вариации, с исключительной изобретательностью разрабатывающие тему, ранее звучащую в «Шестопсалмии». Прославление Христа и Святой Троицы сочетается здесь с мольбой о помиловании, об исцелении души. Религиозно-философской основой этого номера является мысль о свете новой эпохи, наступившей с рождением Христа. В православной церкви песнопение предваряется возгласом священника: «Слава Тебе, показавшему нам свет!». В первые века христианства, когда бдение служилось всю ночь до рассвета, эти слова совпадали с началом нового дня. Начав песнопение с изложения темы в партии альтов с легким сопровождением теноров, Рахманинов постепенно делает его пышным по богатству фактуры, блестящим по звучности, разнообразным по сочетанию приемов выражения. Таким образом «Славословие великое» становится драматургическим завершением произведения.

Дополнением служат три песнопения в спокойных, светлых тонах, с ясной и прозрачной фактурой: тропари «Днесь спасение», «Воскрес из гроба» и кондак «Взбранной воеводе». «Всенощная» Рахманинова представляет собой высокий образец хорового письма. Характер фактуры произведения определяет главенствующее мелодическое начало как воплощение подлинно русского стиля. Развитие «полимелодии», максимальное оживление голосов создает живую, дышащую звуковую ткань. Все голоса, сплетаясь в одно целое, способствуют выразительно-напряженной передаче основного настроения. Мелодическая линия есть главный конструктивный элемент музыкального языка. Гармония, в которой на первый план выступают колористические качества, фонизм аккордов, подчинена этому главному элементу.

Богатство выразительных средств «Всенощной» определяется свободным типом хорового изложения, широким использованием смешанного склада хорового письма, в каждой из частей обнаруживающего прямую

зависимость фактурных особенностей от конкретного замысла. Среди многих ярких приемов выделяются проникновенные соло с хором, а также вычленения отдельных партий в роли солирующих. Часто использует композитор прием антифонного пения – наиболее характерный для русской церковной музыки.

В голосоведении «Всенощной» первенствует вокальное начало. Исходным выразительным средством служит эмоциональная интонация, доносимая широчайшей палитрой тембровых оттенков, градаций звуковой силы. Обращают на себя внимание приемы, характерные для народного многоголосия: параллельное и противоположное движение голосов, передача мелодии из одного голоса в другой, дублирование, перекрещивание, окружение. Как результат свободного голосоведения возникают диссонирующие созвучия, не подчиняющиеся обычным правилам их разрешения, а также кварты и квинты. К самобытным приемам голосоведения следует также отнести распевание мелодических фигураций, достигающих порой функций контрапунктического голоса.

Внеся в хоровой цикл симфоническое развитие песенно-лирических образов, с размахом и мастерством передав поэтическое содержание текста, Рахманинов создал произведение, представляющее собой вершину русской классической музыки в области хоровой литературы *a cappella*. Написанное в годы первой мировой войны, «Всенощное бдение» явилось откликом на трагические события времени. В противовес гиперболизированному выражению вселенского Апокалипсиса, хаоса и смерти это сочинение стало духовной вестью о спасении человечества. Это весть о духовно-экзистенциальной, глубинной связи человека с божественным, вне которого нет победы над смертью, нет Вечности.

Народная песня в хоровой обработке. *Народная песня* является основным видом музыкального творчества с глубокой древности. Тесно связанная с жизнью и бытом, устно передаваемая от поколения к поколению, она шлифуется в процессе исполнения практически во всех социальных слоях. Русская народная песня богата разнообразием жанров: трудовые, обрядовые, календарные, свадебные, хороводные, игровые, плясовые, исторические песни, былины, духовные стихи, лирические протяжные песни, частушки.

Старинной крестьянской песне свойственны многоголосный склад в виде подголосочной полифонии, ладовая переменность, ритмическая свобода, пение без сопровождения. Свою специфику имеют городские песни, разнообразные по содержанию и стилю, создававшиеся различными социальными группами. Эти песни отличаются гармоническим складом, применением мажора и минора.

Начиная с XVIII века народная песня записывается и издается. Благодаря первым сборникам (составители – Кирша Данилов, В. Трутовский, И. Прач), до нас дошли лучшие образцы народных песен. Первые хоровые обработки появились в русских комических операх (Е. Фомина «Ямщики на

подставе», В. Пашкевича «Как поживешь, так и прослывешь», А. Титова «Девичник»).

В 30-е годы XIX века выходят первые сборники хоровых обработок русских народных песен. Один из них, сборник И. Рупина назывался «Народные русские песни, аранжированные с аккомпанементом фортепиано и для хора». Большинство обработок сделано для трехголосных ансамблей различных составов (мужских, смешанных), с самостоятельной развитой вокальной линией каждой партии, но на гармонической основе. В сборнике Д. Кашина «Русские народные песни для пения» обработки сделаны для смешанного хора с сопровождением фортепиано.

Примерно тот же стиль отличает обработки для хора и других композиторов XIX века (С. Зайцева, П. Воротникова, Н. Афанасьева): характерные для городского бытового музицирования интонации гармонического и мелодического минора, модуляции в параллельный мажор, прерванные обороты, гомофонногармоническое изложение, квадратность построения фраз, упрощенная метроритмическая структура.

Русские композиторы-классики открыли новую страницу в жанре хоровых обработок народных песен. Они тщательно выбирали для них наиболее ценные в художественном и историческом отношении песни, очень бережно обращались с мелодией, стремились сохранить специфические особенности многоголосного народного пения: диатоническую основу голосоведения, натуральные лады, плагальные обороты, тонкость метроритмической структуры. Большинство обработок сделано для хоров без сопровождения (однородных и смешанных).

В творчестве русских композиторов сложились следующие типы хоровых обработок народных песен:

- *гармонизация, при которой мелодия в верхнем голосе дается в сопровождении аккордов, исполняющихся другими голосами;*
- *полифонический тип обработки, подразумевающий развитую подголосочность, имитации, контрастную полифонию в голосоведении;*
- *смешанный тип, включающий элементы гармонизации и полифонической обработки;*
- *свободная обработка, основанная на совмещении перечисленных типов обработок и приближающаяся к самостоятельному сочинению на тему народной песни.*

Почин был положен *Милием Алексеевичем Балакиревым* (1837 – 1910), сумевшим при весьма насыщенной фортепианной фактуре сохранить все особенности старинной песни. В 1866 году вышел его сборник «Сорок русских народных песен». Принципы, положенные Балакиревым в основу гармонизации и обработки народных песен, оказали сильнейшее влияние на последующие фольклорные сборники, а также на использование народной песни в творчестве русских композиторов.

Русские народные песни сыграли большую роль в творчестве *М. П. Мусоргского*. Наряду с широким использованием в операх, композитор обрабатывал их и для самостоятельного хорового исполнения. Четыре русские народные песни – «*Ты взойди, взойди солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных», «Скажи, девица, милая» и «Ах ты воля моя, воля»* – переложены Мусоргским для мужского четырехголосного хора без сопровождения. «Ты взойди, взойди, солнце красное» – старинная протяжная песня, близкая по содержанию к разбойничьим молодецким песням. Мусоргский сделал обработку средствами гармонизации с элементами подголосочности, сохранив характерные особенности старинных песен: диатоническую мелодию, миксолидийский лад, переменный размер, внутрислоговые распевы, прерванный слог, дыхание посреди слова, запев солиста и подхват всего хора.

В игровой песне «*У ворот, ворот батюшкиных*» Мусоргский использует куплетно-вариационную форму, интонации дорийского лада, в песне «*Ах ты воля моя, воля*» сочетает дуэт солирующих теноров с гармоническим сопровождением хора.

Особое место занимала народная песня в творчестве *Н. А. Римского-Корсакова*. В 1879 году композитор издает сборник *«Пятнадцать русских народных песен, переложенных на народный лад, без сопровождения»,* состоящей из трех тетрадей: в первой даны обработки для женского хора, во второй – для мужского, в третьей – для смешанного. Римский-Корсаков выбирал старинные крестьянские песни, заимствуя лучшие образцы из сборников И. Прача, М. Балакирева. С чуткостью большого художника он возродил народное многоголосное пение во всей его самобытности и разнообразии.

Обработки Римского-Корсакова отличаются богатством приемов хорового письма. Хороводная песня «*Заплетися, плетень*» обработана для смешанного хора приемами гармонизации. В обработке сохранены черты народной песенности – плагальные гармонии, переменный лад. Интересен переменный размер (3/4, 4/8, 5/8), свидетельствующий о глубоком проникновении композитора в особенности метроритмической структуры народных песен.

Обработка троицкой песни «*А и густо на березе листье*» – пленительная миниатюра для трехголосного женского хора, сделана приемами имитации (голоса вступают поочередно). Песню отличают диатоническая мелодия и гармония (натуральный *e-moll*, плагальные обороты), разнообразие ритмического рисунка. Переплетение голосов воссоздает шорох шелестящей листвы и шум колосьев. На протяжении куплета в хоре нет единого дыхания, что создает непрерывность звуковой волны.

Примером полифонической обработки может служить песня «*Со вьюном я хожу*» – канон для смешанного хора. Смешанными приемами – гармонизации и имитации – сделана обработка песни «*Ай, во поле липенька*».

«*Татарский полон*» – свободная обработка для смешанного хора, названная композитором вариациями на русскую тему. Использованные здесь средств гармонизации, имитации, подголосочной полифонии, контрапункта приближают ее к хоровому произведению на народную тему.

В творчестве Мусоргского и Римского-Корсакова сформировалась новое отношение к народной песне: интерес к подлинным крестьянским напевам, чуткое проникновение в основы народного многоголосия, бережное сохранение в хоровых обработках всех его особенностей и тонкостей. А. К. Лядов, А. К. Глазунов, А. Д. Кастальский продолжили традиции классиков и внесли некоторые новые черты в жанр хоровых обработок народных песен.

Анатолий Константинович Лядов (1855 – 1914)– тонкий мастер музыкальной миниатюры. Его обработкам свойственны умеренность тесситурных условий, камерная звучность, изящество хорового письма, тонкость нюансировки (например, обработка свадебной лирической песни «Ты река ли моя, реченька»).

Обработки песен «Эй, ухнем!» (для смешанного хора с оркестром) и «Вниз по матушке по Волге» (смешанный хор без сопровождения), сделанные *Александром Константиновичем Глазуновым* (1865 – 1936**)**, отличаются монументальностью и мощью звучания.

Творчество *А. Д. Кастальского* проникнуто живым интересом к народной песне. Он был большим знатоком и собирателем древних распевов, автором обработок народных песен для хора *a cappella* и в сопровождении оркестра народных инструментов (цикл «Сельские работы в народных песнях»).

В хоровых обработках Кастальского («Стенька Разин», «Ты, рябинушка», «У ворот, ворот батюшкиных», «Кума») голосоведение развивается всегда непринужденно, подчиняясь естественному мелодическому дыханию. Чередование многоголосия с унисонами, несколько архаичные гармонии (часто встречаются «пустые» квинты, октавы) придают хоровой звучности особый колорит, свойственный крестьянскому пению. Широко использовал Кастальский приемы народной подголосочной полифонии. На рубеже XIX – XX веков к жанру хоровой обработки обращались также В. Калинников, А. Никольский, П. Чесноков, А. Гречанинов.

Особенности развития хоровой музыки a cappella второй половины XIX – начала XX века. Вторая половина XIX – начало XX века явились периодом высшего расцвета русской светской музыки без сопровождения. Высокий уровень исполнительского мастерства хоровых коллективов вдохновлял композиторов к созданию выдающихся образцов хоровой классики. «Лучшие произведения А. Д. Кастальского, С. И. Танеева, Вик. Калинникова, П. Г. Чеснокова созданы благодаря общению с Синодальным хором, на

репетициях которого они присутствовали и проверяли в его звучании свои хоровые сочинения»[49].

В хоровом творчестве этих композиторов представлены все основные жанровые разновидности хора *a cappella*: 1) хоры с ярко выраженным песенным началом; 2) хоры романсового характера; 3) монументальные хоры (например, хоры С. Танеева), в которых просматривается определенное сходство с итальянским мотетом эпохи Возрождения и с баховской фугой[50].

В начале XX века в жанре хоровой музыки *a cappella* происходят существенные изменения, прежде всего в образно-содержательной стороне произведений. Композиторов больше привлекает философская тематика, поворот к которой был не случайным: сложность и противоречивость эпохи, предчувствие социальной грозы – все это не могло не найти отражение и в хоровом искусстве. Определяющей становится теперь значимость идеи, глубина мысли. Образы природы, хоры-пейзажи по-прежнему присутствуют в хоровом творчестве, но они уже не занимают доминирующее положение. Не ослабевает и интерес к текстам, написанным в народном духе (хоры П. Чеснокова). Возрастает число произведений крупной формы, раскрывающих сложные философские и этические темы (хоры С. Танеева, Ю. Сахновского) с использованием полифонических приемов развития материала, свободной манерой письма.

Обогащается «хоровая инструментовка». А. Кастальский в своем труде «Основы народного многоголосия» отмечал в качестве важнейшего элемента современного ему хорового письма «постоянно меняющееся количество голосов… эпизодическое сжимание всей поющей массы в унисон или, наоборот, растягивание в густое многоголосие (с перекрестом голосов), смолкание части поющих, подхваты, выкрики на высоких звуках, двухголосие, постепенное нарастание и т. д.».

Одним из самых распространенных приемов хорового письма в произведениях данного периода является *divisi,* что позволяет создавать эффект многоголосия, полнозвучия на протяжении всего звучания хора (хоры П. Чеснокова). Широко используется композиторами интересный и красочный прием неполного состава хора, что придает особый колорит звучанию (чаще С+А+Т или А+Т+Б); прием дублирования голосов («чистый» унисон, октавные и двухоктавные унисоны всего хора).

Существенное изменение претерпевает и состав хора. Композиторы все чаще обращаются к большому составу хора на 5, 6 и 8 голосов, а в творчестве С. Танеева появляются двуххорные сочинения. При этом практически всегда разделяются мужские голоса – тенора и басы, что является характерным для русской музыки. Одним из своеобразных приемов хорового письма начала XX века становится яркий показ тембров отдельных партий хора, более свободное

[49] Локшин, Д. Выдающиеся хоры и их дирижеры / Д. Локшин. – М. : Музгиз, 1953. – С. 30.
[50] Коловский, О. О песенной основе хоровых форм в русской музыке // Хоровое искусство. – Л., 1977. – С. 46–68.

использование высокой и низкой тесситуры, а также расширение диапазона отдельных партий и всего хора.

Развитие русской светской хоровой музыки без сопровождения протекало на протяжении почти полувековой истории по линии общего усложнения и обогащения: от кантово-романсово-бытовой к философской тематике; от преобладания хоровой миниатюры к хоровым произведениям крупной формы и поэмного плана; от простейших куплетных построений к сложным развернутым формам; от романсового и кантового тематизма к выработке самостоятельного музыкального языка, основанного на достижениях русской и мировой музыкальной культуры XIX века. Особенно ярко проявляется развитие жанра в изменении приемов хорового изложения на пути к овладению богатым и свободным хоровым письмом. Это путь от использования классического четырехголосия к пяти-, шести- и восьмиголосию и даже двухххорным сочинениям; от полного совпадения числа голосов и партий – к свободному варьированию (*divisi*, дублирования, включения и выключения хоровых партий); от преимущественно аккордового склада к сложнейшим полифоническим структурам; от слияния голосов в аккорд к яркому показу отдельных тембров. Развитие жанра русской светской музыки *a cappella* шло по линии обогащения приемов хорового письма от классического к свободному стилю. Лучшие хоровые произведения этого периода заняли достойное место в мировой хоровой литературе и явились основой для дальнейшего развития жанра хоровой музыки без сопровождения советскими композиторами.

Русская духовная музыка второй половины XIX – начала XX века. Эпоха рубежа XIX – XX веков явилась «духовным ренессансом» в области церковной музыки. Хоровые сочинения, созданные в период с середины 1890-х по 1917 год, относятся к так называемому Новому направлению в отечественном богослужебном музыкальном искусстве. Это направление было представлено композиторами разных творческих возможностей и эстетических установок. Наиболее значительные силы музыкантов сосредоточились в стенах московского Синодального училища, поэтому храмовую музыку указанного периода нередко называют «Синодальной школой». Крупнейшими представителями этой школы были директор училища С. В. Смоленский, протоиерей В. М. Металлов, А. В. Преображенский. Среди московских композиторов, принадлежавших к новому направлению – А. Д. Кастальский, П. Г. и А. Г. Чесноковы, А. Т. Гречанинов, А. В. Никольский, Н. С. Голованов и другие.

Музыка нового направления выполнила своеобразную посредническую функцию между богослужебной практикой с ее строгим каноном и светским искусством концертного предназначения. Сочинения приверженцев этого течения связаны не только с литургическим текстом (что часто встречается в музыке XX века), но с конкретным богослужением, что позволяло включать многие произведения в церковную службу. Характерно, что композиторы нового направления отвергли путь секуляризации церковного пения,

возникший под влиянием европейского барокко и классицизма в XVII – XVIII веках (храмовые композиции Н. П. Дилецкого, В. П. Титова, Д. С. Бортнянского). Их движение было откликом на утверждение национальных начал профессионального искусства. Тем самым был возобновлен диалог русских музыкальных традиций древности и современности.

На протяжении XIX столетия церковное пение в России переживало период кризиса и застоя. Только в 80-е годы, благодаря деятельности П. И. Чайковского и Н. А. РимскогоКорсакова, была предпринята попытка «реанимации» данной области. Та же задача, но в более широком масштабе и более последовательно решаемая, легла в основу деятельности московского Синодального училища. Объединившаяся около этого учебного заведения группа композиторов, хоровых дирижеров и ученых-медиевистов стремилась к преодолению установившегося в русском церковном пении штампа и обновлению его путем обращения к коренным древним образцам. Интерес к древним пластам музыкального наследия Руси определился как ведущая тенденция в области хорового творчества.

Основой композиций нового направления служил интонационный строй знаменного распева в сочетании с приемами народной подголосочной полифонии. Обновленческие черты в области церковной музыки проявились, прежде всего, в исчезновении стилевой грани между духовными и светскими жанрами, созвучными по эмоциональному содержанию, во внесении в церковные композиции лирических интонаций, иногда эпической мощи, в обогащении выразительных возможностей хора и, наконец, в выходе культовой музыки за пределы обрядового жанра на концертную эстраду. Стиль сочинений нового направления в хоровой музыке Серебряного века до настоящего времени остается малоизученным. Наиболее подробно эти вопросы освещены в книгах А. В. Преображенского и И. А. Гарднера, которые одной из главных черт музыки «синодалов» считают синтез элементов древнерусского распева и народной песенности, опирающийся на опыт национальной композиторской школы. Хор трактуется как ансамбль многоразличных голосовых тембров, как своеобразный «оркестр» человеческих голосов.

Певческая культура православной церкви, возродившаяся в начале XX века, издревле была связана с высшей системой духовных ценностей. Слитая со священными текстами, она пронизывала всю жизнь человека, сопровождая его от рождения до смерти, присутствуя ежедневно. Очень важно отметить, что в силу своей обязательности в храме она приобщала к себе абсолютно каждого. Именно приобщенность всех к единой духовной сфере является характерной чертой христианского искусства. Ортодоксальное певческое искусство привлекало композиторов, прежде всего, своей художественной значимостью и широкой ассоциативностью, которые позволяли символически интерпретировать образы и сюжеты, идеи и картины мира: их вневременное, метаисторическое звучание давало возможность трактовать их как

воплощение Вечности. Разумеется, представители Синодальной школы обращались к древним пластам русской культуры вовсе не для того, чтобы репродуцировать их в новом историческом контексте, но чтобы достигнуть такой же универсальности, совершенства, гармонии – в своей системе ценностей и смыслов, чтобы возродить эстетические, религиозные, философскоинтеллектуальные идеалы, выпавшие из культурного обихода русской интеллигенции во второй половине XIX века. Именно в творчестве «синодалов» с новой силой зазвучала идея духовного избранничества России, идея «соборной культуры» – органической и всенародной. Собственно говоря, появление в начале XX века духовной хоровой музыки, буквально возникшей из бездны исторического небытия, является само по себе уникальным явлением. Заслуга русских музыкантов, воспитанных в стенах Синодального училища, состоит не в том, что они первыми стали изучать древние пласты богослужебного пения, а в том, что они пытались следовать ему. Православная певческая культура стала для них средством спасения, возможностью исправления ошибочности этого мира и раздробленности человеческого сознания.

Тема 5. Вокально-симфоническое творчество русских композиторов XVIII – начала XX века

Вокально-симфоническое творчество П. И. Чайковского. Яркой страницей хорового творчества П. И. Чайковского являются вокально-симфонические сочинения – кантаты «К радости», «Москва», «В память двухсотой годовщины рождения Петра Великого».

Кантата *«Москва»* была написана в 1883 году по случаю коронации Александра III. Творческой удаче композитора в данном случае способствовал высокохудожественный и стилистически выдержанный стихотворный текст А. Н. Майкова, повествующий о важнейших моментах в истории Москвы как объединительницы русских земель. Текст выдержан в эпически сказовой манере без излишней детализации и указаний на конкретные исторические имена и события. Подражая былинному трехакцентному стиху, Майков пользуется преимущественно трех- и пятисложными стопами, что придает поэтической речи широту и распевность. Чайковский в ряде случаев очень точно передает структуру стиха в метрическом строении музыкальных фраз. Буквальная или варьированная повторность мелодических построений, соответствующих, как правило, строке стихотворного текста, приближает вокальные партии к характеру напевного былинного сказа.

Кантата написана для двух солистов (баритона и меццо-сопрано), хора и оркестра, состоит из 6 коротких частей, связанных между собой тонально и интонационно: 1. Хор «С мала ключика»; 2. Ариозо меццо-сопрано «То не звездочка засветилася»; 3. Хор «Час ударил желанный»; 4. Монолог баритона с хором «Уж как из лесу, лесу темного»; 5. Ариозо меццосопрано

«Мне ли долг велит стяг борьбы поднять»; 6. Финал (соло баритона «По Руси пошел стук и гром большой» и хор с солистами «Так живи вовек»).

Первая часть – хор «*С мала ключика*» – начинается сосредоточенно-торжественным оркестровым вступлением. Основная тема хора выдержана в стиле лирических протяжных песен. Достаточно сложной является форма этой части – сочетание трехчастности с элементами рондо. Средняя часть выполняет функцию разработки. В ней самостоятельно представлены мужской и женский хоры в четырехголосном изложении. Переменный лад (*A-dur – fis-moll*), обилие плагальных оборотов, переменный размер (6/8, 9/8), поступенное движение мелодии, внутрислоговые распевы обусловили глубоко русский характер этой части.

Хор «*Час ударил желанный*» (3 часть) написан в стиле торжественных кантов. Музыка наполнена радостью и ликованием – народ празднует избавление родной земли от врагов. Хор написан в двухчастной репризной форме с заключением.

Финал кантаты «*Так живи вовек*» сначала исполняется хором, который звучит *a cappella* с отдельной аккордовой поддержкой оркестра на паузах, затем вступают солисты – их реплики чередуются с мощными хоровыми и оркестровыми подхватами. В данной части усложняется хоровая фактура: композитор использует развитые полифонические приемы – стреттное проведение темы («Всем народам-братьям слава»), имитации и усложненную подголосочность («Краше солнца светлого, слава»). Завершается кантата «Москва» праздничным торжественным славлением народа, солнца, правды, русской земли.

Вокально-симфоническое творчество С. И. Танеева. Творческий путь С. И. Танеева обрамляют две кантаты. Первая – *«Иоанн Дамаскин»,* созданная в 1884 году, самим автором обозначена под ор. 1, несмотря на большое число ранее написанных сочинений. Необычен сам замысел произведения: композитор предполагал написать «православную» кантату по типу баховских «протестантских» с использованием древних церковных мелодий и их контрапунктической разработки.

Творческим толчком для создания сочинения стала потрясшая молодого композитора смерть Н. Г. Рубинштейна, памяти которого кантата посвящена. В качестве текста кантаты Танеев избрал строфу «Иду в незнаемый я путь» (у композитора – «неведомый») из поэмы «Иоанн Дамаскин» А. К. Толстого. Для этого имелись важные соображения, относящиеся не только к поэтическим достоинствам стихов. А. К. Толстой без отступлений воспроизвел в своей поэме канонизированную биографию знаменитого христианского мыслителя, поэта-гимнолога, музыканта VII – VIII вв. Иоанна из Дамаска.

Восьмая глава (из нее взята одна большая строфа) представляет собой тропарь, сложенный Дамаскином как утешение для брата умершего монаха, излагается от его имени и, таким образом, является поэтическим вариантом церковного текста, приписываемого этому автору. Главная философско-религиозная мысль поэмы, символизирующая евангельскую надежду

на спасение после смерти, передана в музыке кантаты с помощью древнерусского напева «Со святыми упокой».

Задача композитора была тем ответственнее, что он впервые вводил древнерусскую мелодию в русскую светскую профессиональную музыку в качестве основы целого произведения. Напеву «Со святыми упокой» была уготована особая роль в сочинении: он должен был неоднократно появляться целиком, пронизывая структуру и звучание кантаты.

Основную роль в выражении идейно-художественного замысла кантаты Танеев предоставил хору, полностью отказавшись от сольных эпизодов. Ее архитектонику, характер музыкальных образов и интонационного языка определяет лирико-философская основа, размышления о человеческой жизни и судьбе. Единство концепции, последовательность развития основных тематически-образных элементов, их рельефность и пластичность, а также совершенство владения приемами и принципами полифонической разработки, придающей музыке внутреннюю эмоциональную напряженность, свидетельствуют о подлинно высоком нравственном смысле кантаты.

Большую смысловую роль выполняет в произведении напев «Со святыми упокой», звучащий как лейтмотив рока, как трагический образ неотвратимости смерти. Если сначала он проходит в оркестровой партии, то в заключение кантаты – исполняется хором без сопровождения, воссоздавая эмоциональный строй панихиды.

В раскрытии идейно-художественного замысла произведения значительную роль играют особенности музыкального языка. Для проведения темы фуги первой части автор избрал теплый, насыщенный тембр альтов. Эта тема – проникновенная, эмоционально-возвышенная, близкая русскому романсовому мелосу – выражает одновременно чувство печали и надежды. Тема сочетает в себе опевания опорных ступеней и тритоновые интонации, что создает особую, взывающую к развитию напряженность. Танеев облек эту широкую песенную тему в сложнейшую полифоническую форму: фуга с удержанным противосложением в сочетании с формой сонатного *allegro* с зеркальной репризой. В разработке этого раздела на первый план выходит драматически-экспрессивное начало, символизирующее безысходную скорбь человека, «идущего в неведомый путь».

Вторая часть сочинения основана на пении хора без сопровождения. Его мягкое, сосредоточенное звучание на некоторое время уводит слушателя от напряженной динамики экспозиции. Развитие музыкальной мысли в этой части полностью соответствует поэтическому тексту. Начальные строки «*…Но вечным сном пока я сплю, моя любовь не умирает…*» обусловили выбор просветленного мажорного лада, медленного темпа, хоральной фактуры. Наиболее ярким по эмоциональному воздействию является завершение этой части: резкими призывными «вспышками» звучат краткие реплики хора «Господь! Господь!», выражающие высшую степень душевного самоотречения, концентрацию всех внутренних сил человека в обращении к Богу.

Грозно звучащая фанфарная тема фуги *третьей части* очень близка по семантике баховским темам. Ее волевой, наступательный характер выходит за пределы субъективнолирической сферы, что напрямую соотносится с текстом: «…*В тот день, когда труба вострубит мира преставленье, прийми усопшего раба в твои небесные селенья…*». В сложной смысловой структуре этой фразы «труба архангела» олицетворяет не только музыку как таковую, но музыку Апокалипсиса. Именно в таком значении использованы медные инструменты в оркестровой фуге третьей части кантаты «Иоанн Дамаскин». Нарочитые, подобные «звуковой атаке» интонации подчеркивают грозно-пророческий, повелевающий характер темы.

В заключение этой части, как уже отмечалось, Танеев обращается к пению хора без сопровождения: медленный темп и предельно спокойная нюансировка воплощают утешение и душевный покой, царящий на небесах. Просветленно-возвышенный тон заключения выражает одну из главных тем христианской философии – мысль о спасении после смерти, о слиянии земного и вечного.

С созданием «Иоанна Дамаскина» в отечественной музыке появился тип лирикофилософской кантаты, подлинный «русский реквием». Это сочинение проложило путь к поздним хоровым опусам Танеева – прежде всего, к нравственной проблематике кантаты *«По прочтении псалма»*. Произведение, написанное на основе текста поэта А. С. Хомякова, датировано 1915 годом: это завершение творческого пути композитора.

Танеев выбрал для воплощения своего замысла стихотворение, содержащее обобщенную философскую мысль: единственной ценностью в жизни людей являются нравственные законы правды и любви. Можно предположить, что обращение к высокому гуманистическому тексту, представляющему собой свободную переработку образов библейской мифологии, было связано и с разразившейся мировой войной. Призыв к братству, единению, деятельному служению высшим целям человечества был как никогда созвучен времени. В непосредственной хронологической близости к кантате «По прочтении псалма» стоят «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова и «Братское поминовение» А. Д. Кастальского. Необходимо отметить, что интерес к творчеству А. С. Хомякова, автора текста кантаты, – не только к его поэзии, но и к философской прозе – с большой силой возродился в русской культуре начала XX века.

В 1901 – 1907 гг. впервые вышло в свет полное собрание его сочинений. В современной исследовательской литературе отмечаются особенности творчества Хомякова, которые оказались близкими мироощущению Танеева: пантеизм как некий художественный принцип – изображение мира в его неразрывной цельности, в единстве природы и человека, космического и земного. Главная философская мысль стихотворения заключается в том, что смысл существования человека – не пассивное преклонение перед высшими силами, не воскурение фимиама божеству: единственный «дар бесценный» – утверждение нравственного идеала в жизни.

Стихотворение Хомякова разделяется на три смысловые части (соответственно, в кантате Танеева три крупных раздела, каждый из которых связан с передачей определенных эмоциональных состояний). Сначала поэт повествует о том, что делает богопослушный народ в честь своего божества, – курит благовония в золотых храмах (две строфы). Затем (следующие шесть строф) – последовательное отвержение Богом этих пышных, но, в сущности, жалких даров. В последних двух строфах Хомяков, отринув ненужное, формулирует истинные ценности: «…Мне нужно сердце чище злата и воля крепкая в труде…Мне нужен брат, любящий брата, …. Нужна мне правда на суде!..»

Музыкально-драматургическое решение кантаты можно обозначить следующим образом: 1 раздел – *экспозиция* (№ 1 Хор; № 2 Двойной хор; № 3 Хоровая фуга); 2 раздел – *разработка* (№ 4 Хоровая фуга; № 5 Квартет; № 6 Квартет и хор); 3 раздел – *реприза* и *кода* (№ 7 Оркестровая интерлюдия; № 8 Ария. № 9 Двойная хоровая фуга).

С точки зрения некой «сверх формы» – огромного сонатно-симфонического цикла, первый раздел – это, своего рода, сонатное *allegro*, второй – скерцо и *adagio*, третий – финал. Подобное совмещение различных циклических принципов приводит к почти энциклопедическому богатству форм и, в то же время, слитности развития.

Единство и стройность архитектоники этого произведения обеспечивается тематическими и интонационными связями между частями. Это суровый и мрачный образный строй *первого номера* («…*Земля трепещет…По эфиру катится гром из края в край*…») и хоровой фуги из четвертого («…Он там кипит и рвется…») – «по силе и напряженности выражения мрачной и суровой звучности, как бы характеризующей порывы плененного в недрах земли Хаоса»[51].

№ 2 – двойной хор «*Израиль, ты мне строишь храмы*», построенный по антифонному принципу, и в особенности квартет («Земля со всех концов кадит дыханьем под росою благоухающих цветов») – это возвышенная лирика, где мелодическое «цветенье» голосов достигает редкого даже для Танеева богатства. И, наконец, прославление, апофеоз – медленное, степенноторжественное движение финала и его предвосхищение в мужественно-героической двойной фуге.

Художественная значимость кантаты в контексте русской музыкальной культуры заключается и в том, что она существенно определила последующий путь развития жанра в направлении его симфонизации, повышения роли хорового начала. Здесь проявилось характерное для музыки начала XX века взаимопроникновение симфонического и кантатноораториального жанров («Прометей» А. Н. Скрябина, «Колокола» С. В. Рахманинова).

Как пишет Б. В. Асафьев, «оглядываясь назад в предреволюционную эпоху, нельзя не обратить внимания на присущее передовой ее музыке

[51] Апрелева, В. А. Философские и эстетические проблемы в творчестве русских композиторов / В. А. Апрелева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 122.

состояние мятежности и экстатического возбуждения... Один Танеев, тоже выводя симфонизм за пределы только инструментальных средств выражения, воплощает в кантате поэму о Космосе – о величии организованного движения»[52]. Непреходящая ценность кантаты заключается и в том, что она, прежде всего, воплотила идеи, актуальные для своего времени: «всеобщность», «совместность», «соборность». Возникшая на основе философской проблематики, она отразила извечные темы поиска смысла жизни, высокого предназначения человека, пантеистической одухотворенности природы.

Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова. Крупными произведениями Рахманинова для хора и оркестра являются кантата «Весна» и вокально-симфоническая поэма «Колокола».

Кантата «**Весна**» была написана в 1902 году на текст стихотворения Н. Некрасова «Зеленый шум». Следуя за текстом, композитор придерживается принципа непрерывности развития музыкальной мысли. Вместе с тем, в общем построении формы ясно проступает трехчастная структура: крайним оркестровому и хоровому эпизодам противостоит драматическая середина – монолог для баритона соло с оркестром.

Огромное значение автор придает богатству красок оркестра и хора. Важную выразительную нагрузку выполняют не только мелодические попевки, но и гармонические обороты, фактурные образования. Хор, насыщенный тонкими колористическими эффектами, трактуется как одна из групп оркестра, дополняющая его звучание и выполняющая изобразительные функции.

Разнообразно фактурное решение хоровой партии. Сохраняя принцип подголосочности, Рахманинов свободно пользуется различными приемами хорового письма (октавные унисоны, имитации, включение и выключение хоровых партий). Впервые в жанре кантаты применен колористический прием – пение с закрытым ртом. Действие кантаты развивается динамично. Мрачный монолог баритона в центральном эпизоде обрамлен оркестровой и хоровой музыкой, наполненной светом и ликованием, пантеистическим ощущением слияния человека и природы.

В основу вокально-симфонической поэмы «*Колокола*» (1913) положено стихотворение Э. По в переводе К. Бальмонта. В стилистике поэзии чувствуется влияние эстетики символизма. Однако на содержание музыки оказала воздействие не столько символика текста, сколько православно-философские установки композитора, восходящие к идеям Апокалипсиса, возмездия, мировой катастрофы. В канун надвигающейся войны эти темы обрели новую силу в русском искусстве.

В поэме четыре части, раскрывающие трагизм жизненного пути человека «от колыбели до могилы». Это как бы различные «времена» жизни: безмятежная, ликующая юность; счастливая, напоенная любовью молодость;

[52] Апрелева, В. А. Философские и эстетические проблемы в творчестве русских композиторов / В. А. Апрелева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 122.

пора зрелости, полная борьбы и страданий; трагический финал бытия – смерть. Этим картинам – этапам жизни – всякий раз соответствует определенный музыкально-поэтический аналог: звон колоколов. Их звучание в каждой части обретает различный смысл, получает иную окраску. «Серебристый легкий» звон поддужных колокольчиков, далеко слышимый в морозной ночи, сменяет «согласье золотых колоколов», возвещающих о свадьбе; картина страшного пожара, «воющий набат» гулкой меди, в хаосе которой раздается «голос огня», приводят к финалу, где «тяжкий звон железный возвещает о печали похорон». В музыке «Колоколов» гармонично сочетаются лирика и драматизм, страстная патетика и черты высокой эпичности, мудрого, объективного взгляда на мир.

Эмоциональный диапазон произведения очень широк, контрасты между частями остры и действенны, музыкальный язык отмечен силой и яркостью выражения. Большую драматургическую роль выполняет в поэме символика Смерти, созвучная эсхатологическим предчувствиям первых десятилетий XX века. В отличие от своих современников, как отмечает Б. Яворский, Рахманинов, творчество которого окрашено миром действительности, описывает смерть с позиций оставшегося в живых – поэтому так мрачен колорит его произведений, изображающих слезы, стенания, ритуал похорон («Остров мертвых», «Колокола», Третья симфония, «Симфонические танцы»).

Лейтмотивом рахманиновской поэмы является вариант средневековой секвенции Dies irae (День гнева) – многовекового символа смерти и Страшного суда. Динамические показатели образа смерти, символизируемой этой секвенцией, весьма различны: от еле слышимых затаенных шагов судьбы – до фанатичного разгула, победного торжества. Поэтому символику Dies irae трудно связать с каким-либо одним эмоциональным полюсом. Следует отметить, что в динамическом варианте она зачастую соединяется с колокольностью – возможно, причиной такого симбиоза, особенно характерного для Рахманинова, явилась «колокольная», раскачивающаяся интонация самой секвенции.

В то же время, колокольность – как противоположность тишине, как апофеоз звучания – выполняла в русской музыке начала века вполне самостоятельные функции. Сферой колокольности интересовались, как известно, многие русские композиторы (от Мусоргского и Стравинского нить протянулась до наших дней). Этому интересу на рубеже веков способствовала, наряду с религиозными исканиями, волна нового русского возрождения, всколыхнувшая древнейшие слои отечественной культуры. Для Рахманинова колокольность была олицетворением тревоги, нервного беспокойства, вселенского воззвания ко всем живущим. Не случайно из многочисленных функций колокольных звонов у него акцентируется исторически первичная сигнальная функция. В этом отношении колокольность перекликалась с идеей соборности, исповедуемой символистами. Надличный, «хоровой» смысл колокольных звонов сближает Рахманинова с мистериальными идеями Скрябина. Набатные удары, тихие таинственные перезвоны, ритмическая остинатность в сочетании с многосложной гармонической вертикалью – все

эти проявления рахманиновской колокольности служат одной цели. Эта цель, по словам Вячеслава Иванова, есть «ускорение разрушительной и возродительной катастрофы мира».

В рахманиновской поэме семантика движения «от света к мраку» акцентирует идею предначертанности судьбы, а сами жизненные состояния воплощаются через колокольность – наиболее древний и универсальный способ обобщения эмоций. В финале «Колоколов» на первый план выступает эсхатологическая символика, напрямую связанная со звучащим генезисом – образ «вселенского рыдания», сопровождаемый погребальными звонами. Огромная роль отводится в поэме хору, выполняющему сложные драматургические задачи, являющемуся носителем поэтического слова и, одновременно, важным тембровым компонентом партитуры. Хоровой элемент вносит в музыкальную драматургию поэмы эпичность, пронизывающую весь цикл. В отдельных же частях, где конкретным художественным контекстом определена картинность музыкального изображения, на первый план выдвигается звукописная трактовка хора.

Динамически «поляризованная» поэма Рахманинова напрямую связана с влиянием эстетики символизма, что сказывается, прежде всего, в сочетании живописности вокальнооркестровых красок со стремлением проникнуть в глубины человеческого подсознания. С другой стропы, композитор выступает здесь как продолжатель традиций «концепционной кантаты», основоположником которой был С. И. Танеев. Не случайно, в музыковедческой литературе «Колокола» Рахманинова по глобальности идей ставят в один ряд с танеевской кантатой «По прочтении псалма».

Тема 6. Эволюция хоровых жанров a cappella первой и второй половины XX столетия

*Жанры хоровой музыки a cappella первой половины XX столетия***.** Хоровая культура первой половины XX столетия была поставлена в особые условия развития. Произошедшие в 1917 году исторические события существенно повлияли на облик системы жанров хоровой музыки, ее содержание. Известно, что в дореволюционное время хоровое искусство развивалось в двух – светском и духовном направлениях. Духовные сочинения занимали значительное место в творчестве русских композиторов, чему не в последнюю очередь способствовало существование большого количества церковных хоров, а также тесная творческая связь композиторов с хоровыми литургическими коллективами. Однако, под воздействием новой политики государства и существующей идеологии церковно-певческое искусство, а также связанные с ним хоровые жанры прекратили свое открытое существование и развитие на долгие десятилетия. Таким образом, в первой половине XX столетия на первый план выдвигаются светские жанры: *хоровая массовая песня, обработка народной крестьянской песни и хоровая миниатюра***.**

Жанр *хоровой массовой песни* долгое время занимал особое, даже привилегированное положение среди других жанров композиторского творчества. Исследователи называют жанр песни летописью эпохи, признают ее бесспорной ценностью культуры различных периодов.

В период первой половины XX столетия песня приобретает обязательный характер массовости, и включается, в следствие с этим, в разряд массовых жанров музыкальной культуры. Жанр хоровой массовой песни стал качественно новым явлением отечественной музыкальной культуры, существенно отличаясь от жанровых прототипов и истоков – песни фольклорной (старинной крестьянской), от революционных песен (борьбы, каторги и ссылки), а позднее – городских и солдатских песен. Хоровая массовая песня первой половины XX столетия пережила несколько периодов интенсивного развития, в ее эволюции – в лаконичной форме – угадываются черты исторического пути молодого советского государства. К началу ВОВ уже были созданы высокохудожественные произведения, завоевавшие широкую популярность.

Периодизация включает в себя 3 этапа, *первый* из которых (1917 – 1930 гг.) характеризуется поиском, определением тематики, отбором интонационного словаря, освоением песенных жанров. В этот период хоровая массовая песня становится ведущим жанром профессиональной музыкальной культуры, который демократичен по сути, отображает (особенно в хоровом варианте) идею массовости, сплоченности, отвечает пропагандистским тенденциям и социальному заказу нового времени.

Круг популярных и бытовавших массовых песен первого периода составляют солдатские песни, песни времен гражданской войны, подвергшиеся трансформации. Среди примеров – песня «Смело мы в бой пойдем» (переинтонирование белогвардейского романса «Белой акации гроздья душистые»), существующая также и с сатирическим вариантом текста на русском и украинском языках, песни «По морям, по волнам», «Гулял по Уралу Чапаев-герой». Среди известных поэтов, на чьи стихи создаются песни – Алексей Александрович Сурков (1999 – 1983), Владимир Владимирович Маяковский (1893 – 1930), Демьян Бедный /Ефим Алексеевич Придворов/ (1883 – 1945), Василий Иванович Лебедев-Кумач (1898 – 1949) и ряд других.

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

контур мелодий широкий размах и привольную распевность, которые свойственны песням русского фольклора, квартовость начальных интонаций (в традициях Ганса Эйслера /1898 – 1962/), характерную удаль.

Форма песен – с характерным сольным запевом и припевом, играющим определяющую роль. Этот синтез воплощается в лучших песнях периода гражданской войны и после нее – «По долинам и по взгорьям» Ильи Атурова (сл. П. Парфенова /1894 – 1937/), созданной по мотивам песни дальневосточных партизан, и получившей широкое распространение благодаря исполнению Краснознаменным ансамблем песни и пляски под управлением *Александра Васильевича Александрова* (1883 – 1946).

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

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

В 20-е годы XX столетия активный рост жанра хоровой массовой песни и его популяризация в общественности связаны с деятельностью *ПРОКОЛЛа* (ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ КОЛЛЕКТИВ) – творческого объединения молодых композиторов Московской консерватории.

Творчество идейного вдохновителя ПРОКОЛЛа – Александра Александровича Давиденко (1899 – 1934) было тесно связано с хоровой массовой песней. В хоровых массовых песнях композитора «Конная Буденного», «Винтовочка», «Узник», «Море яростно стонало» были использованы характерные приемы народного пения: сольный, широкого звучания, запев, хоровой припев-подхват, излагающийся в более подвижном темпе, введение верхних подголосков в духе солдатских песен[53].

На основе крестьянской и солдатской частушки разрабатывал хоровую массовую песню Дмитрий Степанович Васильев-Буглай (1888 –1956) – такова, например, песня «Красная молодежь». Входящие в состав «ПРОКОЛЛа» молодые композиторы В. Белый («Пролетарии всех стран, соединяйтесь»), Б. Шехтер («Железными резервами»), Н. Чемберджи, Мариан Викторович Коваль (1907 – 1971) («Юность», наполненная лирическими интонациями) также внесли существенный вклад в развитие жанра хоровой массовой песни.

Второй этап – период 30-х годов, характеризуется расцветом советской массовой песни, в контексте важных исторических событий в области

[53] *Лебединский*, Л. От редактора составителя / Л. Лебединский // А. Давиденко Песни и массовые хоры. – М. : Сов.композитор, 1962. – с. 3–6.

общественно-политической, экономической и культурной жизни. Среди жанровых разновидностей хоровых массовых песен данного периода – *песни-гимны*, *комсомольские песни, песни-марши, лирические песни, песни-баллады*. Их содержание становится более разнообразным – создаются песни о партии, вождях, о труде советского народа. Исследователи отмечают *процесс лиризации* хоровой массовой песни, а также появление в избранных темах песен психологического подтекста. Популярность приобрели созданные в 1938 году песни «Футбольный марш» и «Катюша» Матфея Исааковича Блантера.

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

Еще одна характерная тематика – *песни красноармейского быта, оборонные песни* – «Орленок» В. Белого (сл. Н. Шведова), «Партизан Железняк», «Песня о Щорсе» М. Блантера (на сл. М. Голодного), «Песня о Каховке» И. Дунаевского (сл. М. Светлова). В творчестве Анатолия Григорьевича Новикова (1896-1984) военно-патриотическая тематика занимает ведущее место. Сочинения «По морям, по океанам» (сл. А. Лебедева-Кумача), «Песня молодых бойцов», «Песня о Чапаеве» (сл. С. Болотина) являются своеобразными памятниками недавнему героическому прошлому. В песне «Самовары-самопалы» (сл. С. Алымова) образ русского солдата рисуется красками, полными отваги, мужества, а также неистощимой энергии и юмора.

Также появляются крупные сочинения, созданные на основе жанра хоровой массовой песни – такова, например, «песенная опера» «Тихий Дон» Ивана Ивановича Дзержинского (1909 – 1978) или «песенные симфонии» Льва Константиновича Книппера (1898 – 1974). Иногда песня выходила за рамки симфонии или оперы и получала самостоятельный путь (например, песня «Полюшко, поле» Л. Книппера на слова В. Гусева в «Поэме о бойце комсомольце»; эта же песня была введена в финал оперы «Тихий Дон» И. Дзержинского и его симфонию №4).

Общими стилистическим чертам песен 30-х годов являются эмоциональность, сердечность высказывания, возвращение к интонационным

истокам старинной крестьянской и городской песни (например, жанровое тяготение к городской песне, романсу и танцу ощущается в «Песне о веселом ветре» И. Дунаевского). Кроме лирических компонентов образности и средств музыкальной выразительности – намечается обращение и к эпической песне как песенно-лирическому гимну. Эта линия проявляется в песнях Александра Николаевича Холминова (1925 – 2015), Серафима Сергеевича Туликова /Бобоедова/ (1914 – 2004), который обращался в своем творчестве к жанру песни с 1938 года («Песня о танкисте», «Я пою о Москве»). В широкое распространение хоровой массовой песни существенный вклад внесла деятельность некоторых творческих коллективов – Краснознаменного ансамбля песни и пляски Красной Армии[54] и Народного хора М.Е. Пятницкого.

Активное распространение хоровой массовой песни в 30-е годы также было связано с популяризацией ансамблей песни и пляски. Так, в 1928 году профессором московской консерватории *Александром Васильевичем Александровым* (1883 – 1946) был создан Красноармейский ансамбль песни и пляски (ныне – Дважды Краснознамённый Академический ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова, худ. руководитель – Г. К. Саченюк). «Новаторство ансамбля проявилось, прежде всего, в собирании и пропаганде боевого эпоса Красной Армии. Песня заняла ведущее место в репертуаре коллектива. Ее популярности способствовали талантливые обработки А. В. Александрова, глубокого знатока народного творчества, чья работа в ансамбле совпала с периодом наиболее интенсивной композиторской деятельности.

Третий период (1941-1945) в эволюции хоровой массовой песни первой половины XX столетия включает песни времен Великой отечественной войны, особые по духу и содержанию. Нападение фашисткой Германии сразу поставило все на свои места, исчезло показное и фальшивое, а также не соответствующее тематике трагического момента военной истории. К примеру, ушло в тень на период ВОВ приподнятое по духу творчество И. Дунаевского, а сам мастер обрел «второе» дыхание в послевоенное время. Показательный момент этого времени – мгновенно вышли из обращения песни, направленные на поддержание решимости и боевого духа – «шапкозакидательские», «ура-патриотические», лихие кавалерийские, гарцующие мелодии, аффектированные песни-баллады, но также бодрые марши и строевые песни с подчеркнутым ритмом поступи и шага. В первый месяц войны появилась песня-эмблема «Священная война» А.В. Александрова (сл. В. Лебедева-Кумача) – сочинение, с фотографической точностью отразившее мироощущение и перемены в сознании людей. Трудно поддаются музыковедческому анализу стилистические черты, возвышающие данную песню среди множества других. Интонационный строй включает характерные «интервалы активности», мелодия аккумулирует множество

[54] Коллектив был создан в 1928 году, его основатель и первый художественный руководитель - А. В. Александров.

интонаций армейских песен, восходящих еще к старому солдатскому фольклору. Подчеркнутый колорит минора, броскость и четкость словесных формул усиливает констатацию суровой реальности и отсутствие пафосного призыва.

Еще одно направление, получившие широкое распространение в годы ВОВ, включает песни *лирически-сентиментального* характера – например, «Ой вы, ночи, матросские ночи, только ветер и небо вокруг» В. Соловьева-Седого на слова С. Фогельсона; «Огонек», являющийся коллективным трудом безымянных авторов (сл. М. Исаковского); «Темная ночь» Н. Богословского из кинофильма «Два бойца» (сл. В. Агатова). Лирическая гражданственность представлена в песне «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого на слова А. Чуркина. Среди стилистических черт как лирических, так и гражданственных песен доминируют интонации широкого русского распева (например, в песне-балладе «Шумел сурово Брянский лес» С. Каца на слова А. Сафронова), смягчающие известную метричность массовой песни, частое обращение к трехдольности (песня-баллада «Заветный камень» Б. Мокроусова на слова А. Жарова). В целом, исследователи отмечают возникновение песен на жанровой основе вальса («Моя любимая» и «В лесу прифронтовом» М. Блантера), и других иностранных жанров – танго (тот же «Огонек», по мнению И. Нестьева, был создан на основе тангообразной песни польского происхождения[55]. Еще одна тематическая разновидность песен периода ВОВ – шуточно-сатирические («Смуглянка-молдаванка» и «Вася-Василек» А. Новикова, «На солнечной поляночке» В. Соловьева-Седого) песни – с интонационной опорой на фольклор (а именно, на жанр частушки).

Еще один жанр, получивший широко бытовавший в хоровой музыке первой половины XX столетия – *обработка народной песни***.** Обращение к нему является традиционным для хорового творчества русских композиторов. Первая половина XX столетия, по мнению исследователей, характеризуется преемственностью традиций русской классической школы. К стилистическим чертам обработок народных песен первой половины XX столетия относится бережное отношение к фольклорному источнику, широкое использование богатства фактурных, гармонических приемов. Круг композиторов, обращавшихся в своем творчестве к жанру обработки народной песни, включает представителей русской школы Г. Лобачева, И. Полтавцева. К данному жанру обращался Анатолий Григорьевич Новиков (1896 – 1984), создавший 18 обработок народных песен, а также Сергей Никифоровича Василенко (1872 – 1956), 10 обработок народных песен которого отличаются развернутостью композиции, разросшейся до объемов жанра хоровой поэмы («Во саду зеленом»). Автором значительного количества обработок народных песен для хора является Александр Егоров (1887 – 1959). В его обработках прослеживается ясность голосоведения, широко используются сольные запевы и хоровые подхваты-припевы, отмечается богатство полифонических приемов («Ах вы, сени», «Во лузях»). Композитор обращается к фольклору

[55] См. подробно: История музыки народов СССР. – М., 1972. – Т.3. – С. 145.

других стран – им созданы обработки чувашских песен. Жанр авторской обработки широко представлен в творчестве М. Коваля, А. Давиденко («Чеченские песни» и др.), В. Шебалина («Три обработки народных песен»).

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

Александр Васильевич Александров (1883 – 1946) также обращался к жанру обработки. 7 народных песен отличаются насыщенным полифоническим письмом и особой драматургической насыщенностью («Вниз по матушке по Волге», «Ах, не одна во поле дороженька»).

Развивая традиции русских композиторов, Александров записывал и обрабатывал различный по жанрам фольклорный материал. Обработкам композитора свойственны простота и, вместе с тем, высокое мастерство, проявившееся в разнообразии выразительных средств, в глубине раскрытия художественных образов. В каждой из них он развивал индивидуальные черты, раскрывал ее потенциальные возможности, приспосабливая для концертного исполнения. Избегая изысканных гармоний и усложненных форм многоголосия, композитор следовал традициям, сложившимся в процессе коллективного пения в народе. Звуковая образность песен всегда вытекала из содержания и подчеркивалась выразительными приемами в процессе интерпретации. Одним из эффектных исполнительских приемов стало звуковое воспроизведение «прихода-ухода», то есть постепенное нарастание звучности (*crescendo*) и, вслед за кульминацией, ее постепенное ослабление. В обработках Александров демонстрирует безупречный музыкальный вкус и композиторскую технику. Им свойственны широкая напевность, гармоническая мягкость, плавность голосоведения, естественная подголосочность («Ах, ты степь широкая», «Горы», «Калинка» и др.)».

Композитор полноценно использует возможности профессионального хорового состава. К примеру, в обработке «Ах, не одна во поле дороженька» широко используется вариантность исполнительского состава (неполный, далее смешанный хор), подголосочная полифония, введение сольных хоровых эпизодов, постепенность нарастания драматического накала от куплета к куплету, подводящая к острой кульминации.

Отдельный круг заинтересованных в жанре народной песни составляют собиратели фольклора. *Александр Михайлович Листопадов* (1873 – 1949). Основу его исследовательского интереса составляют донские казачьи песни. Им было собрано приблизительно1200 песен, включенных в 5 томов. Круг собранных песен пополняют также песни Средней полосы России, а таджикские песни и песни времен Гражданской войны.

Значительный круг хоровых сочинений, появившихся в хоровом творчестве русских композиторов первой половины XX столетия относятся к жанру *хоровой миниатюры***.** *Хоровая миниатюра* представляет собой особое явление в процессе исторического развития музыкальной культуры. Дошедшая до наших дней из глубины веков, хоровая миниатюра занимает среди бытующих хоровых жанров почетное место, привлекая внимание исполнителей многоликостью и многогранностью образной сферы, тонкостью и изяществом средств музыкальной выразительности. Этимологическое происхождение термина «миниатюра» восходит к латинскому «*minium*», что означает сурик, киноварь – краска, с помощью которой изображались буквицы, а затем и небольшие рисунки.

Позднее так называют и «произведения малого размера и тонкой работы на слоновой кости и металле»[56]. В итальянском языке также существует однокоренное слово «*miniare*» – живописно писать или рисовать; тщательно или подробно описывать; выполнять тонкую работу.

Подобно живописной и поэтической, музыкальная миниатюра – обычно отточенная по форме, афористичная, преимущественно лирического содержания, пейзажная или изобразительно-характеристичная, часто на народной жанровой основе»[57]. Таким образом, можно сделать вывод, что критерии миниатюрных музыкальных композиций, среди которых наиболее важными представляются камерность масштаба и формы, отточенность и наличие народно-жанровой основы, соответствуют их художественному прототипу в других видах искусства.

Явление миниатюризма в музыке проявляется как на уровне размера самих сочинений, так и на уровне выбора исполнительских составов (соло, ансамбль). Е. Назайкинский свидетельствует о том, что «рождение миниатюры в музыке знаменует собой особый этап развития музыкального мышления, нахождение таких способов и средств музыкального формования, при которых преодолевается неоднородность временных свойств малых и больших форм». Многие из этих средств и способов «обнажают глубинную

[56]Скворцов, Н. Итальянско-русский словарь /Н. Скворцов, Б. Майзель. - М.,1972. – С. 330.
[57]Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Келдыша. - М. ,1990. – С. 345.

связь музыкальной миниатюры с произведениями других видов искусства, с аналогами из других сфер»[58]. Определяя жанр музыкальной миниатюры, необходимо обратить внимание на виды музыкального искусства, где миниатюрные формы проявились наиболее многогранно, в первую очередь – в камерно-инструментальной музыке, где получил глубокое исследование, детально изучающее его жанровую, стилистическую природу, форму и содержание. В сфере практического изучения хорового искусства хоровая миниатюра определяется как «разновидность хоровой музыки», либо как «наиболее распространенный жанр, для которого характерно богатство и разнообразие форм и средств музыкальной выразительности»[59], отделяется от других жанров хорового творчества *a cappella* – песни, обработки и переложения (в классификации П. Левандо)[60].

Ведущим в определении жанра хоровой миниатюры становится *критерий масштаба*. Второй критерий – «емкость содержания», запечатленная в камерном масштабе формы. На это важнейшее качество музыкальных миниатюр обращает внимание Е. Назайкинский, который также вычленяет второй важный критерий – *принцип выражения «большого в малом»*. К следующему критерию относится *народно-песенное* происхождение миниатюрных жанров. В данном отношении хоровая миниатюра особенно показательна, так как именно в соединении и взаимодействии музыки и поэтического слова возникли первые опыты музыкальных малых форм, ведущие к миниатюре.

К четвертому критерию можно отнести значение *жанрово-бытового происхождения* хоровых миниатюр, его прикладной характер (связь с танцем, обрядовые песнопения, связи с ситуацией и бытом). Как и художественные миниатюрные произведения, миниатюра хоровая характеризуется декоративным изяществом, техническим совершенством, тонкостью выполнения. Так выявляется пятый критерий – *тонкость и изящество исполнения*, совершенство технического воплощения. Содержательная сторона хоровой миниатюры отличается своей многоплановостью. Хоровой миниатюре подвластна сфера внешнего и внутреннего высказывании, что подтверждается огромным спектром поэтических образов и позволяет выдвинуть следующий критерий – *богатство образной сферы*, в котором находится «отражение мимолетности целого мира» – шутка, юмор, игра, лирические состояния, религиозная и духовная созерцательность. На основании проведенного анализа можно обобщить наиболее важные свойства хоровой миниатюры – камерный масштаб формы; емкость содержания – «большое в малом» и законченность содержания в малой форме; народно-

[58]Назайкинский, Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // История в музыке: избранные исследования / Е. В. Назайкинский. – М. : Науч.- издат. центр «Московская консерватория», 2009. – С. 371–391.

[59] Кееринг, О. П. Хороведение: учеб. пособие / О. Кееринг. – СПб: СПбГУКИ, 2004. – С. 8

[60] Левандо, П. П. Проблемы хороведения / П. Левандо; ред. В. Рубцова. – Л. : Музыка, 1974. - С. 44.

песенная природа; полижанровость; миниатюризм средств музыкальной выразительности («регистрово-фактурный» миниатюризм)[61]; филигранность, изящество, декоративность; техническое совершенство, демонстрация мастерства; богатство и многогранность образной сферы.

Необходимо отметить, что в каждом конкретном случае определения произведения к жанру хоровой миниатюры, характерные параметры могут быть представлены в сочинении полностью или частично, что в какой-то мере усложняет данный процесс и оставляет решение этого вопроса на усмотрение исполнителя. Также необходимо принимать к сведению и качество интерпретации, которое должно отличаться тонкостью, выраженной в соблюдении стилистических параметров той или иной эпох.

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

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

Новое в русской современной хоровой музыке формировалось с самого начала (например, качественно новым хоровым жанром стала советская массовая песня). В послевоенное время активизируются поиски нового жанрового содержания, новых средств выразительности, происходит расширение палитры музыкального языка. Одна их характерных примет указанного времени – перестройка хорового жанра (появление нетипичных хоровых жанров – например, хоровой симфонии в творчестве С. Баласаняна, Р. Бойко, В. Гаврилина). Отметим также и общее повышение роли хора

[61] Назайкинский, Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // История в музыке: избранные исследования / Е. Назайкинский. – М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. – С. 371.

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

Также в системе хоровых жанров второй половины XX столетия происходят изменения, связанные с возрождением духовной певческой хоровой традиции и восстановлением традиционной классификации жанров хоровой музыки на светские и духовные. Значительный объем созданных в настоящий период сочинений также позволяет выделить круг жанров малых и крупных форм. К сочинениям малых форм относятся *хоровые песни, поэмы, миниатюры, хоровые романсы, элегии, хоровые обработки, различные виды бестекстовой хоровой пьесы*, представленные в виде самостоятельных небольших композиций либо объединенные в группы, опусы либо циклы миниатюр, а также некоторые *старинные жанры* («Мадригал» А. Королева, сочиненный по правилам старого стиля; «Кант-виват» Ю. Фалика).

Особое развитие во второй половине XX столетия получила бестекстовая хоровая музыка. Ю. Паисов предлагает название – бестекстовая хоровая пьеса, объединяющее группу произведений с различной формой бестекстовой вокализации (*пение с закрытым ртом, на гласную, на какой-либо слог*). Образцы современной бестекстовой хоровой миниатюры можно условно разделить на три жанровых подгруппы: а) *вокализы; б) бестекстовые хоры с вокализацией на один или несколько слогов; в) хоровые сольфеджио.* Эти виды различаются по технике исполнения, так и по типу образности. Например, к характерным чертам хорового вокализа – относится плавное мелодическое движение, мелодический распев широкого дыхания, лирическая кантилена, простота и выравненность ритмического рисунка, типичность хорально-аккордового склада. В то время как, хоровым сольфеджио более свойственен *инструментальный* тип интонирования.

Старейший вид бестекстового пения – *вокализ* (родоначальник – Р. Глиэр, Концерт для голоса с оркестром), получил широкое развитие во второй половине XX века, наряду с традиционными типами хоровой миниатюры. Во второй половине XX столетия появились его всевозможные жанровые формы – от традиционной хоровой миниатюры («Траурный прелюд» М. Коваля, хоровой вокализ «Птицы» Я. Иванова), до монументального циклического произведения – концерта-вокализа (ярчайший пример – «Концерт памяти А. А. Юрлова» Г. Свиридова, а также концерты-вокализы В. Рубина, А. Холминова, А. Лемана, Ю. Юкечева, хоровое концертино Р. Щедрина). Хоровой вокализ нередко используется как

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

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

Хоровые сольфеджио является особой группой бестекстовой хоровой музыки, представляют собой виртуозное музицирование инструментально-концертного типа *(«*Сольфеджио» Ю. Фалика, «Сольфеджио» А. Пярта, 3-я часть хорового «Концертино» Р. Щедрина, «Сольфеджио» В. Баркаускаса).

Наибольшее распространение данный вид бестекстовой хоровой пьесы получил в современной хоровой музыке с 70-х годов XX столетия. Хоровое сольфеджирование, наряду с иными формами пения на слоги, создает предпосылки для поисков разнообразных средств выразительности, основанных на виртуозной хоровой техники, и создания хоровой фактуры нового типа, в том числе полифонической, изобилующей инструментализированными эффектами. Интересно совмещение хорового сольфеджирования с творческой экстраполяцией на хоровой цикл традиций фортепианной литературы – микроцикла «Прелюдия и фуга» (Т. Корганов «Прелюдии и фуги для хора без сопровождения» – Ми-бемоль, До, Ре-бемоль мажор, цикл В. Баркаускаса, «Два сольфеджио» Ю. Фалика). В целом, бессловесная вокализация таит огромные выразительные возможности, так как не апеллирует к конкретному слову и его смыслу.

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

*Хоровая песня***.** Послевоенные годы принято связывать с интенсивным развитием хоровой массовой песни. Однако к концу 60-х исследователи отмечают явный кризис жанра, связываемый, не в последнюю очередь, с внедрением зарубежной массовой культуры. Тематика песен, их образный строй разнообразны. Это и *песни-ностальгии* («Где же вы теперь, друзья-однополчане» В. Соловьева-Седого на слова А. Фатьянова, «Дороги» А. Новикова на слова Л. Ошанина), *песни-призывы* («Бухенвальдский набат» В. Мурадели на слова А. Соболева), *песни мира* («*Мы за мир!*» С. Туликова на слова А. Жарова, «Гимн демократической молодежи» А. Новикова на слова Л. Ошанина), которые обрели популярность в период холодной войны, в плакатной манере Г. Эйслера с характерной восходящей квартовой интонацией. К песням мира примыкают песни «дорожно-молодежные», «туристские» песни, «блатные песни», «лирические песни» («Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого на слова М. Матусовского, песни И. Дунаевского). Композиторы обращаются к текстам – шедеврам песенной поэзии (М. Исаковский, Л. Ошанин, А. Фатьянов). Наиболее поздний этап – феномен бардов и менестрелей (касается сольной песни).

*Обработка народной песни (песня, частушка)***.** Вторая половина XX столетия отмечена новыми чертами в плане жанра обработки народной песни. Жанр испытал на себе широкое воздействие стилистического направления «новая фольклорная волна», распространенного в русской современной музыке в 60-70-х годах XX столетия. Свободные обработки народных песен В. Салманова, С. Слонимского, В. Калистратова («Таня-Танюша», включенная в хоровой концерт, отличается богатством хоровой фактуры, обилием элементов подголосочной полифонии, красочно насыщенным и колористическим сонорным контекстом, фантазийностью в области вариантности – композиция представляет собой 30-кратное проведение вариаций, включенное в 16 куплетов), О. Коловского («Частушки», «Торил Ванюшка дорожку», «Псковские припевочки») представляют собой композиции, отличающиеся сложными формами, обогащенными куплетно-вариационными методами развития, ярким видоизменением интонационной структуры напева, опорой на сложный драматургический замысел.

В целом, под влиянием концептуальных идей «новой фольклорной волны» возникает трактовка фольклора как отправной точки для созидания авторских (помимо свободной обработки) сочинений различных жанров – стилизаций народной песни (2 хора А. Королева на стихи И. Бунина), оригинальной авторская композиция на фольклорный текст (хоровой концерт «Лебедушка» В. Салманова), разработок и интерпретации жанра частушки (опера «Не только любовь» Р. Щедрина, «Припевки»/«Посиделки» из симфонии-действа «Перезвоны» В. Гаврилина, «Прощальная» на слова Тряпкина Г. Белова, «Ночные запевки» из хоровой поэмы «Ладога» Г. Свиридова).

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

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

Хоровой концерт представляет самостоятельный жанровый пласт в группе хоровых произведений крупных форм, вырастающий в 70-е годы в творчестве ряда композиторов. Во второй половине XX столетия происходит возрождение жанра хорового концерта, традиционного для русской хоровой культуры. Общие тенденции и истоки возникновения русского хорового концерта историки связывают с проникновением западноевропейской стилевой традиции (в лексике XVIII века – «латинской») в русское хоровое искусство через границы Польши и Украины в контексте распространения музыки письменной традиции.

Становление хорового концерта взаимосвязано с распространением и развитием жанров светской и духовной лирики (гимны, канты, пасторальки, колядки). На литургии исполнялся, как правило, вместо причастного стиха либо после него (в большинстве случаев во время причащения священников в алтаре). Хоровой концерт ощущает на себе влияние светской мелодики и танцевальных ритмов, демонстрирует господство контрастов (родство с музыкой эпохи Барокко), затрагивающих область *регистров и тембров*, *динамики и фактуры* (высокий и низкий хор), *лада*, *исполнительских приемов риторики.*

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

Для особенностей стиля партесного концерта характерны отсутствие инструментального сопровождения (*a cappella*), 8-12-ть голосов (в отдельных случаях два-три хора), контрастные сопоставления разных хоровых групп (либо ансамбля солистов с хором *tutti*), небольшой масштаб, одночастность композиции[62]. В партесных хоровых концертах достигается «органность» звучания, сохраняется приоритет гармоничности, наблюдается введение стилистических черт народно-танцевальной музыки в интонационный словарь мелодий, используется повторяемость текста во всех голосах хоровой фактуры (из-за чего нередко утрачивался смысл). Н. Дилецкий определял сущность концерта как «гласа со гласом борение». Партесный хоровой концерт демонстрирует яркую направленность на слушателя, выраженную в контрастах, перекличках голосов, мощности звукового «потока» аккордовых вертикалей.

Вершину развития партесного хорового концерта в русской музыке связывают с творчеством видных мастеров партесного пения Василия Поликарповича Титова («Днесь Христос»), Николая Павловича Дилецкого («Вошел еси во церковь», «Иже образу Твоему»), С. Пекалицкого, Н. Бавыкина, Н. Калашникова, и многих других неизвестных авторов. Произведения демонстрируют высокий уровень полифонического письма, глубинную связь с западноевропейскими традициями.

Так, для концертов В. Титова свойственно большое количество хоровых голосов, «блочность» организации хоровой фактуры (например, 3 первых сопрано, 3 вторых сопрано, 3 первых тенора, 3 вторых тенора, 3 первых альта, 3 вторых альта, 3 первых баса, 3 вторых баса), частая повторность слов в партиях, отсутствие унисонов, контраст регистров и тембров, тембровость и колористичность. Для концертов Н. Дилецкого, напротив, свойственна кантовость, строгость аккордовых вертикалей, отсутствие распевов, четкие кадансы, контрасты сопоставления хорового *tutti* – ансамбля.

Второй этап развития русского хорового концерта – концерт эпохи классицизма (начиная со второй половина XIII века) или хоровой концерт екатерининской эпохи. На смену небольшому одночастному партесному

[62] Возникновение жанра концерта также было подготовлено и ранними формами многоголосия (строчное пение).

концерту пришёл многочастный хоровой концерт, ориентированный на форму многочастного мотета (традиции Б. Галуппи, создавшего несколько произведений на тексты православного богослужения) и стилистику позднего барокко и раннего классицизма, а также. Важнейшие представители этой поздней модификации партесного концерта – композиторы Максим Созонтович Березовский (1745 – 1777), автор хоровых концертов «Господь, воцарися», «Отрыгну сердце», «Милость и суд», «Слава в вышних Богу», «Не имамы иныя помощи», «Не отвержи мене во время старости» (на отдельные стихи псалма 70); Дмитрий Степанович Бортнянский (1751 – 1825), создатель 35 хоровых концертов; Артемий Лукьянович Ведель (1767 – 1808), автор 31 хорового концерта на тексты псальмов.

Русский классический хоровой концерт продолжает традиции партесного пения. К его ведущим стилистическим чертам относится многочастность (преимущественно 3-ех и 4-ехчастные концерты), выстроенная по принципу контраста: быстрая, медленная (по типу трио), и вновь быстрая (нередко, фуга) части; сохранение принципа темпового и тонального контрастов (между частями), тематическое родство между частями, скрепляющее целостность цикла.

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

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

Четвертый этап в истории хорового концерта (со второй половины XX столетия) знаменуется активным возрождением этого жанра в русской хоровой культуре, характеризуется большим разнообразием форм и составов – смешанный или однородный; двойной («Хоровая живопись» для двойного мужского хора В Кикты), детский («Небывальщина» А. Ларина для детского

хора, фортепиано и ударных инструментов); с участием соло, и без соло); определенного содержания (светский, духовный) и жанровой ориентации. Ю. Паисов предлагает следующую классификацию хорового концерта на современном этапе: фольклорный (или фольклоризированный) («Лебедушка» В. Салманова), программный концерт нефольклорного происхождения *(«*Пушкинский венок» Г. Свиридова), бестекстовый концерт-вокализ («Концерт памяти А.А. Юрлова» Г. Свиридова). Отдельный пласт составляют духовные концерты («Концерт на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке).

При всем разнообразии форм и технических решений ведущим свойством современного хорового концерта является концертность, черты которой проявляются в сложном сонорно-алеаторическом контексте, общей виртуозности хоровых партий, нетрадиционных формах их вертикальных соединений, состязаний хоровых групп и тембровой изобретательности, новых приемах вокального звуковедения. Среди концертов – «Русский концерт» В. Калистратова, «Добрый молодец» В. Салманова, «Тихий Дон» С. Слонимского, «Концерт-вокализ» Ю. Юкечева (для двух смешанных хоров, солистов, трубы и колоколов), «Концерт» В. Рубина (для смешанного хора, хора мальчиков, флейты, арфы), «Концерт-сольфеджио» А. Лемана, «Русская свадьба» А. Киселева, 7 концертов для разных исполнительских составов Д. Смирнова, 3 светских концерта Г. Белова («Памяти Мусоргского», Концерт для хора и арфы на стихи А. Пушкина из поэмы «Руслан и Людмила», Концерт для смешанного хора, двух корнетов, органа, арфы и ударных инструментов «Песни питерского народа»), «Времена года» А. Киселева. В целом, из разностилевых типов концерта – барочного (партесного), классицистского, позднеромантического – внимание современных композиторов привлек партесный концерт («Андрей Рублев» В. Беляев). Наиболее широкое распространение получил фольклорный или фольклоризированный хоровой концерт[63].

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

Хоровая поэма без сопровождения развивается с рубежа XIX – XX веков. Своего рассвета хоровая поэма без сопровождения достигла в

[63]Паисов, Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): очерки истории и теории / Ю. Паисов. – М. : Сов. композитор, 1991. – С. 251–265.

50-60-е годы XX столетия. Как приоритетная разновидность хоровой поэмы выдвигается поэма для хора *a cappella*, не только как одночастная композиция, но и как многочастное циклическое сочинение, взаимодействующие с хоровым циклом и сюитой («Ладога» Г. Свиридова, «Армения. Спитак» А. Флярковского, «Лира» Ю. Фалика).

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

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

Среди поэм без сопровождения можно выделить как крупные сочинения оперно-ораториального плана, с богатой образной насыщенностью («Десять поэм» Д. Шостаковича, «Казнь Пугачева» Р. Щедрина), так и камерные, с углублением философского или лирического начала, поэмы (цикл из 6-ти поэм «Но бьется сердце…» В. Салманова на стихи Н. Хикмета; шесть поэм для хора без сопровождения «Письмена» А. Пирумова, «Пять лирических поэм для хора без сопровождения на стихи поэтов-революционеров» Н. Сидельникова). Отдельный тематический подвид представляет собой *фольклорная поэма*, впервые появившаяся в творчестве Г. Свиридова 70-80-х годов годах (хоровая поэма «Ладога»). Фольклорная поэма сочетает оригинальную (авторскую) музыку и фольклорную поэзию – характерное свойство в музыке композиторов, опирающихся на фольклорные традиции («Костромушка», «Христос воскрес», «Встань, батюшка, встань» В. Рубина, созданные на народные тексты)[64].

Хоровая симфония, кантата, оратория для хора без сопровождения. *Хоровая симфония* представляет собой пограничный жанр с инструментально-симфонической музыкой, испытывает влияние симфонического мышления. В тоже время хоровая симфония отличается от другой группы сочинений – симфонии с хором – доминирующей ролью хора в условиях акаппельного

[64] См. подробно: Паисов, Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): очерки истории и теории / Ю. И. Паисов. – М. : Сов. композитор, 1991. – С. 251–265.

звучания. В этом жанре было создано сравнительно немного произведений – первый опыт в этом жанре, монументальная «Симфония для солистов и хора без сопровождения» Г. Попова (ор. 47, 1949 год создания), «1917 год» Р. Бойко (содержит черты 4-ехчастного симфонического цикла и характеризуется традиционным соотношением частей по принципу контраста), восьмичастная «Симфония в обрядах» Л. Пригожина для смешанного хора и гобоя, «Симфония» С. Баласаняна, симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина.

Развитие жанра кантатно-ораториального жанра осуществляется в русле камернизации форм, тяготение к которой проявляют многие композиторы после создания монументальных сочинений. Таковы камерные кантаты «Гимны Родине», «Ночные облака» Г. Свиридова, «Вечерние песни», «Сказание о бабе Катерине и сыне ее Георгии» В. Рубина, «Сокровенные разговоры», «Сычуаньские элегии» Н. Сидельникова, а также камерные оратории «Вьюга» Л. Пригожина, «Дюны поют» А. Лемана[65].

*Основные стилевые тенденции в хоровом искусстве второй половины XX столетия***.** В целом творческие устремления композиторов, работающих в жанре хоровой музыки, весьма разнообразны. Для второй половины XX столетия характерно разнообразие творческих течений (классическая традиция, «новая фольклорная волна», авангардизм), между которыми не было открытого противоборства. Композиторы Д. Шостакович, Г. Свиридов, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, Р. Леденев, В. Рубин, Ю. Фалик, В. Калистратов, В. Пьянков, А. Флярковский, Г. Белов, Н. Сидельников, Г. Дмитриев, В. Салманов, А. Киселев, О. Коловский, М. Парцхаладзе, А. Шнитке, Э. Денисов, Р. Бойко, С. Губайдуллина, А. Эшпай, Б. Тищенко, Б. Кравченко создали большое количество хоровых произведений, обогативших наследие русской хоровой культуры.

Последняя треть XX столетия внесла немало нового в эволюцию жанров хоровой музыки.

Обогатился:

- *образный строй;*
- *расширилась литературная основа;*
- *появились новые композиторские имена;*
- *произошла реабилитация христианского миропонимания и норм религиозной морали;*
- *жанровая система хоровой музыки (светская и духовная направленность) постепенно восстанавливается;*
- *прочные позиции занимает духовное песнетворчество;*
- *светская хоровая музыка интенсивно развивается, испытывая плодотворное влияние музыки духовной.*

[65] См. подробно: *Паисов*, Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): очерки истории и теории / Ю. И. Паисов. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 246–251.

Тема 7. Пути формирования современной хоровой музыки a cappella

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

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

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

В хоровом творчестве А. Давиденко ощутимо широкое влияние жанра хоровой массовой песни. В области композиционно плана близость хоровой массовой песне ощущается в использовании простой двухчастной формы с сольным запевом и хоровым многоголосным припевом. В запеве, как правило, проступает мелодическое начало, в припеве доминирует ритмика. В построении предложений у композитора наблюдается стремление к нарушению квадратности (семитактовость) и избеганию повторности (при помощи перетяжки звуков).

Хоры А. Давиденко отличаются переменной ладовостью (с разнообразными функциональными переосмыслениями звука), своеобразной ритмизацией выбранных поэтических текстов. Их ритмо-декламационная сторона характеризуется тонкой вариативностью, гибкостью формул, превращавших даже бесцветные тексты в яркие формулы-плакаты.

Ритмы в произведениях А. Давиденко сверкают неожиданными гранями, разнообразными приемами вокальной декламации (повествовательность, скороговорки в интонациях, ритмическая затейливость изобразительного свойства – «стук копыт»). Композитор тонко улавливает жанровые особенности песенных интонаций, наблюдателен в отношении самых разнообразных эмоциональных оттенков (лукавость, молодцеватость, грозность, юмор, злорадство) и их передаче. В некоторых сочинениях (особенно с фортепианным сопровождением) ощущаются жанровые связи с западной культурой (маршами, западными революционными песнями, влиянием Г. Эйслера).

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

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

Композитор он далек от абстрактности в своих музыкальных текстах, его произведения окрашены элементами той или иной жанровости. Он отбирал музыкальный материал, уже вошедший в музыкальный быт масс, и подвергал его тщательной проработке. Лирические темы (так называемая «лирика гражданского типа») – более редкое явление в сочинения А. Давиденко (некоторые темы хора «Любовная» из цикла «Чеченская сюита», образцы сольной лирики «Письмо» и «Мать» на тексты И. Уткина (1929) с чертами «жестокого» романса, тема «Кругом знамена красные» из хора «Улица волнуется», заключительная тема хора «Рабочий май»).

Гармония в хорах А. Давиденко явилась наиболее действенным средством преобразования мелодики. В партитурах ощущается стремление вывести гармонию за пределы классических функциональных связей; наблюдается появление импрессионистического колорита и ладовой нейтрализации мелодии; наиболее часто используются замена терцового тона

в доминантовой группе квартовым, благодаря чему возникает ощущение полифункциональности; характерно применение тоники с секстой и секундой (помогает восприятию диссонанса в качестве устоя); присутствует движение параллельными трезвучиями и линеарность понимания аккордовых комплексов; свойственна полифоничность.

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

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

Хоровые произведения А. Давиденко отличаются специфической хоровой фактурой и темброрегистровкой. Композитор использует в совершенстве и мастерски сочетает различные типы хоровой фактуры, демонстрируя ее развитость при лаконичности средств. Музыкальные образы в хорах рождаются путем органичного сочетания приемов полифонического письма с иными фактурами хорового изложения. Полифонизация хоровой фактуры – один из излюбленных приемов композитора, – составляет суть его хорового стиля. Представляется важным широкое использование этого приема в массовой хоровой песне[66]. Для сочинений характерны многоголосные припевы; блестящие фугато и фуги («На десятой версте», «Улица волнуется»); подголосочность имитационного типа («Узник», «Море яростно стонало», «Бурлаки»); частое употребление подголосочности двух типов – например, расцвечивания главной мелодии подголосками в разных голосах и использования второго подголоска в виде долго протяженного звука («Бурлаки», «Гармонь»); введение своеобразных *basso-ostinato*; двойной контрапункт (в хорах «Рабочий май», «Бей молотом», «Любовная» из «Чеченской сюиты».

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

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

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

В хоре *«Бурлаки»* (на стихи Н. Некрасова) разнообразными выразительными средствами убедительно воссоздается мрачная картина тяжелого труда бурлаков. В первой части на фоне попевок-вздохов у мужского хора тоскливо звучат женские голоса. Повторяющийся мелодический и ритмический оборот у теноров и басов воссоздают монотонность духа старинных бурлацких песен. Вторая часть начинается энергичным возгласом басов («Братцы, подъем!»). Далее напористую тему проводят альты и басы в унисон с подголосками у сопрано и теноров («…Эй-эх!..»). Затем голоса меняются ролями. Заканчивается часть тихим стоном («Хлебушка, хлебушка, дай»). Особое выразительное значение в этом произведении приобретает подвижность динамических нюансов *crescendo* и *diminuendo* в создании впечатления приближения и удаления бурлаков. Ладоинтонационная основа хора близка старинным крестьянским песням (фригийский лад, плагальность, подголосочность, распевы слогов).

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

Хоровая музыка малых форм в 30-е годы XX столетия постепенно отходит на периферию интересов отечественных композиторов. Сохраняют верность хоровому жанру Д. Васильев-Буглай, В. Белый, Б. Шехтер, М. Красев и некоторые другие композиторы (не всегда владевшие крупными формами). Показательна тематика созданных в этот период хоровых произведений. Так, цикл хоров о красной армии и ее полководцах создает

Борис Семенович Шехтер (1916 – 1961); Виктор Аркадьевич Белый (1904 – 1983) озвучивал наиболее драматические фрагменты из поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Среди хоров *a cappella* выделяются «Кузнец» Е. Голубева по одноименному стихотворению Э. Верхарна, пронизанный пафосом революционной борьбы, и хор В. Белого «Три дороги» на текст Т. Шевченко. К 100-ю со дня гибели Пушкина в 1937 году было написано много сочинений на слова великого поэта, в том числе хоры Б. Асафьева, «Смерть поэта» Е. Голубева, «Цыганы» М. Красева.

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

В последующие (40 – 50-е XX столетия) годы подъема хорового искусства появляется много интересных хоровых произведений малых форм. Важнейшей особенностью хорового творчества композиторов постреволюционного этапа явилось возрождение классических традиций в жанре хора без сопровождения. Советские композиторы пишут хоры на стихи русских поэтов – А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, С. Есенина. Музыкальный стиль этих произведений, характер языка, особенности хорового изложения сближают их с лучшими образцами русской хоровой классики.

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

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

Для хоровой культуры первой половины XX столетия М. Коваль явился композитором, возродившим жанр концертной хоровой музыки без сопровождения, которая по образному строю и содержанию существенно

отличалась от сочинений композиторов 1930-х годов, творческие поиски которых шли преимущественно по линии массовой песни или песенных обработок. М. Коваль трактовал хор как «драматический коллектив», привнес в лирическую хоровую миниатюру черты драматического, гражданственного и трагедийного пафоса.

Творчество М. Коваля в хоровом жанре охватывает три сборника, включающих в общей сложности 80-т хоров. Композитор отобрал эти композиции из большего количества созданных им произведений, тщательно просмотрев хоровую фактуру, отредактировав музыкальный и литературный текст. Большинство хоровых сочинений организованы в сюиты и циклы. Это – сюита «Семья народов» (одноименный сборник для академических хоров была одобрен Н. М. Данилиным), цикл «Пять хоров на стихи Ф. Тютчева», цикл «Балтика», цикл «Песни сибирских охотников», хоровой цикл «По родной стране», хоровой цикл «Фронтовая тетрадь». Хоры М. Коваля разнообразны в жанровом отношении (от хоровой массовой песни до миниатюры), отличаются богатством гармонических и полифонических приемов, выразительностью художественных средств, пластической красотой мелодий. Своеобразие почерка М. Коваля, позволяющее узнавать его индивидуальность, заключено в песенности его партитур, являющейся национальным свойством русской мелодики. В этом отношении композитор становится продолжателем классической русской традиции, с тяготением к реалистическим традициям А. Даргомыжского и М. Мусоргского.

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

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

образующий своеобразный монопоэтический диптих с более поздним хором на стихи Н. Некрасова «Назови мне такую обитель».

Хор *«Буря бы грянула что ли»* интонационно близок к песням политкаторжан, отличается яркой выразительностью, четкой формой, своеобразием мелодико-гармонического языка. Его фактура складывается из *divisi* во всех партиях. Структура хора трехчастная, с ясной логикой драматургического развертывания – от мрачных образов первой части («Душно без счастья и воли»), рисующих гнетущую атмосферу жизни в безысходности (повторяющиеся аккорды, нисходящие интонации) через контрастную среднюю часть («Грянь над пучиною моря»), наполненную решительными призывами к активному действию (яркая энергетика аккордовых вертикалей мужской группы хора, подхватываемых устремленностью мелодической линии женского хора, тональные сдвиги, постепенное повышение тесситуры, кульминация на *fortissimo*) к динамизированной репризе (*Es-dur*), вселяющей веру в свободу и светлое будущее.

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

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

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

Хор «*Восход солнца*» – своеобразный дифирамб пробуждающейся природе. Композитор мастерски передает вновь появляющиеся оттенки в создании картины восходящего солнца, при этом музыкальный материал предвосхищает появление фраз литературного текста. Главная тема хора «Восхода солнца» (на словах «Молчит сомнительно восток») рассредоточена по всей партитуре. Первая фраза альтов (*p*) образует контуры функционально двойственного тонического квартсекстаккорда, с эффектом «парения в воздухе». За альтами тихо повторяют те же слова сопрано и тенора, «колеблясь» на хроматических вспомогательных нотах, и наконец, тему заканчивают басы и октависты, образуя четырехоктавный унисон всего хора на неустойчивой V ступени. Хоровая фактура хора основана на гибком сочетании канонических и полифонических приемов, при акцентировании важных моментов сочным унисоном.

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

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

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

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

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

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

Цикл *«Песни сибирских охотников»* для мужского хора *a cappella* на слова Л. Черноморцева, созданный под впечатлением поездки в Сибирь, включает шесть интересных хоровых миниатюр («Эхо», «Костер», «Ярмарка на Тыме», «Посиделки», «Песнь тайги» и «Сибирская сторонка»). Среди всех хоровых циклов М. Коваля данный цикл, по мнению исследователей, наиболее монолитен. Все входящие в его состав миниатюры написаны в одноименной тональности (*C-dur – c-moll*), имеют сходство в тематическом материале (диапазон октавы, подчеркивание I и V ступеней как основных опорных звуков лада, обилие кварто-квинтовых попевок, аккордов без терции и др.). Особенный интерес в «Песнях сибирских охотников» представляет хоровая инструментовка. Композитор использует приемы расширения исполнительских возможностей в условиях однородного состава. Количество голосов в партитурах непрерывно меняется – от двухголосия до 7-миголосного изложения; мастерски чередуются эпизоды унисонного и плотного многоголосного пения; широко применяются запевы (в басовой партии) и соло на фоне хора, поющего без слов, регистровые «разрывы» и тембровые имитации голосов. Обдуманная динамика, логическое

выстраивание агогических изменений, свежесть гармонических оборотов и ладомелодическое своеобразие также направлены на воплощение художественных образов. Цикл «Песни сибирских охотников» – замечательный вклад в хоровую литературу XX столетия.

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

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

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

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

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

Наиболее крупным, сценичным в плане драматургии и фактуры, произведением «литовского цикла» является хор *«У девятого форта»,* посвященный памяти жертв фашизма. Хор написан в свободной строфической

форме с непрерывным развитием от скорбного начала к финальному просветлению.

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

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

Жанровые границы хорового творчества В. Шебалина простираются от массовых одно- и двухголосных хоровых песен (около 30-ти) до развернутых хоровых сцен в операх «Солнце над степью», «Укрощение строптивой», «Дума про Опанаса», частей вокально-симфонических сочинений (кантаты «Синий май, вольный край» на слова Н. Асеева, «Москва», «Увертюра» для хора (*ad libitum*) и оркестра на слова С. Городецкого, драматическая симфония «Ленин» по поэме В. Маяковского). К оригинальным хорам без сопровождения композитор обращается в конце 40-х годов, после опыта работы в вокально-симфоническом жанре.

Первый сборник хоров В. Шебалина был издан в 1949 году и приурочен к 150-летию со дня рождения А. Пушкина. В него вошли такие сочинения как «Послание в Сибирь», «Зимняя дорога», «Эхо», «Стрекотунья-белобока», «Песня о Стеньке Разине». В этих хорах проявились основные черты творчества композитора: тонкое проникновение в характер и содержание текста, опора на народно-песенные интонации и, вместе с тем, свежесть и современность мелодического и гармонического языка. Данные сочинения сразу же приобрели широкую исполнительскую известность.

В тот же период времени композитор создает циклы на стихи современных поэтов – «Три хора на стихи А. Софронова» (ор. 44), «Шесть хоров на стихи М. Танка» (ор. 45), хоры на слова Б. Южанина и Я. Уховского. Позднее был сочинен цикл «Три хора на стихи М. Лермонтова» (ор. 47); хор «Цвети, советская страна» на слова А. Суркова; циклы «Четыре хора на стихи М. Исаковского» (ор. 50) и «Три хора на стихи молдавских поэтов» (ор. 52); обработки народных песен для различных составов и два цикла детских хоров («Моим внучатам»[67], ор. 57 и «На лесной опушке», ор. 59). Композитор также создавал музыку к кинофильмам («Пугачев», «Глинка», «Волки и овцы»), а также редактировал оперу М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Исследователи отмечают приверженность В. Шебалина в тяготении к составам без сопровождения, к «мини-циклу», состоящему из 3-ех-6-ти миниатюр, объединенных тематикой или монографическими текстами.

Темы и сюжеты избранных В. Шебалиным стихов весьма разнообразны – от героики и гражданского пафоса («Послание в Сибирь», «Тополь»), юмористических и бытовых зарисовок («Стрекотунья-белобока»), трагедийного начала («Казак гнал коня», «Мать послала к сыну думы») до образцов светлой лирической образности («Зимняя дорога»), раздумий о судьбе русских поэтов («Эхо»). Композитор тщательно отбирает тексты для своих хоров. В их подборе ощущается принцип контраста, дающий возможность реализовать в музыкальном воплощении различные жанры. Например, хор «Послание декабристам» представляет собой суровый хоровой монолог с преобладанием звучности мужских голосов. В хоре «Песня о Степане Разине» ощутимы традиции русских эпических молодецких песен с октавным разлетом в моменты кульминации. Веселые скороговорочные припевки угадываются в хоре «Стрекотунья-белобока».

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

Хоровая фактура расцвечена тембрами голосов, их различными сочетаниями (например, дуэт сопрано и альтов в проведении начальной темы хора «Мать послала к сыну думы»). При этом композитор выдерживает сдержанность регистров и тесситур, избегает напряженности в диапазоне хора. Нарастание звучностей достигается путем уплотнения хоровой фактуры

[67] Первый в советской музыке цикл для детского хора.

постепенным введением хоровых партий («Дуб»). В. Протопопов отмечает «разнообразное использовании подголосочности в сочетании со свободной имитационностью и мелодическими контрастными контрапунктами»[68].

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

Композитор отдает предпочтение четырехголосному складу изложения (классический стиль), но в наиболее значимых фрагментах партитуры для естественного уплотнения массы хорового звучания вводит прием *divisi* (например, дублированное удвоение голосов в кульминации хора «Казак гнал коня»). В то же время, в фактуре хоров В. Шебалина явственно ощутима дифференциация пластов – как правило, ведущий мелодический голос сопровождается отдельными группами голосов в виде подголосков (в традициях русской подголосочной полифонии), фона («Зимняя дорога»). По степени полифонизации, богатству темброрегистровки фактура хоров В. Шебалина близка оркестровой. Связь с классическими традициями ощущается в конструктивной ясности и отчетливости формы («Сумерки в долине», «Зимняя дорога»), в натуральности гармонических сопряжений, приоритете плагальности. Гармоническое развитие ограничено внутриладовыми отношениями, альтерации и модуляции редки, тематизм основывается на общих, а не характерных оборотах.

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

Хор «*Зимняя дорога*» написан для смешанного четырехголосного хора (*divisi* в отдельных фразах средней части и в конце у басов), в трехчастной форме. С большой чуткостью отразил В. Шебалин в музыке элегическую грусть пушкинского стихотворения. Картина зимней ночи, катящиеся сани, звон колокольчика, песня ямщика, образ одинокого путника с его грустными мыслями воссоздается акварельными красками, с чертами яркой музыкальной изобразительности в хоровой звучности. В 1-й части хора – звучит печальная, немного заунывная мелодия («волнистые» фразы, разделенные цезурами), музыкальными средствами воссоздается превосходная образная

[68] Протопопов, В. О музыке Шебалина / В. Протопопов // Советская музыка. – 1957. – № 11.

«монотонность» (педали на квинте и тонике), удачно найден тип фактуры (солирующая партия сопрано с отзвуками – имитации в остальных голосах), способствующий атмосфере камерности и задушевности общего колорита.

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

Хор «*Утес*» на стихи М. Лермонтова – более сдержан и строг. Начинается хор спокойной песенной темой лирико-элегического характера. Ее ладоинтонационная формула развивается в традициях М. Глинки и П. Чайковского – от 3-й ступени минора вниз к 5-й, в бархатном тембре альтов с незаметным присоединением сопрано. Изящное двухголосие женского хора рисует образ тучки. Переход к образу утеса подчеркивается характером звучания мужского хора. Повествовательный характер изложения подводит к основной смысловой фразе «и тихонько плачет он в пустыне», проакцентированной композитором. Хоры «Зимняя дорога» и «Утес» на стихи М. Лермонтова – подлинные жемчужины не только творчества В. Шебалина, но и всей русской хоровой музыки XX столетия.

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

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

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

Хоры на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, М. Танка стали особой вехой в развитии русской хоровой музыки XX века. В данных произведениях ощущается линия преемственности, которая тянется к сочинениям русских

классиков (от С. Танеева – мужественная сдержанность эмоций, предпочтение косвенного высказывания непосредственному обнажению чувств, этическая чистота и серьезность). Хоровые миниатюры В. Шебалина отличаются строгостью и простотой, отсутствием сильнодействующих эффектов. В лучших хоровых сочинениях В. Шебалина нашел отражение поэтичный мир художника и гражданина, полный внутренней красоты и нежности, жизнеутверждающий по своей природе.

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

Г. Свиридов обладал богатейшим мелодическим даром. Мелодия – распевная, русская, задушевная – «святая-святых» свиридовского творчества. Характерны определения стиля Г. Свиридова «Творчество Свиридова – песнь в прямом (интерес к вокальным жанрам, внимание к слову) и переносном (неустанное воспевание Родины) смысле слова» первый в советской музыке цикл для детского хора[69], и «песенность в широком смысле слова, как принцип, определяющий специфику тематизма <…> становится одним из главных качеств, выявляющих национальное в его творчестве»[70].

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

---

[69] Масловская, Т. О стиле и национальной сущности произведений Свиридова / Т. Масловская // Георгий Свиридов ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 35.

[70] Паисов, Ю. Хоры a cappella Свиридова / Ю. Паисов // Георгий Свиридов: сб. ст. ; сост. Р. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – С. 314.

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

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

В хоре «*Об утраченной юности*» повествование ведется от лица солиста (автора). Композитор использовал прозаический отрывок из 6-ой главы поэмы «Мертвые души» Н. Гоголя. Данный хор является единственным авторским обращением к прозе, индивидуально преломляет прозаические особенности текста. Многие исследователи подчеркивают музыкальность гоголевского слова, его эпичность, стремление к отображению общего идейно-образного начала – России, русской действительности. Данные черты, несомненно, увлекли и композитора Г. Свиридова. В поэме Н. Гоголя данный фрагмент текста имеет лирико-философский характер (размышления путника) с элементами бытовых юмористических штрихов. Г. Свиридов демонстрирует более глубокое восприятие текста, с усилением философского начала. «Либретто» хора формируется из эмоционально возвышенных фраз, выделяющих мысль о ярком восприятии человеком окружающего мира в юности и восприятии, «бледнеющем» в зрелые годы. Это – исповедь человека, утратившего свежесть и непосредственность чувства, ясно сознающего эту утрату и переживающего. Это и воспоминания о минувшем детстве и юности. Отрывок текста значительно сокращен и видоизменен композитором, что оговаривается авторскими примечаниями в нотном тексте. Данные изменения важны, поскольку благодаря им происходит слияние прозы и поэзии. Таким образом композитор преднамеренно превращает

прозаический текст в ритмически упорядоченный и приближающийся к свободному стиху.

Хор задуман композитором (согласно авторской ремарке) – «в манере рассказа», повествования. Солирующий тенор открывает и ведет свое повествование на фоне хорового аккомпанемента, звучащего без слов, что подчеркивает значимость смысловых деталей. Хоровая фактура отличается прозрачностью, вкраплением подголосков-вокализов солирующего сопрано. Отчетливо прослеживаются народно-песенные истоки: в интонационном строе, в вариантности попевок, в постепенности музыкального развертывания, уравновешенности мелодических подъемов и спадов. В целом, мелодика хора обусловлена интонацией и ритмикой текста и, согласно свиридовской традиции, очень чутко отражает его смысловые детали.

Настроение музыкального материала сочетает грусть, свойственную бытовым романсам (1-я часть), и горечь утраты (2-й раздел), что подчеркивается также и гомофонностью хоровой фактуры (сольная и аккомпанирующая партии). Первая половина хора сосредотачивает образ «невозвратимо мелькнувшего детства», подчеркнутый светлыми окончаниями простых трезвучий. Следующая фраза холодным и тусклым звучанием кварто-квинтового аккорда отображает эмоциональность поэтического текста («…Теперь равнодушно, безучастно гляжу…»). Заключение (на текст «…О, моя юность! О, моя свежесть!..» является смысловой кульминацией целого – воспоминанием о юности, озаренном чистым, не омраченным светом. Доминирующая интонация данного построения (ниспадающая мелодия в объеме сексты) звучит как вздох сожаления. В целом, двухчастная строфичность формы хора выделена и тональным планом, и переменностью функций в кадансах, мелодические фразы которых переходят в основной материал следующего хора «Вечером синим», связывая оба хора тематическим единством (на что указывает А. Сохор). По жанру, первый хор цикла можно отнести к хоровой элегии, чему способствует свобода, гибкость, естественная непринужденность мелодии и некоторые элементы декламационности.

Второй хор «*Вечером синим*» (на стихи С. Есенина) раскрывает тему расставания с юностью, полного глубокой романтической печали. Повествование ведется от лица автора, но изложено у хора. На первый план выведена живописность музыкальной картины, в которой «все упоительно красиво и окрашено мечтательностью»[71].

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

---

[71] *Сохор, А.* Георгий Свиридов / А. Сохор. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1972. – С. 143.

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

О музыке хора «Вечером синим» поэтично пишет О. Коловский: «Какой внутренней красотой, строгостью и сдержанностью в выражении чувств наполнена эта правдивая музыка! Лишь временами мажорную элегичность общего колорита заглушают пронзительные нотки глубокой скорби и разочарования. Неизгладимое впечатление оставляет переход от короткого «реквиема» (мужской квартет с альтами) к “бесконечному” мажорному кадансу, словно оживляющему в усталом сердце былые грезы юности. В этом хоре Г. Свиридов, кажется, не уступил Есенину: поэт звуков сравнялся с поэтом слова»[72].

Хор «*Повстречался сын с отцом*» (на текст А. Прокофьева) – эпико-героическое повествование о драматических событиях периода гражданской войны, наполненных трагическим эмоциональным накалом. Тема близка некоторым образам «Поэмы памяти С. Есенина» («…Красной Армии штыки да в пояс светятся, тут отец и сын могут встретиться…»). Фрагмент частушки С. Есенина (из «Песни о великом походе») разворачивается в хоре в сцену, которая в лаконичной форме повествует о смертельной схватке отца и сына. В семантическом плане общая линия о юности и молодости, прерванной трагической смертью сына от рук отца, получает продолжение с нового ракурса. Композиторский замысел ярко воспроизводит дух эпического сказа, предания. В частности, форма хора – свободная и сложная, не укладывается в привычную куплетно-вариационную, и состоит из пяти эпизодов, связанных принципом вариантно-попевочного развития. Каждый новый эпизод не является вариацией в строгом смысле: развитие музыкальной мысли осуществляется на основе родственности интонаций, деталей ритмики. Каждый последующий виток ритмоинтонационного развертывания носит отпечаток предыдущего.

Хор открывается энергичным запевом мужской группы с мелодическими взлетами в пунктирном ритме, в стилистике молодецких песен донских казаков. В варьированной переменности изменяется интонационно-ритмическая и фактурная основа музыки, трансформируясь в жанр запева. Вариантность запева служит средством драматической выразительности. Первая часть подразделяется на две половины благодаря хоровой инструментовке, в которой сменяются мужская и женская группы хора. Второй эпизод, исполняемый женским хором («…У тропиночки

[72] Коловский, О. Пять хоров без сопровождения Г. Свиридова / О. Коловский // Хоровое искусство : сб. ст. / редкол.: А. Михайлов и др. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 19

бросовой…»), звучит мягко как лирическая девичья песня. Далее хоровые группы объединяются, представляя одночастную строфическую форму. Драматическим контрастом и кульминацией являются 3-й и 4-й эпизоды хора («…Ветер шел походкой шаткой…» и «…Распустила хвост павлиний...»). Смешанный состав звучит компактно, мощно, повышается тесситура, ускоряется темп, отклонения в параллельный минор, – и все заканчивается резким обрывом. После длительной паузы начинается заключительный раздел, построенный на величавой, светлой мелодии. Это – своеобразный гимн будущему, утверждающему победу жизни над смертью. В хоре «Повстречался сын с отцом» все построено на контрастных сопоставлениях: звучание мужского хора сменяется женским, а затем и смешанным; эпизоды унисонного пения – гармоническим трехголосием, дублированным двухголосием, *tutti***.** Трансформируется и красочно-тембровая палитра: «от ярких тонов жанровой картины к полутоновым переливам умиротворенного чувства»[73]. В целом, хоровая фактура усиливает гармоническую насыщенность комплексами (частично дублирующими мелодию хора, поющего без слов).

Четвертый хор цикла – «*Как песня родилась*» (на сл. С. Орлова) – представляет собой образец задушевной песенной лирики, с незатейливым колоритом, простотой и романтичностью воссоздающих образы двух мужчин, проживших полную трудностей жизнь и вспоминающих у ночного костра в лесу свою первую любовь и прошедшую молодость. Данный хор – проявление еще одной грани сюжета об утраченной юности, повествующего без надрыва о былом и душевной усталости. Куплетно-вариационная форма хора раскрывает при кажущемся внешнем мелодическом и ритмическом однообразии богатство чувств, красоту русской души, ее поэтичность. Вариационность, представленная в хоре является образцом композиторского мастерства. Девять куплетов песни решены как цепь тонких вариационных попевок, преобразованных основных мелодических, ладовых и ритмических оборотов.

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

В целом, композиторское мастерство Г. Свиридова позволило создать в хоре «Как песня родилась» необычайно мелодичную, естественно звучащую хоровую фактуру (в стилистике народной песни). Это поставило данное

[73] Коловский, О. Пять хоров без сопровождения Г. Свиридова / О. Коловский // Хоровое искусство : сб. ст. / редкол.: А. Михайлов и др. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 27.

сочинение в один ряд с великолепными образцами подголосочного русского стиля (например, хор поселян А. Бородина, оперные хоры М. Мусоргского, некоторые хоры из «Десяти поэм для хора» Д. Шостаковича).

Заключительный хор «*Табун*» (на стихи С. Есенина) – величавая песня о России. Композитор использует в хоре отдельные строки стихотворения, воспевающие красоту родной земли. Глубокое патриотическое чувство любви к России, восхищение ее природой, необыкновенно поэтическая картина заката солнца, табуном коней в «ночном», звуки пастушьего рожка – наполняют звучание хора особым трепетным колоритом. Музыкальный материал хора контрастен своей суровой сдержанностью и строгостью лирически-певучей предыдущей части. В широком, по-богатырски мужественном, запеве мужских голосов раскрывается панорама родных просторов. Рисунок мелодической линии – жесткий и твердый, усиливается подчеркнутой квартовостью интонаций, острыми акцентами. Дальнейший музыкальный материал звукописует картину летнего вечера. Хоровая ткань данного эпизода словно сплетена из народно-песенных интонаций. Кульминационная вершина хора (на текст «…Любя твой день и ночи темноту, тебе, о Родина, сложил я песню ту!») наполнена гимничностью интонаций, яркостью колорита, посредством смены аккордов в высокой тесситуре приглушенным тихим звучанием. В целом, партитура хора богата контрастами – частой сменой ритмов, фактур (от унисона к *tutti*, хоровой педали басов-октавистов, пения закрытым ртом), вокально-хоровых красок (например, после двух эпизодов с прозрачной фактурой очень эффектно звучит тяжеловесное семиголосие на фоне хоровой педали – своеобразного «горизонта», которое в свою очередь сменяется звонкими и певучими аккордами заключительного раздела). Изобразительные моменты звукописи чередуются с эпизодами философского раздумья.

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

В «Пяти хорах *a cappella* на стихи русских поэтов» отразились все основные стилевые черты Г. Свиридова: песенность (в мелодии хоров и в голосоведении), ладовая диатоника и подголосочность с ее фактурно-гармонической переменностью функций; плагальность (преобладание терцовых соотношений с типичными для русской музыки колебаниями мажоро-минора), особенности формообразования (роль куплетно-вариационной и строфических форм), разнообразие хоровых составов,

тембральное богатство в хоровой оркестровке (переходы от мелодии к гармонии, использование *divisi* во всех партиях, с усилением колорита мужского хора густотой и фундаментальностью басов /три басовых партии и одна теноровая/). Композитор использует все виды хорового письма, уделяя особое внимание контрастным сопоставлениям регистров, фактур и исполнительских составов («Табун», «Повстречался сын с отцом»), благодаря чему достигается красочность и картинность хоровой звучности.

Цикл *«Два хора на стихи С. Есенина»* (1967) является образцом преломления в музыке есенинской поэзии, столь близкой по духу творческой индивидуальности Г. Свиридова. Первый хор этого своеобразного диптиха «*Ты запой мне ту песню*» написан на одно из трех стихотворений, посвященных поэтом «Сестре Шуре». Хор написан для четырехголосного женского состава. Это – воспоминание о детстве, родном доме, красоте материнской песни, воплощенное в музыке с особой задушевностью и искренностью высказывания. Музыкальный материал хора содержит черты крестьянского фольклора (сочетающиеся с современной бытовой песней), проявляющиеся в ладовой переменности, неустойчивости количества голосов (от унисона до четырехголосия), подголосочности хоровой фактуры, варьировании гармонических и мелодических оборотов. Ведущая интонация опирается на квинту. Устойчивость ритмических формул, квадратность структур, а также введение некоторых гармонических оборотов роднят данный хор с современными образцами песенного жанра. Определенной семантикой наполнено монотонное повторение напев, который служит фоном для возникающих воспоминаний.

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

Хор контрастен предыдущему по составу (женский/мужской), в звучности (камерная прозрачность/масштабность и массивность хоровой фактуры). В стилистики также ощущается глубинная связь с традициями народного песнетворчества, выраженная в натуральной диатонике, переменности размеров, протяженности мелодического запева. Главное тематическое ядро хора «Душа грустит о небесах» – это сольный запев басового голоса, а общее развитие музыкальной формы построено на его чередовании с аккомпанирующими фразами. Наличие двух хоров создает плотно звучащую хоровую ткань, усиленную антифонными перекличками хоровых групп. В канун кульминации мелодическая линия подхватывается всей массой хорового состава. Кульминация реализуется мощным и суровым

звучанием унисона теноровой группы хора (на текст «…Понятен мне глагол...»). Структура хора характеризуется как построение свободного типа, отмеченное чертами вариационного развития.

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

Хоровые концерты Г. Свиридова. «Концерт памяти А. А. Юрлова» (1973) Г. Свиридова – яркий феномен в творческом наследии композитора. Данное сочинение представляет новый виток эволюции традиционного для русского хорового искусства жанра хорового концерта – в его светском воплощении. В то же время, семантика концерта направлена и на воссоздание атмосферы заупокойной службы – вне прямой опосредованности жанра духовного хорового концерта, текстов и напевов литургии, при помощи средств бестекстовой вокализации хора и особенностей музыкально-стилевой поэтики.

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

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

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

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

Третья часть «*Хорал*» преломляет основную мысль поэтики обряда погребения – идею противопоставления «земли» и «неба», смерти физической и бессмертия духовного. Музыкальный материал символизирует длительное восхождение вверх, кульминационная вершина части – аккорд, взымающий ввысь, являющийся высшей динамической и тесситурной точкой всего концерта. Финальная часть начинается с интонации, в которой сосредоточена глубокая скорбь, с постепенным вызреванием вертикальных многозвучий, захватывающих все более широкие регистры звукового пространства. Интонационный поток всей части отличается свободой развития и текучестью. Среди особых приемов выделяется постоянное изменение размера (от 5-ти до 9-ти четвертей), а также введение изумительных по красоте гармонических созвучий, усиливающих пространственность звучания.

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

Хоровой концерт *«Пушкинский венок»* (1979) является ярким образцом обращения Г. Свиридова к пушкинское лирике, в котором композитор решил интересную и сложную творческую задачу – следуя глинкинскому эталону трактовки поэзии воплотить строки А. Пушкина без искажения, насытив сочинение эффектными концертными приемами. Концерт являет собой пример прекрасной интерпретации пушкинской поэзии – в 10-ти частях цикла достигается небывалое мастерство в раскрытии образов, картин, неожиданных образных сопоставлений, которого не было ни в одном из его предыдущих опусов *a cappella*.

По мнению исследователей, в «Пушкинском венке» отразилась философия жизни поэта, раскрываемая на расстоянии в хорах, близких по духу и настроению, но расположенных на отдалении друг от друга. Восхищение красотой мироздания, ощущение себя его частью просматривается в принципе композиции целого и на уровне каждой части. Композитор замечательно чувствует и передает в музыке форму стиха и его «эмоциональную тональность» посредством достижения необходимой легкости и прозрачности фактуры, лапидарности ритмических формул. Концерт состоит из 10-ти частей: «Зимнее утро», «Колечушко-сердечушко»,

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

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

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

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

В четвертой части цикла *«Эхо»* происходит зарождение философской образной сферы посредством раскрытия темы судьбы и высшего назначения художника. Хор контрастен предыдущим частям величественным зачином речитатива, необычайной фактурой начальной фразы, застывший ритмом. Характерный акустический эффект («двойное эхо»), введенный композитором, производит сильное эмоциональное впечатление.

Пятая часть концерта *«Греческий пир»* в новых гранях раскрывает перед слушателем сущность пушкинской эстетики. Этот номер является не только

структурной, но и смысловой «сердцевиной» концерта. В тембрах инструментов и голосов ощутима южная колористика, в гармонии проступает излюбленная композитором символика неба (введение «аккорда синевы»). В звучании хора слышны отголоски стройного, диатоничного гимна. Часть решена лапидарно-органичными средствами музыкальной выразительности, с преломлением пушкинского «закона меры».

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

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

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

9-я часть концерта *«Восстань, боязливый…»* – представляет своеобразную духовную вершину цикла. Первая часть хора звучит сурово, с тихой требовательностью и настойчивостью. Среди средств музыкально-стилевой поэтики – спокойная динамика, переменный лад, использование полифонических приемов (элементы фугато) в хоровой фактуре изложения темы, тесситурно-визуальное «прорастание» темы из басовой партии к партии сопрано, завершаемое гармоническим изложением реплики-призыва «…Восстань, восстань!..». Музыкально-выразительные средства второго раздела данной части (постепенный переход от вербального пения к бестекстовой вокализации «закрытым ртом») направлены на создание состояния внутреннего покоя посредством «безмолвной молитвы».

Кольцо «Пушкинского венка» замыкается виртуозным по технике исполнения финалом – частью *«Стрекотунья-белобока»* (№ 10). Шум и перезвон мелоритмической пульсации составляют основу звукового фона,

символизирующего несмолкаемый, заполняющий все пространство «говор толпы», из которого вырастают реплики, выкрики, ансамбли, сольные голоса. Характерная виртуозная инструментализация изложения фактуры придает финалу черты концертности, необходимой для заявленного жанра. В целом, общие черты концертности выявляются посредством детализации сочетания мужской и женской групп хора; многофункциональности использования солистов (соло и изобразительные элементы); введения элементов театрализации, сонорных эффектов, раскрывающих суть поэтического образа. Первое исполнение концерта осуществилось силами замечательного хорового коллектива – Камерного хором под управлением В. Минина.

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

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

Ритмика свиридовских хоров отличается простотой, однако бывает и изысканно прихотливой (например, в хоре «У берега зеленого» из кантаты «Ночные облака»). Специфичны типы хоровой фактуры: свойственно расслоение музыкальной ткани на два пласта – главный и вспомогательный (сопровождение); аккомпанементам присуща особая выразительность (под мелодию подкладываются выдержанные звуки, в «другом» тембре (или другой группе смешанного хора, соло; разных приемах звукоизвлечения – закрытым ртом, на гласный звук и т.д.). Нередок в хоровых партитурах Г. Свиридова аккордовый, хоральный тип (например, хоры «Вечером синим», «Ты запой мне ту песню») фактурного изложения. Полифонической фактуры в классическом виде в хорах Г. Свиридова не найти (редкое исключение – элементы фугато в хоре «Восстань, боязливый…» из хорового концерта «Пушкинский венок»), так как смешение, переплетение линий мешает, по мнению композитора, выражению поэтической мысли (Г. Свиридов ценил предельную четкость слова). Важнейший принцип хоровых партитур Г. Свиридова – заключается в сцеплении слова и музыки. Композитор никогда не подчиняет слово музыке, не иллюстрирует текст, но прочитывает главную мысль и настроение стиха, музыкой усиливая слово.

Хоровое наследие Д. Шостаковича. Большим событием в хоровой культуре XX столетия явилось сочинение *Дмитрия Дмитриевича Шостаковича* (1906 – 1975) – цикл «Десять поэм» для смешанного хора без сопровождения, ярчайший образец развития жанра хоровой поэмы для

хора без сопровождения[74]. Цикл поэм написан в зените творческой зрелости композитора (1951), демонстрирует важный этап в развитии стиля композитора, особенно хорового. В цикле продолжила свое развитие тема революции, которая волновала композитора в самом начале творческого пути (вторая симфония – «Посвящение Октябрю» (1927) и третья – «Первомайская» (1929), написанные для оркестра и хора).

Сюжетная линия цикла «Десять поэм» складывается на основе стихов из сборника «Революционных поэтов» (1890 – 1917). Авторы избранных поэтических строк – поэты-революционеры: Леонид Радин (1861 – 1900) известный как создатель песни «Смело, товарищи, в ногу», Аркадий Коц (1872 – 1943), создавший перевод на русский язык текста «Интернационала», ученый Владимир Тан-Богораз (1885 – 1938), автор известной революционной песни «Мы сами копали могилу себе», революционеры Евгений Тарасов (1882 – 1943) и Алексей Гмырев (1887 – 1911), написавшие ряд стихотворений о революционной борьбе. Страстность, лиризм, стремление к свободе, самоотверженность в борьбе составляют главное содержание революционной поэзии, привлекшей внимание Д. Шостаковича. Музыкальный язык поэм свидетельствует о глубокой продуманности композитором строк поэтического текста. Под воздействием суровой красоты героических и трагических образов композитор создал подлинную вокальную симфонию, покоряющую разнообразием музыкальных идей и эмоциональностью драматического накала. Жанр хоров данного цикла композитор атрибутировал как поэма, так как многообразность и конкретность содержания стихов требовали более развернутого, чем куплетная форма воплощения.

В исследовательской литературе рассматривается вопрос о том, что объединяет поэмы в целостную концепцию. Отмечается тематическая общность (образы революционного времени), выявляется сюжетная линия (настроения предреволюционной поры, драматические события 9-го января 1905 года с последующей реакцией на них, а далее – устремление к светлому будущему посредством борьбы). Внутренняя архитектоника цикла (по оценке В. Бобровского и Ю. Левашова) проявляется в единой драматургической линии сюитного цикла, не смотря на законченность и самостоятельность каждой поэмы.

П. Левандо дополняет ряд объединяющих свойств следующими особенностями композиторского решения: 1) значительной длительностью общего звучания цикла (сорок минут); 2) единым исполнительским составом (смешанный хор) 3) блестящим владением хоровой фактурой; 4) атрибутированием жанра хоров как поэмы, что предполагает известную композиционную свободу, богатство и разнообразие форм номеров цикла (от хоровой миниатюры до масштабной композиции).

В цикле поэм выделяются три объемных раздела. Первый раздел (1-я – 5-я поэмы) – лирико-драматического характера, – воссоздает обобщенный

[74] За «Десять поэм» Д. Шостаковичу была присуждена Государственная премия второй степени в 1951 году.

образ русского революционера. Центральный раздел (6-я – 8-я поэмы) – отражает трагические события 1905 года. Третий раздел (9-я – 10-я поэмы) представляет собой своеобразный финал эпилог.

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

Отмечается введение действенного драматургического приема сонатного принципа (К. Дмитревская) посредством введения двух контрастных интонационных сфер[75]. Первая из них (в поэме № 1 «Смелей, друзья») связана с кругом идей и чувств собирательного образа русского революционера, вторая (в поэме «Один из многих») – раскрывает трагическую сторону этого образа. Они аналогичны главной и побочной темам сонатно-симфонического цикла. После их экспозиции, 3-я поэма «На улицу» звучит как музыкальная фреска-плакат.

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

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

2-я поэма «*Один из многих*» (сл. Е. Тарасова), входящая в экспозицию трагических образов, представляет собой рассказ о судьбе героя-революционера. Здесь преобладает повествовательность, усиленная сумрачным колоритом (низкий регистр, тусклые тембры альтов и басов). Ведущая тема поэмы контрапунктирует главной теме первого номера цикла. Также она становится интонационным источником ряда последующих частей

[75] Дмитревская, К. Музыкальная драматургия «Десяти хоровых поэм» Д. Д. Шостаковича / К. Дмитревская // Русская хоровая культура : сб. науч. тр. ; ред.-сост. Т. Томашевская. – СПб., 2005. – Вып. 3: Хоровое искусство и современные проблемы дирижерско-хорового образования. – С. 172.

(например, поэмы №4). Статичный миксолидийский мажор с низкой второй ступенью, многократное повторение темы в унисоне партий басов и сопрано – все это производит впечатление мертвенной застылости и перекликается с картиной Дворцовой площади в 11-ой симфонии Д. Шостаковича.

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

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

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

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

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

Как и в оперном спектакле, функциональность хора в данной поэме заметно расширена – речь от автора сочетается с функциями хора как действующего лица. Поэма открывается суровым ораторским призывом – лейттемой «Обнажите головы!..», излагаемой в патетичном звучании мужского хора. Музыкально-стилевая поэтика первого эпизода – приглушенный штрих *staccato* в низком регистре мужского хора (трехголосие) передает состояние скрытого беспокойства и тревоги (текст «…На устах с молитвою…»), прорывающихся в горьких интонациях альтового причета «Гой, ты царь наш батюшка» (тема используется в 10-й симфонии композитора). Д. Шостакович мастерски сочетает звучание смешанного хора

с интонациями народных плачей, излагаемых в отдельных хоровых репликах, выразительно сопоставляет вокализацию с элементами декламационности. Драматично-экспрессивная кульминация данного раздела поэмы раскрывается в монолитном звучании всего хора (на текст «…Мрем в цепях и с голоду…») и подготавливается постепенным повышением тесситуры и усилением силы динамического громкости.

Центральный эпизод (сцена расстрела) воплощается напряженными и драматическими средствами хоровой инструментовки – высокой тесситурой всех хоровых партий, напряженной декламационностью октавных возгласов, гаммообразными параллельными восходящими линиями плача в звучании женского хора. Лейттема поэмы «Обнажите головы» в хоральном изложении, в постепенном замедлении и спаде динамической громкости (*mf– piano*) завершает второй эпизод.

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

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

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

Поэмы *«Майская песня»* (девятая) и *«Песня»* (десятая) – насыщенный радостно-приподнятыми красками финал, в котором лирическая линия цикла окончательно преобразуется. Поэмы объединены в своеобразный диптих многообразными связями. В тематическом плане мелодическая вариантность *«Майской песни»* (сл. А. Коца) представляет новую ступень симфонического развития. Главная тема «Майской песни» построена на «горизонтальном» распеве рефрена «…Празднуйте Первое Мая!..» – торжественно-статичном опевании тоники. Гармоническое развитие тематизма имеет важное значение в сквозном «действии» цикла. Выделяется преодоление «оминоривания» гармонических последовательностей, связанных с введением VI низкой ступени, предстающих в терцовом соотношении мажора (*D – B – Ges)*, которые нивелируются малотерцовым соотношением тональностей *(Ges – Es – C).*

Заключительная поэма *«Песня»*[76] (на сл. В. Тан-Богораза) – грандиозный по размаху и наиболее своеобразный по структуре хор. Начальная тема выделяется бетховенской мощью и непосредственным преломлением трехдольности стиха (амфибрахия) в трехдольности движения, отталкиваясь от периодически акцентированной тоники *es-moll*. Тема косвенно связана с интонациями поэм «Майская песня» и «Смолкли залпы запоздалые».

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

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

Цикл имеет сквозное развитие. Тональные и тематические особенности формообразования, вариантность, взаимодействие интонационно-

[76] Из Уота Уитмена.

тематических и ладогармонических элементов, особенности хоровой фактуры способствуют преодолению относительной самостоятельности его отдельных номеров-поэм. Исследователи (М. Сабинина, М. Тарасов, К. Дмитревская) отмечают в поэмах взаимодействие трех композиционно-драматургических принципов музыкальной формы поэм: песенного, оперного и симфонического.

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

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

Цикл «Десять поэм» представляет собой новое явление в исполнительском стиле русской хоровой музыки XX столетия, в котором участники исполнительского процесса, воспитанные на современных интонациях, воспринимают хор как драматический коллектив, активно участвуют в раскрытии образной сферы, а также обладают высоким уровнем вокальной техники.

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

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

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

Обращает на себя внимание свежесть музыкальных средств выразительности, интеллектуальность и сдержанность в выражении чувств и эмоций – приоритет отдается филигранности вокально-ансамблевой звукописи, тонкости в интерпретации поэтического текста, плавности хоровых партий. Хоровая фактура – особый компонент сочинений композитора. Доминирующим является принцип варьирования и орнаментального голосоведения, идущий от традиций Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, Н. Лядова. Хоровой фактуре присуще также

гетерофонно-подголосочное мышление, далекое от аккордового склада и хоральности. Также характерно использование перекличек и перевод главной мелодической линии из партии в другую.

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

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

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

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

Хоровые циклы Вадима Салманова. Замечательный хоровой цикл из шести поэм на стихи Назыма Хикмета[77] *«…Но бьется сердце»* был создан в 1959 году. Он мгновенно приобрел хрестоматийное значение в педагогической и исполнительской практике. Композитора привлекла страстность и патетичность стихов турецкого поэта-революционера, которая предопределила сам выбор жанра поэмы, и как следствие, надбытийно-

[77] Назым Хикмет (1902 – 1963) – турецкий поэт, прозаик, драматург, общественный деятель. Основоположник турецкой революционной поэзии.

приподнятую эмоциональную составляющую композиций, яркость и рельефность в раскрытии образов. Для цикла композитором были отобраны стихотворения, созданные в разные периоды жизни поэта, в которых получили отражение впечатления о современных событиях, размышления о пережитом и о будущем. В. Салманов сознательно выпустил из поэтического текста исторические и библиографические детали, добиваясь большей «поэмной» возвышкнности. В то же время, композитор усилил элемент декламационности близостью к прозаическому словесному произнесению в ритмическом и интонационном воплощении текста, наполнил ее драматизмом и напряженностью, направил на подчеркивание наиболее важных смысловых деталей. Разработка данного принципа сохраняется на протяжении всего сочинения и контрастно сочетается с замедленностью и сдержанностью повествования.

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

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

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

3-я поэма *«21.1.1924»*[78] – выполняет в цикле функцию драматургического «*Adagio*». По скорости движения и интенсивности развертывания – это самая медленная часть. Минорная тональность, скорбно-печальный колорит мелодии, разделение хоровой фактуры на два – сольный и аккомпанирующий («вязкая» двухголосная педаль) – пласта с последующим растворением мелодической линии в гармонии – все эти средства направлены на раскрытие леденящего чувства беспредельной и непоправимой утраты.

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

5-я поэма *«Издалека»* оттеняет романтическим лиризмом «песни о героизме прошлого» острый драматизм предыдущей части. Средства музыкальной выразительности – преобладание мажора, особенности гармонии (одновременное звучание тоники и вводных тонов) – способствуют появлению эффекта надвременной пространственной перспективы, внутренней красоты и гармонии. Акцент в поэме падает на внутренние психологические моменты в осмыслении поэтического текста, а не на внешнюю звуковую изобразительность. Эта часть, по мнению исследователей, является идейной музыкальной кульминацией в драматургии цикла.

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

Цикл *«Восьмистишия»* (1965) написан на стихи Расула Гамзатова[79]. Стихи дагестанского поэта привлекли В Салманова своей искренностью, теплотой, сердечностью. Избранные темы – о любви, природе, отношении к человеку, размышления о долге и призвании – входят в круг излюбленных композитором. Музыка «Восьмистиший» многопланова по характеру, части следуют друг за другом на основе контраста.

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

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

---

[78] Данная дата — день смерти В. Ленина.

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

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

4-й хор *«Как живете можете?»* представляет собой очевидный контраст по отношению к предыдущей части. Музыкально-образная драматургия энергичной жанровой сценки построена на остроумном, интонационно контрастном, диалоге женской и мужской групп хора. В женском хоре доминирует подголосочная диатоника, кварто-квинтовые параллельные ходы, в высказываниях присутствует бойкость и задорность эмоционального тона. Реплики мужской хора, напротив, более лиричны по характеру, излагаются преимущественно гармонической (гомофонно-гармонической) фактурой с чередованием трех- и четырехголосного изложения. В специфических, насыщенных ладотональными поворотами *(F-ges-F-Des-As-as-As-F)* созвучиях миниатюры слышны отзвуки стилистики кавказского многоголосия.

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

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

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

голоса, введение перекличек-диалогов) указывают на тесное сближение хорового жанра и вокальной лирики.

Хоровой концерт *«Лебедушка»* (1967) – знаковое произведение в хоровой культуре современного периода. Это первое произведение неофольклорной стилистики, положившее начало возрождения жанра хорового концерта, широко бытовавшего в русской музыке на протяжении нескольких столетий, а затем «надолго забытого»[80]. Произведение примечательно новой оригинальной трактовкой народно-песенных традиций.

Проблематика повествования традиционна для русской народной поэзии. Это женская «история» о судьбе крестьянской девушки, насильно выданной за немилого. В некоторых исследованиях сюжетный финал концерта отмечается как нетипичный «счастливый» для произведений такого рода[81].

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

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

---

[80] Паисов, Ю. Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): очерки истории и теории / Ю. Паисов. – М. : Сов. композитор, 1991. – С. 92

[81] История современной отечественной музыки : учеб. пособие / редкол. Е. Долинская [и др.]. – М. : Музыка, 1999 – 2005. – Вып. 3 (1960 –1990) / под ред. Е. Долинской. – 2001. – С. 326

пения (в трех номерах из пяти) также является отличительной чертой данного сочинения.

Расширение выразительной сферы концерта, усиление жанровых свойств концертности происходит путем введения интересных фонических эффектов. Так, в завершении второй части используется задержание звуков мелодии, построенной на хроматической гамме, в группах (*divisi*) женского хора. Возникший блок-кластер становится «плотным» фоном для звучания диатонической темы в солирующем голосе (сопрано). В 4-ой части печальная мелодия солирующего тенора звучит на фоне нетонированной речи теноров и басов в характере скороговорки, наделенной точно фиксированной ритмикой. Данный прием умело воссоздает впечатление реального бытового говора, внедренного в свадебный обряд проводов невесты. В 5-ой части композитор использует прием *glissando*, а также речитацию в качестве фона для сольного пения. Исследователи отмечают, что основу жанровой композиции концерта «Лебедушка» составляет именно принцип концертности. Он затрагивает область исполнительского состава (разнообразный в каждом номере), соблюдается введением приема «соревнования» солирующих голосов и хорового *tutti*.

Строение цикла имеет свои особенности. 5-ть частей представляют собой структурно законченные номера, объединенные тональными и тематическими арками. Скрепляющий элемент заключается в интонации причитания. Нечетные номера цикла написаны для смешанного хора, являются своеобразным рефреном. Четные номера выполняют функцию тембрового контраста. Хоровой концерт «Лебедушка» В. Салманова «отражает тенденцию русских композиторов «фольклорного направления» в постижении глубинных пластов песенного народного творчества»[82].

Хоровое творчество Р. Щедрина. *Родион Константинович Щедрин* (1932) – русский композитор, пианист. Интерес к хоровой музыке композитор проявлял на всех этапах своего творчества. Р. Щедрин получил начальное музыкальное образование в московском хоровом училище под руководством А. Свешникова, и за годы обучения приобщился к традициям русской хоровой культуры. По мнению композитора «Хоровое пение развивает слух, вкус, вырабатывает самодисциплину. Захватывает, заинтересовывает музыканта видением целого, результатов совместного музицирования… Через хор я музыку полюбил. Первые минуты вдохновения я испытал именно во время пения в хоре…»[83].

Произведения Р. Щедрина для хора оригинальны, содержат определенную долю новаторства, многогранны с точки зрения жанрового разнообразия. Круг хоровых опусов Р. Щедрина включает: а) самостоятельные хоровые сочинения (детский хор «Утро»

[82] Кееriг, О. Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. / О. Кееriг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – Ч. 1 : Отечественная хоровая литература. – С. 308.

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

на ст. А. Пушкина (1949), «Пионерская песня о мечте» на сл. А. Котова (1950), хоровая песня «Солнце светит нам» на сл. С. Кирсанова (1950), хоровой вокализ-фуга «Ива, ивушка» (1954), хор «Русские деревни» на текст И. Хабарова (1973), хор «Стирала женщина белье» на текст И. Ляпина /1975/); б) хоровые циклы (диптих на стихи А. Пушкина «Пора, мой друг, пора» и «Тиха украинская ночь» /1950/), цикл «Четыре хора на стихи А. Твардовского» (1968), цикл «Четыре хора на стихи А. Вознесенского» (1971), «Концертино» для смешанного хора в четырех частях (1982), хоровой цикл «Строфы “Евгения Онегина”» (1961), духовный опус «Запечатленный ангел» по произведению Н. С. Лескова (1988)); в) поэмы («Казнь Пугачева» для смешанного хора на тексты А. Пушкина /1981/); г) вокально-симфонические произведения (оратория «Ленин в сердце народном», оратория «Поэтория», кантата «Бюрократиада»[84]). Особый пласт представляет собой хор в оперном спектакле (оперы «Не только любовь», «Мертвые души» по поэме Н. В. Гоголя, хоровая опера «Боярыня Морозова»).

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

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

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

уровне голосов и на уровне фактурных пластов. Исследователи отмечают также полифонию контрастных образно-стилевых компонентов хоровой ткани.

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

Цикл *«Четыре хора»* на стихи А. Твардовского (1968) – пример гражданственной лирики. Выбор стихов Р. Щедриным не случаен. Композитор стремился к созданию «маленького реквиема в традициях русской хоровой музыки», посвященного памяти погибшего на войне родного брата Олега Щедрина[85].

Хор *«Как дорог друг»* – пролог цикла, воссоздает образ близкого человека. Хор изложен в характере балладного спокойного повествования, отмечен простотой, лапидарностью выразительных средств, «тотальной симметрией, охватывающей вертикаль и горизонталь»[86]. Форма хора – строфическая, тональность – *c-moll*, склад письма – гомофонно-гармонический. Тематическое проведения организуются по принципу «вопрос-ответ», что определяет сущность ведущего приема хорового письма – сопоставления высоких и низких по тембру хоровых групп. Основной трудностью исполнения является сохранение плавного, предельно ровного звучания на *legatissimo*, движения к главным смысловым словам, которые сосредоточены в конце произведения.

Хор *«Прошла война»* – раздумье о последствиях войны, отмечен мельчайшей продуманностью всех деталей, «большой эмоциональной насыщенностью звучания в пределах малой формы»[87]. Образ «скорбящей матери» достигает здесь высокой степени трагизма. Мелодика хора объединяет элементы напевности с интонациями-возгласами, декламацией. По содержанию хор можно разделить на два построения: перед войной и после

---

[85] Паисов, Ю. Хор в творчестве Р. Щедрина / Ю. Паисов. – М. : Музыка, 1992. – С. 42

[86] Попова, Л. Традиции и новаторства хоров Р. Щедрина / Л. Попова // Вопросы русской и советской хоровой культуры : сб. тр. ; ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – Вып. 23. – С. 202.

[87] Хакимова, А. Новаторское прочтение жанра / А. Хакимова // Советская музыка. – 1980. – №11. – С. 47.

войны. В первом разделе нежно звучит проникновенная лирическая мелодия у партии сопрано. Постепенное вступление голосов сохраняет основную мелодическую направленность и динамику *pp*. Аккордовая связка («аккорды времени») (на текст «…Прошли года…») разделяет части. Во втором разделе автор использует тот же принцип построения для создания впечатления пробуждающейся природы (посредством тесситурного «высветления» партии сопрано – терцией выше). Как и в 1-ом хоре знаки альтерации не выставлены при ключе, но первая фраза у сопрано звучит в тональности *A-dur*, а мажорная вертикаль (*Cis-dur*) служит своеобразным тональным базисом для сопрано во фразе «…деревья умерщвленные…». Самой большой трудностью для исполнителей является резкая смена образа, требующая исполнения динамики *ppp* с такой же внутренней силой, как и *fff*. Особое внимание необходимо уделить слову в тихой звучности.

Хор *«Я убит подо Ржевом»* – трагическая кульминация цикла, решенная в форме рассказа от имени павшего в бою солдата, что является одной из ярчайших стилистических особенностей поэта. Композитор использует «палитру экспрессионистского искусства, сочетающего образную символику и реальность»[88]. В мелосе хора гибко переплетаются разнообразные жанровые истоки (траурный марш, скерцо, эпическая песня, песня-гимн). Вступление солирующего баса на *ff* с широкими интервальными ходами речевого происхождения и сложной ритмической организацией подчеркивает надбытийность ведущего образа. Последующее вступление в характере медленного скерцо мужского хора решено в характере марша с постоянным смещением ритмических акцентов, аккордовым изложением, диссонансами, ударным штрихом *staccato* инструментального типа Проникновенный вокализ женских голосов выливается в двухголосие (такты 26 – 33), переходящее в кульминацию всего произведения «…Братья – счастье свое…» (*tutti* всего хора в динамике *ff*, высокая тесситура***)***. Повествование завершается цепью приглушенных, отрывисто-кратких, хоровых реплик.

Исследователи (Ю. Паисов, А. Хакимова) отмечают форму хора как трехчастную с чертами вариантности. В музыкальном материале присутствует очевидная дифференциация фактурных пластов: 1) мужской хор с последовательностью вариаций на основе темы *basso-ostinato*; 2) верхний пласт-рельеф, распределенный между разными голосами и группами хора. Подобное совмещение различных тематических пластов, введение предельных динамических возможностей хора, а также использование штриха *sforzando* при общем звучании *ff* являются основными трудностями исполнения.

Хор «*К вам, павшие*» – торжественно-эпический, в духе «катартического просветления», финал цикла[89]. Драматургическое ядро заключено в обращении живых к погибшим. Хор открывает «туттийным», хоральным

[88] Хакимова, А. Новаторское прочтение жанра / А. Хакимова // Советская музыка. – 1980. – №11. – С. 47.
[89] Паисов, Ю. Хор в творчестве Р. Щедрина / Ю. Паисов. – М. : Музыка, 1992. – С. 45.

звучанием всех партий в низком регистре. Хор подобен «...монументальной фреске, целостной и композиционно уравновешенной, чему немало способствует строгий хоральный тип изложения»[90]. Медленный темп (*Largo)* в сочетании с плотной хоровой фактурой воспринимается как звучание органа.

Серединный раздел насыщен тематическим развитием, устремленным к расширению высотно-звукового диапазона и яркой кульминации (на текст «…Мы с теми, кто под самою Москвой...»). Здесь доминирует эмоционально-взволнованный тон повествования, с чертами «взволнованно-поэтической декламации» [91]. Авторские ремарки (в области темпа и динамики) организуют непрерывность развития драматургической звукоформы от одного этапа к другому. Тональный план среднего раздела –переменность *d-moll* и *F-dur* – осуществляет подготовку кульминационного раздела, венчающегося мажорным аккордом в динамике *fff*. Реприза построена на «органном» переключении регистров с *fff* на *pp*, звучит без изменений с постепенным *ritenuto e morendo al fine*, что способствует смысловой открытости.

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

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

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

[90] Хакимова, А. Новаторское прочтение жанра / А. Хакимова // Советская музыка. – 1980. – №11. – С. 47.

[91] Паисов, Ю. Хор в творчестве Р. Щедрина / Ю. Паисов. – М. : Музыка, 1992. – С. 46.

сформированного под воздействием стилевой эволюции европейской музыки XX века.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В финальной части – *«Блажен, кто смолоду»* проявляются черты обобщенной концертности. Вся форма хора являет собой редкий пример музыкальных вариаций на поэтическую строфу. Полифоническая разработка темы при повторении текста строфы с приемом ритмического уменьшения и свободного ее обращения, переменное многоголосие, чередование аккордового и полифонического изложения, характерное «парение» соло

сопрано в конце хора – черты, воссоздающие жанровые параллели с лирикой С. Танеева[92].

Хоровая поэма *«Казнь Пугачева»* Р. Щедрина (1981) имеет специфическую литературную основу – фрагменты «Истории Пугачева» А. Пушкина, основанной на использовании официальных исторических документов и рассказов очевидцев. Очередное обращение композитора к трагедийно-эпической теме в творчестве поэта замыкает образно-тематическую арку (от юношеского хора «Тиха украинская ночь» на стихи А. Пушкина из поэмы «Полтава»). В ряд особенностей решения поэмы входит «построение ее на основе интонирования историко-документального текста»[93]. Главное внимание автора уделено точному воспроизведению реальных событий и историко-бытового фона и отражено в жанровой специфике хоровой поэмы как эпико-трагедийной картины. В одночастной структуре сочинения раскрывается творческая позиция композитора – в картине мученической смерти человека-легенды применяется многоплановость и чистая повествовательность – черты, стилистически характерные жанру пассионов.

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

Отмеченные особенности литературной основы поэмы обусловили следующие аспекты необычности соотношения текста и музыки: 1) несовпадение словесной и музыкальной метрики; 2) свободу музыкально-слоговой акцентности, направленной на естественно-выразительное прочтение текста и создание речитативности (даже в рамках мелодически распевных эпизодов); 3) дифференцированную метрическую организацию разнообразных пластов хоровой фактуры[94]. Складывается полифоническая фактура, неоднородная по типу вокальной просодии и степени смысловой значимости – от ведущей мелодической линии до второстепенного,

---

[92] Григорьева, Г. Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1991. – С. 33–34.

[93] Григорьева, Г. Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1991. – С. 33–34.

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

статичного слоя с повторяющимися словами и, наконец, третьестепенного чисто фонического среднего слоя с сольфеджированием.

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

В строении музыкальной формы поэмы Р. Щедрин с помощью тематических арок находит возможность ее репризного закругления. Повтор в заключительном разделе вступительного тезиса («…Казнь Пугачева свершилась...») вместе с темой, а также последующей звуковой имитацией зловещего погребального звона, создает ясное смысловое обрамление, подобное «симметричной картинной раме, заключающей монументальное живописное полотно в стройную оправу»[95].

Форма поэмы укрепляется также и двумя другими тематическими арками: фактурным фоном (гомон толпы) и хоральной темой в кульминации. Композитор активно использует принцип образного контраста с одновременной выразительностью многочисленных полифонических напластований в фактуре поэмы. Такова, например, двухслойная фактура после вступления, где ведущий мелодический слой (с неторопливым повествованием в партии сопрано) накладывается на фоновый звукоизобразительный (имитирование колокольного звона).

В разделе с ритмически оживленной пульсацией, сменившей гудящий тон экспозиции, хоровая ткань становится еще более многослойной и отчетливо дифференцированной. Контрастное двухголосие женского хора развертывается под аккомпанемент *ostinato* мужских голосов, которые, в свою очередь, расслаиваются на две хоровые группы (три нижних партии, интонирующие текст на повторении одного и того же аккорда, а также 1-е и 2-е тенора, сольфеджирующие мотив из параллельных терций, остинатно «вращаемый» в пределах небольшого высотного диапазона). Смешение несочетаемых слогов способствует возникновению необходимого композитору эффекта – неразборчивости восприятия текста, слияния множества речей в невнятный гул, многоголосного гомона толпы.

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

---

[95] Паисов, Ю. Хор в творчестве Р. Щедрина / Ю. Паисов. – М. : Музыка, 1992. – С. 150–151.

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

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

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

По мере приближения к кульминации все большую роль начинает играть мелодический распев, соединяемый с хоровым речитативом. Образная кульминация произведения (центр всей композиции) – хоровая «молитва покаяния», звучащая от имени Пугачева (используются подлинные его «…Прости, народ православный…»), – запечатлена многоголосным распевом, стилизованным в духе православных церковных песнопений, оттеняемым застывшим призвуком неразрешенного диссонанса в верхнем голосе (как напоминание о напряженности момента казни).

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

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

Хоровое творчество С. Слонимского. Творчество *Сергея Михайловича Слонимского* в области хорового искусства (1932 – 2020) – особая страница в наследии русских композиторов-«шестидесятников» (Р. Щедрин, А. Шнитке, Б. Тищенко, В. Гаврилин, Э. Денисов), отобразившая суть изменений, произошедших во всех жанрах русского музыкального творчества. Культурное пространство С. Слонимского чрезвычайно многомерно. Оно опосредовало влияние традиций античности и Востока, Средневековья и Ренессанса, барокко и классицизма, романтизма, а также широко ассимилировало национальные фольклорные традиции. Композитор – яркий представитель стилистического направления «новой фольклорной волны». Поэтика фольклора является основным направлением в комплексе музыкально-выразительных средств.

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

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

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

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

Хоровому письму свойственны следующие черты:

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

2) изменение способа воплощения фольклорной интонации;

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

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

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

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

6) наличие выразительной мелодики – основы хорового стиля композитора, которой присуща:

- *вокальность;*
- *опора на стилистику оперного ариозо или мелодизированного речитатива;*
- *сочетание вокального и кластерного звучания;*
- *песенность (как главный компонент музыкальной ткани);*
- *индивидуализация мелодических оборотов (например, нисходящий хроматический ход от 3-ей ступени к тонике в миноре /«лейтинтонация Слонимского»/);*
- *внутрислоговая распевность (например, в кантате «Голос из хора»).*

7) новаторство в области хоровой фактуры:

- *гармонический склад, который выдержан в русском народном стиле с характерным отсутствием форм полифонического мышления;*
- *обновление гармонической фактуры посредством введения нетрадиционной аккордики, вертикальных многозвучных комплексов (построенных на квартовой основе и создающих специфические фонические эффекты), специфической комбинации традиционных аккордов (распространенный в XIX веке прием нетрадиционного расположения обычного аккорда, например, неполного трезвучия), а также сознательным отказом от хорального четырехголосия;*
- *соединение разнообразных типов хоровой фактуры, их контрастное сопоставление на малых участках звукоформы (переменность фактуры и использование микротематизма составляют два важнейших элемента композиторского письма);*

- *введение полифонических приемов, связанных с особенностями народного многоголосия – гетерофонии, подголосочного склада, контрастной полифонии образных пластов, сопряженной с полиритмией и разнотекстовостью (например, от 3-4-х до 5-6-ти линий в опере «Виринея»);*
- *создание дышащей и гибкой фактуры в опоре на ведущие тенденции западноевропейской музыки XX века;*
- *использование хорового «аккомпанемента» (как одного из ведущих фактурных принципов, свойственных «фольклорному» направлению хоровой музыки), направленного на обособление сольного напева и подчеркивание его неповторимости и своеобразия;*
- *использование фактурных имитации с эффектом интервального обращения (наиболее ярко они звучат в случае максимального удаления мотивов друг от друга путем расположения их в разных регистрах);*
- *тщательность отделки фактурных деталей, свидетельствующая о совершенствовании стиля;*
- *общее богатство фактуры при экономном использовании музыкально-выразительных средств;*
- *возникновение плотных унисонов («утолщенная мелодия», «ленточное голосоведение»), рожденных из плавных гармонических последовательностей;*
- *новая виртуозность, при которой поступенность движения преобразуется в glissandi («Польские строфы»);*
- *использование инструментальных приемов (взаимодействие вокальной мелодии с наигрышами и фанфарно-сигнальной сферой, а также внемузыкальными, речевыми средствами – говором, шепотом, свистом, криком, интонационной вибрацией, различными формами glissando, выполненными в русском стиле «въездами голоса» в исходный тон и скользящими «выдохами» окончаний фраз);*
- *в целом, сочинения демонстрируют самые разнообразные типы хоровой фактуры (монодия, хоральное изложение, развитый гомофонно-гармонический склад, полифония во всевозможных вариантах, дублированное двухголосие мужского и женского хоров в смешанной хоровой ткани).*

8) обновление гармонического мышления и ладовой сферы:

- *гармония хоров С. Слонимского выступает своеобразным резонатором мелодии;*
- *аккордовые последовательности не отражают логику функциональной гармонии, а подчеркивают рельеф мелодической линии, «раскрашивая» движение мелодии (например, «Доля моя» /№ 4/ из цикла «Четыре русских народных песни»);*

- *сложный мелодический рисунок опирается на простую, функционально четкую гармонию (например, хор «Уж вы ветры» /№ 1/ из цикла «Четыре русские песни»);*
- *характерны переливы мажоро-минорных тоник;*
- *присуще создание трезвучия на основе диссонирующей вертикали (секунды и кварты – важный элемент в гармонической стилистике С. Слонимского);*
- *свойственно активное использование кварто-секундовых попевок (а также кварто-квинтовых образований, квинтаккордов, тритонов, малых секунд и больших септим);*
- *характерно омажоривание минора и ominoривание мажора;*
- *широко использование наслоений секундового строения в технике tone-clusters;*
- *характерно применение диатоники со всеми ладовыми разновидностями (дорийский, локрийский, реже – фригийский), что присуще народной музыке;*
- *свойственна ладовая переменность, модуляционность и использование полиладовых форм – черты, выражающие в музыке многообразие психологических состояний.*

9) модернизированность хорового письма сонористическими эффектами:

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

10) модификационность тембровой драматургии:

- *от рельефа крупных разделов до буквально единичного тембра.*

11) специфичность метроритмической организации, выраженная в:

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

Хор *a cappella «Вечерняя музыка»* (1973) – «современный ноктюрн», соединяющий в себе поиск в сфере лада, гармонии, интонации с разнообразными формами бестекстовой вокализации и алеаторическими эффектами. Своеобразие звукоформы хора рождается посредством введения разнообразных сонорных средств: пение сопрано за сценой (начало хора), *divisi* на основе кластерного малосекундового расщепления унисона.

Ведущими в хоре становятся приемы сопоставления «вокального» и «кластерного» и темброво-регистровой имитации. Фонические эффекты возникают благодаря введению множества красочных наслоений секундового строения, имитаций на основе эффекта интервального обращения с максимальным регистровым отдалением мотивов друг от друга. Контраст секундовым созвучиям и их горизонтальному мотивному виду создают наслоения кварт и иных интервалов.

В «Вечерней музыке» инструментальность преломляется посредством микротематизма и фактурной переменности. Секундовая основа тематизма превращается в триольно-фигурационный, чисто инструментальный фон низких голосов, которые сливаются в поток шестнадцатых (нивелируя интонационность). Драматургический итог – экспрессивное унисонное, позднее переходящее в кластерное, – глиссандирование теноров с отсутствием фиксированной высоты звука во всех голосах (за исключением педали /секунда/ альтовой партии). Контрастная песенная фактура мощного хорового *tutti*, сопровождаемого колоколом и тамтамом, оказывает сильнейшее драматургическое воздействие, заключая в себе кульминацию, осуществленную традиционными средствами. Композитор предполагает для исполнения стереофонические условия с элементами театрализации (голоса хора размещены в разных местах – за сценой, справа, слева, группы хора перемещаются во время исполнения, дирижер входит в хор и т. д.). «“Вечерняя музыка” близка жанру обобщенно-концертного типа (развитые соло, смены типов фактуры, переменное многоголосие, стереофонические эффекты)»[96].

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

Хор «*Печальное сердце мое*» демонстрирует красочное подголосочное письмо с аккордовой вертикалью в кульминации. Фактура хора «*Люби жену, да не бей*» основана на последовательном развитии и контрапунктическом соединении двух контрастных тем – в исполнении мужской и женской групп

[96] Григорьева, Г. Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1991. – С. 53–55.

хора. Хор «*Доля моя несчастная*» – заключительный хор цикла. Все хоры написаны в свободной форме; присутствует репризность, но строение хоров зависит от сюжета текста. Динамике хоров способствует многотемность, причем женская тема – терцовая «плачущая».

Цикл *«Два хора на стихи А. Пушкина»* включает в себя следующие части – простую безыскусную песню «Если жизнь тебя обманет» и стилизацию хоровой песни XIX века «Вакхическая песня», в которой происходит обобщение жанра студенческого гимна, канта, гусарской застольной, «российской песни» и глинкинского романса.

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

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

Основные черты стиля М. Парцхаладзе выражены в мастерском преломлении богатых традиций грузинской народной многоголосной песни. Они проявляются наиболее отчетливо в хоровой музыке без сопровождения. Это – неповторная напевность (варьированное повторение кратких мотивов в

разных голосах); характерная орнаментика («криманчули»); своеобразные «жесткие» вертикали грузинского многоголосия; необычные лады, каденции, в которых все вертикали сходятся в унисон; характерные мелизмы.

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

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

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

Хор № 2 «*Озеро*» (сл. Б. Купаташвили) – выразительная, полная покоя и философского размышления, лирическая зарисовка, отмеченная мелодизмом, простой ритмикой, звукоизобразительной гармонией, 3-ехчастностью структуры, ясностью и возвышенностью литературного текста, тонкими динамическими и агогическими красками. Начало хора – вокализ, рисующий картину предрассветного озера, создает печальное настроение. На фоне этой мелодии звучит хорал. По характеру созерцания – это реквием (размышление о смысле жизни).

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

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

Развернутая средняя часть, воплощающая картину битвы, носит напряженно-драматический характер. Ее первый раздел представляет собой фугато, волевая и напористая тема которого охватывает диапазон септимы и построена на интонационных оборотах музыкального материала предыдущей части. Второй раздел средней части построен на полифоническом развитии мотивов, вычлененных из данной темы. Экспрессивное драматургическое развертывание осуществляется на основе свойственного поэмному жанру «крещендирования» звукоформы, и подводит к мощной кульминации (*Risoluto. Meno mosso*), изложенной смешанной (гетерофония и аккордика) фактурой. Реприза хора повторяет в сокращенном виде музыкальный материал экспозиции.

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

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

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

В целом, музыка цикла – песенна, орнаментирована, гармонически красочна; широко используются разнообразные штрихи, ритмические группы пунктиров, синкоп; распространены контрасты – тематические, динамические, темповые, фактурные и тембровые (кантилена, речитативные фрагменты эпизоды вокализации, имитационное письмо, гармоническое изложение гармонического изложения). Очевидна связь композиторского мышления с региональными народными фольклорными традициями (песни имертинов, аджарцев, гурийцев) – в интонациях, вариантности разных групп длительностей, использовании натуральных ладов, созвучий кварты и секунды в квинте, многоколенности секвенцирования, введении характерных кадансов, полифоничности мышления.

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

тонкость отделки в звукописи приближает хоры к жанру хоровой миниатюры (например, «Ночь»).

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

Одним из лучших произведений Б. Кравченко является хоровая сюита *для хора без сопровождения «Русские фрески»* (1965). Композитор не случайно решил обратиться к сложному жанру – сочинениям для хора без сопровождения уже после создания в 60-х годах XX столетия произведений для хора и оркестра на материале народных песен. «Хоровое акапельное пение очень дорого мне. Я давно его люблю. Меня всегда потрясало соединение десятков человеческих голосов в единых аккорд. Жажда высказаться в этом жанре была огромной»[97]. Образный строй сочинения – размышления о России, о красоте, о людях, о вечных ценностях жизни. Цикл состоит из 6-ти хоров, каждый из которых совершенно самостоятелен по форме, закончен по содержанию и может исполняться отдельно. Развернутая форма каждого хора, тематическая надбытийность позволяет определить жанр каждого из них как поэму. Хоры объединены в цикл на основе принципа контраста.

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

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

---

[97] Михеева (Соллертинская), Л. Борис Кравченко / Л. Михеева. – Л. : Сов. композитор, 1984. – С. 30

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

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

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

Шестая часть – финал цикла «*Весна в Суздале*» (на сл. А. Вознесенского) – наполнен светом, радостным чувством весеннего обновления в звучании хора. Звонкий, весенний гомон, праздничный колокольный благовест – таковы образы финала, прославляющего Русь[98].

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

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

---

[98] См. анализ поэм в кн.: Михеева (Соллертинская), Л. Борис Кравченко / Л. Михеева. – Л. : Сов. композитор, 1984. — 112 с.

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

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

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

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

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

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

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

чередованием мажора и минора, придающим звучанию светлый и мягкий колорит.

Цикл *«Хоры без сопровождения на ст. А. С. Пушкина»* – как образец обращения к пушкинской теме, получил в творчестве Р. Бойко интересное прочтение. Для хоров из данного цикла композитор отбирает ряд сюжетно не связанных стихотворений. Собранные вместе, они в образном отношении составляют своего рода цикл лирических вариаций: «Осень» (№ 1), «Таврида» (№ 2),[99] «Туча» (№ 3), «Три ключа» (№ 4), «Бонапарт и черногорцы» (№ 5), «Послание»[100] (№ 6), «Виноград» (№ 7), «Пробуждение» (№ 8), «Возрождение» (№ 9), «Узник»[101] (№ 10), «История стихотворца» (№ 11), «Зимнее утро» (№ 12). Образный строй сочинений разнообразен – здесь и тонкая любовная лирика («Таврида», «Три ключа», «Пробуждение»), и живописная тематика («Осень», «Виноград», «Зимнее утро»), и метафорическое восприятие природных явлений («Туча»), а также драматичная поэзия («Бонапарт и черногорцы», «Возрождение», «Узник», «История стихотворца»). Выбор текстов обусловлен не только образно-содержательным качеством стихов, но и их фонетической природой.

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

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

Фактурное оформление хоров цикла также способствует целостности образно-содержательного облика. Композитор использует ряд интереснейших фактурных решений – сольный басовый зачин («Осень», «Таврида», «Бонапарт и черногорцы», «Возрождение», «Узник»), введение хоровых

---

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

[100] У А. Пушкина данное стихотворение не озаглавлено.

[101] Композитором использован ранний авторский вариант стихотворения. См.: Пушкин, А. Полное собрание сочинений в одном томе. – СПб., 1907 г.

«аккомпанементов» («Таврида», «Туча»). В целом, для фактуры свойственна тщательность голосоведения, красочность игры хоровыми тембрами.

Мелос хоров цикла демонстрирует великолепное знание композитором «интонационного словаря эпохи» (выражение Б. Асафьева). Стилевое своеобразие композиторского почерка в этой области – опора на русскую мелодику (широкие интонационные скачки в начале каждой фразы с последующим плавным мелодическим противодвижением, приготовленные задержания в мелодической линии, своеобразное «кружение» мелодии, заимствование интонаций песен и плачей-причетов, создание естественного ощущение пения и свободного дыхания). Композитор полагал, что интонация и мелодия являются главной эмоциональной мыслью произведения. Композитор является большим мелодистом. В то же время движение и развертывание звукоформы осуществляется при помощи фактуры, метроритма, гармонии. Ряд тем в хорах цикла на ст. А. Пушкина имеют ярко выраженный ориентальный характер («Таврида», «Виноград»).

«Хоры без сопровождения Бойко привлекают своей народностью, мастерством подголосочного письма, применением разнообразных приемов хоровой техники, владением выразительной пластикой мелодических линий, колористической изобретательностью, использованием поразительного богатства звучания человеческого голоса»[102].

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

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

- *в поиске собственного мелодического языка, новых интонаций при ощутимой опоре на фольклорные традиции (мелодический язык впитывает в себя признаки жанров крестьянских и солдатских песен, походных и лирических);*
- *в богатстве гармонического языка (в процессе эволюции композиторского стиля гармоническая и ладовая основа усложнились);*

[102] Викторов, В. Ростислав Бойко / В. Викторов. — М. : Сов. композитор. — С. 31.

- *в стремлении к документальности, достоверности изображаемого образа (характерно воссоздание ощущения личного участия при показе событий общечеловеческого масштаба на примере частного случая);*
- *в монолитной и продуманной форме; в использовании своеобразных текстов – поэзии очевидцев, а также текстов, близких к народным; во введении музыкальных фольклорных цитат и системы лейттематизмов (в вокально-симфонических сочинениях);*
- *в использовании и сочетании разнообразных типов хоровой фактуры (гармоническая, гомофонно-гармоническая, расслоение фактуры на главный (солирующий голос) и сопроводительный (психологический фон), благодаря чему возникает полифония пластов /например, в кантате-поэме «Песни, вырвавшиеся из ада»/);*
- *в контрастной динамике, задействовании широких диапазонов хоровых партий и крайних звуков диапазона.*

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

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

Сочинениям для хора Ю. Фалика присущи следующие черты:

1) углубление психологического содержания избранных текстов;

2) обогащение хоровой партитуры инструментальными приемами (в тематизме и его развитии);

3) мелодическое разнообразие хоров – от лаконичности до широкого интонационного размаха, содержат ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизмы, широкие скачки без заполнения (что опосредует большой диапазон хоровых партий);

4) формирование «интонационного словаря» в опоре на слово, его красочное звучание и инструментальное слышание мелодии (сказывается первое образование композитора как виолончелиста);

5) индивидуализированное отношение к специфике хорового тембра (экспрессия звука, его «обнаженность», выразительность);

6) переосмысление формы;

7) смешение жанровых основ (с чрезвычайным вниманием к тембральной палитре хора), а также склонность к «непесенным» жанрам музыкального искусства («Хабанера», «Увертюра», «Интермеццо» из концерта «Поэзы на стихи И. Северянина», «Прелюдия» и «Фуга» из «Двух сольфеджио»);

8) обновление гармонического мышления путем использования диссонансов, резких и терпких созвучий, кластеров, сложных полифункциональных аккордов, аккордов терцового и нетерцового строения, смягчаемых плавностью голосоведения («Народная» из концерта «Поэзы Игоря Северянина», «Зимняя ночь» из концерта «О, природа!»);

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

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

10) строгая логичность развертывания звукоформы;

11) ясность присутствия слуховой опоры в каждой партии;

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

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

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

Несомненно, хоры Ю. Фалика написаны характерным новаторским почерком, им свойственен современный музыкальный язык. Хоровые произведения отвечают природе хорового пения, удобны для исполнения, не смотря на присутствие очевидных технических сложностей.[103] Хор Ю. Фалика многофункционален – «…выступает <…> в разных амплуа, в разных ролях: и как один голос, и как ансамбль, и как оркестр».

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

Цикл *«Два сольфеджио»* для смешанного хора *a cappella* (1973) – принадлежит к числу виртуозных сочинений для хора в русской музыке современного периода. Сочинение демонстрирует мастерское владение композитором хоровым письмом, знаменуется интересом к тембровой палитре звучания хора. В партитуре цикла доминирует инструментализация вокального начала наподобие симфонического оркестра, широко представлены разнообразные элементы внемузыкального, речевого интонирования – шепот, *glissando, Sprechstimme*. Циклу свойственна общая виртуозность, присущая вокальным сочинения эпохи барокко (как в сфере инструментальной, так и вокальной музыки). Медленная «Прелюдия» и быстрая «Фуга» задуманы композитором как жанр переложения инструментальных сочинений для вокального исполнения.

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

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

Хор «*Незнакомка*» (ст. А. Блока, /1974/)[104] – одно из самых оригинальных произведений для хора без сопровождения. Стихотворение А. Блока (1906 год создания) рисует контрастную картину провинциального ресторана и таинственно-возвышенного образа Незнакомки. Ю. Фалик использовал 6-ть строф из 13-ти, написанных поэтом. Композиция обнаруживает единство эмоциональной сферы благодаря своему построению на слегка варьируемой при повторениях теме-рефрене. Данная тема разнообразно гармонизована, и проходит в разных партиях хора.

Особое значение приобретает остинатный ритм темы и близкая к остинатности мелодическая линия. Декламационная подача текста – с паузами между слогами, штрихом *staccato*, акцентами, разрывающими слова, – рождает ощущение призрачного, воздушного звучания при довольно плотной аккордовой фактуре, а также создает впечатление авторского чтения стихов. Композитор тонко воспроизводит в произведении танцевальные

[104] Посвящается Камерному хору Ленинградского хорового общества.

ритмы (танго) и мелодические обороты, характерные для бытовой музыки начала XX века.

Концерт *«Поэзы Игоря Северянина»* для смешанного хора *a cappella* (1979) состоит из шести частей: «Увертюра» (№ 1), «Серенада» (№ 2), «Хабанера» (№ 3), «Интермеццо» (№ 4), «Романс» (№ 5)[105], «Народная» (№ 6).

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

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

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

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

[105] У Игоря Северянина стихотворения называются «Запад погас…» (4) и «Осенние листья» (5).

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

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

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

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

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

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

В целом, хоровое творчество *a cappella* русских композиторов занимает особое место в современной хоровой музыке. Интерес современных композиторов к данному жанру не ослабевает. Складывается новая система жанровых разновидностей, основанная на обновлении традиционных жанров

хорового искусства и усилении межжанровых связей; формируются новаторские черты в области интонационного строя, ладогармонического мышления, хоровой звукописи и темброрегистровки; свободно трактуется фактура и форма; обогащается и значительно расширяется идейно-образное содержание. В произведениях для хора без сопровождения проявляются как специфические черты русской хоровой музыки второй половины XX века, так и стилеобразующие элементы современного хорового письма.

Тема 8. Вокально-симфоническое искусство русской музыки первой половины XX столетия

Особенности эволюции вокально-симфонических жанров первой половины XX столетия. Первая половина XX века ознаменовалась бурным развитием кантатно-ораториальных жанров. Вокально-симфонические жанры хоровой музыки данного периода весьма разнообразны: от традиционных – оратории и кантаты, до симфонии с хором (где ведущую роль выполняет оркестр), песенной сюиты с оркестровым сопровождением. Центральные жанры вокально-симфонической музыки – это *кантата* и *оратория*. Следует оговорить, что в отечественной музыке советского периода данные термины применяются достаточно условно, поскольку в данный период принципиально изменилась их тематика и назначение.

Как известно, кантатно-ораториальные произведения в большинстве своем принадлежали к культовой музыке, имели и воплощали сюжеты духовного и религиозного содержания, в светской кантате либо оратории преобладали исторические либо жанрово-бытовые сюжеты. В кантате и оратории первой половины XX столетия преобладает, естественно, гражданская, патриотическая и революционная тематика, и развивается она сугубо как концертный жанр. В тоже время стираются границы между двумя основными жанрами кантатно-ораториального творчества.

Прежде под ораторией понималось произведение эпико-героического характера, а под кантатой – лирического, то в данный период единственным отличительным признаком становится объем конкретного произведения, но и он не всегда отражен в названии («Александр Невский» и «Песнь о лесах» Д. Шостаковича). Появляется значительное количество произведений, в названии и определении которых смешиваются несколько жанровых признаков – симфония-кантата («На поле Куликовом» Ю. Шапорина»), кантата-симфония («Украина моя» А. Штогаренко). Во второй половине XX столетия эта тенденция еще активнее заявляет о себе – оратория-поэма («Двенадцать» В. Салманова), вокально-симфоническая поэма («Поэма памяти С. Есенина» Г. Свиридова), композиция «Непокоренный Прометей» Л. Пригожина). В параллели с западно-европейским искусством можно отметить, что кантата и оратория в начале и середине XX века также выдвинулась на ведущие позиции.

Ораториальность, как принцип, усилилась не только в соответствующих жанрах, но и в многочисленных произведениях типа кантата-оратория. Резко усилилось влияние ораториальности на область оперного творчества (например, хоровые оперы Р. Щедрина), в музыке для театра, а также в симфонических жанрах (Вторая и Третья симфонии Д. Шостаковича). В свою очередь, оратория и кантата приобрели черты симфонической драматургии (симфонизация жанра, усиление инструментального начала без открытого синтеза с симфонией, «Жанна д'Арк на костре», «Крики мира» А. Онеггера, «Бесконечное» П. Хиндемит).

Оратория и кантата революционного и исторического типа. Исторические события первой половины XX века – революция – определили условия, а также общую идеологическую направленность сочинений данного периода. Появилась необходимость в сочинениях «обобщающего воздействия», крупного масштаба, драматического действия и большого объема. Стремление к созданию грандиозного в искусстве, призванного выразить идеи современности, нашло выражение в создании крупных кантатно-ораториальных сочинений – театрализованных действ, для исполнения которых требовался большой состав певцов. Примерами могут служить «Пантомима Великой революции» (1918), «Мистерия освобожденного труда» (1920).

Не случайно, что первая советская оратория «Путь Октября» соединила в себе черты театральности и ораториальности, действа, картинности, построенной на создании крупных плакатных сцен и фресок революционного содержания. Композиция принадлежит перу творческого композиторского объединения «Проколл» (Производственный коллектив, созданный А. Кастальским и его любимым учеником А. Давиденко; в состав входили В. Белый, Г. Брук, М. Коваль, А. Давиденко, Н. Чемберджи, Б. Шехтер и др.). В произведении отсутствует общее сюжетное действо, и как следствие, развитие образов. Текстовая сторона представляет характерный для данного периода монтаж из произведений и отрывков. В целом критики единодушны в определении данного сочинения, как малоинтересного с художественной точки зрения и нежизнеспособного в плане музыкальной драматургии. Исследователи видят недостатки оратории и справедливо связывают их с чрезмерным влиянием принципов агитационного театрально-сценичекского действа 20-х годов XX столетия. Однако, в данном сочинение присутствуют и яркие номера, принадлежащие перу А. Давиденко – «На десятой версте от столицы» и «Улица волнуется». Первый хор представляет собой нечто вроде революционного реквиема, второй – монументальную фреску с чертами театральности. Хоры являются выражением коллективных эмоций, поражают картинной наглядностью изображения массовых чувств, а также сложны и интересны в отношении хорового письма.

Первый большой подъем вокально-симфонических жанров советского периода знаменуется появлением кантатно-ораториальных сочинений *исторического* типа. Исторические кантаты-оратории представлены в данный

период своеобразным блоком. Это - кантата «Александр Невский» С. Прокофьева, симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина и оратория «Емельян Пугачев» М. Коваля. Данная триада композиций естественно обнаруживает серьезные различия в области композиторского письма, его стилистики, и даже в степени яркости музыкального языка и мастерства разных авторов. В тоже время, интересно проанализировать неожиданно обнаруживающиеся черты общности данных композиций, на основе которых можно выделить черты кантаты исторического типа:

1. Воплощение исторического сюжета (сражение с крестоносцами – в кантате С. Прокофьева; с татарским воинством – в симфонии-кантате Ю. Шапорина; гражданская революция – в оратории М. Коваля). Историки-музыковеды отмечают, что появление подобного сюжета не случайно; оно обусловлено исторической и политической ситуацией в Западной Европе накануне Второй мировой войны. Темы сражения с немецким рыцарским орденом и татарским игом, как темы захвата и освобождения от захватчиков были актуальными;
2. Наличие четкого сюжетного действия. В трех вокально-симфонических произведениях в хронологическом порядке отражены исторические события. Сюжет кантаты С. Прокофьева определялся изначально действием фильма С. Эйзенштейна с одноименным названием, в то время как произведения Ю. Шапорина и М. Коваля не имеют отношения ни к театру, ни к кино;
3. Музыкальное развитие строится по законам драмы, что роднит данные сочинения с оперой (в этом плане выделяется оратория «Емельян Пугачев», на основе которой М. Коваль в дальнейшем создал оперу.). Строения данных композиций имеют общие черты, особенно ярко это прослеживается в кантате С. Прокофьева и симфонии-кантате Ю. Шапорина, в которых совпадает не только количество частей, но также и их драматическое значение (сцены битв, тихий реквием после батальных эпизодов);
4. Объединяет произведения наличие персонажей. В сочинении С. Прокофьева действующее лицо имеет условный характер, Ю Шапорин включает как реальные существующие образы (Дмитрий Донской), так и обобщенные образы русской земли – Невеста, Витязь). В оратории «Емельян Пугачев» Коваля присутствуют реальные исторические персонажи;
5. Глубокий синтез с симфоническим жанром, что проявляется в применении симфонических методов развития музыкального материала, тематической разработке, использовании специфических симфонических форм. Наиболее близки в этом отношении произведения С. Прокофьева и Ю. Шапорина («Битва на Куликовом поле» и хор «Идут века» в форме сонатного аллегро). Неслучайно, у Шапорина близость к симфоническому жанру выражена также и в определении данного сочинения как «симфонии-кантаты». Некоторые части решены исключительно симфоническими

средствами – 1ч. «Русь под игом монгольским», 5 ч. «Ледовое побоище» (кантата «Александр Невский»);

6. Общие черты выявляются также и в соотношении музыкальных тем, каждая из которых (по принципу Глинки) рисует или отображает конкретный лагерь (русское воинство – народной песней; немецкие рыцари – хоралом). Определенными стилистическими чертами обладают темы русских и татар в симфонии-кантате Шапорина. В оратории «Емельян Пугачев» композитор М. Коваль показывает развитие народных масс в динамике, на основе использования черт, стилистически присущим различным народным песням – от плача до героических казацких разухабистых песен. Соотношение и развитие данных тем в оркестре и хоре строится, часто, по симфоническим принципам (ГП и ПП), темы – образы взаимодействуют, контрастируют, противоборствуют и трансформируются;
7. Ощущаются черты программности, свойственной симфонической музыке, и как следствие наглядность музыкальной драматургии. Музыкальные темы отражают конкретные образы, а не понятия и идеи. В произведении С. Прокофьева программность связана также и с развертыванием кинодействия. Таким образом, отмечаем, что в русской советской музыке появились своеобразные произведения по жанру: симфонии-кантаты, программной симфонизированной оратории и оратории – оперы. Исторический тип кантаты-оратории приобрел монументальные черты генделевских ораторий.

Жанр славильной кантаты в творчестве русских композиторов XX столетия. Исторический тип кантаты не был единственным, появившимся в данный период. В вокально-симфоническом жанре появляется тип *славильной* или *приветственной* кантаты. Казалось бы, все в старой русской кантате противоречило художественным агитационным принципам 1920–1930-ых годов. Однако общее качество в связи строй и новой кантаты все же существует – славильность. *Славильность* – является важнейшим компонентом разных типов русской кантаты и проявляется в большей степени в произведениях торжественного характера (например, «Москва» П. Чайковского).

В тридцатые годы место славительной кантаты было, по определению, историков довольно скромным, однако через 10-12 лет жанр значительно разрастется в количественном отношении и станет одним из традиционных разновидностей советской кантаты в данный период. К наиболее интересным произведениям 30-х годов можно отнести кантаты «Кантата к 20-летию Октября» и «Здравица» С. Прокофьева. В них очевидно стремление к индивидуализации смысла, сознательное отстранение от традиционных приемов славления, что исключило возможность рассмотрения их в контексте стилевых тенденций поджанра. В наибольшей мере это относится к «октябрьской» кантате С. Прокофьева, произведению исключительно своеобразному.

Исторический период 40-50-х годов XX столетия также имеет ряд отличительных особенностей в развитии вокально-симфонической музыки. Историки называют кантату и ораторию эмблемой сталинского времени, так произведения данного жанра регулярно исполнялись на государственном уровне. В тоже время, кантатно-ораториальные сочинения данного периода не стали репертуарными, поскольку им присущи стереотипные черты патриотической кантаты. В плане содержания доминировала тематика победы, с общим эмоциональным тонусом фанфарности и «многозвучно-трескучего» возбуждения.

Среди интересных произведений – «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» С. Прокофьева (на стихи П. Антольского, для драматического сопрано, драматического тенора, смешанного хора и симфонического оркестра /1942-1943/), оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина (произведение, аналогичное по тематике и грандиозности замысла симфонии-кантате «На поле Куликовом», с тематикой противопоставления Родины и врагов, с комплексом средств музыкальной выразительности (обтекаемая ритмика с триолями, обилие подголосков), опирающимся на классические образцы; славильная «Кантата о Родине» А. Арутюняна (лаконичный пятичастный опус – «Заздравная», «Красная площадь», «Торжество труда», «Колыбельная», «Слава Родине» - отличающийся цельностью, глубиной замысла, национальным колоритом и духом без введения фольклорных цитат), оратория «На страже мира» С. Прокофьева (произведение с оригинальным составом исполнителей – чтец, меццо-сопрано, альто-соло (мальчик), смешанный хор, хор мальчиков и симфонический оркестр), центральное место в котором принадлежит образу детей, призывающих к миру (на тексты С. Маршака); оратория «Песнь о лесах» Д. Шостаковича (на тексты Долматовскогог, 1949), с максимальной поэтизацией раскрывающая образы и тематику событий (посадка лесозащитных полос, которая была госзадачей) послевоенной повседневной жизни и созданная в традициях М. Глинки, А. Бородина и М. Мусоргского, с влиянием партесного концерта, с призывными интонациями советской праздничной песни в сложных полифонических формах (например, заключительный номер «Слава»).

Обзор вокально-симфонических произведений композиторов первой половины XX столетия (хоровые фрагменты А. Давиденко из ораториидейства «Путь Октября», кантаты С. Прокофьева, симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина и др.). Расцвет вокально-симфонической музыки первой половины XX столетия обусловлен огромной общественной значимостью событий современности, получивших сражение в жанрах, ставших наиболее традиционной областью воплощения положительного возвышенного идеала формой выражения общезначимой мысли, массовых, общенародных устремлений эпохи. В этот период музыкального творчества значительное место занимали жанры, объединяющие различные виды пения с

оркестровой музыкой: от симфонии с хором, до традиционных жанров оратории и кантаты.

Оратория, кантата, поэма принадлежат к числу ведущих жанров русской музыки XX века. Пройдя ряд этапов в своем развитии, эта область творчества находиться в состоянии подъема и входит, наряду с симфонической музыкой, в число крупнейших завоеваний современного отечественного и мирового искусства. Ведущая направленность содержания отечественной кантаты и оратории – патриотизм (тема революции, жизнь русских людей, русская природа), получивший выражение во множестве конкретных драматических замыслов.

Хоровые фрагменты А. Давиденко из оратории-действа «Путь Октября». Оратория «Путь Октября» (коллективное произведение участников творческого объединения «Проколл») является первой, по инициативе *А. Давиденко***,** попыткой создания оратории в советской музыке (1927), приуроченной к 10-летию Великой Октябрьской революции. Подзаголовок оратории – «музыкальное действо в трех звеньях». Композиция представляла собой монтаж сольных и хоровых номеров в сопровождении фортепиано, органа, тубы, гармоники и набора ударных инструментов. Музыкальные номера перемежались чтением стихов и коллективной ритмодекламацией в стиле выступлений агитбригад, типа широко известной группы «Синяя блуза». Авторы этой первой в истории советской музыки своеобразной оратории в динамичных, действенных хорах и песнях, написанных на стихи А. Блока, В. Маяковского, М. Горького, Н. Асеева и других поэтов, запечатлели «наиболее яркие эпизоды революционного движения в России с 1905 года к Октябрьской революции, гражданской войны и строительства СССР» – так было сказано в предисловии к первому изданию. Широкого распространения оратория «Путь Октября» не получила, но отдельные номера, в том числе два хора А. Давиденко, - «На десятой версте» и «Улица волнуется» - приобрели самостоятельное значение.

Хор *«На десятой версте» (слова поэта-революиионера П. Эдиета)* – хор-реквием, посвященный памяти жертв «Кровавого Воскресения» (9 января 1905 года). Произведение написано в трехчастной форме для смешанного хора с сопровождением фортепиано и органа. В коротком вступлении аккорды имитируют зловещие крики птиц. Музыка 1-й части напоминает траурные революционные песни. Мелодия сопрано, напевная и грустная рисует мрачную картину заброшенного кладбища, братской могилы расстрелянных рабочих. Скорбный унисонный вокализ хора – плач по погибшим товарищам.

Средняя часть («под глубоким пушистым налетом») начинается с темы 1-й части, которая звучит очень решительно. После тонального сдвига из *es-moll* в *e-moll* начинается фугато в оркестре, которое завершается резким унисоном всего хора («И зловещие видели птицы»). Фугато в хоре Давиденко строит с опорой на плагальностъ. Кульминация произведения в конце сред ней части: это мощные аккорды хора в высокой тесситуре на фортиссимо, и, как стон, одинокий женский голос прерывает внезапно общее зву чание, после

чего возвращается прежняя тональность. Реприза («…Как печально и долго стояли…») повторяет музыку 1-й части. Унисоном хора как клятвы «отомстить» на диссонирующих аккордах фортепиано и ор гана заканчивается это произведение.

Музыка хора Давиденко «На десятой версте» отличается оригинальностью, свежестью мелодического и гармонического языка и, вместе с тем, простотой, строгостью, глубокой народностью. Хор *«Улица волнуется»* (сл. М. Шорина) – живая праздничная сценка, которая ярко воссоздает картину демонстрации рабочих и солдат, пестрой толпы народа в дни февральской революции. Ликующая народная масса предстает активно действующей: одна группа сменяет другую, возникают новые темы и интонации. Основной музыкальный материал представлен в четырех темах: «Улица волнуется», «Эй, вы серые шинели», «Кругом знамена красные», и частушка «Соловей, соловей-пташечка. В сложной многоэпизодной структуре хора композитор использует принцип монтажа с резкими переключениями от одного образа к другому, позволяющий сочетать контрастные интонационные и жанровые слои – от фугато в начале хора до развитого частушечного эпизода под гармонику в конце. Использование частушки станет традицией советского хорового искусства и проявится в творчестве Свиридова («Поэма памяти Есенина»), В. Салманова («Двенадцать»).

Хоровое творчество А. Давиденко оказало плодотворное влияние на развитие советского музыкального искусства. Так, Д. Шостакович, услышав в 1955 году хоры Давиденко, был покорен яркой самобытностью его хорового письма, неувядающей силой воздействия и актуальностью этих сочинений. «В искусстве Давиденко главное – образ народной массы, ее устремленность, подъем, порыв», – писал Д. Шостакович. Для популяризации этого «выдающегося, но, к сожалению, полузабытого композитора» (Д. Шостакович), оркестровал его хоры. Объединив их в двухчастный цикл, Шостакович укрупнил замысел, придал ему большую масштабность, симфоничность. Звучание хора, поддержанного большим симфоническим оркестром, стало более ярким и интенсивным. В этот период Шостакович обратился к инструментовке вокального цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти», после оркестровки «Бориса Годунова» и «Хованщины». Само по себе это знаменательно: Давиденко тесно связан в своей музыке с традициями национальной музыкальной классики, а стиль его эпических хоровых полотен сродни народно-хоровым сценам в операх М. Мусоргского.

В этот период музыкального творчества значительное место занимали жанры, объединяющие различные виды пения с оркестровой музыкой. Они весьма разнообразны: от симфонии с хором, где ведущая роль – у оркестра, до традиционных жанров оратории и кантаты, в которых обе стороны – вокальная и симфоническая – равны. При этом надо отметить, что жанровая природа оратории и кантаты сильно изменилась, так как принципиально иными стали их тематика и предназначение.

Вслед за ораторией «Путь Октября» следующее пятилетие не принесло значительных произведений в этом жанре. Но накопление отдельных его элементов продолжалось в смежных жанрах, в частности, в симфоническом, где в эти годы появился ряд произведений для оркестра с участием хора. Одни авторы использовали песню как демократизацию жанра («песенные» симфонии Л. Книппера), в других партия хора трактована в кантатно-ораториальном плане (6-я симфония Н. Мясковского, *1-я* и 3-я симфонии Д. Шостаковича). Образ народа трактовался как обобщенное выражение авторской идеи. Освоение современной тематики вызвало потребность в обращении к программному симфонизму и впитыванию интонаций песенного жанра.

Одним из вокально-симфонических жанров, сложившихся в хоровой музыке советского периода, явилась *сюита* (от франц. – ряд, последовательность). Прообразами этого жанра были музыкально-литературные композиции с песнями одного жанра. Одним из первых значительных произведений в этом жанре явилась сюита А. Кастальского «Сельскохозяйственные работы в народных песнях» для смешанного хора с сопровождением оркестра народных инструментов. Затем появились: «Сюита из четырех русских песен» А. Пащенко, «Стенька Разин» Д. Васильева-Буглая, «Чеченская сюита» А. Давиденко, «Семьи народов» М. Коваля «Народные мстители» Д. Кабалевского и др. После войны были созданы хоровые сюиты, отражающие мирную жизнь и труд советских людей.

О радостном созидательном труде, о строительстве гидроэлектростанции на Волге рассказывается в сюите *«Река богатырь»* В. Макарова (1908 – 1952) (сл. Я. Белинского), написанной для смешанного хора, солистов, чтеца и оркестра. В сюите семь номеров, каждый из которых раскрывает страницу истории великой русской реки, образы советских людей, преображающих ее; вся музыка пронизана любовью к Родине. Первая часть – *«Дума над Волгой»* (соло баритона и смешанным хор) – лирико-патриотического характера. Мягкая и задушевная мелодия звучит сначала в парти солиста, затем в хоровой фактуре имитирует накаты речной волны. Это впечатление усиливается оркестровым сопровождением. Вторую часть *«Солнечные плесы»* - исполняет женский хор и альт. Выразительная теплая мелодия, напоминающая лирические волжские напевы, проникнута любованием красотой родной реки. В третьей части – *«Былине о бурлаках»* (мужской хор), отражаются воспоминания о тяжелом труде бурлаков, слышна поступь их старинных песен. Контрастом этой части является яркая песня строителей *«Как у Волги у реки»* – четвертая часть цикла (смешанный хор и баритон). Это центральный эпизод сюиты, сочными красками рисующий картину радостного труда, дух коллективизма. Переклички групп хора с возгласами «Э-эх!» придают задорный, молодецкий характер звучанию, музыка проникнута народно-песенными интонациями, а в оркестре – подражание гармошечным наигрышам. Хор написан в куплетной форме. Пятая часть – *«Хорошо весной на Волге»* (соло сопрано) – близка волжским

лирическим частушкам-страданиям. В шестой части *«Город немеркнущей славы»* (смешанный хор *a cappella*) – ощущается связь мелодии с народной песней «Есть на Волге утес». В стремительном финальном хоре *«Прилетели птицы перелетные»* – снова настроение радости, ликования. Кода, построенная на теме первой части, звучит как приветственный гимн родной отчизне. Сюита «Река-богатырь» – произведение глубоко патриотическое, пронизанное духом народности, трудового энтузиазма, отличающееся яркой мелодичностью, песенностью, мастерством вокального и хорового письма.

Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева[106]. В вокально-симфонических произведениях С. Прокофьев обращается к широкому кругу музыкальных явлений, к широким пластам национальной культуры. Вокально-симфонические произведения композитора освещают темы современности, что обусловливает патриотичность их содержания. Огромное значение приобретает у С. Прокофьева героизация и эпизация музыкальных образов, которые проявляются в произведениях наравне с лирическим типом образности. Хоровые сцены вокально-симфонических полотен С. Прокофьева обнаруживают близкое сходство с традициями русских классиков, вызывают ассоциации с творчеством М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, М. Мусоргского, П. Чайковского и С. Рахманинова. Например, кантата «К XX-летию Октября» в своей динамисчности восходит к традициям «Бориса Годунова» и «Хованщины», богатырский дух ее оркестровых фрагментов – к А. Бородину; декламационность «Баллады о мальчике, оставшемся неизвестным» ведет к А. Даргомыжскому.

Кантатно-ораториальное творчество С. Прокофьева отражает специфику эволюционных процессов в области вокально-симфонической музыки советского периода. В создании кантаты «К XX-летию Октября», оратории «На страже мира» композитор опирается сна традиции советской кантаты и оратории. В кантате «Здравица» и «Славься наш могучий край» С. Прокофьев разрабатывает традиции одночастной кантаты-славления.

К традиционным приемам можно отнести широкое применение песенных жанров и бытовых жанров (например, марш №8 из оратории «На страже мира»). Широко используются композитором приемы развития, характерные для оперы, симфонии, а также из других видов искусств (наприер, киноискусства). Например, такие фрагменты кантаты «К XX-летию Октября» как «Мы идем тесной кучкой», «Революция» «Победа» по тщательности дифференциации групп хора напоминают оперные сцены. Кадровость и живописность сферы киноискусства свойственна драматургии «На страже мира» и «Здравице». В вокально-симфонических произведениях огромна роль оркестра – его звучание грандиозное и захватывающее внимание.

---

[106] См. подробно: Богданова, А. Он умел слушать время (темы современности в вокально-симфонических произведениях и песнях Прокофьева) / А. Богданова. // Музыкальный современник. – Вып.3. – М., 1979. – С.75–88.

В основе кантаты «*Семеро их*» С. Прокофьева (1917–1918, соч. 30) – халдейское заклинание, высеченное на стенах храма, расшифрованное Винклером (немецким востоковедом, археологом) и обращенное в стихи Бальмонтом («Аккадийская надпись»). Оно повествует о семи грозных великанах, которые повелевают миром, ввергая народы в пучины бедствий. Фантастика бальмонтовского стиха, пронизанная мотивами языческого колдовства, служила С. Прокофьеву поводом для выражения сильных аффектов.

Это одночастная композиция членится на 8 контрастных эпизодов; громоподобные, мрачно бушующие *tutti* сменяются таинственными угасаниями. Оркестровая партитура (четвертной состав с усиленным набором ударных) отличается многоэтажной густотой и свободой контрапунктических наслоений. В музыке удивительно соединяются стихийная свобода темпераментного изложения и четкость логической конструкции, момент мощных нагнетаний и периоды разреженности. Ошеломительные звуковые эффекты сочинения: гулкие всплески огромного оркестра, архаичная псалмодия, шепот, глиссандо в сольной и хоровых партиях. Драматический тенор ведет повествование, сопровождаемый зловещим шепотом хора и гулом оркестра. Смена *tutti* и соло тенора – с остинатными фразами хора приводит к яростной кульминации, где хор и оркестр звучит неистово. Усталой псалмодией заканчивается произведение. В нем используются необычные колористические приемы хорового письма (шепот хора, глиссандо), усиливающие эмоциональную экспрессию.

Со всем огненным темпераментом своего дарования С. Прокофьеву удалось отразить в «Семеро их» атмосферу волнующей эпохи революционных потрясений. Мятежное детище бурного 1917 года оставалось од ним из любимых его созданий. И. Нестьев сравнивает «Семеро их» с «Колоколами» Рахманинова и «Прометеем» А. Скрябина, с их «состоянием мятежности и экстатического возбуждения» (выражение Б. Асафьева).

В этом произведении Прокофьев пошел по линии дальнейшего усложнения письма своей «Скифской сюиты» с нарочитой архаизацией и гипертрофией всех элементов музыкальной выразительности: усложненной диссонирующей гармонией, преувеличенными экпрессивными динамическими эффектами, многослойной фактурой и свободной, инструментальной трактовкой хора (глиссандо, шепот, псалмодия). Именно вэтой кантате композитор отдал дань музыкальному модернизму. Здесь проявилась общая тенденция к смешению жанров. Хор как своеобразная краска включается в симфонические произведения – иногда он полностью подчинен оркестру и трактуется как «вокальный оркестр». Проникает тенденция к выдвижению на первый план оркестра и приданию хора тембральной функции (подобно «Колоколам» С. Рахманинова).

Премьера «Семеро их» состоялась в Париже спустя 7 лет после создания. Французы восприняли ее как образец «русской варварской экзотики». В нашей стране кантата впервые прозвучала в 1968 году

(Г. Рождественский и К. Птица). Исполнение подтвердило масштабность замысла Прокофьева, раскрыв захватывающую экспрессивность этой музыки, рожденную «в грозу» исторического 1917 года. «Семеро их» принадлежат к числу самых смелых сочинений Прокофьева кантатно-ораториального жанра, предвосхищая некоторые современные, в частности сонорные тенденции хорового письма.

В 30-е годы возрождается одна из исторически наиболее ранних ветвей кантатно-ораториального творчества – *юбилейная*, чему в немалой степени содействовали проводимые акции, связанные с подготовкой празднования 20-й годовщины революции.

В творчестве С. Прокофьева также появилось несколько произведений юбилейно-славительного плана. В них очевидно стремление киндивидуализации смысла, сознательное отстранение от традиционных приемов славления, что исключило возможность рассмотрения их в контексте общельстивых тенденций поджанра. В наибольшей мере это относится к «октябрьской» кантате С. Прокофьева**,** произведению исключительно своеобразному и крупнейшему среди созданных в настоящий период. Содержание кантаты *«*К XX-летию Октября*»* (соч. 74). С. Прокофьев определил так: «Великая Октябрьская социалистическая революция, победа, индустриализация страны и Конституция».

Это произведение необычно в кантатно-ораториальной музыке советского периода, поскольку оно выделяется свежестью своего замысла, новаторскими подходами в творчестве самого композитора. Оригинальная кантата *«К XX-летию Октября»* по существу представляет собой грандиозную хоровую симфонию, основанную на сопоставлении хоровых и оркестровых частей. Состав исполнителей поражает своими масштабами. Сочинение исполняют два хора – профессиональный и самодеятельный, четыре оркестра – симфонический, духовой, шумовой и оркестр баянистов. Партитура произведения (почти двести пятьдесят страниц) – грандиозна в своем объеме. Подобная тенденция не нова в искусстве (театрализованные действа историко-революционных драм Р. Роллана с музыкой Онеггера «Жанна д'Арк на костре», Д. Мийо).

Замысел отличается монументальностью и документальным характером (кантата написана на подлинные фрагменты из произведений научного марксизма)[107]. Внимательное изучение ленинских работ привело Прокофьева к открытию мира новых ощущений и представлений. Отвергнув во много традиционный путь воплощения ленинских текстов путем речитатива, С. Прокофьев выразил текст в музыке при помощи кантиленной, лирически наполненной мелодики широкого дыхания, часто подчеркнуто мажорного звучания, благодаря чему вокальная интерпретация оказалась ошеломляющей. Ощущение светлой романтической устремленности создается благодаря

[107] Подробный анализ и история создания кантаты даны в статье И. Нестьева «О ленинской кантате (из истории музыкальной ленинианы)». — Советская музыка, 1970, № 4.

неоднократному выдвижению на первый план женских голосов. Им поручены самые красивые и важные темы кантаты– II части («Философы») и VII («Победа»). Центральный (VI) номер сочинения – «Революция» – также начинается перекличкой женских голосов.

Эмоциональная палитра сочинения разнообразна в претворении революционной темы – от мрачно-фантастических образов (оркестровый пролог) и сурового маршевого напева хора «Мы идем тесной кучкой» через последующую оркестровую интерлюдию и великолепную в своей затаенности и динамике хоровой сцене «Кризис назрел» к кульминации – сцене победы революции. В музыке финала ощутимы потоки света, но также присутствует и мужественно-сдержанный реквием (восьмая часть). Обобщение всех линий происходит в оркестровой «Симфонии».

Мелодический язык кантаты «К XX-летию Октября» - ярок и самобытен. Здесь композитор демонстрирует себя как непревзойденный мастер образного, интонационного воплощения слова в музыке. «Пластичность» речитативов кантаты отсылают к традициям речевой выразительности М. Мусоргского. В то же время своей распевностью они порой не уступают кантилене песенно-ариозного склада. Мелодика кантаты немало впитала от русской эпической песенности, и от энергичной ритмики массовых песен новой революционной эпохи. Октябрьская кантата разворачивается как цепь ярких музыкальных картин – то лирических, то наполненных динамикой активного действия. От первого эпизода с его хаотичными бушеваниями, мрачными оркестровыми звучностями развитие восходит к центральному, шестому номеру («Революция»), рисующего восстание в Петрограде и, затем, к ликующе-торжественному финалу. Кантата «К XX-летию Октября» – произведение, отмеченное вдохновением, классической ясностью форм и одновременно открывшее в музыкальном искусстве новые пути. Музыка кантаты показывает, как стремительно развивалось мастерство композитора в решении сложнейших творческих задач.

Внимательное изучение ленинских работ привело Прокофьева к открытию мира новых ощущений и представлений. В одной из статей композитор отмечал, что Ленин писал таким образным, ярким и убедительным языком, что ему не хотелось прибегать к стихотворному изложению его мыслей, а прямо подойти к первоисточникам и взять подлинные слова вожди революции.

Исследователи подчеркивают, что многие черты кантаты закономерно и напрямую связаны с агитискусством 20-х годов XX столетия. В первую очередь, это проявилось в наличии обобщенной программы, которая получила в то время широкое распространение как в самодеятельных и полупрофессиональных спектаклях-митингах, так и в образцах профессионального художественного творчества (например, 2-я симфония «Посвящение Октябрю» Д. Шостаковича). Характерная для сочинения монументальная плакатность, наличие лозунговых приемов, включение

изображения звуковых символов революции (пушечных залпов, треска пулеметов) также родственны принципам музыкального «индустриализма» 20-х годов. В тоже время, произведение С. Прокофьева является высокохудожественным образцом вокально-симфонического искусства данного периода, превышающем по художественному уровню все, что было создано в этом направлении до него благодаря конкретности, сочетаемой с замечательной одухотворенностью и глубиной.

Трактовка темы революции в «октябрьской» кантате близка стилистике В. Маяковского в преобладании героико-эпического начала. Исследователи отмечают близость и родство творчества С. Прокофьева и В. Маяковского, которое имеет немало точек соприкосновения как в эстетических основах (позитивное мироощущение, жизнеутверждающее начало), так и в образном плане (свойственна тяга к масштабности звучания, гиперболизации). Тема революции представлена в кантате так же масштабно, как и в поэмах В. Маяковского.

Образное содержание I части (*Вступление*) определяется эпиграфом из К. Маркса. Это лаконичное в пять слов высказывание «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» – содержит метафору, которая требовала совершенно особой музыки, особых средств выразительности. Прокофьев отказался в этой части хора, создав инструментальный образ потрясающей силы. Величайший мастер звуковой интерпретации жизненных реалий, он еще раз доказал, что нет таких в действительности существующих или воображаемых явлений, которые бы он не смог воплотить в музыке.

«Вступление» поражает вселенской мощью звучания. Основная тема (*Allegro*) выступает как олицетворение разбушевавшейся революционной стихии. Композитор намеренно лишил ее национальной характерности, освободив от жанровых связей, дав лишь очень далекий намек на марш. Собственно, темы, в привычном смысле, здесь нет. Ее функции берет на себя графичное, симметрично обращенное (вверх – вниз) движение по звукам уменьшенного вводного септаккорда. Массивное оркестровое изложение (низкие струнные и тяжелая медь) при быстром темпе создает впечатление неистовости, исступления, что подчеркнуто и авторской ремаркой: *Moderato Allegro.*

II часть, «*Философы*», несмотря на краткость, чрезвычайно важна. Именно она должна была, по предварительному замыслу, начинать кантату. Ее темой Прокофьев хотел и закончить все сочинение. Весь текст исчерпывается одной фразой, заканчивающей «Тезисы о Фейербахе» Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его». Эта мысль К. Маркса получила в музыке С. Прокофьева простое и одновременно рельефное воплощение. Часть как бы делится на два небольших фрагмента. В начале ее использована только первая половина текста («Философы лишь различным образом объясняли мир»).

В хоре и оркестре в это время звучит монотонная речитация с постоянным подключением новых голосов, при котором разобраться

в смысле текста почти невозможно – тонкий юмористический намек на запутанность и бесцельность многих философских концепций. Полностью фраза звучит только с введением темы альтов. После вязкого, однообразного звучания предшествующего раздела она воспринимается как прорвавшийся луч света, подлинное озарение мысли. Эта тема принадлежит к лучшим образцам лирики Прокофьева. Ей присущи черты лирического гимна – жанра, получившего интенсивное развитие в русской музыке у Глинки, Чайковского, Рахманинова:

Хоровые II и IV части соединены оркестровой Интерлюдией, разрабатывающей материал Вступления. Выбранные Прокофьевым для IV части строки из ленинской работы «Что делать?», как и эпиграф «Коммунистического манифеста», заключают выразительную поэтическую метафору: «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути». Музыкальное решение этой части в такой степени органично с текстом, что кажется единственно возможным. Его эмоциональной доминантой стало сдержанно-волевое, мужественное начало – не случайно именно мужские голоса задают тон музыке, постоянно выступая на первый план. Суровая простота интонаций приближает ее к фольклорному прообразу – солдатской строевой песне. Тема – единственная в части. Многократные ее проведения сливаются воедино за счет беспрестанного модулирования, уводящего тему в далекие тональности. Так особенности развития наполняются изобразительным значением: они кик бы передают движение «по обрывистому и трудному пути».

Наступление второй *Интерлюдии* говорит о внутреннем переломе – готовности к действию. Ее можно было бы назвать «Накануне». Общее оживление темпа, остинатное движение шестнадцатых придают Интерлюдии характер предыкта.

Часть «*Революция*» – центральная и по значимости, и по местоположению. Здесь резко возрастает роль театрального начала, что вызывает закономерные аналогии с развернутой оперной сценой, ставшие уже традиционными.

Однако не менее сильно в ней влияние кинематографического искусства, причем даже не художественного, а документального. Многие эпизоды части кажутся озвученной хроникой немого кино периода революции. Это естественно, так как хроникальны сами тексты, положенные в ее основу. Прокофьев не ограничил себя одним источником, а скомпоновал выдержки из различных статей и писем В. Ленина, относящихся к осени 1917 года («Советы постороннего», «Кризис назрел», «Большевики должны взять власть» и другие). «Отрывочность фраз, – писал композитор, – не искажает смысла Ленина, так как все они взяты из одного периода и связаны одним устремлением». В них даже введены реплики партийной оппозиции с ленинскими контраргументами, еще более обостряющими и без того накаленную атмосферу.

Прокофьевское мастерство работы с прозой известно. В данном случае ленинские высказывания, отжатые, пригнанные одно к другому, приобрели импульсивность и энергию, которые сблизили их с гражданской лирикой Маяковского. Даже тип музыкально-поэтической строфы при повторениях хлестких коротких фраз у разных групп хора напоминает ступенчатую графику в стихотворениях поэта.

Музыка же части настолько самобытна. Начало части, вопреки ожиданию - медленное и празднично-светлое, несмотря на динамику *piano*. Звучание перенесено в верхний регистр, тремоло высоких струнных, поддержанное отдельными звуками арфового *pizzicato*, создают эффект тихого звона, в который вливаются сигналы женских голосов: «Кризис назрел».

«Революция» – единственная часть кантаты, где используется весь исполнительский состав: оба хора и все оркестры. Правда, композитор не ставил перед собой задачи их одновременного объединения, создания гигантского звучащего массива. Подобное решение было бы скорее типично для искусства предшествующего периода, когда революция воспринималась как неслыханный катаклизм и для ее воплощения применялись сверхсредства и сверхсоставы. Огромные исполнительские силы нужны были С. Прокофьеву для внутренней динамизации действия, возможности мобильного подключения новых инструментальных групп. В «Революции» монтируются хоровые партии, хоровые и оркестровые фрагменты, оркестры между собой, композитор при этом выступает как бы в роли кинооператора, переводящего камеру на разных участников большой уличной массовой сцены. Отдельными самостоятельными врезками вклиниваются в общее движение имитация голоса В. Ленина, изображение стрельбы.

Этот мелькающий поток несколько организуется только во второй половине части, где возникает бойкая тема плясового характера, приобретающая значение рефрена. Она звучит на текст ответа Ленина Каменеву и Зиновьеву, указывающим на отсутствие в Питере хлеба: «Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти». Появление такой лихой мажорной темы в красочном тембре гармоник подсказано, по проницательному замечанию И. Нестьева, веселой издевкой, которой исполнены эти беспощадно-жестокие слова (цифра 57).

Переход к следующему эпизоду принадлежит к самым впечатляющим моментам всего сочинения. Бурная кульминация, олицетворяющая пик Октябрьского восстания, не приводит к торжественным фанфарам, как можно было бы ожидать, а постепенно истаивает, уступая место музыке умиротворенной и ясной. Нетрадиционность решения важнейшей в драматургическом плане VII части («Победа») была вновь определена своеобразием выбора и интерпретации текстов Ленина. Ключевой для С. Прокофьева стала начальная фраза фрагмента одной из речей 1920 года: «Товарищи, мы подходим к весне...». Внутреннее согласие слов «победа» и «весна» дало импульс к созданию возвышенно-прекрасной, нежной

и спокойной мелодии, напоминающей лучшие лирические темы «Ромео и Джульетты» (цифра 85).

Сопоставление частей «*Победа*» и «*Клятва*» (VIII) образует наиболее сильный во всем сочинении эмоционально-психологический контраст, поскольку о Ленине здесь впервые говорится в третьем лице: «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...» Вся часть выдержана в ритме траурного шествия. Части «*Симфония*» и «*Конституция*» (IX и X части) соответственно выполняют роли инструментального и хорового эпилогов кантаты. В целом интонационные связи в последних четырех частях намного слабее, чем в шести первых, где была целая группа сквозных тем с итоговым проведением в «Революции» (заглавная тема Вступления, цифры 1 и 4 Вступления, ведущая тема второй Интерлюдии – цифра 36). Композитор отказался в кантате и от излюбленного приема обрамления, предпочтя ему метод прогрессирующего обновления материала.

С. Прокофьев работал над произведением с огромной отдачей, искренним душевным подъемом, не раз переделывая его, совершенствуя и шлифуя. Однако Комитет по делам искусств отклонил произведение, сочтя кощунственной саму идею омузыкаливания неизменных текстов Маркса и Ленина. Смелая попытка нетрадиционного решения революционной темы была осуждена, как были осуждены в это же время оригинальные по замыслу и сценическому воплощению мейерхольдовские постановки пьес о революции, как были «пересмотрены» и опять же осуждены его знаменитые спектакли 20-х годов, в частности «Мистерия-буфф». Развитие новаторских принципов, открытых предшествующим экспериментальным десятилетием, сознательно пресекалось, сводилось на нет всеми способами, включая административные. Премьера кантаты состоялась только в 1966 году и стала настоящим событием в музыкальной жизни страны, открыв слушателям вдохновенный опус Прокофьева, созданный в пору расцвета таланта.

Посвященная генеральному событию XX века, кантата вновь попала вфокус внимания отечественных музыковедов на рубеже 80–90-х годов – в период наиболее радикального пересмотра истории Советского государства – уже с позиций о конъюнктурности опуса. Безоговорочно отрицать ее было бы вряд ли правомерно, хотя в сочинении гораздо больше привнесений прокофьевской фантазии и воображения, чем следования факту действительности. М. Мендельсон-Прокофьева вспоминает, что композитор любил бродить по набережной Москвы-реки напротив здания МОГЭСа, которое виделось ему отправляющимся вдаль заокеанским лайнером. Видимо, так же представлял себе революцию Прокофьев в «октябрьской» кантате.

Кантата *«Александр Невский»* С. Прокофьева (сл. В. Луговского и С. Прокофьева) написана в 1938-1939 гг. (соч. 78). В основу ее положена музыка к одноименному кинофильму С. Эйзенштейна. В 1939 году Прокофьев сам дирижировал кантатой «Александр Невский». Кантата «Александр Невский» – монументальное вокально-симфоническое полотно, близкое как ораториальному, так и программно-симфоническому жанру. Четкость

композиции семичастного произведения обусловлена и логичностью конструкции, и стремительной динамикой контрастных образов-«кадров». Музыкальная драматургия кантаты построена на столкновении двух противоположных сил: русского народа и тевтонских рыцарей-крестоносцев.

Мелодический дар Прокофьева проявился в кантате столь же ярко как в его операх, симфониях и балетах. Необходимо отметить яркость, рельефность и национальный колорит песенного материала кантаты, его жанровое многообразие. Здесь и былинный распев (№ 2), и гимнические песни (№ 4), солдатская песня и черты плясового наигрыша. Партитура эпического повествования, насыщенного выразительной мелодикой и яркой изобразительностью, поражает не только изобретательностью палитры оркестровых красок.

Образное решение кантаты значительно обогащает партия хора, его эмоционально-тембровые градации. В контрастной музыкальной драматургии кантаты, наряду с редкими противопоставлениями двух конфликтных интонационных сфер в оркестре, усиленных ладогармоническими средствами, важная роль принадлежит и хоровой тембровой краске: грубым и мертвенно-аскетическим тембрам, олицетворяющим жестокий образ тевтонцев, противопоставляются проникновенно-задушевные интонации русского воинства. Образы русских людей Прокофьев рисует мелодиями в духе величальных, протяжных песен, эпических былин. Глубина и содержательность композиторского замысла в кантате сочетается с разнообразными и выразительными приемами хорового письма.

Симфоническая картина *«Русь под игом монгольским»* является прологом. Угрюмый колорит музыки рисует безотрадную картину разоренной русской земли (*c-moll*, стонущие интонации, тремоло струнных». Мужественный колорит величаво-эпической *«Песни об Александре Невском»,* широким распевом воссоздающей народный сказ, придает мужская группа хора, дополненная тембрами альтов. Прокофьев проявил большой интерес к смешению тембров, как в оркестровой, так и в хоровой партитуре, применяя различные комбинации инструментов и голосов, добиваясь впечатляющих эффектов. Смешанный тембр альтов и теноров (как и Глинка в хоре гребцов в опере «Иван Сусанин») композитор применил в (1 и 3), наиболее распевных, светлых разделах песни. Средний же раздел (*piu mosso*), более активный и действенный, он строит на сопоставлении теноровой и басовой партий. Контрастность разделам придает и оркестровое сопровождение: мерное, плавное движение и спокойная динамика сменяется острой, акцентированной ритмикой, динамическими контрастами. Иного результата достиг композитор, используя различные составы хора в 3-й и 5-й частях кантаты.

Монотонным пением однообразной интонации гигантского хорала, распеваемого на латинском языке, он воспроизводит зловещую атмосферу рыцарей-крестоносцев в третьей части кантаты «Крестоносцы во Пскове». В вязкой гармонической фактуре и низкой тесситуре голосов неполного смешанного состава хора в медленном темпе изложены первые такты,

мрачность звучания усугубляют утрированно резкие внетональные контрапункты (в партии контрфаготов, тубы, трубы), внедренные композитором в диатоническое построение (*cis-moll*). Внезапно, в 9-м такте тучность усиливается и резко раздвигается диапазон хоровых голосов[108]. В высокой, напряженной тесситуре у теноров с альтами звучит воинственная тема хорала. Наконец, звучание достигает кульминации, фактура хора упрощается до октавного унисона. Ярчайшим контрастом образа рыцарей-захватчиков с их монотонными хоралами, звучит боевая песня русского народа.

Набатным звоном начинается хор *«Вставайте, люди русские»* (4 часть). Лаконичная, суровая попевка основной темы хора, выдержанной в натуральном миноре, столь характерном для русской песни, мужественное маршеобразное движение сочетаются с теплотой и распевностью средней части. Мощное, компактное звучание смешанного хора, прорезает мужественный тембр теноровой партии в высокой тесситуре, поддерживаемой басами. Тембровый и ладотональный контраст возникает в среднем разделе песни в изложении партии альтов: «На Руси родной», с распевной задушевной мелодией, полной любви к Родине. Мягкий густой тембр альтов, а затем басов, исполняющих эту часть, придает ей особую сочность, выразительность, величавость. Чрезвычайно динамичен заключительный раздел песни: сопоставление тембров хоровых групп, проведение интонационно яркой темы женским хором. Темы русских людей из второй и четвертой частей встречаются и в других номерах кантаты, символизируя собой лучшие черты русского наро да: беззаветную любовь к отечеству, героизм, мужество.

Пятая часть – *«Ледовое побоище»* – один из шедевров симфонического батального жанра. Б. Асафьев отмечал, что «особенность прокофьевского симфонизма – в глубокой интонационной направленности музыки». Хорал звучит здесь в семиголосном изложении, поддерживаемый мерным движением в оркестре, изображая поступь вражеской конницы. В момент столкновения крестоносцев с русскими дружинами его сменяет скандирование латинского текста на диссонирующих созвучиях в сочетании со светлой темой русских воинов в оркестре. Исступленно пронзительное пение хорала в унисонном двух октавном изложении (с подключением партии сопрано в высокой тесситуре) вновь возникает в кульминационной фазе битвы, усиливая этим драматическую напряженность. Прокофьев эффектно использует высокую тесситуру голосов и максимальную динамику *(f, ff),* а также мертвенность напряженного, лишенного жизненности звучания хора. Полифония этого раздела свое образная и использована как выразительный музыкально-драматургический прием, как «полифония образов» (определение Х. Кушнарева).

Шестая часть – *«Мертвое поле»* (до-минор)- лирико-эпическое повествование, в котором неторопливо льется скорбная песнь русской

[108] В разборе кантаты использованы материалы кн.: *Рогожина, Н.* Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева / Н. Рогожина. – М. : Музыка, 1964. – С. 25–56.

девушки, оплакивающей погибших на поле брани. Натуральный минор, ладовая переменность (выразительная интонация хода от V-VII ступени), распевы, плагальные кадансовые обороты. Изумительно композитор передает неповторимое своеобразие протяжной русской песни с ее широким, раздольным напевом, строгостью интонаций, благо родством и чистотой чувств.

Грандиозного размаха звучания достигает ликующе-победный финал кантаты *«Въезд Александра во Псков»* – героическая музыкальная фреска с жанровой сценой. С замечательным мастерством автор соединяет величественную тему «А и было дело на Неве-реке». В увеличении ритмических длительностей с радостной и звонкой интонацией «Веселися, пой, мать родная Русь!», создавая многоплановый образ народа. Этому способствует и выразительное сопоставление хоровых тембров: смешанное четырехголосие, неполный смешанный состав, солирующие женские и мужские группы, октавный унисон. Праздничная торжественность, колокольный перезвон сменяются сочными картинами народного веселья, скоморошьими наигрышами. Мощное звучание придает хору внезапный взлет мелодии на предельные по тесситуре звуки в коде кантаты.

Кода кантаты – грандиозный апофеоз. Хор у Прокофьева является главной частью вокально-оркестровой партитуры. Хор – это действующее лицо, обладающее рельефным мелодическим языком и ясным содержательным словом. Особый интонационный и фактурный вес в голосоведении хоровых партитур Прокофьева имеет второй голос – альт и бас. Оркестр не только дублирует голоса хора, но и дорисовывает их очень выразительными инструментальными подголосками и разными контрапунктическими штрихами. Кроме того, в оркестре находится фундамент всей партитуры – бас (в виде педали, подголосков, контрапункта). Исполнение хоров Прокофьева под рояль не производит должного впечатления, как считает О. Коловский, именно по той причине, что на фортепиано нельзя передать певучесть оркестровых подголосков, глубину и сочность басового голоса».

С. Прокофьев в кантате «Александр Невский» с большим мастерством развернул народную эпопею, воскрешающую в музыкальных образах героическое прошлое нашей страны. Глубокая патриотическая идея воплощена в реалистических, национально-самобытных формах. Музыкальный язык Прокофьева связан с русской народной песней, с традициями русской классики, и в то же время исключительно современен. Границы кантатной композиции в Александре Невском» расширены и приближаются к формам ораториального плана с характерным синтезом вокального и симфонического начал, с элементами сонатно-симфонической драматургии. Если песенные номера (2 и 6) являются типичными дня кантаты, то остальные части произведения ближе к оратории. Чертами ораториальности и новаторства в плане синтеза вокальной и симфонической музыки является «Ледовое побоище», где хор играет, в основном, психологическую роль, тогда

как оркестру, помимо колористической, отведена ведущая музыкально-драматургическая роль. «Александр Невский» Прокофьева – пример качественно нового развития жанра кантаты, наряду с симфонией-кантатой Ю. Шапорина «На поле Куликовом», где это развитие получило иное направление.

Интерес С. Прокофьева к тембровому богатству хора, к использованию звучания партий и групп хора в контрастных сопоставлениях и различных сочетаниях проявился и в его одночастной кантате *«Здравица»* на текст А. Машистова (1939, соч. 85). Образы «Здравицы» навеяны народной поэзией: текст ее заимствован из русских, украинских, белорусских, кумыкских, курдских, марийских и мордовских песен. Сопоставление разных поэтических пластов позволило композитору показать 11-nm контрастных картин народного быта и при этом достичь ритмического разнообразия. Чувство любви к Родине сливается с возвышенными думами о новой жизни. Основной тон всему произведению дают начальные строки, выражающие радость колхозного труда. Далее в тексте даны поэтические портреты современных людей колхозной деревни и деревенского быта.

Прокофьев избрал для своей одночастной кантаты гибкую форму рондо; часто сменяющиеся картины-эпизоды слиты в единое монолитное построение без длительных цезур. Применение Прокофьевым формы рондо в вокально-симфоническом жанре оригинально и возвращает нас к образам народного характера – к народным играм-хороводам. Повторяется не только рефрен, но и ряд тем внутри эпизодов. Господствующую роль играет рефрен, выражающий основную музыкальную идею произведения. Это – русская лирико-эпическая мелодия широкого диапазона в характерном для Прокофьева до-мажорном ладу с красивыми модуляциями. Ярко выражены в теме черты прокофьевской мелодики: богатое ладовое расцвечивание (*C-dur, Es-dur, As-dur*); капризные изгибы мелодического рисунка, сопровождаемые внезапными отклонениями, сочетание хроматизмов с широкими скачками; неожиданные кадансовые повороты, почти всегда избегающие вводных тонов. И, хотя интонационная новизна мелодики непривычна, но оно покоряет своей пленительной свежестью и тонкостью выразительной нюансировки.

Обаяние «Здравицы» заключено в мелодическом богатстве, ритмическом разнообразии, в красочности ладогармонических оборотов, в использовании тембровых возможностей хоровых голосов. Критики справедливо относили к числу самых выразительных мелодий, созданных Прокофьевым, тему вступления к кантате (влияние музыки балета «Ромео и Джульетта»), которую Святослав Рихтер назвал «чудом, сотворенным композитором».

В светлом по колориту и благородном по своей простоте звучании хору отведена ведущая роль важного компонента музыкальной драматургии кантаты. Уже первый раздел изобилует тематическими и ладовыми контрастами, прихотливостью ритмического рисунка, акцентами и переменны ми размерами. Жизнерадостность мелодии подчеркивается перекличкой

мужской и женской групп голосов с различными способами звуковедения. Мягкую, певуче-задушевную мелодию «колыбельной» в унисоне женских голосов (на фоне остинатного ритмического мотива скрипок, сплетаясь с мягким аккомпанементом духовых) во втором разделе оттеняет аккордовое проведение мужского хора с контрастным штрихом и акцентами. В заключение раздела автор возвращает нас к теме рефрена в благородно окрашенном тембре басовой партии. В следующем эпизоде автор демонстрирует особый прием хорового изложения – обращение к тембру альтовой партии с *divisi*.

Музыка основана на тематических, ладовых и тембральных контрастах. Так, пентатоника первого мотива сменяется мажоро-минором второго мотива; смена тональностей; перекличка мужских и женских групп хора уступает место диалогу женских голосов. Оркестр играет подчиненную роль, создавая прозрачный фон для хора. В хоровой партитуре Прокофьев дает оригинальное аккордовое изложение («ленточное»). Трехголосные комплексы в параллельном движении приобретают народный колорит.

Ликующий, жизнеутверждающий эпизод, завершающий кантату, не сет в себе несколько контрастных образов, раскрытию которых способствуют и разнообразные приемы хорового письма. Искрящийся весельем инструментально-гармошечный наигрыш воспроизведен в хоровом смешанном составе. Стремительный темп, динамические подъемы и спады, переменный размер, акценты и характерные восклицания («Ой!») – все воссоздает атмосферу народного гулянья. Контрастная средняя часть эпизода – проводы подруги, решена в лирическом плане и напоминает величальные свадебные песни. На фоне плавно качающегося ритма оркестрового сопровождения проходит тихая и нежная мелодия в партии сопрано, которая затем повторяется в различных сочетаниях голосом, образуя особые тембровые эффекты. Кантата заканчивается торжественным апофеозом в мощном *tutti* хора и оркестра. При этом жизнерадостный характер достигнут без внешних эффектов и трескучей фанфарности.

В «Здравице» органично сочетаются черты народной музыки и собственного творческого почерка композитора. В ее мелодиях встречаются народные лады: пентатоника в запеве хора из 1 эпизода, элементы терцового лада в теме «Проводов». В кантате воспроизведены народные жанры (свадебно-величальная песня и частушка) и манера музицирования. Штрихи прокофьевского почерка в «Здравице» проявляются и в мелодике (завершение на тонике, избегание вводного тона), сопоставление ладовых структур. Прокофьев мастерски использует сочетания и сопоставления разных хоровых групп; чередование мужского и женского хоров (I хор); перекличку женских голосов («Колыбельная»), чистый тембр (соло альта в «Монологе старухи»), сопоставление соло сопрано со смешанным хором; различные комбинации двух-трехголосных сочетаний; сопрано и басы, мужской хор с альтами и т. п.

Основой музыкальной структуры «Здравицы» является киномонтаж, нанизывание различных эпизодов, объединенных общностью идеи. Жанрово-

портретные зарисовки облечены в вокально-симфоническую форму. Это предопределило светлый, праздничный характер музыки и рондальность общей композиции. Тщательно продуманный общий тональный план (господство *C-dur* в сопоставлении с *As-dur, Des-dur*) во многом способствовало цельности формы. Кантата «Здравица» с успехом была исполнена в Москве, в Большом зале консерватории 21 декабря 1939 году. «Озарением Прокофьева» назвал это произведение И. Нестьев.

«Иван Грозный» – оратория для чтеца, солистов, хора и оркестра, (соч. 116) С. Прокофьева (1942–1945) – одна из вершин творчества выдающегося композитора. Сначала композитором была написана музы ка к фильму Эйзенштейна, на основе которой дирижером А. Л. Стасевичем была создана оратория (слова песен В. Луговского), которая приобрела черты сюиты (20 номеров) с сюжетным принципом композиции. *Оратории присущи и черты оперности.* В центре – образ Ивана Грозного. Возросла драматургическая роль лейтмотивов. В данном сочинении мелодический дар С. Прокофьева раскрылся с поразительной полнотой («Океан-море», «Лебедь», «Величальная»). В основе музыки оратории лежат мелодии песенного склада, и при этом в мелос привносится психологическая заостренность и характерность – через претворение в нем элементов распетой речи, многообразных интонаций «говора человеческого» (по Мусоргскому).

Особую роль в драматургии оратории играет хор «Пушкари», аналогичный хору «Вставайте, люди русские!» в кантате «Александр Невский». Хор более суров по характеру и сходен с трудовыми и боевыми походными песнями (с «Песней Варлаама» из оперы Мусоргского «Борис Годунов» по энергичной ритмической опоре с тяжелыми акцентами, переменно-тональной структуре, ладовой хроматизации мелодии). Введение контрастной лирической темы (в унисоне альтов и теноров) усиливает сходство с кантатой «Александр Невский». (Подробный анализ оратории содержится в книге Н. Рогожиной). В «Иване Грозном» национальный стиль прокофьевской музыки более разнообразен, имеет больше связей с жанрами народного творчества и с традицией русской исторической оперы.

С. Прокофьев всегда отличался конкретностью образного мышления. Поэтому закономерны связи его творчества с литературой, театром, кинематографом. По своим музыкальным образам, по доступности и выразительности языка «Иван Грозный» близок таким ярко национальным произведениям Прокофьева, как опера «Война и мир», кантаты «Александр Невский» и «Здравица».

Особый смысл и значение приобретает историко-патриотическая тема: кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина. Симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. **А.** Шапорина **(**стихи А. Блока и литературная редакция М. Лозинского) посвящена героическим страницам русской истерии.

Вокально-симфоническое творчество видного советского композитора *Юрия Александровича Шапорина* (1887–1966) привлекает глубиной и масштабностью замыслом, эпической широтой и силой образов его

монументальных сочинений. Он был художником-летописцем, в центре внимания которого всегда оставались темы патриотического и гражданственного звучания. Самобытный стиль Шапорина сформировался в опоре на традиции русской классической музыки и, прежде всего Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова. Среди крупных сочинений: опера «Декабристы», симфония-кантата «На поле Куликовом», оратории: «Сказание о битве за русскую землю», «Доколе коршуну кружить», кантата «К Чаадаеву» и др.

Замысел произведения на стихи А. Блока «На поле Куликовом» возник у Шапорина еще в 1918 году; в 30-х годах композитор вернулся к нему, а премьера состоялась в 1939 году. Так же, как и в «Александре Невском», здесь противопоставлены образы двух миров – русских людей и татаро-монгольских завоевателей. Воспроизведение исторических событий, динамическое развитие конфликта воплощено в форму, со сквозным движением с характерными традиционными оперными формами: ария-монолог, ансамбль, хоровая сцена.

Хору как носителю коллективного образа русского народа, одного из центральных в произведении, отведена ведущая роль. Его значение в сюжетно-драматическом развитии определило тонкость и разнообразие хорового письма. Дифференциация хора, обращение к его составам вызваны идейно-художественными задачами, решаемыми различными группами народа в музыкальной драматургии произведения. Хоровые номера кантаты чередуются с сольными и оркестровыми фрагментами. В центре произведения – многогранно представленный образ русского народа, его думы и чувства в трудных испытаниях, его стойкость и беззаветная преданность Родине, стремление к свободе и готовность отстоять независимость родной земли. В обобщенных образах Дмитрия Донского, Витязя, Невесты, Матери даны не только индивидуальные характеристики, сколько собирательные народные типы.

В симфоническом вступлении *пролога* экспонированы ведущие музыкальные темы сочинения: тема татарского воинства – мрачный, угрожающий мотив в низ ком регистре и тяжелой звучности медных духовых инструментов; тема Родины (у деревянных духовых, струнных и арфы) – песенная и задушевная, светлая и диатоничная. Она символизирует и вольные просторы родной земли, и величавый образ русского народа. В ней сконцентрировано свойственное кантате лирико-эпическое начало. Вступление поэтичного по мелодической выразительности хора без сопровождения (*Adagio*), прозрачность многоголосной фактуры, подголосочная полифония, развитая мелодическая линия и прихотливая смена мажора и минора и, наконец, широкий диапазон динамики призваны передать тончайшие оттенки настроения, рожденные образами Родины. Этот вокально-симфонический раздел, строится на непрерывном динамическом нагнетании от картины мирного пейзажа к героической кульминации в конце Пролога. В диалоге Дмитрия Донского с хором сформулирована основная патриотическая

идея сочинения. Характер музыки постепенно драматизируется, предвосхищая события битвы и воплощая устремленность блоковского образа: «И вечный бой! Покой нам только снится». В ъизложении вокально-симфонической сцены (2-я часть), написанной в форме рондо, Шапорин впервые использует драматургический прием, чрезвычайно схожий с кинематографическим параллельным монтажом, то есть одновременное развитие действия в разных местах. В качестве свободных «наплывов» в ход событий композитор вводит хор женщин, оставшихся на Руси.

Сцену открывает один из самых ярких эпизодов кантаты – хор «*В ночь, когда Мамай залег с ордою*» (*Andante lugubre*) – сурово-сосредоточенное размышление воинов перед битвой. Трехчастному построению хора соответствует его темброво-фактурное решение: запев и заключение в исполнении мужского хора разнообразятся тембрами низких голосов (унисон альтов с пасами) и смешанного хора в его средней части. Следующая затем широкая песенная мелодия, светлого, задушевного характера, постепенно обретающая мужественность, резко контрастирует не только по настроению, но и по тембровому воплощению. Теплоту и лиричность вносит женский хор (*cantabile*). Сопоставление женских и мужских тембров придает звучанию многоплановость, объемность. Сцена завершается величественным смешанным хором (*Moderato maestoso*), в котором передано ощущение близкой победы.

Пятая, кульминационная часть симфонии-кантаты с громадным драматическим размахом рисует картину битвы. Она открывается энергично акцентированным унисоном хора татар (*Allegro moderato*). Второй эпизод хора (*Allegro con brio*), воссоздающий атмосферу сечи, построен на грозной, напористой теме татар с взволнованным стремительным оркестровым сопровождением. Ей противопоставляется тема русского народа, воплощенная в одухотворенной, благородной мелодии Витязя и хора «женщин на Руси». Снова, как и во второй части, автор использует не только тематический контраст, но и тембровое сопоставление: в проникновенное звучание женщин врываются энергичные реплики мужского хора татар. Богатство тембровых красок четырехголосного мужского хора широко представлено в праздничной, светлой 7-й части (хор вестников). В мощном звучании эпилога симфонии, наряду с квартетом солистов, большую выразительность обретает восьмиголосный смешанный хор.

В эпилоге обобщаются смысловые и музыкально-тематические линии драматургии кантаты. В уста Дмитрия Донского вложен горячий патриотический призыв: «Не может сердце жить покоем, Гроза надвинулась на нас. Доспех тяжел как перед боем, Мужайтесь, братья, близок час!» Его подхватывают солисты, вступает хор. В оркестре возникает тема походной маршевой песни из 2 й части. Торжественный апофеоз – квартет солистов, хор, оркестр – венчает все произведение темой Родины, преобразованный в величавый гимн героическому подвигу русского народа.

Глубоким патриотическим чувством проникнуты кантаты: «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича, «Москва» В. Шебалина и «Кантата о Родине» А. Арутюняна.

«Кантата о Родине» (1948) А. Арутюняна (для смешанного хора, оркестра и солистов: баритона и меццо-сопрано, сл. Сармена и А. Граши). Это глубоко национальное произведение с армянским колоритом, имеет ладово-интонационные особенности (использование тетрахорда мажорного лада и мажора с повышенной 2-й ступенью). В кантате пять частей: *«Заздравная»*, *«Красная площадь», «Торжество труда», «Колыбельная», «Слава Родине».* «*Заздравная*» – светлый, жизнеутверждающий хор. Фанфары в оркестровом вступлении вводят в мир праздника; смешанный хор звучит компактно и торжественно. Форма «Заздравной» – трехчастная с кодой. В средней части усиливается восточный колорит мелодии. Вопросы музыкальной драматургии в советских кантатах и ораториях достаточно широко освещены в статье Л. Данилевича (1954), в которой обобщен материал о развитии кантатно-ораториального жанра в период с 1920 по 1950 год. Эта же проблема интересно рассмотрена в книге М. Арановского «Симфонические искания», книгах Л. Мазеля («Строение музыкальных произведений» и «Вопросы анализа музыки»).

Возрождение ораториального жанра в советской музыке относится к концу 30-х годов, когда были написаны оратории «Ленин» А. Пащенко и «Емельян Пугачев» М. Коваля.

В оратории *«Емельян Пугачев»* Марианна Коваля (1939) раскрыта историческая тема – крестьянское восстание под предводительством Пугачева. Драматургическая линия оратории отличается рельефностью образов. Основу оратории составляют народные сцены, написанные с большой убедительностью. Тринадцать номеров оратории делятся на две части. В первой части: «Ночь степная на Узени», «Песня Устиньи», «Ой, земля, земелюшка», «Монолог Пугачева», «Песня пугачей», «Хор женщин и ариозо Устиньи», «Воля вольная»; во второй – «Пугачевский сбор», «Песня башкирской девушки», «Бой», «Предательство», «Казнь Пугачева», «Финап». Драматургия частей близка к оперным действиям.

Ярким номером в оратории является хор крестьян из 1-й части «Ой, земля, земелюшка» (3), в которой дан образ угнетенного, обнищавшего на рода. Коваль пишет этот хор *a cappella*, это стилизация народной протяжной песни. Музыка хора мрачная, передает страдания народа. Запев альтов звучит в низком регистре в *b-moll* в несимметричном размере. Хору присущи черты народной песенности: внутрислоговые распевы, подголосочность, чередование сольного запева и хорового припева. Хор написан в трехчастной форме. В средней части тема звучит у басов, а в кульминации плач народа (хроматическая попевка в высоком регистре). Мужской хор в репризе придает звучанию еще большую безысходность.

В центре оратории встречаются иные черты в образе народа. Активность, бунтарский дух, стремление к свободе от Пугачева пору чаются

крестьянам. Хоры «Песня пугачей» (№ 5, 7 и 8) наполнены интонациями народных молодецких песен. Оратория «Емельян Пугачев» вместе с «Александром Невским» С. Прокофьева сыграла решающую роль в становлении и развитии кантатно-ораториального жанра.

Тема защиты мира, радостного мирного труда становится одной из ведущих в творчестве советских композиторов в послевоенное время. Наиболее яркими произведениями в этом плане явились оратории «На страже мира» С. Прокофьева и «Песнь о лесах» Д. Шостаковича (стихи Е. Долматовского, 1949 г.) для тенора, баса, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра. Это произведение никогда не входило в число популярных. Видимо, в этом отразилось отношение социальной общественности к произведению «наполненному утверждением радости созидательного социалистического труда». Шостакович написал это сочинение для своей «реабилитации» после событий 1948 года (постановление ЦК ВКПб, где Д. Шостакович в числе других музыкантов был назван «представителем антинародного формалистического направления», в результате чего его произведения перестали исполнять, а сам он был уволен из консерватории).

Оратория Д. Шостаковича **«Песнь о лесах»** (ор. 81) была исполнена 15 ноября 1949 года в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского. Музыка, оратории полна жизнеутверждения. Светлая величавость покоя, обретенного после тяжелой битвы (№ 1), сменяется радостным призывом к труду на благо Родины (2); драматизм воспоминаний о голодных годах (3) контрастирует с весенним гимном детских голосов (4), передающих свой задор взрослому хору (5); извечная мечта о счастье, навеваемая колыбельной хора *a cappella*, аккомпанирующего лирическому тенору (6), соседствует с праздничным финалом, в котором полифоническое развитие русской по духу темы перерастает в мощные аккорды приветственной кантаты (7).

В партитуре оратории «Песнь о лесах» содержится немало интересного в хоровом отношении: блестящая и оригинальная фуга (№ 7), написанная с применением различных контрапунктических тонкостей; суровое массивное звучание басовой партии в 1-м номере. Плакатного хорового колорита композитор достигает в одной из лучших своих частей – в 5-й, где оркестровая ткань приобретает огромную симфоническую динамику. Отдал дань Шостакович и традиционному хоровому благозвучию в 6-м номере. В русле интонаций этой великолепной оратории написана кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» (ор. 90) для детского хора, смешанного хора и оркестра.

Тема 9. Оратория, кантата, поэма, сюита и другие вокально-симфонические жанры в творчестве современных русских композиторов

*Особенности эволюции вокально-симфонических жанров второй половины XX столетия***.** Вторая половина XX века открывает новые перспективы в развитии вокально-симфонических жанров. Группа сочинений

1960 – 1990-ых годов складывается в этот период в своеобразные жанровые разновидности:

1. *фольклорная (фольклоризированная) кантата;*
2. *камерно-лирическая кантата (сопровождением и без);*
3. *крупная кантата (оратория) исторического содержания;*
4. *кантатно-ораториальные сочинения духовного содержания.*

Фольклорная или фольклоризированная кантата. Успела стать за 45-ть лет развития классикой жанра. Г. Свиридов «Курские песни», О. Тактакишвили «Мингрельские песни», Ш. Чалаев «Лакские песни», А. Леман «Вятские песни», В. Тормис «Вепсские песни», Ю. Ефграфов «Песни Пинежья».

Камерно-лирическая кантата. Родоначальником камерной лирической кантаты в русской хоровой музыке стал Г. Свиридов (кантаты «Снег идет», «Деревянная Русь»). Сочинения такого рода в дальнейшем появляются в творчестве В. Рубина («Маленькая кантата на стихи А. Блока»), Д. Смирнова («Маленькая кантата для смешанного хора *a cappella* на стихи немецких поэтов VII века в переводе Л. Гинзбурга, 1981), В. Рябова («Рыбацкие песни» на стихи Н. Рубцова, ор. 35, 1986), Ю. Евграфова («Камерная кантата «В саду дней!» на стихи А. Ахматовой, 1987). Отличительной чертой жанра камерной кантаты становиться преобладание лирического типа образности, живописно-картинного начала.

Циклические крупные опусы для хора, оркестра, солистов появились в творчестве В. Успенского, Г. Белова, А. Шнитке, Ю. Буцко. В жанре наметилась тенденция к отказу от монументальности форм и изменениям в исполнительском составе. Так, из 5-ти ораторий В. Калистратова в четырех из них (кроме оратории «Ярославна» на тексты «Слова о полку Игореве» для хора, солистки, чтеца и оркестра) нет оркестра. Таким образом, появляется новый жанр оратории без сопровождения. В целом, к 90-ым годам традиция монументальных полотен такого типа иссякает.

Аналитический обзор вокально-симфонических произведений композиторов второй половины XX столетия («Поэма памяти С. Есенина», «Патетическая оратория», «Курские песни» Г. Свиридова, оратория-поэма «Двенадцать», В. Салманов, вокально-симфонические сочинения композиторов 70-80 годов XX столетия). Начиная с 1950-х годов, в творчестве советских композиторов все большее место занимают вокальные и хоровые произведения, написанные на стихи выдающихся поэтов прошлого и современности. К жанру кантаты примыкает вокально-симфоническая «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова. Это произведение написано на различные стихотворения Есенина и раскрывает темы взаимосвязи поэта и народа, поэта и революции.

Свиридов блестяще претворяет в жанре кантаты художественные и нравственные высоты поэзии Б. Пастернака («Снег идет»), Н. Некрасова («Весенняя кантата»), А. Блока («Ночные облака»), С. Есенина («Деревянная Русь»), А. Прокофьева (хоровая поэма «Ладога»). Близки к жанру кантаты и

«Курские песни» Свиридова для хора и симфонического оркестра. Образы, тексты и музыкальные темы композитор заимствовал из родного ему курского фольклора.

Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998) – выдающийся русский композитор XX века, сумевший создать неповторимо своеобразный, индивидуальный стиль. Яркая национальная окрашенность музыки композитора, демократичность, простота и сердечность выделяют Свиридова. «Его музыка проста как песня, призывна и возвышенна, как речь оратора-трибуна, сердечна, как слово друга. В нем и строгая красота исконных народных напевов, и пафос революционных гимнов нашей эпохи», – так сказал о нем исследователь его творчества А. Сохор. Национальная природа музыки Свиридова во многом определила тема гику его творчества. В центре свиридовского творчества – тема Родины.

Образ русской земли, ее природы и людей предстает в многочисленныs произведениях вокально-хоровых жанров. Глубокое проникновение в душу народа, постижение природы и сути русского мелоса – в крестьянских и городских песнях, в знаменных распевах отличает музыку Свиридова. Тесно связан Свиридов с национальными традициями русской музыки – от старинных песнопений (хоры, «Концерт памяти Юрлова» и др.), Глинки, Даргомыжского, Мусоргского с его стремлением показать народные массы в переломные моменты истории, раскрыть величие духа народа, до величественных хоровых фресок Рахманинова и Кастальского.

Песенная природа творчества, опора на вокально-хоровую основу отличительная особенность Свиридова. Основные творческие достижения композитора связаны с вокально-хоровыми жанрами. Вокально-хоровое творчество Свиридова уникально по широте охвата разнообразных поэтических стилей: Шекспир, Берне, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Исаакян, Маяковский, Есенин, Блок, Пастернак, Прокофьев, Твардовский и др. Свиридов выступал первооткрывателем многих поэтов для серьезной музыки. Так, он показал разнообразные возможности интонационного воплощения поэзии В. Маяковского в «Патетической оратории» (1959); не только в речитативно-декламационной, лозунговой манере скандированного марша, но и широко мелодичной кантиленой, по-русски распевной. Свиридов открыл для нас подлинного Есенина – национального поэта большого масштаба, не только певца русской деревни, но художника, правдиво и страстно показавшего драматический перелом в истории России – в «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956), сочинении, объединившем темы «поэт и Родина» и «поэт и революция».

Жанровый диапазон вокально-хорового творчества достаточно широк: от миниатюры (романсы и хоры на стихи разных поэтов) до вокальных циклов и монументальных ораторий. Хоровое начало пронизывает его музыку к кинофильмам и театральным спектаклям. Замечательные хоры из музыки к спектаклю «Царь Федор Иоаннович» (1973) в московском Малом театре получили самостоятельную концертную жизнь. Основная часть наследия

Свиридова – это хоры и хоровые циклы («Пять хоров на слова русских и советских поэтов», хоровая поэма «Ладога»), кантаты («Деревянная Русь» на ст. С. Есенина, «Весенняя кантата» на ст. Н. Некрасова, «Ночные облака» на ст. А. Блока и др.). Кантата «Курские песни» стала первым ярчайшим образцом «фольклорной» кантаты, в которой старинные напевы зазвучали свежо и современно. Одним из первых в советской музыке Свиридов возрождает жанр хорового концерта («Концерт памяти Юрлова», «Пушкинский венок»).

Во всех хоровых сочинениях композитор демонстрирует великолепное знание хора, виртуозное мастерство владения хоровой фактурой использует разнообразные фактурные типы – от хоральной до подголосочной. Характерны национальные приемы подголосочной полифонии, сольных запевов и хоровых подхватов, подвижно изменчивого числа голосов, мелодизация всех хоровых партий. Именно в хорах а'капелла Свиридов достигает наивысшего мастерства владения хоровым письмом, чему способствовало творческое содружество с выдающимися дирижерами и хормейстерами А. Юрловым, В. Мининым, В. Чернушенко.

Свиридов обладал богатейшим мелодическим даром. Песенность – во всех ее проявлениях – особенность стиля композитора. Русская, задушевная, распевная мелодия – основа творчества Свиридова. «Основополагающее значение для мелодического мышления Свиридова имеет кантилена, |особенно песенного характера. Поэтому для композитора важны все исторически сложившиеся «кантиленные» формы и жанры, стереотипы которых находятся в активном слое его музыкального сознания».

Новаторство Свиридова в области современного музыкального стиля, это – новое, более глубокое понимание русского национального начала в современной музыке и его дальнейшее развитие, причем не за счет его усложнения, а той высшей «драгоценной» простоты, за которой стоит глубина содержания, ясность мысли и совершенное мастерство. При кажущейся простоте и традиционности музыкальный язык Свиридова отмечен оригинальными интонационно-ладовыми и гармоническими находками, по-новому освещающими народно-песенные интонации.

Возрождая высокие духовные традиции отечественной хоровой культуры, Свиридов в конце творческого пути обратился к самобытным жанрам русского церковно-певческого искусства («Песнопения и молитвы», 1993), в которых проявилась способность Свиридова к *творческому развитию традиции,* в старинных распевах воссоздавать вечное и современное. Музыка Свиридова чиста, возвышенна и благородна. Она несет в себе глубокий этический смысл.

«Поэма памяти Сергея Есенина» (1956) Г. Свиридова занимает в истории советской музыки особое место. Заслугой Свиридова стало серьезное музыкальное осмысление поэзии С. Есенина. Он открыл нам подлинного Есенина как национального поэта-гражданина большого масштаба, не только певца многострадальной русской деревни,

но и художника революционной эпохи. Здесь черты таких традиционных многочастных жанров, как оратория, лирическая кантата и вокальный цикл, который из камерно-лирического стал эпическим.

«...Более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла» Эти есенинские строки стали эпиграфом к поэме Свиридова, определили ее замысел и характер. Первые четыре части посвящены старой крестьянской Руси. Музыка, рисующая нищую заброшенную деревеньку (1 часть) и дорогу в Сибирь, по которой бредут каторжники (3 часть), полна бесконечной щемящей печали. И тут же – иные образы, в которых раскрываются богатырские духовные и физические сизы русского народа. Это – исполненная могучего размаха картина русской зимы (2 часть – *«Поет зима»)* и песнь в честь тяжелого, но благодатного крестьянского труда (4 часть – *«Молотьба»).* Содержание следующих двух частей *(«Ночь под Ивана Купала»)* можно определить, как «Рождение поэта». Музыка передает поэтичность русской природы и таинство народных обрядов (сочетание трихордовых старинных попевок и филигранной оркестровки).

Тему «поэт и революция» раскрывают последние четыре части поэмы. Сначала отображаются события гражданской войны, в восприятии русского крестьянина (7 и 8 части). В *«Крестьянских ребятах»* использован жанр звонкой красноармейской частушки (хоровые унисоны), с помощью которой передается безудержная стихия революционной вольницы на фоне оркестра с его гармошечно-балалаечным наигрышем и звонкой серебристой звучностью, имитирующей «гармонь с колокольцами». В коде из частушки выковывается массовая песня-марш (аналогия с драматургией «Двенадцати» А. Блока).

В 9-й части *«Я – последний поэт деревни»* композитор снова обращается к образу поэта, к его судьбе. Это драматичный монолог, в котором с огромной эмоциональной силой выражены мучительные переживания поэта: сознавая неизбежную гибель патриархального уклада, он прощается с жизнью под звон колоколов и панихидное пение хора. Финал (10 часть)

«Небо как колокол» – торжественный эпилог-эпитафия о том, что русский поэт принял революцию. Колокольные звучания, проходящие через всю поэму (тихие хрустальные в 1-й, 2-й, 5-й части; набатные – в 7-й; серебряные гармошечные колокольцы – в 8-й; погребальные – в 9-й), выливаются в последней части н грандиозный торжественный «благовест», возвещающий о гибели старого мира – ради вселенского братства людей. «Поэма» отличается красочностью оркестровки, простотой хоровой фактуры (унисоны, дублирование), колористическими приемами (пение закрытым ртом, вокализация). Если во второй части эти приемы используются как изобразительные – голоса природы, то в 7-й части – как выразительные – это плач обездоленных людей. В 9-й части все эти функции объединяются: хоровая партия воспринимается как единый стон одушевленной природы и народа, оплакивающих своего поэта-певца.

Музыкальный язык состоит из архаичных обрядовых попевок, связанных в поэме с воплощением объективного, эпического начала – картин

природы, народного труда и обычаев; революционной стихии с мелодическими формулами частушек, массовых песен-гимнов и патетических ораторских интонаций. Это масштабное сочинение объединило темы «поэт и Родина» и «поэт и революция». «Поэма памяти Сергея Есенина» стала одним из самых популярных и любимых произведений русской музыкальной классики. Есенинская линия продолжилась в последующих произведениях Свиридова: в кантате «Деревянная Русь» (1964), в хорах: «Вечером синим», «Табун», «Ты запой мне ту песню» и «Душа грустит о небесах».

Кантата *«Курские песни»* для смешанного хора и симфонического оркестра Г. Свиридова (1964) была написана после выхода в свет сборника А. В. Рудневой, где собраны старинные народные песни. Свиридов, уроженец Курской области, с детства был знаком с мелодическим богатством народных песен. В процессе работы над фольклором, композитор искал не только новые пути и средства обработки народных песен, но и ставил задачу композиционного и смыслового объединения песен вокруг сюжета – темы женской судьбы в русской деревне (традиция Рахманинова «Три русские песни»). В процессе работы над первоисточником Свиридов значительно его переосмыслил и даже изменил первоначальный вариант. Русская фольклорная кантата уже имела свои традиции, рожденные «Свадебкой» Стравинского, опиравшейся на обрядовые песни. Но, если у Стравинского воплощение свадебного обряда – самоцель, то в «Курских песнях» (как и у Рахманинова) обрядовость служит углублению лирико-драматического содержания.

«Курские песни» имеют сюжетную основу – жизнь женщины. Поэтапно развертывается жизнь героини. Первые две песни являются «завязкой действия». Девичьи мечты о любви, о счастье, о любимом, выражены в музыке с проникновенной задушевностью и тонкой поэтичностью *(«Зеленый дубок»),* дополняются затем яркой ослепительной картиной весеннего пробуждения природы *(«Ты воспой, воспой, жавороночек»).* Последующие три песни (объединены общей тональностью) раздают тему в ином, более бытовом плане. Картину расставания с девичеством, благословления на брак, полную колорита, таинства древней обрядовости *(«В городе звоны звонют»),* сменяет трогательная в своей нежности и светлой грусти хороводная *(«Ой, горе, горе лебедоньку моему»),* песня о молодой матери, которой больше не придется гулять с подружками. Неожиданно наступает семейная драма – неверность мужа *(«Купил Ванька себе косу»)* – вносит конфликт в развитие действия. Песня вырастает в живую, полную динамичности народную сцену. 6-я часть *(«Соловей мой смутный»)* – протяжная песня-раздумье над своей судьбой, уподобление жизни в чужом доме неволе соловья в золоченой клетке – одна из выразительнейших частей кантаты.

Завершается произведение 7-й яркой жанровой сценой, рисующей угарное веселье и тоску о родном доме *(«За речкою, за быстрою четыре двора»),* в которой личное горе как бы растворяется, сливаясь с народным весельем, бурным кипением народных сил, полных грозной удали. Раскрытие

этапов личной судьбы женщины дано на ярко воссозданном фоне деревенского мира, который не ограничен лишь пассивной ролью: он радуется, сочувствует, негодует, осуждает. Основная сюжетная линия все время находится в тесном эмоциональном взаимодействии с народным фоном картины. В этом – важнейшая композиционная роль 2, 5, 7 номеров, в которых смешанный хор выступает в качестве «голоса народа». В этой «двухплановости» трактовки содержания одна из главных особенностей произведения.

Другой особенностью является самобытность подхода композитора к фольклорному материалу, своеобразие приемов его обработки. Свиридов очень бережно отнесся к оригиналу, сохранив всю прелесть народной куплетной песни. Здесь использованы и лирические, и хороводные, и плясовые песни. Однако вместе с тем все песни в цикле зазвучали как-то по-иному, стали более яркими и одухотворенными, более поэтичными и художественно совершенными. Этого композитор достиг тем, что все фактурные и гармонические приемы обработки «вывел» из самого мелодического материала песни, ее образов, благодаря чему создал полное стилевое единство обработки с ее источником. В одних случаях он вносит изменения в интонационный строй, метроритмическую структуру; дополняет его подголосками, подчеркивает в гармонии своеобразие самого напева, усиливает его за счет тембровой и регистровой характеристики, оркестровой красочности. В других случаях – развивает и переосмысливает жанр. Так, песня с запевом и хоровым подхватом («Соловей мой смутный») преобразуется в диалог солистки и хора. Трудовую покосную песню («Купил Ванька себе косу») композитор превращает почти в оперную сценку, разделяет хор на отдельные рельефные группы (жалующиеся женщины и осуждающие мужчины), добавляя в конце песни осуждающую фразу (ее нет в народном источнике). Это авторское «чуть-чуть» придает выпуклость, зримость образов, свидетельствует о мастерстве композитора, его чутком и глубоком проникновении и сущность музыкально-поэтического строя народного источника.

В кантате «Курские песни» индивидуально преломляется композитором одноголосный тип хоровой фактуры. Свиридовское индивидуальное здесь – в темброво-фактурном решении «дуэта» хора и оркестра: педали скрипок *divisi* в соединении с волшебными звуками челесты создают особый таинственно-нежный колорит еще и благодаря тому, что все четыре звука аккорда собраны из мелодии лидийского тетрахорда.

Свиридов использует здесь принцип современной музыки «переведения горизонтали в вертикаль». В 3-й песне, в унисоне басов использованы интонации знаменного распева (таинство свадебного обряда), при этом важную роль в создании колорита номера играет органный пункт в оркестре в тембре ударных (тамтам, рояль, литавры). В этих двух примерах представлены две функции хорового одноголосия: обнажение эмоций и выражение эпического начала. Свиридов стремится к синтезу лирики и эпоса, к лирико-

эпической кантате. Кроме этого, в хоровом одноголосии Свиридова наблюдается связь с двумя традициями: народной песенностью (одноголосным интонированием) и со старинными формами профессионального хорового искусства – знаменным распевом и былиной).

Хоровая фактура «Курских песен» обладает и чертами народного многоголосия: применение подголосков в виде вторы, унисона, дублирование, хоровой педали; линеарности в гармонии; переменной функции голосов в партитуре. Песенность не только отражается в мелодизации фактуры и гармонии кантаты, она определяет и характер формообразования (с ее ведущим принципом куплетного варьирования). Симфонизация куплетности «Курских песен» идет по линии ее полифонизации.

Интересна ладовая драматургия кантаты. Основной лидийский лад (*B-dur*) образует необычный рондовый «остов» (1-3-5-7), как бы «ладовый рефрен», что способствует драматургической цельности всей композиции. Ладовые приемы выступают в кантате Свиридова многопланово; они не только «цементируют» композицию в целом, но и оттеняют ведущие образы, так, например, пентатонический склад тем в задумчивом высказывании песни «Соловей...» контрастирует квитововой попевке финала «За рекою», с его исступленным весельем.

Оркестр в «Курских песнях» Свиридов также выводит из народно-национального стиля. Оркестр является своеобразным «вторым» голосом и «драматургическом дуэте» с хором. Свиридов использует принцип педально-выдержанных остинатных пластов в оркестровой фактуре, усиливает воздействие оркестра через экономию выразительных средств. Свиридов использует тембры инструментов, близкие стихии русской звонности и свирельности (арфы – как гусли, *pizzicato* струнных – как деревенский оркестр народных инструментов, деревянные духовые – как сопилки, свирели, жалейки и т. п.).

Оригинален и жанр произведения. Несмотря на самостоятельность и законченность каждой песни, композитор преодолел цикличность, создав цельную и завершенную форму. В этом большую роль сыграло единство содержания, сквозное развитие, общее построение тонального плана, обрамление произведения песнями, основанными на общем (старинном звукоряде целотонной квартовой полевки). Особенность драматургии кантаты заключается в том, что принцип контраста проявляется и в жанрово-тематической «расстановке» песен, и в характере их исполнения, и в составах хоровых ансамблей, и в фактуре, и в темпе. Образно-тематический контраст между частями подчеркнут тембровым контрастом. Так, «лирическую» линию образуют 1 - 4 - 6 части, объединенные общим тембром (соло альт и женский хор); вторую «сквозную» – «объективную линию», образуют 2 - 5 - 7 части (смешанный хор). Такое противопоставление двух образных сфер раскрывает темброво-функциональную направленность в использовании составов хора. В «Курских песнях» Свиридов внедряет симфоническую концепционность

в новые эмоционально образные сферы, жанры, композиционно-формообразующие решения.

Творчество Г. Свиридова в связи с многогранностью образного содержания дает широкую картину вокально-хоровых приемов «инструментовки». Это и приемы раздельного использования групп хора (женская – в № 4, 6 «Курских песен», в кантате «Снег идет», мужская – в № 1, 8 в «Поэме», в кантате «Деревянная Русь») и образцы антифонного пения (в № 3 «Курские песни»).

Интересны примеры соотношения партий солиста и хора. В лирико-драматических монологах хор выступает как резонатор солиста, углубляя выражение эмоций («Поэма», № 1, 9), в песенных построениях хор создает «подхват» партии солиста или солирующих голосов, а также образуется своего рода припев («Курские песни», № 4, 5, 7). Иногда образное содержание диктует использование неполного хора. Так, например, задушевный колорит в первой части «Курских песен» получается при звучании альтов, а в третьей части «В городе звоны» драматический эффект создается противопоставлением низких басов и высокого сопрано. «Курские песни» – произведение выдающегося художественного значения, во многом новаторское, свободно преобразующее каноны и традиции кантатно-ораториального жанра; произведение истинно русское, национальное, глубоко преломляющее народно-песенную основу, следующее великим заветам русских композиторов-классиков, которые, по образному выражению В. Стасова, «подняли народную песню до оперы».

В кантатно-ораториальном творчестве Свиридова прослеживается эволюция жанров. Стремление к психологическому углублению музыки, к отточенности в передаче чувств ощутимо не только в лирических образах, но и в воплощении гражданственных, патриотических мотивов. Все это приводит к увеличению роли *камерной кантаты,* характерной не только уменьшением масштабов и исполнительского состава, сколько повышенным интересом к детализации выражения. С другой стороны – расширившиеся возможности нового исполнительского стиля, допускающие небывалое обогащение приемов хорового письма, привели к тому, что Свиридов счел возможным создание кантаты без оркестровой партии, например, «Гимны Родине» (на стихи В. Сологуба), «Ночные облака» (на стихи А. Блока). «При всей художественной убедительности этих акаппельных произведений (в том числе и тех, что имеют инструментально-тембровые эффекты) вопрос об их принадлежности к жанру кантаты, по мнению А. М. Виханской, остается дискуссионным. Ведь в этом случае меняются коренные жанровые признаки кантаты, так как она перестает быть вокально-симфоническим произведением».

Три кантаты Свиридова созданы на протяжении восьми лет. В 1964 году появилась «Деревянная Русь» (маленькая кантата для тенора, мужского хора и симфонического оркестра на слова С. Есенина). В 1965 – «Снег идет» (маленькая кантата для тенора, мужского хора и симфонического оркестра,

слова Б. Пастернака. В 1972 году – «Весенняя кантата» (для смешанного хора и симфонического оркестра, слова Н. Некрасова).

«Весенняя кантата» Г. Свиридова (сл. Н. Некрасова, 1972) – посвящена памяти замечательного советского поэта А. Твардовского, близкого Свиридову по духу своего творчества. Первая часть кантаты – *«Весенний зачин»* – открывается широким и светлым запевом женских голосов, за которым следует возбужденная хоровая песня-скороговорка в пятидольном размере. 2-я часть – *«Песня»,* подобно народным протяжным песням звучит в многоголосном хоре без сопровождения. Оригинальна по звучанию также оркестровая 3-я часть – *Колокола и рожки»,* где звучит тихая и печальная музыка (сочетание жалобных причитаний гобоев, таинственных звонов ударных и арфы) и создает впечатление, будто сама русская природа оплакивает своего певца. В финале снова звучит хор и оркестр с мощной энергичной песней на знаменитые некрасовские слова о «матушке Руси», которые в свое время были гимном русской революционной молодежи.

В хоровой музыке Г. Свиридова 1970–1980-х годов обновляется круг вы разительных средств. Национальная основа его творчества обогащается новыми гранями. «Три хора» из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», «Концерт памяти А. Юрлова», кантаты: «Ночные облака», «Песни безвременья» на стихи А. Блока, «Светлый гость» на стихи С. Есенина, концерт «Пушкинский венок» – наиболее яркие произведения этого периода, в которых композитор обновляет образный строй, признаки жанрового стиля. Лирика Пушкина, Есенина и Блока овеяна особым духовным озарением, подчас граничащим со светлым религиозным чувством.

Едва ли не центральное место в творчестве Г. Свиридова занимает поэзия А. Блока. В 60–80-х гг. композитором созданы «Петербургские песни», «Голос из хора», «Четыре песни», кантаты: «Песни безвременья», «Барка жизни», «Ночные облака».

В кантате Г. Свиридова *«Ночные облака»* (1979) на слова А. Блока проявляются характерные черты его стиля: демократический строй музыки, простота и естественность вокально-слогового прочтения стихов (например, 3-я часть *«*Часовая стрелка близится к полночи*»),* остинатно-встречный ритм, ладовая переменность. В кантате использованы и некоторые концертные приемы – двухкорность, введение сольного зачина в начале и в конце, расслоение фактуры на различные по звукоизвлечению пласты, контрастность как принцип сопоставления частей, когда контрастирует песенное и речитативное пение, *a cappella* и звучание хора с развитым инструментальным сопровождением (в драматическом финале цикла – *«Балаганчик»).* Кантата «Ночные облака» открыла «в коллективном хоровом искусстве мало затронутые ранее возможности личностного выражения души человека» (К. Птица). Это – качественно новое явление в хоровой культуре. Оно опирается на прошлое, сформировано настоящим и устремлено в будущее. В хорах Свиридова используется оригинальный специфический хоровой прием

динамического «прочтения» формы, с использованием «кульминации-вспышки».

«Патетическая оратория» Г. Свиридова (1959) – яркий пример монументального вокально-симфонического письма композитора на тему: «поэт и революция». В творчестве Маяковского Свиридова привлекла грандиозность революционной символики, сила и выпуклость образов, трудность музыкального «обуздания» стиха поэта. Это новаторское произведение, решившее чрезвычайно сложную задачу воплощения поэзии Маяковского в музыке (некоторые стихи в оратории не поются, а декламируются солистом басом на фоне оркестра). Свиридов по-новому раскрывает интонационное содержание стихов поэта, сочетая приподнято-ораторскую декламацию с широким мелодическим распевом. Он использовал стихи и отрывки из поэмы «Хорошо», о которой А. В. Луначарский сказал, что это «революция, отлитая в бронзу». В оратории семь частей, которые идут без перерыва.

1-я часть – *«Марш»* – грандиозная фреска. Мощный удар оркестра, и, сразу же решительный голос оратора: «Разворачивайтесь в марше». Контуры мелодии угловаты и резки; резкие аккорды сопровождения, нессиметричность строения фраз – все это создает патетический, взволнованный характер. Чеканный ритм марша, нарочито скупая мелодия, построенная на кварто-квинтовых интонациях, скандирование слогов текста вызывает ассоциации с монументальными плакатами, массовыми действами: «Бейте в площади бунтов топот». Картина лавины людей, динамика постепенного нарастания энергии масс: передана включением различных хоровых групп, сначала мужского, затем женского хоров (в тональности на кварту выше). Усиление звучности и напряженная тесситура приводит к мощному *tutti* оркестра, где звучит новый марш, железная поступь которого передает неумолимое наступательное движение революции. Остинато в басу, нарастание диссонантности на органном пункте создает сильное напряжение.

Звучание органа «связано с „космическими", вселенскими образами», подчеркивает А. Сохор. Клич оратора подхватывается унисоном хора. Последнее проведение марша более динамично, хотя средства развития очень просты. Здесь проявляется характерная черта стиля Свиридова – за счет предельного лаконизма средств он добивается максимальной насыщенности содержания и эмоциональной выразительности. Композитор оставляет «самое существенное – то, что составляет основу выразительности в избираемых им средствах», отмечает В. Цендровский. Динамичности последнего проведения марша способствует остинатная триольная пульсация в оркестре. Подобно неожиданному началу, эта часть резко обрывается.

2-я часть оратории («Рассказ о бегстве генерала Врангеля*»)* открывается заупокойной молитвой (хорал без сопровождения в медленном темпе на пианиссимо) – как символ уходящего мира. Далее вступает рассказчик-солист с ритмизованным чтением и речевой декламацией. Взволнованный рассказ идет на фоне вновь вступающей молитвы. Это противоречие делает картину

бегства белых поистине трагической. Здесь Свиридов применяет прием «концентрации контраста». Происходит трансформация молитвы: усиливается громкость, ускоряется темп, расширяется диапазон и тесситура, учащается ритм.

В кульминационный момент смятения и хаоса вдруг врываются трубные сигналы, символизирующие чеканный шаг революционной армии. Так, за счет жанрового конфликта, композитор решает идейный и сюжетный конфликт. Во второй половине части появляется новой действующее лицо – генерал Врангель. Сухой речитатив рисует его облик на фоне опустевшего города. Очень выразительно картина прощания Врангеля с родной землей.

В музыке этой части много театрально-сценических моментов, звукоизобразительных эффектов: пение церковного хора, имитация пушечных выстрелов (тамтам и короткая дробь малого барабана), удары большого барабана и др. Такая конкретность не самоцель, а стремление композитора достоверно передать подтекст событий, его внутренний смысл. Дополняя содержание стихов Маяковского, Свиридов дает возможность представить эти события, а главное их прочувствовать, пережить. Композитор поднимает этот эпизод до уровня подлинной трагедии, он становится символом конца целой эпохи, символом крушения старой России.

3-я часть *(«Героям Перекопской битвы»)* – это гимн победителям. В ладовом контрасте частей (*g-moll – G-dur*) – антитеза умирающего мира и мира нового, нарождающегося. В основе части – песенные темы, типичные для Свиридова, рисующие картины русских просторов (запев басов хоре «Табун», «Повстречался сын с отцом»). Широкая, распевная тема первого раздела полна гордости и величия «Слава тебе, краснозвездный герой», охватывает широкий диапазон (дециму). Гимнический характер темы усиливается хоральным складом аккомпанемента, как старинные былины, и торжественными фанфарами медных духовых инструментов. Простая хоровая фактура (унисоны и дублированное двухголосие) указывают на близость к массовой песне и революционному гимну.

Средний раздел отличается суровым колоритом – воспоминание о лишениях и бедах. Интонационно тема перекликается с песнями гражданской войны («Там, вдали за рекой»). Музыка третьего раздела части своим приподнятым характером схожа с первым. Широкая, распевная тема у басов напоминает вольнолюбивые песни: «В одну благодарность сливаем слова». В заключительном эпизоде с ликующими возгласами хора, сверкающими аккордами оркестра и фанфарными сигналами труб и тромбонов дана картина народного ликования. Так Свиридов создает многогранный обобщенный образ победы. Благодаря такой концентрации и емкости содержания эта часть становится итогом всего первого раздела оратории, посвященного событиям первых лет революции.

Образы мирной жизни нарисованы в оркестровом вступлении к 4-й части – *«Наша земля»,* основу которой составляет искренний монолог часа о любви к родной земле.

В 5-й части *«Здесь будет город-сад»* воспевается новое отношение к пруду. Свиридов пишет эту часть в форме рассказа, где от автора – выступает солистка (меццо-сопрано). Форма всего хора – трехчастная с кодой. Первая часть состоит из трех варьированных куплетов. Оркестровое вступление создает настороженный, сумрачный характер. Каждый куплет начинается с взволнованного (говорком) запева солистки, («По небу тучи бегают») и хоровым подхватом мужского хора: «Через четыре года здесь будет юрод-сад!». В средней части смешанный хор звучит светло, победно в ритме марша с оркестровым тутти. Здесь меняются: размер $^{3}/_{4}$, тональность (*D-dur*), темпы (*Moderato и Molto sostenuto e maestoso*). Заключительная фраза – «Мы в сотню солнц мартенами воспламеним Сибирь» – звучит как | торжественная слава победившему труду. В четвертом куплете композитор поручает тему хору, усиливая его роль как коллективного героя. Огромную роль в динамике коды играет вокализ хора, на фоне которого солистка ведет свою мелодию. В музыке передана крепнущая вера людей. Радостные всплески мажорных арпеджио у арфы на фоне органного пункта в басу создают торжественную атмосферу.

6-я часть *«Разговор с товарищем Лениным»* монолог-размышление. Финал оратории, 7-я часть *(«Солнце и поэт»)* вносит резкий контраст. В первом разделе рисуется сельский пейзаж. Следующий раздел «А завтра снова мир залить» перекликается по настроению с оркестровым вступлением. Яркий *D-dur*, светлое, звонкое трехголосие хора, сверкающий перезвон в оркестре передают торжественный, гимнический характер музыки. Фанфары меди на фоне колокольного звона, активное тональное развитие (терцовое сопоставление мажорных тональностей), нарастание звучности, расширение диапазона, секвенция основной темы по полутонам вверх, утверждение мажора, мощные хоровые унисоны, призывные интонации солиста, мощное фортиссимо всего оркестра рисуют полную света и ликования картину шествия Солнца. Здесь проявилась характерная особенность драматургии вокально-хоровых сочинений Свиридова – синтез контрастных образов в заключительном разделе (то же и в его хорах) идущий от инструментальных форм.

Драматургия оратории в какой-то мере связана с формой сонатно-симфонического цикла. Необычна ладотональная драматургия сочинения, играющая в объединении целого огромную роль. Так, В. Цендровский отмечает, «что главная тональность *C-dur – g-moll* появляется дважды (4 и 7). Вся тональная группировка остальных частей, тональные соотношения и развитие направлены к ней. По масштабам и целеустремленности это может быть сравнимо только с тональным планом крупного симфонического сочинения».

Немаловажное значение в драматургии оратории имеют тембровые и интонационно-образные «арки» (вторжение фрагмента «Марша» из 1-й части во 2-ю). Разнообразна и многопланова в оратории роль хора. Олицетворяя массовое, коллективное начало, композитор использует

предельно простые приемы хорового письма: унисоны, дублирование, октавы, преимущество имеет тембр мужского хора. Хор здесь показан как действующее лицо оперы, – в развитии. Даже когда хор поет вокализ, выполняя скромную функцию фона, он является мощным средством создания приподнятой, торжественной атмосферы/

«Песни вольницы» С. Слонимского (1959) – пример неофольклоризма в русской советской музыке второй половины XX века. Во второй редакции (1962) это произведение приобрело новую жанровую окраску. Вместо фортепианного сопровождения Слонимский написал оркестровое сопровождение, придав произведению черты вокально-симфонического цикла. Это усилило выразительные свойства музыки, заострило специфику использования фольклорных элементов.

Образный строй цикла необычен, он основан на истоках ярко контрастного фольклорного плана – лирических, разбойничьих песнях, частушках, заплачках. Колорит отличается первозданностью, архаикой и терпкостью, идущей от народной манеры исполнения – истошного голошения, импровизационной свободы и раскованности (№42). Ладовая сфера – главное выразительное средство; она складывается в 12-тиступенную хроматическую систему (сходство с принципом Стравинского в «Свадебке» – «простое в сложном окружении»). С. Слонимский сопоставляет контрастные жанры («Куманек» и «Зеленое вино», «Посею ли млада» и «Не шуми, мати, зеленая дубравушка»). Связи со Стравинским видны и в сфере ритма.

Кантата *«Голос из хора»* (1962–1965) С. Слонимского на стихи А. Блока – масштабное сочинение по теме, художественной идее, по звучанию и по составу: два солиста, хор, орган и камерный оркестр. Здесь собраны стихи А. Блока, в которых с философской афористичностью выражены и диалектика жизни, и призвание художника, и предвиденье великих перемен в XX столетии. Интонационно-образная драматургия кантаты контрастна и служит, по мнению М. Рыцаревой, раскрытию сложного и прекрасного героического начала в человеке-художнике, созидателе, мыслителе».

I -я часть – символ вечной молодости мира *«О, весна!»* – манифест кантаты и служит ее эпилогом. Ее тематический материал станет основой большинства сочинений композитора. Сольный запев темы – диатоничен с «весняночной» пентатоникой. Далее тема звучит в гармонизации мажорных аккордов. Из этой темы вышла лирика оперы «Виринея». Вторая тема также открывает целый ряд типичных для Слонимского мелодических образов – боевитых, упрямых, с характером массовых песен (триоли, пунктир, миноро-мажор). В репризе композитор соединят эти две контрастные темы.

II – часть *«Огненные дали»* открывается диссонансом. Интонации – не вокальны, на пределе экпрессии певческого голоса. Грозный образ XX века рисует тема из двух восходящих больших секунд в полутоновом соотношении интервалов с «темой креста» (А. П. Милка).

III – часть *«Мир прекрасен»* развивает образные смысловые идеи 1-й части. После импровизации челесты, звучит хоровая акаппельная музыка – в по-палестриновски чистой и ровной фактурой четырехголосного хора.

I V - часть *«Радость-Страданье»* – ключевой образ – героическая песня-марш с образной сферой «лермонтовски-врубелевским Демоном».

V – часть *«Набат» (Токката)* – богатырское симфоническое скерцо по мощи напоминающее «Полет валькирий».

VI – часть *«Голос из хора»* решена интересно, сложно и многозначно. Здесь заключена 3-я ключевая идея – размышления о конце света. Слонимский решает эту символическую тему Блока в брехтовской манере, сочетая философскую эпичность с прорывами экспрессионизма. Антифонное звучание голоса – темброво-фактурное. Голос – бесстрастная баллада. Хор – крик страха. Завершается кантата Эпилогом, который повторяет сокращенную и высветленную первую часть «О, весна», погружая слушателя в атмосферу созерцательности.

В последующих сочинениях С. Слонимский развивает сферу инструментальных жанров. После концерта-буфф, в музыке композитора начинает проступать склонность к простоте и ясности музыкального языка; близость к «свиридовской» ветви неофольклоризма (в опере «Виринея», 1967 г.). Опора на разножанровые истоки (плач, частушка, лирическая песня и др.) приводит к ясному тональному мышлению, куплетной форме, песенной основе. В музыкальном языке Слонимского органично сплетены традиции русской классики (Мусоргский) и современной музыки «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича) и особый «песенно-хоровой» симфонизм Г. Свиридова.

Вокально-симфонический жанр занимает значительное место в творчестве Д. Шостаковича – выдающегося симфониста XX века. В его произведениях отражается героика, драматизм и радость нашей бурной, богатой противоречиями и конфликтами эпохи. По масштабам изображаемых событий, по мощи и последовательности развития идей он не знает себе равных; в его музыке всегда звучит нота горячей любви, сочувствия и борьбы за человека, за человеческое достоинство. Трагические эпизоды музыки Шостаковича нередко являются вершинами его героических концепций.

Оригинальный стиль Д. Шостаковича представляет собой единый сплав русско-европейского происхождения. Д. Шостакович – верный наследник великого искусства прошлого, но он не прошел мимо огромных завоеваний гениальных модернистов XX века. Серьезность, благородство и величайшая целеустремленность его искусства позволяет поставить его имя на генеральную линию развития европейского симфонизма, рядом с Бетховеным, Брамсом, Чайковским и Малером. Конструктивная четкость его музыкальных построений и форм, необычайная протяженность мелодических линий, разнообразие в ладовой основе, новизна гармонии и безупречная контрапунктическая техника – вот некоторые черты музыкального языка Шостаковича. В 7-и из 15-ти его симфоний заявлена общественно-социальная

позиция композитора, гуманиста и патриота: Вторая – «Посвящение Октябрю» (с хором на слова А. Безыменского, соч. 14, (1927), Третья – «Первомайская» (с хором на слова С. Кирсанова, соч. 20, (1929), Седьмая – «Ленинградская», Одиннадцатая – «1905 год», Двенадцатая – «1917 год», Тринадцатая – на стихи Е. Евтушенко, и Четырнадцатая, среди стихов которой есть «В тюрме Сайте», «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» Аполлинера.

Театрально-трагедийные образы доминируют в творчестве Д. Шостаковича. Примером такого произведения можно назвать *«Казнь Степана Разина»* – поэма для смешанного хора, солиста и оркестра (соч. 119, 1964 г.) на стихи Е. Евтушенко, близкая к оперным сценам. К поэзии Евгения Евтушенко Шостакович обращался и в 13 симфонии. Работая над поэмой, композитору пришлось редактировать текст. Тема произведения – трагическая история донского казака Степана Разина – предводителя народного бунта. Стихи Евтушенко, описывающие казнь на Красной площади остры и метки в характеристиках. Музыка Шостаковича идеально им соответствует. В «Письмах к другу. Д. Шостакович – И. Гликману» подробно излагается история создания этого произведения, описано восхищение композитора шлангом Евтушенко и подчеркивается, что «содержание поэмы посвящено человеческой совести». Композитор в поэме выражает страстную ненависть к тирании, восхищение подвигом тираноборца и уверенность в том, что герой погиб «не зазря». Особенно важными в поэме Евтушенко Шостакович считал следующие строки:

И сквозь рыла, ряжки, хари
Целовальников, менял,
Словно блики среди хмари Стенька лица увидал.
Стоит все стерпеть бесслезно.
Быть на дыбе-колесе,
Если рано или поздно
Прорастают лица грозно
У безликих на лице.

Е. Евтушенко

В этом – светлая оптимистическая идея произведения, вера в народ, а не в толпу зевак, а в «лица», ради которых стоит отдать жизнь. Это – личная, выстраданная точка зрения Шостаковича на историю. «Казнь Степана Разина» – это классический образец эпико-драматического программного симфонизма Шостаковича. Это развернутое философско-историческое полотно, решенное как вокально-хоровая симфония с жанровыми признаками оперного действа и кинематографа. Здесь проявились такие черты стиля Д. Шостаковича, как: сочетание масштабности замысла и лиричности высказывания, полижанровости, полиладовости и др.

Поэму характеризует синтез жанров: кантаты, поэмы, симфонии и оперы. Так симфонизм проявляется и в развитии музыкального материала, в форме, в музыкальном языке, что характерно для целой группы сочинений

композитора периода 60-х годов: второй виолончельный концерт, 11-й квартет, 13-я симфония (сонатная форма без разработки, сжатость главной и побочной партий).

Стихотворный текст поэмы своей сочностью и драматической насыщенностью позволил наполнить музыкальную композицию яркой театральностью. Композитор впервые обращается к исторической, былинной тематике. Как и у Мусоргского, здесь тематика и трактовка текста сближается с оперной сценой, присутствует смешение эпического и памфлетного, подобно сочинениям М. Мусоргского. Эпическое начало этого произведения сильнее всего отображено в музыке Шостаковича, тогда как стихи Евтушенко, несмотря на черты стилизации (народные былины, скоморошины), на речевые «архаизмы», вольно модернизируют психологию главного героя, тянут к выразительным средствам в изображении среды. Музыка Шостаковича своей сочной выразительностью и драматической сгущенностью наполнила музыкальную композицию яркой театральностью.

Поэма «Казнь Степана Разина» – это масштабная (одночастная поэмная куплетно-строфичная композиция сквозного действия) народная музыкальная драма для концертного исполнения одного, центрального ее акта. На оперность ее драматургии единодушно указывали многие критики (С. Слонимский, С. Шлифштейн).

Связи вокально-симфонической поэмы Шостаковича с традициями русской эпической оперы многосторонни. Интонационный строй произведения – попевочность; характер изложения материала – повествовательный; трактовка хора – в традициях музыкальных драм М. Мусоргского; развитие образа народа происходит на фоне развертывающейся трагедии героя. Поэма приближается к опере благодаря использованию в ней типично оперных речитативов и арий-монологов, хоров и оркестровых интермедий. Повествование сказителя перебивается прямым показом событий, массовые народно-хоровые сцены – сольными – ариозно-монологическими. Кроме того, оперным ассоциациям способствует и выбор солиста-баса (любимого героя народных драм у Мусоргского и других композиторов), часто используемого для воплощения крупных трагических характеров: Борис Годунов, Досифей и др.

Степан Разин – крупнейшая трагическая фигура и в то же время легендарный атаман разбойной вольницы. Оперные черты в поэме преломлены через современную кинематографическую динамику показа и развертывания событий. Заметная роль здесь принадлежит приему «наплыва» (воспоминания героя вызывают мгновенные зрительно-конкретные картины – улюлюкающей толпы, допрос дьяка, «голубой, как Волга, топор в руках палача и струги-чайки»). Скорбным размышлениям Степана отвечает хор, голос которого доносится как бы из-за кадра. Ведущим драматургическим фактором выступает композиционный ритм.

Как и у Мусоргского, у Шостаковича отношение к историческому сюжету не с позиции стороннего наблюдателя, а с позиции острого соучастия,

сострадания и сопереживания за свой народ. В поэме Шостакович демонстрирует свою ненависть к тирании, восхищается подвигом, совершенным во имя людей. Музыка поэмы очень выразительна, эмоциональна и импульсивна. Она, гибко следует за текстом, тонко передает разные оттенки психологического состояния героя, одновременно рисует народную массу, ее отдельные группы, их настроения.

Поэма «Казнь Степана Разина» представляет собой яркий пример, характерный для Шостаковича драматургии сюжетно-психологического развития. В этой поэме нет единого лейтмотива Стеньки. Начальная натурально-ладовая тема-сказ – это скорее речь повествователя-очевидца расправы над вожаком казачьей вольницы. Это – и тема народа – «голытьбы». По ходу развития драмы тема модифицируется. Она звучит то сурово и грозно, то саркастично, то «патетически страстно». Такая образно-смысловая многозначность тематизма – черта, роднящая вокальный симфонизм Шостаковича с его инструментальным симфонизмом.

По своим очертаниям поэма представляет собой большую трехчастную композицию с оркестровым вступлением и кодой, хотя С. Слонимский выделяет в поэме два раздела: подготовка к казни и сама казнь и определяет конструкцию поэмы, приближенной к свободно трактованной сложной двухчастной форме (как сложно-двухчастная оперная сцена конфликтно-драматического склада).

Однако, собственно саму поэму можно условно разделить на три раздела: 1-й вступительный раздел – куплеты солиста с хором; 2 – монолог Степана (размышление авторов); 3-ий – «Сцена казни Степана Разина» (прозрение народа, страх царя). Мелодика поэмы интонационно и ладово близка «Одиннадцатой», «Двенадцатой» и «Тринадцатой» симфониям и «Поэмам» для хора.

Произведение начинается оркестровым вступлением. Музыкальный материал напорист, очень суров и мрачно-динамичен, с характерными русскими попевками. Песенная кантилена наполнена напевной декламационностью. Вариантное развитие мелодии характерно для Шостаковича, которое Л. Мазель называл «свободным развертыванием», а В. Бобровский – «тематически-концентрированным». Уменьшенная квинта на тонике делает тематизм трагически-гневным: это не только описание событий (толпы народа стекаются на Красную площадь смотреть на казнь), но и отношение композитора к нему. Возникает невольная ассоциация с Прологом «Бориса Годунова» Мусоргского и персонифицированной толпой.

Музыкальный тематизм выходит в мажорную трихордовость, и эта псевдоэпичность интонаций в сочетании с такими персонажами, как вор, царь, срамные девки – поистине издевательский, гротесковый прием. Композитор передает стихийную, неосознанную радость толпы при виде бедствия. Характерна артикуляция: над каждой нотой либо точка, либо акцент, что придает особую саркастичность в произнесении текста. Музыка композитора усугубила хлесткую остроту стиха. Стихотворный текст поэмы своей

сочностью и драматической сгущенностью наполнил поэму театральностью. В стремлении к речевой выразительности Шостакович истинный продолжатель Баха, Даргомыжского, Мусоргского. Мелодика Шостаковича широко опирается на речитатив, декламацию и насыщена мелодическими оборотами, восходящими к интонациям утверждения, восклицания, скорби, плача, жалобы.

Хор из комментатора событий гибко переходит в непосредственного участника. Значение хоровых реплик усиливается: этим обстоятельством обуславливается особенность многоплановости смыслового содержания поэмы и его концентрированность, объемность. Высокий уровень трагического накала исходит от жанровых истоков поэмы, греческих трагедий.

Партия солиста отражает особенности ладового мышления Шостаковича, его принцип развития, основанный на сопоставлении различных ладовых образований, на полиладовости. Повествовательная, вокальная в своей основе партия солиста развивается в сфере *a-moll*, используя нижний тетрахорд в объеме кварты с настойчивым подчеркиванием терцового упора – «до».

Партия оркестра строится на нижнем тетрахорде ре-минорной гаммы – основного лада поэмы. В результате этого наложения ля-минорная мелодия солиста приобретает дорийскую окраску. Мелодия становится более суровой, архаичной, в то же время, не теряя своей распевности. Минорный колорит поэмы сгущается и приобретает мрачный оттенок, что выражено в «воплях» хора, построенных на сопряжении нескольких тетрахордов. В результате сочетания мажорных и минорных тетрахордов возникает остросатирический, до гротеска, эффект. В третьем куплете партия солиста звучит более напряженно, она теряет черты эпической сдержанности, обретает черты гротескового, карикатурного «приплясывания». Особенно это выпукло слышится в оркестровом сопровождении. Подобное ладовое и образное переинтонирование 3-его куплета, не может завершиться прежней оркестровой концовкой. Она уступает место итоговому разделу, где значительно усиливается роль хора, который из рассказчика преображается в участника действа. Глиссандирующие, «дикие» завывания толпы являются кульминацией раздела. Первую часть поэмы можно сравнить с первым актом театральной драмы, оканчивающейся кульминационной массовой сценой.

Второй раздел – медленный. Музыка обогащается широкими интервалами, появляется распев-раздумье. Эпизод допроса Степана – лаконичная образная сцена с диалогом (хор народа – однотонное и сумрачное подтверждение правоты героя). Далее следует гневный монолог Степана, обвиняющего себя в мягкотелости, в том, что не довел дело до конца. Здесь проявляется характерная особенность монологов Шостаковича, их не повествовательный, а убеждающий, пафосный тип прозы с ее внутренней напряженностью, динамичностью не только в обновлении интонационных оборотов, но и в смысловом отношении – как жгучее стремление достигнуть истины. Внутренняя диалогичность партий-монологов Шостаковича рождает

особого рода мелодическую драматургию. Хор присоединяется к нему – поразительная драматургия «прорастания лиц». В основе ладового строения этого раздела лежит настойчивое подчеркивание фригийского Сопоставления устоя и малой секунды, которая является главной в ариозо Степана Разина.

Последний раздел начинается со слов: «Над Москвой колокола гудут, к месту лобному Стеньку ведут». Музыка напоминает Дворцовую площадь перед расстрелом (Одиннадцатая симфония). В этой напряженной тишине, в последнюю минуту жизни и увидал Стенька «лица» в толпе. Главная идея-прозрение народа. Основной музыкальный материал обогатился новыми выразительными попевками. Это наиболее полно выражено в утверждении хоровых голосов «не зазря». Резко обрушиваются лязгающие удары оркестра во главе с бичем *(flagello).*

Когда свершилась казнь, «истошно завопили» крикливые голоса теноров: «Что народ, стоишь не празднуя. Шапки в небо – и пляши! Эх!». Заиграли дудочники (гобои, кларнеты, флейты и бубен), призывая толпу веселиться – это взрыв ужаса, гнева и боли, это мгновение, превратившее толпу в народ, который на приказ «шапки в небо и пляши» отвечает молчанием. Реализм этой сцены подчеркивается простейшими деталями: визгливой пародией на плясовую музыку (гротеск), «перескакивающими блохами» ксилофона («среди мертвой тишины»), ударами колоколов. Последний эпизод – фантастическая сцена, когда «Стенькины зрачки, отталкивают руку попа», страх царя и хохот над ним Стенькиной головы – дан композитором как цельный пласт нарастания народного гнева. В музыке нет натурализма: дрожи царя, хохота, а есть могучий и драматический вывод о прозрении народа. В победном эпилоге слышится торжество неукротимого духа Стеньки Разина.

Велика в поэме роль оркестра. Кроме самостоятельных оркестровых номеров: пролога и эпилога, оркестровая партия богата развернутыми выразительными номерами, которые придают всему повествованию яркий характер. Умелое использование тембров оркестра и хора способствует красочности и характерности музыкальных образов. Не только в хоровых, но и в оркестровых гармониях поэмы большое место занимают не полифонические, а «гомофонно-сопряженные» аккорды нетерцового строения. В песенных темах активно используются кварты и квинты, а в драматических вокальных и оркестровых сценах – диссонантное звучание с тритоном, малой секундой или большой септимой.

Оркестр в поэме резко отделен от вокальной линии. В куплетах и декламационных эпизодах он сведен до «скупого аккомпанемента», но темброво-гармонические краски индивидуализируют каждое созвучие. Оркестр монолитен в своем «ритмическом единении». Преобладают смешение многих тембров, лапидарная гомофонная или аккордовая фактура. Набат колоколов и пронзительные удары бича образуют разительные лейттембры. Резкие изобразительные эффекты аккомпанемента приобретают также острый

психологический колорит («прыгающие блохи» – квинты ксилофона, вибрато струнных – «дрожащий попик»).

Особенности хорового письма: в поэме композитором использован смешанный хор, но полное четырехголосие встречается здесь редко, в основном, – удвоение и двух-трехголосие. Изменение состава хора зависит от текста произведения, от его драматического содержания.

Интересна трактовка партии хора. Он является выразителем отношения народа к происходящему, и, вместе с тем, как в античной трагедии, является голосом совести, внутреннего голоса героя. При всей оперности, в поэме нет «персонифицированных» вокальных партий. Контрастные характеристики различных персонажей насыщают и партию солиста, и партию хора. С этой целью наряду с ладоинтонационными средствами метко использованы различные темброво-динамические и тесситурные контрасты. Низкие глубокие тембры басов и альтов часто введены там, «где раскрыты горькие думы Стеньки, его тревога за судьбу народную». Высокие голоса теноров «всюду предают анафеме Стеньку и возглашают „Осанну" властям предержащим».

В первом разделе поэмы соотношение солиста и хора «нарочито традиционно», отмечает С. Слонимский. Хор подхватывает кадансовые фразы солиста-повествователя, создавая короткий и потому особенно жесткий простой припев: «Стеньку Разина везут!». Своеобразна находка композитора в сцене выезда плененного Стеньки на Красную площадь – длительное и упорное «хоровое улюлюканье» сверху оркестрового сопровождения – «пляса». Здесь уместно отметить типично народный прием голосового скольжения – глиссандо, как образная имитация данного улюлюканья.

Композитор использует также и трактовку хора как «внутреннего голоса», психологического резонатора героя. Например, во второй части поэмы монолог Стеньки распределен между солистом и хором, что придает особую «действенную накаленность» его переживаниям. В остро драматичеких эпизодах хору передаются кульминационные вершины сольных речитативов. Музыкально-поэтическая фраза певца, похоже, в момент кульминации рифмы как бы внезапно разрастается в массовый клич. Иногда в этих случаях хор трактован как «феноменально усиленный единый страдающий, ужасающий торжествующий голос». Хор укрупняет звучание солиста, хоровые унисоны-октавы усиливают голос героя.

В третьей части поэмы мелодия у хора причитального склада, жанрово напоминает псалмодию. Хоровые и оркестровые «педали». В оркестровой партии новый, хотя и легко узнаваемый вариант темы вступления, измененный темпом и динамикой. Этот образ отчетливо напоминает образ Дворцовой площади «Одиннадцатой симфонии».

Шостакович претворил в мелодии поэмы традиции древнерусского певческого искусства. Как в народном творчестве, композитор использует квартовость преимущественно в миноре, используя ее очень широко: как «интонационный тезис» (термин Земцовского), в виде интервала, трихорда и

тетрахорда, как средство введения новой ладовой опоры («переменная квартовость») и в кадансовых оборотах.

Следует подчеркнуть, что в целях большей напряженности, остроты попевок народно-песенного характера, композитор часто вместо чистой кварты применяет уменьшенную кварту. Натурально-ладовые попевки с переменным тоническим устоем (основная тема) сопряжены с типичным для Шостаковича ладами с пониженными ступенями (II, IV, V). Тоника в крайних разделах колеблется между «ля» и «ре», лад – между мажорным и минорным. В хоровых партиях следует отметить связь с традициями народно-песенного искусства: линеарность как принцип развертывания мелодической фразы, распевание поэтической строки; поступенность мелодического движения, синхронность произнесения текста в многоголосии, мелодические построения в объеме тетрахордов.

Хоровая фактура поэмы в целом проста: в основном, двухголосие, в кульминационных моментах вводится монодия, унисоны, октавы. Преобладающий интервал между голосами – квинта. Общий диапазон – две с половиной октавы. В первой части поэмы партии баса и тенора достаточно высоки, что передается в музыке напряженность звучания. Во второй части тесситура хора – удобная, а в финале – снова напряженная, что достаточно сложно для исполнителей. Подголосочное движение голосов с общим ритмом широко вводит и септимы, секунды, унисоны, что отражает общий суровый колорит текста.

Поэма «Казнь Степана Разина» показывает отношение Д. Шостаковича к истории – не бесстрастное созерцание минувших событий, а человеческую боль за людей. «Величие Шостаковича определяется, прежде всего, значительностью той общественной и нравственной идеи, которая проходит через все творчество композитора. Это мысль о том, чтобы люди не страдали от войн, социальных бедствий, несправедливости и подавления. Творчество Шостаковича – исключительное явление искусства XX века, одного из самых ярких, страстных, человечных и пронзительных, самобытных явлений русского музыкального гения. Выражая личное, Шостакович выразил общее состояние души народа, великого народа, к которому он принадлежал и которому посвятил свою жизнь», – так писал дирижер Е. Мравинский.

Вокально-симфоническая оратория-поэма *«Двенадцать»* (1957) В. Салманова написана по одноименному произведению А. Блока. По тематике оратория-поэма входит в круг произведений о революции. Здесь раскрываются такие темы как «роль народа в революции», превращение анархичной вольницы в убежденных борцов. Генеральной идеей исследователи называют идею «духовного созревания». Шесть частей поэмы (№1 «Ветер», №2 «Двенадцать», №3 «Старый мир», №4 «Вьюга», №5 «Смерть Катьки», №6 «Вдаль») композитор стремился подчинить логике симфонического развертывания. Связь частей осуществляется благодаря введению сквозных образов и музыкальных характеристик (интонационных, ритмических). Это образ разбушевавшейся стихии ветра (музыкальная тема

состоит из серий порывов-импульсов, интенсивно развивающихся в симфоническом оркестре)[109], а также тема «Старый мир» (изложенная при помощи традиционных приемов сатиры и гротеска). Важнейшее значение приобретает тема-образ «Двенадцати» (музыкальное воплощение темы сохраняет первоначальный облик на протяжении всего произведения, излагается в хоре и в оркестре). В оратории-поэме присутствует и жанровые параллели, что значительно расширяет диапазон музыкальных характеристик (марш, фанфары, отголоски бытовых песен эпохи, частушки, разговорные интонации, плакатные лозунги, городской «мещанский» романс, пейзажная звукопись в оркестре).

Разноплановая трактовка раскрытия образов сближает ораторию-поэму с оперной сценой. Главное действующее лицо в произведении – это хор, функционально отображающий «народные массы». По мнению исследователей, мастерская разработка хоровой партии в оратории поэме – наиболее сильная сторона произведения. Композитор отказывается от солистов, изображение персонажей воссоздается средствами хоровой фактуры. Хоровая ткань насыщена многочисленными репликами, распределенными между группами хоровых голосов в виде стретт и наложений. Благодаря этому создается картина живой речи в уличных диалогах и словесных перепалках. В произведении, жанр которого атрибутирован композитором как оратория-поэма, в равной мере присутствуют черты ораториального начала (ведущее значение хорового элемента), но также и поэмы (в генеральной идее сочинения, в раскрытии темы через образную символику (например, символ вьюги, бури, движения).

Каждая из частей раскрывает общую направленность сочинения. Часть №1 «Ветер» изображает картину уличной жизни революционного Петрограда на фоне снежной вьюги. Часть №2 «Двенадцать» осуществляет знакомство с героями поэмы. Часть №3 «Старый мир» раскрывает образы дореволюционного времени. Часть №4 «Вьюга» символизирует противопоставление нового порядка старому, изображает обостряющийся контраст двух миров. В части №5 «Смерть Катьки» обобщается материал 4 ой – 7-ой глав поэмы А. Блока, здесь получила изображение картина личной драмы героев. Заключительная часть №6 «Вдаль» – выполняет функцию «апофеоза» в драматургической форме оратории-поэмы. Это картина «Державного шага» героев, которые ради достижения великой цели преодолели личные и общественные невзгоды.

Кантатно-ораториальное творчество русских композиторов 70-80-х годов XX века представляет интересную картину современной хоровой музыки с широким диапазоном идейно-художественного содержания, активных поисков в сфере оригинальных жанровых решений и музыкальной стилистики. Среди крупных вокально-симфонических произведений этого

[109]См. подробно об этом: История современной отечественной музыки. Вып. 2 / ред. М. Тараканов. – М. : Музыка, 1999. – С. 327–328.

периода много «чистых» жанров: оратория, месса, поэма, кантата, сюита, а также произведений смешанных жанров: вокально-симфонические фрески, вокальная симфония «Поэтория», «Декларатория».

Особую жанровую группу составляют крупные вокально-симфонические произведения с ярко выраженными признаками полижанровости, которая определяется во многом уровнем преобладания вокальных или симфонических принципов развития. Синтез симфонии с поэзией освящен именами Бетховена, Малера, Шостаковича, в творчестве которых, преобладающим жанром была симфония, которая дополнялась словом, не изменяя принципам симфонического развития. Для многих современных русских композиторов обращение к симфонии имеет чисто символический характер с преобладанием вокального начала, например, «Симфония в обрядах» Л. Пригожина – «симфонизация» вокального цикла с сохранением всех его признаков.

Полижанровость в крупных композициях становится, по словам М. Михайлова, «особым средством выражения сложного идейно-драматургического замысла». К таким произведениям относятся: вокально-симфонические фрески «*Петр I*» А. Петрова, вокально-поэтическая симфония «Пушкин» того же автора для чтеца, меццо-сопрано, смешанного хора, двух арф и симфонического оркестра; кантата-фреска «Хор пуль» Б. Архимандритова (по поэме Е. Исаева «Суд памяти»), увертюра-кантата Б. Тереньева (на слова Е. Долматовского для большого симфонического оркестра, меццо-сопрано соло, смешанного хора), «Поэтория» Р. Щедрина (на тексты стихов А. Вознесенского).

Вокально-симфонические фрески *«Петр I» Андрея Павловича Петрова* (1925 – 2006) – произведение необычное по жанру – слияние жанровых признаков оратории с характерной для нее эпической драматургии и оперы (наличие сольных и речитативных эпизодов в 1-й, 2-й и в 3-й части, которая завершается плачем о погибших: (соло альта из хора); и, 4-я – заключительная фреска, которая по праву может называться оперным финалом. Обращение к старинному жанру изобразительного искусства фреске во многом оправдывает себя. Композитор богатой звуковой, тембровой и динамической палитрой воссоздает перед слушателями картину великой победы русского народа над шведами, в центре которой героический образ Петра I. Сочетание света и тени, использование жанра древнерусского певческого искусства (знагменного распева), контрастное сопоставление частей, характер фрескового повествования – все это удачно воссоздает национальный колорит России.

Если в сочинении «Петр I» А. Петрова полижанровость проявилась во взаимопроникновении ораториального и оперного жанров, то в «Симфонии в обрядах» Л. Пригожина – синтез других жанров. Это многочастное (8 частей) произведение для хора без сопровождения и гобоя, построено на сочетании инструментального и вокального начала. Введение в цикл солирующего гобоя и использование в музыкальной драматургии чисто инструментальных

номеров говорит о роли, которую композитор придал принципу контрастного сопоставления, в данном случае – тембрового. Тембровым, темповым и динамическим контрастами обозначены массовые хоровые номера. Здесь сохраняется ощущение ритуального танца, но оно принимает озорной характер. Композитор смело сопоставляет в «Симфонии в обрядах» сольный инструментальный запев с мощным хоровым восьмиголосием.

«Симфония в обрядах» Люциана Абрамовича Пригожина (1926 – 1994) – оригинальный хоровой цикл для хора без сопровождения и гобоя (1978). Введение в «Симфонию» гобоя, исполняющего импровизационные «наигрышные» части (Вступление, Интерлюдия), задает тон сольному, одноголосному характеру множества хоровых тем – рождается речитативный склад монодийного типа, отражающий заложенную в народных текстах свадебного обряда игровую диалогичность, нередко имеющую риторический, театрализовано-ритуальный характер («Что в лузе шумело?»). В свою очередь, этот тип унисонного речитатива соткан из кратких мотивов-попевок, аритмичных, импровизационных по способу претворения текста.

Куплетное строение использует вариантность проведений попевок, затрагивая все уровни – масштабный, фактурный, ладовый, динамический, ритмический. В основе жанра – принцип народной песни, сопоставляющий сольный запев и хоровой припев; композитор обнажает его импровизационно-игровую природу, подчеркивает неожиданность вторжений сольной фактуры в хоровую, использует далекие ладотональные сопоставления. Этому способствует краткость основного мелодического зерна (попевки), его мобильность, говорной характер (возгласы, повторы слов, прямая речь и т. д.).

Во всем облике этого сочинения явственно ощущаются традиции «русских» сочинений Стравинского. «Симфония в обрядах» пронизана речитативной попевочностью различного склада. Исполненный динамики характер более сказывается в подвижных хорах, лирические части ближе к песенному типу. Финал симфонии («А я не в пиру была») использован иной тип развития тематического материала: тема попевочного склада многократно повторяется по принципу вариаций на *soprano ostinato*, создавая неуклонное динамическое нагнетание; так ярко песенный принцип кладется в основу завершающей части.

Сходными речитативно-хоровыми приемами отличается и поэма *«Круговорот»* Л. Пригожина. Тексты опуса посвящены сменам времен года; в некоторых частях текст заменен вокализацией (на «а»), в «Осени» и «Весне» использованы стихи А. Блока. Принцип вокальной музыки, связанной с подчеркиванием важного по смыслу ключевого слова строки, здесь возведен в абсолют – оно становится единственным выразителем смысла, концентрируя суровый колорит в хоре «Зима», игриво-скерцозный- в «Лете». Контраст частей отражен в выборе текстов: «блоковские» хоры изобилуют речитативными приемами, в то время как бестекстовые части тяготеют к сонорно-инструментальным приемам.

Нетрадиционным подходом к жанру отличается и талантливое произведение *«Поэтория»* Р. Щедрина (1968) на тексты А. Вознесенского из поэтической книги «Ахиллесово сердце», творческие устремления которого очень близки и созвучны композитору. «Поэтория» – это произведение, музыка которого рождена из сплава ненависти ко всякого рода античеловечности, мещанству, к любому проявлению бездуховности. В нем сделана попытка художественного синтеза ненотированной, импровизащюнной интонации и высотно-организованной нотированной музыки в русле новейших тенденций современной музыки. Сам композитор определил жанр «Поэтории» как «концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра».

Исследователь хорового творчества Р. Щедрина Ю. Паисов выделяет три этапа эволюции хорового стиля композитора: первый – до середины 60-х годов (хоры на стихи А. Пушкина, «Ива, ивушка»), второй – от середины 60-х до конца 70-х годов (Хоры на стихи Твардовского и Вознесенского) и третий – с 80-х годов. Последний этап характеризуется «прояснением стиля, творческой зрелостью, мастерским владением композиторской техникой и свободой выбора выразительных средств». К третьему периоду творчества Р. Щедрина относится хоровая музыка по повести Н. С. Лескова «Запечатленный ангел».

Обращение к исконно национальным традициям в 70-80 е годы обогатило хоровое творчество многих композиторов. В фольклорных сочинениях этих лет различные формы обрядов становятся как бы инструментом постижения вопросов вневременного характера. В стремлении воссоздать в развернутом действе психологию народной души и показать высокий источник духовности, открывающийся в прошлом для современности, проявилось в хоровых симфониях-действах Л. Пригожина «Симфония в обрядах» и «Перезвоны» В. Гаврилина.

Примером трансформации вокально-симфонического жанра в отечественной музыке является хоровая симфония-действо *«Перезвоны» Валерия Александровича Гаврилина* (1939 – 1999) – одного из самобытнейших композиторов России. Ему принадлежат ряд подлинных художественных открытий. Гаврилин создал галерею выразительных женских портретов в романсовой лирике («Немецкие тетради», «Вечерок», «Русская тетрадь»), ввел в искусство жанр музыкальных представлений-действ: оратория-действо для мужского хора, солиста и симфонического оркестра «Скоморохи» (1967), вокально-симфонические поэмы «Земля» и «Военные письма» (1972), действо для солистки, смешанного хора, балета и оркестра «Свадьба» (1978–1981), «Пастух и пастушка» (1983) по повести В. Астафьева, многочисленные песни, музыка к театральным спектаклям – все это вошло в золотой фонд русской музыки ХХ века. Гаврилин создал свой особенный стиль, неповторимое своеобразие которому придают северо-русские диалектизмы, введенные им в русскую музыкальную речь.

Вершиной творчества В. Гаврилина стало произведение «Перезвоны» (1981–1982). Действо представляет собой масштабное произведение, состоящее из 13-ти хоровых частей и 7-и инструментальных, написанное для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца. «Перезвоны» уникальны по своему художественному решению. Не случайно композитор определил его как «симфония-действо». Симфонизм проявляется не только в масштабах и сложной форме сочинения, но и в типе развертывания музыкального материала., глубоко связанного и взаимозависимого: каждая новая тема как бы «прорастает» из мелодии предыдущего номера, отдельные темы переходят из одной части в другую: так, интермедия *«Дудочка»* звучит трижды (№3, 7 и 15), разделяя хоровой массив на четыре неравные части: вступление и экспозиция (первые два хора), две большие центральные части и финальный хор. Ораториальность заключается в номерной структуре, а театральность, как одна из основных черт Гаврилина, проявляется в наличии условного сюжета, конкретных драматических ситуаций. «Действо – это музыкальная драма состояния, а не драма действия, скорее вид музыкально-поэтического театра» – определяет жанр «Перезвонов» А. Белоненко. Продолжая оперные традиции Мусоргского и Прокофьева, композитор отводит хору роль главного действующего лица. Хор трактован композитором чрезвычайно разнообразно, партитура изобилует всеми приемами хорового письма.

«Перезвоны» имеют подзаголовок – *«По прочтении В. Шукшина»,* который является ключом к образному миру этого произведения. В. Гаврилин, подобно близкому по духу писателю Шукшину, показывает разные стороны загадочной души простого русского человека. Лирический герой действа – собирательный символический образ; как и у Шукшина – это человек низовой России, близкий земле, человек непростой судьбы, раздираемый противоречиями. Это и разбойник, обуреваемый темными страстями, готовый терпеть, драться, каяться, и нежный влюбленный, простой деревенский паренек, заигрывающий с девушками.

Симфония-действо «Перезвоны» пронизано народной поэтикой. В нем велика роль аллегории, символа, иносказания. «Перезвоны» – это метафорический рассказ о жизни человека, показанный сквозь призму трагической ситуации- воспоминания героя перед смертью. В контрасте картин-сцен сопоставляются мир внешний и мир души. Здесь велико значение смысловых и эмоционально-психологических оттенков, передаваемых через музыкальную интонацию.

Главный герой действа – собирательный, предельно-обобщенный образ. Аллегорический, притчеобразный характер сочинения обнаруживается в его словесной канве, основу которой составили разнообразные песенные тексты, сочиненные самим композитором в духе народнопоэтического творчества (иногда подлинные народные песни). Поэтическая композиция лишена повествовательности, описания, конкретной детализации. Слово в ней метафорично, порой в тексте встречаются фантастические образы и картины: врата ада, письмо, спускающееся с неба, сказочная «страшенная баба».

Тембры в действе носят символический характер: соло тенора – героя в молодости, когда он чист душой: соло сопрано как образ чистого и оберегающего женского начала – олицетворение Женщины, Матери, Любимой.

Условно-символический подтекст имеют обрамляющие номера: «Весело на душе» и «Дорога», где смысловым ядром является мотив дороги, значение которого отметил сам композитор: «Бесконечная дорога, по которой идут люди, поколения за поколением. Образы дороги, пути, реки жизни - главные в сочинении». Поэтической метафорой живой человеческой души является дудочка (соло гобоя), трижды повторяемая в произведении. В самом названии «Перезвоны» заключен сокровенный смысл произведения – через все номера действа проходит колокольный звон, исконно русский жанр, символ Руси. Каждый раз он звучит по-новому, отражая различные состояния души человека, его философские размышления: то это тихий благовест *«Вечерняя музыка»,* то перезвон бубенцов *«Дорога»* на бесконечно тяжкой дороге земного бытия, по которой веками идет человечество, то тревожный набатный звон, то погребальный колокол. Колокольный звон является лезггжанром произведения.

«Перезвоны» построены на материале народно-песенного творчества. Композитор не пользуется цитатами, он воссоздает жанры народной музыки, например, сатирическую частушку в 1-й части *«Весело на душе»,* которая помогает создать атмосферу ярмарочных гуляний, скоморохов – ритмическое скандирование мотива у низких мужских голосов; шуточную частушку в номере *«Ерунда»* (шутливый текст перекликается с танцевальной мелодией у сопрано и теноров на фоне имитации колокольного перезвона у альтов); частушка-страдание – в номере *«Посиделки»* (с имитацией балалаечных наигрышей в партии альта). Пример протяжной лирической песни, созданной Гаврилиным – в номере *«Смерть разбойников»,* где сохранены все элементы этого жанра.

В другом номере *«Белы-белы снеги»* композитор модернизирует этот жанр при помощи элементов современного музыкального языка (модуляции, хроматика). Кроме этого здесь используется и жанр причитаний, которому присущ декламационный характер. Этот жанр помогает выразить тоску об утраченной юности. Жанр колыбельной песни в номере «Смерть разбойника» представлена в мелодии, изложенной высокими мужскими голосами на фоне колокольного звона передает светлые воспоминания лирического героя о давно ушедшем детстве. Иной вариант колыбельной автор предлагает в номере «Скажи, скажи, голубчик» (соло сопрано) с элементами инструментальности и протяжной лирической песни. В номере *«Ти-ри-ри»* слышны танцевальные элементы. В интонационных оборотах и ритмике хороводных песен своеобразно претворяется метко схваченная «повадка» персонажей, воспроизводится бытовая скоро проявляется в использовании композитором русских интонаций (плач-причет в IV части).

Обзор развития циклических вокально-инструментальных произведений отечественного хорового творчества показывает широту жанрового диапазона: от классического претворения жанров (сюита, кантата, оратория, поэма), использования хора в симфонии, хоровой музыки в драматических спектаклях, до создания новых, современных творений, отличающихся синтезом разных жанров: оратория-поэма, поэтория, симфония-действо, симфония в обрядах и т. п. Равноправие интегрируемых элементов отмечено появлением новых жанров: вокально-хореографической симфонии («Пушкин» А. Петрова), вокально-симфонические фрески («Петр I» А. Петрова), симфония-оратория, симфония-месса (Вторая симфония А. Шнитке, оратория-месса «Голос из хора» С. Слонимского) и др.

Кроме большого количества вокально-симфонических произведений, посвященных прославлению партии, народа с торжественным, апофеозным звучанием, в 70-80 годы ярче наметилась тенденция *камерной* трактовки темы Родины, родной природы. Открывает эту лирическую страницу кантата Г. Свиридова «Светлый гость» (1971) на слова С. Есенина и продолжает кантата «Деревянная Русь» на стихи С. Есенина, «Снег идет» на стихи Б. Пастернака и «Весенняя кантата» на слова Н. Некрасова, где композитор рисует картины русской природы, соприкасаясь с живописью выдающихся русских художников: Сурикова, Левитана, Нестерова, последовательно продолжая лучшие традиции отечественной культуры. Прочтению текста, эмоционально окрашенного мелодикой, ритмом и оркестровым сопровождением в произведениях: «Реквием» А. Шнитке («Tuba mirum»), «Слово о полку Игореве» Л. Пригожина, «Поэтория» Р. Щедрина (3-я часть) и др.

Расширяя звуковую палитру за счет использования разнообразных приемов, композиторы отводят значительную роль акустике диссонанса, вследствие чего в вокальной мелодии даже консонантные интервалы окрашиваются как диссонансы и нарушается привычное представление о ладовом тяготении. Выход в речевую сферу, как правило, связан с экспрессией музыки, особенно в кульминационные моменты, например, в оратории «Слово о полку Игореве» Л. Пригожина, «Поэтории» Р. Щедрина, в кантате С. Слонимского «Голос из хора» (в 6-й части использован прием динамического и регистрового «падения», когда после *tutti* хора и оркестра, акаппельный хор переходит в низкий регистр, мелодия застывает на месте и на первый план выдвигается текст), в «Реквиеме» А. Шнитке и др.

Широта исторического кругозора композиторов 70-90 годов XX века проявилась и во внимании к духовной музыке разных эпох: жанру хорового концерта в творчестве Г. Свиридова, В. Салманова, Ю. Фалика, жанру мессы у Г. Свиридова, Ю. Фалика, А. Шнитке.

Тема 10. Хоровая музыка в театральных жанрах

Хор в ранних операх послереволюционного периода. Революция 1917 года открыла новый этап в развитии музыкального театра в нашей стране. Среди его жанров именно опера заняла определяющее положение – она сфокусировала на себе внимание многих мастеров музыки, стремившихся внести свой вклад в художественную культуру общества, переживавшего время бурных событий.

Особенное значение оперы в системе жанров музыкального театра определялось ее синтетической природой. Причем речь шла о синтезе, управляемом музыкой, о таком типе театрального представления, где ей принадлежала ведущая роль. Уже в 20-е годы декларировалось значение оперы как жанра, где композитору открывается путь к массовой аудитории, способной воспринять самые смелые композиторские искания в контексте живого сценического действия. Как недвусмысленно подчеркивал Б. Асафьев, призыв к слиянию с нашей современностью ни в коей мере не означает «приглашение к писанию чего-то низменного, тривиального и уличного», он вовсе не подразумевает «ненужность крупных форм». Как раз наоборот, «выход в окружающую среду для композиторов легче всего дается через оперу, которая необычайным богатством действия, сюжета и форм развертывает воображение, и в то же время, направляет его на конкретные данности, не говоря уже о возникающей легкости общения с людьми в силу эмоционального воздействия на них человеческого голоса в театрально-драматическом окружении»[110].

Страна располагала богатейшим наследием – признанными шедеврами русской классической музыки, творениями М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и А. Бородина. Были заложены и основы национальной оперной культуры ряда других народов, выдвинувших в предреволюционные годы крупнейших мастеров – Н. Лысенко (Украине), А. Спендиарова (Армения), У. Гаджибекова (Азербайджан). Ко времени Октябрьской революции сложилась высочайшая оперная культура, сосредоточенная преимущественно в крупнейших театрах оперы и балета двух ведущих культурных центров России – в Москве и Петрограде. Страна располагала также рядом оперных театров в губернских центрах России – среди них можно назвать театры в Киеве, Одессе, Баку, Тифлисе. Не случайно одним из первых декретов Советского государства предусматривалась национализация крупнейших оперных театров.

В данный период необходимо было сохранить роль традиции, прежде всего отечественной оперной культуры как основы новых завоеваний. Поэтому в стремлении ряда мастеров, верных старой традиции, можно было найти убедительное воплощение сюжетов и тем, рожденных современностью, оставаясь на базе заложенной классиками отечественной оперы. Конечно, их

[110] Асафьев, Б. Композиторы, поспешите. – Современная музыка. – 1924. – № 6. –С. 148.

трактовка порой была односторонней: акцентировалась их социально-критическая направленность, выдвижение народа на передний план как активного действующего лица в развернутых массовых хоровых сценах, но забывалось при этом другое – острая постановка нравственных проблем, отражение трагической судьбы незаурядной личности, включенной в течение исторических событий в их сложности, неоднозначности, внутренней противоречивости. Привлекала ведущая идея, вдохновлявшая великого художника-реалиста, – идея увидеть «прошедшее в настоящем», сообщавшая историческим событиям животрепещущую актуальность.

Таким образом, возникший в 20-е годы устойчивый и прочный интерес к сюжетам, связанным с переломными событиями в отечественной истории, приковывал основное внимание на фигурах вожаков народных восстаний, убежденных противников тиранических режимов. Помимо социальной остроты, изначально присущей такого рода сюжетам, открывалась возможность воспользоваться опытом классиков, решавших, сходные задачи, вплоть до трактовки оперной драматургии и даже отдельных приемов стиля и языка. Из ранних работ подобного рода можно, назвать «Степана Разина» П. Триодина (1925), «Декабристов» В. Золотарева (1924), «Овода» В. Трамбицкого (1929). Однако наибольшая, удача сопутствовала опере «Орлиный бунт» А. Пащенко (1925). В этом произведении сделана первая попытка отразить в опере, события пугачевского восстания. Прямая ориентация на опыт классиков (снова в первую очередь должен быть назван Мусоргский) сказалась на роли массового действия, развертывающегося в хоровых сценах, на обобщающей роли песни, восходящей к фольклорным истокам.

Опора на русскую классическую традицию ощутима в опере «Прорыв» С. Потоцкого (1929) – одном из первых созданий жанре музыкального театра, связанном с событиями недавней минувшей гражданской войны. В ней не просто использованы массовые хоровые сцены: заметно даже стремление дифференцировать отдельные группы хора, в чем сказалось следование заветам Мусоргского. Выход из положения многие авторы находили в обращении опыту драматического театра, захлестнутого волной исканий, агитационных представлениях и массовых действах[111].

Этот опыт по-своему отразился в опере «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссака (1925). На сцене академического театра предстала опера-плакат, где музыка играла важную, но отнюдь, определяющую роль. При всем несовершенстве этого сочинения нем была намечена важная тенденция, на долгие годы определившая искания мастеров советского оперного театра. Речь идет характеристике противостоящих друг другу лагерей через контрастные песенные обобщения. Для обрисовки защитников революции особенно уместными оказались песни «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу» и популярная пес частушка

[111] Шапорин, Ю. Мысли об оперной драматургии. — Сов. музыка. – 1940. - №.6 - С. 15.

«Яблочко»[112]. Для описания врагов революции, как нельзя более подошла старая солдатская песня «Взвейтесь соколы, орлами». Для публики, привыкшей к подобного рода песенным характеристикам в постановках драматического спектакля, такое решение казалось естественным, и это определило успех спектакля.

Однако существенное принижение роли музыки, становившейся всего лишь одним из голосов «сценической партитуры» спектакля противоречило природе оперного жанра. Настоятельно требовались иные, более органичные для него новые формы синтеза, где музыка сохраняла бы свою суверенность, а музыкальная драматургия не уступала своего господствующего положения. Стимулирующее воздействие могла оказать и практика нового революционного театра, представленная, быть может, наиболее наглядно в сенсационных постановках В. Мейерхольда, но при одном существенном условии: ее бесспорные завоевания следовало преломить, а порой и существенно переосмыслить с учетом оперной специфики.

Кратко можно охарактеризовать общие тенденции советского оперного театра 20-х годов следующим образом. Решающую роль играла социально-критическая направленность содержания, отраженная в четкой, порой даже излишне прямолинейной конфронтации «борющихся сторон» и подчеркнутая Средствами музыки. Социальные конфликты выступали в ней как конфликты жанров и интонационных характеристик. Главным средством оказалась песенность – через противостояние песенных жанров композитор выходил к социальным конфликтам. При этом соотношение позитивных и негативных образов находило прямое выражение в характере жанрово-интонационных решений. Положительному герою – героической личности или сплоченному коллективу – придавались вокальные номера в духе революционных гимнов и маршей, выступавших чаще всего в их доподлинном, в чистом, «необработанном» виде.

Иной подход был принят при характеристике враждебного стана, его предводителей и участников: приданные им песенные (а также и песенно-танцевальные) жанры представали в нарочито утрированной, гротесково искаженной форме. Именно тогда, как, впрочем, и позже, в годы войны и в первое послевоенное время, была дана принципиальная оценка, быть может, наиболее приметной жанровой разновидности 30-х годов – так называемой «песенной оперы».

Тогдашний агитационный театр не ограничивался лишь лозунго-митинговой риторикой – он был немыслим без показа «гримас старого мира». Отсюда и возник столь характерный для советской оперы прием «обличения через жанр»[113].

---

[112]Традиция нашла применение и в балетном театре — на ее вариационной работке построен «Танец советских матросов» из прославленного «Красного мая» Р. Глиэра.

[113] Ярустовский, Б. Очерки по драматургии оперы XX века / Б. Ярустовский. – М. : Музыка, 1978. – С. 19

В первых операх постреволюционного периода (20-е-30-е годы XX столетия) хоровым сценам уделяется значительное внимание. Так хоровые эпизоды встречаются в операх «Орлиный бунт» А. Пащенко, «Декабристы» И. Золотарева. Многие хоры носят песенный характер (опора на массовую хоровую песню, ее проникновение в различные жанры). В характере народных песен написаны хоры из «Поднятой целины» И. Дзержинского (казачья песня), «Ой лесе непроглядные, темные» из оперы «Семья Тараса» Д. Кабалевского; «Строй ряды, смыкай ряды» Т. Хренникова из оперы «В Бурю». Хор малогвардейцев «Взвейтесь, вздымайтесь» из четвертого действия оперы Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» написан в жанре хоровой массовой песни, изложен в куплетной форме, отличается разнообразием динамических оттенков, фактурных приемов в сочетании различных хоровых партий. Хору «Комсомольская песня» из первого действия оперы «Семья Тараса» присущ характерный для романсовой лирики лиризм мелодии, мягкий и плавный изгиб мелодической линии, ритмическая выразительности, лапидарность фактуры воркестровом сопровождении; прозрачность хоровой фактуры (унисоны, двухголосие); удобство тесситуры; куплетная форма. Фактура ряда хоровых сцен данного периода представляет собой полифоническое многоголосие в распевном русском стиле (например, хор «Как по полю, полю чистому» из второго действия «Орлиный бунт» А. Пащенко).

Включение песенных характеристик и обобщений в оперу отнюдь не было новым явлением. Песня достаточно широко звучала и в ряде ранних советских опер 20-х и начала 30-х годов, опиравшихся на интонационный строй, рожденный революционной эпохой, равно как и на дошедшую до нас в живом движении песенную традицию – фольклорную и бытовую. Новым было выдвижение песни как основы драматургии оперы и куплетно-строфических форм как главных, а порой и единственных ее структурных единиц (например, в опере «Камаринский мужик» В. Желобинского).

Типическим выражением песенной оперы стал *«Тихий Дон»* И. Дзержинского (1935). На его примере отчетливо заметны как сильные, так и слабые стороны названной жанровой разновидности. Монументальная эпопея М. Шолохова вошла в золотой фонд великих достижений русской литературы советского этапа ее развития. Эта истина далеко еще не была столь бесспорной, когда молодой композитор избрал в качестве основы своего первого опыта в оперном жанре две книги тогда еще незаконченного романа писателя, столь рано заявившего о себе и так стремительно достигшего вершин литературного мастерства. Конечно, опера «Тихий Дон» оказалась несоизмеримой по уровню и глубине художественного анализа жизни с ее первоисточником – она не вместила всей его многоплановости, упростила, «выпрямила» главного героя, сосредоточив внимание на его личной драме. Такой лирико-драматический, а порой даже мелодраматический уклон связан с природой оперного жанра – здесь у Дзержинского было немало

предшественников, которым можно было бы предъявить тот же упрек. Автор оперы стремится воссоздать интонационную атмосферу времени, представить сложную, переломную эпоху в противоречивом столкновении ее музыкальных звукопроявлений. В опере «Тихий Дон» отчетливо противопоставлены два интонационных мира, которые охарактеризованы через песню: богатейший песенно-танцевальный фольклор донских казаков, имеющий многовековые традиции, и героическая маршевость песен революционной борьбы с присущими им походными ритмами четкого шага, сплоченного движения сомкнутыми колоннами. Правда, сразу же следует оговорить, что в опере почти не представлено оригинальное многоголосие песен донских казаков – своеобразной ветви русской подголосочной полифонии.

Интересен заключительный хор оперы «*От края до края*». Он обнаруживает черты жанра массовой песни и является заключительным номером оперы. Для хора характерна – мужественная мелодика, уходящая корнями в мелос революционных песен, широта дыхания. Мужской, двухголосный хор написан в куплетной форме с заключением, чередование мажора и минора.

Обращение к народно-песенным истокам, к разнообразным жанрам хоровой песни стало традиционным в оперно-хоровом творчестве Т. Хренникова. Композитор использует народную песню «Во кузнице» во второй картине оперы «**В Бурю**», в которую включает элементы народного многоголосия, полифонию в виде подголосочности фактуры и имитационности; куплетно-вариационную форму. Оркестровая палитра данной картины содержит острые диссонирующие созвучия, призванные передать напряженность момента (пляска девушек в плену). Композиторы используют народную мелодию с текстом или народный текст, но чаще всего создают в операх стилизации старинных, крестьянских, бытовых и городских песен, опираясь на их интонации и ладогармоническую основу.

Черты русской народной песни прослеживаются в женском хоре «*Ах талан ли мой, талан*» из первой картины оперы Ю. Шапорина *«Декабристы».* Композитор стилизирует ее протяжный характер. Хор исполняется без сопровождения, с небольшими вкраплениями оркестра. В хоровой фактуре насыщена распевами, подголосочностью, переменностью лада. Интонационно-образная связь с русской народной крестьянской песней прослеживается и в форме хора – куплетно-вариационной (первый и второй куплеты исполняются без сопровождения, в третьем куплете подключается оркестр, изменяется мелодия, гармония и изложение (подголосочность – на гамофонно-гармонический склад). Общий характер музыки динамизируется в сторону активности и драматизма. Опора на жанр колыбельной песни ощущается в прологе (женский хор «Шарит голод по дворам») оперы «Камаринский мужик» В. Желобинского.

В показе некоторых хоровых сцен оперных сочинений 20-х годов XX века обнаруживается дифференциальность на различные прослойки

общества, в чем заметно влияние композиторов могучей кучки. Таковы хоровые сцены (два хора из третьего акта – мужской хор «Ночь осенняя» и женский хор «Баю-бай») из оперы «Прорыв» С. Потоцкого, в дальнейшем образующие смешанный хор крестьян (четвертый акт). Одна из направленностей оперного жанра довоенных годов – антиреалистичная опера. Интересны способы использования хоровой краски в операх такого типа. Например, в опере «Северный ветер» Л. Книппера в одной из сцен, хор, изображающий народные массы, скрыт в оркестровой яме (что само по себе уже нетипично). Хор не поет, не говорит, а гудит. Образы революционной романтики раскрываются в таких сочинениях как «Фленго» В. Цыбина (обилие живых хоровых сцен).

В целом, хоровые народные сцены играют значительную роль и представляют наиболее ценную с художественной и музыкальной точки зрения часть музыкального материала. Таковы хоровые номера третьего действия оперы «Орлиный бунт» (хор встречи «Заждались тебя», хор верности «Все за тебя», хор боевой тревоги «На вал»). В хорах сосредоточен показ различных ведущих образов (образ страдающего народа, лирическая трактовка гражданской тематики – в опере «Семья Тараса» Д. Кабалевского). Обилие народно-хоровых сцен и эпизодов придают некоторым операм черты ораториальности («Орлиный бунт» вступительный и заключительный хоры).

В 20-е годы XX столетия наметились и некоторые другие тенденции в развитии оперного жанра: известное распространение получила опера для детей, началось освоение ранее немыслимых на оперной сцене сюжетов русской классической литературы («Тупейный художник» И. Шишова, 1929). Однако наиболее последовательно и художественно совершенно новые тенденции в развитии оперы XX века в целом и советской оперы в частности нашли в шедевре юного Д. Шостаковича – в его опере «Нос» (1928) на сюжет одной из «Петербургских повестей» Н. Гоголя. Многое из опыта передовых, «экспериментальных» работ периода Юности советского сценического искусства стало неожиданно актуальным. «„Нос" – орудие дальнобойное» – так назвал И. Соллертинский свое выступление в защиту оперы, имея в виду художественные завоевания, которые открывали пути к синтетическому Спектаклю нового типа, где музыка ни в коей мере не утрачивает своей руководящей роли».

Оперно-хоровое наследие Д. Шостаковича. Опера Д. Шостаковича *«Нос»* по Н. В. Гоголю (1927–1928) выделяется среди оперных произведений того времени своей оригинальностью. Произведение отличается новаторством сюжета, изобретательностью либретто, специфической театральной трактовкой сценических образов, неповторимой музыкальной драматургией, своеобразно воплощенной музыкальными средствами. Вопреки критике, ряд исследователей увидели в ней «рождение нового стиля и фактуры русской оперы».

Важнейшим признаком оперы «Нос» является последовательное применение музыкальной декламации, пронизывающей всю ткань сочинения.

В свою очередь традиционная оперная кантилена переосмысливается Шостаковичем и подается в сатирическом, пародийном ключе. По-существу, Шостакович следовал здесь по пути Мусоргского, его комической оперы «Женитьба» – сочинения целиком речитативного, на прозаический гоголевский текст. Композитор искал новые пути расширения вокального языка через интонируемую декламацию. Он пытался создать синтез музыки и театрального представления, что соответствовало оперной эстетике начала XX века, повышению в ней роли драматического искусства. В массовых сценах оперы Шостакович дает обобщенную характеристику чиновничье-мещанской среды, тем самым, заостряя критику Гоголя на «подлейшие черты» обывательского мира Петербурга (большая хоровая интермедия в 3-ем акте и октет дворников). Кроме того, звучание хора молящихся людей (Казанский собор, 4-я картина) создает образно-эмоциональную атмосферу церковной службы. Шостакович усиливает сатиру Гоголя до гротеска.

Различные эмоционально-психологические состояния, ситуации выражены в хорах и ансамблях: возбужденное любопытство толпы обывателей (ц. 467 и далее); мистическая, сумрачно-холодная торжественность и величавость хора молящихся (ц. 132); восторг (ц. 172) и смех дворников (ц. 184); механистическая «выправка» октета дворников (ц. 239); восторг и смех полицейских (ц. 345). Важное значение приобретает трактовка Д. Шостаковичем оперного вокального ансамбля как хорового ансамбля (Интермедия, 8-я картина).

Тембровая драматургия помогает композитору передать различные оттенки гротесковых характеристик мещанства и раскрыть сатирический характер оперы. Отдельные новаторские находки Шостаковича в трактовке массовых сцен оперы «Нос» нашли творческое преломление в ряде сочинений современных композиторов, например, в «оперных сценах» Р. Щедрина «Мертвые души».

Выдающимся событием в истории современного музыкального театра стала постановка оперы *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1934) Д. Шостаковича по повести Н. Лескова (либретто Д. Шостаковича и А. Прейса, дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич). Опера Шостаковича – крупное и новаторское художественное явление в музыкальной культуре 30-х годов, которое требовало осмысления, вдумчивого анализа. Однако лучшая, талантливейшая советская опера была сурово и пристрастно осуждена в известной редакционной статье газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки», и ярлык формализма и грубого натурализма прочно и надолго пристал к сочинению, возрожденному на оперной сцене лишь три десятилетия спустя. «Леди Макбет» – глубоко волнующая лирическая драма, женской жизни, раскрытая на фоне ужасающих подробностей и «очерков» жесткого, развратного и издевательского быта российской провинции, «семейного быта» зажиточного купца. Драма Катерины, жестокость окружающей действительности, беспросветный гнет, скука. Трактовка сюжета, морали в опере иная, нежели в литературном первоисточнике. Лесков сурово осуждает

свою героиню – в книге, Катерина – органически порочная натура (убивает ради плотской страсти к приказчику Сергею свекра, мужа, мальчика Федю). Шостакович раскрывает музыкальными средствами иное представление сюжета – изменена оценка ролей: жертвы становятся палачами, и наоборот. Композитор остроумен и остер в своей музыке. Оркестр – интересен специфической графикой музыкальных образов.

Образ Катерины – композитор обрисовал с лирической душевной заинтересованностью. Образ – мелодичен, для него характерна распевность, женственность, ласковость. В музыкально-драматургическом стиле – отбор максимально выразительных художественных средств и уменье не терять эмоциональной направленности каждого слова, каждой интонации. Усиление эмоционального воздействия происходит путем сосредоточения и максимального напряжения. Музыкальная речь – реалистична. Тема оперы – право женщин любить по своему выбору – давнейшая тема в русских операх, вырастает до высоты социального протеста. Другие образы – Борис Тимофеевич – цельный, «великолепный в своей цельности».

Появление оперы «Леди Макбет Мценского уезда» привнесло новое в развитие оперного жанра, и в трактовку хора в частности. Роль хоров в опере «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича значительна в общей драматургической целостности оперы. Именно хоровым, эпизодам придана функция «живописания» того социума, в рамках которого, разворачивается человеческая трагедия главной героини. Однако хоровые эпизоды в «Катерине Измайловой» не просто музыкально-характеристический фон, делающий более рельефными фигуры главных действующих лиц. Хор здесь – это удивительно выразительные портреты социальных групп из трагедии Н. Лескова (то дворовая челядь, или мещане, то полицейские, то каторжные люди). И чем ярче музыкально-портретная зарисовка, тем в большей мере хор воспринимается как определенное действующее лицо, имеющее активную драматургическую роль.

Хор в опере «Леди Макбет» трактуется совершенно иначе, нежели чем в предшествующих сочинениях данного жанра. Здесь нет места песенности, нет места гражданским сюжетам, слабо ощущается связь с русским фольклором, нет стилизаций (исключения – притворная сцена плача Катерины над убитым ею свекром). Хоровые сцены носят отпечаток трагедийности, жанровости, гротескности, характеризующей быт (гротескное фугато гостей, величающих жениха с невестой, а также хор прислуги). Финальная сцена оперы – хор каторжан – является воплощением могучего, но пригнетенного русского народа, имеет ярко выраженный ораториальный характер. В опере прослеживается принцип чередования гротескного и трагического.

Общее количество хоров в опере невелико. В некоторых картинах хоровые эпизоды либо отсутствуют (3-я, 6-я картины), либо используются минимально (4-я, 5-я картины). В опере присутствуют следующие хоровые эпизоды: хор челяди «Зачем же ты уезжаешь, хозяин?» (1-я картина) представляет собой своеобразную пародийную цитату «На кого ты нас

покидаешь?» из Пролога оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского. В сцене глумленья над Аксиньей (2-я картина) участвует полифонический ансамбль солистов с хором челяди (используется мужской состав, специфическая фактура от унисона до трехголосия). Хор работников «Видно, скоро уж заря» в 4-ой картине обрамляет сцену смерти Бориса Тимофеевича. Его драматургическое решение – в виде приближающейся издалека песни. Жанровая опора хора – народная песня, с диссонантными интонациями. В 5-ой картине звучит хор-призрак – контрастирующий унисонным изложением другим хоровым сценам оперы. «Песня Исправника с хором полицейских» (в характере гротескной мазурки и куплетно-вариационной форме) и хор-галоп полицейских (скороговорка) входят состав сцены в полицейском участке в (6-я картина).

Хор гостей «Слава супругам», представляющий собой еще одна жанровую пародия на славление, наполнен интонациями городской «цыганочки» и изложен в форме фугато. Совместно с хором «Краше солнца» (с запевалой-священником) составляют центральное ядро сцены свадебного гуляния. 8-я картина завершается хором-галопом полицейских и гостей «Скоро-скоро» (повторение музыкального материала из сцены в полицейском участке, укрупненное в фактурном отношении дублированным трехголосием и смешанным составом). В состав 9-ой картины четвертого акта входит «Песня старого каторжника с хором каторжников» (опора на жанр протяжной песни, без пародий и гротеска, смешанный состав), хор каторжниц и заключительный хоровой эпизод (старый каторжник и хор каторжан).

В хоровых сценах оперы «Леди Макбет» композитор отдает предпочтение мужскому хору, привлекая в меньшей мере смешанный и, минимально, женский хор. Одной из причин этого, по-видимому, является несовместимость светлого тембра женских голосов с трагедийно-сатирической образностью оперы. Во-вторых, в структуре «хорового ряда» очевидна определенная симметрия, как бы дополнительно скрепляющая сочинение. Так, 1-я и 2-я картины перекликаются с 7-й и 8-й и в плане образно-эмоциональном, и в отношении выбора темброво-хоровых красок. В 1-ой и 8-ой картинах участвует смешанный хор, воссоздающий атмосферу лжи в доме Измайловых при внешней благопристойности человеческих взаимоотношений (сцена проводов хозяина (1-я картина и сцена пьяной мещанской свадьбы (8-я картина). Во 2-й и соответственно – 7-ой картинах участвует лишь мужской хор. Злобные забавы челяди (2-я картина) по гамме вызываемых ими негативных эмоций родственны галопу полицейских, устремляющихся в погоню за жертвой (7-я картина). Наконец, в 4-й и 5-й картинах также участвует лишь мужской хор, воссоздающий два совершенно разных настроения. В одном случае это небольшой, слегка дурашливый хор работников «Видно, скоро уж заря» (4-я картина), в другом – хор басов за сценой, как голос-призрак покойника-свекра (5-я картина).

IV акт оперы (9-я картина), эпилог этой трагедии, несет особую «результирующую» нагрузку. Здесь происходит развязка личной драмы

героев и, одновременно, утверждается идея бесконечности страданий человека, обитающего в беспросветной темноте личного и социального бытия. Интересно, что особая роль этого акта подчеркивается исходным замыслом сочинения. Он включает лишь одну картину, имеющую отчетливую трехчастную композицию с крайними хоровыми разделами. Принцип симметрии здесь претворяется внутри самой картины, которая, наподобие заключительных строк сонета, концентрирует главные идеи и выводы. В 9-й картине композитор вводит тембр чистого женского хора (впервые в опере!) и наделяет его звучание непривлекательными, визгливыми интонациями, декламационным «говорком», раскатами смешков, исключает кантиленное, напевное интонирование. И только общий хор каторжан в начале и в конце 9-й картины (смешанный состав) несет отчетливо положительный смысловой и эмоциональный заряд своими горестно-тоскливыми, стонущими интонациями, выражающими неизбывность тяги к жизни через любые страдания и муки.

Хоровые сцены в операх С. Прокофьева. В области оперного театра Прокофьева называют новатором. В своих операх композитор неповторимо и индивидуально претворяет различные жанровые типы оперного спектакля, следуя градации, например, опираясь на жанр итальянской комедии масок («Любовь к трем апельсинам»), опера-*buffa* («Обручение в монастыре»), отечественной оперной классики (М. Глинка, М. Мусоргский), и в то же время – обновляя ее. Многообразие и контрастность оперных жанров в творчестве Прокофьева определяется различием сюжетов. Для каждого сюжета композитор находит идеально соответствующее ему музыкально-драматургическое воплощение.

В качестве общей черты оперного творчества Прокофьева исследователи выделяют склонность к типу музыкальной драмы, т. е. опере со сквозным симфонизированным развитием. Оперный стиль Прокофьева обобщает разнообразные линии предшествующего развития русской оперы XIX века, модифицирует тип оперы на основе объединения жанровых разновидностей и, создает современный тип драматургии. Новаторское своеобразие оперной драматургии отличает уже первые оперы – «Маддалена» и «Игрок».

Опера *«Игрок»* (1915) – яркий пример нового типа спектакля, насыщенного многоплановым полифоническим действием. Опера строится на сцеплении сцен-диалогов, достигающих в своем развитии огромного эмоционального накала. Кульминацией всего произведения является уникальная в оперной литературе огромная массовая сцена в игорном доме: каждый персонаж этого гигантского ансамбля наделен индивидуальной речевой манерой, собственным интонационным обликом. Стиль вокальных партий «Игрока» продолжает традиции музыкальной декламации Мусоргского и экспрессивной интонации Чайковского в «Пиковой даме».

Две последующие оперы – «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел» написаны за границей и тоже принадлежат к шедеврам оперной

классики XX века. В обращении к сюжету сказки Гоцци «Любовь к трем апельсинам» огромную роль сыграло общение с В.Э. Мейерхольдом. Внешне эта опера близка неоклассической линии искусства XX века – композитор создал яркий, игровой, зрелищный спектакль в стиле итальянской комедии масок. Но под маской сказочного сюжета просвечивает современная тема, которая раскрывается яркой музыкой, искрящейся остроумной скерцозностью и пронизанной задорной звонкой маршевостью.

Опера «Огненный ангел» (1925) по повести В. Брюсова – сочинение сложное и многозначительное. Перекликаясь с поэтикой символизма и экспрессионизма, эта опера посвящена исследованию природы человека – индивидуальной личности, вступающей в конфликт с окружающем миром. Проблемы подсознания, борьбы греховности и святости в душе человека, взаимоотношения мужчины и женщины. Потрясающая по силе экспрессии музыка оперы большими фрагментами вошла в Третью симфонию Прокофьева.

По возвращению на родину Прокофьев создает оперу «Семен Котко» по повести В. Катаева «Я – сын трудового народа» (1940). Опера явилась этапным произведением Прокофьева. Это первая высокохудожественная опера с героико-эпической линией развития темы современности, которая получит продолжение в операх композитора «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке». Здесь оживают традиции русской классической оперы с ее песенностью и многообразием форм. Драматургию оперы «Семен Котко» можно сопоставить с «Борисом Годуновым» и «Хованщиной» Мусоргского. Развернутые оперные сцены построены здесь на основе песни, например, во 2-ом акте, обрядовая сцена сватовства и комическая бытовая сценка, которая своим контрастным ансамблем активизирует действие.

Новое в опере связано с работой композитора над песенно-речевыми интонациями. Но не менее богата и разнообразна распевная сторона мелодики – интонации украинской лирической песни, воплощенные в хоре «Рано-раненько». Народные сцены с многоплановой трактовкой хора образуют важнейшие драматургические линии оперы. Драматической кульминацией оперы является финал 3 акта – большая напряженная массовая сцена, которая разрастается до масштабов народной трагедии, а интонационным стержнем ее становится мелодия-остинато безумной Любки. Мастерство Прокофьева – драматурга и психолога в соединении с состраданием Прокофьева-человека помогли создать такую потрясающую сцену, которая вписала в историю оперы новую, неповторимую страницу. Опера была поставлена в 1940 году в Москве в Оперном театре им. К. С. Станиславского.

Следующий этап в развитии оперного жанра в творчестве С. Прокофьева – это создание двух опер по классической литературе, опираясь на традиции разных оперных жанров: «Обручение в монастыре» и «Война и мир». Комическая опера «Обручение в монастыре» была создана в 1940 г. по пьесе Р. Шеридана «Дуэнья». Опера является одной из кульминаций в жанре оперы-buffa в XX веке (после «Мавры» И. Стравинского и оперы

Д. Шостаковича «Нос», и «Любви к трем апельсинам» С. Прокофьева), но она отличается от этих опер совмещением традиций истинной оперы-*buffa* с проникновенной, по-прокофьевски свежей и одухотворенной лирикой. Опера насыщена богатейшим мелодизмом, в котором проявился гениальный дар Прокофьева создавать неповторимо своеобразные музыкальные характеристики, придать четырем персонажам индивидуальные, узнаваемые черты. По выразительности и богатству средств и форм, по жизненности образов, удивительной точности и красоты музыкального письма, легкости стиля ее можно сравнить с операми Моцарта.

Вершиной оперного творчества С. Прокофьева является опера *«Война и мир»* (1941-1952) по роману Л. Н. Толстого (на либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон-Прокофьевой) – шедевр советского музыкального искусства. Обращение к роману Толстого было связано с современностью – опера создавалась в годы Великой отечественной войны. Из всех постановок «Войны и мира» наибольшее значение имели спектакли Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (дирижеры С. Самосуд и А. Шавердов, 1957 г.) и Большого театра СССР (дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, режиссер Б. А. Покровский, 1959 г.).

Эти спектакли, в которых исполняются все 13 картин (а в Большом театре – и хоровой эпиграф), полностью раскрыли музыкальные достоинства этого произведения. Первое – это необычайное мелодическое богатство оперы. Второе – это продолжение традиций русской эпической оперы. Ее язык глубоко национален. Монолитно в больших хоровых и песенных сценах обрисован образ русского народа. Народ и Кутузов в опере составляют в идейном и драматургическом смысле единое, неразрывное целое. Например, сцена появления Кутузова перед ополченцами «Как пришел к народу наш Кутузов» построена как куплетная песня с запевом и припевом. В оперу вошли, с одной стороны, тонкие лирико-психологические драматические сцены, с другой стороны – монументальные эпические картины, рисующие борьбу русского народа с наполеоновскими захватчиками, развивающие традиции Бородина и Мусоргского. Тесное переплетение личного и народного восходит к пушкинскому определению трагедии: «судьба человеческая, судьба народная», а через него – к Мусоргскому.

Жанр оперы «Война и мир» оригинален и необычен. Он представляет собой сочетание лирико-психологической драмы и героико-эпического повествования. В спектакле присутствует несколько линий. Первая – лирическая – раскрывает образ главной героини романа Наташи Ростовой. Вторая линия является отображением исторических событий Великой Отечественной войны 1812 года. Историческая эпопея вдохновила С. Прокофьева на создание монументальных хоров и масштабных хоровых сцен. Значение хоровых сцен в «Войне и мире» огромно. Они являются носителями эпического начала и выразителями героико-патриотической тематики. Эпические монументальные хоры оперы – это крупные масштабные полотна, звучащие как обобщения развертывающихся событий. В их

исполнении композитор задействует предельно большой исполнительский состав – как в хоре, так и в оркестре.

К эпическим хорам оперы относится эпиграф «Силы двунадесяти языков Европы…», хор «В ночку темную и немесячную» (из одиннадцатой картины), финальный хор «За отечество» (тринадцатая картина). Героико-патриотические хоры составляют вторую, доминирующую группу хоровых эпизодов. Эти хоры звучат в сценах, связанных с военными эпизодами. Это – хор ополченцев «Как пришел к народу наш Кутузов», хор партизанского отряда «Эх, бабоньки красавицы, идите к нам скорее» из восьмой картины, хор москвичей «Пред врагом Москва своей головы не склонит» из одиннадцатой картины. В интонационном плане они близкородственны партизанским, походным солдатским песням. Например, в стиле солдатских песен выдержаны хор «По-старинному, по-суворовски» и хор казаков из восьмой картины, «Меч нам и пламень несут неприятели» из десятой картины. Хор солдат и ополченцев «Всколыхнулся весь народ» из восьмой картины занимает в группе героико-патриотических хоров особое положение. Он приближается в ряде отношений к хоровому эпиграфу, (основан на лейтмотиве героизма «Велика наша земля» из эпиграфа), стилистически существенно отличается от типичного облика народных песен. Полны интенсивности и драматизма мастерски написанная хоровая сцена пожара Москвы (одиннадцатая картина), сцена у бастиона и сцена пленных и партизан (из восьмой картины).

В хоровых сценах оперы «Война и мир» в полной мере раскрывается своеобразие и индивидуальность композиторского стиля С. Прокофьева. Музыкальный язык хоров опирается на характерную для композитора двенадцатиступенную систему, в которой при свободном использовании хроматических ступеней каждый звук тональности трактуется как диатонический. Наиболее показателен в этом отношении хоровой эпиграф. В музыкальном материале хоров постоянно слышится вводнотоновость – одна из определяющих черт гармонического стиля композитора. Полифонический характер фактуры хоров проявляется в предельной индивидуализации каждого голоса. Он объясняет существование множества наслоений нетерцового склада в аккордовых вертикалях. Основу полифониии составляет также и полифония пластов (отдельных частей-голосов фактуры).

Ладовое мышление С. Прокофьева при всем обилии хроматизмов опирается на диатоничность. Переменность лада выражена сочетанием мажора и минора, опорой на народные (особенно, лидийский) старинные лады (например, хор «В ночку темную и немесячную»). В основе мелодического развития хоров лежит вариантность. Важной особенностью композиторского стиля С. Прокофьева, проявляющаяся в отдельных фрагментах хоровых сцен, является гибкая смена тонального плана. Особенности тональных смен заключаются во временном сжатии тональных сдвигов (например, хор «Как пришел к народу наш Кутузов»).

Прием *ostinato* также является типичным для стилистики С. Прокофьева. Композитор чрезвычайно часто использует его в хорах оперы, особенно в оркестровой партии. Мощным художественно-выразительным средством хоровых сцен оперы является присутствие обостренных контрастов в области мелодии, гармонии, темброво-регистровой колористики. Данные приемы стимулируют напряженность развития музыкального материала хоровых эпизодов. Определяющей чертой хорового стиля оперы является русский хоровой многоголосный стиль, созданный и переработанный индивидуальным художественным мышлением композитора. Многоголосный стиль хоров представляет собой своеобразное сочетание гомофонно-гармонического изложения с многоголосным стилем русской народной хоровой песни. Октавные унисоны, дублированное двухголосие, двухголосие с выдержанными звуками составляют основу изложения хоровой фактуры. Родство с народными песнями проявляется также и в метре.

Наиболее значительный и богатый хоровой номер, открывающий оперу – *хор-эпиграф «Силы двунадесяти языков Европы»*, который явился новым словом в русской оперно-хоровой музыке. Прозаический текст Л. Толстого обусловил монументальную и своеобразную композицию эпиграфа. Эпиграф – пример соединения современного музыкального языка и русской национальной песенной основы. Композитор использует здесь различные формы многоголосия, тесно связанные с русской хоровой песней, характерную мелодическую основу, близкую к эпическим напевам. Тесситура голосов хоровой ткани – демонстрирует смелость композитора в выборе особого стиля хорового письма.

Эпиграф складывается из ряда эпизодов, излагаемых свободно, в импровизационном плане. Каждый из эпизодов содержит собственный музыкальный образ. Первый эпизод «Силы двунадесяти языков Европы» по строению напоминает двухчастную форму с замыкающим репризным тактом и основан на двух темах. Первая из тем воплощает великую трагедию войны, основана на двенадцатиступенном хроматическом звукоряде. Ее гармонической окраске свойственна вводнотоновость, плагальность, квинтовость лада. Метрическое строение (тяжелые четвертные и половинные длительности в пятидольном метре), темп (*Andante dramatico*) и динамика представляет собой мощный выразительный комплекс, способствующий выразительности музыкального образа «враждебной силы». Вторая тема первого эпизода эпиграфа (*Adagio*) «Враг разрушил наши города и села» рисует картину опустошенной русской земли. Комплекс выразительных средств включает в себя диссонантные аккорды в оркестре, хоровой речитатив унылого колорита, продолжение квинтовости и вводнотоновости первой темы «Силы двунадесяти языков Европы». Второй эпизод эпиграфа «В русском народе все боле и боле…» демонстрирует резкую смену настроения и музыкального образа. Своеобразие музыкального языка – в самостоятельных, предельно индивидуализированных пластах хора и оркестра, образующих контраст ритма и фактуры. Тематический материал второго эпизода в

дальнейшем войдет в основу хора «В ночку темную и немесячную» их одиннадцатой картины.

Третий эпизод эпиграфа «И дубина народной войны» состоит из двух периодов-строф. Основой для каждой служит тождественным тематический материал, с некоторыми отличиями в плане структуры, динамики и хорового состава. Тема первой строфы «И дубина народной войны…» повторяется дважды в виде восьмитакта и шеститакта. Во второй строфе «Поднималась, опускалась и гвоздила врага» тема проводится полностью. В конце данного периода имеется резкий тональный сдвиг, подводящий к четвертому эпизоду. Четвертый эпизод «Велика наша земля» предваряется оркестровым построением, разграничивающим первые разделы эпиграфа с последующим монументальным его завершением. В состав четвертого построения также входят два периода «Велика наша земля» и «Огромна наша мать Россия». Развитие музыкального материала основано на сложном контрапунктировании хоровой и оркестровой фактуры. Пятый эпизод «Но наша Родина…» в драматургическом отношении продолжает четвертый эпизод, объединяясь с ним в заключительное построение эпиграфа. Тема пятого эпизода – гимническая, с преобладанием квартовых интонаций в мелодической линии, с изложением крупными длительностями. Тема проводится дважды – в *E-dur* и *F-dur,* на основе второго проведения вырастают заключительные такты эпиграфа. Оркестровое сопровождение дублирует хор. Кульминационное заключительное построение начинается со слов «Гибель лютая ждет его». Жесткий характер подчеркивается острыми гармониями хоровой фактуры. Своеобразие эпиграфа обусловлено спецификой сочинения музыки на прозаический текст. Все эпизоды объединены устремленностью к кульминации, а также постепенным ускорением темпа от *Andante dramatico* через *Pio mosso* к *Pio mosso.* Для эпиграфа характерен особый вид многоголосия, в основу которого положен русский многоголосный хоровой стиль. В первом и третьем эпизодах доминирует гармонический склад, во втором, четвертом и пятом – полифонический склад фактуры. В тоже время, все эпизоды обнаруживают стилистическое родство с русским народным хоровым стилем.

Хор ополченцев *«Как пришел к народу наш Кутузов»* является центральным эпизодом развернутой восьмой картины. Тема хора – одна из самых ярких в опере, является своеобразной лейттемой патриотизма оперы, первоначально звучит в увертюре. Основной тематический материал заключен в первом шеститакте *Andante con moto*, из которого вырастает, вариационно развиваясь, экспозиция хора. Лейтмотив расчленяется на три фразы: «Как пришел к народу наш Кутузов», «Как сзывал народ он бить французов», «Звал народ он бить французов». В построении фраз наблюдается свободная вариантность, свойственная народной песне. Экспозиция хора основана на куплетно-вариационном развертывании. Каждый куплет представляет собой новый вариант темы. Оркестр участвует в вариантном преобразовании темы либо оттеняет свободное и самостоятельное развитие хоровой партии. После

заключительного проведения темы в *B-dur*, следует разработочная часть хора (24 такта, *Allegro moderato*) – звукописующая нетерпеливую жажду мести народных ополченцев. Средний эпизод складывается из трех разделов, первый из который «Сынов отважных» основан на лидийском *F-dur*, из излагается в партии басов на *piano* и в отрывистом штрихе. Второй раздел разработки – «Враг погибнет» – остинатные подчеркивания акцентами доминантовой ступени *F-dur*. Третий раздел «Кожи, рожи не оставим» полон контрастов динамике, штрихах. Диапазон среднего эпизода – от ми большой октавы до соль-диеза первой октавы (мужской состав). Стремительное развитие серединного эпизода обрывается на кульминационной вершине. Реприза – полнозвучное, широкое и распевное по характеру проведение главной темы хора в увеличении. Хоровое изложение хора ополченцев представлено одноголосной монодией, двухголосием и трехголосной аккордовой фактурой, полифонической, имитационной разработкой (в экспозиции), певучим многолосным гармоническим изложением (в репризе), речитативно-декламационным стилем (в разработке).

Хор казаков из восьмой картины написан в стиле донских казацких песен, предельно близок к ним по интонационному строению мелодии, ладогармоническим особенностям и хоровому складу. Хор содержит яркий комплекс средств музыкальной выразительности, создающий образ вихрем проносящейся казацкой конницы. Хор написан в трехчастной форме. Основой для его тематического материала служат три напева «Словно вихрь казаки налетают», «Сердце казачье вольное», «Веди нас в бой».

Хор *«В ночку темную и немесячную»* является завершающим одиннадцатую картину хоровым эпизодом. Хор звучит монументально и необычно, благодаря своеобразному сочетанию оркестровой и хоровой партии, разноплановых по фактуре. Мелодия хора звучит на фоне остинатного комплекса «сьтреляющих» аккордов в оркестре. Хор написан на тексты наародных песен периода Отечественной войны 1812 года. Стихотворный стиль хора – былинный, эпический, порождающий в музыке непрерывность развития. Своеобразие формы хора, сближающее его с русскими многоголосными протяжными песнями, проявляется в вариантности развития музыкального материала. В вертикали хора преобладает двухголосное изложение – мужской хор дублирует женский хор октавой ниже. В заключительном кульминационном разделе хоровая фактура изменяется в сторону более насыщенного звучания и внутреннего уплотнения каждого хора дополнительными голосами. В голосоведении преобладает диатоника с вкраплением хроматизмов.

Заключительный хор «*За Отечество*» – величавая фреска, завершающая эпическую линию хоров оперы, открытую эпиграфом. Это хоровой апофеоз, достойно завершающий всю оперу. Основная тема хора заимствована из арии Кутузова в десятой картине. Этот лейтмотив величия России символизирует волю русского человека, силу его духа, патриотизм. Форма хора сочетает стройность и свободу сценического произведения.

Основу его составляют три тематические сферы – «За Отечество», «Мы победили», «День торжества настал» (тема-славление). В строении апофеоза есть элементы формы рондо, рефреном которого служит первая тема. Тональные, тематические, фактурные соотношения финала позволяют увидеть в нем чередование трех самостоятельных хоров, связанных одним музыкальным материалом.

В целом, хоровые эпизоды отражают судьбу народа во второй половине оперы, в описании военных действий. Они приходят на смену интимным сольным высказываниям, придают опере черты ораториальности, соответствующей значительности замысла (начиная с мощного хорового Эпиграфа). Народно-хоровые эпизоды решаются в опере в различных планах – в трагичных и конфликтных сценах (хор смоленских беженцев), динамическое движение – сцена пожара в Москве (переклички разных групп хора «Сжигайте все запасы»); тема войны, народных бедствий. Хоровой эпиграф – является монументальной фреской, которая объединяет все музыкальные темы оперы. Хоровой апофеоз – продолжает традиции русской хоровой классики (Мусоргский и Римский-Корсаков). Масштабные хоровые эпизоды усиливают по воле композитора патриотический размах, внесение монументальных композиций в структуру оперы, оттеняет лирико-психологическую линию произведения.

Последняя опера С. Прокофьева – *«Повесть о настоящем человеке»* – (по одноименному произведению Б. Полевого) была написана в 1947– 1948 годах и показана на закрытом просмотре в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова 3 декабря 1948 года. Настоящая премьера состоялась в Большом театре СССР 7 октября 1960 года (дирижер Н. Эрмлер, режиссер Г. Анисимов). Композитор создал лирико-психологическую оперу о силе духа советского воина и о его верности долгу, родине. Анисимов при постановке оперы расширил понимание темы «настоящего человека», повторив развивающий эту тему хор («Вырос в Птавнях дубок молодой») в начале и в конце оперы, как пролог и эпилог. Хор стал своего рода эпическим голосом родины, что усилило общее эпическое звучание оперы С. Прокофьева[114].

Оперно-хоровое искусство последней трети XX века. Оперное искусство последней трети XX века – явление сложное и неоднозначное, которое развивалось в нескольких направлениях. Оперное искусство вновь поворачивается сторону эпоса и драмы, что способствует возникновению большой («Виринея», «Мария Стюарт», С. Слонимского, «Мертвые души» Р. Щедрина) и песенной («Оптимистическая трагедия» А. Холминова; «Жестокость» Б. Кравченко; «Интервенция» Б. Успенского, «Наша молодость» Шантыря) оперы. Большой опере свойственно обращение квечным ценностям, проявлениям эпического, философскому началу,

[114] См. подробно: Полякова, Л. Оперы С. Прокофьева // Л. Полякова // Советская опера. – М. : Сов. композитор, 1968. – С. 31–49.

истории. Синтез пограничных областей театрального и музыкального искусства, драматического театра и кино, симфонической, хоровой, балетной музыки – обеспечили подвижность сценических решений. Происходит обновление музыкально-сценической композиции оперы. Используется прием «театр в театре», принцип расслоения оперного действия на несколько контрастных жанрово-драматургических пластов, применение стоп-кадров, наплывов, с введением чтеца и хора комментатора. Период 80-х годов вновь характеризуется слиянием разнообразных жанров с оперой: опера-оратория «Петр Первый» А. Петрова; мистерия, литургия, античная трагедия («Мистерия апостола Павла» В. Каретникова).

В операх Р. Щедрина, С. Слонимского, М. Вайнберга, Ю. Буцко, А. Николаева, Г. Фрида, А. Петрова, Б. Кравченко, Б. Успенского, К. Молчанова, созданных в 60-х – начале 70-х годов, по-своему запечатлелись искания времени. Многое из найденного ими получило дальнейшее развитие в последующие десятилетия, подтвердив еще далеко не исчерпанный потенциал жанра, сомнения в жизнеспособности которого, высказывались на рубеже 50-60-х годов. Идея драматургически-стилевого синтеза, связанная с освоением пограничных «территорий» – драматического театра, эстрады, кино – и смежных областей музыкального искусства – симфонической, хоровой балетной, а также с переосмыслением потенциала самого жанр стала одной из наиболее плодотворных и перспективных идей.

«Большая» отечественная опера последней трети XX века возникла в ситуации очередной «переоценки ценностей», когда традиционные оперные формы, казалось бы, должны были отойти в прошлое. Обращение к многоактным структурам, отягощенным грузом традиционных представлений, было достаточно рискованным. Не случайно, в противовес скомпрометировавшим себя парадно-монументальным опусам предшествующих десятилетий, внимание композиторов сосредоточивается на опере «малых форм», камерных разновидностях жанра, моно***о***пере.

Свидетельством испытаний жанра в новых социокультурных условиях и знаменательным фактом времени 60-х стала и «большая опера. Внешне она продолжила движение по заданной оперой предшествующих десятилетий орбите. Тот же круг сюжетов (в основном связанных с событиями современной отечественной истории – революции, гражданской и Отечественной войн), опора на интонации массового музыкального быта, на песню как на ведущее драматургическое звено оперной композиции. В довольно обширном потоке произведений большого оперного стиля выделился ряд сочинений. Среди них «Виринея» и «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, «Мертвые души» Р. Щедрина, «Июльское воскресенье» В. Рубина, «Петр Первый» А. Петрова), по-своему обобщивших идеи рубежного десятилетия, ответивших на дискуссию начала 60-х годов и содержавших прогнозы на будущее. В этом аспекте особое значение приобретают композиции эпико-драматического плана. Они несли в себе и слово о самом жанре – в традиционно-этическом его понимании. Современные

авторы попытались противопоставить «путанице земного бытия» идеальный мир с гармоничной иерархией ценностей. Они искали опоры – культурные, исторические – в потоке вечности и обращались к различным проявлениям эпического начала, которое в целом осмысливалось как особый план человеческого бытия, заключающий в себе философскую идею начала. Совмещение разных временных планов, придание событиям, образам черт универсальности, новые формы синтеза, тяга к документальности и публицистичности, сочетание событийности и осмысления событий, голос автора или от автора, элементов действенных и повествовательных – все это становится характерными приметами эпико-драматических композиций. Эпически существенное по-разному обнаруживает себя в трактовке системы приемов, предполагающих отклонения «маятника» в сторону то «эпоса», то «драмы».

Опера *«Виринея»* С. Слонимского открыла ряд подобных опусов. Появление первой оперы тогда молодого композитора, постановка которой была приурочена к 50-летию Октябрьской революции, вызвало много споров относительно расхождений с литературным источником (им послужила одноименная повесть Л. Сейфуллиной, либретто С. Ценина), но более всего – из-за ее жанровой необычности, своеобразного сопряжения в ней эпического и драматического планов.

Хор в опере – является драматургической основой развития данного произведения, имеющего яркие признаки ораториальности. В оперу введен хор-комментатор, благодаря чему высказывались предложения назвать произведение «Сказ о Виринее». Автор обозначил жанр произведения как музыкальная драма. Драматургическое решение – опирается на постоянное соотнесение ситуаций, задаваемых сюжетным первоисточником, а также их оценка со стороны. Время действия – не имеет четкого обозначения, однако характеризуется ощущением смуты и раскола.

Опера открывается хоровым зачином, на который накладывается песня Виринеи «*Ах ты, матушка, сударушка моя*». Данная композиция напоминает пролог, в котором в сжатом виде отражаются перипетии сюжета. Звучание хора несколько необычно: вместо симфонической увертюры звучит женский хор без сопровождения с солисткой. Народность данного хора определяет в какой-то мере народность всей оперы, он привносит некоторую миросозерцательность. В начале хора С. Слонимский стилизует приметы народного музицирования – акаппельность, подголосочность, использует типичный звукоряд с опеванием квинты. Лишь со второй строфы он осторожно вводит специфические приемы композиторской техники. Вторая часть хора – индивидуализация сольной партии Виринеи, в репризе звучит хор. Кульминация пролога достигается благодаря – разрастающимся и захватывающим все новые высоты фразам. Этот же хор заключает оперу, но если в прологе он звучал с оттенком свадебности, то в завершении слышны оттенки погребальности.

Крупные хоровые сцены присутствуют в 1 части оперы: Хор в 1 картине – «*Конец власти*» причудливая интонационная мозаика, разноголосица толпы. В мелодических оборотах ощущаются интонации самых разнообразных жанров – приветственного канта, скороговорки, лирического городского романса, солдатской частушки, знаменного распева, интонации плача-причитания «Ах, зачем ты нас оставил». Сцена набата – после звучания хора без сопровождения – звучит впечатляюще. Помимо хора в сцене участвует тройной состав оркестра. Острота призывных интонаций сцены – в квартовости мелодических попевок.

Особую роль в первой части приобретаю хоровые антракты «*Метель*» (1 картина, мужское начало), «*Трепак*» (2 картина, женское начало, хор разгульных баб, продолжает линию первой картины, парность предшествующему антракту, в жанре миниатюрной песенно-частушечной сюиты) – как символы бушующего мира. В них – срез деревенских интонаций, архаичность попевки – веснянки, частушечные интонации. 3 картина – заупокойный хор, звучит почти без сопровождения (только колокола).

4 картина – «*Ох, и ночь*», открывается лирическим хором женщин – в нем звучит печаль души. Далее в картине происходит смыкание двух ролей хоров – хора-комментатора и хора, участника действия.

Сцена-игра «*Жена мужа продала*» имеет черты сюитности, симфоничности. Включение разнообразных интонаций – бытового романса, частушки, песенно-плясовых тем (например, хороводной темы-цитаты «Я гуляла по лугу»). В изложении сцены – происходит синтез хорового, сольного и оркестрового начал. 6 картина – «*Сходы да митинги*». Грандиозная народная сцена. В большом ансамбле – три хора (бедняки, бога, сектанты) и девять солистов с индивидуализированной партией. Интонации хора бедняков приобретают плакатный, лозунговый, маршеобразный характер.

7 картина – «*Прощание*» – заключительный хор, отказ композитора от торжественного апофеоза, хор образно-тематически связан с прологом, как арка. Линия хоров – как комментатора и участника не получает логического завершения в опере. После 6 картины – линия действующего хора перестает существовать, уклон на лирико-психологическую драму.

Характеризуя оперу можно говорить о ее кантатности, поскольку хоровой элемент приобретает в опере порой главенствующее значение. Прежде всего – это хоровые интермедии оперы – хоровые антракты между 1 и 2 картиной оперы. 4 картина – также кантатна, она событийна. С. Слонимский нашел способ действенного использования песен, он обратился к приему инсценировки на сцене всего того, что поется. И нигде цепь песен не приобретает четы сюитности, появляются черты песенного симфонизма. Страницы хорового письма «Виринеи» – одни из самых лучших в опере.

Развернутые хоровые сцены присутствуют также в большой опере *«Мертвые души»* Р. Щедрина. Как и опере С. Слонимского в данном сочинении происходит слияние двух жанрово-драматургических пластов: оперного и ораториального. Принцип полифонии пластов возводится

в данном произведении до значения одного из основных в необычной «полидраматургии» целого. Две линии действия – на сцене и просцениуме (сольно-ансамблевая, светская и хоровая, народная) противопоставлены не только стилистически, «событийно», но и по типу звучания (хор поет в народной манере). Развитая полифоническая ткань каждого из компонентов составляет суть описанного полидраматургического принципа.

Сценическое решение спектакля напоминает мистерию с характерной игрой на различных площадках. Хоровая вертикаль – примечательна для оперы. Она охватывает разные уровни театрального пространства (хор участвует на сцене, а также и в оркестре – малый хор поет в народной манере «белым» звуком, занимая место отсутствующих скрипок). Композитор многогранно использует хор, и как фон, на котором раскрывается действие, как комментатор событий и как непосредственный участник событий. Хоровые комментарии, как правило, раскрываются в образно-эмоциональном тоне, высказывания хора и его солистов полны трагической экспрессии.

В качестве образной и идейной доминанты в опере используется лирическая протяжная песня «Не белы, белы снеги», которая дополняется рядом вариантом по мере развития сюжета («Ты не плач, не плач…», «Камены палаты забелелися...», «Ты полынь, полынь трава…», «Плач солдатки...»). «Дорога» и «Плач» обрамляют серию сцен-визитов Чичикова; «Запев» и «Финал» – сцены губернского города в 3 акте. Сближению двух планов способствует введение в хоровые интермедии элементов игры, изначально присущих фольклору («Дорога», «Кучер Селифан», финал оперы). Наряду с хором – коллективным героем – возникают конкретные фигуры – кучера Селифана, характеризуемого молодецким распевом, мужиков – философов, наблюдателей.

Опера включает два хоровых коллектива, функциональная роль которых не одинакова. В определённых моментах драматургического развертывания хоры пересекаются. Один из них – *хор камерный*, находящийся в оркестре на месте первых и вторых скрипок, которые исключены из оркестровой палитры. Замещение ведущих оркестровых партий хоровыми голосами темброво и интонационно преображает оркестр, «одушевляет» мелодический строй. На этот хор падает основная нагрузка в народно-хоровых сценах оперы («Не белы, белы снеги», «Ты не плач, не плач...», «Камены палаты забелелися...», «Ты полынь, полынь трава…»). В то же время он иногда присоединяется к Большому хору на сцене, усиливая его звучание. *Большой* хор появляется в многофигурных ансамблях основного действия. Таким образом, в опере Р. Щедрина четко разграничены два типа хора: внутренний, представляющий одну из партий оркестрового целого, и хор как участник сценического действия.

Драматургия оперы основывается на контрастном совмещении материала, не имеющего не только общих лейттем, но и общих интонационных корней. Одну из исполнительских групп характеризует естественно-песенный слой, другую – подвижно-речитативный, танцевальный или слащаво-салонный, с оттенком саркастической пародии. Песенно-статичные эпизоды, сосредоточенные на одном

образном состоянии, чередуются сюжетно-динамичными, событийно насыщенными, активно продвигающими действие эпизодами. В народно-песенном пласте оперы Щедрин воплощает гоголевскую тему России, раскрытую писателем в лирических отступлениях поэмы. Не случайно, композитор обратился именно к народному песнетворчеству, такое решение подсказано самим Гоголем. Даже уже в самом понятии гоголевской «птицы тройки Руси», ставшем символом, прослеживается связь с песнями о тройках и ямщиках, поющих удалые и заунывные песни. Поиски Щедрина находятся в русле теоретических взглядов Асафьева, который призывал обратиться к родной песне всецело, ибо песенно-мелодическое начало – основа русских опер. Композитор по-своему, «по-щедрински» трактует народную песню – использует лишь подлинный текст, значительно трансформирует материал.

Народно-хоровые сцены играют в опере роль своеобразного рефрена и придают произведению эпическую направленность. В них хор взаимодействует с «корифеями», в роли которых выступают как отдельные персонажи оперы, названные поименно (кучер Селифан, Солдатка, Мужик с козой, Бородатый мужик), так и безымянные солисты. Роль хора в народных сценах сложна и многоплановая. Он используется: как выразитель фона действия, характерного для него настроения; как участник эпизодов, временно отстраняющих течение событий – «эпических отступлений» от основного действия. Женский хор теснее связан с рельефом, поддерживает солисток, оттеняет их мелодии подголосками. Мужской хор выступает с выдержанными созвучиями в звучании фактуры (исключения составляют номера №5 «Шибень» и №18 «Отпевание прокурора»).

Эпизод «Дорога». Интонационная палитра данного народно-песенного номера своеобразно претворена композитором. Р. Щедрин развертывает песенные мелодии на двенадцатитоновой основе. Начальное построение показывает характерную особенность ладовой структуры мелодии, в основу которой положено сцепление диатонических попевок разного строя. В сочетании с ладовыми хроматизмами второго голоса это приводит к полному охвату двенадцатитонового звукоряда. Нижний голос при взаимодействии с верхним играет роль оттеняющего подголоска. Иногда он движется синхронно с ним, иногда дублирует в октаву, но по большей части ритмически самостоятелен. Существенную роль в создании образа народа играет интонация нисходящей секунды, запечатлевшая в многочисленных разновидностях (мелодических и гармонических) всевозможные оттенки стона, плача, причета, жалобы. Плачевый мелос весьма успешно сочетается с народной манерой пения солисток. Последовательное умножение нисходящих голосовых линии приводит к возникновению протяжённых созвучий кластерного типа, дублируемых оркестровой партией. Так достигается уникальный звукоизобразительный эффект, создающий ощущение пространственной глубины, объёмности звучания, рисующий образ бесконечной дороги, с проплывающими мимо лесами и полями, с нависшими над ней серыми тучами. Щедрин использует два типа хоровой фактуры: имитации оборотов рельефа и довольно часто встречающиеся выдержанные, тянущиеся аккорды-педали закрытым ртом. В кульминационных моментах оперы хоровые партии могут дублировать двухголосие

солисток, усиливая звучание. В хоровой фактуре народно-песенных эпизодов возникает интенсивное расслоение хоровой ткани с возрастанием количества самостоятельных голосов. Но все эти голоса интонационно однотипны – в духе народных подголосков.

В эпизоде «Дорога» впервые появляются персонифицированные образы двух мужиков из народа (Бородатый мужик, Мужик с козой (у обочины)). Их образы символичны, возникают в опере трижды, служат своего рода смысловым рефреном. Мелодика их вокальных партий отталкивается от интонаций живой человеческой речи, представляет собой мелодизированный речитатив.

В оркестровую ткань эпизода «Дорога» для усиления драматургического значения сцены и звукоизобразительного эффекта, вплетаются новые тембры. Логичным кажется появление народного инструмента – балалайки, которая иногда дублирует партии солисток, иногда создает подголоски. Также слышится постоянное присутствие дорожных колокольчиков, которые символизируют «птицу-тройку» и относятся к образу дороги. Щедрин вносит разнообразие в манеру звукоизвлечения введением вокально-технической новинки – вокализации попеременно то открытым, то прикрытым ладонью ртом. Такое пение, вместо обычного с закрытым ртом дает оригинальный эффект мерцания певческого тембра. Хоровая вокализация в сочетании с глубокими оркестровыми созвучиями – педалями и длительно пульсирующим монотонно-однородным звуком *dis* способствуют созданию впечатления однообразного дорожного покачивания, пребывания в завороженно-смутном состоянии, близком к сновидению, дрёме.

Существенное обновление в развитии народно-хорового пласта привносит седьмой номер *«Песни»*. Впервые вводится тема и слова песни «Ты полынь, полынечка трава», сходной по характеру звучавшей ранее «Не белы снеги». Яркий тематизм сосредоточен в дуэте запевал, в интервалике и ритме хоровой партии сохранены общие формы движения, о которых упоминалось выше. Эпизод отмечен новым тембральным решением, мужские голоса в сцене отсутствуют. Фактурное изложение женских меняется; сопрано и альты повторяют до конца номера начальные мотивы-формулы равной продолжительности в каждом из голосов. Так складывается довольно крупный алеаторический квадрат: Своеобразная вокализация, отмеченная авторской ремаркой «напевая, полуоткрытым ртом, с неясной дикцией» сходна с народным причетом, а женский состав исполнителей – с певицами-плакальщицами.

Десятый номер оперы *«Кучер Селифан»* представляет собой динамизированный повтор сцены «Дороги». Эти эпизоды начинаются повторяющимися напряжёнными кульминациями (*fff* и *sfff*) с постепенным снижением звуковысотного уровня и динамическим спадом. В хоровом вступлении к десятому номеру, в отличие от третьего, фактура усложняется обилием распевов, подголосков, дополнительного текста. Оркестр во вступлении полностью дублирует хоровую ткань. Философские размышления Селифана «Но ... вы, любезные», в поэме Гоголя принадлежащие Чичикову, идеализируют этот персонаж. Таким образом, Щедрин смещает акценты, и нашему взору предстаёт мудрый кучер, рассуждающий о русской доле. Плачевый мелос достигает кульминации в № 12 – «Плачь Солдатки».

Ведущий интонационный рисунок заключен в партии солистки, которая построена по типу мелодий народных похоронных плачей. Плач представляет собой цепь круто ниспадающих от высокого звука вниз сольных интонаций с постепенным повышением – от звена к звену – вершины-источника и учащением ритмической пульсации, что способствует нарастанию интонационной экспрессии. Роль хора в этом эпизоде аккомпанирующая. Хоровая фактура представляет протяжённые диссонантные гармонии с разновременными вступлениями и переводами партий. Эффект пространственной перспективы усиливается благодаря пению на гласную «А». Этот номер является филоофско-драматической кульминацией оперы, необычайно глубокой по своей идейно-смысловой насыщенности. Разительным контрастом звучит эта сцена с последующей – «Бал у Губернатора».

Последние два рефренных номера (народно-хоровые номера – лейттемы), обрамляющие третье действие оперы, становятся тематическими репризами произведения. Первый из них, «Запев» (№ 14), напоминает обычную репризу (несколько сокращенную в сравнении со «Вступлением»). В последнем (№ 19) после краткой сцены (Ноздрёв, затем Чичиков и Селифан) вводится хоровое обрамление оперы с чертами развёрнутой синтезированной репризы-коды. В финальном звучании смонтирован материал «Вступления», «Песен» и сходных по музыке «Дороги» и «Кучера Селифана». Опера заканчивается степенно неторопливым разговором Бородатого и Мужика с козой относительно мощности колес чичиковской брички. У Гоголя названный диалог помещён на первых страницах поэмы, предваряя действие. Опоэтизированный образ дороги, голоса народной жизни, темы народной судьбы создают величественный и трагичный образ России.

Два номера оперы – сцены № 5 «Шибень» и №18 «Отпевание Прокурора», исполняемые камерным хором, отличаются музыкальным материалом от песенных фрагментов и несут большую драматургического нагрузку. Эпизод №5 *«Шибень»*[115] – внешне неброский, с незначительный по функции в сюжете, но существенный по развитию глубинной мысли оперы. В данной сцене композитор, вслед за Гоголем, прогнозирует историческое неблагополучие своей страны, как бы предчувствуя наступление тяжёлых, смутных времён. Оркестровое вступление как нельзя лучше рисует в нашем воображении ухабистую, размытую дождями дорогу, каких много на Руси, короткие удары грома, яркие вспышки молний. Обилие акцентов, в частности на слабую долю, всевозможных штрихов, при общем характере исполнения *marcato,* «рваный» ритм, терпкие созвучия, динамика *ff*, количественное преимущество ударных и низких духовых инструментов (*Percuss., Tuba, Cor., Tr-be, V-le, Cl.*) создают этот яркий образ. На фоне картинных проведений оркестровой и хоровой партий проходит диалог Чичикова и Селифана, преимущественно в верхних для обоих голосов регистрах – путешествующие словно стараются перекричать стихию. Вступление хора создаёт особый эффект, подобный тому, как после яростных, угрожающих раскатов грома проливается на землю дождь. Потоки воды, с тихим шелестом, тонкими струями; постепенно набирают силу, перекликаясь своеобразной музыкой. Хоровой эпизод, построен как многоголосная псалмодия, в виде свободного канона с варьируемым интервалом вступления

[115] Выбоины, ухабистая дорога

голосов. Динамический нюанс хора – *ppp, sotto voce* – сохраняется почти до конца номера, а в коде, становясь ещё глуше – *pppp*, низводит речитацию почти в шёпот. В этой сцене композитор использует характерные жанровые признаки: выдержанный речевой ритм (читок), речитацию на одном звуке (монотония), прерываемая своего рода «кульминациями» – интонационным выделением ключевых слов. Текст в данном хоровом эпизоде – это переплетение подлинного молитвенного текста с народной просьбой-упованием на Бога. Тексты молитвы и народной просьбы совмещаются, взаимодействуют между собой, накладываются один на другой, сливаются в единое целое, выступают одним из способов, применённых композитором для выявления духовной сути образа народа.

Номер № 18 *«Отпевание Прокурора»* является первым, «тихим» финалом произведения, несёт на себе огромную драматургическую нагрузку. Сцена соединяется с предыдущей по принципу контраста: разрастающаяся лавина городских сплетен неожиданно обрывается смертью Прокурора, и миру суетному, преходящему, миру пустых страстей противопоставляется возвышенная, духовная сущность бытия. Впечатление никчемности, подчас бесполезности существования этого мира усугубляет реплика Губернатора на фоне хоровой молитвы «А зачем жил или зачем умер?..». Сама фигура Прокурора не является в опере сколько-нибудь весомой или значительной. Этот персонаж фигурирует в начальной сцене, которая представляет собой экспозицию образов чиновничьего мира. В сцене «Отпевания» важен факт самой смерти, а не ее носитель. Р. Щедрин по сравнению с Гоголем, укрупнил этот номер, поднял его на уровень глав. Подлинным героем сцены является не Прокурор, а народ. Таким образом, контраст между сценами «Толки в городе» (предыдущая сцена) и «Отпевание Прокурора» достигается различными средствами.

Это контраст смысловой, стилистический, фактурный, темповый, динамический, с признаками арочной драматургии. Так, эпизоды №5 «Шибень» и №18 «Отпевание Прокурора» объединены общей тематикой (обращение к Богу), проходят в нюансе *ppp* и *pppp* у хора, что придаёт звучанию ещё большую напряжённость, заставляет прислушаться, приковывает внимание. Обе представляют собой конкретно-жанровые зарисовки. В этих номерах прослеживаются опора на жанр псалмодии, равноправие голосов (при различной форме и фактуре), выдержанный речевой ритм, исполнение читком (в «Отпевании» эти черты присущи партии Священника), интонационное выделение ключевых слов.

Большая часть панихиды звучит без оркестрового сопровождения. Хоровая фактура сцены «Отпевание Прокурора» хоральна. Композитор использует хорал не в каноническом понимании, но, отталкиваясь от основных традиций жанра, модернизирует их. За принцип изложения материала взяты хоровое многоголосное пение с одновременным произнесением одного и того же текста во всех голосах, единые цезуры в тексте и музыке, непрерывность звучания. Хоровой рефрен перемежается вокализированной речью Священника, что соответствует церковным традициям и одновременно придаёт номеру черты рондальности.

Хоровую фактуру отличает моноритмичность, монолитичность, использование низких регистров, выдержанное шестиголосие (*divisi* мужских

голосов). Большое значение имеет фонизм фактуры, который основан на чередовании аккордов секундовой и терцовой структуры. Особое внимание композитор уцепил подбору текста в опере, и рассматриваемая сцена не явилась исключением. Именно текст в сочетании с музыкальными средствами выразительности помог нам выявить истинный смысл «Отпевания». Щедрин использовал подлинные строфы второй части Литургии (Литургия оглашенных) из третьего Антифона.

Опера «Лолита» Р. Щедрина (по роману В. Набокова) была поставлена в Стокгольме (Швеция) в 2003 г. В 2006 г. в Москве состоялась премьера *хоровой* оперы «Боярыня Морозова» Р. Щедрина. Данное сочинение продолжает традиции русской классической музыки (исполнители – камерный хор студентов Московской консерватории под руководством Б. Тевлина).

Знаменательным явлением этого жанра стала опера «Не только любовь» Р. Щедрина. Опера объединяет особый мир многоплановых элементов – от профессиональных до фольклорных, от частушечности и ариозности к динамическим волнообразным построениям. Сюжет оперы «Не только любовь» естественно вписывается в канву 60-х годов. Хор в опере является комментатором происходящих событий, ведет свое повествование о мире и человеке, о незыблемости этических и нравственных норм. Хоровая сцена открывает оперу – хор девушек «Ох ы да, скоро, скоро снег растает» – жанр частушки-страдания. Хор вопере сочувствует тайным мечтам героини, находится в диалоге с ней, предостерегает от опрометчивого действия (финал 2 действия). Хоровая тема носит характер рефрена – она трижды появляется в первом действии, экспозиции и завязки драмы, а затем и в финале оперы – арочность, подчеркивание глубинного колорита происходящего. Частушечный жанр пронизывает не только хоровые номера, но сольные эпизоды и оркестровую фактуру. Их переплетение – в сцене деревенской вечеринки. Скерцозность частушечных образов постоянно подчеркивается игрой тембров, порой их забавным сочетанием, неожиданными ритмическими и динамическими акцентами, ладотональными сдвигами.

В оперных спектаклях последней трети XX века хор выполняет различные функции – от комментатора («Крылатый всадник» В. Рубина), оркестровой краски («Мертвые души» Р. Щедрина) до участника действия и высказывания от лица автора. Голос хора и общезначим, и субъективен, хор может сопереживать героям, и возноситься над действием, обобщая происходящее на сцене («Мистерия» Шнитке). Таким образом, наряду с оркестровой драматургией и пластическим воплощением, вокальное начало и непосредственно хоровое играет важнейшую роль в становлении современной оперной концепции.

В последней трети XX хор активно проникает в музыкально-театральные жанры (балет, музыка к спектаклям). Например, в балете «Ярославна» Б. Тищенко хор составляет важнейший участок эпического повествования, наделен множеством различных функций (предвосхищает действие и комментирует его, дает ему оценку и осуществляет лирическое

отступление). Хор может брать на себя роль группы действующих лиц («Сговор князей») или народа («Слава Игорю»). Коллективное слово здесь увеличивает убедительность, значительность речи мудрейшего из князей, делает ее более веской и внушительной. Хор рисует все подробности побега Игоря, внешне бесстрастно рассказывает о затмении. В картине «Ночные предчувствия» хоровая партия включена в оркестровую ткань как один из ее голосов. Женский состав хора чаще всего выступает в балете в моменты лирических отступлений – воспоминаний русичей о счастливой поре жизни. Декларируя определяющее значении хора, Б. Тищенко поручает ему поставить точку в произведении. Спокойствием и величественностью насыщено пение хора в финале балета – «Молитве». Партии хора (особенно, мужские голоса) наиболее архаичны. Все хоровые унисоны звучат на древнеславянском языке, перенося слушателей в атмосферу давней эпохи. Обобщенность ораториальных приемов сочетаются в балете с театральной действенностью, с мастерством симфонического развития.

Тема 11. Духовная музыка русских композиторов XX столетия

Духовному возрождению, наступившему в конце XX века, предшествовал мощный расцвет сакрального искусства, подготовленный творениями таких великих музыкантов, как М. Глинка, М. Балакирев, М. Мусоргский, С. Танеев, Н. Римский-Корсаков и П. Чайковского, а позднее А. Гречанинова, А. Кастальского, П. Чеснокова, К. Шведова и С. Рахманинова. Историко-политическая ситуация, сформировавшаяся после революции 1917 года, обусловила запрет на сочинение и исполнение духовных произведений. Однако гонения на духовный жанр не искоренили древней традиции и хорового пения, звучавшего в уцелевших храмах. Некоторые композиторы сочиняли под запретом «в стол» (А. В. Никольский, дирижер К. С. Голованов, композитор и дирижер А. В. Александров). «Духовный простор» начал открываться нашему современнику в преддверии двух великих дат – 1000-летия Крещения Руси (1988) и 2000-летия Рождества Христова. Это воплотилось в проведении хоровых фестивалей, конкурсов, концертов, в активизации процесса ното- и книгопечатания.

Для ситуации последней четверти XX столетия характерна: а) реставрация церковного репертуарного пения путем создания новых переложений и сочинений; б) активизация композиторской деятельности в области создания произведений на духовную тематику.

Возрождение духовной традиции усложнило и еще более дифференцировало существующие в духовно-концертной практике понятия «музыка и пение», «концертное и клиросное». На современном этапе развития русская современная духовная музыка не сводится только лишь к служебному (церковному литургическому) пению и становится явлением более общего порядка. Такой подход имеет свои традиции. Так, в данном жанре всегда работали виднейшие российские композиторы, занимавшиеся сочинением

духовных произведений и обработок древних церковных мелодий. Однако, нередко выпущенные для храмовой службы композиции из-за несоответствия богослужебному канону, духу богослужебных песнопений отвергались церковной традицией. Все это привело в начале XX века к появлению так называемого *концертного жанра* духовной музыки (о его неоспоримой важности говорил А. Никольский). К концертному направлению относятся сочинения А. Гречанинова, П. Чеснокова, А. Кастальского, которые получили широкое распространение в период возрождения духовной традиции. Современные композиторы (вторая половина, или последняя треть XX века) активно используют в своих духовных сочинениях несвойственные строгой канонической традиции элементы: от текста, составов, особенностей ладогармонии, до введения инструментального сопровождения (к примеру, в жанре православной духовной музыки первым «экспериментатором» был А. Гречанинов, («Демественная литургия»)). Признаком творческой активности композиторов, выражающей их искания, становится жанровое многообразие созданных произведений. Таким образом, в преддверии 1000-летия Крещения Руси современная духовная хоровая музыка представлена двумя самостоятельными направлениями: а) *литургическая, клиросная музыка (богослужебное пение); б) духовно-концертная музыка*.

Литургическая, клиросная музыка (богослужебное пение). После 1917 года церковно-певческое искусство подверглось репрессиям со стороны государственных властей, что привело к упадку богослужений. Реальный процесс восстановления утерянных традиций относится к последней трети XX века. В настоящий период в традициях богослужебного пения – с сохранением канонов – работают о. Сергий Трубачев, о. Матфей (Мормыль), протоиерей Ник. Ведерников, композитор Владимир Мартынов. Наиболее распространенные жанры клиросной духовной традиции:

а) *литургия* («Литургия» о. С. Трубачева, песнопения которой представлены композитором как свод богослужебного пения на основе переложения древних мелодий и авторской музыки; «Строчная литургия» В. Мартынова, получившая широкое распространение в исполнительской клиросной практике, «Литургия» Н. Ведерникова);

б) *всенощное бдение* («Всенощное бдение» Н. Ведерникова на старинные распевы, индивидуально-авторская интерпретация «Всенощного бдения» о. С. Трубачева с преобладанием различных распевов (валаамский, соловецкий, троицкий, зосимовский и мн. др.));

в) *гимноканонические песнопения* («Задостойники и припевы» о. Сергий Трубачева, переложения ирмосов о. Матфея);

г) *прикладные песнопения* с освоением заменного распева (В. Калистратов, Н. Лебедев, В. Рябов). Вышеназванные сочинения приспособлены к условиям храмового исполнительства, не всегда располагающего высокопрофессиональными коллективами (исключение – хоры архим. Матфея, В. Горбика, Г. Сафонова, о. Амвросия).

Для стилистики сочинений клиросной традиции характерно:

- *переложения древних распевов (о. Сергий в стилистике А Кастальского);*
- *обработки древних распевов, где распев, по древнерусской традиции звучит в среднем голосе (В. Мартынов);*
- *поворот к модальному многоголосию (о. Сергий);*
- *согласованное взаимодействие канонического текста и музыкальной формы;*
- *использование несимметричного ритма, часто без указания тактовой черты (В. Мартынов, о. Сергий);*
- *ограниченные рамки звукоряда;*
- *диатоника (Н. Ведерников);*
- *в основе формообразования – лежит попевка (В. Мартынов);*
- *гармония, основанная на интервальном принципе (В. Мартынов);*
- *использование полифонических приемов (Н. Ведерников);*
- *сосредоточенность, вдумчивый отбор средств музыкальной выразительности в сочетании с глубокой выразительностью;*
- *строгость, аскетичность, внутренняя созерцательность в молении, минимализм;*
- *сочетание канонического и глубоко индивидуального начала.*

Духовно-концертная музыка. Жанр духовно-концертный представлен не только произведениями без сопровождения (согласно канонам православной традиции), но и монументальными произведениями с сопровождением и огромной ролью инструментального и симфонического начала, а также исключительно инструментальными сочинениями. Среди возрожденных жанров – русские православные так и жанры латинского обряда.

Характеризуется стремлением композиторов создать концертно-духовные сочинения, основанные на глубоком религиозном переживании, навеянные древними песнопениями и распевами; к акапельному пению примыкают вокально-симфонические (вокально-инструментальные жанры, а также духовные жанры в симфоническом воплощении). Духовно-концертная традиция охватывает жанры как православного, так и католического обряда, на канонические и поэтические тексты, в чистом виде либо в синтезированном. Включает разнообразные жанры, многие из которых обнаруживают стремление композиторов к созданию многочастных циклов:

Литургия – специфический церковный жанр, имеющий большую историю. Это «последование» содержит закрепленный уставом текст, служащий основанием для определенного ансамбля песнопений[116]. «Авторская» (а не обиходная) литургия – явление не новое. Музыкальному искусству известны литургии П. Чайковского, А. Кастальского, М. Ипполитова-Иванова, К. Шведова, С. Рахманинова, П. Чеснокова,

А. Гречанинова, А. Никольского и др». На современном этапе литургия как целостное церковное произведение представлена в творчестве Н. Сидельникова («Литургия св. Иоанна Златоуста» / «Литургический концерт в двух ораториях»), Н. Лебедева, В. Успенского, Г. Белова («Концертная литургия»), А. Киселева («Литургия св. Иоанна Златоуста» из 18 частей, отмеченная гармонической красочностью и темброво-колористической полнотой, А. Рыбникова («Литургия оглашенных»). В отличие от литургий предшествующего времени современная литургия, отмечена свободой в области специфических жанрово-смысловых признаков («Литургия Иоанна Златоуста» В. Кикты, литургический цикл на украинском языке, с опорой на традиционные жанры, «Литургия» Н. Корндорфа, с современной хроматизированной звуковысотностью, диссонантными гармониями, яркими артикуляционно-динамические приемы, своеобразной ритмикой).

*Всенощное бдение***.** Возрождение жанра всенощного бдения происходит в русской музыке после 85-летнего перерыва. Современная тенденция свидетельствует о создании циклов, которые и по музыкальному образу, и по технике композиции имеют характерный концертный облик («Всенощная» Г. Дмитриева, состоящая из 14 номеров, избранных и расположенных согласно чинопоследованию, мастерская по технике композиции; «Песнопения всенощного бдения» А. Киселева, состоящая из 11-ти номеров, с индивидуализированной авторской трактовкой жанра; а также сочинения Н. Лебедева, Р. Леденева, В. Успенского, В. Мартынова, А. Эшпая).

Крупные кантатно-ораториальные формы в русской духовной музыке XX столетия. Развитие духовных жанров крупных форм обусловлено серьезными переменами в мировоззрении современного общества. Возрождается древнеправославная тематика, канонические образы церковного искусства, старинные клиросные жанры, происходит расширение образно-тематического диапазона духовных хоров. Широкое распространение и индивидуализированное авторское прочтение получили следующие крупные жанры:

- *духовная кантата с сопровождением* (к рубежным сочинениям относятся кантата «Светлое Воскресение» В. Рубина для смешанного и мужского хора, органа, челесты; «Аллилуйя» С. Губайдуллиной, семичастный цикл для хора, органа, дисканта и цветовых проекторов; «Литургическое песнопение» Ю. Буцко, которое включает канонические молитвы «Отче наш» (2 часть), «Богородице Дево» (6), «Господи и Владыко животу моему» (4)); «Псалмы Давида» Н. Сидельникова и «Оратория Псалмов» В. Рубина на ветхозаветную тематику;
- *духовный концерт* (*a cappella* и с сопровождением). Художественные вершины в этом жанре – духовные концерты А. Шнитке («Концерт на стихи Г. Нарекаци», «Стихи покаянные») и Н. Сидельникова, «Псалмы Давида» Е. Подгайца, «Оратория Псалмов» В. Рубина); В жанре духовного концерта на православные тексты работали также: В. Рубин, К. Волков, Н. Лебедев («Господь – просвещение мое» на стихи псалма 26), В. (Довгань

«Из триоди постной»), В. Сариев («Аллилуйя» на стихи Пономарева (Москва)); А. Королев, Ю. Фалик, Д. Смирнов («Тебе поем» на церковно-канонические тексты, памяти 200-летия со дня рождения А. Пушкина, для детского/женского хора /Петербург/), В. Беляев, М. Цайгер (Воронеж), А. Микита («Словянская душа» на стихи А. Толстого, для смешанного хора), И. Голубев («Кредо», сцены из Евангелия по Матфею (либретто автора) для хора, солирующего альта, органа, челесты и инструментального ансамбля (возможно отнести к кантатно-ораториальным жанрам);

- *духовный концерт с сопровождением* («Господи, воззвах к тебе» В. Успенского для см. хора и симфонического оркестра; «Из Часослова» С. Губайдуллиной);
- *реквием* занял значительное место в творчестве современных композиторов (А. Пащенко, Б. Тищенко /на слова А. Ахматовой/), А. Шнитке, Э. Денисова (сл. Ф. Тенцера), С. Слонимского (на латинские тексты), В. Артемова (на латинские тексты). Для эволюции жанра реквиема в русской музыке характерна трансформация из сферы канонического богослужебного песнопения к философскому обращению к трагическим моментам истории (ВОВ, репрессии – «Реквием» В. Артемьева для смешанного хора, оркестра.), а также к глубоким вопросам бытия. Одна из модификаций жанра – трактовка реквиема как мемориального сочинения памяти умерших вождей (М. Юдин, Ю. Левитин, Д. Кабалевский). Для современных реквиемов характерно несколько трактовок: а) *на латинские канонические тексты* («Реквием» В. Мартынова, созданный для богослужения; в новом историческом аспекте, как попытка возрождения жанра в его ортодоксальной форме – «Реквием» А. Шнитке*)*; б) свободная *трактовка*, сочетающая канонические тексты с поэтическими авторскими текстами. Жанр реквиема заслонил жанр панихиды («Панихида» Н. Лебедева – одно из немногих (после А. Кастальского) продолжение этого жанра в современной хоровой музыке;
- *жанр латинской мессы,* к которому композиторы современности обращались значительно реже, чем к реквиему. Форма мессы использовалась в крупных сочинениях – (например, А. Шнитке в Симфонии № 2 использовал форму мессы для солистов, камерного хора и симфонического оркестра). В 30-е годы XX века к жанру мессы обращались композиторы-эмигранты (пять месс А. Гречанинова, «Месса» И. Стравинского, «Месса» А. Н. Черепнина). К оригинальному прочтению жанра относится «Музыкальное приношение памяти И. Ф. Стравинского» Д. Смирнова – *missa-brevis* для смешанного хора a cappella, органа, и инструментального ансамбля; к более традиционному – «Messa in D» Г. Дмитриева. К некоторым особенностям развития жанра относится использование серийной техники в рамках вокального многоголосия (в традициях хоровой полифонии, например, нидерландской школы): «Месса» Ю. Фалика для солистов, смешанного хора и камерного оркестра. Продолжает традицию жанра мессы Е. Подгайц («Мисса вэрис» для

детского (женского) хора и органа, оригинальное по степени изобретательности и яркости музыкальных образов сочинение длительностью 47 минут и «Нью-Йоркская месса» для смешанного хора);

- *духовная хоровая поэма* («Запечатленный ангел» Р. Щедрина – композиция, отражающая тип духовных сочинений с программной основой (образы изобразительного и литературного искусства);
- *многообразные крупные ораториальные формы*, которые по своему тематическому и смысловому наполнению могут относится к музыкальному житию или евангельским историям (к вокально-инструментальному жанру) и совмещают различные стилистические черты заявляют о себе в русской музыке в 90-х годах XX столетия. Сюда же примыкает жанр русских *пассионов* или *страстей* (например, «Русские страсти» В. Мартынова – своеобразная реконструкция архаических песнопений, практическое возрождение монодийного пения, строчного многоголосия, традиций древнерусского церковного пения; «Русские страсти» А. Ларина; «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова – произведение синтетического жанра, с чертами оратории, пассионов, мессы; «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова; «Скорбящие радости Богородицы» Д. Смирнова; «Семь слов Спасителя на кресте». С. Губайдуллиной); *евангельских историй* («Рождественская симфония» В. Поджидаева, «Рождественские колядки» А. Ларина, «Рождественская звезда» Э. Денисова). Данные композиции являются своеобразным возрождением жанра средневековой западноевропейской мистерии, барочной «Истории Рождества» на русской почве;
- *музыкальное житие* – новый духовный жанр, зародившийся в данном тематическом русле и получивший широкое распространение в последние 15-20 лет XX столетия среди нетрадиционных жанров хоровой музыки. Развивается в соответствии с литературным прожанром, однако развертывается разнообразно в музыкально-драматургическом отношении: в формах хоровых без сопровождения, кантатного, оперно-ораториального, мистериального цикла в соответствии в житейной канвой (духовная кантата «Преподобный Савва игумен» и опера-оратория «Святитель Ермоген» Г. Дмитриева). В западноевропейской музыке интерес к таким тематикам возник давно – оратория «Жанна д Арк на костре» А. Онеггера, духовные оратории «Христос» и «Легенда о святой Елизавете» Ф. Листа, опера «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана).
- *жанры, не имеюие аналогов в хоровой практике* («Завещание Н. В. Гоголя» Г. Дмитриев);
- *стилизация западноевропейских духовных жанров* – возникновение жанра мотета – А. Королев, мотет «Аве Мария», мотеты на русские тексты – кантата «Два размышления о Божьем величии» на стихи Ломоносова для см. хора и мотет для см. хора и сэмплера «Памяти О. Мессиана» (на слова С. Аверинцева);

- *гимн* – происходит возрождение жанра (особенно в его инструментальном воплощении) в творчестве А. Шнитке (четыре гимна) и Н. Корндорфа (три гимна);
- *хоровая симфония* – появление жанра хоровой симфонии на духовную тематику свидетельствует о расширении горизонтов идейного содержания в сочинениях масштабных форм. Среди примеров – симфония «Праведная Русь» Г. Дмитриева, оригинальная композиция для двух солистов и мужского хора без сопровождения, структурируемая из пяти «блоков»-текстов: а) «О Борисе и Глебе» (стих покаянный – анонима XVI века); б) «Прощание игумена Филиппа с Соловецким монастырем», где использован псалом 136-строчного письма в расшифровке А. Кастальского; в) «Молитва» (1917) из тетради великой княжны Ольги Николаевны; г) «Осенняя годовщина» (стихи Ю. Кузнецова); д) «Заклинание» (стихи М. Волошина). Атрибуция сочинения как «симфония» – адресует к масштабной концептуальности идейного замысла, с нетипичным. Симония Г. Дмитриева отличается нетипичным тембровым воплощением и техникой исполнения каждой части. По степени идейного разворота сочинения А. Ларина («Русские страсти») и В. Кикты («Фрески Софии Киевской») также примыкают к жанру хоровой симфонии;
- *многочисленные камерные сочинения различных жанров (на церковно-канонические и внеобиходные тексты)* – хоры на духовные стихи и жития святых, покаянные песнопения и т. д. («Былина о Борисе и Глебе» Ю. Буцко для баса и хора *a cappella*; хоры Г. Свиридова, К. Волкова, Г. Дмитриева, В. Кикты, Р. Леденева, Д. Смирнова, В. Рябова). Характерна тенденция данных сочинений – предназначение для концертного исполнения, а не для литургической служб. Данный тип сочинений составляет по определению Н. Гуляницкой пласт «паралитургических» песнопений, и заметно расширяет репертуар духовно-концертной музыки, звучащей на фестивалях, конкурсах, концертах.

Духовные сочинения в творчестве Г. Свиридова, Р. Щедрина, А. Шнитке, Э. Денисова, Г. Дмитриева и др. Георгий Свиридов является знаковой фигурой в возрождении и становлении духовной традиции, продолжает линию Нового направления (начало XX века). Тематика многих сочинений Г. Свиридова с позиций современности предстает в ином развороте – не только с претворения народного (патриотического) начала, но и с позиций воплощения начала духовного. А. Белоненко говорит о постепенном формировании религиозной идеи в творчестве Г. Свиридова (начиная с «Ночных облаков», «Песен безвременья», «Пушкинского венка», «Отчалившей Руси») и утверждает, что «религиозная идея, несомненно, становится конечной, центральной в творчестве Г. В. Свиридова». Исследователь очерчивает круг сочинений, которые можно охарактеризовать как принадлежащие к «жанру духовной лирики».

В творчестве Г. Свиридова «чистые» канонические жанры отсутствуют. Однако, в поэтике хорового стиля ощущается глубокая связь с исконно

русскими, глубинными традициями православной музыки: а) характерное изложение хоровой фактуры; б) сплав церковно-канонического и народно-песенного начал; в) собственно обращение к акаппельному пению как архаичному пласту хоровой православной музыки.

Для композиторского почерка свойственна *духовность* как особенность мироощущения. Она проявляется уже на ранних этапах («Пять хоров на стихи русских поэтов») через финальный хор «Поэмы Памяти Сергея Есенина», камерные кантаты и инструментальные сочинения («Маленький триптих») к вершинам в сфере духовности – хоровой концерт-вокализ «Памяти А. А. Юрлова», к трем хорам к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973), и конечно, к мегациклу «Песнопения и молитвы», завершающем творческий путь композитора.

Цикл *«Три хора к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович»* Г. Свиридова (1973) включает следующие три части («Молитва», «Любовь святая», «Покаянный стих»). Триптих является образцом первого обращения композитора к каноническим текстам и стилистике, жанрам церковного пения. Хоры представляют собой миниатюрные образцы древнейших православных традиций («неоархаика», «неоканоничность»).

В качестве средств музыкально-стилевой поэтики композитор использует: а) опору на знаменные распевы (например, в «Покаянном стихе» на слова Федора Крестьянина (Кристианина) в обработке В. Б. Бражникова); б) диатоничность; в) звучание мелодии на выдержанном пункте и длительных хоровых педалях; г) попевочно-вариантный тип мелодии; д) внутрислоговую распевность. В плане образной драматургии три хора воплощают молитвенную строгость (1 часть), жертвенную любовь (2 часть) и покаянную лирику (3 часть), с каноническим соборным стилем в крайних частях и индивидуализированным – в центральной части триптиха. В плане текстовой опоры композитор задействует молитвенные тексты (тропаря-богородична «Богородице, Дево, радуйся» в 1 части), старинные древние тексты XV века («Окаянный, убогий человек» в 3 части), фольклорные источники XIX века (во второй части). В цикле активно применяется монодия, хоровые педали, распевное пение, близкое к чтению. Эмоциональность цикла во многом достигается уплотнением хоровой фактуры.

Сверхцикл *«Песнопения и молитвы»* – представляет собой собрание духовно-музыкальных сочинений, включающее пять циклов: «Неизреченное чудо» (6 хоров), «Три стихиры (монастырские) для мужского хора» (3 хора), «Странное Рождество видевше...» (7 хоров), «Из Ветхого Завета» (3 хора), «Другие песни» (7 хоров). Данный мегацикл по своему содержательному и композиционному единству может быть назван «поэмой». Он завершает творческий путь композитора.

На более ранних этапах существовали два цикла «Неизреченное чудо» (6 хоров), и «Песнопения и молитвы» (10 хоров). Окончательная редакция мегацикла духовных песнопений сформировалась к 2001 году. Для музыкального материала цикла характерно: а) родство со знаменным распевом

(без прямого цитирования распевов); б) параллельное движение голосов. В области текста композитор использовал канонические тексты из уставных источников (стихиру, кондак, тропарь, псалом, величание), которые подверглись вариантности во имя подчинения музыкальной идее.

Хоры, входящие в мегацикл индивидуальны по форме, без опоры на конкретные жанровые образцы, но с подчинением логике развития текста. Присутствует секвенционность. Хоровая фактура цикла – многопланова, включает: а) хорально-гармонический склад; б) антифонность; в) псалмодирование; г) выдержанные хоральные аккорды и органные пункты. Фактура характеризуется разной степенью плотности аккордовой звучности (в зависимости от содержательного наполнения в тексте).

Тембризация мегацикла демонстрирует «двуххорность» и антифонность (№ 1 и 5 из цикла «Неизреченное чудо»; № 6 и 7 из цикла «Странное Рождество»; № 1 «Из Ветхого Завета»; № 3 и 4 из цикла «Другие песни»), политембровые сочетания, включая полифонию тембровых пластов. Область звуковысотности характеризуется попевочностью, повторностью, поступенностью голосоведения (однако без опоры на «ариозность»), с устойчивой диатоникой в основе. Гармония сохраняет черты свиридовского стиля – терцовость, с аккуратным введением побочных тонов, педали, квазиквартовые созвучия. Тональные планы циклов разнообразны, часто с хроматической основой. В мегацикле «Песнопения и молитвы» Г. Свиридов возродил высокие духовные традиции отечественной хоровой культуры.

Хоровой концерт *«Концерт памяти А. А. Юрлова» Г. Свиридова* (1973) по образному строю относится к духовной лирике концертного плана, и связан с традиционными культовыми жанрами опосредованно. Сочинение относится к жанру концерта-вокализа, является одним из ярчайших и редких образцов бестекстовой музыки крупных форм. Опора на знаменность, «кантовость», храмовую акаппельность православной духовно-певческой традиции – является олицетворением свиридовского духовного стиля. Концерт состоит из 3 частей («Плач», «Расставание», «Хорал»), по идейно-внутреннему содержанию близок жанру реквиема (созданного в память о друге). Музыкальная драматургия концерта репрезентирует свойственную Г. Свиридову идею оплакивания и воскресения – средствами бестекстовой вокализации происходит воплощается устремление к Божественному идеалу, победа Духа через смирение и покаяние.

«Концерт для хора» (1986) *Альфреда Гарриевича Шнитке* (1934 – 1998) – первый духовный концерт композитора. Написан на слова армянского классика X века, монаха и поэта Григора Нарекаци (в современном переводе Н. Гребнева). Это молитвы-обращения к Богу, продолжающие традиции обращения к Богу в псалмах Давида. В концерте ощущается стилистика старинных песнопений, опора на жанр русского духовного хорового концерта.

Концерт характеризуется обилием интонируемого текста, представленного без сокращения текста первоисточника (4-я книга «Скорбных песнопений»), крупномасштабностью частей. Композиция

состоит из 4-ех частей (ч. 1 «Воззвание к Творцу», ч. 2 «Плач», ч. 3 «Молитва», ч. 4 «Покаяние»), смысловое содержание которых – две образные сферы (тихое медитативное умиротворение (1-я и 4-я части) и действенный драматизм (2-я и 3-я части)) – подкреплено композиционной аркой. Первая часть – рассредоточенный вариационный цикл, вплетенный формой второго плана в трехчастную репризную композицию. Тематическое развитие обогащается полифонией подголосочного характера: к теме присоединяется контрастирующий подголосок; из подголоска вырастают новые голоса. Вторая часть усиливает экспрессию плача повторениями интонаций опевания и переменностью фактуры. Постепенно возрастает число партий, ведущих мелодию, увеличивается плотность гармонического фона. Финал – обрамляет цикл, нисходящая устремленность мелодических фраз отвечает восходящей направленности мелодических рисунков первой части. Кода финала («Аминь») воспринимается апофезом всеохватывающей духовной идеи, драматургической кульминацией всего сочинения.

Исследователи выявляют две интонационных сферы в концерте: медитативную (кантилена) и речитативную (псалмодирование и остинатность)[117]. Мелодика концерта сочетает интонации остинато, ламентозные интонации, широкие скачки, опевание одного тона, элементы колокольности. В основе интонационного развития каждой части находится первоначальная интонация[118]. Гармония изобилует соединеним терцовых аккордов с нетерцовыми созвучиями; в ладотональной сфере – синтез тонального и модального принципа мышления (гиподорийский лад).

Среди характерных приемов хорового письма выявляется: а) опора на монодию, движение параллельными квинтами, октавами; б) прием «эхо» или «светотени», основанной на игре переменных ладов; введение элементов сонористики, кластеров (для отображения сферы греховности); синтез полиритмии и смешанного типа фактуры. С жанрово-стилевого ракурса концерт демонстрирует слияние черт русской церковной традиции, армянской монодии, европейской хоральности. Исполнительский аспект опосредован традициями большого хора с сильной мужской группой.

Второй духовный концерт А. Шнитке – *«Стихи покаянные»* (1988) создан на основе литературного одноименного анонимного памятника XVI века (антология «Памятники литературы Древней Руси»). Жанр покаянных стихов относится к наиболее древним христианским памятникам (XII век), основан на идее покаяния – исповеди (одного из семи христианских таинств), «воплощает квинтэссенцию православного христианского вероучения и. наряду с этим, включает общечеловеческие светские мотивы. Вместе с первым концертом «Стихи покаянные» образуют своеобразный диптих о кающейся душе.

---

[117] Холопова, В. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М., 1990. – С. 238–240.

[118] См. подробно: Батюк, И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. Батюк. — М. : Московская консерватория, 1999. – С. 11–189.

Концерт написан для смешанного хора *a cappella* в 12-ти частях. Он полистиличен по музыкальному языку, демонстрирует обращение к хоровым формам разных эпох (григорианский хорал, православный обиход, строчное многоголосие, кант, старинный хоровой концерт). Каждая часть цикла выражает мысль стиха и отображает эмоционально-психологическое состояние (глубокая сосредоточенность (ч. 1, 3, 5, 11); идиллическая задумчивость (ч. 2); элегическая печаль (ч. 4, 7-9); драматическое покаяние; плач-причитание; катарсис. Смена психологических состояний лежит в основе драматургии концерта. Среди жанровых истоков ведущими является плач-причет (композитор использовал его как ритуальное и как внеобрядовое начало), лирическая песня, партесный концерт, опора на традиции массовых хоровых сцен русской оперы. В основе лейтинтонационного комплекса, сочетающего различные приемы (гетерофония, кластеры, полифония, унисоны, квинты, сложные гармонические созвучия) находится интонация малой секунды. Фактурная драматургия также основана на сочетании декламационного (причет) и хорального (песня) начал, на их неожиданной смене. Характерным приемом является обширное введение хоровых педалей (ч. 3, 5, 6, 9, 10). Концерт «Стихи покаянные» демонстрирует характерные черты вокального стиля А. Шнитке: а) высокую концентрацию аккордового изложения; б) преобладание диатонически распевного тематизма и плавного голосоведения; в) оригинальный синтез тональности как господствующей гармонической системы (только в этом жанре) с полимодальностью и атональностью (особенно красочны и эффектны в рамках этой системы тональные сопоставления на основе однотерцового родства). Элементы хорового письма обладают современными сонорно-фоническими характеристиками, содержат черты характерной для хоровой фактуры XX века инструментальности (микрополифония, сверхмногоголосие).

«Реквием» (1980) *Эдисона Васильевича Денисова* (1929 – 1996) для сопрано, тенора, смешанного хора и оркестра (на слова Ф. Танцера и литургические тексты). Композиция индивидуальна и современна по свойствам музыкально-стилевой поэтики. Данное произведение развивает характерную для XX века традицию смешения черт светской и духовной музыки в одном произведении. Примечателен выбор стихов немецкого поэта Франциско Танцера, пишущего на трех языках – немецком, английском и французском. Синтез трех языков (в одновременном звучании важнейших слов-символов – Свет, Тепло, Добро, Бог) символизирует общечеловеческий уровень поэтических обобщений в выражении общности человеческих проблем.

В партитуру вплетены молитвы из заупокойной мессы на латинском языке (использованы фрагменты из «Реквиема», «Литургии», «Евангелия»). Концепция образной драматургии – рассмотрение человеческой жизни как цепи вариаций от рождения до смерти, которая является началом новой жизни. Именно поэтому «Реквием» завершается светлым «Lux aeterna». Первая часть

«Рождение улыбки» (нем.) – передает тепло от рождения ребенка, противопоставленное неумолимому року смерти.

Вторая часть «Основная вариация» (англ.) – дуэт сопрано и тенора, выражает детство. Третья часть «Непрерывный танец» (франц.) –исполняется хоровым и оркестровым *tutti* и посвящается теме вечной любви. Четвертая часть «Автоматическая вариация» – имеет символическое значение семьи. Пятая чать «La crois» («Крест») – обозначает смерть. Музыкальный язык «Реквиема» синтезирует разнообразные композиторские техники. Гармонический язык сочетает сонористику, серийные и тональные комплексы. Хоровая фактура синтезирует монодию, гомофонию и полифонию. «Реквием» Э. Денисова не является литургическим сочинением. Концепция произведения направлена на осмысление важнейших вопросов Бытия.

«Реквием» А. Шнитке (1975). Реквием написан на церковно-литургический текст, выдержан в классико-романтических традициях XIX века и сочинялся как музыка для спектакля «Дон Карлос» Ф. Шиллера в московском театре на Таганке.

«Реквием» С. Слонимского (2004) написан для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра. «Реквиема» создавался одновременно с «Одиннадцатой» симфонией в память о невинно убиенных, сознания грехов, покаянии. Два сочинения объединены общностью идейной концепции. Произведение написано на литургические тексты заупокойной латинской мессы, однако их последовательность видоизменена. «Реквием» начинается и заканчивается номером «Lacrymosa» – передающим эмоции отстраненного чувства. Музыкальный язык «Реквиема» отличается индивидуальностью и современностью. В отношении мелодической и ладогармонической сфер доминирует опора на модальную систему (в традициях эпохи Возрождения).

Тематизм произведения основывается на 4-ех типах: а) скандирование слогов текста («Dies irae» и «Tuba mirum»); б) распевание формул («Hostias»); в) широкие внутрислоговые распевы в женских голосах; г) инструментальные фигурации барочного типа. Ладовая основа (дорийская и фригийская, приближение к побочным тонам и полиритмии) свидетельствует об освобождении от функциональной гармонии. Драматургия «Реквиема» направлена на подчеркивание идеи плача, заложенного в номере «Lacrymosa».

Мелодика части «Lacrymosa» опирается на жанр романса с постепенной трансформацией в песню. Часть «Dies irae» – лаконичная, но мощная по звучанию. Полифония оркестровой фактуры контрастирует и обрамляет эпизод хора, звучащий практически a cappella. Финал «Dies irae» построен на криках-кластера в хоре и оркестре, секвенции в форме арии баса (под удары колокола). Третья часть «Requiem aeternam» написан в характере повелительного призыва, в нем отсутствует идея смирения.

Спокойные части «Реквиема» – «Lux aeterna», «Domine Jesu», «Benedictus» – передают состояние молитвы, жанрово опираются на распевно-песенное начало. Часть «Lux aeterna» олицетворяет тихую скорбь в духе

православных песнопений, прерывается неумолимостью «Tuba mirum». Части «Agnus Dei» и «Rex tremende» также соединяются на основе контраста. Части «Kyrie eleison» (фуга) и «Benedictus» написаны для хора a cappella в сопровождении органа и высоких деревянных духовых инструментов.

«История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова (1992) написано для солистов, хора и оркестра. Произведение завершает линию духовной музыки композитора, намеченную ранее в 5 хорах на духовные православные канонические тексты к спектаклю «Преступление и наказание» (по Ф. Достоевскому). Цикл состоит из 7-ми частей, имеет ярко выраженные черты ораториальности и является примером сложного жанрового синтеза. Произведение объединяет разнообразные жанровые черты пассиона, рождественской и пасхальной оратории. Каждая часть соответствует повествованию о важнейших вехах в житии Иисуса («Рождение», «Поклонение волхвов», «Нагорная проповедь», «Видение», «Гефсиманский сад», «Голгофа», «Воскресение»).

«Русские страсти» (1994) Алексея Львовича Ларина (р. 1954) – оратория для солистов, хора, народного голоса, ударных инструментов и органа в 13-ти частях. Содержит подлинные гимнографические жанры, такие как Евангелие. Произведение повествует о всех основных событиях жития Иисуса и Его воскресении. Совмещает черты пассионов с другими жанрами. Так, повествование о последних днях (страстная неделя) земного пути обрамлено песнопениями на духовные стихи, посвященные рассказам о вещем сне Богородицы, и о ее плаче над телом Сына.

«Скорбящие радости Богородицы» (2002) Дмитрия Валентиновича Смирнова (р. 1952) – вокально-хоровые фрески для солистки, саксофона сопрано и смешанного хора. Произведение тематически связано с опусом А. Ларина и Э. Денисова. Центральные части этого 7-частного Богородичного цикла – «Сон Богородицы» и «Плач Богородицы» – совпадают по содержанию с частями 2 и 10 «Страстей» Ларина.

«Плач по Андрею Боголюбскому, великому князю владимирскому» (1987) *Владимира Михайловича Генина* (р. 1958) для солистов и хора. Восьмичастное лирико-трагедийное сочинение окаймлено виватно-гимнической аркой крайних частей. Смысловой акцент сделан не на деяниях героя, а на трагедии жизни, прерванной убийством князя, который, по словам летописца «достойно смерть принял».

«Исповедь блаженно Августина» В. Генина – музыкальное житие в форме хорового цикла (1989-1990). Идея праведника, признанного православной и католической конфессией; фигура праведника предстает в ином историко-документальном материале. Большинство номеров написаны на канонические тексты «Отче наш», «Благослови, душе моя, Господа», «Верую», составляя рассредоточенный цикл, где традиционные части мессы-литургии встроены в философско-повествовательную речь Августина (партия чтеца).

«Запечатленный ангел» Р. Щедрина (1988) для смешанного хора *a cappella*, двух солистов и свирели (флейты и гобоя) – хоровая музыка по повести Н. С. Лескова. Создание произведения совпадает с годом празднования 1000-я крещения Руси и посвящено этому событию. Композиция отличается масштабностью и монументальность (длительность звучания цикла – час), особым интонационным строем, восходящим к знаменному пению, свободной метроритмикой. Сочинение включает фрагменты богослужебных текстов из Литургии и Всенощной. Содержит лейтмотив «Ангел Господен» (созвучен тексту одного из героев повести старца Павмы: «Ангел тих, ангел кроток, во что ему повелит господь, он в то и оденется, что ему укажет, то он и сотворит. Вот ангел! Он в душе человеческой живет, суемудрием запечатлен, но любовь сокрушит печаль»[119]), который проходит в 1-ой, 3-ей и 9-ой частях и придает произведению своеобразный характер архаики.

«Запечатленный ангел» Н. Лескова является примером духовной прозы. Сочинение пронизано идеей святости, чистоты, любви к святыням. Цикл «Запечатленный ангел», следуя сюжетной линии повести, состоит из 9-ти частей (единение старообрядцев с христианской православной церковью). Выстраивается от интонаций знаменных распевов первых частей к предпоследнему хору «Отче наш», выдержанному в стилистике А. Гречанинова, П. Чайковского, С. Рахманинова. В основе крайних частей лежит «ангельская» тема (текст «Ангел Господен, да пролиются стопы твоя…»)[120], которая динамизируется от прозрачного звучания (1 часть) к торжественному звучанию на *fff* (9-я часть).

Жанр поэтического первоисточника (духовная проза) повлиял на способ метрической организации сочинения – свободно-метрическую вокальную просодию в характере знаменного распева и отсутствие обозначения размера (единственное указание 2/2 присутствует в начале VII части «Да исправится»). Форма сочинения – трехчастная: экспозиция (1-я – 3-я части), второй раздел (4-я– 7-я части, ряд библейский сюжетов и фрагменты молитв), заключительный раздел (8-я – 9-я части). Кульминация приходится на 8-ю часть – молитву «Отче наш». Заключительная часть – апофеоз, образует тематическую арку с 1-ой частью. В «Запечатленном ангеле» присутствует система лейтмотивов: а) мотив-рефрен «Истинно» (повторение аккорда *D-dur*); б) «ангельская тема»; в) тема «Душе моя восстании» (части 3, 7).

В партитуре присутствуют особенности хорового письма в стилистике древнерусского песнопения: 1) доминирование диатонических построений; 2) плавно-поступенное движение голосов с широким распевом интонируемых слов; 3) поочередное проведение темы в разных хоровых партиях (приоритет – альты и тенора) с контрапунктирующими подголосками; 4) активное введение хоровых педалей на главных ступенях лада. Также композитор

[119] Лесков, Н. С. Рассказы и повести. – М., 1982. – С. 95.

[120] Лесков, Н. С. Рассказы и повести. – М., 1982. – С.78.

использует средства современной музыкально-стилевой поэтики: 1) глиссандо при переходе аккордов (ч. 4); 2) тремоло –прикрывая и открывая рот ладонью (ч. 3); 3) полиритмические расслоения в хоровой фактуре (ч. 4); 4) введение сонористического эффекта «эха» подобно колокольному звону; 5) «террасно-динамические» перепады динамики на одном звуке; 6) использование синкоп, акцентов, штриха *staccato* и *sf*, не характерных для знаменного распева. «Запечатленный ангел» Р. Щедрина продолжает традиции русских классиков в области сочинения концертной духовной музыки, а также развивает стилевые черты нового времени.

Георгий Петрович Дмитриев (1942 – 2016) – один из современных композиторов, воплощающий в своем творчестве духовные идеи не только в жанре хоровой музыке *a cappella* («Stabat Mater dolorosa» (на стихи А. Ахматовой из «Реквиема»), «Messa in D»), в вокально-симфонических жанрах (симфония «Праведная Русь» (с мужским хором), но также в симфонических, инструментальных и вокальных жанрах – симфонии «На поле Куликовом», симфонии-концерте «Старорусские сказания» (сл. Бунина, 1987), квартете «И увидел я Новое небо и Новую землю», вокальном цикле «Тайная вечеря». Особый интерес представляют два сочинения композитора – «Завещание Н. В. Гоголя» и «Симфония ликов».

«Завещание Н. В. Гоголя» Г. Дмитриева (1997) – произведение своеобразного жанра, не имеющего аналогов в духовных и светских жанрах. «Завещание» можно в некотором роде сопоставить с кантатой и ораторией, а также с церковными прообразами. Сложный замысел произведения нашел отражение в образном высказывании – для чтеца, смешанного хора без сопровождения. Хоровой цикл состоит из 11 частей. «Пьесы» чередуются с каноническими молитвами «Взбранный Воеводо», «Плачу и рыдаю...» (самогласная стихира Иоанна Дамаскина из заупокойной службы), «Молитва» Гоголя (Господи, спаси и помилуй бедных людей), «Блаженны» (из литургии) в сочетании с «Молитвой Иисусовой», «Молитва» Гоголя (Помилуй меня, грешного, прости, Господи), Молитва Господня (Отче наш).

К особенностям музыкально-стилевой поэтики относятся: а) стилизационные подражания темброво-фактурной организации; б) черты современной техники; в) тональность с диатоникой и хроматикой; г) атональность (с 12-тиступенным звукорядом); д) элементы серийной работы; е) фрагменты алеаторики; ж) особые ладообразования. Проблемы жанра композитор решает своеобразно, увязывая с художественным содержанием. Духовное содержание приобретает форму поэтического первоисточника.

«Симфония ликов» Г. Дмитриева (1998). «Симфония ликов» – хоровое произведение в 4-х частях, объединенных программой – духовными образами, «ликами» русских святых – «Видение святого благоверного князя Александра Невского» (стихи А. Н. Майкова), «Успение святой Евфросинии Московской» (стихи А. Ахматовой), «Святая Елизавета» (стихи К. Р.), «Святой Серафим» (стихи А. Белого). В плане жанра сочинение репрезентирует форму духовного

обращения к разным святым с молением о помощи и заступничестве. С другой стороны – это концертное произведение, которому присущ «большой технический размах, мастерство симфонического развития музыкального (и вербального) материала».

Стилистике музыкального языка «Симфонии ликов» свойственно обобщение через жанр древнерусского распева. Доминируют элементы диатонической попевочности, особенно речитации, («инкрустируются в современный мелодический контекст»); обильные протянутые звуки (унисоны) (№ 1, № 2); моноритмичность хоровой фактуры в традициях молитвенного пения.

В плане ладотонального мышления – присутствует хроматическая тональность, используемая согласно художественным задачам. «Лик» св. Александра Невского написан в красках минорной диатоники (*h-moll, b-moll*), а видение умирающего князя – контрастными мажорно-хроматическими красками с имитацией звона (*A-dur* с соль-бекаром, затем в политональном сочетании с *As-dur*). Траурное «Успение» озвучено в 12-тоновой системе, с функциональной дифференциацией (хор и соло) на участки целотонового, хроматического и диатонического фонизма (полимодальность). В хроматизированной среде «лика» святой Елизаветы доминирует минорный лейтмотив (*f-moll*).

«Лик» преподобного Серафима Саровского написан в светлых мажоро-минорные краски (*in D*), слегка осложненные «дуновениями» хроматизма. Каждый «лик» – индивидуальный тип звуковысотного, гармонического, полифонического (имитационного) решения в индивидуальном фактурном преломлении.

Г. Дмитриев – мастер «оркестра человеческих голосов», владеющий техникой тембровой живописи, отображающей «лики» святых. Тембровое голосоведение берет на себя переменные функции, то лидируя, то создавая фон.

В фактурном решении автор избегает «квартетности» (термин А. Кастальского), схожей с «хоральностью» западного типа. Фактура – дышащая, с переменной плотностью голосов, варьированием аккордового и полифонического склада, с использованием техники полифонии пластов (например, № 1 – остинато (с закрытым ртом – тенора и басы) + лейттема «не в силе Бог, а в правде» (имитация у альтов) + рассказ (мелодия у сопрано); в № 2 – расслоение текстуры на две части – плотный хор (событийная линия) и соло (комментатор); в № 3 – переплетения и функциональные расслоения в пределах партии (особенно теноровой); в № 4 – внутренняя двухорность (низкие и высокие голоса), обусловленная разными текстовыми ситуациями. «Симфония ликов» Г. Дмитриев – повествование о прошлом на современном языке.

Духовная кантата «Преподобный Савва Игумен» Г. Дмитириева (2000) для мужского хора. Композиция кантаты сохраняет четкую номерную структуру, выдержанную в традициях масштабных музыкально-сценических

композиций подобного рода. Сюжет кантаты охватывает широкий временной диапазон – житие игумена представлено в кантате от истоков основания обители до смерти преподобного. В кантате восемь частей, в каждой из которых последовательно показана судьба духовного пастыря на фоне жизни основанного им монастыря (вторая атрибуция жанра – «Монастырская кантата»). Подзаголовок «Монастырская кантата» обозначает скорее место действия, чем жанр.

Опера-оратория «Святитель Ермоген» Г. Дмитриева (1999) для солистов, хора и симфонического оркестра в 10 сценах (картинах) с прологом и эпилогом на исторические, канонические (например, фрагменты подлинных воззваний Гермогена, фрагмент из истории Карамзина, песня о Гришке) и народные тексты и стихи Ю. Кублановского (либретто Г. Дмитриева). Опера – житие святого Гермогена (в народной традиции – Ермогена) единственная в русской музыке, где героем становится православный Патриарх Всея Руси.

Святые подвиги патриарха («Святитель Ермоген») представлены в опере – оратории в момент самого сложного и драматичного периода жизни, совпавшего со эпохой Смутного времени. В этот период патриарх созывал народ на борьбу с захватчиками. В 1913-м патриарх был причислен к лику святых. Композитора Георгия Дмитриева образ Гермогена привлек своей многоплановостью: «В фигуре Гермогена удивительным образом сочетается и общественный деятель, и патриарх, и священномученник». Содержание оперы-оратории: Пролог «Великая смута» Сцена I «Молитва Ермогена»; Сцена II «Самозванец в Кремле куражится»; Сцена III «Гришка Расстрига»; Сцена IV «Бог покарал крамольника»; Сцена V «Монолог Ермогена»; Сцена VI «Раз на Страстной повздорили…»; Сцена VII «В заточении»; Сцена VIII «Тайное послание»; Сцена IX «И полетел на Среднюю»; Сцена X «Моление ко Святителю»; Эпилог «Не вершинами горними…».

Двойное жанровое наименование («опера-оратория») отражает важную роль хора в данном произведении, обладающем чертами оратории. Выступая преимущественно от лица народа (московский люд, отдельные его группы), хор не тролько обрамляет монологи главных действующих лиц (Ермоген, царица Марфа, Боярин), но также активно участвует в действии, поддерживает главного героя в политической борьбе, молясь вместе с ним и повествуя о московском восстании 1611 года, и прославляя подвиг патриарха-великомученика.

1.3 Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»

Тема 1. Хоровая музыка Беларуси эпохи Средневековья

Изучение культуры ранних эпох имеет большое значение потому, что именно со времен Средневековья берет своё начало письменность (также и нотная), а значит – и история письменного музыкального искусства. Поскольку всё художественное творчество средневекового периода было неразрывно связано с храмом, главным назначением музыки, а точнее, песнопения, было отнюдь не эстетическое, не услаждение слуха, а раскрытие, созерцание и углубленное постижение смысла Священного писания, Богослужебного текста.

На белорусских землях наиболее убедительные свидетельства о древних городах относятся к IX – XIII вв. В те времена главным центром городской духовной жизни был храм. С момента Крещения Беларуси в конце X в. начинается строительство православных церквей (наиболее крупные – Софийский собор в Полоцке, Благовещенская церковь в Витебске и Борисоглебская в Гродно), которые стали главными центрами музыкально-профессионального искусства того времени. При храмах и монастырях работали профессиональные исполнители и композиторы, здесь создавались и школы певчих, среди которых выделяются Полоцкая, Витебская (992) и Туровская (1005).

Церковные песнопения Беларуси того времени представлены византийской гимнографией, воплотившейся в одноголосных акапельных церковных песнопениях:

1. *антифонах* (песнопениях, осуществляемых попеременно двумя, расположенными друг против друга хорами), тропарях (кратких песнопениях, в которых раскрывается сущность церковного праздника или прославляется святой);
2. *стихирах* (православных богослужебных песнопениях, состоящих из нескольких стихов, которые поются после стихов из Священного писания, строфической формы, обычно связанные со стихами псалмов (отсюда название), в стихирах проводится тема дня или воспоминаемого события);
3. *ирмосах* (в византийском и русском православном богослужении – первая строфа в каждой из девяти песен канона, в которой прославляются священные события или лица, то также и вступительный стих, являющийся смысловой связкой между библейской песнью и тропарями).

Невозможно переоценить роль первых христианских Просветителей в развитии православной культуры (в том числе и певческой). Евфросиния Полоцкая основала церкви и монастыри, которые постепенно стали центрами

хорового искусства. Кирилл Туровский писал о значимости церковной музыки и создал покаянный канон, звучавший во многих православных храмах.

Важным событием в процессе формирования отечественной музыкальной культуры стало образование в XIII в. Великого Княжества Литовского (ВКЛ), в котором большую часть населения составляли белорусы, а государственным языком долгое время был белорусский.

В то время продолжала своё развитие старобелорусская гимнография, основанная на знаменном распеве (основной вид древнерусского богослужебного пения. Название происходит от невменных знаков – знамён (др.-рус. «знамя», то есть знак), использовавшихся для его записи) стилистически схожая с византийскими первоисточниками, с древнерусскими (киевским, новгородским) и болгарским распевами[121]. Белорусские нотные рукописи создавались в то время в основном в монастырской среде и сохраняли традиции невменной средневековой нотации (тип музыкальной нотации, в которой основным элементом нотной графики служит невма). Были выработаны и особые ее знаки, применявшиеся в тогдашних служебниках (православных богослужебных книгах, содержащих тексты церковных служб каждого дня) и «подобниках» – своеобразных пособиях по церковному пению.

Постепенно распространялась система осмогласия (музыкально-теоретическая система, описывающая лады литургической византийской музыки, а также порядок их использования в литургической практике. Начало системе положил обычай в каждый из 8 дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев (глас). Восьмидневный цикл напевов вскоре был распространён на 8 недель от первого дня Пасхи, составлявших праздничный период года, так что напев того или иного дня был распространён на соответствующую ему по порядку неделю), оформлялась строка как структурная единица песнопений.

В Беларуси, как и во всей Европе, средневековое музыкальное творчество изначально носило анонимный характер, что объясняется каноничностью форм христианской музыкальной литургики и особенностями самоосмысления композиторов того времени.

Одним из ранних образцов отечественного музыкального искусства является – «Песнопения о Евфросинии Полоцкой» – сборник хоровых и сольных песнопений, посвященных Св. Евфросинии (датирован XII – XVII вв.). Сдержанная и вместе с тем возвышенная, внутренне напряженная монодия воплощает высокую духовность и подвижническую миссию деяний белорусской просветительницы.

Еще одним уникальным музыкальным памятником эпохи Средневековья является знаменитый церковный гимн «Богородица»,

[121] В отличие от католической музыкальной традиции, унифицированной римским центром, православная, в силу известных исторических причин, формировалась в соответствии с особенностями византийской, греческой, болгарской, армянской, грузинской, сербской, русской, украинской и иных церквей и их музыкально-культурных традиций.

известный в широком славянском регионе и сохранённый в различных музыкальных и словесных версиях.

Тема 2. Культовая хоровая музыка Беларуси эпохи Возрождения

В Беларуси эпоха Возрождения (XVI век), отмечена очень разными событиями: Укрепление суверенного государства – Великого Княжества Литовского – и его объединение с Королевством Польским; общественно-политический, культурный подъем, расширение гуманистических идей, реформационная волна – и разрушительные войны; расцвет ренессансного искусства, литературы, книгопечатания, создание первой европейской конституции на белорусском языке – и постепенное вытеснение этого языка из официального обихода.

На белорусских землях в то время развернулась деятельность выдающихся мыслителей, поэтов, просветителей – Ф. Скорины, М. Гусовского, С. Будного, В. Тяпинского и др. Несмотря на существенные сдвиги в мировоззрении и усилении светского начала, главным очагом развития музыкального искусства Беларуси, как и всей Европы того времени оставался храм.

На белорусских землях, расположенных на границе восточно- и западнохристианского мира, к XVI в. сформировалась поликонфессиональная среда[122], в которой разные религиозные течения существовали как бы «на последнем рубеже» борьбы за веру, за паству, за чистоту богословско-канонической традиции. Успешность этой борьбы во многом зависела от интенсивности использования всех, в том числе и художественных средств влияния на прихожан. Одним из мощнейших таких средств была музыка, которая благодаря своим неисчерпаемым эмоционально-выразительным возможностям являлась сильным фактором воздействия на верующих.

Со второй половины XVI в. в церковное пение вводится многоголосие с делением голосов на партии. На дальнейшее развитие музыки в Беларуси значительное влияние оказали православные братства. Каждое братство имело свой хор. С конца XVI в. при братствах стали открываться школы и училища, где преподавалось церковное пение. В школах использовалась пятилинейная нотная система, с помощью которой учащиеся получали навыки чтения музыкального произведения с листа, более быстро заучивали песнопения. Выпускники школ обладали хорошей теоретической музыкальной подготовкой.

Появление пятилинейной нотации в музыкальной белорусской культуре связано с тесными контактами братств с чешскими просветителями. Настольной книгой и одним из первых образцов новой нотной записи в православной белорусской среде становится “Псалтырь” Яна Гуса.

Православие.

[122] Поликонфессиональность – множество религиозных течений в едином территориальном пространстве.

От крещения и до середины XVI в. – большинство белорусского населения исповедовало православную («греческую») веру. Однако постепенно, с усилением полонизации верхних слоев местного населения, и особенно после династической Кревской унии 1385г., здесь укрепился католицизм, а также протестантизм и униатство.

В условиях конфессионального многообразия православное пение в Беларуси, не только сохранило свои характерные черты, но и обогатилось новыми, в нем обозначился и развернулся процесс наслоения и переплетения восточной и западной традиции. В результате даже в древних одноголосных напевах, записанных безлинейной нотацией, произошли изменения, которые поспособствовали обогащению системы попевок, расширению их диапазона, созданию торжественных, возвышенных, эмоционально напряженных напевов.

В конце XVI в. на Беларуси существовали циклы православных песнопений с разными видами распева: белорусским знаменным, или столповым; киевско-литовским, супрасльским, витебским, кутеинсикм, несвижским, слуцким, мирским, виленским, могилевским и др. Эти песнопения исполнялись церковными, монастырскими и братскими хорами, которые отличались высоким мастерством. Сохранились данные о хорах Могилевского, Слуцкого, Несвижского, Оршанского и других братств, в чьем репертуаре имелись произведения на 4, 5, 6, 8 и 12 голосов. При храмах и монастырях в то время работали известные музыканты, среди которых выделялся Богдан Анисимович из Пинска, составитель полного собрания православных песнопений Супрасльского Ирмологиона (Супрасль, 1598-1601).

Католицизм.

По мере укрепления позиций западнохристианской церкви в Беларуси росло количество костелов, каждый из которых стремился художественными (в том числе и музыкальными) средствами обогатить богослужение и привлечь к нему как можно большее число верующих. В католических храмах строились органы, создавались хоры и капеллы, организовывались учебные центры (коллегиумы и бурсы), где осуществлялось музыкальное образование и воспитание молодежи.

Основными жанрами отечественной хоровой музыки католической традиции эпохи Возрождения были: месса, мотет, псалм. Сведения о хоровых произведениях католической музыки Беларуси XVI века пока ограничиваются отдельными фрагментами или упоминаниями о некоторых из них, однако все они имеют принципиальную значимость, поскольку свидетельствуют о наличии в отечественном искусстве того времени образцов полифонического письма. К ним относятся:

– три мессы (четырех-, шести- и восьмиголосные) и три четырехголосных мотета Вацлава из Шамотул[123];

[123] *Вацлав из Шамотул* (1526 или 1529 или 1537 – 1567 или 1568) – представитель восточноевропейского Возрождения. Родился в городе Шамотулы, недалеко от Познани, в мещанской семье. Учился в Краковской академии. Служил

– отрывок из пятиголосной шестичастной мессы Криштофа Клабона[124], а также его обработка пятиголосной мессы.

Есть также сведения о шестиголосном мотете Диомеда Като[125], пятиголосном – Яна Бранта[126] и его же девяти (трех-, шестиголосных) обработках латинских гимнов.

Эти сочинения отличаются высокими художественными достоинствами, тонким вкусом. Для них характерно творческое переосмысление принципов европейской полифонической школы: техники cantus firmus, имитационных приемов, близких к нидерландской школе, полихоральности, сочетания средневековой и ренессансной полифонической техники.

Протестантизм.

Еще одной конфессией, которая оказала свое воздействие на формирование музыкального искусства Беларуси, была протестантская. Ее проникновение на белорусские земли и укрепление здесь пришлось на середину XVI в., когда идеи Реформации охватили значительную часть местной знати. Именно из типографии реформатов вышло первое в Беларуси нотное издание – Брестский канционал («Песни восхвалений Божеских» Яна Зарембы). Этот песенник был напечатан в 1558 г. в типографии одного из крупнейших представителей кальвинистского движения в Беларуси – Николая Радзивилла Черного – брестского старосты и Виленского воеводы, состоятельного магната и мецената. Фрагменты канционала вместе с некоторыми произведениями Киприана Базилика[127] в 1937 г. были обнаружены в обложке Библии XII – XIII вв., хранившейся в библиотеке Кёнигсбергского университета. До наших дней дошло 10 одноголосных песен

секретарем у трокского коменданта Геронима Ходкевича в Вильно. В 1547 г. получил должность певца и композитора в придворной капелле Жигимонта II Августа в Кракове. В 1551 г. вместе с другими музыкантами придворной капеллы, которые сопровождали короля, побывал в Великом Княжестве Литовском, а в 1555 г. поступил на службу к князю Николаю Радзивиллу Черному. При княжеском дворе сблизился с деятелями кальвинистского движения, вместе с Циприаном Базиликом занимался издетельской деятельностью, участвовал в создании Брестского канционала.

[124] *Клабон Криштоф* (1550 – после 1616) – восточноевропейский композитор и исполнитель. Родился в Крулевце, в 1565 г. работал флейтистом в Петрокове, затем поступил на службу в королевскую капеллу Жигимонта II Августа. В должности придворного музыканта (инструменталиста, певца, композитора, капельмейстера) служил и в годы правления Стефана Батория и Жигимонта III Вазы. В период работы при дворе Стефана Батория Клабон жил в Гродно, руководил инструментальной капеллой и писал для нее музыку.

[125] *Като (Катон) Диомед* (после 1560 – после 1607) – итальянский композитор и лютнист. Родился в Венеции, получил музыкальное образование в Италии. В 1588 г. попал на королевский двор Жигимонта III Вазы, где работал лютнистом до 1593 г. В составе королевской свиты посетил разные города Швеции и Речи Посполитой, в том числе Гданьск и Вильно. В 1600-1602 гг. работал у прусского подскарбия Станислава Костки, после чего снова вернулся к королю и принял предложение продолжить работу в качестве придворного лютниста.

[126] *Брант Ян* (1554 — 1602) – богослов, философ и композитор. Родился в Познани, учился в Браневе, Риме, а также в Вильно (с 1571 по 1575). В 1593 — 1597 гг. работал в Виленской академии, где получил звание доктора богословия и преподавал различные дисциплины. Бранта хорошо знали в Речи Посполитой как ученого, преподавателя и музыканта. Его приглашали в учебные заведения Познани (1575— 1578, 1597—1598), Кракова (1586) и Львова (1601—1602). Некоторое время он работал в Риме (1599—1601). Музыкальное творчество не было для Бранта главным делом жизни, однако его песни, гимны и другие хоровые (преимущественно литургические) композиции отмечены несомненным талантом и мастерством.

[127] *Базилик Киприан* (Циприан) (1535 – после 1600) – выдающийся деятель восточноевропейского Возрождения, поэт, композитор, издатель. Родился в Серадзи (Польша), образование получил в Кракове. С 1558 работал придворным музыкантом у князя Николая Радзивилла Черного – одного из главных представителей реформаторского движения в белорусско-литовском государстве. Во время пребывания при дворе Радзивиллов присоединяется к кальвинистам и активно участвует в налаживании издательского дела в Вильно и Бресте, где создает и переводит тексты религиозного и светского содержания. В 1569 г., после смерти своего патрона, Базилик становится владельцем брестской типографии, где издает произведения общественно-политической ориентации, не связанные непосредственно с религиозной тематикой, а с 1574 г. издает аналогичную литературу и в других типографиях.

с текстами, одна песня без нот и частично песня с нотами. Авторами, переводчиками и издателями канционала были известные деятели эпохи Реформации, работавшие в Беларуси и Польше. О составителе канционала – Яне Зарембе – сведений почти не сохранилось.

Жанровое содержание музыки канционала довольно разнообразно: это – одноголосные песни религиозного и светского содержания «на каждый час дня и ночи», а также многоголосные хоровые композиции (для тех, кому нравится «фигуральное пение»). В канционале наряду с гимническими песнопениями (воплощающими в своем музыкальном языке не протестантскую, а католическую традицию) содержатся простые для исполнения и восприятия на слух бытовые одноголосные песни, хорошо известные в свое время и связанные с ренессансными традициями.

Некоторые песни из брестского издания вошли в Несвижский канционал 1563 г., вместе с которым переплетен также сборник песен с нотами, изданный в Несвиже в 1564 г. (последний состоял из пяти псалмов и восьми песен на тексты Н. Рея, Я. Кохановского и М. Чеховича). Составителем был Даниель Ленчицкий, который неоднократно менял вероисповедание и работал в различных по канфессиональной ориентации (в том числе католических) типографиях. Авторы мелодий пока точно не определены, однако известно, что из 110 песен с нотами и 54 псалмов многие печатались в прежних, а также более поздних изданиях.

Традиции первых нотных сборников Беларуси были продолжены в последующих изданиях конца XVI – начала XVII вв. – Любчанском, Виленском и других канционалах.

Выдающимся памятником славянского музыкального Ренессанса, получившим распространение на белорусских землях, является *Псалтирь Николая Гомулки*[128] (издана в 1580 г.), в которой представлена музыка к 150 псалмам Давида в переводе Яна Кохановского. Четырехголосные псальмы Гомулки, написанные в лучших традициях ренессансного искусства, предназначены для широких кругов любителей и знатоков музыки. Этим произведениям присуща простота и доступность музыкального языка, опора на популярные гимнические мелодии (в том числе содержащиеся в канционалах). Мелодической основой большинства композиций являются чешские, гугенотские протестантские гимны, образцы григорианского хорала, а также светские бытовые мелодии, популярные в свое время. Свободно владея имитационной техникой, композитор, однако, предпочитал вертикально-гармоническую хоровую фактуру, в которой четко определена

[128] *Гомулка Николай* (около 1535 – после 1591) – выдающийся славянский композитор. Родился в Сандомире (недалеко от Кракова) в семье мещан. Учился и работал в капелле короля Жигимонта II Августа, где играл на деревянных духовых, струнных инструментах и органе. В 1550-х гг. вместе с королевским двором посетил Краков, Петроков, Гданьск, Крулевец и Вильно. Контактировал с Вацлавом из Шамотул, Цприаном Базиликом и Валентином Бакфарком, также работавшими в то время при дворе. В 1563 г. Гомулка оставляет королевскую капеллу и переезжает в Сандомир, где занимается общественными делами. В 1580 г. приезжает в Краков, где поступает на службу к епископу П. Мышковскому, который поддерживает композитора в его художественной деятельности и которому Гомулка посвятил свои хоровые произведения. В 1590 – 1592 гг. работает у канцлера Яна Замойского. В Кракове композитор издает собственные произведения – сборник 150 псалмов на тесты Псалтири Царя Давида, ставший грандиозным памятником славянской культуры эпохи Ренессанса.

партия верхнего голоса. Это сближает его произведения с бытовой музыкой того времени, и в первую очередь – с кантами. Неслучайно некоторые мелодические обороты псалмов Гомулки сохранились в образцах кантового искусства, распространенных на территории Беларуси.

Тема 3. Светская хоровая музыка Беларуси XVI в.

Эпоха Ренессанса отмечена в Беларуси, как и во всей Европе, интенсивным ростом и расширением сферы не только религиозного, но и светского музыкального искусства. Его главными очагами были магнатские и великокняжеские дворы, где работали многие местные и зарубежные музыканты-исполнители и композиторы. При дворах магнатов и великих князей на территории в XVI в. служили и другие выдающиеся мастера, в частности, такие славянские композиторы, как: Киприан Базилик и Вацлав из Шамотул, Николай Гомулка и Ян Брант, Войцех Длугорай и Криштоф Клабон. Кроме того, меценаты пригласили на службу итальянских музыкантов (композиторы и исполнители Лука Маренцио, Франческо Маффон и Диомед Като).

Во времена Ренессанса культовая и светская ветвь музыкального искусства Беларуси были тесно связаны между собой. Свидетельство тому – использование в богослужении мелодий, бытовавших и во внехрамовой среде, а также распространение религиозных песнопений со светскими текстами. Кроме того, известно, что одни и те же композиторы – Киприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Криштоф Клабон – работали как в культовых, так и светских жанрах. Большинство их сочинений написано в жанре песни – сольной и хоровой, акапельной и с сопровождением. Одноголосные композиции, как правило, очень лаконичны и просты для исполнения. Во многих случаях их мелодической основой являются темы григорианских и протестантских хоралов, а также немецких, итальянских, французских и славянских песен. Например, «Утренняя песня, когда восходит солнце» Киприана Базилика основана на мелодии латинского гимна *«Veni Redemptor gentium»*, а песня «Благодарность после еды» Вацлава из Шамотул – на мелодии популярной немецкой песни XV в., неоднократно использовавшейся позднее с католическими и протестантскими текстами.

В многоголосных песнях, которые писали названные выше композиторы (Киприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Диомед Като, Криштоф Клабон, Франческо Маффон, Николай Гомулка), заметно следование традициям европейской школы: использование техники cantus firmus, приемов строгого и свободного полифонического письма.

Четырехголосные песни *Вацлава из Шамотул* с 1556 – 1569 гг. (8 песен на стихи А. Тшетеского, Н. Рея и Я. Илжи) и Киприана Базилика с 1558 – 1567 гг. (11 песен, преимущественно на тексты псалмов Давида) очень разнообразны по образному содержанию. Во многих присутствуют черты назидательности, характерные для протестантской традиции. В целом

хоровые произведения отмечены возвышенностью эмоционально-образного содержания, рельефностью мелодической линии, чистотой и прозрачностью вертикалей. В основе композиторского метода Вацлава лежат традиции нидерландской школы, что проявилось в искусном использовании приемов полифонической техники (cantus firmus, имитации), подчиненных художественным задачам.

Всё более частым явлением в период Ренессанса стало светское музицирование, которое в музыке XVI века отразилось в появлении новых жанров: мадригал, фротолла, виланелла, шансон.[129] Светское направление в хоровом творчестве композиторов Беларуси наиболее ярко представлено в жанре мадригала, также как и в западноевропейской традиции. Композиторы Ф. Маффон и Л. Маренцио являлись авторами мадригалов в хоровом творчестве Беларуси того времени. Так, к примеру, мадригал *«Ogn'un s'inganna»* («Кругом один обманывает себя») Ф. Маффона представляет собой типичный образец данного жанра. Он обладает характерными особенностями, присущими мадригалам его итальянских современников: возвышенностью образного содержания, ясностью формы, соответствующим изложением с полифоническими элементами, появлением мелизматики, разнообразной ритмикой, неспешностью развёртывания.

Широкое распространение со второй половины XVI в. в Беларуси получает и кантовая музыка, представленная кантами и псалмами. *Кант* (лат. cantus – пение, песнопение) – это вокально-хоровая песня-гимн светской направленности. Канты могли быть бытового, любовно-лирического, сатирического, философского или патриотического содержания. В Беларуси кантовая культура имела свои характерные особенности. Она получает

---

[129] *Мадригал* — светский музыкальный хоровой жанр на родном языке ,чаще всего лирического характера о любви или природе, с яркой образностью и выразительной мелодией, полифонического изложения. Его форма определялась поэтическим текстом. Чаще всего мадригал писался на 5 голосов, но исполнение предполагало камерный характер, обусловленный идейно-образным содержанием. Нередко мадригалы включались в интермедии придворных спектаклей, а мадригальная комедия стала предвестником оперы. Как отмечает Б.Асафьев, «многообразие мадригала – и стилевое, и жанровое и музыкально-формальное – объяснимо только с исторически конкретных реальных предпосылок: от настойчивых требований общественного сознания к музыкальному искусству. Перестройка умственной и эмоциональной «культуры человека» бурной эпохой Возрождения привела к новому качеству и строю интонаций, насытила их силой и яркостью небывалых жизнеощущений».

Фроттола — многоголосная песня на стихи итальянских или античных поэтов, бытового или уличного характера, любовной или шуточной тематики, чаще всего написанная для 4 голосов. В отличие от произведений в строгом стиле письма, фротоллы отличаются гармоническим звучанием с мелодическим верхним голосом и функциональной основой баса, в которой ощутимо новое ладовое звучание с подчёркнутыми каденциями D-T. Для фротоллы характерна повторность и чёткость формы, небольшие слоговые распевы и силлабическое скандирование.

Виланелла – народный песенный жанр итальянской музыки конца XVI века, чаще всего трёхголосный. Для него характерна танцевальность и чёткость ритмов, энергичный характер, свобода голосоведения в противовес правилам полифонии строгих форм, частое движение параллельными квинтами, преобладание гомофонного склада изложения.

Шансон — фр. *chanson* песня) — жанр светской вокальной многоголосной музыки эпохи позднего Средневековья и Возрождения на французский поэтический текст, написанные в строфической форме/стр115/.

распространение не только в городской среде, как в России, но в большей степени в крестьянской. Ее отличает бытовой характер, тесная связь с народным песенным творчеством. Распространялись канты как в устной традиции, так и в письменной (в рукописных и печатных сборниках). Канты были своеобразным сочетанием профессиональной и фольклорной музыки того времени, поскольку несли в себе черты народных песен и в свою очередь влияли на народные песенные традиции. Авторы большинства кантов неизвестны.

С XVI в. в Беларуси получает развитие и народный театр – *батлейка.* Появление батлейки напрямую связано с религиозным праздником Рождества Христова, а также с колядами. Распространением батлейки занимались школяры и семинаристы, которые во время школьных каникул показывали сцены «Рождение Христа», «Царь Ирод», школьные интермедии. Постепенно батлейку начинают показывать мелкие ремесленники и крестьяне, что приводит к зарождению новой драматургической основы. Религиозные сюжеты, сопровождавшиеся пением псалмов, уступают место комическим интермедиям, наполненным фольклорным, бытовым и юмористическим материалом кантов. Батлеечные представления показывались в специально сделанных ящиках, напоминавших крестьянский дом, который мог иметь разное количество ярусов и купол. Существовали шесть типов таких приспособлений, основными из которых были одноярусные или панорамные и двухъярусные с каноническим оформлением. Существовали также двухъярусные домики, у которых была специальная башенка, приспособления по типу теневого театра и батлейки-«звезды».

С конца XVI – начала XVII в. в Беларуси начинается деятельность школьного театра. Его возникновение связано с деятельностью ордена иезуитов. Представления школьного театра ставились учениками иезуитских коллегиумов и академии с двумя целями, с одной стороны, для более глубокого усвоения пройденного материала, а с другой – распространения идеологии иезуитов. Первые школьные театры возникли в Вильно и Полоцке.

Тема 4. Хоровая музыка «высокого» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века

В XVII веке Италия по-прежнему оставалась ведущим культурным центром Европы, где ранее всего (еще в конце XVI века) сформировался новый стиль, барокко[130], создававший иллюзию богатства и могущества католической церкви и итальянской знати. Барочный стиль в художественном творчестве отличается стремлением к пышности и величию, выделяется яркой контрастностью, напряжённостью и динамичностью образов, обильной

[130] *Барокко* (в пер. с итал. «barocco» – «странный», «причудливый»,» вычурный», с португ. буквально- «жемчужина неправильной формы») – художественный стиль, зародившийся в конце XVI в Италии и распространённый в искусстве Западной Европы до середины XVIII века.

декоративностью, сочетанием иллюзии и реальности, совмещением и разделением различных жанров. Вместо гармоничных и уравновешенных ренессансных образов центральное место в искусстве занимают диссонансы и контрасты, динамичность и эмоциональная напряжённость, а также обилие декоративных элементов.

В музыке того времени формируются и активно развиваются новые, масштабные жанры – опера, кантата, оратория, а также крупные инструментальные композиции. Именно они занимают центральное место в творчестве выдающихся мастеров – от К. Монтеверди и Г. Пёрселла, Д. Фрескобальди и Д. Букстехуде, Г. Шютца и И. Пахельбеля, Г. Генделя и Г. Телемана до подлинной вершины музыкального искусства – И. С. Баха.

Эпоха Барокко (XVII – I половина XVIII века) является одной из важнейших в истории хорового творчества Беларуси, которое развивалось в неблагоприятный период разрушительных войн (1648 – 1651 антифеодальная казацко-крестьянская война), в том числе и на территории Речи Посполитой и ВКЛ с Россией (1654 – 1667), в состав которого в то время входили белорусские земли. Все это безусловно, сказалось не только на самосознании местного населения как этноса, но и повлияло на культурное развитие уже потому, что белорусский язык на длительное время утратил своё государственное значение, однако музыкальная культура этого периода оставила множество памятников, в том числе и хорового творчества.

Уникальность геополитического положения Беларуси, как самого западного региона православия и самого восточного – католицизма, позволила сосуществовать и взаимодействовать в рамках единого культурного пространства различным христианским конфессиям (православию, католицизму, протестантизму и униатству), а также и нехристианским – *иудаизму* и *исламу*. Подобный религиозный плюрализм существенно повлиял на развитие всех видов белорусского искусства, поскольку его профессиональное направление всё ещё было тесно связано с храмом, а сословные слои местного населения различались своей языковой и конфессиональной принадлежностью. Так, к примеру, в элитных кругах, включавших представителей магнатов, шляхты, а позже дворянства и интеллигенции, связанных с художественным творчеством и меценатством, широкое распространение получило католическое вероисповедание и польский язык. В то время как простонародные жители (крестьяне) являлись носителями белорусского языка, православия и фольклорных традиций.

Долгое время профессиональная музыкальная культура Великого Княжества Литовского ассоциировалась лишь с сохранившимися инструментальными произведениями светской музыки ее городов и оперными постановками частных капелл XVIII века. Композиторское творчество на белорусских и литовских землях в XVII столетии оставалось

неизученным, несмотря на то, что факты существования вокально инструментальной капеллы киевских униатских митрополитов, профессиональных монастырских хоров и отдельных музыкантов, служивших

в церквях различных христианских конфессий и вдомах богатой знати, были давно известны.

В области церковной хоровой музыки исключение составляли произведения композитора Николая Дилецкого, ученика Виленской иезуитской академии, переехавшего в середине 1670-х гг. в Россию и ставшего там «царствующим мастером» при дворе русских царей. Несомненным представлялось то, что такой крупный композитор как Дилецкий не мог появиться вне плодотворной церковно-певческой среды столичной Вильны, где во второй половине века в стенах иезуитской академии воспитывались музыканты-профессионалы европейского уровня.

Изучение музыкальной среды поликонфессиональной Вильны, а также ряда рукописных партий партесных концертов Киевской митрополии конца XVII века, хранящихся в архивах Москвы, Санкт-Петербурга и Вильнюса, позволили открыть композиторскую школу партесного пения, центром которой мог быть униатский Виленский Свято-Троицкий монастырь. Среди имен композиторов, которые могли иметь отношение к этой школе, следует назвать Зюзку, Николая Дилецкого, Фому Шеверовского, Арсения Цыбульского.

Упоминания про пана Зюзку, которого как старейшего коллегу вспоминал Дилецкий в своем музыкальном трактате «Мусикийская грамматика», удалось обнаружить музыковеду из Санкт-Петербурга – Ирине Герасимовой, которая отмечает, что: «среди жителей Вильны: в 1636 г. он проживал в доме, принадлежащем Свято-Троицкому монастырю». К сожалению, его творения пока не найдены. Личности Ф. Шеверовского и А. Цыбульского были установлены благодаря сохранившимся рукописным некрологам греко-католических монастырей Киевской митрополии.

Фома Шеверовский (1640? – 1699) был широко известен в Речи Посполитой как дирижер и композитор: он являлся регентом вокально-инструментальной капеллы митрополита Киприана (Жоховского), а после смерти патрона принял постриг в Виленском Свято-Троицком монастыре; затем работал в Полоцке и Бялой Подляске регентом и старшим по деламордена.

Арсений Цыбульский (? – 1722) принял постриг в этом же монастыре (Виленском Свято-Троицком), впоследствии работал теологом в Мире, в Виленском, Жировицком и Хельмском монастырях. Трех композиторов объединяет общий факт их биографии - все они получили образование в иезуитской академии, вероятно, именно в Вильне, где с 1667 г. существовала музыкальная кафедра. И главное, в жизнеописании Фомы Шеверовского написано про то, что он не только был «королем музыкальной науки в Вильне», но и имел учеников, «многие из которых завербованные оказались в столице Московского царства». Так обосновывается существование композиторской школы в столице Великого княжества Литовского.

Ученики Фомы Шеверовского, по предположению И. Герасимовой, и привезли творения своего наставника и других коллег в московские земли.

Поэтому кажется неправдоподобным, но в то же время и закономерным то, что произведения ранее неизвестных нам греко-католических композиторов Ф. Шеверовского, А. Цыбульского и неизвестного автора «Органной» Службы Божией, сохранились в хоровых партиях русских православных церквей и монастырей конца XVII – начала XVIII вв. Этот факт будет выглядеть еще более важным, если вспомнить о планомерном уничтожении на территории Беларуси униатских рукописей на протяжении всего XIX века, которое привело к полной утрате комплектов партий барочных хоровых проихведений греко-католических монастырей Киевской митрополии (лишь в библиотеке Академии наук в Вильне имеются шесть разрозненных партий из трех утерянных комплектов). Исходя из этого, некоторые специалисты даже ставили под сомнение существование профессиональных композиторов на землях Великого Княжества Литовского в XVII веке.

Теперь, как отмечает И. Герасимова, все сомнения по этому поводу рассеяны – перед нами предстают талантливые, высокохудожественные композициии мастеров, работавших в стиле «партесного пения» на землях Великого Княжества Литовского. Композиторов Фому Шеверовского и Арсения Цыбульского можно смело поставить в один ряд с такими крупными деятелями эпохи барокко как богословы Мелетий Смотрицкий, братья Стефан и Лаврентий Зизании, граверы Александр и Леонтий Тарасевичи и многие другие их знаменитые соотечественники.

В Беларуси в эпоху Барокко католицизм и протестантизм существенно потеснили восточно-христианскую (православную) конфессию, однако, и привнесли в её культурную традицию новые средства художественной выразительности, которые способствовали усилению эмоционального воздействия сакрального слова. Наиболее значимым явлением в этом плане стало распространение многоголосия в православных песнопениях и паратеатральных действиях.

Напомним, что в XVII веке белорусские и украинские земли стали проводниками западноевропейских художественных традиций в Россию. В 1664 г. в Москву переехал выдающийся просветитель и поэт Беларуси С. Полоцкий, ставший основоположником русской классической литературы и драматургии. Известно также, что в Москве, в царской капелле, с 1667 г. работал композитор и регент из Полоцка И. Календа, а в некоторых других московских хорах отмечены белорусские певцы И. Кокля, И. Конюховский, А. Беражанский и др. Примерно во второй половине столетия в монастыре Звенигорода вёл активную музыкально-просветительскую деятельность А. Мезенец[131] (Стремоухов) (дата рождения не известна, ум. в 1677 г.), который систематизировал церковно-певческое искусство того времени в своём трактате «Известия о согласнейших пометах».

Особая роль в распространении многоголосного пения и развитии музыкальной науки в России принадлежала личности *Н. Дилецкого* (1630 – 1681), воспитанника Виленской академии, композитора, теоретика и автора

[131] В документальных источниках имеется запись о белорусских корнях его отца.

труда по теоретическим основам партесного многоголосия «Мусикийской грамматики», написанной в 1675 г. и переведённой на польский язык. В своём труде он отмечал потребность во владении знаниями западноевропейских способов нотации для переработки и использовании их при создании православных песнопений.

В XVII веке в церковно-певческую православную традицию Беларуси проникают западноевропейские художественно-стилистические черты, которые способствовали украшению и обогащению восточно-христианских песнопений. В то же время о стремлении к сохранению древних знаменных распевов говорят рукописные сборники наиболее популярных православных песнопений – Ирмологионы[132], созданные в могилёвском, витебском, слуцком, пинском и др. монастырях. Характерной особенностью ирмологионов было сочетание традиций знаменных распевов, белорусской народно-песенной и кантовой культуры.

К числу наиболее известных музыкальных памятников письменной православной традиции Беларуси XVII века относится Супрасльский ирмологион (1598 – 1601) составитель *Б. Анисимович*, созданный в Благовещенском монастыре Супрасля. Оригинальный супрасльский напев встречается во многих последующих белорусских сборниках, в том числе Жировичском (1649), созданном иеромонахом Тарасием. Супрасльский напев также был положен в основу более поздних русских и украинских Ирмолоев, а также киевского распева, который по мнению ряда исследователей не был связан с историей Киева.

Вопреки сложному положению православной конфессии (многие братства, школы и монастыри были закрыты), её певческая традиция не просто сохранилась, но и приобрела новые средства музыкальной выразительности, которые воплотились в великолепных многоголосных партесных сочинениях.

Подобно западноевропейской художественной традиции, хоровые произведения Беларуси барочного периода также представлены в двух направлениях: «высокого» и «низового» барокко, где к первому относятся в основном авторские духовные и светские сочинения, а второе представлено бытовыми песенно-танцевальными жанрами, в частности кантами.[133]

Хоровые сочинения «высокого барокко» отличаются эмоциональной напряжённостью воплощения сакральных образов, насыщенным изложением, включением техники генерал-баса, свободной полифонии и т.д. Произведения композиторов, работавших на белорусских землях в XVII веке (Н. Дилецкого, А. Рогачевского, Ф. Шевеовского, Ж. Лауксмина, М. Скаки, С. Берента и др.) относятся к «высокому» барокко. Весьма показательными в воплощении

[132] Ирмос – (короткая песнь), ирмологион (ирмолой) – сборник певческих богослужебных текстов.

[133] *Кант* – (от лат. Cantus – пение) жанр старинной хоровой многоголосной (трёхголосной) музыки с гармоническим басом и параллельным движением верхних голосов, духовного или светского содержания, написанный, как правило, для акапельного исполнения. Для кантов характерна симметричность и периодичность строения с выраженными каденциями, мажоро-минорной ладовой основой и гармонической фактурой, а также присутствие своеобразных «формульных» оборотов. Позднее, ближе к концу XVII века духовные канты стали называться псальмами.

стилистики «высокого» барокко являются хоровые концерты Н. Дилецкого, чьё творческое наследие принадлежит русскому, украинскому, белорусскому, литовскому и польскому искусству того времени.

Основы художественного мышления композитора были заложены ещё в виленский период его жизни (1675 – 1677), где он смог познакомиться с ведущими направлениями европейской музыкальной культуры, сосредоточенной в поликонфессиональном государстве. В хоровых концертах Н. Дилецкого соединились характерные черты, свойственные почерку композиторов разных школ (Габриэли, Шютца, Ружицкого, Мельчевского и др.) и прежде всего такие, как динамичность и напряжённость образной сферы, включение музыкально-риторических фигур, украшений и приёмов, основанных на использовании тембральной палитры голосов. В его духовных концертах нередко присутствуют интонации, свойственные бытовому жанру канта, а также сочетания устоявшейся в церковной музыке модальной системы и нового мажоро-минорного ладо-гармонического композиционного мышления, и соответственно гармонического и полифонического изложения хоровых партитур, которые по праву считаются шедеврами хорового творчества эпохи Барокко.

О жизни и творчестве Ф. Шеверовского известно не много, в частности, сведения о дате его рождения на сегодняшний день не выявлены. Из некоторых рукописных некрологов базилианских монахов известно, что он родился в Минске в семье униатов. По окончании несвижской школы учился в Вильно на теолога, после чего там же работал регентом, а позднее занимал достаточно высокие церковные должности в Полоцке и Бельске Подляском. Умер Ф. Шеверовский в 1699 г.

И. Герасимова в статье, посвященной обзору жизненного и творческого пути композитора, отмечает, что «Шеверовский превзошел в сочинении партесной музыки известного композитора Боровика, работавшего в I половине XVII в. в Жировицком монастыре…». О высоком профессионализме композитора говорит и похвала его музыки польским королем Яном III и Сенатом на одном из сеймов; также известен факт исполнения произведений Шеверовского на понтификальной литургии при участии папы Римского. Кроме того, в рукописях отмечается большой успех, который имело выступление хора Шеверовского предположительно на Люблинском съезде 1680 г., созванном для примирения православных и униатов.

О хоровых сочинениях Ф. Шеверовского на сегодняшний день известно из «Реестра нотных тетрадей» Львовского ставропигиального братства 1697 г. В их числе восьмиголосные канон на Воскресение Христово; канон на Рождество Христово; канон «Совокупя Господа и царя небеснаго»; 3 Службы Божии; 2 Вечерни; пятиголосные – причастен «Хвалите Господа с небес»; трехголосные – причастен «Господи, во свете лица Твоего пойдем»; «Согреших паче»; шестиголосная литания *«de la sol re»*. Рукопись «Вечерни» Ф. Шеверовского, единственного полностью сохранившегося его

произведения, входит в состав комплекта партий Синодального собрания из Московского Государственного музея [3, с. 59].

«Вечерня»[134] Ф. Шеверовского написана в стиле хоровых концертов барокко и состоит из четырех частей, зафиксированных в оригинале киевской квадратно-линейной нотацией на старославянском языке для «Свѣте тихий», 2. «Сугубая ектения», 3. «Господь, воцарися», 4. «Нынѣ отпущаеши».

Весьма ярким примером барочной католической традиции в хоровой музыке Беларуси является девятиголосный мотет *«Crucifixus Surrexit»* Андрея Рогачевского или Андрея из Рогачева (XVII в.), придворного композитора Альберта Станислава Радзивилла в Олыке и Несвиже. Из инвентаря пиарских монастырей Подолинца и Превидза известно о его 6-голосной мессе и 7-голосной Литании, нотные тексты которых на сегодняшний день не найдены.

Девятиголосный мотет А. Рогачевского *«Crucifixus surrexit»* воплощает широко распространенный в западоевропейской музыке того времени концертный стиль, он же стиль concertato. В этом сочинении между двух традиционных туттийных эпизодов звучит камерный ансамбль (раздел *Meno mosso*). Его прозрачная фактура в сочетании с тесситурной подчёркнутостью верхнего голоса составляет пространственный контраст массивной звучности частей *Allegro*. Сложное полифоническое наслоение голосов создает не только пространственный эффект, но и способствует усилению эммоционального напряжения, что также является характерной чертой барочного стиля.

Многохорные композиции также писал и капельмейстр Владислава IV и Яна Казимира – Марко Скакки, который создавал многохорные мессы для важных торжеств. Его концерт *«Laudate pueri Dominum»* («Во славу Рождества Господа») также воплощает использование пространственных эффектов, в котором одним из главных его составляющих являлось внутреннее развитие многохорного звучания, отражённого в различных комбинациях голосов и полифоническом изложении.

Тема 5. Образцы хоровых сочинений «низового» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века

Наряду с образцами «высокого» барокко в хоровом творчестве Беларуси XVII века существует обширный пласт артефактов, представляющих разновидность «низового» барокко. Это в первую очередь анонимные произведения, относящиеся к кантовой культуре. Изначально, в XV веке, кантовая тематика была духовной, однако со временем, ближе к началу XVII века в их содержание стала проникать светская образная сфера, в результате чего частым явлением становится бытование одного и того же напева с разнообразными вариантами текста.

---

[134] *Вечерня* – цикл хоровых сочинений, сопровождающий вечернее богослужение в христианских конфессиях. Тексты песнопений и их количество в цикле определяются видом службы (вседневная, великая, малая). Более подробно об этапах развития жанров партесной музыки изложено в статье А.Булычевой [1].

Канты сочинялись представителями различных слоёв образованного населения для бытового музицирования и для сопровождения театральных постановок и праздничных ритуалов. Основная часть кантов, сохранившихся до сих пор анонимная, но, тем не менее, среди них встречаются и авторские образцы выдающихся белорусских деятелей в области литературы и музыки. Так, к примеру, поэзия С.Полоцкого зачастую становилась текстовой основой не только белорусских, но также и русских кантов. В числе авторов, обращавшихся к его поэзии, были: В. Титов – ученик Н. Дилецкого, Ф. Прокопович, Е. Славинецкий, А. Филипович, Герман и др.

К XVII веку кантовый жанр достиг своего расцвета: его отличала настолько богатая палитра образно-тематического воплощения (от шуточных и лирических до философских и исторических), что канты сопровождали разнообразные события в жизни населения Беларуси и стали, как отмечает Л. Костюковец: “своего рода энциклопедией человеческой жизни”. Так, к примеру, если лирические сочинения отличались эмоциональной насыщенностью и яркой образностью, но при этом целомудренной сдержанностью, то шуточные воплощали разнообразные проявления юмористического характера, доходя нередко до гротеска.

Значительный пласт кантовой культуры представляют произведения духовной тематики – псальмы (псалмы), которые не только сопровождали церковные службы, но и звучали вне храма. К числу наиболее распространённых псалмов относятся сочинения на библейскую тематику и, в частности, рождественские колядки, посвящённые рождению Христа, Девы Марии, святых Николая, Павла, Стефана и др. Для этих псальм харктерна торжественность и возвышенность идейно-образного содержания и воплощения, при простоте и доступности музыкального претворения. В свою очередь псальмы, посвящённые страданиям Христовым, Девы Марии и святых мучеников наполнены острым драматизмом и душевной трогательностью. Ещё один тематический пласт псалмов – на философскую тематику, затрагивающий темы жизни и смерти, Страшного Суда и т.д. Они отмечены остротой накала переживаемых чувств и эмоциональной напряжённостью, которая была свойственна стилистике эпохи Барокко.

Самым популярным образцом кантовой культуры является сборник *“Куранты”*[135](1733г.), который состоит из четырёх тетрадей лирических песнопений на церковнославянском и белорусско-украинском смешанном языках. Основная часть образцов записана квадратной линейной нотацией и представляет собой преимущественно трёхголосные сочинения наряду с оноголосными и двухголосными.

Ещё одним достоянием русской и белорусской культур является музыкальный памятник хорового искусства “Псалтирь рифмотворная” (после 1682 г.) слова С. Полоцкого и музыка В. Титова, в основе которого лежит авторский поэтический перевод Псалмов Царя Давида. В нём содержатся элементы, присущие белорусской музыкальной культуре (интонационные

[135] Курантами в XVII веке назывались светские, часто любовные или застольные песни.

связи с белорусским знаменным рапевом и танцевальными композициями того времени).

Большой интерес представляет также сборник белорусских светских и духовных кантов 1732 года, который находится в Государственном историческом музее России. Наиболее ярким сочинением этой рукописи являются духовные канты на стихи С. Полоцкого и псальмы-колядки. Значительная часть произведений, входящих в его состав была популярна в тот период не только на белорусских землях, но также в России, Украине и Польше.

Повсеместному распространению и популярности кантовой культуры в то время способствовала доступность для каждого их поэтических и музыкальных текстов, близких к фольклору. Вместе с тем, канты вобрали в себя и ведущие стилистические характеристики барокко: разнообразие идейно-образного содержания, аллегоричность и зрелищность.

Остромечевская (Ягеллонская) рукопись, также известная, как «Полоцкая тетрадь»[136] содержит популярные произведения того времени различных жанров. Вокальные сочинения рукописи представлены песнями и кантами, довольно известными, поскольку большая часть из них (все кроме четырёх) не имеет полной подтекстовки, а подписаны лишь начальные строки на латыни, польском и церковнославянском языках. В этой рукописи воплотились ведущие стилевые черты, свойственные бытовой музыке барочного периода.

В Беларуси XVII века музыка сопровождала людей на протяжении всей жизни: в храме, дома, на улице, в театре, выполняя не только развлекательную и воспитательную функцию, но и усиливая эмоциональное воздействие на слушателей. Именно поэтому особая роль отводилась музыкальным номерам в театральных постановках как школьных спектаклей, так и в батлейке.

Распространение школьных театров в Беларуси XVII века было значимым культурным явлением, предвосхитившим придворное театральное искусство. Изначально школьные постановки предназначались для практического усвоения таких предметов, как ораторское искусство, поэтика, риторика, музыка. Также театральные действа сопровождали различные праздники (пасху, Рождество, масленицу и т. д) и другие торжественные мероприятия. Сюжетной основой школьных спектаклей была в основном библейская и историческая тематика, которая зачастую играла воспитательную роль. Использование музыкальных номеров в белорусской драматургии XVII века было неслучайным и хорошо продуманным: чаще всего музыка выполняла связующую роль между частями, а также вводилась в кульминационных эпизодах и танцевальных фрагментах.

[136] Существует несколько версий о месте происхождения рукописи: изначальным было предположение о создании этого музыкального памятника в Полоцке, потому он и называется «Полоцкая тетрадь», однако, по данным музыковеда из Польши Е.Голоса, Остромечевская рукопись была создана в брестской деревне Остромечево.

Музыкальные номера присутствовали и в батлейке, популярном кукольном народном театре, в котором также ставились сценки библейского содержания. В батлеечные постановки была включена инструментальная и вокальная музыка, которая пронизывала буквально всё представление. Так, к примеру, нередко началу театрального действа предшествовало музыкальное вступление, предвосхищавшее настроение и характер сюжетной линии. Фрагменты религиозного содержания разворачивались под «аккомпанемент» духовных песнопений псальмов, а эпизоды, связанные с отображением народной жизни героев, сопровождали фольклорные мелодии, которые также нередко выполняли функции интермедий и зачастую завершали представление.

Несмотря на то, что в большинстве школьных и батлеечных постановок XVII века музыка играла второстепенную роль, подобное явление имело большое значение для дальнейших этапов развития музыкальной драматургии и, в частности, оперного жанра. О первых постановках на территории белорусских земель известно уже с 1636 г., когда в Вильно при дворе Владислава IV была представлена drama per musica «Андромеда», а в 1644 «Похищение Елены», авторами которой были В. Пучителли и М. Скакки.

Особое значение для музыкальной культуры Беларуси эпохи Барокко наряду с театром имели и паратеатральные действа, сопровождавшие важные религиозные события, а также многочисленные торжества (введение в храм иконы, свадьбы, именины, встречи коронованных особ и т.д.) в крупных храмах и на площадях городов: Витебска, Полоцка, Орши, Могилева, Минска, Гродно и т. д. Подобно традициям многих западноевропейских государств XVII века, паратеатральные действа Беларуси того времени являлись показательными культурными явлениями.

Тема 6. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Классицизма

Классицизм как направление в искусстве сформировался на рубеже XVII – XVIII вв. Классицизм как стиль – это система изобразительно-выразительных средств, ориентированных на античные образцы, которые отличают строгая организованность, уравновешенность, ясность и гармоничность образов. Европейская музыкальная культура в эпоху Классицизма наполнилась новым содержанием и жанрово-стилевыми явлениями, новыми видами музыкальной жизни и творческой практики. Впервые музыка заняла ведущее место среди различных видов искусства.

В эпоху классицизма в Беларуси, как и во всей Европе, во второй половине XVIII в., музыкальная культура также обретает новые черты, хотя исторические условия ее формирования по-прежнему чрезвычайно сложны и драматичны. В середине столетия белорусские земли всё еще остаются в границах Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой, однако внутреннее социальное несогласие, конфедеративное и повстанческое

движение, а также внешние конфликты приводят к разделам этого государства, в результате которых белорусские земли постепенно включаются в состав Российской империи. Непростая ситуация сложилась тогда на белорусских землях, фактически оказавшихся в составе разных государств: восточная часть Беларуси в 1772 г. была присоединена к России, а центральная до 1793 г. и западная до 1795 г. по-прежнему входили в состав Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой.

Начиная уже со второй половины XVII – начала XVIII вв. условия для развития белорусской национальной культуры ухудшились: белорусский язык постепенно вытеснялся и уже к концу XVII в. его официальное и письменное использование было запрещено, все переводилось на польский язык. Забывались достижения эпохи Возрождения и Реформации, снова приобрели популярность идеи периода средневековья. Условия, в которых развилась культура Беларуси, определили ее полилингвистический характер. Из-за неблагоприятной ситуации белорусскоязычной оставалась преимущественно народная культура – культура крестьянства, городских низов, части шляхты и духовенства.

В эпоху Классицизма Беларусь по-прежнему оставалась поликонфессиональным государством, где музыка была неотъемлемой частью богослужения в храмах разных религий.

В конце XVIII в., после вхождения белорусских земель в состав Российской империи *православная церковь* становится главенствующей. В это время перестраиваются храмы, открываются школы, училища. Деятельность православной церкви в различных сферах музыкальной культуры Беларуси была существенным источником развития.

Разворачивается деятельность церкви и на ниве музыкального образования и воспитания: сохранились материалы о Могилевской духовной семинарии (конец XVIII в – начало XIX в.), в которой училось много выходцев из крестьян. Организатором музыкальных занятий в семинарии был епископ Анастасий (Братановский-Романенко) – знаток музыки и большой любитель хорового пения. В 1798 – 1805 гг. на работу в качестве регента хора были приглашены композиторы Ус, а также Василий Нельговский – автор кантов и восьмиголосных концертов. Хором и оркестром Братановского руководил известный скрипач, уроженец Гродно Иван Добровольский.

Во второй половине XVIII в. на всей территории Беларуси сохраняет своё влияние и *католическая конфессия*. В костелах по-прежнему создаются и переписываются многие музыкальные композиции. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в зарубежных архивах антифонарии середины XVIII в., переписанные монахом-доминиканцем Серафиновичем для белорусских костелов; сборник песнопений Несвижских доминиканцев (1760); антифонарий гродненских бернардинцев (2-я половина XVIII в.); антифонарий слонимских бернардинцев, переписанный в 1770 г. студентом философии отцом Патернумом Боровским; нотные рукописи быховских каноников конца XVIII в.; антифонарий из Будславского монастыря; собрание

монодий из Лыскова (2-я половина XVIII – начало XIX в.); нотные собрания гродненских бригиток и многие другие рукописи.

Музыкальные произведения католической церкви говорят о сохранении древних традиций и дополнения их новыми явлениями, которые особенно ярко проявились в Несвижских мессах, которые по своей музыкальной стилистике приближаются к светским образцам, объединяя мелодико-интонационные, ладо-гармонические и фактурные элементы западноевропейского классицизма и бытовой славянской музыки, в том числе кантов.

Влиятельной конфессией в Беларуси в то время оставалась и *униатская*, к концу XVIII в. владевшая большинством местных храмов. Униатская церковь продолжала осуществлять и педагогическую деятельность, о чем свидетельствуют архивные данные о Жировичском храме, согласно которым здесь существовала музыкальная бурса, в которой учились дети местных жителей. Музыкальные традиции униатской церкви, сочетавшие восточно- и западнохристианские компоненты, оставались одной из составляющих отечественной культуры. Как и ранее, ее деятельность в определенной мере стимулировала развитие как вокальной, так и инструментальной музыки, свидетельством чему является введение органов и инструментальных капелл в некоторые храмы. Из архивных документов известно, что инструментальная капелла и два органа имелись в Жировичском базилианском монастыре, два органа – в Супрасльском, один – в Минской церкви Святого Духа при базилианском монастыре (с 1779 г.).

Среди конфессий, продолживших свою деятельность на белорусских землях во второй половине XVIII в., была *протестантская.* Несмотря на то, что в то время количество протестантских проповедников заметно уменьшилась (что объясняется расширением контрреформационного движения и переходом в католицизм большинства магнатов), протестантские общины в Беларуси сохранились. Одним из центров протестантизма оставалась Слуцкая кальвинистская гимназия, в которой регулярно проводились музыкальные занятия.

В отличие от светских жанров западноевропейской музыки, культовые жанры в Беларуси во второй половине XVIII века имели свою специфику. В музыкальной культуре Беларуси того времени католические мессы и респонсории, как и ранее, существовали наряду с православными и униатскими стихирами, тропарями и акафистами, а также протестантскими хоралами.

Наиболее яркой формой музыкальной культуры Беларуси в эпоху Классицизма стал частновладельческий оперно-балетный театр. Во второй половине XVIIIв. в белорусских городах и имениях местных аристократов было создано более 20 музыкально-театральных центров: Несвижский и Слуцкий театр Радзивиллов, в период с 1770 – 1780-х гг. появились: Слонимский театр Михаила Казимира Огинского, Гродненский – А. Тизенгауза, Ружанский и Деречинский – Сапег и Шкловский – С. Зорича.

Эти и другие театры входили в большинство театральных художественных центров, расположенных в разных регионах Речи Посполитой, но именно на белорусских территориях были сосредоточены наиболее крупные из них, занявшие значительное место в культуре не только Речи Посполитой, но и всей Восточной Европы.

Большую часть произведений театрального репертуара Беларуси составляли французские и итальянские оперы 1750-х и 1760-х гг.: «Анетта и Любен» Б. Блеза (Шклов, 1778), «Великолепный» А. Гретри (Гродно, 1778), «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо (Ружаны, 1779), «Художник, влюбленный в свою модель» Э. Дуни (Слоним, Шклов, 1788), «Деревенские сцены ревности» Дж. Сарти (Несвиж, Гродно, 1776-1784) и т.д.

На протяжении всего периода существования частновладельческих театров Беларуси в их репертуаре преобладала комическая опера – наиболее актуальная и модная на Западе жанровая разновидность. Среди образцов композиторов Беларуси представлены оперы – «Агатка» и «Чужое богатство» Яна Голланда (Несвиж, 1782 – 1786), «Изменившийся философ», «Силы мира», «Положение сословий», «Елисейские поля» Михала Казимира Огинского (Слоним, 1771 – 1788), «Войт альбанского поселения» Матея Радзивилла (Несвиж, 1786) и др.

Среди музыкантов-любителей наиболее весомый вклад в культуру Беларуси внесли представители родов Огинских и Радзивиллов.

Михал Казимир Огинский (1728 – 1800) в истории культуры Беларуси известен, как крупный меценат, создатель Слонимского художественного центра, объединившего огромный театр, несколько оркестров и балетную школу, а также нотную библиотеку и собрание музыкальных инструментов. Он хорошо рисовал, сочинял стихи и оперные либретто, писал музыку, играл на нескольких музыкальных инструментах. Считается, что он – автор нескольких опер («Изменившийся философ», «Положение сословий», «Елисейские поля», «Цыгане») и музыки к балету (партитуры этих произведений пока не найдены).

В целом известные в наше время произведения М. Каз. Огинского можно рассматривать как примеры любительского творчества, распространенного в то время в кругах аристократии.

Среди талантливых музыкантов-дилетантов выделяется и Матей Радзивилл (1751 – 1821) – поэт, композитор и общественный деятель, много лет живший в Несвиже. О поэтических способностях М. Радзивилла свидетельствует не только его либретто к опере «Агатка», но и ряд стихотворений, хранящихся в Варшавском архиве. Из его музыкальных произведений сохранились Дивертисмент, Шесть полонезов для камерного оркестра, Серенада для струнного квартета, Соната для скрипки и фортепиано и Три полонеза для фортепиано.

В целом музыкальное наследие М. Радзивилла является примером камерно-инструментального творчества композитора-любителя

классицистского направления. Таким образом, любительское творчество оказалось важной составляющей музыкальной культуры Беларуси.

Из профессиональных композиторов-уроженцев Беларуси следует особо выделить *Осипа Козловского* (1757 – 1831), автора прославленного гимна «Гром победы, раздавайся», множества хоровых, оркестровых, музыкально-театральных, камерных произведений, который по праву считается классиком русской музыки. С культурой Беларуси были связаны различные этапы жизни и творчества композитора. В молодости Козловский бывал не только в Слониме, но и других местах Беларуси. Так, в 1777 г. он работал на Заславщине в оркестре воеводы Стемпловского, и тесно сотрудничал со своим бывшим учеником Михаилом Клеофасом Огинским.

Козловский создал *Реквием* (заупокойная месса католической службы)на смерть последнего короля Речи Посполитой Станислава Августа Понятовского (1798г.). Реквием является ярчайшим примером духовной музыки О. Козловского (для солистов, хора и оркестра). Монументальное сочинение О. Козловского в жанре хоровой музыки, его Реквием предстаёт значимым образцом хорового творчества наряду с реквиемами его знаменитых западноевропейских современников (В. Манфрендини, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, Д. Чимарозы и В. Моцарта). Это произведение – единственный образец данного жанра в восточноевропейском хоровом искусстве XVIII века.

В России Козловский создал кантату *«Te Deum Laudamus»* (1814 –1815 гг.) для двух хоров и большого симфонического оркестра. Это произведение, посвящено победе в войне с Наполеоном и демонстрирует виртуозное профессиональное мастерство композитора, всю свою жизнь посвятившего служению музыкальному искусству.

Музыка к драме Грузинцева *«Царь Эдип»* была написана О. Козловским в 1811 году. Несмотря на то, что в трагедии всего три музыкальных номера (увертюра и два хора в сопровождении оркестра), их роль чрезвычайно велика. Данные хоровые номера с одной стороны продолжают традиции античной трагедии, а с другой – предвосхищают черты глинкинской оперы, где хор олицетворяет народ, обладает различными функциями и является активным действующим лицом. Вцелом творчество Осипа Козловского стало носителем и проводником западных течений в музыкальное искусство России эпохи Классицизма.

Значительную роль в развитии музыкальной культуры периода Классицизма в Беларуси играли и иностранные музыканты, приглашённые сюда для работы. Так, в 1780-е гг. в Несвиже работал выдающийся чешский пианист, композитор и преподаватель *Ян Дусик* (1760 – 1812), который написал в это время оперу и мессу, оркестровые пьесы, двенадцать концертов для фортепиано с оркестром, камерные ансамбли, вокальные миниатюры и множество фортепианных произведений – от сонат до этюдов и небольших пьес. Композитор проявил себя как представитель классицистского стиля, однако в некоторых его произведениях заметны и предромантические черты.

Среди выходцев из Германии особо выделяется музыкант *Ян Давид Голланд* (1746 – 1827), придворный композитор и капельмейстер Радзивиллов, который внес наиболее весомый вклад в музыкальное искусство Беларуси. Из всех композиций Я.Голланда наибольший интерес представляет созданная в Несвиже опера «*Агатка, или Приезд пана»* –первая профессиональная опера, написанная и поставленная в Беларуси, и самый крупный памятник отечественной музыкальной культуры XVIII в. Либретто произведения написал Матей Радзивилл – талантливый литератор и композитор-любитель, который много лет прожил в Несвиже.

Опера состоит из трёх действий. Чёткая композиционно-драматургическая структура выстроена в соответствии с классическим принципом «трёх единств» (места, времени и действия). Музыкальный язык оперы близок нормам классического стиля, хотя в арии Валенты из первого действия ощущается славянский колорит. Ансамблевые и хоровые эпизоды «Агатки» решены в традициях лирико-комических опер. Так, финальный хор строится по принципу водевильных куплетов, где сольный запев каждого персонажа чередуется с хоровым припевом.

Жанр этого произведения его создатели определили как «оперетка» (этим термином называли в то время небольшую оперу, бытовую комедию и все разновидности комической оперы). Как и во французских, немецких, русских и польских комических операх, в «Агатке» чередуются разговорные и музыкальные сцены, и номера.

В Несвиже Голланд писал не только оперы, но и произведения других жанров. Среди них отметим двухчастную камерную кантату в честь Кароля Радзивилла «Смелый, мужественный Кароль Второй» (1786), панегирическая возвышенность которого воплощена в довольно простой музыкальной лексике.

В период классицизма в школьных театральных постановках значение музыки заметно возросла, о чём говорят факты введения в спектакли «опер» (так обычно назывались отдельные музыкальные номера или оперные сцены). В 1787 – 1791 гг. для театра Забельского доминиканского коллегиума композитором Р. Вардоцким и драматургом М. Тетерским было даже написано произведение в оперном жанре – «Аполлон-законодатель, или Реформированный Парнас».

Тема 7. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Романтизма

Романтизм – эпоха в истории европейской профессиональной музыки конца первой четверти XIX века – первого десятилетия XX. Музыкальный романтизм сформировался после классицизма в процессе развития композиторского мышления, оркестрового стиля, музыкальной драматургии, системы выразительных средств, смены круга музыкальных образов. Неповторимый облик композиторских школ создавали именно те творческие

личности, которые в своей музыке воплощали национальные особенности искусства.

Музыкальная культура Беларуси XIX века из-за социально-исторических потрясений, связанных с разделами Речи Посполитой, в состав которой ранее входили белорусские земли, и присоединением их к Российской империи, изначально не отражала национальных особенностей. Драматичность положения культуры Беларуси усугубилось во время войны 1812 г., отмеченной многочисленными разрушениями. Постепенно, особенно после восстания 1830 – 1831 гг., на территории Беларуси закрываются католические и униатские храмы, а также польскоязычные учебные заведения (в том числе и Виленский университет), упраздняется Статут Великого княжества Литовского, происходят территориальные и языковые изменения. С 1840 г. белорусские земли стали называться «Северо-Западный край», а белорусский язык трактовался, как диалект русского или назывался «мужицкая мова».

Процесс единения с российской культурой принес целый ряд позитивных явлений: на белорусских землях распространяются передовые идеи русских мыслителей и революционных деятелей, осваиваются высочайшие достижения русской культуры, в том числе литературы, театра и музыки. Происходит знакомство с шедеврами М. Глинки и А. Даргомыжского, М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и С. Рахманинова. Благодаря возвращению к православным традициям открываются новые приходы, строятся церкви, а после 1863 г. возобновляется деятельность православных братств.

Музыкальная культура Беларуси не затихает, несмотря на то, что множество крупных магнатских очагов музыкальной жизни прекращают свое существование и заменяются одним, наиболее мощным – в русской столице. Вместо костёлов и наряду с ними создается большое количество православных святынь, где собираются музыкально-профессиональные силы, а на смену частновладельческим «музыкальным усадьбам» в Несвиже, Слуцке и Шклове, приходят более демократичные, доступные для населения, общегородские – в Минске, Гродно, Витебске, Бресте, Могилеве.

Тем не менее, ведущие композиторы и исполнители Беларуси являлись выходцами из шляхетских и магнатских родов – Станислав Монюшко, Наполеон Орда, Флориан Миладовский и другие. Примечательно, что наиболее талантливые из них получают признание и даже завоевывают славу за пределами Беларуси, преимущественно на западе.

Среди уроженцев Беларуси, внесших весомый вклад в отечественную и мировую культуру, следует прежде всего назвать *Станислава Монюшко* (1819 – 1872) – известного композитора и музыкального деятеля. Влияние творчества Монюшко на развитие отечественного и общеславянского музыкального искусства огромно. Уже в ранних произведениях прослеживаются характерные черты его авторского стиля: мелодичность, лиризм, обращение к народным интонациям. Так, к примеру, в опере

«Селянка» (она же «Идилия») (первая постановка состоялась в Минске в 1852г., музыку к которой частично написал С. Монюшко, звучал не только белорусский язык, но и белорусские народные песенные и танцевальные мелодии. Он также являлся автором опер «Галька» (написанной на сюжет белорусской народной баллады «Гэлька») и «Страшный двор» основанных на сюжетах из белорусской истории.

С 1840 – 1858 гг.он был органистом в костеле св. Яна в Вильюсе, дирижировал на концертах, в том числе ораториями и в оперном театре с 1850 г. в связи со сложным материальным положением (в семье было 10 детей) он давал частные уроки игры на фортепиано, в числе его учеников был Ц. Кюи, с которым он занимался композицией (безвозмездно).

В Вильнюсе С. Монюшко написал оперы «Идеал», «Карманьола», «Сельская идилия», «Бетли», первую редакцию «Гальки», комическую оперу «Явнута», музыку к драматическим спектаклям, кантаты «Мильда», «Ниола», «Крумине», большое количество песен, которые высоко оценили А.Серов и А.Даргомыжский, с которыми он познакомился во время посещения Петербурга в 1849 и 1856гг., где он дирижировал на своих авторских концертах.

В культовых сочинениях композитор использует польские тексты и элементы народного костельного песнопения. Духовная музыка С.Монюшки представлена 6 мессами, а также «Остробрамскими литаниями»(1843 – 1855), близкими к кантатному творчеству композитора. Более поздние кантаты «Мадонна» (1856), «Призраки» (1865), «Крымские сонеты» (1868), «Пани Твардовска» (1869).

Кантата «Мадонна» (ее второе название – «Гимн Петрарки») была исполнена в Петербурге 20 марта 1856 года в третий приезд композитора в Россию. В концерте под управлением автора принимал участие известный русский бас Осип Петров. Известный музыкальный критик А. Н. Серов в своей рецензии написал о кантате: «В гимне на слова Петрарки поразительно прекрасен первый хор, в гармоническом развитии изящно-простой мысли чрезвычайно счастливо употреблены некоторые смелые диссонансы. И весь поворот музыки довольно широк и грандиозен».

В целом музыкальное наследие композитора охватывает оперные, симфонические, камерно-вокальные и инструментальные произведения. Отмеченные неразрывной связью со славянскими музыкальными традициями, они ярко воплощают черты романтического стиля – эмоциональную насыщенность и напряженность, возвышенность и одухотворенность, глубину художественных концепций и яркую образность.

Зрелый период творчества композитора был связан с польской столицей, где Монюшко получил всеобщее признание. Его по праву считают также и деятелем литовской музыкальной культуры, поскольку он долгое время жил и работал в Вильно. Однако этот композитор навсегда останется сыном белорусской земли, выдающимся представителем отечественной культуры XIX века.

Коллегой и другом С. Монюшко был талантливый композитор и пианист *Флориан Миладовский* (1819–1889). Он родился в Минске, первоначальные навыки фортепианного исполнительства получил под руководством отца, хорошего музыканта и преподавателя. В десятилетнем возрасте он с успехом выступал как пианист-виртуоз на концертах Вильно, Минска и Слуцка представляя собой фортепианного вундеркинда, белорусского Моцарта.

С юности Ф. Миладовский дружил с Монюшко, который посоветовал ему завершить музыкальное образование в Берлине и Вене. С 1851 г. работал вместе с Монюшко в Вильно, где музыканты организовали Общество Святой Цецилии, призванное пропагандировать духовную музыку. В это время композитор пишет церковные произведения, в том числе мессу Es-dur, исполненную под руководством Монюшко в 1854 г.

В 1862 г. он переезжает во Францию, работает профессором Высшей школы Сант-Клеменса, много сочиняет. Умер Миладовский в Бордо. Музыкальное наследие композитора охватывает произведения разных жанров – от опер, балетов и кантат до камерно-вокальных и инструментальных пьес, однако большинство из них не было издано и пока не обнаружено.

К. Горский (1859 – 1924) уроженец Лиды, скрипач-виртуоз, педагог, дирижер, общественный деятель, композитор, оставивший после себя богатое творческое наследие: две мессы *a-moll* и *Missa Solemnis Es-Dur*, хоровые сочинения «Ave Maria», «Salve Regina» и другие, две оперы и более 100 романсов, ряд инструментальных произведений и две симфонические поэмы. Музыкальное образование получил в Варшавском музыкальном институте, а после – в Петербургской консерватории, которую он окончил с Большой серебрянной медалью по классу скрипки и позднее класс композиции у Н. Римского-Корсакова. С 1898 г. преподавал в Харьковском музыкальном училище, был дирижером симфонического оркестра и церковного и польского хора, а также выдающимся скрипачом (П. Чайковский считал его лучшим исполнителем его скрипичного концерта). С 1917 г. К. Горский жил и работал в Польше сначала в Варшаве, а затем в Познани в качестве концертмейстера оркестра Большого театра им.С.Монюшко, где в 1927 г. уже после смерти композитора была поставлена его опера «Маргер». Объединив в своем композиторском творчестве светскую и культовую сферу, К. Горский стал хранителем высокой духовности в искусстве, органично соединенной с романтической поэтичностью и одухотворенностью.

Среди представителей любительской сферы музыкального искусства особо выделяется *Михал Клеофас Огинский* (1765 – 1833), наиболее известный музыкант-любитель Беларуси XIX века. Необыкновенно колоритная, неординарная и вместе с тем характерная для своего времени личность Огинского, его многоплановая – политическая, художественная, культурно-просветительская, меценатская деятельность, и весь его жизненный путь были связаны с историей разных стран: Беларуси и Литвы, Польши и России, Италии и Франции, Германии и Голландии. На творческое становление

композитора повлияли впечатления, полученные им в годы путешествий по музыкальным столицам мира. И где бы ни был Огинский, в Австрии или Германии, Италии или России, – он с неизменным интересом знакомился с музыкальной жизнью этих стран. Ему посчастливилось лично знать Й. Гайдна и В. Моцарта, слушать Н. Паганини и многих других виртуозов.

Игре на фортепиано М. Кл. Огинского обучил О. Козловский. Имя Михаила Клеофаса Огинского традиционно ассоциируется с историей музыкального искусства, чему немало способствовала популярность его полонеза «Прощание с Родиной». Как известно, творчество именно в этом жанре принесло Огинскому наибольший успех. Среди 26 полонезов Огинского – самые разные по образному содержанию и характеру пьесы: пасторальные, помпезно-торжественные, фанфарные, углубленно-созерцательные и т.д. Значительное место в музыкальном наследии Огинского занимают романсы и песни, которые, подобно инструментальным произведениям, претворяют как классицистские, так и ранне-романтические традиции.

Работал Огинский и в оперном жанре: ему принадлежит опера «Зелида и Валькур, или Бонапарт в Каире», написанная на собственное либретто в 90-е гг. XVIII в. Ее сюжет во многом напоминает фабулу «Похищение из сераля» В. А. Моцарта и повествует об освобождении из плена Наполеоном арабской девушки и французского офицера. Опера представляет собой компактное произведение, состоящее из увертюры, нескольких арий, балета и апофеозно-панегирического финала в честь Наполеона. В музыкальном языке произведения ощущается воздействие итальянской оперной стилистики, присутствуют в музыке, также используются восточные лады, вводится звучание музыкальных инструментов турецкого происхождения.

Композиторское творчество не было главным делом жизни М. Огинского. Политик и дипломат, он не имел достаточно времени для постоянных занятий музыкой и хорошо осознавал любительский характер своего творчества, воплотившего черты как минувшей, так и наступающей эпохи.

Среди талантливых композиторов-любителей, имеющих отношение к музыкальной культуре Беларуси XIX в., необходимо также отметить *Антония Генриха Радзивилла* (1775 – 1833) – известного в истории европейского музыкального искусства музыканта-любителя и мецената, потомка Несвижской ветви радзивилловского рода. Антоний, рожденный в Вильно, получил блестящее образование (в том числе музыкальное), был воспитан в лучших художественных традициях. Он рано проявил музыкальные способности и прославился как прекрасный виолончелист. С 1794г. во дворце, который сразу стал одним из известных музыкальных центров Берлина, где постоянно проводились концерты (в которых принимал участие и сам князь), присутствовали замечательные музыканты, считавшие за честь поддерживать дружбу с гостеприимным хозяином. Ему посвящали свои произведения Л. Бетховен, Ф. Мендельсон и др.

Между тем Антоний Радзивилл, став одним из крупных политических деятелей Европы (наместником прусского короля в Великом княжестве Познаньском), не оставил музыкальных занятий, много времени уделяя композиции. Он создал музыкальные номера к одноактной идиллии «Великий день в замке» (1814 – 1815), десятки камерных произведений – романсов, а также пьес для своего любимого инструмента – виолончели. Однако наиболее известным его сочинением, написанным в содружестве с И. Гете, является опера «Фауст». Фрагменты оперы в 1995г. прозвучали в Несвиже в исполнении Белорусской капеллы, а премьера состоялась в 1999 г. в Национальном академическом театре оперы и балета Р.Б. Несмотря на то, что композиция принадлежит перу любителя, для своего времени она оказалась во многом новаторской. После премьеры 1835 года, которая состоялась уже после смерти автора, опера с триумфом ставилась в театрах Германии, Польши, Чехии и Англии. Восторженные отзывы о ней оставили многие известные деятели культуры – от Р. Шумана и Ф. Листа до В. Одоевского и И. Тургенева.

Несомненно, что для А. Г. Радзивилла, как и М. Кл. Огинского и других композиторов-любителей, которые, прежде всего, были общественными деятелями, музыкальное творчество не являлось главным делом жизни, однако образцы этого творчества имеют безусловную познавательную и историко-культурную ценность.

Как известно, в XIX в. композиторы Беларуси почти не проявляли интереса к крупномасштабным жанрам: они не писали симфонические и оперные произведения, подобные полотнам Верди и Бизе, Чайковского и Мусоргского, Берлиоза и Вагнера. Даже в таких жанрах, как кантата, очевидно стремление к камернизации. Это характерно для творчества Монюшко, кантаты которого «Мадонна», «Ниола», «Пани Твардовская» являются камерными, а основную смысловую и драматургическую нагрузку в них несут не хоровые, а сольные партии. Для развития масштабных жанров, особенно оперно-балетного и симфонического, в белорусских городах в то время еще не сложились благоприятные условия: стационарный музыкальный театр и крупные оркестры образовались здесь только в самом конце XIX в. До этого с произведениями западноевропейских, польских и русских композиторов местную публику знакомили гастролирующие труппы.

На минской и виленской сцене ставились только музыкально-сценические произведения С. Монюшко: «Селянка», «Волшебная вода», «Рекрутский набор», «Соревнование музыкантов», «Конторщики», «Ночлег в Аппеннинах», «Лотерея», «Идеал», «Карманьола», «Новый Дон Кихот», «Бетли», «Желтый чепец»; а также «Конкуренты» Ф. Миладовского. Музыкальный материал этих опер сохранился фрагментарно и стал известен в Беларуси только в последние годы XX века.

Наряду со светской музыкой в Беларуси продолжает свое развитие и культовая. Она ярко представлена в творчестве Станислава Монюшко и Флориана Миладовского, Яна Галича-Сулимского (1830 – 1898) и Юзефа

Грима. Так, к примеру, Ян Галич-Сулимский, живший в Островецком районе в Клющанах, внес значимый вклад в духовную музыку Беларуси и Литвы второй половины XIX в. Им написаны 6 месс, три реквиема и ряд органных произведений, а также сборник «Музыка для органа, новый метод из буквенных нот» и учебник «Школа для органа». Эти и другие композиторы работали в русле особого направления в католической церковной музыке с 1850 г. – *цецилианизма,* основной целью которого было возвращение к литургическим канонам и освобождение от светских влияний. Вместе с тем произведения композиторов Беларуси ярко воплощали черты романтизма, что особенно отчетливо проявилось в мессах С. Монюшко и Ф. Миладовского, а также сакральных произведениях К. Горского, по своей эмоциональной образности, мелодическому богатству, ладотональным и фактурным элементам, соответствующих стилистке романтизма.

Несмотря на то, что активизация национального самосознания в белорусской культуре отмечена в начале XX в., уже в XIX столетии среди отечественных музыкантов выделяются творческие личности, сознательно стремящиеся собирать белорусский фольклор и изучать историю своей родины. Одним из них был *Ян Карлович* (1836 – 1903), отец известного композитора Мечислава Карловича. Этот выдающийся этнограф, лингвист, историк, музыкальный деятель, композитор, музыкант-исполнитель и теоретик внес весомый вклад в историю культур разных народов. Много лет проведя в Беларуси, где он владел поместьями в Вороновском и Сморгонском районах (Вишнево), этот незаурядный человек осуществил более 500 записей белорусских народных песен и танцев. Он целенаправленно собирал материалы о белорусском языке, глубоко исследовал его и много писал о белорусском народе и его культуре. Я.Карлович дружил с выдающимися представителями этой культуры С. Монюшко, А. Ельским, Ф.Богушевичем, которому Карлович оказывал консультативную помощь в процессе сбора материалов для белорусского словаря и помог издать знаменитый сборник *«Дудка белорусская».*

Композиторское творчество не было для Я. Карловича главным делом жизни, однако ему довелось проявить себя в произведениях бытовых жанров. Его перу принадлежат вокальные и инструментальные миниатюры, хоровые сочинения светского и духовного характера. Некоторые из них написаны на те же стихи, что и произведения С. Монюшко (в частности, романс «К Неману», хор «Дед и баба»). Музыкальные композиции Я. Карловича как и Н. Орды, в большинстве своем предназначены для любительского музицирования. Мелодичные, эмоционально насыщенные, они воплощают романтический тип музыкального мышления и мировосприятия.

Тема 8. Хоровая музыка Беларуси XX в. довоенного и военного периода

В белорусской музыкальной культуре XX век – это время начала нового этапа в развитии профессиональной музыки. На протяжении предыдущих столетий в Беларуси закладывались основы профессионального музыкального искусства. В начале века происходило формирование белорусской национальной композиторской школы, широко распространялась идея «белорусизации» культуры, происходило внедрение белорусского языка в учебники, газеты, журналы. Обновилась и обстановка, в которой звучала музыка. Возникло множество музыкальных кружков, обществ, самодеятельных хоров, частных музыкальных школ и училищ. В начале XX века Северо-Западный край (так назывались белорусские земли в то время) посещали многие известные музыканты: А. Скрябин, Собинов, хор Агренева-Славянского, хор А. А. Архангельского.

В 1913 году был организован хор Республиканского радиокомитета (руководитель Исидор Германович Бари), народные консерватории – первые профессионально-учебные заведения, появились в Витебске, Гомеле, Минске. Затем они были реорганизованы в музыкальные школы и техникумы. В 1914 году в Минске был создан любительский хор (под управлением Владислава Теравского (1871 – 1938)). Появились и другие многочисленные любительские хоры, которые исполняли песни белорусских композиторов.

После революции 1917 г. в Белоруссии начинает развиваться профессиональное музыкальное творчество, создаются профессиональные исполнительские коллективы: Государственная хоровая капелла БССР (руководитель А. Егоров – Москва), Государственный хор в Витебске под управлением М. Анцева).

Предпосылками развития хоровой музыки 20-х годов и всего XX в. послужили три фактора:

а) историческая старинная традиция (христианская хоровая музыка и народная песня);

б) предшествующий XIXв. с преобладанием фольклорных традиций и началом песенных собраний;

в) «хоровое движение» (как мощное культурное явление возникло после революции 1905 г.) и демократичность самого хорового жанра в начале XXв.

20 -е годы – своеобразный *«белорусский ренессанс»* во всех областях культуры. В литературе – это романы, повести, стихи (К. Черного, М. Горецкого, Вл. Дубовки и др.) и как результат – литературные объединения «Молодняк», «Узвышша», «Пламя». Активно развивалось театральное искусство: Белорусский театр Е. Мировича, белорусский бродячий театр Вл. Голубка, в Москве была основана и действовала Белорусская драматическая студия. Изобразительное искусство утвердило себя прежде всего в городе Витебске, где был открыт художественно-практический институт, действовала художественная школа М. Шагала, работали К. Малевич

(Супрематизм), Ю. Пэн (пейзаж), В. Волков (портрет), Я. Кругель и др. В 1923 г. открылся государственный художественный техникум со скульптурным отделением, выпускниками которого становятся З. Азгур, А. Глебов, А. Бембель, А. Орлов и др. В 20-е годы был снят и показан первый белорусский художественный фильм «Лесная быль» по сценарию М. Чарота, режиссером и постановщиком фильма был Юрий Тарич (Алексеев). Особенно интенсивно и плодотворно во всех жанрах стало развиваться и музыкальное искусство. Этому способствовало возникновение ряда культурно-просветительных и учебных заведений, музыкальных исполнительских вокально-хоровых и инструментальных коллективов.

Особое влияние на развитие музыкальной культуры оказали «народные консерватории». Первая из них была открыта в г. Витебске (с 1918 по 1921 гг.), затем в Гомеле (1919 г.), Минске (1920 г.), Могилеве (1920 г.). В Минске с 1922 г. начал действовать Институт белорусской культуры (Инбелкульт), в котором работала и музыкальная секция (А. Гриневич). В Полоцке работал композитор М. Матисон, в Гомеле – композитор А. Туренков, в Мстиславле – Н. Чуркин. В г. Могилеве в 1918 г. была открыта первая в Советской Белоруссии государственная музыкальная школа имени Н. А. Римского-Корсакова. В 20-е годы было создано более тысячи любительских музыкальных и хоровых коллективов.

Предшественниками белорусского оперного искусства стали музыкально драматические постановки, осуществлявшиеся творческими силами отечественных драматических театров, где были осуществлены такие постановки, как пьесы Е.Мировича – «Кузнец-воевода», «Машека», Вл. Голубка – «Писаревы именины», «Ганка», а также «На Купалье» М. Чарота на музыку вл. Теравского и др. В этот же период предпринимались попытки по созданию первых национальных оперных спектаклей: Н.Чуркин «Освобождение труда» (1922), Н. Аладов «Тарас на Парнасе» (1928), Е. Тикоцкий музыкальная комедия «Кухня святости», Н.Ровенский пишет музыку к оперетте «Залеты» (по мотивам одноименного произведения Дунина-Марцинкевича). Однако эти постановки объективно не могли в то время решить проблемы создания Национальной оперы в ее классическом понимании.

Непосредственно хоровая музыка проявила себя через жанр оригинальной или авторской музыки – хоровую песню на актуальную для того времени тематику: героическую, трудовую, революционную; соответственно и музыкальный язык жанра интонационно обновлялся через революционную, солдатскую, городскую и крестьянскую песни. В этом жанре активно проявили себя композиторы М. Анцев (его хоры – «Песня борьбы», «Памяти героев», «Рабочий люд», «На ниве», «Серп и молот», «1 мая» — на слова белорусских поэтов Я. Журбы Я. Коласа, Я. Купалы, М. Чарота и др.), А. Туренков (хоры – «Песня кожевников», «К солнцу», «Песня кузницы», «Рабочий дворец» – на тексты Т. Гартного, А. Рыбацкого, А. Поморцева), Н.Аладов (хоры – «Мы люди Солнца и машины», «Песня борьбы», «Рабочий

люд»), Николай Чуркин («Во кузнице», сл. Н. Данченко). Некоторые из этих хоров были исполнены в 1923 г. хором Московской консерватории под руководством Василия Буглая.

Анцев Михаил Васильевич (1865 – 1945) – композитор, хоровой дирижер, музыкальный критик, педагог. Родился в Смоленске, окончил Варшавский музыкальный институт, а позднее консерваторию в Санкт-Петербурге. Его педагогом по классу композиции был русский композитор Н. А. Римский-Корсаков. В 1896 г. М. Анцев переезжает в Витебск, с которым связаны основные годы его творческой жизни. В Витебске он преподает хоровое пение в различных учебных заведениях города, в том числе и в Витебской гимназии. В это период он активно занимается написанием книг и учебно-методических пособий по теории музыки и хоровому пению: «Краткие сведения для певцов хористов» (1897), «Приготовительный курс элементарной теории музыки в связи с преподаванием хорового пения» (1897), «Нотная терминология. Справочный словарь…» (1904).

В июле 1918 г. в Витебске открылась Народная консерватория (Витебское музыкальное училище), одним из организаторов которой стал и Михаил Васильевич Анцев, где он вошел в состав администрации, а также руководил хором. В музыкальных кругах он был известен как композитор, создающий в первую очередь, произведения для хора. К наиболее известным сочинениям данного жанра относятся: «Кантата к 100-летнему юбилею А.С.Пушкина», «Гимн в память 100-летия Отечественной войны 1812 года», литургия для смешанного хора, лирические хоры «Ива», «Лотос», «Весной». Трагические события первой четверти XX века также нашли свое отражение в творчестве композитора. Он сочиняет хоры «Не плачьте над трупами павших бойцов» (1905), «Памяти героев» и «Песня борьбы» (1922).

Особое внимание уделял собиранию и обработке белорусских народных песен, созданию песен на стихи белорусских поэтов. Большую популярность получили его песни на стихи Я. Купалы, Я. Журбы, М. Чарота, Я. Коласа. К сожалению, большая часть композиторского наследия была утеряна и не дошла до наших дней. Известно также, что М.Анцев подготовил к печати пособие «Музычная хрэстаматыя харавога пяяньня», которая так и не была издана. Начавшиеся репрессии по отношению к деятелям белорусской культуры заставили композитора в начале 1930-х годов уехать в Москву, где он провел свои последние годы, занимаясь музыкальной общественной деятельностью.

В 20-е годы обработки народных и революционных песен становятся неотъемлемой частью творчества таких композиторов, как: В. Теравский, Н. Аладов, Я. Прохоров.

1932 год – важное событие в области развития отечественного профессионального музыкального искусства – открытие Белорусской государственной консерватории в Минске (руководил М. Казаков). Первые ее выпускники-композиторы: А. Богатырев, М. Крошнер, П. Подковыров, В. Оловников и др. Музыкальное, в том числе и хоровое искусство этого периода

было ориентировано на русскую классику. Весьма показательными примерами вокально-хорового творчества 30-х годов являются опера «В пущах Полесья» и кантата «Сказ о медведихе» А.Богатырёва.

Основные жанры того времени – опера, симфония, камерно-инструментальная, хоровая и сольная песня, обработки народных песен.

Появление национальной композиторской школы являлось признаком роста культурного самосознания белорусского населения. Одним из основоположников национальной композиторской школы Беларуси является *Анатолий Васильевич Богатырев* (1913 – 2003) – старейший представитель национальной композиторской школы Беларуси, профессор, народный артист Беларуси, почетный член Международной Славянской академии наук. Первые крупные произведения – кантата «Сказ о Медведихе» на стихи А. С. Пушкина и опера «В пущах Полесья» по повести «Дрыгва» Я.Коласа – принесли А. В. Богатыреву признание и широкую известность. В годы Великой Отечественной войны А.В.Богатырев обращается к теме борьбы, благородства человеческого духа, веры в победу, создает кантаты «Белорусским партизанам», «Беларусь», «Ленинградцы». Значительным событием музыкальной жизни Беларуси стали произведения: опера «Надежда Дурова», кантаты «Белорусские песни», "Рисунки родного края», «Юбилейная», оратория «Битва за Беларусь» и другие. Его произведения входят в «золотой фонд» белорусской музыки, определяют ее достойное место в общеевропейской культуре.

На примере хора *А. Туренкова «Рабочий дворец»* (сл. А. Поморцева) можно обозначить типичные черты хорового письма всех отмеченных произведений: это характерное для героических маршей мелодическое строение (скачки на *«ч. 4», «б., м. 7», «ч. 8»*), пунктирная ритмика, гармоническое изложение фактуры, куплетная форма, простота и доступность для исполнения. Основная идея хоров-создание образа нового человека. На данном этапе становления хоровой музыки актуальным был и жанр гармонизации и обработки народной песни, который проявил себя более разнообразно и разносторонне.

Одним из выдающихся организаторов хорового дела в Советской Белоруссии явился *Теравский Владимир Васильевич* (1871 – 1938) – композитор, хоровой дирижер, фольклорист, культурно-общественный деятель, церковнослужитель, зрелые годы жизни которого пришлись на время гражданской войны и сталинских репрессий. Родился в местечке Романово Слуцкого повета Минской губернии (ныне д. Ленино Слуцкого района Минской области) в семье православного священника. Владимир получил духовное образование, неотъемлемой частью которого являлось музыкальное образование – сначала в Слуцком духовном училище, а затем в Минской епархиальной семинарии.

С 1904 по 1914 г. служил псаломщиком в Минском Петро-Павловском кафедральном соборе, помощником регента Минского архиерейского хора, учителем пения 3-го Минского приходского училища. В 1914 г. им создан

Минский белорусский хор. В 1917 г. хор вошел в состав Первого Белорусского товарищества драмы и комедии, а Теравский становится заведующим музыкальной частью. После образования на основе товарищества в 1920 г. Белорусского государственного театра (с 1945 г. – Национальный академический театр имени Янки Купалы) В.Теравский становится его главным хормейстером. Одновременно он ведет преподавательскую деятельность в Минском педагогическом институте, куда был приглашен на должность преподавателя в 1919 г.

С 1923 г. В. Теравский вплоть до 1930 года руководил хоровым коллективом при Белорусском государственном университете. З.Бядуля в своей статье «Штрыхі аб беларускай культуры» отмечал, что любая нация могла бы гордиться хором В. Теравского. Он был автором песен и романсов на стихи Я. Коласа, Я. Купалы, З. Бядули, М. Чарота, обработок народных песен. В. Теравский является автором сценической версии музыки белорусской народной песни «Купалинка», написанной к спектаклю «На Купалье». Автором переработанного народного текста является Михась Чарот (расстрелянный в 1937 г.).

Начиная с записей народных песен, В. Теравский постепенно переходит к их гармонизации и обработке, а также пишет музыку на стихи белорусских поэтов. Второй, наиболее известный сборник под названием «Белорусский Лирник» издан В.Теравским в Берлине (1922). В предисловии его автор объясняет цель и содержание гармонизации. В «Лирник» включено почти 100 хоровых произведений преимущественно с народными текстами и мелодиями. Основной формой обработки всех песен является их 3-х и 4-хголосная гармонизация для однородного и смешанного состава хора. Разнообразный в тематическом плане сборник содержит песни патриотические, социально и семейно-бытовые, обрядовые, лирические, танцевальные, а также городской песенный фольклор. Как и в предыдущем сборнике композитор широко использует народно-певческие, а также приемы профессиональной музыки (имитацию, тембровые контрасты, *divisi* – «А на горе церквушка», «Да уж солнышко», «Чечеточка»). В ладо-гармоническом плане харктерно использование натуральных ладов, параллельных и одноименных тональностей, диатоники, а в некоторых случаях неоправданные хроматизмы, знаки альтерации («Черноморец», «Ой, я пьяна, пьяненька»), полные кадансы с *Д 7*. Многие популярные и широко известные народные мелодии дошли к нам благодаря именно записям фольклориста Владимира Теравского («А в лесу, лесу», «Купалинка», «А в поле верба», «Лявониха» и др.).

В 1922 году издается и «Сборник песен с нотами» *Николая Ивановича Ровенского* (1886 – 1953). Всего в нем 26 хоровых произведений, из них на стихи белорусских поэтов и писателей 13 хоров (слова Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича, К. Буйло, Дунина-Марцинкевича), остальные – обработки белорусских народных песен: календарно обрядовые, семейно-бытовые, лирические. Также им была написана музыка к церковным молитвам, в том

числе «Всемогущий, Боже» на сл. Н. Арсеньевой, опера «Бронислава» на либретто Вл. Дубовки и др.

В 1928 г. в Минске был издан коллективный сборник под названием «Белорусские народные песни сольные и хоровые с аккомпанементом фортепиано» (Вып. I). В него вошли гармонизации Н. Аладова, А. Оленина, М. Иполитова-Иванова, Я. Прохорова. Издание сборника было связано с образованием в 1923 г. в Москве, по инициативе Комитета просвещения БССР, Белорусской певческой комиссии, которая занималась обработками переданных ей белорусских народных песен, собранных А. Гриневичем, В. Теравским, М. Янчуком и др. Кроме авторов гармонизаций сборника в комиссию входили композиторы А. Гречанинов и А. Никольский.

Последовавшая после 20-х годов волна стереотипизации искусства приостановила развитие камерных жанров, поисков в гармоническом языке, полифоничность (нетерцовых аккордов), сохранялась опора на гомофонную. Обязательным считалось присутствие народных цитат. В народной песне при обработках предпочтение отдавалось вариационности. 30 - е годы – время становления белорусской советской песни (И. Любана, Р. Пукста, М. Чуркина, А. Туренкова идр.). Этот жанр развивался наиболее стабильно, как и массовая хоровая песня. Наиболее интересные хоровые произведения с точки зрения профессионального мастерства вошли в белорусские оперы Алексея Туренкова («Цветок счастья»), Евгения Тикоцкого («Михаил Подгорный»), Анатолия Богатырева («В пущах Полесья»).

Наиболее значимые успехи композиторов 30-х годов отмечены в области массовой песни, оперного и кантатно-ораториального жанра, а оригинальной хоровой музыки создано совсем мало. Среди них можно выделить некоторые хоры Н. Аладова, С. Полонского, М. Крошнера, А. Туренкова. Большинство хоровых произведений было написано во второй половине 30-х годов. Сборники – «Красуй, орденоносная», (хоры М. Чуркина, М. Иванова, С. Полонского, И. Любана, Соч., 1935 г.), «Песни Красной Армии» (мужские хоры С. Полонского, М. 1940), «Беларуси орденоносной» (хоры С. Полонского, Соч. 1936 г.).

Значительное и видное место в белорусской музыке 30-х годов занимал композитор *Николай Куликович-Щеглов* (1893 – 1969) музыколог, этнограф поэт и музыкальный деятель, который написал 2 симфонии, инструментальный концерт (фортепиано), много песен и хоровых произведений, две большие оперы «Всеслав Чародей» и «Екатерина», позже в 40-е годы оперу «Волшебное озеро», церковную музыку и др. Наиболее популярным является его хор с сопровождением «О, Беларусь – мая шыпшына» (сл. Вл.Дубовки). в 1950 г. основал в Нью-Йорке белорусский хор, позднее руководил белорусскими хорами в Кливленде и Чикаго.

Наибольший вклад в белорусскую хоровую музыку начала XXв. внес *Алексей Евлампиевич Туренков* (1886 – 1958) один из основателей белорусской профессиональной музыки, композитор, педагог и общественный деятель Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции, был

учеником композиторов Анатолия Лядова и Николая Соколова. В начале XX в. служил регентом в ставке императора Николая II в Могилеве. В период Первой Мировой войны с 1914 года был на фронте, где писал церковную музыку, которая была широко известна и востребована: сочинения А. Туренкова исполнялись в храмах всей Российской империи.

С 1918 до 1934 гг. жил и работал в Гомеле, где напишсал много светской музыки, а также обрабатывал народные мелодии. А. Туренков внёс большой вклад в развитие белорусского хорового искусства, являлся автором большого количества музыкальных произведений, в том числе опер, кантат, оркестровых произведений, романсов, песен.

В дореволюционный период А. Туренковым было написано около 45 духовных произведений, значительное количество церковной музыки было создано композитором с 1918 по 1934 годы и в военное время (1942 – 1944 гг.). После демобилизации из армии композитор остался в Беларуси руководил хорами в Гомеле и преподавал в музыкальном техникуме. С 1934 года работал в Минске в Радиокомитете. Создание первых хоров, как и знакомство с Белорусской народной песней пришлось на 20-е годы. Среди хоровых коллективов того времени были популярны обработки А.Туренкова: «Как умерла мамочка», «Рябина», «Ой, старая березонька», «Гомон, гомон на улице». Весьма значимой обработкой композитора была народная песня «Почему же мне не петь».

30-е годы были поворотным моментом в написании оригинальной хоровой музыки. Композитор-лирик стремился и в своих оригинальных хорах использовать лирические тексты. Это грустная «Моя дудка» (сл. Ф. Богушевича), «На нашем поле» и «Гусли-самограи» (сл. Я. Купалы), «Играй же, музыка» (сл. М. Танка) и др. К 100-летию на смерть А. Пушкина композитор создал хоровой цикл из 6 произведений разнообразных по составу: лирические – «Зимний вечер», «На холмах Грузии», философские – «Эхо», «Туча», трагические – «Ворон к ворону летит», «Песня про Степана Разина», а также кантату «Пушкину» (1953).

Основные черты хорового творчества: композитор стремится увеличить роль тональности, темпа, ритма, хоровой фактуры. Стремительный ритм использует в хорах «Подвей», «Зимний вечер». Способ изложения хоровой фактуры в большинстве произведений гомофонно-гармонический, с влиянием традиций народных многоголосных песнопений («Зимняя дорога», «Играй же, музыка»; соло на фоне хора, поющего с закрытым ртом – «Колыбельная», использование «терцовой вторы», дублирование мужских и женских голосов в сочинении «Гусли-самограи»).

Типично для композитора проведение средней части, либо припева в тональности *S* («Зимний вечер»), сопоставление параллельных тональностей («Гусли-самограи»), использование миксолидийского лада («Играй же, музыка»), звукоизобразительность, вытекающая из содержания текста в хоре «Моя дудка», динамические контрасты в хоре «Подвей»; элементы имитационной полифонии встречаются в произведении «Ручей». Вершиной

хорового творчества композитора признан мужской 4-хголосный хор a cappella «Узник» на сл. И. Гольц-Миллера.

Самуил Владимирович Полонский (1902 – 1955) приехал в Белоруссию из Украины в 1928 г. Получил теоретическую подготовку в Киевском музыкально-драматическом институте на хоровом отделении у В. А. Золотарева. В течение 20 лет работал в Беларуси с известными профессиональными хоровыми коллективами: Республиканской хоровой капеллой, Ансамблем песни и танца БВО, еврейским хором, с которым связал свою творческую деятельность, поэтому хоры: «Янке Купале» (сл. Прокофьева). «На колхозном поле» (сл. А. Чабар), «Вечеринка в колхозе» (Я. Купалы) он написал для профессиональных коллективов.

Хор «Янке Купале» относится по жанру к гимнам-восхвалениям, но в нем уже прослеживается лиричность будущих лирических гимнов. В хоре показана величественность, где музыкальные образы воспринимаются как обобщенный образ белорусского народа. Основная тема хора лирическая по характеру, вырастает из интонации народной песни «Ой, рана на Йвана». Однако, ее характер меняется из-за маршевого темпа и приобретает гимническое звучание. Хору присущи разнообразные приемы хорового письма: единогласный запев и хоровой подхват, выключение мужских голосов в смешанном 4-хголосии, антифонные переклички женских и мужских голосов, их дублирование в терцовом звучании, отклонение в S-тональность, создание подголосков на высоких звуках *S*, унисоны.

Хор «На колхозном поле» написан в 2-хчастной форме. В нем использованы распевы лирической песни (дробления слабой доли такта на мелкие длительности), переменный метр, асимметричность построений. Хоровая фактура разработана с помощью полифонических приемов (хоровое фугато). Разработанные в 30-е годы С. Полонским способы изложения, приближающие его хоры к традициям народного многоголосия получили дальнейшее развитие в его произведениях послевоенного времени. Из других сочинений, написанных композиторам можно выделить «Жатвенную» и «Белорусскую» сюиты из 5-ти частей, хоры «На Полесьи нынче шумно» «Шумит наша слава» и др.

Сборник Исаака Любана[137] *(составитель) «Белорусские народные и революционные песни»* (Мн., 1938 г.) это первая хрестоматийная попытка по собранию лучших образцов песенно-хорового творчества в одном издании. Он состоит из пяти разножанровых идеологически выверенных разделов: I – революционные песни; II – советский фольклор; III – рекрутские и крепостные песни; IV – бытовые и любовные песни; V – шуточные песни. Так, содержание первого раздела составляют 36 хоровые песни для однородного и смешанного

[137] Исаак Исаакович Любан (1906 – 1975) – белорусский советский композитор, общественный деятель, заслуженный еятель искусств БССР. Написал ряд песен для хора, солистов, вокальных ансамблей, музыку к фильмам и драматическим спектаклям, сюиту «Граница» в песняхдля солистов, хора и симфонического оркестра, для солисьов, хора и оркестра народных инструментов «Колхозная вечеринка», и др.

состава как с сопровождением фортепиано, так и a cappella, посвященных И. Сталину, руководителям партии, Красной Армии и ее командирам, дружбе народов и т.д. Тексты всех песен взяты из «Письма белорусского народа великому Сталину».

Народно-песенные приемы, которые использовал композитор – это преимущественно терцовые удвоения, элементы гетерофонии, переменное количество голосов (2-х – 3-хголосие), дублирование мужских и женских групп хора, подголоски, сольные запевы и хоровые подхваты. Перечисленные приемы характерны также для песен В.Золотарева, С. Полонского, А. Туренкова, Е. Тикоцкого, Г. Пукста и др.

Григорий Константинович Пукст (1900 – 1960) белорусский советский композитор, Заслуженный деятель искусств Белорусской ССР. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции. Огромное влияние на формирование творческого облика композитора оказала народная песня, интонации которой слышатся в большинстве его произведений. В 1928 году в репертуаре исполнителей появились первые обработки Г. Пукста: «Ах, ты, Нёман-рака!», «Бульба», «Зязюленька», «Ой, ляцелі гусі», «Рабіна» и др. С прекрасным знанием хоровой фактуры и в чисто народном стиле обработаны композитором для хора такие чудесные народные песни как «Ляціць сарока», «Ой, пайду я лугам», «Павей, ветрык, павей» и др.

Большую часть своих произведений композитор написал в хоровом жанре. Это хоры на слова П. Бровки «Рэспубліка наша», «З рускім народам», «На родных прасторах», «Расія», «Родная зямля»; «Мір пераможа вайну» на текст А. Бачилы, «Песня пераможцаў» на текст М. Климковича, «Мінску слава» на текст Н. Гомолки, «Развітальная камсамольская» на текст А. Астрейки и др., ряд песен был написан для детских хоров. Г. Пукст с детства пел в хоре, затем руководил самодеятельными и профессиональными хоровыми коллективами. Он хорошо изучил особенности и природу певческого голоса, хорошо знал исполнительские возможности отдельных групп и всего хора в целом, умело пользовался всей полнотой хоровой фактуры. Для лучших образцов хоровой музыки композитора характерно полноценное многоголосие, применение полифонии и гармоническое богатство в соединении с мелодичностью, напевностью и доступностью музыкального языка. Особенно ярко проступают эти черты в таких сложных хорах без сопровождения, как «Партызанскія акопы», «Край мой любімы», «Ноч», «Дуб».

Евгений Карлович Тикоцкий – один из основателей белорусской классической музыки. Он автор первых опер, симфоний, ораторий, инструментальных и камерно-инструментальных произведений. Хоровым творчеством композитор начал заниматься в 30-е годы, но наиболее плодотворно работал в этом жанре после войны – в 50-е-60-е годы. Тикоцким написано свыше 40 хоров на стихи белорусских поэтов и ряд обработок белорусских народных песен для различного состава. Большинству из них свойственна образная театрализованность содержания, раскрытие теситурных

возможностей каждой вокальной партии, сопоставление тембров и крайних регистров, использование сложного профессионального письма, разнообразные полифонические приемы, опора на лады народной музыки и своеобразную гармонию, традиции народного многоголосия и др. Ярким примером воплощения перечисленных приемов композиторского письма является его хор «Из далеких из краев», который по своему динамичному развитию уникальный образец белорусской хоровой музыки. В динамизации народной бытовой сценки главную роль играют фактурное варьирование, инструментальные приемы и тематическое варьирование. Традиционные народные приемы проявляют себя через строгую диатонику, унисонные запевы и октавные «расхождения» голосов на концовках строф, терцовые удвоения, удвоения хоровых групп, унисонно-гетерофонное изложение мелодии (с небольшими авторскими изменениями), через вариационность как метод обработки. Среди других, характерных для творчества, отметим две баллады: «Шумели березы» (мужской 4-хголосный хор a cappella) и «Светит месяц» (женский 4-хголосный хор a cappella), для тенора Соло и смешанного 4-голосного хора a cappella – «А в поле верба наклоненная» – одна из проникновенных белорусских лирических песен; женский 4-голосный хор *a cappella* «А за лихими за морозами».

Василий Андреевич Золотарев – крупнейший композитор-полифонист, который работал на поприще белорусской музыки в 30-40-е годы XX века. Его творческая и педагогическая деятельность оказала значительное влияние как на становление музыкального образования в республике, формирование национальной композиторской школы, так и на отличительную манеру его учеников-композиторов А. Богатырева, М. Крошнера, П. Подковырова, Вл. Оловникова и др. На национальной основе им были созданы симфония «Беларусь», балет «Князь-озеро», кантата «Слава», хоры и песни на слова белорусских поэтов. В этом ряду творческой оригинальностью выделяются и хоровые обработки народных песен.

Великая отечественная война прервала стремительное восхождение и укрепление композиторской школы Беларуси. В 1941 году консерватория закрылась, а возобновила работу только через 11 лет. Несмотря на всю тревожность военной обстановки, музыкальная жизнь в Беларуси продолжала существовать. В творчестве белорусских композиторов в этот период на первое место вышла патриотическая тематика борьбы народа против фашизма, где особое место заняла тема о партизанском движении, ставшего грозной силой в тылу врага. Наиболее яркими примерами белорусского хорового творчества военного и послевоенного времени являются: «Шуміць наша слава», кантата «Белорусским партизанам» А.Богатырёва, «Будзем сеяць, беларусы» С. Полонского и др.

После успешного окончания войны, общественная жизнь, как и культурная, стала возобновляться. Ожили концертные залы, театры, музыкальные учебные заведения. Активизировалась деятельность союза композиторов, в который тогда вошли молодые выпускники консерватории –

Г. Вагнер, Э. Тырманд, Ю. Семеняко, Е. Глебов, Д. Смольский и др. Тем не менее, творчество отечественных авторов в конце 1940-х годов во многом ограничивалось цензурными ограничениями существовавшей политической идеологии, основанной на борьбе с национализмом и космополитизмом, в связи с чем ряд композиторов покинули Белоруссию, а творчество Аладова, Подковырова и ряда других композиторов было признано антинародным и формалистичным.

Тема 9. Белорусская хоровая музыка послевоенного периода

Формирование национальных традиций продолжилось в хоровой музыке конца 40 – начала 50-х гг. XX в. Жанровое разнообразие хорового творчества очерченного периода представлено хоровой песней (любовная лирика, пейзажная лирика, лирический гимн), хорами-романсами, элегией, хоровой поэмой, хоровой миниатюрой. Наиболее показательны хоровые циклы (Э. Тырманд, Г. Вагнера, И. Кузнецова) на стихи белорусских поэтов.

В 1950-х годах большое внимание в музыке было сосредоточено на отображении сюжетов и образов, связанных с жизнью и бытом простого человека того времени («На Палессі гоман» В. Оловникова). Ведущими становятся темы родины, мира и по -прежнему актуальна тема войны («За мир» Н. Алладова, «Партызанскія акопы» Г. Пукста и др.).

Хоровую музыку послевоенного периода (40-е – 50-е годы) харктеризует воссоздание национальной тематики. В это время развивается оперное искусство: Е.Тикоцкий – «Девушка из Полесья»; Д. Лукас – «Кастусь Калиновский»; Г. Пукст – детская опера «Маринка», а также кантатный жанр: Н. Аладов – «40 лет БССР», А. Богатырев – «Беларусь». В музыкальном искусстве в целом, и в хоровом творчестве в частности, в это время сохраняется принцип социалистического реализма: прославляется монументализм, идея героической борьбы, царит классико-романтический стиль, обновляется жанровый состав белорусской музыки через произведения с использованием фольклорной стихии, камернизация: сольная песня, хоровая музыка, жанр кантаты (произведения связанные со словом). Песня становится главным средством выразительности в хоровых жанрах.

В это время отмечены поиски в области национальной специфики:

1) больший акцент на содержание текста;

2) опора на лирическую песню (ширина и длительность мелодии, переменный метр);

3) возрастание роли хоровой фактуры (тембровые краски, формообразующий фактор);

4) куплетно-вариационная, двухчастная и трехчастная форма («На поле весной» Н.Чуркина);

5) приемы имитационной и подолосочной полифонии (И. Любан «Не шумите, клены», Д. Лукас «В темном лесу шумело»);

6) приемы народного инструментализма (С. Полонский «Дыхание большой весны» – жалеечные наигрыши имитационно создающие эффект эха);

7) хоры А. Богатырева – первая попытка циклизация хоровой музыки.

Для данного периода было характерно доминирование жанра обработки народной песни. Наиболее показательными из них являются «Сюита на тему белорусских народных песен для смешанного хора» (1946) Н. Соколовского, П. Подковырова, Г. Пукста. В «Сюите на тему белорусских народных песен» Н.Соколовского нашло претворение стремления композитора к сохранению ладовых особенностей народной песни; ладовая переменчивость-отклонение в строй S, как доминанты для мажора, в песнях минорного состава, а также использование натуральной доминанты (вместо мажорной). Использование в кадансах тоники с пропущенной квинтой или терцией. Широко использовались приемы народного многоголосия.

Наряду с классическими профессиональными полифоническими приемами («Ой, Калина-Малина»), движение параллельными терциями, квинтами, квартами и октавами («Зашел, зашел белмалойчик»). В одной партитуре композитор применяет разный состав хора: однородный, неполный, смешанный («Ой, сын едет»). Разнообразные приемы изложения: гармонические, полифонические, минорные опевания квинты, сопоставление плотной и разреженной фактуры «А чтобы я это знала»). Народно-хоровой состав объединен с полифоническими приемами развития, принцип инструментального сопровождения – хор-соло («Тучится – дождь будет»).

В обработке П.Подковырова «Ой, летели гуси из брода» наряду с ладовыми и фактурными элементами, свойственными народно-песенному творчеству, встречаются приемы театрализации, проявившимися в полифоническом изложении и фактурном диалоге между группами хора.

Одна из первых обработок Г. Пукста – «Повей, ветерок» (соло, хор) построена на авторской мелодии. Хоры «Летит сорока», «Там на пашне» – представляют собой жанровые сценки, в которых композитор применяет имитационную полифонию для создания диалога. Каждая группа хора выступает от имени действующего лица. Хоровая фактура простая, отличается напевностью голосов.

В целом го хорам свойственен светлый лиризм, лирические образы, он приверженец классических традиций; применяет трехчастную простую и сложную форму (с контрастной серединой); большую роль в фактуре играют метр, ритм, темп; придерживается композитор преимущественно гомофонно-гармонического склада изложения; в ладо-гармонической сфере – переменный лад, одноименный мажоро-минор, характерно применение II низкой ступени в миноре (фригийская окраска); полифония представлена в виде имитаций, стретты, элементов подолосочной полифонии («Партизанские окопы»).

А. Богатырев-обращается к обработкам 2-голосных песен собранных Г. Титовичем (сб. «Песни счастья»). Их отличает лубокое изучение ладовых, интонационных, ритмических особенностей белорусского народно-песенного

творчества («Люд наш белорусский», «Засвистели Соловушки»). В целом хоровое творчество очерченного периода отличает уклон в сторону лиризации.

Во второй половине 40-х-начало 50-х годов появляются постановления ЦКУКП, направленные на усиление идеологического давления. Формалистической признается деятельность многих писателей, поэтов, композиторов. В Беларуси это творчество Н. Аладова, П. Подковырова. после войны на Родину возвращаются творческие коллективы, среди них – «Белорусский ансамбль песни и танца» (рук. Г. Ширма). Хоровое творчество приобретает новое качество. В первую очередь создаются хоровые песни, отражающие новую действительность и через усиление лирического начала, – звучат лирические гимны (Н. Соколовского «Беларусь – наша родная мать» (1947 г.) для тенора и хора без сопровождения), гимны-марши, гимны-восхваления (о Родине). Возобновляется колхозная тематика хоров: П. Подковыров – «В садочке май», «Пение колхозной девушки», «Свети, заря», «Доброе утро» (сл. М. Танка), «В темном лесу гомонило» (сл. народные).

К произведениям любовной тематики относятся хоры И.Любана «Не шумите, клены» (сл. А.Русака), Е.Тикоцкого «Зашло уже солнышко» (сл. Я. Купалы), Н. Чуркина «На поле весной» (сл. М. Климковича), Н. Соколовского «Думы» (сл. М. Климковича).

Хоровые жанрово-бытовые сценки представлены образцами сочинений С. Полонского «Дыхание большой весны», Д. Лукаса «В темном лесу шумело», «На колхозной ярмарке».

Хоровое творчество композиторов периода 1950-х – 60-х годов не только расширилось за счёт новых образов, но и отмечено достаточно разнообразными жанрами: в то время создавались своеобразные «концертные гимны» в характере оперных и кантатно-ораториальных хоров; лирические гимны с проникновением повествовательности и эпичности; под влиянием лиризации хоров было написано множество хоровых миниатюр; у многих композиторов формируется стремление к объединению хоровых сочинений в циклы по тематической направленности. В этот период написаны: «Шумелі бярозы», «Калісьці бура на Карпатах», «Праляцелі вятры» А.Богатырёва; «Сосна» Тырманд; «Спакойна дрэмле Нарач», «Зімовы лес» Ю. Семеняко, «Радзіма мая дарагая» В. Оловникова и др.

Вторая половина 50-х-начало 60-х годов в белорусской хоровой музыке отмечена утверждением национальных традиций и обогащением образного строя и большим жанровым разнообразием. «Потепление» политической ситуации (XX съезд КПСС) и массовая реабилитация способствовали усилению плодотворности хорового творчества.). По-прежнему актуальны темы мира, дружбы (Н. Аладов «За мир», И. Кузнецов «Песнь о Днепре», «Три сестры»; А. Туренков «Днепр»); тема Родины (Н. Аладов «Ой, ты, Нарочь»); военная тема («Партизанские окопы» на сл. М. Танка композиторов Вл. Оловникова и Г. Пукста (первый образец – героически-эпический, второй

– лирико-эпический), «Партизаны идут» Вл. Оловникова (народно-эпический характер).

Рабочая тематика представлена «На Полесье гомон, гомон» Вл.Оловникова и одноименный хор С. Полонского «На Полесье сейчас шумно». Колхозная тематика с отражением лирических чувств, внутренний мир человека на фоне картин природы нашли претворение в хорах И. Кузнецова «Широкие поля степные» (и одноименной кантате), Г. Вагнера «Письмо из колхоза», И. Кузнецова «Песня Нарочанских рыбаков». Жанровые зарисовки из народной жизни воплощены в сочинениях П. Подковырова «Помолвка» на сл. М. Танка, для 2-х Соло сопрано и женского хора; Жанрово-бытовая тематика воплощена в хоре Н. Аладова «Щебетуха» на сл. М. Климковича для сопрано и смешанного хора – представляет собой бытовую комедийную сценку, в которой имитируются не только женские ссоры, шутка и смех, возгласы, но и реплики каждого из персонажей показаны индивидуально, портретно.

Тема Беларуси в философском осмыслении представлена в хорах «Родина, моя дорогая» Вл. Оловникова, сл. А. Бачило; «Родина» И. Кузнецова; Хоровые сочинения «Дуб» Н. Аладова на сл. А. Деружинского, «Дуб» Вл. Оловникова на сл. М. Танка, «Дуб» Г. Пукста на сл. П. Бровки, в которых присутствует психологический параллелизм, создают образ вековой пущи, могучего дуба и народа, дополняет этот образ и хор «Пущи-боры» Н. Аладова. Сюда же относятся «Край мой любимый», «Люблю тебя моя сторонка», «Не руби сосны» Г. Пукста. Лирические хоры, связанные с национальным пейзажем, и близкие к интонации народных песен представлены в творчестве Ю. Семеняки («Спокойно дремлет Нарочь»), И. Кузнецова в цикле «В родном крае» (рисунки для хора a cappella).

В этот период были созданы хоровые поэмы М. Аладова, Вл. Оловникова, А. Богатырева. Многие хоровые произведения композиторы объединяют в хоровые циклы.

Эдди Моисеевна Тырмонд (1917 – 2008) – первая в Беларуси женщина-композитор. Все ее творчество проникнуто лирикой, через раскрытие внутреннего мира и красоту человеческих чувств. Ее хоровым произведениям свойственно особое настроение, где переплетаются философская сосредоточенность и искренние лирические высказывания. Музыкальный язык содержит характерные признаки наступающего нового стиля 70-х. Это опора на хроматику, яркость и экспрессивность гармоничного колорита, изобретательный мелодичный рисунок, четкая декламационность.

Основные темы ее хорового творчества: образы природы в разнообразных проявлениях: цикл хоров на стихи М. Богдановича «Зимой», «Вьюга», «Зимняя дорога» (1956 г.); летние пейзажи отражены в хорах «Напилось солнце из источников студеных» и «Вечер» (1961 г.), на сл. М. Богдановича; переплетение летних пейзажей с любовной лирикой воплощено в хорах «Близится вечер» на стихи М. Богдановича, и «Огонек в

доме» на сл. А. Деружинского (1961 г.), «Осень» (лирико-философском) и «Осень» (отрывок из поэмы «Сымон-музыка»).

В этот же период на тему природы были написаны одни из лучших хоровых сочинений Беларуси: «Падают снежинки» Э. Тырманд и «Пролетели ветра» А. Богатырева. Наряду с хором «Зимний лес» Ю. Семеняки, эти хоровые произведения стали началом тесного сотрудничества Э. Тырманд с Государственной хоровой капеллой БССР под руководством Г. Ширмы. Патриотическая тематика в творчестве Э. Тырманд, более скромная по сравнению с другими жанрами. Так, гражданское настроение воплощено в диптихе на партизанскую тему – «Сосна» и «Чтоб знали» на сл. М. Танка.

Для творчества Э.Тырманд характерным является:

– создание цельной композиции;

– тонкая разработанность хоровой фактуры; через гибкие переходы

от аккордного состава до полифонического, от подолосочной полифонии к имитационной и контрастной; постепенная смена количества голосов и неожиданные их комбинации смыслово обусловленные;

– сочетание фактурного изобретательства с простотой и ясностью народно песенного характера мелодии, контрастность хорового изложения.

Хоровые произведения Э. Тырмонд национально очерченные через фольклорные элементы: ладовая переменчивость, равноправность, различных естественных ладов. Ведущая роль имитационных приемов письма и подолосочной полифонии характерны для хоров 60-х годов. «Сосна» - речитативно-мелодичный, обостренно экспрессивный, мрачный по настроению хор; в свою очередь произведение «Чтоб знали» имеет светлый эпический характер (70-е года).

Также композитор пишет и произведения для детей: «Песня про юного трубача» (для хора мальчиков), «Месяц апрель», «Сюита без слов» и др. Большинство хоров Э.Тырманд классически ясны, завершены, связаны с традицией. Их отличает изысканный тип фактуры, инструментализм, с его извилистостью мелодических линий и четкой интонацией («Путешественник», «Чтоб знали»). Произведения Э. Тырмонд преимущественно камерные, это ноктюрны, музыкальные пейзажи с пастельными тонами.

Иван Иванович Кузнецов (1919 – 1956) композитор, заслуженный деятель искусств БССР, тесно сотрудничал с государственным народным хором БССР (рук. Г. Титович). Образы его хоров тесно связаны с бытом и людьми деревни, интересом к индивидуальным «портретным» чертам человека. Широкую известность в то время приобрели его хоры «Егорка притворка» (1969 г.), «Скрипка и бубен» (1968г.), «На вечеринке» (1965 г.). По количеству хоровых произведений И. Кузнецов занимал одно из первых мест. Большинство хоров – это хоровые песни *a cappella* с их типичной строфической или куплетной формой.

Типичные черты письма композитора: взаимопроникновение народных и классических традиций в строении хоровой фактуры:

1) сольный либо хоровой запев, подхват мелодического движения вторым голосом; включительно с хоровым tutti;

2) вариационная форма развития мелодического материала (а-т-Б);

3) 4-х – 6-голосная фактура, вырастающая из 2-х – 3-хголосия смешанного посредством *divisi*;

4) приемы народного многоголосного исполнения;

5) подголоски на выдержанном звуке у тенора;

6) хоровой (мужской) аккомпонемент в сопровождении соло; имитация «наигрыша» («На вечеринке»);

7) звуковая изобразительность («Песня нарочанских рыбаков», «Егорка-притворка»).

Владимир Владимирович Оловников (1910 – 1996) – белорусский советский композитор, музыкальный педагог и общественный деятель. Он автор многих песен и хоров на военную и патриотическую тематику, произведений, связанных с образами Родины, работы и природы. На примере хора «Партизанские окопы» можно проследить воплощение характерных черт, присущих авторскому почерку композитора: кульминация находится в репризе, ведущей становится женская тема лирического эпизода, постепенно тема драматизируется и минор сменяется мажором, усложяется ритм, расширяется диапазон, объединяются тембры. С и Т имитационно развивают основную тему, *А* и *Б* играют роль фона.

Хор «На Полесье гомон, гомон» отличается разнообразной фактурой, однако ведущим принципом изложения голосов остается двухплановость женской и мужской группы. В хоре вместе с гармонической и гомофонно-гармонической фактурой, значительную роль играют и полифонические приемы. В фактуре заключительного раздела композитор использует сопоставление тембров в двойном каноне, ведущем к кульминации.

60-е года – это время начала творческого пути белорусского композитора-песенника, народного артиста БССР, лауреата Государственной премии БССР, ученика А.Богатырева – *Юрия Семеняко* (1925 – 1990), который написал более 300 песен, 5 оперетт, 4 оперы, музыку к кинофильмам. Работал в вокально-симфоническом, камерно-инструментальном, камерно-вокальном и песенном жанрах. Из его произведений формировались репертуары ВИА «Песняры», «Лявоны», «Верасы».

Получили популярность многие лирические и патриотические песни Ю. В. Семеняко («Ой, шумят леса зеленые», «Застольная», «Помнишь, милый мой, денёчки», дуэт «Явор и калина», «Ты мне вясною прыснiлася», «Не за вочы чорныя», «Якая ты цудоўная, Радзіма», «Я сэрцам з табой», «Беларусь – мая песня», «Люблю цябе, Белая Русь», «Расцвітай, Беларусь»).

Излюбленными жанрами композитора были опера и музыкальная комедия. Опера Ю. В. Семеняко «Колючая роза» (1960) стала первым в Белоруссии оперным произведением на современную тематику. Композитор был одним из первопроходцев в белорусской музыке жанра оперетты

(оперетта «Сцяпан — вялікі пан» и оперетта-водевиль «Неделя вечной любви»).

Одной из вершин в творчестве композитора стала опера-поэма «Зорка Венера», созданная по мотивам произведений Максима Богдановича. Итогом творчества композитора можно считать последнюю оперу «Новая земля», написанную по мотивам одноимённой поэмы Якуба Коласа. Значительным достижением Ю. В. Семеняко является музыкальная комедия «Павлинка» (по одноимённой пьесе Янки Купалы).

Также им написаны кантаты: «Ясные дороги» (1957), «Памяти Константина Заслонова» (1958), «Город юности» (1964), «Величальная Минску» (1967), «Земля моя» (1977), «В венок Максиму Богдановичу» (1980) хоры: «Криницы» (сл. А. Бачило, 1959), «Спокойно дремлет Нарочь» (сл. М. Танк, 1960), «Бессмертие» (сл. Я. Серпин, 1960), «Хатынские колокола» (сл. А. Бачило, 1970), «Добрая ива» (сл. Н. Рыленков, 1973), «Вы слышали, как плачут деревья» (сл. П. Бровка, 1977), «А пуща шумит» (сл. Э. Волосевич, 1978), «Родник» (сл. Д. Луценко, 1980).

Как уже отмечалось выше, творчество композитора богато и многогранно (песни, хоры, романсы, инструментальная музыка, кантаты, оперы, оперетты). По своему композиторскому дарованию Ю.Семеняко лирик, и лирикой пронизано все его творчество. Многие песни и хоры посвящены темам дружбы, любви, верности, работе и воспеванию красоты белорусской природы. Так, широкую известность получили его песни - «Люблю тебя, Белая Русь», «Не за глаза черные», «Травы детства», «Белорусочка», «А мне в счастье верится», дуэт «Явор и Калина», ансамбли – «Белая Березка», «Три подруги», «Приходят девчата березками» и др.

За пять лучших песен и хоров на патриотическую тематику композитору была присуждена Государственная премия БССР. Это: «Беларусь-моя песня», «Расцветай, Беларусь», «Люблю, тебя, Белая Русь», «Ленинская правда расцветает», «Славим мы свой край любимый».

Самой же главной в его творчестве наряду с песней является хоровая музыка. В качестве дипломной работы во время учебы в БГК (1951 – 1956 гг.) у профессора А.Богатырева, Ю.Семенякой была написана кантата «Ясные дороги». В 2-хголосном лирическом хоре с фортепиано «Днепр», через символ реки подчеркивается мощность нашей земли и народа, соответственно построена и мелодия вокальных партий, она свободная, широкого диапазона. Сопровождение выделено пунктирными ритмами, акцентами, элементами звукозаписи, придающими песне черты балладности.

В хоре «Помни, друг любимый» текстовая имитация придает хоровым партиям самостоятельность, создает впечатление движения, посредством ритмической смены, отличается естественным минорным строем с переходом в начале хора в параллельный мажор и миксолидийской окраской. Гармонический минор, терцовые удвоения голосов придают напеву черты белорусской народной песни.

Энергия молодой силы, праздничного задора и вместе с тем обрядовые интонации весенних перекличек ощущаются в 3-хчастном смешанном хоре *a cappella* «Ну и вечер весенний» на текст М. Танка. Ритмическая мерная пульсация в мужских голосах придает крайним частям подвижность, легкость, черты инструментальности. Средняя – более лирическая с распевными интонациями обрядовых песен и народной фактурой (запев-хоровой подхват, удвоения хоровых групп). Мажорный строй (*Es-dur*), быстрый темп (*Allegro*), гибкая ритмика и фактура содействуют созданию жизнерадостной хоровой народной сценки.

В хоре «Славим мы свой край любимый» композитор использует стиль традиционных славильных песен и при помощи жизнеутверждающего величественного характера музыки аккомпонемента фортепиано, создает гимн родной земле. Образы родной природы отражены в хорах *a cappella* «Земля с голубыми глазами», «Спокойно дремлет Нарочь», «Зимний лес», «На лугу», «А пуща говорит», а также хоровых произведениях других образов и тем.

Деятельность композитора А. Богатырева в области хоровой музыки была связана с работой Государственной хоровой капеллы под руководством Г. Ширмы. В хоровых обработках композитор подчиняет музыкальное развитие содержания текста, раскрывает динамику сюжета и образов. Большинство обработок-развернутые, углубленно-психологические картины. Характерные черты хорового письма А. Богатырева:

1) Элементы тембровой звукоизобразительности через регистрово-тембровые перемещения напева, изменения фактуры, при неизменной мелодии народной песни (*Cantus-firmus*) «Сидит голубь» (диалог парня и девушки, мужской и женский хор).

2) Подолосочная полифония, ладовая переменчивость («Комары гудят»). Каждый хоровой голос имеет свою строгую специфику, так средние голоса *Т* и *А* – самостоятельные, выразительные, имеют свою вокальную линию. В драматических моментах голосоведение определяется активизацией движения, высокими, напряженными регистрами (особенно мужская группа). Большое внимание уделяется народному многоголосию (переменчивость голосоведения), унисоны, октавные и квинтовые удвоения.

3) приемы классической полифонии (контрастная), имитационная (каноническая) «Дубочек зелененький», «Поздоровь, Боже, моего милого», «Соловушка» (средний раздел); подвижные органные пункты; через звуковой фон подчеркивает балладность в песне «А в огороде верба росла» (двойное остинато при неизменной мелодии); сочетание приемов народного группового пения и классической полифонии («Спился казак, спился», «Следи, мамочка, следи»).

4) Современная композиторская техника: ладогармоническое варьирование, полифонизация хоровой фактуры, вокальная инструментовка.

5) Форма обработок:

а) куплетно-вариационная («У Гыли серые гуси»); 1-ый купл. – мелодия в *S*. 2-ой – каноническая имитация. 3-й – тема звучит в двуххголосии и оформлена подголосками в – *S*.

б) сквозная куплетно-вариационная строфическая, где ярко проступает 3-частность («Соловушка – пташечка маленькая»).

6) произвольная обработка. Активное творческое переосмысление («Ой, я пьяна, пьяненька» крайние части-куплетно-вариационные, средняя основана на оригинальных напевах композитора).

7) хоровые обработки, основанные на записях Г. Ширмы и двухголосных записях Г. Титовича. (см. сб. «Песни счастья») начинаются обычно звучанием одной партии (или одноголосным запевом постепенно доводя до 4-х, 5-ти, 6-тиголосия, с обилием подголосков).

8) в гармонии-плагальные обороты, септаккорды натуральных побочных ступеней, движение голосов параллельными квинтами.

Конец 60-х гг. – активно развивается камерная хоровая музыка (любовная и пейзажная лирика, хоровая лирическая песня). В это время в белорусском хоровом творчестве наблюдается сужение тематики и обновление музыкальных средств, белорусский фольклор рассматривается композиторами как главный носитель мелодий, функционирования, принципа организации фактуры; в творчестве белорусских авторов прослеживается опора на лады народной музыки, цитирование народных мелодий, интонаций и ритмов танцевальной музыки (песни-припевки), соединение разнообразных интонационных истоков.

1960-70-е гг. – усиление творческой активности белорусских композиторов. Это время обновления традиций белорусской музыки. Плодотворное развитие белорусской музыки этого периода – результат не только обращений к современной тематике, но и влияние лучших традиций мировой многонациональной музыки. В 70-е г. активно развивались оперные, кантатно-ораториальные, симфонические, инструментальные и вокальные жанры. В это время происходила активизация творческой деятельности основного исполнителя большинства написанных хоровых произведений – Государственного хора радио и телевидения, руководителем которого был В. В. Ровдо (1921 – 2007).

70-е г. – время количественного и качественного взлёта хоровой самодеятельности, увеличения не только «народных», но и «образцовых» коллективов. Чтоб удовлетворить спрос самодеятельных коллективов в руководителях, в 1975 году создаётся Минский институт культуры. Анализ хоровых произведений этого периода позволяет утверждать, что основой белорусской композиторской школы того времени было усиление нормативности, обращение к объективным, героическим, жанрово-бытовым образам и лирико-драматической, лирико-психологической и философской тематике, использование классических тональностей и мажоро-минорной ладовой организации, регулярной акцентной метрики, классических форм, органичного включения народных источников в авторский материал, в

результате чего, в отечественной хоровой музыке данного этапа выработался индивидуальный почерк каждого композитора.

Хоровая музыка 70-х годов представлена следующими хоровыми сочинениями:

Пять хоровых поэм А. Богатырева: «Спите, все те», «Молодая Беларусь», (наиболее разработанная в хоровых отношениях) — хоровой гимн; «Счастливые люди», «Вам жить и жить», «Попранным» отразили все типичные черты хорового письма композитора.

В это время *Г. Вагнер* (1922 – 2000) создает хоры небольшие по объему, больше напоминающие хоровые миниатюры. Это жанровые зарисовки «Мед», «Ласточка», «Залетела птица», «Память». Среди них своей театрализованностью и звукоизобразительными эффектами выделяется пейзажная зарисовка «Убегала зима от весны» на сл. Р. Бородулина. Мелодика хора близка к весенним песням, квинтовая хоровая педаль напоминает звучание лиры. В хоре использованы некоторые народные исполнительские приемы, такие, как удвоенное звучание, присущее народному многоголосию (попеременное) звучание темы у *А-Б*, и у *С-Т*; подголоски, одноименный мажор. Этот хор является первой попыткой композитора по-новому подойти к внутреннему смыслу фольклора.

Хоровые произведения Ю. Семеняки в 70-е гг. становятся более камерными, напоминают хоровые песни – любовную и пейзажную лирику, жанровые сценки. В числе его произведений тех лет – хоры воспоминания о войне – «Четыре штыка над Минском» (эпического характера), «Хатынские колокола», «Вы слышали как плачут деревья» (со звукоизобразительной фактурой), «А пуща шумит» (3-хчастная форма). Лирические хоровые песни – «Земляника», «Беспокойство», «Загорелся желтый листочек» (женский хор). Хор «Молодость» – жанровая сценка, с отражением молодежной вечеринки; «На лугу», «Зимний лес» – лучшие образцы в жанре пейзажной зарисовки, в них чувствуется народная многоголосная основа, опора на традиции русской хоровой классики (В. Калинников).

Хоры *И. Лученка* (1938 – 2018) – «Курган Славы», «Хатынь», «Мой родной край», «Наследие», «Ты вспомни все» – отчасти являются аранжировками для хора *a cappella*, его массовых песен в сопровождении фортепиано.

Амплитуда хорового творчества И. Кузнецова в это время простирается от простых хоровых песен к развернутым хоровым пьесам: «Наша Мать Земля» (женский хор с использованием приемов подолосочной полифонии), «Земля отцов»; хор-портрет – «Сказ об Анастасии Фоминичне Куприяновой»; полный лиризма хор «Не будите, мамочки, дочерей влюбленных» – напоминает народную песню посредством песенного склада мелодики, диатоничности, ладовой переменности, многочисленных приемов народного многоголосия.

О. Турышев (1938 – 2008) больше внимания в этот период уделяет внутренней психологичности, для раскрытия внутреннего содержания-

раздумья (хор «Не покидай меня» – с его тритоновыми созвучиями и однообразными ритмическими повторами). Его пейзажные хоровые зарисовки небольшие по объему, с преобладанием трехчастной формы с контрастной серединой («Зимой в лесу»). Наиболее известен его хоровой цикл «Румяно поле» на народные тексты, состоящий из контрастных частей: «Летят журавли», «Малая ночка», «Румяно поле», основой их служат: переменная метрика, ритмическая подвижность, органные пункты. В хоре «Туман» (на народный текст) мелодия построена на интонациях известной народной песни («Туман оврагом») ему свойственна диатоничность, ладовая переменчивость, приемы народного исполнения, многоголосная фактура, подголоски, запевы и хоровой подхват, унисоны, неполные трезвучия и секстаккорды, а также импровизация.

Яковом Егоровичем Косолаповым (1934 – 1982) в этот период были созданы хоры «Непокоренным» (сл. П. Борейко), «Вечеринка», «Жавороночек» (сл. М. Танка), а также цикл из пяти хоров на историческую тематику. Циклу свойственна народность, национальная самобытность-наследие лучшим традициям русских и белорусских композиторов, расширение выразительных средств гармонии за счет объединения их с ладовой переменностью для создания речевых интонаций, для театрализованной зарисовки: «Ты запой, запой, жавороночек» , «Сегодня Купала, а завтра Ян» и «Новые песни» (на народные тексты).

Лучший хор *С. Кортеса* (1935 – 2016) – «Будет гроза» (1972) на сл. Я. Коласа создает аллегорический образ природы, замирающей перед бурей. Сочинение имеет 3-хчастную форму, динамичный и сложный, несмотря на то, что в нем почти не используются полифонические средства, преобладает гомофонно- гармоническая фактура.

В «Партизанском триптихе» (1971) *Д. Смольского* (1937 – 2017) три небольших по объему хора воплощают камерность, детализацию, стремление к симметричности точности, квадратности, секвенционное развития тематизма. Это сочинение выделяет психологическая тонкость, экономность и продуманность всех средств выразительности (1. «Около этих сосен»; 2. «Плачет туча без жалости»; 3. «Я хотел бы чтобы песню мою»).

К хоровым сочинениям 70-х гг. относится «Хоровой Триптих» *К. Тесакова* (1936 – 2018), (1. «Смерть партизана»; 2. «Девичья клятва»; 3. «Ненавижу»), который изложен весьма сложным интонационным музыкальным языком. Хоровой цикл К.Тесакова «Из Белорусской народной поэзии» - на сюжеты из народных песен отличает попытка автора объединить возможности мажоро-минорной и народно-ладовой систем. В цикле пять хоров: «Ой, Содом, сударь, брате», «Дива» – театральность воплощения фольклора, «Калыханка» – соло с хором, экспрессия звучания, «Колокольчик» – контрастный по темпу и динамике последнему, «Взошло солнышко» – (театрализованное действо).

В 70-е годы активно начали свою творческую деятельность Л. Захлевный («Песни про девичью Любовь»), Л. Шлег (хоровая сюита

«Лубок», А. Мдивани (хоровой цикл «Снопочек»), В. Войтик («Казацкие песни»), Н. Литвин («Родные образы»), Г. Горелова, В. Кузнецов и другие молодые композиторы того периода.

Результаты хоровой музыки 70-х-80-х годов:

1) На смену основателям белорусской музыки, ее классикам, пришло новое поколение композиторов – выпускников БГК (60-70 гг.).). Они и начали поиски новых путей и подходов к проблеме национального в композиторском творчестве.

2) Композиторы того поколения продолжили путь в сторону камернизации хорового жанра, поэтому большинство хоров – это хоровые миниатюры, хоровые песни, баллады, поэмы.

3) Становится традицией объединять хоры в циклы, сюиты как по сюжетным, так и жанровым признакам. Одновременно с традиционными 2-х и 3-частными, куплетными и строфическими формами наблюдается более индивидуальный, творческий подход к созданию формы. Объединяются строфическая форма с рондоподобной, 3-частная – с куплетной, используется свободная форма.

4) Формирование жанрового синтеза. Наблюдаются более глубокие связи с фольклором, выступающим в качестве источника тематизма, образности, структуры, жанра, исполнительской манеры. В основу произведений ложится народный текст песни, как сюжетно-образный источник народного обряда, игровой сценки, юмора, любовных перекличек.

5) Образно-выразительная сфера произведений – жанрово-характерная, психологически-драматическая, эпическая, лирическая.

Андре́й Ю́рьевич Мдива́ни (1937 – 2021) – советский и белорусский композитор, музыкальный педагог. Народный артист Беларуси (2013). Лауреат Государственной премии Белорусской ССР (1988), Республики Беларусь (1996) и специальной премии Президента Республики Беларусь в номинации «Музыкальное искусство» (2008). Профессор (1993). Член Союза композиторов Белорусской ССР, Белорусского союза музыкальных деятелей и Белорусского союза театральных деятелей, ученик А. Богатырева.

Творчество А. Мдивани посвящено воплощению философских идей, важнейших тем истории и современности, отражению национальной культурной проблематики. Является автором 11 симфоний, 2 мюзиклов, 2 опер, балета, хоровой, вокальной и инструментальной музыки.

Сценические произведения: музыкальная комедия «Денис Давыдов» (в 2-х действиях, по пьесе В. Соловьёва, 1982, 1985), мюзикл «Месс Менд» (в 2-х актах, либретто В. Яконюка, 1987); оперы: «Маленький принц» (в 2-х актах, либретто В. Яконюка, 2004), «Переполох» (либретто Т. Мушинской, клавир), музыкально-сценическая драма «Рафаэль» (по мотивам произведения О. де Бальзака, либретто А. Дударева, 2012); вокально-хореографическая сюита «В честь 30-летия Великой Победы над фашизмом» (слова А. Русака, либретто С. Дречина, 1975).

Вокально-инструментальные произведения: для хора и симфонического оркестра — кантаты «Белорусский край» (слова Якуба Коласа, 1969), «Мы помним вас, люди» (слова А. Луначарского, 1982); для солистов, хора и симфонического оркестра – оратория «Ванька-встанька» (по мотивам «Сказки о русской игрушке» Е. Евтушенко, 1972), для чтеца, солистов, хора и симфонического оркестра – оратория «Вольность» (по мотивам «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева, 1975).

Хоры a cappella: Ой, гукнула сыраежка, Го-го-го каза, Ой, пушчу стралу, Как донской казак, Казачья песня, 3 народных скарбаў, Славное море, На моры – слова народные; Домік першага з'езду (слова В. Каризны), Помоги, Милосердный (слова Ф. Сологуба), Песнь (слова В. Брюсова), Прославление (слова Н. Языкова), Я – вольный ветер (слова К. Бальмонта), Колокольчики мои, или Простая песня (слова А. Толстого), Люблю грозу (слова Ф. Тютчева), На Руси (Уж как мы друзья) (слова Козьмы Пруткова), «О, дар небес благословенный» (слова А. Радищева), Viktor Rovdo (вокализ), «Господи, прости, помилуй…», «Христос есть наш Бог» (слова А. Курбского), «Кто это?» – слова из Библии; Хоровая сюита «Песнь про зубра» – слова Н. Гусовского (1979); обработка для хора музыки А. Гурилёва «Внутренняя музыка» (вокализ);

Хоровые циклы: «Снапочак» (Снапочак, Салавейка, Там, за садамі, Ой, сівы конь бяжыць, Вяснянка, Купаляле, Перад Пятром, Масленка, Ой, пара дамоў, пара, Пры Дунаечку, Гуселькі, 1976); «Вясельныя» (Маці Ганульку вучыла, Запалі, матка, свечку, Там на браду-браду, Як табе, зорачка?, Мамачка мая, 1976); «Вясельнае застолле» (Ой, пайду я замуж, Сіроцкая, Ля аконца, А мы ў ловы ездзілі, Наша Настачка, 1978) – слова народные; «Песни революции» (Гей, по дороге, Смело, товарищи, в ногу, Узник, Колодники, По долинам и по взгорьям) м слова А. Пушкина, А. Толстого, М. Родина (1977); литания «Русь святая» (Месяц, Радуница, Доброта, Меж тихих древ, Гой ты, Русь, Распев/Песнь) – слова С. Есенина (1980); «Янка Купала» (А хто там ідзе?, Галашэнне, Гарэлка, Вяснянка, На купалле, Усяночная), вокализ «Янка Купала», Завітаў Пятрок – слова Янки Купалы (1981); «Хоры на слова А. Луначарского» (Этот камень, По воле тиранов, Не жертвы, К сонму великих, Бессмертен павший, 1982); «Хоры на стихи М. Лермонтова» (Русская песня, Тростник, Два великана, Русалка, 1985); «Хоры на стихи А. Пушкина» (Анчар, Я жизнь люблю, Зимнее утро, Зимний вечер, Мой конь, Буря мглою, Друг сердечный, 1978 – 1984).

Людмила Карповна Шлег родилась в 1948 году в Беларуси, окончила Белорусскую государственную консерваторию (класс композиции профессора Д.Б. Смольского, 1972), аспирантуру Ленинградской государственной консерватории (класс композиции профессора С. М. Слонимского, 1980), член Союза композиторов Беларуси с 1974.

Основные сочинения: радио-опера, фолк-опера, оратория «Слава», реквием «Помни!», оратории «Сказ об Игоре» и «Иконостас», кантаты «Трава-мурава», «Волынщики», вокально-симфонический спектакль «Зов весны»,

вокально-оркестровые сочинения, стихи для голоса и народного оркестра, камерная кантата «Наследие прошедшего времени», *«In Memoriam»* для хора, соло и органа, хоровые циклы, хоровая поэма, хоры, вокальные циклы, романсы, переложение народных песен для хора, ансамблей, голоса и фортепиано.

1980 – 90-е гг. – сохранение и развитие предшествующих традиций. Много интересного было создано композиторами в этот период. Конец XX столетия – это появление новых талантливых имен композиторов – выпускников Белорусской академии музыки (так с 1995 г. стала называться Белорусская государственная консерватория). Среди них – А. Бондаренко, В. Копытько, В. Кузнецов, Л. Мурашко, Е. Поплавский, В. Солтан и др.

Андрей Васильевич Бондаренко (род.Вильнюс 1955 г.) В 1981 году поступил в Беларускую государственную кансерваторию имени А. В. Луначарского в класс профессора Д. Б. Смольского. Член Белорусского союза композиторов с 1985 года.

Композитор, священник Свято-Борисо-Глебской (Коложской) церкви Андрей Бондаренко посвятил свое творчество возрождению и развитию духовной музыки. Образы древности, мудрость и красота славянских летописей вдохновили его на написание ряда произведений крупной формы, в котрых он стремится к созданию оригинальной концепции духовной музыки. В числе таких сочинений кантата «Повесть о разорении Рязани Батыем», оратория «Думы русские», хоровой концерт «Похвала великому князю Владимиру Святославовичу» и др..

В 1992 г. на сцене Государственного академического большого театра оперы и балета состоялась премьера его первой оперы «Князь Наваградскі» на старобелорусский сюжет. За эту оперу А. Бондаренко была присвоена Государственная премия Беларуси.

В 2003 г. композитором созданы песнопения для однородных хоров акапелла: «Кондак Великого канона святого Андрея Критского», «Тропарь прав.Иоанну Кормянскому», «Припади, душе, к Отроковице…», «Поздний колокол».

В последнее время А. В. Бондаренко создает преимущественно акапельные песнопения на канонические православные священные тексты: «Литургия святителя Иоанна Златоуста», «Благовещение», «Всемилостивый», «Тихий свет», «Заклинание» и другие. Эти произведения исполнялись Государственной академической хоровой капеллой Республики Беларусь и Академическим хором Белтелерадиокомпании под управлением В. Ровдо.

Свою композиторскую деятельность А. В. Бондаренко совмещает с общественной: он является основателем Гродненской капеллы, Старшиной жюри Минского международного фестиваля Праволславных Песнопений, с 2002 г. по благословению Присвятейших епископов Гродненского и Волковысского, А. В. Бондаренко был назначен старцем Жюри Православного фестиваля Гродненской епархии.

В 90-е годы XX в. В Беларуси появились хоровые коллективы: Полоцкий хор под управлением Л. Жуковой, Минский мужской хор «Уния» под управлением К. Насаева, камерный хор Гродненской капеллы (руководитель А. Бондаренко), Минский камерный хор «Сонорус» (руководитель А. Шут) и другие. Все эти коллективы активно пропагандировали национальную хоровую музыку, духовные песнопения, многие из них и по сей день, принимают участие в республиканских и международных фестивалях, тем самым создают благоприятные условия для активизации творческих идей, особенно молодых композиторов.

В это время было написано множество хоровых сочинений, среди них: хоровой концерт «Похвала великому князю Владимиру Святославичу» А.Бондаренко, кантата «Спадчына» С. Бельтюкова, хорового концерта «Величай, душе моя» Л. Шлег, обработки записанных народных мелодий из обрядового цикла «Палескае вяселле» В. Кузнецова, хоровой триптих «Русь православная» А. Козловой, «Родныя вобразы» Е. Поплавского, «Духовная музыка в 5 частях» А. Бондаренко, «Боже, очисти мя грешнаго» М. Васючкова и др.

Тема 10. Обработки народных песен в хоровом творчестве белорусских композиторов XX в.

С начала XX в. обработки народных и революционных песен становятся неотъемлемой частью творчества таких композиторов, как: В. Теравский, Н. Аладов, Я. Прохоров. К числу самых ранних сборников относятся собрания народных песен с гармонизациями Антона Антоновича Гриневича (1877 – 1937) – известного белорусского фольклориста и детского музыкального педагога. Это «Народный песенник на три голоса» (1920); «Школьный песенник» и «Белорусский детский песенник» (1925) – простые по составу и хранящие этнографические особенности песен.

Простые для исполнения обработки белорусских песен Л.Роговского, С. Шимкуса, А. Гриневича были первыми шагами к хоровому многоголосию нового типа. Это дало возможность хоровым кружкам, которыми часто руководили церковные регенты, включать в свой репертуар эти песни. Одним из выдающихся организаторов хорового дела в Советской Белоруссии явился В. Теравский. Сначала им был организован любительский хор (1914 г.), а с 1917 г. – это уже был профессиональный народный хор, который позже, в 20-е годы органично вошел в состав Белорусского государственного театра, где композитор и фольклорист работал до своей трагической кончины (1938 г.).

Начиная с записей народных песен, В. Теравский постепенно переходит к их гармонизации и обработке, а также пишет музыку на стихи белорусских поэтов. Так в 1921 году был издан его первый сборник «Белорусский песенник с нотами» (на три голоса) с текстами Я. Купалы, З.Бядули, С.Кравцова и др. Всего в сборнике содержится 25 произведений, из них на тексты и из сборника П. Шейна гармонизировано – 9, непосредственно на музыку В. Теравского –

6, остальные имеют народные тексты и мелодии. Целью песенника было создание Белорусского военного репертуара, поэтому он еще имеет название – «Песни переделки», или «Песни на военные мотивы». Гармонизации к песням сделаны как для однородного, так и смешанного 3-хголосного состава хора (*Д А Б*). Соответственно своему назначению в песнях часто используется сольный запев и хоровой подхват, однородная фактура, походный маршевый темп в размере 2/4; 4/4; характерные припевные слова, в фактуре непостоянное количество голосов, *divisi*. Из наиболее удачных следует отметить такие, как «Будь здоров, отец, мать», «А в бору, бору», «Вояка идет».

Второй, наиболее известный сборник под названием «Белорусский Лирник» издан В.Теравским в Берлине (1922). В предисловии его автор объясняет цель и содержание гармонизации. В «Лирник» включено почти 100 хоровых произведений преимущественно с народными текстами и мелодиями. Основной формой обработки всех песен является их 3-х и 4-хголосная гармонизация для однородного и смешанного состава хора. Разнообразный в тематическом плане сборник содержит песни патриотические, социально и семейно-бытовые, обрядовые, лирические, танцевальные, а также городской песенный фольклор. Как и в предыдущем сборнике композитор широко использует народно-певческие, а также приемы профессиональной музыки (имитацию, тембровые контрасты, *divisi* – «А на горе церквушка», «Да уж солнышко», «Чечеточка»). В ладо-гармоническом плане харктерно использование натуральных ладов, параллельных и одноименных тональностей, диатоники, а в некоторых случаях появляются неоправданные хроматизмы, знаки альтерации («Черноморец», «Ой, я пьяна, пьяненька»), полные кадансы с *Д 7*.

Многие популярные и широко известные народные мелодии дошли к нам благодаря именно записям фольклориста В. Теравского («А в лесу, лесу», «Купалинка», «А в поле Ива», «Лявониха» и др.).

В 1922 году издается и «Сборник песен с нотами» Николая Ивановича Ровенского. Всего в нем 26 хоровых произведений, из них на стихи белорусских поэтов и писателей 13 хоров (слова Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича, К. Буйло, В. Дунина-Марцинкевича), остальные 13 – обработки белорусских народных песен: календарно обрядовые, семейно-бытовые, лирические. Терцевая втора, длинные ноты, ферматы, мелизматика (на распевных слогах), подвижные передающиеся из голоса в голос органные пункты (унисонно-октавные и квинтовые) – реалистично передают исполнительский характер жатвенной рабочей песни «Ой, да боком тучка» (для смешанного 4-хголосного хора *a cappella* – такой прием изложения характеризуется как имитации в унисон на бурдонной основе в терцовом изложении.

В других обработках используются элементы гетерофонии в запеве (№ 7 «А кто в поле»), хоровой подхват, удвоение голосов (№ 3 «Раек»). В других произведениях встречаются отклонения в параллельные тональности и в I степень родства, 2-х-3-хголосные запевы, подвижные басы (и альт), гибкая

динамика, хроматизмы, разнообразные темпы и характер исполнения (*Tempo di valse, animato, leggiero, pesante, risoluto* и др.). В гармоническом плане харктерны обращения *D 7* и *DD 7*.

1928 г. в Минске был издан коллективный сборник под названием «Белорусские народные песни сольные и хоровые с аккомпанементом фортепиано» (Вып. I). В него вошли гармонизации Н. Аладова, М. Иполитова-Иванова, Я. Прохорова. Издание сборника было связано с образованием в 1923 г. в Москве, по инициативе Комитета просвещения БССР, Белорусской певческой комиссии, которая занималась обработками переданных ей белорусских народных песен, собранных А. Гриневичем, В. Теравским, М. Янчуком и др. Кроме авторов гармонизаций сборника в комиссию входили композиторы А. Гречанинов и А. Никольский.

В сборник включены 10 народных песен для голоса, женского или детского хора в сопровождении фортепиано, композитора Я. Прохорова. По тематике это детские песни-гулянки, пословицы и колыбельные. В основу гармонизаций положены принципы ладовой сохранности. Диатоничности, народности голосоведения, вариационности, унисонные и насыщенные окончания, умеренный диапазон, чередование соло и тутти. Вместе с народными приемами автор использует имитацию, элементы контрапункта («Перепелка»), различные составы хора (однгоголосный – «Колыбельная», 2-х-3-хголосный; с соло, трио и тутти – «Заинька») таким образом автор варьирует и вносит разнообразие в хоровую фактуру. Сопровождение помогает в раскрытии характера и содержания детской песни. Наиболее удачные считаются две народные гармонизации-обработки для женского 3-хголосного хора *a cappella* – «Прилетела галка» и «Завилась пчелка» (веснянка). Всего композитором Я. Прохоровым во время его пребывания в Беларуси обработано 82 белорусские народные песни (Самая известная – «Ой, рана, на Йвана»).

В целом, композиторами-авторами данного сборника, впрочем, как и другими, была заложена основа для дальнейшей творческой работы над белорусской народной песней. Их произведения перепечатывались более поздними современными изданиями и имеют практическое использование в певческо-хоровой практике.

Среди хоровых коллективов того времени также были популярны обработки А. Туренкова: «Как умерла мамочка», «Рябина», «Ой, старая березонька», «Гомон, гомон на улице». Весьма значимой обработкой композитора была народная песня «Почему же мне не петь».

Хоровые обработки 30-х-40-х годов представлены прежде всего в сборнике Исаака Любана (составитель) «Белорусские народные и революционные песни» (Мн., 1938г.) и в некоторых других сборниках, которые содержат наиболее значимые обработки и хоровые песни белорусских композиторов того времени. Данное издание И. Любана – первая хрестоматийная попытка по собранию лучших образцов песенно-хорового творчества в одном сборнике. Он состоит из пяти разножанровых

идеологически выверенных разделов: I – революционные песни; II – советский фольклор; III – рекрутские и крепостные песни; IV – бытовые и любовные песни; V — шуточные песни.

Хоровые песни второго раздела («советский фольклор») основаны на 2-хголосных сочинениях. Среди них наиболее популярные для того времени песни «Ой, сокол, мой сокол», «Как источник течет» в записи Н.Соколовского, «Вечер за речкой» – запись и обработка Н. Чуркина. «Будьте здоровы» на музыку И. Любана. Широко известными две последние оставались и в послевоенный период, а самая последняя поется и в наше время. Причина их популярности лежит в сохранности композиторами народно-песенной основы, тонкой лиричности и образности чувств. Народно-песенные приемы второго раздела аналогичны первому разделу и наоборот.

Авторы обработок использовали самые разнообразные жанры народно-песенного творчества: лирические, женские лирические, свадебные, танцевальные, бытовые, любовные, рекрутские, хороводные, социально бытовые, расширяя рамки заявленных разделов. Состав и фактура обработок также разнообразны: преимущественно 4-хголосный смешанный состав (как *a cappella* так и с сопровождением фортепиано), имеются 4-хголосные *a cappella* для мужского хора, 3-хголосные для женского и мужского хора *a cappella*, в сборнике имеется ряд обработок для соло с фортепианным сопровождением В. Золотарева, П. Подковырова, А. Богатырева, С. Полонского, в которых отдается предпочтение ладовой переменности. Так, к примеру, для обработок И. Любана характерны разнообразные запевы хоровых групп и хоровые подхваты («Ой, в лугу, лугу»); через текстовую имитацию выявлены элементы диалога («Ты, красная калина»); полифонизация через подголоски и имитацию, вариантность фактуры («Ой, зарядило сильно, крупно»); народно песенные приемы через дублирование мужских и женских голосов, диатоника, параллельные тональности («Ой, реченька, реченька»).

В обработках Е. Тикоцкого присутствует тематическая и фактурная вариационность – унисонные запевы мужских и женских голосов – как главное средство построения тематического материала («Веснянка»); тембровый контраст, полифонизация, параллельные тональности («По гороху, по ячменю»); органные пункты, как средство ладового закрепления; дилогизация как элемент двухорность (антифон) – «Веснянка»; удвоения гармонического 2-х – 3-хголосия.

В обработках Н. Аладова разнообразная фактура проявляется через варьирование хоровых групп («А в саду реченька»); встречаются инструментальные и народно-песенные приемы (запевы соло, дублирование хоровых групп, подголоски, диатоника); свойственна для хоров композитора и форма диалога («Да уж солнышко»).

Н. Чуркин в своих произведениях и обработках использует постепенное нарастание хоровой фактуры через *divisi* (до 6-голосия) – «Ты Калина-Малина»; иллюстративность в подаче музыкального материала через

аккомпанемент («Мороз-воевода», «А в бору сосна»), народно-песенные приемы, отклонения в субдоминантовые и параллельные тональности; фактурное и ладовое варьирование.

В 40-е годы были изданы два хоровых сборника с обработками народных песен. Из них сохранился только один – «Белорусские народные песни для смешанного хора» (Выпуск 2, М.-Л., 1940). В него входят избранные обработки И.Любана (составителя) – «Ой, зашумела да зеленая дубравушка» – однородный состав, 2-х-3-хголосие,с характерной полифонизацией посредством текстовой имитациі, контрапунктирующие верхние и нижние подголоски. «Пошел Ясь на лужок» – 4-хголосная обработка с divisi, гомофонно-гармонического смешанного состава, «Кума, моя, кумушка» – в форме диалога мужских и женских голосов с элементами народного многоголосия, «Ты белая березонька» С. Полонского, для 4-хголосного мужского хора в традиции народного исполнения. Однако, наиболее богатой по приемам музыкального воплощения является его обработка «Хороша та сторонушка». Также в сборник вошла обработка Г. Пукста популярной народной песни «Рябина, рябинушка» в записи А. Гриневича, для смешанного 4-хголосного хора a cappella. В основу обработки автором положена мелодическая, ладо-тональная и фактурная вариационность, отражающие настроение песни.

В сборнике также помещены две обработки для мужского 4-хголосного хора *a cappella* Н. Ровенского – «Ой, высоко, высоко», «Ой, веду беду», по содержанию – девичья лирическая, тем не менее, мужское звучание таких песен было весьма характерно для 30-х годов. Данной обработке присущи характерные регистровые контрасты и тональная вариантность; в течение семи проведений наблюдается постоянная смена хоровой фактуры (2-х–3-х-4-хголосие). Дополняют сборник и три обработки Нестора Соколовского – «Янка» для мужского хора *a cappella* в простой 3-хчастной форме. Вторая — лирическая песня «Чего речка, мутной стала» – для смешанного 4-хголосного хора a cappella. Третья – «Ой, на горе пшениченька» – одна из лучших обработок композитора по воплощению народно-песенных и профессиональных приемов.

В сборнике представлены также и две обработки Н. Чуркина «Ходил, блудил казак» (для смешанного 4-голосного хора, гомофонно-гармонического склада, содержат две повторные мелострофы А Б Б), «Ни огонь горит» – для мужского 3-хголосного хора с запевом – хоровым подхватом и 4 повторенными строфами.

Завершает сборник смешанная 8-голосная a cappella «Ой, ты, реченька глубока», которую отличают разнообразные приемы фактурного варьирования, приемы имитационной и подолосочной полифонии, инструментальные приемы, остинато.

Композитор Е. Тикоцкий создал ряд обработок белорусских народных песен для различного состава. Большинству из них свойственна образная театрализованность содержания, раскрытие тесситурных возможностей

каждой вокальной партии, сопоставление тембров и крайних регистров, использование сложного профессионального письма, разнообразные полифонические приемы, опора на лады народной музыки и своеобразную гармонию, традиции народного многоголосия и др.

Ярким примером воплощения перечисленных приемов композиторского письма является его хор «Из далеких из краев», который по своему динамичному развитию уникальный образец белорусской хоровой музыки. В динамизации народной бытовой сценки главную роль играют фактурное варьирование, инструментальные приемы и тематическая вариантность. Традиционные народные приемы проявляют себя через строгую диатонику, унисонные запевы и октавные «расхождения» голосов на концовках строф, терцовые удвоения, удвоения хоровых групп, унисонно-гетерофонное изложение мелодии (с небольшими авторскими изменениями), через вариационность как метод обработки.

Среди других обработок, характерных для его творчества, выделяются две баллады: «Шумели березы» (мужской 4-хголосный хор *a cappella*) и «Светит месяц» (женский 4-хголосный хор a cappella), для тенора соло и смешанного 4-голосного хора a cappella – «А в поле верба наклоненная» - одна из проникновенных белорусских лирических песен; а также женский 4-голосный хор a cappella «А за лихими за морозами».

Творческой оригинальностью выделяются и хоровые обработки народных песен В. А. Золотарева. Первые образцы его авторских обработок были напечатаны во второй половине 30-х годов. Это «Девять белорусских народных песен для мужского хора *a cappella*» (М., 1936) и две обработки, помещенные в сборнике «Белорусские народные песни» (М., 1937).

К хоровым произведениям военного и послевоенного периода относится «Маленькая сюита» на темы западнобелорусских народных песен в записи Г. Ширмы для смешанного хора a cappella, которая была написана в военное время (1943) и состоит из четырех обработок. В первой – «Веснянке», отражена любовно-интимная тематика, с танцевальным характером мелодии, подкрепленным синкопами и акцентами на концах фраз в 2-хдольном размере. В основу обработки положен вариационный принцип, где главная мелодия неизменно проходит в верхнем голосе (первых и вторых *C*), а остальные партии хора дополняют ее подголосками, органным пунктом, «изменяющейся» инструментальной фактурой. Важная роль в варьировании уделено и ладогармоническим функциям.

Вторая обработка «Беседная», по тексту-вариант известной любовной песни «Зеленеют луга, сенокосы». Развернутый сюжет песни (5 куплетов), мелодия с элементами распева и переменным метром (4/4, 2/4, 3/4) способствовали более широкому использованию полифонических и вариационных приемов при сохранности диатоники народной песни. Так, во втором куплете применяются элементы двойного контрапункта.

Характерной особенностью третьей обработки – «Жатвенная», является ее ладово-тембральное варьирование. В воплощении характера песни важной

ролью наделен доминантновый органный пункт, акценты, подвижная динамика, агогика, контрапунктическое проведение голосов.

Тематика четвертой – «Плясовой» — семейно-бытовая, построена в соответствии с жанром, по принципу частушек-подтанцовок. Для полифонизации фактуры В. Золотарев применяет текстово-мелодическую имитацию, средствами варьирования служат и эпизодические дробления основной метрической доли и ритмическая имитация (*Б А*). Оркестровые приемы выражаются через смену динамики, тонального плана, широкие скачки и октавные ходы басов, органные пункты.

Среди обработок композитора сделанных по просьбе Г. Ширмы, и размещенных в его сборниках («Белорусские народные песни для хора», т. 1-2. Мн., 1971, 1973), наибольшей полифонизированностью выделяется «Рождественская», в основу фактуры которой положен вариантно-попевочный принцип с ладовой переменчивостью, а постепенная каноническая имитация на фоне тонического органного пункта приводит к тройному контрапункту. Во втором томе сборника помещены две любовные песни «Ой, в поле, дуб, дуб», «Я с казаком стояла». В данном сборнике помещены и две музыкальные картинки для смешанного хора и фортепиано, запись мелодии И. Здановича. В «Колыбельной» аккомпанемент иллюстративный, построенный на триольных, квинтолевых и септолевых пассажах. Нюансировка 4-хголосной смешанной фактуры не выходит за пределы тихой звучности.

Рекрутская «Ой, выходит темна туча» более масштабная и также отмечена яркой иллюстративностью аккомпанемента к 10-ти куплетам, объединенным в 3-хчастную структуру. Состав хора смешанный 4-голосный со смешанной гомофонно-гармонической фактурой, средняя часть полифонизирована. Обработка выделяется тембровыми и регистровыми контрастами между женскими и мужскими голосами, ладовой переменчивостью, активным использованием унисонов.

Середина 70-х гг. стала границей (поворотным моментом) в развитии белорусской хоровой музыки, рождением нового современного хорового стиля, связанного с обращением композиторов к старинной славянской певческой культуре и соответствующему ей специфическому звучанию. Новое отношение к традициям и фольклору в частности, явилось выражением общестилистических и общеэстетических тенденций, характерных в целом для постсоветской музыки.

Большой вклад в жанр обработки белорусской народной песни второй половины XX в. внес *Александр (Алесь) Владимирович Ращинский* (1949 – 2016), собиратель белорусского песнно-танцевального фольклора, композитор и педагог, создавший более 400 обработок белорусских народных песен, издавший 8 фольклорных сборников, ораторию «Смутак памяці», кантату «Дзіцячыя песні» и ряд других сочинений.

Важное место в творчестве композитора Вячеслава Владимировича Кузнецова (1955 г.) занимает хоровая музыка, причем хоровое звучание

привлекает композитора еще со времени обучения в консерватории (оратория «Зялёны бор», 1981 г.; кантата «Вясковыя святы», 1982 г.). Как и все его творчество, хоровую музыку композитора пронизывают три основные линии: фольклорная, академическая и авангардная. Основой творческого стиля Кузнецова является театральность и жанровый синтез.

Для фольклорной линии наиболее типично обращение к обряду белорусского «вяселля», как наиболее театрализованного действа, насыщенного разнообразными песнями, диалогами и танцами. Развивая «вясельную» тематику, композитор от цикла «Застольныя» приходит через хоровой обряд «Вяселле» к обряду-действу «Беларускае вяселле».

Вячеслав Кузнецов создал целую галерею звуковых образов Беларуси, органично связанных с народными песенными традициями. Это хоровые и вокальные произведения «Деревенские святые», «Женские песни», «Ладачки», «Белорусская свадьба», «Песни Полесья и Приднестровья», «Хатынские березы», «Песни древних литвинов», «Тихие песни», «Колыбельные». Важно отметить, что в произведениях фольклорного направления Кузнецов редко использует подлинные народные темы, но, тем не менее, во главу угла ставится народная интонация, сохраняются языковые архаизмы.

В конце XX в. обращение композиторов к специфическим слоям фольклора стимулировало появление в профессиональном искусстве нетрадиционных жанров, а также использование своеобразных принципов форматирования, основанных на динамической вариантности. Появляются новые названия произведений – «Фольклорная композиция», «Фольклорный театр-представление», «Фольклорная сюита» и другие, означающие проникновение в хоровую музыку элементов сценического искусства – «театрализованное действо».

Тема 11. Неофольклоризм – переходный этап в развитии хоровой музыки Беларуси конца XX в.

Середина 70-х гг. стала границей (поворотным моментом) в развитии белорусской хоровой музыки, рождением нового современного хорового стиля, связанного с обращением композиторов к старинной славянской певческой культуре и соответствующему ей специфическому звучанию. Создателем данного типа хоровой музыки и приемов ее воплощения стал композитор А. Мдивани, а второго стиля – фольклорно-ориентированного – стал русский композитор, который в то время работал в Беларуси, – Олег Турышев (затем его продолжателем стал А. Мдивани). Их метод широко вошел в творческую практику молодых на то время композиторов (выпускников БГК).

Неофольклори́зм (греч. новый и фольклор) – термин, иногда употребляющийся по отношению к европейской музыке 1-й трети XX века, в которой фольклор цитировался и развивался с помощью технико-стилевых

приёмов современной музыки. Неофольклоризм развивался параллельно с неоклассицизмом и был противоположностью так называемому ортодоксальному фольклоризму, заложенному членами Могучей кучки.

Для музыки неофольклоризма характерна концентрация тех или иных особенностей фольклора, например нерегулярный метр, ряду произведений свойственны активность, энергичность ритмики. Неофольклоризм опирается на древнейшие пласты фольклора. Основой становится не городской, а крестьянский фольклор. Отказавшись от прямого цитирования, композиторы утвердили право на собственное видение фольклора.

Направление неофольклоризма в белорусской хоровой музыке воплощено в творчестве таких композиторов как В. Кузнецов – хоровой цикл «Песні Палесся і Падняпроўя»; К. Тесаков – оратория «Беларускае вяселле». Обращение к архаике (С. Бельтюков – кантата «Спадчына»; А. Дмитриев – хор «З прадмовы да кнігі Іудзіф»; В.Копытько – оратория «Куранты» по анонимной славянской тетради 1733 года; А. Клеванец – кантата «Скарына»). Особенность этого направления заключается в сочетании фольклорных мелодических интонаций и ритмики с распевностью хоровой песни.

В конце XX в. в отечественной хоровой музыке доминировали два основных направления:

1) традиционно-академический (продолжение) (Н.Литвин – хоровой цикл «Родные образы»);

2) современный (А. Мдивани — хоровой цикл «Снопочек») с его характерными чертами:

– воссоздание традиций христианской певческой культуры с позиции;

современного художественного мышления;

– новая трактовка фольклора;

– воздействие инструментального фактора;

– связи с другими смежными видами искусства («художественный синтез»).

Частично эти и другие тенденции были характерны для хоровых произведений Л. Шлег (сюита «Лубок», кантата «Трава-мурава»), Л. Захлевного (кантата «Песни девичьей любви»), В. Кузнецова (цикл «Застольныя») и других композиторов.

Новое отношение к традициям и фольклору в частности, явилось выражением общестилистических и общеэстетических тенденций, характерных в целом для постсоветской музыки.

В произведениях фольклорно ориентированной стилистики, если текст народной песни выступает в роли фольклорного начала (А. Мдивани «Снопочек», «Свадебные песни», «Янке Купале»), музыкальная ткань таких сочинений пропитана народно-песенными или народно-языковыми интонациями, близкими к народным способами музыкального развития, как фактуры, так и метроритмической организации. Вместе с тем, произвольная трактовка формы максимально приближена к строфической вариантности народных песен. Так фольклорный материал на новом уровне развития

национальной музыкальной культуры переходит в свое новое качество-фольклорную ориентированность в профессиональном творчестве. Стилистически такие произведения соответствуют современной музыкальной и народной стилистике, а также служат основой и доминантой современной хоровой музыки *a cappella*.

Обращение композиторов к специфическому слою фольклора стимулировало появление в профессиональном искусстве нетрадиционных

жанров, а также использование своеобразных принципов форматирования,

основанных на динамической вариантности. Появляются новые названия произведений – «Фольклорная композиция», «Фольклорный театр-представление», «Фольклорная сюита» и др., означающие проникновение в хоровую музыку элементов сценического искусства – «театрализованное действо». Под воздействием этого возникают новые хоровые жанры – «Хоровой обряд действо», «Свадьба», «Деревенские праздники» (сл.народные и мелодии) В. Кузнецова; баллада «Братец и сестрица» А. Ращинского; «Колядица» и «Лубок» Л. Шлег; «Свадебное застолье» и «Причитания» А. Мдивани, с внесением в хоровую музыку различных элементов взаимодействия и жанровых ассоциаций.

Реализация эффекта действия в несценических произведениях достигается через особую гибкость интонационного и ритмичного рисунка, наличия сюжетной драматургии и функционального подхода к трактовке этапов «действия» (экспозиция, завязка, развитие, развязка и т.д.). Театральный элемент, связанный с обрядовым сюжетом, специально задуман композиторами.

Тема 12. Особенности хоровой музыки Беларуси рубежа XX – XXI вв.

Период окончания XX в. характеризуется качественно новыми чертами, связанными с переосмыслением значения хорового жанра в национальном музыкальном искусстве, выявлением хорового начала, в качестве одного из ведущих в композиторском творчестве.

Рубеж XX – XXI веков стал символическим для музыкального искусства Беларуси. Появление новых хоровых коллективов, создание отечественными композиторами новых произведений, активная концертная деятельность и пробуждение исследовательского интереса к этой сфере музыкального творчества являются характерными для рубежа XX – XXI веков.

Говоря о белорусской музыке конца XX века, следует отметить, что это было время сосредоточения усилий, как на осознании предшествующего опыта, так и на анализе, оценке современного музыкального творчества.

Радикальные сдвиги в политической жизни страны в последние десятилетия XX века, распад Советского Союза, обретение Беларусью статуса

независимого государства определили новые духовно-стилевые параметры и направления современного искусства. В это время композиторская практика также претерпевает существенные изменения. В творчестве авторов разных поколений – Сергея Бельтюкова, Андрея Бондаренко, Владимира Будника, Михаила Васючкова, Виктора Войтика, Галины Гореловой, Олега Залётнева, Валерия Иванова, Анны Короткиной, Виктора Копытько, Вячеслава Кузнецова, Александра Литвиновского, Игоря Лученка, Евгения Поплавского, Григория Суруса, Владимира Солтана, Олега Ходоски, Олега Чиркуна, Людмилы Шлег и др. – формируются новые черты белорусской музыки «постсоветского» периода, новые грани ее национального контекста.

«Стиль времени» обогатился с одной стороны новой канонической музыкой на богослужебные тексты, а с другой – сакральная тематика легла в основу светских сочинений, жанр которых не получил еще специального терминологического определения. Музыкальное творчество нынешнего времени направлено на создание произведений различных жанров, разного предназначения и исполнительских составов. Примечательно, что практически все действующие отечественные композиторы обращаются в своих работах к духовной тематике. В творческом багаже композиторов Алины Безенсон, Андрея Бондаренко, Олега Залетнева, Михаила Васючкова, Виктора Копытько, Анны Короткиной, Александра Литвиновского, Эмиля Носко, Олега Ходоско имеются как канонические, так и духовно-концертные произведения. Ежегодно появляются все новые сочинения.

Создателем нового типа хоровой музыки Беларуси, основанной на творческом сочетании фольклорных традиций и древнеславянского церковного пения стал А. Мдивани – автор хоровой, вокально-инструментальной, оркестровой и театральной музыки. Традиции древнеславянской музыки также нашли претворение в творчестве В. Кузнецова («Заклинание») и А. Бондаренко (хоровой концерт «Похвала великому князю Владимиру Святославичу»), которые расширили жанровые границы хорового творчества за счёт привнесения в него колористических элементов и усиления поэмности (вслед за поэмой А. Мдивани «А хто там ідзе» на стихи Я. Купалы из цикла «Янка Купала»).

Поиск новых путей обновления интонационного строя привёл к обращению ряда композиторов в своём творчестве к архаическим образам. Хоровые сочинения Г. Вагнера, Г. Гореловой, Н. Устиновой и др. представляют так называемое *«инструментальное»* направление в котором господствует строгий конструктивно-организованный стиль, с характерным вокально-речевым интонированием («Реквием» Н. Устиновой, «Agnus Dei» В.Копытько, «Пяти жертв фашизма» Н. Ращинского).

Обретение идеологической свободы дало возможность активизации поисков новых средств творческого выражения, существенно расширило образно-тематический спектр и стилистическую гамму композиторского творчества, что отразилось в тенденциях, которые в белорусском

искусствоведении обозначены как «авангардная», «национально-романтическая» и «духовно-религиозная».

«Авангардная» тенденция характеризуется «использованием новых для белорусской музыки техник композиторского письма («техники числовых рядов», «ротационной» техники и других), поисками новых воплощений в форме, фактурно-драматургическими решениями, музыкально-графическими отображениями, темброво-акустической сферой». Все эти искания в разной степени нашли свое отражение в творчестве Сергея Бельтюкова, Вячеслава Кузнецова, Олега Залётнева, Виктора Копытько, Александра Литвиновского, Евгения Поплавского. Для их творческого почерка характерно использование таких композиторских техник, как: серийность, додекафония, алеаторика, сонористика.

«Национально-романтическая» тенденция связана с характерным для белорусской культурной истории явлением «дублировки» ситуации Белорусского Возрождения начала XX столетия, когда в творчестве А. Бондаренко, В. Войтика, Г. Гореловой, В. Копытько, А. Литвиновского, А. Мдивани, Д. Смольского, В. Солтана, Л. Шлег формируется романтичный образ «старадаўняй Беларусі», находят воплощение рожденные «национально – романтической» идеей жанровые разновидности белорусской музыки (национально-историческая и романтическая оперы, транскрипции, реконструкции), расширяется круг выразительных средств – образно-смысловых, музыкально-языковых, тембровых. Использование традиций кантовой культуры, драматургических закономерностей барочной музыки, тембров старинных инструментов и т. д., которые теперь приобретают значение новых национальных стереотипов белорусской музыки.

Следующая тенденция, тесно связанная с политическими реформациями конца века – *«духовно-религиозная».* В отличие от многих других европейских, белорусская композиторская школа не успела выйти на уровень заимствования и обобщения традиций отечественной духовной музыки. Художественный процесс, сдерживаемый долгое время искусственными догмами, породил в истории белорусской музыки ситуацию «взрыва» – ускоренного выхода композиторского творчества на традиции церковного искусства в их конфессиональных воплощениях, характерных для Беларуси, заимствования и стилевого обобщения образов, сюжетики литургической музыки православной и католической традиций.

В последние десятилетия в современной белорусской музыке первостепенное значение приобретает индивидуализация художественных замыслов и, как следствие, интенсивное преобразование жанровой сферы. Появляются многочисленные версии и варианты традиционных жанров, размываются жанровые границы и происходит синтез разно-жанровых закономерностей. Доминирующую роль играет индивидуализация композиционных решений, что подчас приводит к кардинальному изменению соотношений категорий «жанр», «форма», «стиль». Характерной чертой

современной белорусской музыки, имеющей «разнонаправленный характер», также является полистилистика.

Многообразные стилевые искания современных белорусских композиторов условно можно разделить на три составляющие:

- активное освоение техник композиции и радикальных новаций XX века,
- поиски новых форм синтеза разных композиторских технологий,
- взаимодействие новаций с традиционными принципами музыкального мышления.

В русле общих обновляющих тенденций белорусской музыки, в связи с активным развитием хорового пения и возможностью живого воплощения своих произведений, молодые композиторы стали проявлять большую заинтересованность хором. Современная белорусская хоровая музыка является неотъемлемой частью национальной музыкальной культуры.

На стыке веков национальная хоровая музыка вступила в новую фазу своего развития, связанную с переосмыслением традиций и освоением новых форм, стилей, что оказало воздействие на развитие жанров хорового композиторского творчества. Из огромного количества разработанных ранее тем в творчестве современных белорусских композиторов существенными являются: *пейзажная лирика* (Э. Зарицкий – хоры «Перад бурай», «Адкажы родны Неман»; В. Войтик – хоры «Лясная калыханка», «Вясновай парой», «Мы и осень»; Г. Сурус – концерт «Весенний»; К. Тесаков - кантата «Гуканне вясны»).

Любовная лирика сквозь призму романтической традиции особенно широко представлена в творчестве А. Мдивани – хоры «Романс», «Усталая нежность»; Г.Суруса – хоры «З-пад белага камушка», «Толькі хлопец перайшоў», «Ой ты, галубок», «Падумай, дзеўка»; В. Войтика – «Ішла-пайшла млада Ганулька»; Э. Казачков – концерт «Жыццё і каханне».

Тема Родины нашла свое отражение в творчестве А.Бондаренко – хор «Беларусь маладая»; В. Кондрасюка – хор «Мне Богам дадзена Радзіма»; Н. Литвина – хор «Маладая Беларусь»; И. Лученка – хоры «Беларусь», «Радзіма Беларусь», А. Козловой «Беларусь імя святое» и др.

Продолжается разработка «неофольклоризма» у таких композиторов как В. Кузнецов – хоровой цикл «Песні Палесся і Падняпроўя»; К. Тесаков – оратория «Беларускае вяселле»; С. Бельтюков кантата «Свет солнца». Обращение к архаике (С. Бельтюков – кантата «Спадчына»; А. Дмитриев – хор «З прадмовы да кнігі Іудзіф»; В. Копытько – оратория «Куранты» по анонимной славянской тетради 1733 года; А. Клеванец – кантата «Скарына»). Особенность этого направления в сочетании фольклорных мелодических интонаций и ритмики с распевностью хоровой песни.

Вместе с тем, следует отметить, что *основная часть оригинальных хоров по своей тематике – духовные произведения*. Композиторы, работающие в этом жанре, в большинстве своем принадлежат к среднему и молодому поколению. Среди них: Алина Безенсон, Андрей Бондаренко, Михаил

Васючков, Олег Залётнев, Виктор Копытько, Анна Короткина, Александр Литвиновский, Эмиль Носко, Евгений Поплавский, Олег Ходоско, Людмила Шлег. Их творчество в области духовной хоровой музыки наполнено искренним чувством, знанием церковных канонов, жизненным опытом. Отличительной особенностью духовной профессиональной музыки последнего десятилетия является включение в неё национального колорита. Это качество присуще ранним духовным сочинениям Л. Шлег, её кантате «Трава-мурава», хоровому циклу В. Кузнецова «Беларускія кантаты», хорам Э. Носко «Ратуй нас, Божа», «Молитва» и т.д.

Новожанровые явления в целостных хоровых композициях a cappella.

Два принципа жанрового обогащения:

I) Новожанровые явления в хоровой миниатюре: хор-романс Ю. Семеняки – хор-стих с музыкой «Вы слышали как плачут деревья»; «У обелисков» Л. Сверделя; «Чтоб знали» Э. Тырмонд; «Летний вечер», «Над озером», «Заря прощается с землей» Е. Поплавского. В отмеченных сочинениях основное внимание сосредоточено на передаче нюансов поэтического текста, его детализации. В хоровой инструментовке таких произведений преобладают дифференциация партий голосов, персонификация тембров.

II) Новожанровые явления в хоровых произведениях крупной формы – обрядовых композициях «Свадебное застолье», «Свадебные песни» А.Мдивани «Календарные песни», «Колядица» Л. Шлег; «Весенние хороводы» А. Ращинского; «Застольные» В. Кузнецова и др.).

III) Синтез фольклорно-обрядового цикла и современного циклического хорового произведения основанные на слиянии закономерностей циклической инструментальной формы-сюиты, концерта и хорового цикла (ведущие позиции занимали в произведениях 80-х гг.). В нем можно выделить хоровой цикл с чертами сюжетности (сквозное развитие тематизма, образной сферы, общего эмоционального строя и драматургической линии). Такие хоровые произведения, в основе которых лежит церковный или фольклорный обряд, а также обобщенное календарное действо, передающее жизнь природы в философском аспекте, предлагается называть «обрядовыми композициями» («Русь святая» (литания) А. Мдивани, хоровой концерт «Похвала великому князю Владимиру Святославовичу» А. Бондаренко и др.).

Поставангардные процессы, связанные прежде всего с поисками компромиссов и всевозможных художественных синтезов и сплавов отразились в творчестве таких композиторов как: Г. Сурус, В. Кузнецов, Ф. Пыталев. Вживление поставангардных тенденций в национальный контекст (их синтез с национальными традициями) явило результатом формирование новых черт стиля, новых черт синтеза театра и музыки, музыки и изобразительного искусства: произведения В.Кузнецова (техника разработки «звуковой материи»); философия музыки представлена в сочинениях С. Бельтюкова, Д. Смольского, В. Копытько, О. Залетнева.

Новая семантика музыкальных произведений воплощена в хорах Е. Поплавского. Поставангардные явления в хоровой музыке Беларуси конца XX – начале XIX вв. проявились также в воплощении принципов джазовой музыки, респансорном принципе композиций (линейный антифон), стремлении к концертности (сольная импровизация, камерность, виртуозность, расширение средств музыкального языка, ладов, мелоса, гармонической речи, неспецифических средств выразительности – серийная, тональная, олеоторная, сановистика, магнитофонная запись и т. д.).

В целом, современный период развития отечественной хоровой музыки связан с тяготением к новым жанровым образованиям, развёрнутым концертным формам, с воплощением актуальных тем, а также с поисками разнообразных средств выразительности, которые вобрали в себя многие качества музыки XX века и специфику индивидуальных творческих стилей композиторов.

Воздействие художественного синтеза на академическую хоровую музыку осуществлялось несколькими путями жанрового обогащения:

Первый путь – *внутрижанровый синтез (преемственный)*. Его отражают хоры А. Мдивани – «Прославление», «А кто там идет», «Всенощная»; хоровой концерт А. Бондаренко «Похвала великому князю вл. Святославовичу» – в этих произведениях проявляется новый аспект сторон и характеристик старинного знаменного распева, оригинальное преломление традиционного и новаторского, где композиционная структура, вертикаль и метроритм остаются принципиально авторскими, а интонационный строй, манера исполнения и ладовые закономерности аккумулируют черты знаменного распева, черты архаики.

Второй путь – *синтез межжанровый*, достигается через возрастание роли инструментального фактора – хоровой аккомпанемент, инструментальные приемы, гармонические вертикали, созвучия, инструментальный тип фактуры. (А. Дмитриев цикл «Из Александрийских песен», «Повесть о Горе-Злосчастии»). Выпуклые линии взаимодействия между различными музыкальными жанрами образуют соответствующий тип инструментальной мелодии и ее развития, тип фактуры и тип хоровой инструментовки. Ассоциативно-условный характер связей (А. Ращинский оратория «Печаль памяти»).

Возросшее значение декоративного элемента, театрального и программно-сюжетного, представляющих немузыкальное начало, в некоторых прроизведениях служат условием для создания полижанрового синтеза в специфической форме (А. Бондаренко «Бесы», Г. Вагнер «Мед», А. Ращинский «Люблю как слетается снег на землю»).

Тема 13. Белорусская кантата и оратория первой половины XX в.

В вокально-симфонических жанрах белорусской музыки XX в. отражены крупные события истории народа и его современной жизни.

В советский период кантаты и оратории получили значение ведущего жанра. В годы Великой Отечественной войны оратория и кантата повествуют о подвигах и героизме советских людей в борьбе за Родину. В послевоенный период все музыкальное искусство было призвано воплощать пафос созидания и трудовые подвиги.

К числу ранних образцов кантатного жанра можно отнести «Сказ о медведихе» для хора, тенора, баритона, баса и оркестра А. Богатырева. Музыкальный материал выдержан в народном стиле, в зависимости от содержания изменяется характер звучания: светлое отображает солнечную картину природы, а грозное и драматичное повествует о появлении охотника и гибели медведицы. В кантате хору отведена важная драматургическая роль: он ведет рассказ от имени автора и звучит в наиболее напряженных моментах. Тонкая передача смыслового содержания отличает и оркестровую партию.

Центральное место в первой половине XX в. занимает и патриотическая тематика в жанрах кантаты, оратории и поэмы. Показательным образцом воплощения темы борьбы, благородства человеческого духа и веры в победу являются кантаты «Белорусским партизанам», «Беларусь» и «Ленинградцы» А. Богатырева. Так, кантата «Белорусским партизанам» создана в 1942-43 гг. была написана на стихи Купалы и предназначена для исполнения хором, солистом и симфоническим оркестром. В ней повествуется о трагических событиях, происходивших на временно оккупированной немецкими фашистами территории Беларуси. Написана в сложной трехчастной форме со вступлением и заключением. Все разделы непрерывно развиваются и следуют друг за другом без остановок. Крайние разделы хоровые, средний – сольный. Мелодика кантаты и изложение хоровых партий близки творческим и исполнительским национальным белорусским традициям. В музыке отображены и развиваются две темы: лирическая и героическая. Лирический образ постепенно приобретает героические черты и характеризует превращение мирного народа в борца. Героический тон в кантате задают и строки «Партызаны, партызаны, Беларускія сыны! За няволю, за кайданы рэжце гітлерцаў паганых, каб не ўскрэслі век яны», принадлежащие Я. Купале. Национальный характер музыки проявляется в опоре на интонационный и ладовый строй белорусского народного мелоса, в использовании наигрышей пастушьего рожка.

В таком же героическом стиле решена и поэма «Песня о Буревестнике» Е. Тикоцкого для солиста, хора и симфонического оркестра. В ней создается опосредованный призыв к сопротивлению и вера в победу. Сочинение было написано в 1944 году, когда забрезжила надежда освобождения от гитлеровского нашествия. Разумеется, произведения профессиональных композиторов и композиторов-любителей имели различные уровни художественного мастерства, но всех их объединяет тема нравственного величия советского человека над солдатом фашистской армии, обуславливая право на борьбу с врагами.

Произведения первого послевоенного пятнадцатилетия отличаются ярко выраженным желанием отечественных композиторов показать события войны многоохватно и в различных жанрах: песне, симфонии, опере. Начинается период осмысления героических событий, но не панорамно, а путем раскрытия подвига советских людей. Таковы кантата «Свята Перамогі» Нестора Соколовского, автора Государственного гимна Беларуси, кантата Юрия Семеняки «Памяти Константина Заслонова», вокально-симфоническая поэма «Вечно живые» Генриха Вагнера, где большая роль отведена хору, выступающему символом образа народа. Стилистически музыкальный материал хоров крупной формы первой половины XXв. близок массовой советской и белорусской народной песне.

Значительным событием музыкальной жизни республики стали и более поздние кантаты А. Богатырева: «Белорусские песни», «Рисунки родного края», «Юбилейная», а также оратория «Битва за Беларусь». За 70 лет творческой деятельности А. Богатыревым написано много произведений кантатно-ораториального жанра. Их отличает актуальность тематики, оптимистичность концепций, яркость образных характеристик, почти все объединяет образ Беларуси и интонации белорусской народной песни. Сочетание героического пафоса и мягкой элегичности, романтического порыва и философичности, совершенной композиторской техники и непосредственности авторского высказывания создает индивидуальный стиль композитора.

Среди крупных вокально-инструментальных форм послевоенного периода выделяются кантата «Памяти Константина Заслонова» (1958) Ю. Семеняки на слова Н. Алтухова и «Праздник Победы» (1950) Н. Соколовского на слова И. Барашко. Кантата Ю. Семеняки имеет богатое содержание, охватывающее и картину нашествия гитлеровских полчищ, и чувство гнева молодой матери, и партизанское сопротивление, и бессмертный подвиг Константина Заслонова. Кантата включает в себя как вокально-инструментальные номера, так и оркестровые эпизоды, передающие разнообразную гамму чувств и эмоций. Почти одновременно с этим сочинением появилась и вокально-симфоническая поэма с хором «Вечно живые» (1959) Г. Вагнера, посвященная памяти жертв Великой отечественной войны.

Поэма Г. Вагнера посвящена узникам еврейских гетто, которые попали в жернова кровавых расправ и нечеловеческих отношений. Музыка отмечена органичным сочетанием декламационного стиля мелодики, мотива народной песни «Павей ветрык» и интонаций стона, плача и причета. Весь строй музыкального высказывания направлен на передачу душевной боли, страданий и горя от невосполнимых человеческих утрат. Важнейшим выразительным средством поэмы является женский хор, поющий без слов, с закрытым ртом, который, органично вплетаясь в оркестровую ткань, сообщает музыке необходимый градус экспрессии и высокий накал эмоций.

Еще одним примером воплощения патриотической тематики в отечественном кантатно-ораториальном жанре советского периода является оратория «Моя Родина» Д. Смольского, посвященная историческому прошлому страны. В произведении 9 частей: «Мая мова», «Я песню прызнання табе складаў», «Дзе б ні быў я», «Скрыпка і бубен», «Люблю зямлю», «Рэквіем», «Мы выцярпелі многа», «Ой, крушына, крушына», «Не толькі таму ўзяў я гэту мову».

Созданная в 1970 г. для чтеца, тенора, и баса, смешанного хора и большого симфонического оркестра с участием 13 ударных инструментов, оратория демонстрирует связь с традициями этого жанра в белорусской музыке. В сочинении ведется разговор о судьбе родного языка как символе государственности, его жизненной силе и поэтической красоте. Эта тема пронизывает все произведение. Значительное место в нем также отведено теме борьбы белорусского народа с немецкими фашистами (6 часть). Прославление родной земли и выражение чувства любви к Родине воплощено в лирической 5 части. В 6 и 7 частях отражена борьба советских людей за светлые идеалы коммунистического будущего. Драматургия всего произведения основана на контрастном сопоставлении образов и темпов: медленная и фанфарообразная часть сменяется быстрой и распевной; лирический центр (адажио) – скерцозным темпом presto; идиллия – драматическим напряжением; острая сатира 7 ч. – лирической женской песней. Ярко индивидуализированы исполнители в кантате. Чтец представлен в высказываниях «от автора»; бас выступает в драматических эпизодах, в его партии много речевых, восклицательных интонаций; тенор связан с лирическими эпизодами, с интонациями белорусских народеых песен. Лирика также органично представлена в оркестровых эпизодах, в женском хоре *a cappella*. Роль хора разнообразна: ему поручена не только задушевная песня, но и бытовая сатирическая сцена с игровым началом (4 ч.).

Композитор широко применяет характерные стилистические особенности народных напевов: вариантность попевок, своеобразную нечетность размеров (5/8, 9/8, 13/8, 7/8), натуральные лады (дорийский, фригийский, миксолидийский), ладовую переменность. Образы оратории разнообразны: драматические (3 часть), печальные (6), пасторальные (5), лирические (8), жанрово-бытовые (4). В произведении использованы белорусские народные песни «Ой, хацела ж мяне маці» (6 часть), «Ой, крушына, крушына» (8). Близки к народным интонациям темы 4 и 7 частей.

Дмитрий Брониславович Смольский (1937 – 2017) – народный артист Беларуси, белорусский и советский композитор, охвативший в своѐм творчестве все жанры. Весьма выразителен музыкальный язык композитора, включающий народную песенность, бытовую музыку и утончѐнно-индивидуальные инструментальные интонации. Наиболее значительные сочинения – оратории «Моя Родина» и «Поэт», оперы «Сівая легенда» и «Францыск Скарына» - выявляют глубоко оправданную близость образного языка к народному творчеству. Утончѐнным психологизмом и экспрессией

отличается его камерная оратория «Песни Хиросимы». В своѐм многожанровом творчестве композитор смело и творчески использует национальные элементы и новые композиторские средства: додекафонию, алеаторику и сонористику. Разнообразна тематика и образный мир, философская глубина содержания лучших его произведений.

Кантатный жанр весьма широко представлен и в творчестве Н. Аладова. Так, в первой половине XX в. им написаны: кантата «Дзесяць год» (сл. Л. Цветкова) (1927), поэма «Над ракой Арэсай» (сл. Я. Купалы (1933), кантата «Сорак год» (сл. А. Деружинского) (1956), кантата-плакат «Скромны і просты» (сл. М. Чарота, М. Хведоровича и А. Деружинского) (1959).

Широкое претворение кантатно-ораториального жанра можно проследить и в творчестве Е. Глебова, который написал кантаты: «За праўду ўстанем» (1956 г. сл. Л. Украинки), «Коммунисты ведут» (1959 г. сл. Н. Алтухова), «Ад вышыні да вышыні» (1976 г. посвящена XXV съезду КПСС, сл. П. Макаля; оратории: «Колокола» в трёх частях (Колокола, Боль утрат, Святое) сл. Н. Алтухова и В. Орлова (1967 г.), «Пяцьдзесят год» сл. П. Макаля (1967 г.), «Свяці, зара» в пяти новеллах («Высокае неба, далёкія зоры» – сл. А. Астрейко и П. Бровки; «Радзіма» – сл. Н.Хведоровича; «Калі гляджу на роднае аблічча» – сл. А. Звонака; «Юное наше племя» – сл. А. Вольского; «Свяці, зара» – сл. М. Танка) 1970 г. удостоена Государственной премии БССР в том же году; «Мы славим Родину свою» посвящена 30-летию освобождения Белоруссии от нацистской Германии (сл. П. Макаля 1979г.); «Приглашение в страну детства» (1974 г. сл. П. Макаля); «Славься, Октябрь» (сл. П. Харкова 1977 г.); «Твой день рождения» (сл. П. Макаля 1977 г.); «Светло надежд земли» сл. П.Макаля 1977 г.; «Родина — зов вершины» (сл. П. Макаля 1979 г.)

Тема 14. Вокально-симфоническая музыка Беларуси второй половины XX – начала XXI вв.

Образность национальной художественной литературы неизменно является одной из основных идейных сфер кантатно-ораториального творчества белорусских композиторов. Этот принцип присущ практически всей истории белорусской вокально-симфонической музыки, однако на разных исторических этапах он являлся следствием отличных друг от друга художественных установок. Так, если на начальных этапах XX века обращение композиторов к литературным образам белорусских поэтов в основном преследовало идею создания национально-самобытного образца, соотвотствовашего определенным идейным течениям, то последующие этапы развития музыкального искусства нашей страны отмечаются более глубоким проникновением в национальные истоки белорусской поэзии, что проявляется в философском ракурсе композиторского переосмысления широко известных литературных сочинений.

Особое место в творчестве белорусских композиторов второй половины XX в. занимает хатынская тема. Хатынь живет не только в народной памяти, но и в жизни белорусского народа. О ней снимаются фильмы, слагаются стихи и поэмы, пишутся книги и музыкальные произведения. Тема памяти и скорби по невинно убиенным жителям Хатыни, по жертвам фашизма – одна из сквозных тем белорусского искусства, произведений белорусских писателей, поэтов, композиторов, художников. Этой теме посвящен целый ряд музыкальных произведений – оратории «Памяці Хатыні» В. Войтика (сл. Г. Буравкина и Р. Тармолы) и «Хатынь» К. Тесакова (сл. Ф.Жички), кантата «Пепел Хатыни» О. Залётнева.

Каждый из композиторов нашел свой индивидуальный творческий подход к решению темы хатынской трагедии. Оратория Кима Тесакова написана для большого симфонического оркестра, хора и чтеца. В основе содержания лежит тема сострадания к жертвам Хатыни, которая органично переплетается с темой героического подвига и стойкости белорусского народа. Оратория состоит из 5 частей, Пролога и Эпилога. В основу музыкальной драматургии положен принцип контраста, который связывает все этапы развития содержания в единую сюжетную линию. В драматической, исполненной мужественной экспрессии музыке 1-ой («Стой, человек!») и 2-й («Хатынь») частей, передана картина сожжения белорусской деревни. Следующие две части являются образной метафорой мирной послевоенной жизни, представленной лирическими («Свет солнца») и жанровыми («Вяселле») сценами. В заключительном хоре «Клятва памяці» (вокализ на звуки *«о», «а», «м»*) звучат мужество и твердость духа, обращенные к потомкам (чтец: «Беларусь! Шчаслівая матуля»).

Иное музыкальное решение хатынской темы предложил Виктор Войтик. В его оратории «Памяці Хатыні» задействованы хор, солисты и большой симфонический оркестр. Главной темой сочинения выступает мотив смерти. Героями оратории являются жертвы – люди, которые сгорели в пожаре войны и которые были лишены самого дорогого – жизни. Жуткое воспоминание и ужас от содеянного фашистами определяют характер музыки, где преобладает фатальное музыкальное звучание. Высотноальтернативное вокализирование создает высокую степень эмоционального напряжения, достигая оптимальной степени экспрессивного воздействия на слушателя.

Современная тематика кантатно-ораториальных сочинений на тексты белорусских поэтов носит многомерный характер. Это связано с увеличением роли композиторской индивидуальности, что влечет расширение границ рассматриваемых жанров. Кроме того социально-политические сдвиги, а также исторический факт обретения Беларусью национального суверенитета становятся катализаторами развития идей национального в том числе и в музыкальном искусстве, взаимодействующем с поэтическим словом. Расширение образно-тематического диапазона, свойственное современному кантатно-ораториальному жанру Беларуси, характеризуется использованием композиторами литературных источников различных эпох. В этом русле

относительно новым явлением становится создание композиторами сочинений, обращенных к образности старинных времен: текстам Ф. Скорины (мистерия «Францыск» А. Литвиновского), Н. Гусовского (оратория «Гусаўца голас» В. Грушевского), Я. Чечота (хроника «Спевы даўнейшых ліцвінаў» В. Кузнецова).

Особую популярность приобрела личность Ф. Скорины, в связи с отмечавшимся в 1990 г. 500-летним юбилеем со дня рождения первопечатника. Среди сочинений, посвященных данной тематике, можно выделить мистерию «Францыск» для баса соло и симфонического оркестра А. Литвиновского, кантату «Урачысты кант з нагоды 500-годдзя Францыска Скарыны» для чтеца, смешанного хора и симфонического оркестра Э. Носко, кантату «Скарына» для тенора соло, смешанного хора и симфонического оркестра В. Клеванца, кантату А. Новохроста «Званы» по поэме Р. Бородулина «Самота паломніцтва» для смешанного хора a cappella, а также симфонию *«Lux aeterna»* для тенора соло, смешанного хора и симфонического оркестра Е. Поплавского.

Кантата «Скарына» В. Клеванца, в основу которой положены стихотворения А. Бачилы, В. Короткевича и В. Шимука, посвящена личности великого деятеля Беларуси. Это сочинение, находясь в русле кантатно-ораториальных традиций советского времени, раскрывается как акт прославления великой миссии, выполненной героем на благо своей Родины и своего народа, ради которой было многое принесено в жертву. Так, художественное пространство кантаты последовательно раскрывает образ вдумчивого доктора «лекарскіх навук» и художественно отражает основные этапы его жизненного пути.

Принципиально иным образом освещается личность Ф. Скорины в кантате А. Литвиновского, основанной на текстах Библии и Ф. Скорины, и отмеченной своеобразным жанровым обозначением «мистерия». Это сочинение написано в составной форме со сквозным типом развития и чертами репризности. Примененные композитором авангардные техники (серийность, сверхмногоголосие, сонорные и алеаторические приемы) весьма оригинальным образом оттеняют смыслы литературного текста, подчеркивая поучительные и просветительские наставления, дошедшие до нас из эпохи Ренессанса.

Сходные художественные установки воплощены в оратории «Гусаўца голас» для баритона, баса, смешанного хора и симфонического оркестра В. Грушевского, написанной по мотивам «Песні пра зубра» Н. Гусовского. Шестичастная композиция оратории соответствует литературному первоисточнику, раскрывая его идею в монументально-величественной эпической манере, свойственной ораториальному жанру.

Весьма оригинальную трактовку оратории предлагает В. Кузнецов в своем сочинении «Спевы даўнейшых ліцвінаў» для солистов, мужского хора и ударных инструментов. Литературным прообразом этой композиции стало сочинение Я. Чечота «Спевы пра даўніх ліцьвінаў». Фрагменты этого текста в

переводе В. Мархеля составили образно-содержательную основу, что определелило жанр сочинения как «хроніка мінуласці».

Неизменный авторитет в композиторских замыслах принадлежит классикам белорусской литературы сочинениям Я. Купалы и Я. Коласа. Среди кантатно-ораториальных произведений современных композиторов на тексты этих поэтов выделяется кантата «Спадчына» (во 2-й редакции «Забыты Богам край») С. Бельтюкова, кантата «Усход сонца» А. Новохроста и кантата «Родныя вобразы» Е. Поплавского.

В кантате для хора a cappella С. Бельтюкова такие известные стихотворения Я. Купалы, как «Спадчына», «А хто там ідзе?» и др., получают весьма своеобразное музыкальное воплощение, связанное с общей идеей сочинения, наиболее ярко проявившейся во второй редакции, где композитором введено стихотворение Я. Коласа «Наш родны край».

Обращение к поэзии белорусских классиков характеризует и либретто кантаты «Родныя вобразы» Е. Поплавского, написанной для смешанного хора и ударных инструментов. Обращаясь к пейзажу в творчестве поэтов, композитор создает проникновенно светлую 7-частную композицию, в которой все хоровые партии выписаны в тонких фактурных переплетениях, а ударная инструментальная группа составляет «скупой» аккомпанемент.

Образцом традиционной кантаты для смешанного хора и симфонического оркестра, с четкой номерной структурой и композиционно-драматургическим типом последовательного развертывания основной идеи, можно считать сочинение «Усход сонца» А. Новохроста. Опираясь на пейзажно-философскую поэзию Я. Коласа, композитор разворачивает живописную картину ночной бури, после которой наступает катарсический финал восхода солнца. Трактовка хоровой партии как носителя слова и оркестра, как мощного инструмента с богатой тембровой палитрой характеризует композиторское стремление раскрыть потенциал литературного оригинала в его живописной образности.

В свою очередь лирика М. Богдановича проявляет себя в вокально-симфоническом творчестве А. Безенсон (оратория «Страцім лебедзь»), В. Грушевского (кантата «Сэрца роднае»), В. Кузнецова (кантата «Ціхія песні»), В. Савчика (кантата «Зара-зараніца»), В. Прохорова (оратория «Вянок»). Так, кантата «Ціхія песні» для тенора соло и хора a cappella В.Кузнецова, в основе которой лежат стихотворения М. Богдановича разных лет и тематических направлений, состоит из десяти номеров, представляющих собой контрастирующие между собой хоровые миниатюры с глубоким философским подтекстом.

Иная тематическая линия поэзии М. Богдановича раскрывается в оратории «Страцім лебедзь» для солистов, хора и симфонического оркестра А. Безенсон. Ставшая основой оратории одноименная баллада М. Богдановича – одно из последних творений поэта. Стихотворная манера, близкая высокому библейскому стилю, получает в сочинении А.Безенсон монументальноэпическую, симфонически развитую трактовку. Оратория

состоит из оркестрового вступления, десяти частей и эпилога. Разделение всей оратории на части достаточно условно ввиду того, что все разделы исполняются attacca, образуя крупную составную форму со сквозным типом драматургии.

Поэзия М. Танка становится литературной основой и для кантаты С. Бельтюкова «Свет солнца» (во 2-й редакции «Пасторальная»), написанной для смешанного хора и симфонического оркестра. Творчество М.Танка раскрывается здесь светлой лирикой, проникнутой любовью к родной природе, глубокой человечностью, философскими раздумьями. Идея этого сочинения – показ картин родной природы, которая не имеет начала и конца, живет в своем постоянном обновлении.

Литературные произведения поэтов рубежа XX и XXI вв. также активно используются в вокально-симфонической музыке. Сотрудничество современных поэтов и композиторов позволяет поднимать в музыкальном искусстве актуальные темы, выражать насущные идеи и создавать оригинальные образы. Среди таковых явно выделяется тематика, связанная с чернобыльской катастрофой. Художественным отражением этого трагического события XX в. можно назвать ораторию Д. Долгалева «Зорка Палын» на слова В.Петюкевича, кантату Г. Ермоченкова «Радзіма надзей і трывог» на слова М. Башлакова, кантату В. Кондрусевича «Аблачынка з Чарнобыля» на слова Г. Буравкина и А. Рязанова и кантату В. Будника «Чарнобыльская быль» на слова А. Алпеева, М. Метлицкого и Э. Акулина. Одним из первых художественных откликов на трагедию в Чернобыле считается кантата В. Кондрусевича. Написанное для солиста, детского хора, смешанного хора, ударных, клавишных и струнных инструментов это сочинение являет собой своеобразный «художественный протокол» тех ужасных событий, раскрывает их в документально-хронологическом виде, обнажая чувства людей, которые оказались в центре столь страшного происшествия. Реалистичность содержания избранных словесных источников продиктовала композитору определенные подходы к трактовке исполнительского состава: поиск адекватной тематике композиции тембровой палитры, фактурно-пространственные приемы, разграничение функций исполнительских составов на сюжетную, звукоизобразительную, аккомпанирующую и т. д.

В последующие годы историческое значение катастрофы не уменьшалось, однако сочинения, написанные с некоторым временным отрывом от нее, выходят на философски обобщенное отражение события, осмысленное, как пережитое испытание, исторически выпавшее на долю белорусской земли и народа. Подобным примером может послужить кантата Г. Ермоченкова «Радзіма надзей і трывог» для смешанного хора a cappella, посвященная 10-летию чернобыльской катастрофы. Сочинение представляет собой 4-частный цикл, идейным стержнем которого становятся картины родной земли, пострадавшей от людских рук.

Наполнены глубоким философским смыслом кантаты: В. Курьяна «Беларуская калыханка» на слова В. Витки для хора, солистов и инструментального ансамбля., кантата Г. Ермоченкова «Дні мае залатыя» на слова М. Башлакова для смешанного хора без сопровождения (поднимающая темы ностальгических переживаний об ушедшей юности) и др. Отдельного упоминания заслуживает детская тематика в современном вокальносимфоническом творчестве белорусских композиторов. Среди подобных сочинений – кантата Л. Гутина «Песні юнацтва» на слова Э. Огнецвет, кантата Д. Долгалева «Залатыя сцяжынкі» на слова М. Чернявского, оратория В. Кузнецова «Зялёны бор» на слова А. Вольского.

Выделяя основные тенденции в претворении образно-тематической палитры белорусского литературного наследия на материале современной вокально-симфонической музыки, следует отметить: неиссякаемый интерес композиторов к художественному наследию, идеям и личностям старинной белорусской литературы и истории, которые, являясь символом национальных традиций, получают оригинальные современные музыкальные прочтения; важное значение поэзии наших дней, отражающей актуальные идеи и реалии современности; выявление композиторами в поэтических смыслах классических образцов национальной поэзии единого тематического стержня, который, как правило, приобретает роль супер-идеи сочинения, обуславливает неповторимость авторского прочтения, определяет принцип объединения литературных первоисточников в общей концепции музыкального сочинения.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»

Викторина

1. Палестрина Дж. Месса Папы Марчелло, мотет «Ave Maria», мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alla riva del Tebro»).
2. Габриели Дж. Мотет «Jubilate Deo».
3. Аркадельт Я. Мадригал «Лебедь в минуту смерти» («Il bianco e dolce cigno»), мотет «Ave Maria».
4. Джезуальдо К. Мадригал «К ней поскорей летите, бессонные мечтанья» («Itene, o miei sospiri»), мотет «Sancti Spiritus».
5. Окегем Й. Канон «Deo gratias».
6. Дюфаи Г. Полифоническая песня «Прекрасная дева» («Vergene bella»).
7. Депре Ж. Ит. нар. песня «Нашествие саранчи»; мотет «Stabat Mater».
8. Жанекен К. Хор «Пение птиц» («Le chant des oyseaux»).
9. Монтеверди Кл. «Плач Ариадны» («Lasciate mi morire») из оперы «Ариадна», мадригал «Твой ясный взор так прекрасен и светел» (A un giro sol de' bell' occhi lucent»).
10. Ласco О. Хоры «Matona mia cara», «Эхо» («O la, o che bon' eccho»), «Слушайте новости» («Audite nova»).
11. Маренцио Л. Мадригалы «Сколько влюбленных…» («I lieti amanti), «Satiati Amor».
12. Берд У. Песня-канон «Соловей» («Lord make me to know»).
13. Изаак Г. Полифоническая песня «Инсбрук, я должен тебя покинуть» («Innsbruck, ich muss dich lassen»).
14. Бах И. С. Оратории: «Страсти по Матфею» (№№ 1, 47, 72, 78), «Магнификат» (№№ 1, 10, 11, 12), месса «*h-moll*» (№№ 1, 4, 15, 16, 17, 20, 23).
15. Гендель Г. Ф. Оратории: «Самсон» (хоры: №№ 3, 14, 27, 84), «Мессия» (хоры №№ 3, 4, 16, 20).
16. Гайдн Й. Оратории: «Сотворение мира» (№№ 11, 26), «Времена года» (№№ 2, 17).
17. Моцарт В. А. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae», № 7 «Lacrymosa», № 9 «Hostias»).
18. Верди Дж. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae»).
19. Брамс И. «Немецкий реквием» (№ 1 «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» («Selig sind, die da Leid tragen»).
20. Бетховен Л. В. «Торжественная месса» (№ 1 «Kyrie»). Финал Девятой симфонии «Ода к Радости».

21. Шуберт Ф. Месса «*G-dur*» (№ 1 «Kyrie», 2 «Gloria»).

22. Лист Ф. «Гранская месса» (№ 1 «Kyrie»).

23. Мендельсон Ф. Хор эльфов из музыки к драме «Сон в летнюю ночь»

24. Шуман Р. Реквием *Des-dur* (№ 1 «Requiem aeternam»). Реквием по Миньоне (№ 3 «Seht die mächtigen Flügel doch an!»). Оратория «Рай и Пери» (№ 6 «Doch seine Ströme sind jetzt rot»).

25. Шуберт Ф. Хоры «Баркарола», «Вино и любовь» («Die Wein und Liebe»), «Прошлое в настоящем» («Im Gegenwärtigen Vergangenes»), «Вера, надежда, любовь» («Glaube, Hoffnung und Liebe»), «Весенняя песня» («An den Frühling»), «Деревушка» («Das Dörfchen»), «Ночь» («Die Nacht»), «Соловей» («Die Nachtigall»).

26. Шуман Р. Хоры «В лесу» («Im Walde») op. 75 № 7, «Грезы» («Traumerai»), «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Доброй ночи» («Gute Nacht»), «На Боденском озере» («Am Bodensee»); «Кузнец» («Der Schmidt») op. 145, № 1, «Охотничья песня» («Jägerlied») op. 59 № 3.

27. Мендельсон-Бартольди Ф. Хоры «Прощание с лесом» («Abschied vom Walde») op. 59, № 3, «Охотничья песня» («Die Jagdlied») op. 59, № 6, «Подснежник» («Die Primel») op. 48, № 2.

28. Брамс И. Хоры «В ночной тиши» («In stiller Nacht»), «Розмарин» («Rosmarin») op. 62, № 1, «Горбатый уличный скрипач» («Der bucklichte Fiedler») op. 93, № 1, «Виньетка» («Vineta») op. 42, № 2.

29. Перселл Г. Песня матросов «Эй, моряк! Поднимаем якоря!» («Come awey, fellow sailors») (1 д.) и финальный хор «Скорбя, поникли два крыла» («With drooping wings ye Cupids, come») из оперы «Дидона и Эней» (3 д., 4 к.).

30. Глюк К. В. Хор пастухов и пастушек «If here, where all is dark and silent» из 1 д. оперы «Орфей и Эвридика».

31. Моцарт В. А. Хор № 15 «Спит безмятежно море» («Placido è il mar») и заключительный хор № 18 «Бегите, спасайтесь» (Corriamo, fuggiamo) из 2-го действия оперы «Идоменей»; № 21 хор девушек из 2-го действия «Мы сегодня рано встали» («Recevete, o padroncina!») из оперы «Свадьба Фигаро»; хор слуг из финала 1-го действия «Как чудно, как звонко» («Das klinget so herrlich»), заключительный хор «Только храбрым слава» (Heil sei euch Geweihten) из 2-го действия оперы «Волшебная флейта».

32. Бетховен Л. В. Хор узников «O welche Lust!» из финала 1-го действия оперы «Фиделио».

33. Вебер К. М. Хор охотников № 15 («Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen») из 3-го действия оперы «Вольный стрелок».

34. Вагнер Р. Хор прях «Summ und brumm» из оперы «Летучий Голландец» (№ 6, 2 акт), хор «Слава искусству» («Freudig begrüssen wir die edle Halle») (2 акт, 4 сцена), хор пилигримов «Мой край родной» («Beglückt

darf nun dich, o Heimat») (3 акт, 2 сцена) из оперы «Тангейзер», свадебный хор «Treulich geführt ziehet dahin» из 3-го действия оперы «Лоэнгрин».

35. Россини Дж. Хор тирольцев «À nos chants viens mêler tes pas!» из 1-го действия оперы «Вильгельм Телль».

36. Верди Дж. Хор пленных иудеев «Лети, мысль, на золотых крыльях» («Va, pensiero, sull'ali dorate») из 3-го действия оперы «Набукко», хор девушек «Кто там с победой к славе» («Chi mai fra gl'inni e i plausi») (2 д., 1 к.), хор «Слава Египту и Богам» («Gloria all'Egitto, ad Iside») (финал 2 д., 2 к.) из оперы «Аида», хор придворных «Тише, тише» («Zitti, zitti») из 1-го действия оперы «Риголетто», кипрский хор «Dove guardi splendono raggi» из 2-го действия оперы «Отелло».

37. Гуно Ш. Сцена вальса с хором «Ainsi que la brise legere» из 1-го действия, хор солдат «Dèposons les armes» из 3-го действия оперы «Фауст».

38. Бизе Ж. Хор мальчиков «Avec la garde montante» из 1-го действия, хор табачниц «Гляди, как струей дымок улетает» («La cloche a sonné») из 1-го действия, хор контрабандистов из 3-го действия оперы «Кармен».

39. Сметана Б. Хор крестьян «Как же нам не веселиться» («Proč bychom se netěšili») из 1-го действия оперы «Проданная невеста».

40. Дебюсси К. Три хора на стихи Шарля Орлеанского: № 1. «Ночь! Лунный свет в твоем окне» («Dieu! Qu'il la fait bon regarder!»), № 2. «Я тамбурина слышал звон» («Quant j'ai ouy le tabouri»), № 3. «Зима, ты злобных чар полна» («Yver, vous n'estes qu'um villain»).

41. Равель М. Хоровой цикл «Три песни»: № 1. «Николетта» (Nicolette), № 2. «Три чудо-птицы» («Trois beaux oiseaux du Paradis»), № 3 «Рондо» («Ronde»).

42. Пуленк Ф. Хоры «Грусть», «Белый снег» («Les anges dans le ciel»), «Мари», кантата «Лик человеческий» (№ 1 «Из прожитых мною весен», № 4 «Будь терпеливой», № 5 «Смеясь над небом и планетой», № 6 «Страшна мне ночь», № 8 «Свобода»), кантата «Засуха» (№ 1. «Покинутая деревня» («Le village abandonne»);

43. Онеггер А. Финал оратории «Жанна д Арк на костре», сцена 11. «Жанна в пламени» («Jeanne en flammes»).

44. Хиндемит П. Шесть хоров на стихи Р. Рильке: № 1. «Лань», № 2. «Лебедь», № 3. «Если все проходит», № 4 «Весна», № 5 «Зимой», № 6 «Фруктовый сад».

45. Орф К. Кантата «Кармина Бурана»: № 1 «О, фортуна» («O fortuna»), № 3 «Счастливое лицо весны» («Veris leta facies»), № 14 «Когда мы в таверне» («In taberna quando sumus»), № 20 «Приди, приди, приди же» («Veni, veni, venias»), № 24 «Славься, прекраснейшая» («Ave formosissima»).

46. Гершвин Дж. «Колыбельная Клары» из 1-го действия оперы «Порги и Бесс», хор «Как тут усидеть» из 2-го действия.

47. Кодай З. «Венгерский псалом» op. 13, хоры: «Ференцу Листу», «Вечерняя песня», «Ел цыган сыр», «Ночью в горах».

48. Бриттен Б. Хоровой цикл на стихи английских поэтов «Пять песен о цветах» («Five Flower Songs») op. 47: № 1 «Нарцисс» («To Daffodils»), № 2 «Четыре прекрасных месяца» («The Succession of the Four Sweet Months»), № 3 «Болотные цветы» («Marsh Flowers»), № 4 «Вечерний первоцвет» («The Evening Primrose»), № 5 «Баллада о ракитнике» («Ballad of Green Broom»). Короткая месса in D-dur (№ 1 «Kyrie eleison», № 2 «Gloria», № 3 «Sanctus», № 4 «Benedictus», № 5 «Agnus Dei»). Военный реквием (№ 2 «Dies irae»).

2.2 Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»

Викторина

1. Березовский М. С. «Не отвержи мене»: Концерт для хора.
2. Кант «Радуйся, Росско земле»: (анонимный автор, XVIII в.).
3. Глинка М.И. Иван Сусанин: опера (интродукция «Родина моя»; хор гребцов «Хороша у нас река», 1-е д.; свадебный хор «Разгулялися, разливалися», 3-е д.; эпилог «Славься», 4-е д.). Руслан и Людмила: опера («Не тужи дитя», 1-е д.; «Ах, ты свет, Людмила», 5-е д. «Не проснётся птичка», 5-е д.).
4. Даргомыжский А. С. Русалка: опера (хоры крестьян их 1-го д. (3 хора); свадебные хоры «Как во горнице, светлице», «Сватушка», 2-е д.), хоры русалок (3 хора), 3-е д.
5. Бородин А. П. Князь Игорь: опера («Солнцу красному слава», пролог; хор девушек «Мы к тебе, княгиня», 1-е д.; 2-я карт.; хор бояр «Мужайся, княгиня», финал 1-го д.; «Улетай на крыльях ветра», 2-е д.; хор поселян, 4-е д.).
6. Мусоргский М. П. Борис Годунов: опера («На кого ты нас покидаешь», 1-я карт.; пролог; «Не сокол летит по поднебесью», 4-е д.; 3-я карт.; сцена под Кромами «Расходилась, разгулялась», 4-е д., 3-я к.).

Хованщина: опера (хоры из 3-го д. «Батя, батя»; заключительная молитва; хор из 4-го д. «Возле речки, на лужочке»).

7. Римский-Корсаков Н. А. Псковитянка: опера (песня вольницы, 1-е д., 2-я карт., «Грозен царь идёт», 2-е д., 1-я карт.). Снегурочка: опера (Проводы масленицы, пролог). Садко: опера («Высота ли, высота», финал 4-й к.). Царская невеста: опера (пляска с хором «Яр-хмель», 1-е д.). Сказание о граде Китеже: опера («Поднялася с полуночи», 2-е д.).
8. Чайковский П. Евгений Онегин: опера («Болят мои скоры ноженьки», «Уж как по мосту-мосточку», 1-е д., 1-я к.; хор девушек «Девицы-красавицы», 1-е д., 3-я к.). Мазепа: опера (хор девушек «Я завью, завью»). Пиковая дама: опера (хор гуляющих «Наконец-то Бог послал нам солнечный денёк», 1-е д., сцена в игорном доме «Будем пить и веселиться», 3-е д.).
9. Глинка М. И. Патриотическая песня («Москва»).
10. Даргомыжский А. С. Петербургские серенады: цикл («Ворон к ворону», «На севере диком»).
11. Кюи Ц. А.Хоры «Засветилась вдали», «Уснуло всё».
12. Чайковский П. И. Хоры «Ночевала тучка», «Вечер», «Не кукушечка во сыром бору», «Соловушко», «Без поры, да без времени».
13. Танеев С. И. Хоры «Сосна», «На могиле», «Вечер», Посмотри, какая мгла».
14. Калинников В. С. Хоры «На старом кургане», «Элегия», «Жаворонок».

15. Чесноков П. Г. Хор «Теплится зорька».
16. Чайковский П. И. Москва: кантата (1-я, 2-я ч.).
17. Танеев С. И. Иоанн Дамаскин: кантата (1-я, 2-я ч.).
18. Рахманинов С. В. Весна: кантата.
19. Давиденко А. Хоры «Море яростно стонало», «Узник».
20. Коваль М. Пять хоров на стихи Ф. Тютчева: хоровой цикл (№ 3 «Слезы»).
21. Коваль М. Хоры «Буря бы грянула что ли?». «Ильмень – озеро».
22. Шебалин В. Хор «Зимняя дорога».
23. Бойко Р. Хоры «Вологодские кружева», «Зимнее утро».
24. Кравченко Б. Хоры «Петухи», «Ярмарка».
25. Парцхаладзе М. Хоры «Джвари», «Озеро».
26. Салманов В. Но бьется сердце…: хоровой цикл (№ 2).
27. Салманов В. Лебедушка: хоровой концерт (№ 2, № 4).
28. Свиридов Г. Пять хоров на стихи русских поэтов: (№ 3, № 4).
29. Свиридов Г. Пушкинский венок: хоровой концерт (№ 1, № 7, № 8).
30. Слонимский С. Хор «Вечерняя музыка».
31. Фалик Ю. Хор «Незнакомка».
32. Шостакович Д. Десять хоровых поэм (№ 5).
33. Давиденко А. Путь Октября: оратория-действо (№7, №8).
34. Коваль М. Емельян Пугачев: симфония-опера (№ 4, «Ой земля…”).
35. Прокофьев С. Александр Невский: кантата (№ 2, № 4).
36. Шапорин Ю. На поле Куликовом: симфония-кантата (хор татар).
37. Свиридов Г. Курские песни: кантата (№ 1 «Зеленый дубок»).
38. Свиридов Г. «Поэма памяти Сергея Есенина» (№ 2, № 4, № 9).
39. Свиридов Г. Патетическая оратория (№ 7 «Солнце и поэт»).
40. Салманов В. Двенадцать: оратория (№ 2 «Двенадцать»).
41. Шостакович Д. Катерина Измайлова: Опера (хор каторжан).
42. Слонимский С. Виринея: опера (хоровые антракты «Метель»).
43. Прокофьев С. Война и мир: опера (заключительный хор «За отечество шли мы в смертный бой»).
44. Петров А. Петр I: опера (заключительный кант «Заступы, пилы…»).
45. Щедрин Р. Мертвые души: опера (№1 «Не белы снеги» 1-е д.).

2.3 Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»

Викторина

1. Бельтюков С. Восемь духовных хоров («Усяночная»).
2. Богатырев А. Хоры «Праляцелі вятры», «Шумелі бярозы». Обр. «Зорка Венера», «Люблю наш край». Кантата «Беларускім партызанам», «Беларускія песні». У пушчах Палесся: опера (хор «Гэй у лесе»).
3. Вагнер Г. Хор «Дуб». Обр. «Ляцелі гуселкі».
4. Васючков М. Тры харавыя паэмы (сл. Я. Коласа) (фрагменты). Духовная музыка (фрагменты).
5. Дамарацкий В. Хоры «Каб ведалі», «Шчаслівы дзень».
6. Захлевный Л. Обр. «Гаварыла поле шырокае», «А ў полі, полі»; харавы цыкл на народныя тэксты «Песні Беларускага Паазер'я».
7. Картес С. Хор «Будзе навальніца».
8. Копытько В. «Куранты».
9. Коризна В. «Пяць хароў на сл. М. Багдановіча».
10. Кузнецов В. «Палескае вяселле». Кантата «Ціхія песні».
11. Кузнецов И. Хор «Беллада пра маці». Апр. беларускіх народных песень.
12. Куликович-Щеглов Н. Хор «О, Беларусь, мая шыпшына».
13. Литвин Н. Харавы цыкл «Родныя вобразы» (фрагменты).
14. Литвиновский А. Кантата «Вяселле».
15. Лучанок И. Хоры «Мой родны кут», «Спадчына».
16. Любан И. Песня «Бывайце здаровы».
17. Мдивани А. Хоровой цикл «Снапочак». Харавы цыкл «На Купалле». «Вясельныя песні», «Прымакі» (фрагменты).
18. Носко Э. Хор «Ратуй нас, Божа», «Іскарка».
19. Оловников В. Хоры «На Палессі гоман», «Радзіма мая дарагая».
20. Пукст Г. Хор «Партызанскія акопы». Обр. «Павей ветрык, павей».
21. Ращинский А. Хоровая баллада «Брацетка і сястрыца».
22. Ровенский Н. Обр. «Ой, далечка». Араторыя «Смутак памяці». Обр. «Туман-матушка».
23. Семеняко Ю. Хоры «Зімовы лес», «Спакойна дрэмле Нарач», «Крыніцы». Обр. «Ах ты, зімушка, зіма».
24. Смольский Д. «Партызанскі трыпціх». Оратория «Мая радзіма».
25. Соколовский Н. Харавая песня «Неман». Обр. «Ой, на двары дзень бяленькі».
26. Тикоцкий Е. Хор «Зайшло ужо сонейка» . Обр «Із далёкіх, із краёў».
27. Туренков А. Хоры «Падвей», «Вязень ». Духоўныя творы.
28. Тырманд Э. Хоры «Зімой», «Падаюць сняжынкі».
29. Ходоско О. Кантата «Песні Белай Русі», «Stabat mater».
30. Цитович Г. Обр. «Рэчанька», «Пры Дунаёчку».

31. Шлег Л. Хоровая сюита «Лубок». Кантата «Трава-мурава» (фрагмент). Духовная музыка.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»

1. Культовая музыка эпохи Средневековья.
2. Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки.
3. Антигригорианские течения: гимны, секвенции, тропы.
4. Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья.
5. Раннее многоголосие. Развитие многоголосного письма: хоровые жанры «кондукт» и «мотет».
6. Понятие термина «Возрождение»; наиболее важные положения эстетической мысли эпохи Возрождения, имеющие значение для развития музыкального искусства.
7. Музыка итальянского Ренессанса; особенности развития светских жанров хоровой музыки.
8. Основные жанры культовой полифонии – месса, мотет.
9. Римская полифоническая школа; полифония строгого письма.
10. Венецианская полифоническая школа; творчество Андреа и Джованни Габриели.
11. Нидерландская школа полифонистов; стилистические особенности хорового письма.
12. Музыка Возрождения: Англия, Франция, Германия.
13. Зарождение и развитие жанра оперы. Создание «флорентийской камераты» – музыкально-поэтического и философского содружества. Особенности ранних флорентийских опер.
14. Новаторские принципы оперной драматургии К. Монтеверди – крупнейшего представителя позднего Ренессанса.
15. Становление неаполитанской оперной школы. Утверждение нового стиля bel canto. Создание новых оперных жанров – оперы-seria и оперы-buffa.
16. Оперное искусство в Англии. Жанр semi-оперы (полуоперы) в творчестве Г. Пёрселла – мастера стиля барокко.
17. Реформаторская деятельность в оперно-хоровом творчестве К. В. Глюка. Драматургические особенности оперы «Орфей и Эвридика».
18. Понятие «оратория», возникновение жанра. Отличие оратории от кантаты и оперы.
19. Разновидности итальянской оратории XVII в. Немецкая оратория XVIII в., ее особенности в творчестве Г. Шутца, И. Баха.
20. Эволюция жанра «Пассион», его основные виды, типы.
21. Жанрово-стилевые особенности ораторий И. С. Баха «Страсти по Матфею», «Magnificat».

22. Образно-тематическая сфера, драматургические принципы и стилистические особенности духовного сочинения «Высокая месса *h-moll*» И. С. Баха.

23. Расцвет классического жанра оратории в творчестве Г. Ф. Генделя.

24. Воплощение героико-эпических, библейских сюжетов в ораториях Г.Ф. Генделя «Самсон», «Мессия». Особенности драматургии и композиции хоровых эпизодов в ораториях.

25. Значение творчества Й. Гайдна в развитии ораториального жанра.

26. Народно-песенные интонации, приемы музыкальной изобразительности хоровых номеров ораторий «Времена года» и «Сотворение мира».

27. Жанровое разнообразие опер В. А. Моцарта (опера-buffa, зингшпиль, драматическая опера-seria), обусловленных их содержанием и художественными задачами.

28. Приемы хорового письма и принципы использования хора в драматургии опер В. А. Моцарта «Идоменей», «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро».

29. Симфоническая драматургия и психологизм хоровых сцен в опере Л. В. Бетховена «Фиделио».

30. Основные тенденции развития жанра светской романтической хоровой миниатюры XIX века; связь с песенно-романсовой культурой.

31. Интонационные черты, жанровое разнообразие, детализированная отточенность, ясность и стройность форм хоровых сочинений в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

32. Особенности хорового стиля И. Брамса, его связи с традициями старинных мастеров XVI века и музыкой И. С. Баха.

33. Новаторские черты композиторского стиля Ф. Шуберта – основоположника лирико-романтической эпохи в музыке. Месса *G-dur* Франца Шуберта – особенности трактовки, образного строя и музыкального языка.

34. Кантата «Венгрия» в творческом наследии Ф. Листа. Листовские принципы монотематизма в духовном сочинении «Гранская месса».

35. Кантатно-ораториальные произведения Ф. Мендельсона (оратории «Павел» и «Илия»), особенности хорового письма.

36. Творческий портрет Р. Шумана: полярные сферы его художественного мировоззрения.

37. Оратория «Рай и Пери» как новый музыкально-поэтический жанр в творчестве Р. Шумана.

38. Жанр заупокойной мессы в музыкальном наследии Р. Шумана «Реквием» *Des-dur*, «Реквием по Миньоне».

39. Морально-философский характер и стилевые особенности реквиема В. А. Моцарта как пример строгого стиля, сдержанности чувств.

40. Главные идеи, образная сфера культового сочинения «Реквием» Дж. Верди. Особенности формообразования, приемов хорового письма и симфонического развития произведения.

41. Эволюция жанра «Реквием» в творчестве И. Брамса: выход за рамки культового богослужения. Связь с немецкой песней, традициями национальной хоровой культуры.

42. Функции хоров в лирической французской опере «Фауст» Ш. Гуно.

43. Музыкальный язык оперных хоров «Волшебный стрелок» К. Вебера.

44. Особенности хоровых стен и лейтмотивной системы в развитии музыкальной драматургии опер Р. Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин».

45. Психологические музыкальные оперные шедевры Дж. Верди «Риголетто» и «Травиата», особенности письма их хоров.

46. Грандиозные массовые хоровые сцены-фрески в опере Дж. Верди «Аида».

47. Двуплановость образно-смысловой драматургии оперы «Кармен» Ж. Бизе как новый этап в развитии зарубежной оперно-хоровой музыки.

48. Драматургические принципы хоровых сцен оперы «Галька» в творчестве основателя польской оперной классики С. Монюшко.

49. Расцвет чешской музыкальной культуры в творчестве Б. Сметаны. Комическая опера «Проданная невеста»; красочность мелодичного и гармоничного языка ее хоров.

50. Общая характеристика хоровой музыки XX века: основные художественные направления, стили, течения: экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, импрессионизм.

51. Французская хоровая музыка XX века; искусство содружества молодых композиторов «Шестерка».

52. Разнообразные стилевые тенденции в хоровом творчестве западноевропейских композиторов XX столетия: классическая традиция, неофольклорное направление, современный хоровой авангардизм в творчестве К. Дебюсси, М. Равеля.

53. Стилистические особенности хорового письма П. Хиндемита. Романтический цикл шести хоровых миниатюр на тексты поэта-символиста Р. Рильке.

54. Музыкальный театр К. Орфа. Педагогическая система композитора, новаторство композиторской техники. Жанрово-стилистические особенности хоровых номеров в сценической кантате «Кармина Бурана».

55. Драматический пафос, символизм, трагизм кантаты Ф. Пуленка «Засуха». Стилевое многообразие приемов композиторского письма.

56. Драматургические функции и разнообразие хоровых эпизодов в кантате Ф. Пуленка «Лик человеческий». Использование современных приемов хорового звучания.

57. Особенности воплощения исторической тематики в театрализованном действе А. Онеггера «Жанна д’Арк на костре». Новаторская трактовка хоровых сцен в средневековой мистерии.

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

59. Традиции английского мадригала XVII века в хоровом цикле Б. Бриттена «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов.

60. Творческий портрет Джорджа Гершвина. Американская лирико-психологическая драма «Порги и Бесс»: главная идея, драматургия произведения, разнообразие приемов и стилистических особенностей хорового письма в массовых сценах.

3.2 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»

1. Особенности развития древнерусского певческого искусства.
2. Знаменный распев как выдающееся явление древнерусского искусства.
3. Система осьмогласия как основной принцип построения знаменных композиций.
4. Общая характеристика жанровой системы певческих жанров древнерусского искусства.
5. Особенности ранних форм многоголосного пения.
6. Партесное многоголосие и зарождение жанра хорового концерта.
7. Творчество Н. Дилецкого.
8. Партесный концерт в творчестве В. Титова.
9. Жанр псальмов и кантов как камерная разновидность хоровой музыки партесного стиля. Особенности формирование гомфонно-гармонического стиля.
10. Принципы функционирования хоровой музыки в эпоху барокко.
11. Хоровая музыка эпохи просвещения: стилевые особенности и тенденции.
12. Народная песня как основополагающий жанр профессионального хорового творчества.
13. Русский духовный концерт екатерининской эпохи: особенности композиторской трактовки.
14. Хоровое творчество М. Березовского: историко-стилевой анализ.
15. Хоровой концерт в творчестве Д. Бортнянского: особенности композиторской трактовки жанра.
16. Жанр духовного концерта в творчестве С. Давыдова, А. Веделя, С. Дегтярева.
17. Становление русской оперы доглинкинского периода, роль и место хора в оперной драматургии.
18. Народная песенность в хоровых сценах оперы В. Пашкевича «Санкт-Петербургский гостиный двор».
19. Жанрово-стилевые особенности хоровых сцен в опере Е. Фомина «Ямщики на подставе».
20. Драматургические принципы оперы А. Верстовского «Аскольдова могила» в контексте идей романтического искусства.
21. Роль и жанровая специфика хоровых сцен в опере А. Верстовского «Аскольдова могила».

22. Особенности драматургии в русской опере XIX века, становление оперы эпического и лирико-драматического типов.

23. Драматургическая роль и функциональное значение хора в русской классической опере.

24. Творческий портрет М. Глинки в контексте эволюции оперного жанра.

25. Драматургическая роль и стилевые особенности хоровых сцен в опере М. И. Глинки «Жизнь за царя».

26. Жанрово-стилевые и драматургические особенности хоровых сцен в опере «Руслан и Людмила» М. Глинки.

27. Опера «Русалка» А. Даргомыжского как пример лирико-психологической и лирико-драматической оперы. Особенности раскрытия темы социального неравенства.

28. Драматургическое значение, функции и стилевые особенности хоровых сцен в опере «Русалка» А. Даргомыжского.

29. Становление и расцвет большой исторической оперы с крупными хоровыми сценами.

30. Оперно-хоровая деятельность композиторов «Могучей кучки»6 общая характеристика.

31. Новаторская трактовка хора в русской опере середины XIX столетия (возникновение «народных» массовых сцен, национальность средств музыкально-стилевой поэтики, обогощение хоровой ткани новыми приемами).

32. Оперно-хоровое творчество А. Бородина. Роль и место хора в эпической опере «Князь Игорь».

33. Оперно-хоровое наследие М. Мусоргского. Композиторская трактовка народно-массовых сцен в операх «Борис Годунов» и «Хованщина».

34. Деятельность Н. Римского-Корсакова в контексте оперно-хорового творчества.

35. Жанрово-стилевые, композиционно-драматургические и образные черты хоровых сцен опер «Псковитянка», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста».

36. Расцвет русской оперы в творчестве П. Чайковского. Особенности хоровых сцен в операх «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа».

37. Эволюция жанра *a cappella* в творчестве русских композиторов XIX – начала XX столетия: жанровое многообразие, семантические, композиционно-драматургические и стилевые особенности.

38. Хоровое творчество А. Даргомыжского: семантические, жанро-стилевые и композиционно-драматургические особенности.

39. Ц. Кюи – мастер хоровой миниатюры.

40. Значение хоров без сопровождения в творчестве П. Чайковского. Особенности семантики, драматургического развертывания и средств музыкально-стилевой поэтики.

41. Творчество С. Танеева в контексте эволюции русского хорового искусства XIX – начала XX века.

42. Особенности хорового творчества А. Гречанинова: светские и духовные хоры.

43. Хоровое наследие П. Чеснокова: жанровое, музыкально-стилевое и композиционно-драматургическое разнообразие сочинений.

44. Творческий портрет В. Калинникова в контексте эволюции акаппельного жанра в русской хоровой музыке конца XIX – начала XX столетия.

45. Особенности эволюции жанра кантаты в русской музыке.

46. Претворение кантатно-ораториального жанра в творчестве С. Танеева (кантаты «Иоанн Домаскин», «По прочтении псалма»).

47. Жанрово-стилевые особенности кантаты «Москва» П. Чайковского.

48. Трактовка вокально-симфонического жанра в творчестве С. Рахманинова (кантата «Весна», вокально-симфоническая поэма «Колокола»).

49. Особенности эволюции хорового акаппельного жанра в творчестве русских композиторов первой половины XX столетия.

50. Особенности жанровой системы хоровой музыки без сопровождения в творчестве русских композиторов второй половины XX века.

51. Хоровое творчество А. Давиденко: семантические, композиционно-драматургические, жанрово-стилевые особенности.

52. Особенности трактовки хора в творческом наследии М. Коваля.

53. Творческий портрет В. Шебалина в контексте развития акаппельного жанра русской музыки XX столетия.

54. Хоровое наследие Г. Свиридова.

55. Жанр поэмы в творчестве русских композиторов XX столетия (на примере цикла «Десять хоровых поэм» Д. Шостаковича).

56. Характерные черты хорового письма В. Салманова.

57. Эволюция композиторского стиля Р. Щедрина на примере хорового акаппельного жанра.

58. Традиционное и новаторское в хоровом творчестве Б. Кравченко.

59. Характерные черты хорового письма Р. Бойко.

60. Хоровое творчество М. Парцхаладзе: особенности трактовки акаппельного жанра.

61. Роль и особенности хоровых сочинений в творчестве Ю. Фалика.

62. Творческий портрет А. Флярковского.

63. Хоровое творчество С. Слонимского: жанрово-стилевые, семантические и композиционно-драматургические особенности.

64. Особенности развития кантатно-ораториальных жанров в русской музыке первой половины XX столетия.

65. Особенности эволюции кантатно-ораториальных жанров в русской музыке второй половины XX столетия.

66. Оратория «Путь Октября» как образец коллективной работы творческого объединения ПРОКОЛЛ.

67. Особенности претворения исторической тематики в кантате «Александр Невский» С. Прокофьева.

68. «Поэма Памяти С. Есенина» Г. Свиридова как образец трактовки поэмного жанра в русской вокально-симфонической музыке XX столетия.

69. Жанрово-стилевые, семантические и композиционно-драматургические особенности «Патетической оратории» Г. Свиридова.

70. Оратория-поэма «Двенадцать» В. Салманова: семантический, жанрово-стилевой и композиционно-драматургический анализ сочинения.

71. Симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина как пример монументальной театрализованной формы на основе фольклорных традиций.

72. Общие историко-стилевые тенденции развития оперного жанра в творчестве русских композиторов первой половины XX столетия. Жанровые черты хоров опер И. Дзержинского, Т. Хренникова, Д. Кабалевского.

73. Новаторская трактовка хоровых сцен оперы «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича.

74. Воплощение монументальных героико-эпических традиций в массовых хоровых сценах оперы «Война и мир» С. Прокофьева.

75. Возрождение большого стиля и обновление функциональной роли хора в опере «Виринея» С. Слонимского.

76. Специфика и особенности трактовки хора в опере «Мертвые души» Р. Щедрина.

77. Общая характеристика жанров духовной музыки в творчестве современных русских композиторов.

78. Духовно-концертная акаппельная музыка крупных форм (литургия, всенощное бдение, панихида, концерт, поэма).

79. Жанр духовного концерта в творчестве А. Шнитке («Концерт на стихи Г. Нарекаци», «Стихи покаянные»).

80. Особенности претворения вокально-симфонических жанров духовной направленности в русской музыке второй половины XX – начала XXI столетия.

3.3 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»

1. Подготовить реферат на тему «Воплощение стиля «высокого» барокко в хоровой музыке Беларуси XVII – первой половины XVIIIв.».
2. Подготовить реферат по теме «Хоровая музыка Ф.Шеверовского – выдающийся образец «высокого» барокко в отечественном хоровом искусстве XVII – первой половины XVIIIв.».
3. Составить таблицу из фамилий композиторов барочного стиля в музыке, представителей Беларуси, России, Западной Европы.
4. Подготовить реферат по теме «Виленская партесная школа и ее представители».
5. Подготовить реферат по теме: «Жанрово-стилевые и тематические особенности хоровой музыки Беларуси довоенного времени».
6. Подготовить реферат по теме: «Характеристика жанрово-стилевого и тематического воплощения в хоровых сочинениях Беларуси послевоенного времени».
7. Подготовить рефераты, с обзором хорового творчества представителей композиторской школы Беларуси на выбор (А.Туренкова, С.Полонского, Н.Аладова,А.Богатырева, Н.Чуркина, Г.Пукста).
8. Подготовить реферат на тему «Основные тенденции в хоровом творчестве композиторов Беларуси рубежа XX – XXIвв.».
9. Подготовить рефераты, с представлением хорового творчества современных белорусских композиторов на выбор (Г.Гореловой, Е.Поплавского, А.Бондаренко, А.Безенсон, В.Копытько и др.)
10. Подготовить презентацию по одной из тем учебной дисциплины.

3.4 Диагностика учебной деятельности

1. Изучение научно-исследовательской литературы.
2. Домашние задания по изучению хоровых сочинений (ноты и аудиозаписи).
3. Викторина.
4. Зачеты и экзамены.

3.5 Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине «Зарубежная хоровая музыка»

1. Музыкально-поэтическое искусство Средневековья.
2. Григорианский хорал как основная разновидность западноевропейской церковной музыки.
3. Гимны и секвенции как формы «Анти-григорианских течений».

4. Истоки раннего светского многоголосия (органум, дискант, гимель, фобурдон).

5. Зарождение и развитие жанра «мотет».

6. Хоровая культура эпохи Возрождения. Принцины и тенденции развития нового искусства «Ars nova».

7. Общая характеристика жанров итальянской многоголосной песни (лауда, виланелла, фроттола, качча, баллада).

8. Зарождение и эволюция жанра мадригала.

9. Характеристика творчества и черты стиля Дж. Палестрины.

10. Особенности монументально-декоративного стиля письма Андреа и Джованни Габриэли.

11. Зарождение европейского оперного искусства. Общая характеристика и черты стиля ранних опер Клаудио Монтеверди.

12. Возрождение во Франции. Особенности многоголосной песни «шансон».

13. «Шансон» в творчестве Клемана Жанекена.

14. Нидерландская полифоническая школа. Особенности хорового письма Орландо Лассо.

15. Характеристика кантатно-ораториального жанра в творчестве И. С. Баха.

16. Бах И. С. Оратория «Магнификат». Разбор хоров (№ 1 «Magnificat», № 10 «Suscepit Israel»).

17. Характеристика творчества и черты стиля Г. Ф. Генделя. Оратория «Самсон». Разбор хоров «Настанет день» (№ 9), «Сражён Самсон» (№ 27).

18. Венская классическая школа и её представитель Й. Гайдн.

19. Гайдн Й. Оратория «Времена года». Разбор хоров «Призыв весны» (№ 2), «Гроза» (№ 19).

20. Гайдн Й. Оратория «Сотворение мира». Разбор хоров «Пусть грянут струны» из 1-ой части и заключительного хора «Все хвалу творцу воспойте».

21. Моцарт В. А. «Реквием». Разбор хоров «Kyrie eleison» (№ 1), «Dies irae» (№ 2), № 6 «Confutatis», № 7 «Lacrimosa».

22. Хоры малых форм в творчестве В. А. Моцарта. Разбор хоров «Летний вечер», «Наш союз прекрасен, братья», «Весенняя песня».

23. Хоры a cappella в творчестве Ф. Шуберта. Разбор хоров «Соловей», «Наслаждение природой», «Любовь», «Хоровод».

24. Месса *G-dur* в творчестве Ф. Шуберта.

25. Хоровые миниатюры в творчестве Ф. Мендельсона. Разбор хоров «Лесные птички», «Охотничья песня», «Предчувствие весны», «Грёзы», «Морское плаванье», «Серенада».

26. Романтическое направление хоров Ф. Шумана. Разбор хоров «Ночная тишина», «Охотничья песня», «В лесу», «Спокойной ночи».

27. Главные идеи, образная сфера культового сочинения «Реквием» Дж. Верди. Особенности формообразования, приемов хорового письма и симфонического развития произведения.

28. Эволюция жанра «Реквием» в творчестве И. Брамса: выход за рамки культового богослужения. Связь с немецкой песней, традициями национальной хоровой культуры.

29. Функции хоров в лирической французской опере «Фауст» Ш. Гуно.

30. Музыкальный язык оперных хоров «Волшебный стрелок» К. Вебера.

31. Особенности хоровых стен и лейтмотивной системы в развитии музыкальной драматургии опер Р. Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин».

32. Психологические музыкальные оперные шедевры Дж. Верди «Риголетто» и «Травиата», особенности письма их хоров.

33. Грандиозные массовые хоровые сцены-фрески в опере Дж. Верди «Аида».

34. Двуплановость образно-смысловой драматургии оперы «Кармен» Ж. Бизе как новый этап в развитии зарубежной оперно-хоровой музыки.

35. Драматургические принципы хоровых сцен оперы «Галька» в творчестве основателя польской оперной классики С. Монюшко.

36. Расцвет чешской музыкальной культуры в творчестве Б. Сметаны. Комическая опера «Проданная невеста»; красочность мелодичного и гармоничного языка ее хоров.

37. Общая характеристика хоровой музыки XX века: основные художественные направления, стили, течения: экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, импрессионизм.

38. Французская хоровая музыка XX века; искусство содружества молодых композиторов «Шестерка».

39. Разнообразные стилевые тенденции в хоровом творчестве западноевропейских композиторов XX столетия: классическая традиция, неофольклорное направление, современный хоровой авангардизм в творчестве К. Дебюсси, М. Равеля.

40. Стилистические особенности хорового письма П. Хиндемита. Романтический цикл шести хоровых миниатюр на тексты поэта-символиста Р. Рильке.

41. Музыкальный театр К. Орфа. Педагогическая система композитора, новаторство композиторской техники.

42. Жанрово-стилистические особенности хоровых номеров в сценической кантате К. Орфа «Кармина Бурана».

43. Драматический пафос, символизм, трагизм кантаты Ф. Пуленка «Засуха». Стилевое многообразие приемов композиторского письма.

44. Драматургические функции и разнообразие хоровых эпизодов в кантате Ф. Пуленка «Лик человеческий». Использование современных приемов хорового звучания.

45. Особенности воплощения исторической тематики в театрализованном действе А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре». Новаторская трактовка хоровых сцен в средневековой мистерии.

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

47. Традиции английского мадригала XVII века в хоровом цикле Б. Бриттена «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов.

48. Творческий портрет Джорджа Гершвина. Американская лирико-психологическая драма «Порги и Бесс»: главная идея, драматургия произведения, разнообразие приемов и стилистических особенностей хорового письма в массовых сценах.

3.6 Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине «Русская хоровая музыка»

1. Знаменный распев в истории русской хоровой музыки.
2. Особенности партесного пения. Ведущие жанры – партесный концерт и кант.
3. Хоровые сцены в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка».
4. Характеристика хоровых сцен П. И. Чайковского «Евгений Онегин».
5. Роль партесного концерта в творчестве М. Березовского.
6. Разбор хоров «Засветилась вдали», «Уснуло всё» Ц. А. Кюи.
7. Партесный концерт в творчестве Д. С. Бортнянского.
8. Второй период в творчестве С. И. Танеева (ор.27).
9. Анализ хора «Теплится зорька» П. Г. Чеснокова.
10. Анализ хоров в «Ночевала тучка», «Соловушка» П. И. Чайковского.
11. Хоры в доглинкинской опере (М. Соколовский, В. Пашкевич).
12. Роль и место хора в операх М. Глинки «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила».
13. Характеристика хоровых сцен в операх А. Даргомыжского «Русалка».
14. Мусоргский М.П. – создатель хоровых диалогов и речитативов в операх «Борис Годунов», «Хованщина».
15. Хоровые сцены в опере А. Бородина «Князь Игорь».
16. Анализ хоров «Элегия», «Зима» В. С. Калинникова.
17. Роль и место хора в операх Н. Римского-Корсакова.
18. Анализ хоров «Жаворонок», «На старом кургане» В. С. Калинникова.
19. Роль и место хора в операх П. И. Чайковского.
20. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова.
21. Характеристика хоровых сцен в операх Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка».
22. Хоровые сцены в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов».
23. Характеристика хоровых сцен в опере М. П. Мусоргского «Хованщина».
24. Хоровые сцены в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила».
25. Характеристика хорового творчества С. И. Танеева.
26. Хоровая сцена «Высота ль, высота поднебесная» в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко».
27. Поэма для хора «Колокола» С. В. Рахманинова.
28. Жанровое разнообразие хоровых сцен в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама».
29. Хоры без сопровождения П. Г. Чеснокова.

30. Кантата «Весна» С. В. Рахманинова.

31. Формирование и развитие жанра a cappella в творчестве русских композиторов XIX столетия. Общая характеристика.

32. Жанр a cappella в творчестве А. Даргомыжского («Петербургские серенады»).

33. Хоры a cappella в творчестве Ц. Кюи. Общая характеристика.

34. Характерные черты интонационного и гармонического строя хоров a cappella П. Чайковского. Типы хоровой фактуры.

35. Хоровые сцены в опере П. И. Чайковского «Мазепа».

36. Общая характеристика оперно-хорового творчества Н. А. Римского-Корсакова.

37. Хоры без сопровождения В. Калинникова.

38. П. Чесноков – хормейстер, композитор, педагог.

39. История русской кантаты от музыки прославления до кантат разнообразного содержания (XIX – начала XX ст.).

40. Кантата С. Танеева «Иоанн Дамаскин». Особенности фактуры и формообразования.

41. Второй период в творчестве С. И. Танеева (op.27).

42. Хоровые сцены в опере А. Бородина «Князь Игорь».

43. Характеристика хоровых сцен в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

44. Хоровое творчество В. Салманова.

45. Кантатно-ораториальные жанры первой половины XX столетия. Особенности эволюции.

46. Жанры хоровой музыки a cappella первой половины XX столетия.

47. Духовная хоровая музыка XX столетия. Основные направления и жанры.

48. Кантатно-ораториальные жанры второй половины XX столетия. Общая характеристика.

49. Хоровая музыка a cappella второй половины XX столетия. Общая характеристика.

50. Хоровое наследие Г. Свиридова. Общая характеристика.

51. Хоровое творчество А. Давиденко. Общая характеристика.

52. Роль и место хора в современной русской опере XX столетия.

53. Новаторские тенденции в хоровых сценах оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».

54. Героико-эпические традиции русской оперной классики в монументальных хоровых сценах оперы «Война и мир» С. Прокофьева.

55. Хоровое творчество В. Шебалина. Общая характеристика.

56. Хоры без сопровождения М. Коваля.

57. Хоровое творчество Р. Щедрина. Общая характеристика.

58. Хоры без сопровождения Г. Свиридова.

59. Хоровое творчество В. Салманова.

60. Жанр хорового концерта в русской музыке XX столетия.

61. Камерные жанры без сопровождения в творчестве композиторов XX столетия.

62. Обработка народной песни в творчестве композиторов XX столетия.

63. Хоровая массовая песня как ведущий жанр хоровой музыки первой половины XX столетия.

64. Бестекстовая хоровая пьеса в творчестве композиторов XX столетия.

65. Хоровое творчество С. Слонимского.

66. Хоровое творчество М. Парцхаладзе.

67. Хоровое творчество Д. Шостаковича.

68. Хоровое творчество Р. Бойко.

3.7 Перечень теоретических вопросов к зачету по учебной дисциплине «Белорусская хоровая музыка»

1. Хоровое творчество Беларуси эпохи Средневековье.
2. Творческие поиски белорусских авторов, в области лирической и патриотической тематики, а также их разработки в области неофольклоризма.
3. Характерные особенности средневековых песнопений Беларуси.
4. Национально-романтическая направленность хорового творчества Беларуси XX – XXI вв.
5. Хоровая музыка разных конфессий в Беларуси эпохи Ренессанса.
6. Развитие хорового искусства Беларуси XX века периода 1920-х – 1940-х годов.
7. Хоровые сочинения православной конфессии Беларуси ренессансного периода.
8. Хоровое творчество композиторов-любителей Михаила Клеофаса Огинского и Антония Генриха Радзивилла.
9. Католические песнопения XVI века в Беларуси.
10. Хоровое творчество Андрея Мдивани.
11. Послевоенный период в хоровом искусстве Беларуси (1940 – 1950-е года).
12. Хоровое творчество Яна Бранта.
13. Духовная хоровая музыка Беларуси XX – XXI вв. (композиторы, жанры).
14. Хоровое творчество Вацлава из Шамотул.
15. Воплощение романтического стиля в хоровой музыке Беларуси XIX века. Основные жанры хорового творчества.
16. Хоровое творчество Циприана Базилика.
17. Белорусское хоровое искусство периода 1960-х – 1970-х годов.
18. Хоровое творчество КриштофаКлабона.
19. Особенности развития хорового творчества Беларуси рубежа XX – XXI вв.
20. Основные жанры хоровой музыки Беларуси эпохи Ренессанса (примеры произведений).
21. Опера «Агатка, или приезд пана» Яна ДавидаГоланда как образец музыкально-театрального искусства Беларуси эпохи Классицизма.
22. Стиль барокко в хоровой музыке Беларуси XVII – I половины XVIII века. Жанры хоровой музыки.
23. Хоровое творчество Леонида Захлевного.
24. Охарактеризовать «высокое» барокко в хоровой музыке Беларуси XVII – I половины XVIII века. Привести примеры.
25. Охарактеризовать «низовое» барокко в хоровой музыке Беларуси XVII – I половины XVIII века. Привести примеры.
26. Хоровое творчество Анатолия Богатырёва.

27. Хоровая музыка в театральных постановках и паратеатральных действах Беларуси эпохи Барокко.

28. Хоровое творчество Людмилы Шлег.

29. Хоровое творчество Андрея Рогачевского.

30. Жанровые особенности хоровых сочинений композиторов Беларуси периода XX – XXI вв.

31. Хоровое творчество ЖигимонтаЛауксмина.

32. Авангардная тенденция в хоровой музыке композиторов Беларуси XX – XXI вв.

33. Хоровое творчество Николая Дилецкого.

34. Хоровая музыка Беларуси 1980-х – 1990-х годов.

35. Хоровое творчество Марко Скакки.

36. Хоровое творчество иностранных композиторов, приглашённых для работы на белорусские земли (Ян Дусик, Ян Давид Голанд).

37. Классицизм в хоровом творчестве Беларуси II половины XVIII века. Ведущие жанры хорового творчества.

38. Хоровое творчество Вячеслава Кузнецова.

39. Музыка в храмах разных конфессий (православной, католической, униатской) в Беларуси классицистского периода. Привести примеры произведений.

40. Хоровое творчество композиторов-любителей Беларуси эпохи Классицизма (Михала Казимира Огинского, Матея Радзивилла).

41. Хоровое творчество Осипа Козловского.

42. Вокально-хоровое творчество Юрия Семеняки.

43. Хоровое творчество Флориана Миладовского.

44. Хоровые коллективы Беларуси XXI в. и их руководители.

45. Хоровое творчество Андрея Бондаренко.

46. Светские жанры хоровой музыки Беларуси эпохи Ренессанса.

47. Обзор развития хоровой музыки Беларуси XX века.

48. Особенности средневековой хоровой музыки Беларуси.

49. Хоровое творчество Евгения Поплавского.

50. Развитие отечественной хоровой музыки во II половине XVIII века.

3.8 Критерии оценок результатов учебной деятельности студентов

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

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

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

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

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебная программа

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по научной работе БГУКИ
_____ Е.Е. Корсакова
«____»_____2023 г.
Регистрационный № УД____/уч.

ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебному модулю для специальности
1-18 01 01 Народное творчество
(по направлениям) направлению специальности 1-18 01 01-01
Народное творчество (хоровая музыка),
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка (академическая)

2023
631

Учебная программа составлена в соответствии с требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-18 03 01-2013, учебного плана учреждения высшего образования по направлению специальности. Регистрационный номер С 18-1-67/17 вуч.

СОСТАВИТЕЛИ:

А. А. Нечай, заведующий кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

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

А. А. Садовская, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

Е. В. Митюшникова, старший преподаватель кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Н. В. Михайлова, художественный руководитель Заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного камерного хора Республики Беларусь, заслуженная артистка Республики Беларусь;

А. Г. Дюкарева, председатель цикловой комиссии «Дирижирование (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ

кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 11 от 26.05.2023);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № от .06.2023).

Ответственный за редакцию:
Ответственный за выпуск:

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебный модуль «История хорового искусства» входит в цикл профилирующих в системе учебных модулей дирижерско-хоровой специализации.

Преподавание учебного модуля «История хорового искусства» организовано в тесной взаимосвязи с учебными дисциплинами «Дирижирование», «Чтение и анализ хоровых партитур», «Хоровой класс», «Класс стародавней хоровой музыки», «Методика работы с хором», «Хороведение», «Дирижерско-хоровой практикум».

Освоение учебного модуля «История хорового искусства» должно обеспечить формирование компетеции:

СК-9 Обладать способностью, создавать собственную исполнительскую интерпретацию хоровых произведений, анализировать стилевые особенности хоровой музыки различных творческих направлений.

Основные *цели* учебного модуля – ознакомить студентов с историей формирования и становления белорусской, русской и западно-европейской хоровых культур от Средневековья до наших дней, показать самобытное преломление в хоровой культуре исторических типов музыкального стиля, их эволюцию, дать целостную картину развития хоровой культуры и ее достижений, анализировать стили и виды хорового исполнительства.

Задачи учебного модуля:

– расширить музыкально-культурный кругозор студентов на примерах лучших художественных образцов хоровой культуры;

– конкретизировать представления об основных жанрах, стилях хоровой музыки;

– воспитать у студентов навыки всестороннего анализа хорового произведения, способность к обобщению, умение работать с музыковедческой литературой;

– овладеть знаниями об основных этапах становления и развития профессионального хорового исполнительства;

– ознакомить с творчеством лучших хоровых коллективов и дирижеров отечественной и мировой музыкальной культуры

Преподавание учебного модуля построено на изучении теоретических аспектов истории хорового искусства. Материал, предлагаемый для изучения, подчинен хронологии развития хорового искусства в странах Беларуси, России и Западной Европы. Музыкальные произведения изучаются по жанрам и периодам. Общая характеристика путей развития хоровой музыки и хорового исполнительского искусства предлагается в обобщенных темах по историческим этапам. Рассмотрение отдельных периодов целесообразно начинать по жанровым принципам.

Использование нотного и аудио/видео материалов студентами обязательно не только во время контрольной самостоятельной работы, но также лекций и семинарских занятий.

В результате изучения учебного модуля «История хорового искусства» студенты должны *знать:*

– примеры хоров, рекомендованных в списках произведений;

– идейно-образную направленность, музыкально-стилистические особенности явлений хорового искусства;

– основные жанры хоровой музыки VII – XX столетий;

– на память музыкальные примеры (темы) изученных произведений;

– теоретические основы хорового исполнительства, его роль и место в системе музыкального исполнительского искусства;

– историю формирования основных исполнительских традиций Беларуси, России, Западной Европы, а также деятельность наиболее известных хоровых коллективов;

– основные достижения национального хорового исполнительского искусства, творчество хоровых дирижеров и коллективов Беларуси.

уметь:

– осмысливать исторические аспекты развития хорового искусства;

– отличать стили композиторов различных творческих направлений;

– определять жанры светской и духовной музыки;

– анализировать отдельные примеры оперно-хоровых, кантатно-ораториальных и акаппельных хоровых произведений;

– пропевать или наигрывать по предложению преподавателя различные хоровые произведения по нотам и на память;

– конкретизировать творческую деятельность знаменитых хоровых дирижеров, отличать специфику их стилей;

– использовать средства исполнительской интерпретации в процессе практической работы с хором;

владеть:

– профессиональным терминологическим аппаратом;

– искусствоведческим анализом выразительных средств различных стилей и жанров хоровой музыки;

– анализом хоровых произведений с точки зрения средств музыкальной выразительности и исполнительской интерпретации;

– техникой вокального исполнения высокохудожественных образцов хорового искусства.

В соответствии с учебным планом на изучение учебного модуля «История хорового искусства» студентами дневной формы получения образования предусмотрено всего 402 часа, из них 188 часов – аудиторных. Для студентов заочной формы получения образования учебный модуль рассчитан на 408 часов, в том числе 176 аудиторных часов. Рекомендуемые формы контроля знаний студентов – зачет, экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Предмет, задачи и структура учебного модуля. Учебно-методическое обеспечение, связь с иными учебными дисциплинами.

Учебная дисциплина «Зарубежная хоровая музыка»

Тема 1. Музыкальная культура эпохи Средневековья

Истоки зарубежного профессионального хорового искусства. Культовая музыка эпохи Средневековья; основные виды пения: речитация, псалмодия. VII век – формирование григорианского хорала. Основные формы григорианского пения – *антифонное* и *респонсорное.* Разновидности ранних форм многоголосия в Западной Европе: *органум, гимель, фобурдон, дискант.* Невменная, линейная и мензуральная нотации. Антигригорианские течения – гимны, секвенции, тропы. Основные виды культового искусства – *литургическая драма, мистерия.*

XII–XIII века– возникновение жанров кондукта и мотета.

Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Ренессанса.
Основные жанры светской и духовной музыки эпохи Возрождения

Гуманизм – передовое идеологическое направление эпохи Возрождения. Ars nova – новое искусство эпохи раннего Возрождения, его принципы и тенденции.

Характеристика жанров светской итальянской многоголосной песни: *лауда, кавча, баллада, вилланелла, фроттола, канцонетта, мадригал.* Полифоническая песня *шансон* как ведущий жанр в эпоху расцвета Возрождения во Франции.

Основные жанры культовой полифонии – месса, мотет.

Тема 3. Римская, венецианская и нидерландская полифонические школы

Тематические и жанровые особенности вокально-хоровой музыки Дж. Палестрины – крупнейшего представителя римской полифонической школы.

Вторая половина XVI века – создание монументально-декоративного стиля. Деятельность Андреа и Джованни Габриели – мастеров венецианской полифонической школы.

Полифония как основной стиль хорового письма в творчестве Ж. Депре и О. Лассо – представителей нидерландской полифонической школы.

Тема 4. Становление западноевропейской оперы

Зарождение и развитие жанра оперы. Создание «флорентийской камераты» – музыкально-поэтического и философского содружества. Особенности ранних флорентийских опер.

Новаторские принципы оперной драматургии К. Монтеверди – крупнейшего представителя позднего Ренессанса.

Становление неаполитанской оперной школы. Утверждение нового стиля *bel canto.* Создание новых оперных жанров – оперы-*seria* и оперы-*buffa*.

Оперное искусство в Англии. Жанр *semi*-оперы (полуоперы) в творчестве Г. Перселла – мастера стиля барокко.

Реформаторская деятельность в оперно-хоровом творчестве К. В. Глюка.Драматургические особенности оперы «Орфей и Эвридика».

Тема 5. Кантатно-ораториальная музыкаXVII–XVIIIвеков

Развитие жанров оратории и кантаты. Понятие «оратория», возникновение жанра. Отличие оратории от кантаты и оперы. Разновидности итальянской оратории XVII в. Немецкая оратория XVIII века, ее особенности в творчестве Г. Шютца, И. С. Баха.

Жанрово-стилевые особенности оратории И. С. Баха «Magnificat».

Жанровая природа кантаты, ее виды. Стилевые черты светских кантат И. Баха – «Крестьянской» и «Кофейной».

Эволюция и классификация жанра мессы. Образно-тематическая сфера, драматургические принципы и стилистические особенности «Высокой мессы h-moll» И. С. Баха.

Жанр пассионов в творчестве европейских композиторов, его основные виды и типы. Художественно-семантическая концепция, приемы мышления в «Страстях по Матфею» И. С. Баха.

Тема 6. Ораториальный жанр в творчесвте Г. Ф. Генделя и Й. Гайдна

Расцвет оратории классического типа и «большого стиля» в творчестве Г. Ф. Генделя. Воплощение героико-эпических, библейских сюжетов в ораториях «Самсон» и «Мессия», особенности драматургии и композиции хоровых эпизодов.

Значение творчества Й. Гайдна в развитии ораториального жанра. Народно-песенные интонации, приемы музыкальной изобразительности хоровых номеров ораторий «Времена года» и «Сотворение мира».

Тема 7. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков

Жанровое разнообразие опер В. А. Моцарта (опера-*buffa*, зингшпиль, драматическая опера-*seria*), обусловленных их содержанием и художественными задачами. Приемы хорового письма и принципы использования хора в драматургии опер «Идоменей», «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро».

Симфоническая драматургия и психологизм хоровых сцен в опере Л. В. Бетховена «Фиделио».

Тема 8. Хоры малых форм в творчестве композиторов-романтиков

Философские и эстетические основы идейно-художественного направления «романтизм». Камерно-вокальные жанры в западноевропейской музыке XIX века. Основные тенденции развития жанра светской романтической хоровой миниатюры XIX века; ее связь с песенно-романсовой культурой. Формирование любительских хоровых обществ в Австрии и Германии.

Интонационные черты, жанровое разнообразие, детализированная отточенность, ясность и стройность форм хоровых сочинений в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

Хоровой стиль И. Брамса – особенности, связь с традициями старинных мастеров XVI века и музыкой И. С. Баха.

Тема 9. Вокально-симфонические произведения в творчестве композиторов-романтиков XVIII – XIX веков

Новаторские черты композиторского стиля Ф. Шуберта – основоположника лирико-романтической эпохи в музыкальном искусстве. «Месса G-dur» Ф. Шуберта – особенности трактовки жанра, образного строя и музыкального языка.

Кантата «Венгрия» в творческом наследии Ф. Листа. Листовские принципы монотематизма в духовном сочинении «Гранская месса».

Кантатно-ораториальные произведения Ф. Мендельсона (оратории «Павел» и «Илия»), особенности хорового письма.

Творческий портрет Р. Шумана: полярные сферы его художественного мировоззрения. Оратория «Рай и Пери» как новый музыкально-поэтический жанр в творчестве Р. Шумана.

Тема 10. Становление и эволюция жанра «реквием»

Реквием как вид траурной поминальной мессы. Морально-философский характер и стилевые особенности реквиема В. А. Моцарта как пример строгого стиля, сдержанности чувств.

Главные идеи, образная сфера культового сочинения «Реквием» Дж. Верди. Особенности формообразования, приемов хорового письма и симфонического развития произведения.

Трактовка жанра заупокойной мессы в музыкальном наследии Р. Шумана («Реквием по Миньоне»): выход за рамки культового богослужения.

Эволюция жанра «реквием» в творчестве И. Брамса: связь с немецкой песней, традициями национальной хоровой культуры.

Тема 11. Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XIX столетия

Функции хоров в лирической французской опере «Фауст» Ш. Гуно.

Музыкальный язык оперных хоров «Волшебный стрелок» К. Вебера.

Особенности хоровых стен и лейтмотивной системы в развитии музыкальной драматургии опер Р. Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин».

Творчество Дж. Верди – мастера итальянского оперного искусства. Стиль итальянского бельканто хоров в опере «Набукко».

Психологические музыкальные оперные шедевры «Риголетто» и «Травиата» – особенности письма хоровых эпизодов.

Грандиозные массовые хоровые сцены-фрески в опере Дж. Верди «Аида».

Двуплановость образно-смысловой драматургии оперы «Кармен» Ж. Бизе как характерная черта нового этапа в развитии оперного жанра.

Творческий портрет С. Монюшко – основателя польской оперной классики. Драматургические принципы и стилевые черты хоровых сцен оперы «Галька».

Расцвет чешской музыкальной культуры в творчестве Б. Сметаны. Комическая опера «Проданная невеста»; красочность, мелодичность и гармоничность музыкального языка ее хоров.

Тема 12. Хоровая музыка a cappella западноевропейских композиторов XX столетия

Общая характеристика основных художественных направлений, стилей, течений: экспрессионизма, неоклассицизма, неофольклоризма. Импрессионизм в музыке XX века; хоровое творчество К. Дебюсси, М. Равеля. Сочинения для хора композиторов французской «Шестерки». Вокально-хоровая лирика Ф. Пуленка.

Стилистические особенности хорового письма П. Хиндемита. Романтический цикл шести хоровых миниатюр на тексты поэта-символиста Р. Рильке.

Традиции английского мадригала XVII века вхоровом циклеБ. Бриттена «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов.

Тема 13. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве композиторов XX века

Драматический пафос, символизм и трагизм кантаты Ф. Пуленка «Засуха». Стилевое многообразие приемов композиторского письма.

Драматургические функции и разнообразие хоровых эпизодов в кантате Ф. Пуленка «Лик человеческий». Использование современных приемов хорового звучания.

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

Тема 14. Межжанровые взаимодействия в западноевропейской вокально-симфонической и оперной музыке XX столетия

Музыкальный театр К. Орфа. Педагогическая система композитора, новаторство композиторской техники. Жанрово-стилистические особенности хоровых номеров в сценической кантате «Кармина Бурана».

Особенности воплощения исторической тематики в театрализованном действе А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре». Новаторская трактовка хоровых сцен в средневековой мистерии.

Творческий портрет Джорджа Гершвина. Американская лирико-психологическая драма «Порги и Бесс»: главная идея, драматургия произведения, разнообразие приемов и стилистических особенностей хорового письма в массовых сценах.

Учебная дисциплина «Русская хоровая музыка»

Тема 1. Истоки русского профессионального хорового искусства

Знаменный распев – выдающееся явление древнерусского искусства; ладово-интонационные особенности и структурные черты. Нотация. Ранние формы многоголосия: строчное и демественное пение.

Жанры хоровой музыки: большой знаменный распев, внебогослужебные песнопения, стихи покаянные, кант. Зарождение жанра хорового концерта; деятельность Н. Дилецкого, В. Титова.

Формирование гомофонно-гармонического стиля, переход к партесному многоголосию.

Тема 2. Хоровая музыка эпохи Просвещения

Распространение демократических тенденций в русском искусстве. Роль народной песни в жанрах профессионального композиторского хорового творчества.

Новый этап эволюции жанра хорового концерта. Творчество М. Березовского и Д. Бортнянского — основоположников русской хоровой классики.

Становление русской оперы доглинкинского периода; роль и место хора в драматургии. Хоровые обработки народных песен в операх Е. Фомина, М. Матинского, В. Пашкевича, А. Верстовского. Истоки фольклоризма в русском хоровом композиторском творчестве.

Тема 3. Русская оперно-хоровая классика XIX столетия

Формирование новых типов оперной драматургии: эпический и лирико-драматический тип. Драматургическая роль и функциональное значение хора в русской классической опере.

Творческий портрет М. Глинки в контексте эволюции оперного жанра. Жанрово-стилевые и фактурные особенности хоровых сцен опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

Раскрытие темы социального неравенства и сложных психологических конфликтов в лирико-драматическое опере «Русалка» А. Даргомыжского. Драматургическое значение и функции хоровых сцен. Введение речитатива в сценическую ситуацию.

Новые прогрессивные тенденции русского искусства 60-х годов XIX столетия, демократическая сущность и национальный характер хоровой музыки. Расцвет исторической оперы с крупными хоровыми сценами.

Оперно-хоровая деятельность композиторов «Могучей кучки» (А. Бородин, М. Балакирев, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков). Создание нового типа «народных» массовых сцен, их опора на национальный колорит, введение диалогов, речитативов в хоровую фактуру, полифонизация образной сферы, разнообразие структур (трехчастная, куплетная, сонатная, рондо-соната), введение лейтмотивов.

Оперно-хоровое творчество А. Бородина. Роль и место хора в эпической опере «Князь Игорь».

Оперно-хоровое наследие М. Мусоргского. Многообразие хоровых характеристик, динамика развития в массовых сценах народно-музыкальных драм «Борис Годунов» и «Хованщина».

Деятельность Н. Римского-Корсакова в контексте оперно-хорового творчества; народно-исторические, лирико-драматические, сказочные оперы. Разнообразные функции хоров в хоровых сценах опер «Псковитянка», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста»; их жанровые, стилистические

и образно-драматургические черты. Введение обработки народной песни в оперную сцену.

Расцвет русской оперы в творчестве П. Чайковского. Хоровые сцены в лирико-драматических операх «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа». Дифференциация хоровых групп, использование классического и свободного типов хорового состава, преломление русского и украинского фольклора, активизация системы лейтмотивов и секвенций.

Тема 4. Эволюция жанра a cappella в творчестве русских композиторов XIX – начала XX столетия

Особенности жанровой сферы, дифференциация светских и духовных жанров. Влияние русской народной песни, канта и романса на развитие акаппельной хоровой музыки.

Жанровое многообразие (застольная песня, элегия, баркарола и др.), стилистические, семантические и композиционно-драматургические особенности хоров А. Даргомыжского и Ц. Кюи.

Значение хоров без сопровождения в творчестве П. Чайковского. Особенности их образного содержания, драматургического развертывания, хоровой фактуры, интонационного и ладово-гармонического строя.

Философские, гуманистические мотивы хоров С. Танеева. Расширение границ акаппельного жанра от хоровой миниатюры до значения и масштабов жанра хоровой поэмы. Составы (однохорный, многохорный) и фактурные особенности хоровых сочинений (полифонизация как ведущий принцип работы с хоровой фактурой). Типы взаимодействия и соотношения слова и музыки. Преломление принципа цикличности. Связь творчества композитора с практикой хорового исполнительства.

Развитие акаппельного жанра в начале XX столетия. Песенно-романсовое и речитативно-декламационное начало в хорах А. Гречанинова; особенности их содержания, фактуры, формообразования, драматургического развертывания.

Деятельность П. Чеснокова в контексте формирования российского хорового образования. Гармонические, темброво-регистровые, динамические, артикуляционные средства выразительности его хоровых произведений.

Творческий портрет В. Калинникова. Темы, образы и жанровые черты его хоров. Особенности стиля хоровых сочинений композитора; их композиционно-драматургическое, интонационное, фактурное, динамическое и штриховое разнообразие.

Тема 5. Вокально-симфоническое творчество русских композиторов XVIII – начала XX века

История становления и эволюции жанра русской кантаты – от кантаты приветственного (славильного) типа до кантат многообразного содержания.

Особенности ее жанровой природы, характерные черты (крупный масштаб формы, введение хорового элемента, повествовательность образного содержание, эпический тип драматургии). Возвышение жанра кантаты до образцов классического периода.

Семантическое, стилевое, фактурное, драматургическое и композиционно многообразие русских кантат: циклические («Москва» П. Чайковский, «Иоанн Домаскин» С. Танеев), одночастная поэмного типа («Весна» С. Рахманинова). Обращение к древнерусскому мелосу в вокально-симфонических произведениях С. Танеева и С. Рахманинова.

Становление жанра вокально-симфонической поэмы в творчестве русских композиторов («Колокола» С. Рахманинова).

Тема 6. Эволюция хоровых жанров a cappella первой и второй половины XX столетия

Развитие хоровых жанров без сопровождения в сфере духовной и светской музыки. Эволюция хоровых жанров без сопровождения малых форм: хоровая массовая песня, обработка народной песни, хоровая миниатюра, бестекстовая хоровая пьеса, жанры старинных западноевропейских форм. Хоровые жанры без сопровождения крупных форм: концерт, поэма, симфония, кантата.

Разнообразные стилевые тенденции в хоровом творчестве русских композиторов XX столетия: классическая традиция, неофольклорное направление («новая фольклорная волна»), современный хоровой авангардизм.

Тема 7. Пути формирования современной хоровой музыки a cappella

Особенности хорового письма А. Давиденко (1899–1934). Анализ хорового творчества М. Коваля (1907–1971) и В. Шебалина (1902–1963) – основателей жанра концертной хоровой миниатюры советского периода.

Хоровое наследие Г. Свиридова (1915–1998). «Десять хоровых поэм» Д. Шостаковича (1906–1975) как образец монументализации и симфонизации хоровой формы и фактуры. Характерные черты хорового письма В. Салманова (1912–1978). Эволюция композиторского стиля Р. Щедрина (1932). Традиционное и новаторское в хоровом творчестве Б. Кравченко (1929–1979) и С. Слонимского. Хоровое творчество Р. Бойко (1931–2002), М. Парцхаладзе (1924–2008), Ю. Фалика (1936–2009), А. Флярковского (1931–2014) и других.

Тема 8. Вокально-симфоническое искусство русской музыки первой половины XX столетия

Интенсивное развитие кантатно-ораториальных жанров в постреволюционный период. Межжанровые взаимодействия в русской вокально-симфонической музыке XX столетия.

Оратория «Путь Октября» как образец коллективной работы композиторов творческого объединения «Проколл».

Особенности воплощения исторической тематики в вокально-симфонических произведениях первой половины XX столетия (кантата «Александр Невский» С. Прокофьева (1891–1953), симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина (1888–1966), оратория «Емельян Пугачев» М. Коваля).

Жанр славильной кантаты («Здравица» С. Прокофьева).

Тема 9. Оратория, кантата, поэма, сюита и другие вокально-симфонические жанры в творчестве современных русских композиторов

Пути формирования кантатно-ораториальной музыки второй половины XX столетия. Вокально-симфонические сочинения Г. Свиридова («Патетическая оратория», «Поэма памяти С. Есенина», кантата «Курские песни»), В. Салманова (оратория-поэма «Двенадцать» на ст. А. Блока), Д. Шостаковича (поэма «Казнь Степана Разина»).

Симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина (1939–1999) – пример монументальной театрализованной формы на основе фольклорных традиций.

Тема 10. Хоровая музыка в театральных жанрах

Историко-стилевые тенденции развития оперного жанра в творчестве русских композиторов XX столетия. Жанровые черты хоров в операх И. Дзержинского (1909–1978), Т. Хренникова (1913–2007), Д. Кабалевского (1904–1987), Ю. Шапорина.

Новаторская трактовка хоровых сцен в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».

Воплощение монументальных героико-эпических традиций в массовых хоровых сценах оперы «Война и мир» С. Прокофьева.

Возрождение большого стиля и повышение функциональной роли хора в опере С. Слонимского «Виринея».

Многофункциональность использования хора в опере «Мертвые души» Р. Щедрина.

Драматургические функции и разнообразие хоровых сцен оперы-оратории «Петр I» А. Петрова (1930–2006). Использование современных приемов хорового звучания.

Тема 11. Духовная музыка русских композиторов XX столетия

Общая характеристика жанров духовной музыки в творчестве современных русских композиторов. Литургическая, клиросная музыка (литургия, всенощное бдение, гимноканонические и прикладные песнопения).

Духовно-концертная музыка (литургия, всенощное бдение, панихида, концерт, поэма).

Образцы монументальных кантатно-ораториальных форм в русской духовной музыке XX столетия (житие, мистерия, месса, реквием, пассионы и страсти, духовная кантата).

Духовные сочинения в творчестве Г. Свиридова (макроцикл «Песнопения и молитвы»), Р. Щедрина («Запечатленный ангел»), А. Шнитке (1934-1998) («Концерт на стихи Г. Нарекаци», «Стихи покаянные»), Г. Дмитриева (1942-2016) («Святитель Ермоген», «Завещание Н. В. Гоголя») и др.

Учебная дисциплина «Белорусская хоровая музыка»

Тема 1. Хоровая музыка Беларуси эпохи Средневековья

В IX – XV веках храм – центр городской духовной жизни на белорусских землях. Церковные песнопения Беларуси эпохи Средневековья одноголосные акаппельные антифоны, стихиры, ирмосы. Анонимный характер хоровой музыки.

Развитие старобелорусской гимнографии. Служебники (православные богослужебные книги, содержащие тексты церковных служб каждого дня) подобники (своеобразные пособия по церковному пению). Распространение системы осмогласия. «Песнопения о Евфросинии Полоцкой» (XII – XVII века). Церковный гимн «Богородица».

Тема 2. Культовая хоровая музыка Беларуси эпохи Возрождения

Поликонфессиональная среда на белорусских землях, расположенных на границе восточно- и западнохристианского мира в XVI веке. Храм – главный очаг развития хоровой музыки Беларуси эпохи Ренессанса.

Православная традиция в хоровой музыке эпохи Ренессанса. Супрасльский Ирмологион – образец полного собрания православных песнопений (Супрасль, 1598–1601).

Введение многоголосия в хоровую практику Беларуси со второй половины XVI в.

Мессы и мотеты В. из Шамотул, К. Клабона, Д. Като и Я. Бранта – хоровые сочинения католической традиции на белорусских землях в эпоху Ренессанса**.**

Брестский канционал («Песни восхвалений Божеских» /1558/) – первое в Беларуси нотное издание.

Псалтирь Н. Гомулки (1580г.) – образец протестантской традиции Речи Посполитой и Великого Княжества Литовского.

Тема 3. Светская хоровая музыка Беларуси XVI века

Светское направление в хоровом творчестве композиторов, работавших на территории Беларуси в эпоху Ренессанса. Мадригалы Ф. Маффона, Л. Маренцио и Д. Като.

Кантовая традиция на белорусских землях XVI века, ее тематика и жанровые особенности. Деятельность школьного театра в Вильно и Полоцке с конца XVI века. Духовные песнопения в батлеечных постановках и хоровые номера школьного театра конца XVI – начала XVII века.

Тема 4. Хоровая музыка «высокого» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века

Эпоха Барокко (XVII – первая половина XVIII века) – одна из важнейших в истории хорового творчества Беларуси. Влияние поликонфессиональности на развитие хорового творчества Беларуси.

Представители виленской партесной школы: Зюзка, Н. Дилецкий, Т. (Ф.) Шеверовский, А. Цыбульский.

Распространение многоголосия в православных песнопениях.

Характерные особенности отечнственных Ирмологионов – рукописных сборников популярных православных песнопений могилёвского, витебского, слуцкого, пинского и др. монастырей.

Супрасльский ирмологион (1598 – 1601) составитель Б. Анисимович), созданный в Благовещенском монастыре Супрасля – наиболее известный музыкальный памятник письменной православной традиции Беларуси XVII века

Хоровые сочинения «высокого барокко» Н. Дилецкого, А. Рогачевского, Т. (Ф.) Шеверовского, Ж. Лауксмина, М. Скакки и др.

Тема 5. Образцы хоровых сочинений «низового» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века

Анонимные канты – образцы «низового» барокко в хоровой музыке Беларуси XVII века. Расцвет кантового творчества. «Куранты» (1733) – самый популярный сборник кантовой культуры Беларуси.

Выдающийся памятник славянского хорового искусства, образец высочайшего уровня развития кантового жанра – «Псалтирь рифмотворная» (после 1682 года) на слова С. Полоцкого и музыку В. Титова – достояние русской и белорусской культуры.

Песни и канты Остромечевской (Ягеллонской) рукописи, также известной, как «Полоцкая тетрадь» воплотили ведущие стилевые черты, свойственные бытовой музыке барочного периода.

Школьный театр на белорусских землях в период барокко, и его роль в формировании отечественного профессионального театрального искусства. Использование хоровых номеров в отечественной драматургии XVII – первой половины XVIII века.

Первые театральные постановки на территории белорусских земель – *drama per musica* «Андромеда» и «Похищение Елены», авторами которой были В. Пучителли и М. Скакки. Многоголосные хоровые произведения в паратеатральных действах.

Тема 6. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Классицизма

Католические мессы и респонсории, православные и униатские стихиры, тропари и акафисты, протестантские хоралы в хоровой музыке культовой традиции Беларуси второй половины XVIII века.

Частновладельческий оперно-балетный театр – наиболее яркая форма музыкальной культуры Беларуси в эпоху Классицизма. Оперы Я. Д. Голланда, М. К. Огинского, М. Радзивилла – образцы отечественного театрального искусства второй половины XVIII века.

О. Козловский – профессиональный композитор-уроженец Беларуси, внесший весомый вклад в развитие русской и отечественной хоровой музыки. Вокально-симфоническое творчество О. Козловского.

Роль музыкантов-любителей в развитии культуры Беларуси эпохи Классицизма (представители родов Огинских и Радзивиллов).

Значение творчества иностранных композиторов (Я. Дусика и Я. Д. Голланда), приглашенных на белорусские земли в период Классицизма, в развитии отечественной музыкальной культуры.

Тема 7. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Романтизма

Особенности развития хоровой музыки Беларуси XIX века (влияние социально-исторических потрясений, связанных с разделами Речи Посполитой, в состав которой ранее входили белорусские земли, и присоединением их к Российской империи).

Творчество С. Монюшко, характерные черты авторского стиля.

Вокально-симфоническое и оперное творчество С. Монюшко. Оперы «Селянка» (она же «Идиллия»), «Галька» (на сюжет белорусской народной баллады «Гэлька») и «Страшный двор», основанные на сюжетах белорусской истории; кантаты «Мильда», «Ниола», «Крумине» «Мадонна», «Призраки», «Крымские сонеты», «Пани Твардовска».

Месса *Es-dur* Ф. Миладовского как образец цецилианизма в хоровой музыке XIX века.

Духовная музыка К. Горского, уроженца г. Лиды, скрипача-виртуоза, педагога, дирижера, общественного деятеля и композитора.

Опера «Фауст» А. Г. Радзивилла – новаторское сочинение в отечественной драматургии XIX века.

Тема 8. Хоровая музыка Беларуси XX века довоенного и военного периода

Хоровая музыка в начале XX столетия в условиях белорусизации 20-х годов. Отражение нового содержания хоровой музыки через тему труда и социалистического строительства, патриотическую тематику. Оперное творчество и зарождение жанра массовой хоровой песни и оригинальных хоров на тексты белорусских поэтов в творчестве композиторов Н. Чуркина, Н. Аладова, А. Туренкова, М. Матисона, Г. Пукста. Особенности хорового творчества композиторов А. Туренкова и С. Полонского.

Тематические и жанровые особенности вокально-хоровой музыки 30-х годов. Сборник И. Любана «Белорусские народные и революционные песни» (1928).

Хоровая музыка в Западной Белоруссии. Деятельность Г. Ширмы – новый этап в развитии белорусского хорового искусства. Творчество композиторов К. Галковского, А. Гречанинова, хормейстеров А. Кошица, Н. Гайворонского, композитора А. Пащенко (и др.) в создании хоровых обработок на национальную тематику.

Героико-патриотическая и лирико-драматическая тематика в вокально-хоровом творчестве композиторов военного времени (А. Богатырев, Г. Пукст, С. Полонский, И. Любан, В. Золотарев, Н. Куликович-Щеглов, Н. Ровенский).

Тема 9. Белорусская хоровая музыка послевоенного периода

Формирование национальных традиций в хоровой музыке конца 40 – начала 50-х годов XX века. Жанровое разнообразие хоровой музыки 50–60-х годов XX века – хоровая песня (любовная лирика, пейзажная лирика, лирический гимн), хор-романс, элегия, хоровая поэма, хоровая миниатюра. Хоровые циклы (Э. Тырманд, Л. Абелиович, Г. Вагнер, И. Кузнецов) на стихи белорусских поэтов.

Конец 60-х годов – камерная хоровая музыка (любовная и пейзажная лирика, хоровая лирическая песня). Сужение тематики и обновление музыкальных средств. Завершение ориентационного периода, связанного со стилизацией русской хоровой музыки.

Белорусский фольклор как главный носитель мелодий, функционирования, принципа организации фактуры; опора на лады народной музыки. Цитирование народных мелодий, интонаций и ритмов танцевальной музыки (песни-припевки), соединение разнообразных интонационных истоков.

Хоровое творчество Н. Аладова, Е. Тикоцкого, Г. Пукста, А. Богатырева, Л. Абелиович, И. Кузнецова, Э. Тырманд, Д. Лукаса, П. Подковырова, И. Любана, Ю. Семеняки, В. Оловникова. Формообразующие, фактурные, ладовые, интонационные, структурные, метрические и другие особенности хоровых произведений данного периода.

Тема 10. Обработки народных песен в хоровом творчестве белорусских композиторов XX века.

Обработка народной песни (сольной и хоровой) как одного из ведущих музыкальных жанров. Хоровые обработки и гармонизации Н. Аладова, В. Теравского, Н. Ровенского, А. Гриневича, Н. Чуркина, Г. Пукста и др.

Хоровая обработка народной песни в 50–60-е годы XX столетия. Расширение жанровых рамок, укрупнение формы через развернутую, свободную обработку, сюиту, диалогизированную сценку. Использование классических и народных приемов.

Творчество композиторов А. Богатырева, Н. Соколовского, П. Подковырова, Г. Пукста, Е. Тикоцкого.

Тема 11. Неофольклоризм – переходный этап в развитии хоровой музыки Беларуси конца XX столетия.

Хоровая музыка Белоруссии 70-80-х годов XX века. Поиски новых технологий в хоровом творчестве.

Переосмысление хорового жанра, сужение рамок формы, фактуры за счёт увеличения удельного веса интонационного и мелодического начала (камерности).

Неофольклоризм – новый этап в развитии хоровой музыки. Обращение к фольклорным сюжетам, текстам народных песен, национальной поэзии (хоровой цикл, сюита, жанровая зарисовка, лирический гимн, обработки).

Творчество композиторов А. Богатырева, Ю. Семеняко, И. Лученка, Г. Вагнера, Д. Смольского, О. Турышева, Е. Косолапова, К. Тесакова, А. Мдивани, Л. Захлевного, Л. Шлег.

Тема 12. Особенности хоровой музыки Беларуси рубежа XX – XXI столетия

Основные тенденции жанровых и стилистических преобразований в хоровой музыке композиторов 90-х годов XX века.

Восстановление и развитие традиций церковной певческой культуры (православной и католической).

Взаимодействие инструментального и вокального факторов.

Деятельность композиторов А. Мдивани, Л. Шлег, Л. Захлевного, В. Кузнецова, А. Бондаренко, С. Бельтюкова, О. Ходоско, А. Ращинского, А. Литвиновского, Э. Носко.

Тема 13. Белорусская кантата и оратория первой половины XX столетия

Начало 20-х годов XX века – первые вокально-симфонические произведения белорусских композиторов (осмысление событий того времени, революционная тематика). Период 30–40-х годов XX столетия – популярность вокально-симфонического жанра, обращение к темам социалистических преобразований, опора на народно-певческие истоки. Героическая тематика периода Великой Отечественной войны.

Военная тема, тема борьбы за мир, славильные кантаты в послевоенный период (50–60-е годы XX столетия).

Тема 14. Вокально-симфоническая музыка Беларуси второй половины XX – начала XXI века

Период 70–80-х годов XX столетия – новый этап развития вокально-симфонического жанра (камерная оратория, симфоническая оратория, фольклорная кантата).

Углубление идейно-образного содержания, новые музыкальные средства и приёмы. Новые методы освоения фольклорного наследия (Н. Аладов, Т. Шнитман, Е. Тикоцкий, А. Богатырев, Ю. Семеняко, П. Подковыров, Д. Смольский, Е. Глебов, Г. Горелова, Л. Шлег, В. Войтик и др.).

Новые способы воплощения вокально-симфонических жанров в творчестве отечественных композиторов рубежа XX – XXI столетия: В. Кузнецова, Е. Атрашкевич, Е. Поплавского, В. Копытько, А. Безенсон и др.

Учебная дисциплина «История хорового исполнительства»

Тема 1. Теоретические основы хорового исполнительского искусства

Особенности хорового исполнительства: коллективный характер исполнителя, специфика «инструмента» в хоровом пении, синтетический характер хоровой музыки (соединение слова и музыки), присутствие дирижера и другие.

Коллективный характер исполнителя составляет суть хорового пения, заключает в себе ряд технических исполнительских сложностей и определяет специфику работы с хором.

Основные трудности вокально-хоровой работы: невозможность наглядной коррекции функционирования голосового аппарата,

необходимость дополнительной психоэмоциональной настроенности певцов (от нее зависит строй хора, ансамбль, нюансировка, дикция и др.).

Дирижер – главный организатор коллективного исполнения и основной интерпретатор, его функции.

Тема 2. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве

Сравнительный анализ народного и академического хорового исполнительства. Отличия в репертуаре певческих коллективов, их вокальной манере и другие.

Академический хор – академическая вокальная манера исполнения; комплекс вокальных, технических и художественно-выразительных приемов. Репертуар: камерная хоровая музыка a cappella, вокально-симфонические произведения, оперные хоровые сцены, народные песни в обработках профессиональных композиторов.

Народное пение: открытое, светлое звучание, свободное отношение к произнесению гласных и согласных звуков, разрыву слов, повторению слогов и проч. Специфика исполнения и принципы комплектации голосов по партиям в профессиональном народном хоре, особенности партитуры произведения. Репертуар народного хора – народные песни определенного региона и песенное творчество местных самодеятельных композиторов.

Тема 3. Хоровая исполнительская культура Античности и Средневековья

Роль музыки в художественной культуре Древней Греции и истоки формирования профессионального вокального исполнительства. Основные принципы подготовки профессиональных исполнителей – аэдов. Возникновение и развитие жанров вокальной и хоровой лирики – элегий, партений, од.

Хоровое пение в постановках греческих трагедий: исполнительский состав хора, его место, функции и задачи в спектакле. Первые профессиональные объединения певцов и музыкантов в своеобразные художественные цеха. Возникновение традиции музыкальных состязаний в мастерстве хорового, сольного и инструментального исполнения.

Церковные традиции в становлении и формировании профессионального хорового исполнительства в Западной Европе в IV – XIII столетиях. Подготовка профессиональных исполнителей в церковно-певческих школах Кремона, Милана, Неаполя и других, создание единого свода канонических напевов – григорианских хоралов. Необходимость профессиональной подготовки певцов, овладения навыками правильного певческого дыхания, звукообразования, звуковедения. Формирование жанра

католической мессы и ее неизменных частей – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* и *Agnus Dei*.

Тема 4. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения – плодотворный период в развитии хорового искусства. Формирование жанров светской хоровой музыки: немецких лауд, итальянских фроттол и вилланелл, английских арий и баллат, французских шансон и др. Отличительная черта эпохи – яркая эмоциональная выразительность хорового пения.

Развитие крупных циклических форм: месс, мадригалов, мотетов, реквиемов, кантат, ораторий, поиски в области модификации жанров. Проникновение и влияние народного пения на профессиональное хоровое творчество.

Формирование национальных центров европейского хорового искусства и их взаимодействие. Итальянская (римская и венецианская) вокальная школа и творческая деятельность Дж. Палестрины, Дж. Нанини, Г. Аллегри, А. и Дж. Габриэлли. Роль Нидерландской композиторской школы (Г. Дюфаи, Я. Обрехт, Ж. Депре, О. Лассо) и ее влияние на формирование хоровых исполнительских традиций. Творческая деятельность Г. Шютца и К. Жанекена в контексте развития хорового исполнительского искусства Германии и Франции.

Тема 5. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы XVIII – XIX веков

Традиции церковного хорового пения в Англии. Европейские хоровые общества и их роль в развитии исполнительского искусства. Певческие общества Германии и Швейцарии (Берлинская певческая академия, Певческий институт Цюриха и другие), мужские певческие объединения. Хоровые фестивали Западной Европы: Фестиваль трех хоров, Бирмингемский фестиваль, Нижнерейнский музыкальный фестиваль. Хоровое исполнительство других стран (Франция, Италия, Чехия, Венгрия, Польша).

Тема 6. Основные направления развития зарубежного хорового исполнительства XX – XXI веков

Развитие национальных композиторских школ и их влияние на хоровое искусство Западной Европы XX века. Новаторские методы музыкально-певческого развития детей (шведская Э. Жак-Далькроза, венгерская З. Кодая, немецкая К. Орфа) новые принципы построения системы музыкального образования. Ведущие зарубежные певческие коллективы и их дирижеры.

Хоровые фестивали и конкурсы в XX – XX1 веках. Развитие хорового искусства Китая: истоки, традиции, современное состояние.

Тема 7. Хоровое исполнительское искусство России X – XVII столетий

Церковная музыка – источник профессионального хорового исполнительства древней Руси. Доместик, головщик и регент – руководители церковных хоров, главные мастера и преподаватели пения. Появление знаменной и крюковой нотации, певческие азбуки как первые методические пособия обучению хористов. Приблизительная зона звучания голоса и устный характер обучения – основные принципы древнерусского певческого искусства.

Проникновение и утверждение в России многоголосного хорового пения. Н. Дилецкий и его теоретический труд «Мусикийская грамматика». Установление двух способов руководства хором – с помощью жестов, подчиненных логическим ударениям словесного текста, и с помощью дирижерских схем.

Хоры «государевых певчих дьяков» и «патриарших певчих дьяков» - первые профессиональные русские хоровые коллективы.

Тема 8. Хоровое исполнительское искусство России XVIII – XIX веков

Партесный концерт – основной жанр профессиональной хоровой музыки XVIII столетия. Создание Придворной певческой капеллы и ее значение для развития русской хоровой культуры. Глуховская певческая школа (1738) – первое профессиональное учебное заведение для малолетних певцов.

Творческая деятельность М. Березовского, С. Дягилева, А. Веделя и ее влияние на развитие хорового искусства России. Реформаторская деятельность Д. Бортнянского в период руководства Придворной певческой капеллой. Художественный рост коллектива, исполнение крупных вокально-симфонических произведений. Роль деятельности Придворной певческой капеллы и ее руководителей в создании русской вокальной школы.

Тема 9. Выдающиеся русские хоровые коллективы XX – XX1 веков и их дирижеры

Роль творческой деятельности дирижеров Г. Ломакина, А. Архангельского, С. Смоленского, В. Орлова в развитии русского хорового исполнительского искусства XIX века. Придворно-певческая капелла и Синодальный хор – выдающиеся явления в истории хорового исполнительства России, главные центры подготовки хоровых дирижеров и певцов. Создание Русского хорового общества, его задачи (1878).

Создание и деятельность частных русских хоровых капелл (А. Архангельского, Д. Агренева-Славянского, Ю. Голицина, И. Юхова) на рубеже XIX – XX веков. Развитие хорового исполнительства в России XX века и творчество Н. Данилина, Г. Дмитревского, П. Чеснокова, А. Александрова, А. Свешникова, А. Юрлова, В. Чернушенко, В. Минина.

Тема 10. Хоровая культура Беларуси X – XVII веков

Сложный характер развития профессионального хорового исполнительства Беларуси X – XVII столетий и его связь с церковной музыкой. Особенности стиля белорусских песнопений – использование широкого диапазона, торжественность и эмоциональная напряженность песнопений.

Православные братские школы и училища и их роль в создании любительских хоровых коллективов. Коллегиумы и бурсы – основные центры развития певческого искусства и подготовки профессиональных певцов у католиков.

Сближение культовой и светской музыки в XVI – XVII столетиях, распространение кантов и псалмов (хоровые песни светского и духовного содержания).

Тема 11. Пути развития отечественного хорового исполнительского искусства в XVIII – XIX столетиях

Театральное искусство – основной центр бытования музыкальных исполнительских коллективов в Беларуси XVIII столетия. Деятельность зарубежных музыкантов А. Путини, Л. Дюпре, Дж. Паизиелло, Дж. Галуппи в области развития оперного искусства в Беларуси.

Частные музыкальные театры и художественные школы как центры развития профессионального оркестрового и хорового исполнительского мастерства. Хоровая капелла Михаила Казимира Радзивила в Несвиже. Слонимский театр Михаила Казимира Огинского. Гродненский театр Антония Тизенгауза. Шкловский театр Семена Зорича.

Развитие хорового исполнительского искусства в учреждениях образования: бурсах, гимназиях, коллегиумах, школьных театрах. Деятельность коммерческих театральных трупп в Беларуси XIX столетия, гастроли зарубежных музыкантов. Зарождение национального белорусского музыкального театра, постановки опер В. Дунина-Марцинкевича и С. Монюшко.

Тема 12. Становление профессионального хорового исполнительства в Беларуси первой половины XX века

Новые подходы в системе профессиональной подготовки хормейстеров, организации хоровых коллективов, создание национальной композиторской школы в Беларуси.

В 1920 – 1930-е годы в республике открываются музыкальные школы, техникумы, консерватория. Основные преподавательские силы учебных заведений в этот период – российские музыканты – М. Анцев, И. Бари, М. Матисон, Г. Петров, А. Туренков, М. Чуркин.

Создание первых хоровых капелл Беларуси под руководством А. Егорова (1928), С. Полонского (1936), И. Бари (1937). Невысокий уровень исполнительского мастерства коллективов и его причины.

Создание Государственного ансамбля песни и танца под руководством Г. Ширмы (Белосток, 1940) – новый этап в развитии отечественного хорового исполнительства. Роль личности дирижера в процессе организации и развития коллектива.

Тема 13. Основные тенденции развития отечественного хорового исполнительского искусства во второй половине XX века

Положительные изменения во всех сферах хорового искусства: создание трехуровневой системы профессионального хорового образования, рост количества квалифицированных хормейстеров, утверждения академических певческих традиций в сфере самодеятельного и любительского пения. Активизация национального композиторского творчества в жанрах хоровой музыки.

Ведущие хоровые коллективы в Беларуси второй половины XX века – Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы и Государственный академический хор Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь. Роль педагогической и творческой деятельности В. Ровдо в развитии отечественного хорового искусства.

Новые формы функционирования профессиональных хоровых коллективов в конце XX века: создание городских музыкальных капелл (Гродно, Минск, Могилев), появление камерных хоров (Гомель, Минск), признание творчества белорусских коллективов на международном уровне.

Тема 14. Современное состояние хорового исполнительского искусства Беларуси

Основные направления деятельности профессиональных хоровых коллетивов Беларуси. Церковные певческие коллективы и их общественно-просветительская функция. Формы любительского хорового творчества в республике (детские хоры, учебные хоры, молодежные хоры и другие).

Активизация музыкально-общественной жизни путем проведения хоровых праздников, фестивалей и конкурсов. Первые теоретические труды по осмыслению актуальных проблем отечественного хорового исполнительства.

4.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Зарубежная хоровая музыка
(для студентов дневной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семи на-ры	УСР	
Тема 1. Музыкальная культура эпохи Средневековья	**2**	**2**			
Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Ренессанса. Основные жанры светской и духовной музыки эпохи Возрождения	**2**	**2**			
Тема 3. Римская, венецианская и нидерландская полифонические школы	**2**		**2**		
Тема 4. Становление западноевропейской оперы	**2**		**2**		
Тема 5. Кантатно-ораториальная музыка XVII–XVIII веков	**2**	**2**			
Тема 6. Ораториальный жанр в творчестве Г. Ф. Генделя и Й. Гайдна	**2**		**2**		
Тема 7. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков	**2**	**2**			
Тема 8. Хоры малых форм в творчестве композиторов-романтиков	**2**		**2**		
Тема 9. Вокально-симфонические произведения в творчестве композиторов-романтиков XVIII – XIX веков	**2**	**2**			
Тема 10. Становление и эволюция жанра «реквием»	**2**		**2**		
Тема 11. Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XIX столетия	**2**	**2**			
Тема 12. Хоровая музыка a cappella западноевропейских композиторов XX столетия	**2**		**2**		

Тема 13. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве композиторов XX века	**4**		**2**	**2**	**викторина**
Тема 14. Межжанровые взаимодействия в западноевропейской вокально-симфонической и оперной музыке XX столетия	**6**	**2**		**4**	**письменная работа**
Итого:	**34**	**14**	**14**	**6**	**экзамен**

(для студентов заочной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семи на-ры	УСР	
Тема 1. Музыкальная культура эпохи Средневековья	**2**	**2**			
Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Ренессанса. Основные жанры светской и духовной музыки эпохи Возрождения	**2**			**2**	
Тема 3. Римская, венецианская и нидерландская полифонические школы	**2**			**2**	
Тема 4. Становление западноевропейской оперы	**2**			**2**	
Тема 5. Кантатно-ораториальная музыка XVII–XVIII веков	**2**		**2**		
Тема 6. Ораториальный жанр в творчестве Г. Ф. Генделя и Й. Гайдна	**2**			**2**	
Тема 7. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков	**2**		**2**		
Тема 8. Хоры малых форм в творчестве композиторов-романтиков	**2**			**2**	
Тема 9. Вокально-симфонические произведения в творчестве композиторов-романтиков XVIII – XIX веков	**4**			**4**	
Тема 10. Становление и эволюция жанра «реквием»	**4**			**4**	
Тема 11. Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XIX столетия	**2**			**2**	
Тема 12. Хоровая музыка a cappella западноевропейских композиторов XX столетия	**2**			**2**	
Тема 13. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве композиторов XX века	**2**		**2**		

Тема 14. Межжанровые взаимодействия в западноевропейской вокально-симфонической и оперной музыке XX столетия	**4**			**4**	**викторина**
Итого:	**34**	**2**	**6**	**26**	**зачет**

4.3 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Русская хоровая музыка
(для студентов дневной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семи на-ры	УСР	
Тема 1. Истоки русского профессионального хорового искусства	**6**	**2**	**2**	**2**	
Тема 2. Хоровая музыка эпохи Просвещения	**6**	**2**	**2**	**2**	
Тема 3. Русская оперно-хоровая классика XIX столетия	**10**	**4**	**4**	**2**	**викторина**
Тема 4. Эволюция жанра a cappella в творчестве русских композиторов XIX – начала XX столетия	**8**	**4**	**2**		**письменная работа**
Тема 5. Вокально-симфоническое творчество русских композиторов XVIII – начала XX века	**6**	**2**	**2**		
Тема 6. Эволюция хоровых жанров a cappella первой и второй половины XX столетия	**6**	**2**	**2**		**письменная работа**
Тема 7. Пути формирования современной хоровой музыки a cappella	**10**	**4**	**4**	**2**	**викторина**
Тема 8. Вокально-симфоническое искусство русской музыки первой половины XX столетия	**8**	**4**	**2**		
Тема 9. Оратория, кантата, поэма, сюита и другие вокально-симфонические жанры в творчестве современных русских композиторов	**6**	**2**	**2**	**2**	
Тема 10. Хоровая музыка в театральных жанрах	**6**	**2**	**2**	**2**	
Тема 11. Духовная музыка русских композиторов XX столетия	**6**	**2**	**2**		
Итого:	**78**	**28**	**26**	**12**	**зачет/ экзамен**

(для студентов заочной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семи на-ры	УСР	
Тема 1. Истоки русского профессионального хорового искусства	**4**			**4**	
Тема 2. Хоровая музыка эпохи Просвещения	**4**			**4**	
Тема 3. Русская оперно-хоровая классика XIX столетия	**14**	**2**	**2**	**10**	**викторина**
Тема 4. Эволюция жанра a cappella в творчестве русских композиторов XIX – начала XX столетия	**10**	**2**	**2**	**6**	**письменная работа**
Тема 5. Вокально-симфоническое творчество русских композиторов XVIII – начала XX века	**6**			**6**	
Тема 6. Эволюция хоровых жанров a cappella первой и второй половины XX столетия	**4**			**4**	
Тема 7. Пути формирования современной хоровой музыки a cappella	**10**	**2**	**2**	**6**	**викторина**
Тема 8. Вокально-симфоническое искусство русской музыки первой половины XX столетия	**4**			**4**	
Тема 9. Оратория, кантата, поэма, сюита и другие вокально-симфонические жанры в творчестве современных русских композиторов	**12**	**2**	**2**	**8**	**викторина**
Тема 10. Хоровая музыка в театральных жанрах	**6**			**6**	**письменная работа**
Тема 11. Духовная музыка русских композиторов XX столетия	**4**			**4**	
Итого:	**78**	**8**	**8**	**62**	**зачет/ экзамен**

4.4 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Белорусская хоровая музыка
(для студентов дневной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семи на-ры	УСР	
Тема 1. Хоровая музыка Беларуси эпохи Средневековья		**2**			
Тема 2. Культовая хоровая музыка Беларуси эпохи Возрождения			**2**		
Тема 3. Светская хоровая музыка Беларуси XVI века.			**2**		
Тема 4. Хоровая музыка «высокого» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века		**2**		**2**	**письменная работа**
Тема 5. Образцы хоровых сочинений «низового» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века			**2**		
Тема 6. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Классицизма			**2**		
Тема 7. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Романтизма			**2**		
Тема 8. Хоровая музыка Беларуси XXв. довоенного и военного периода		**2**		**2**	**письменная работа**
Тема 9. Белорусская хоровая музыка послевоенного периода		**2**			
Тема 10. Обработки народных песен в хоровом творчестве белорусских композиторов XX века			**2**		
Тема 11. Неофольклоризм – переходный этап в развитии хоровой музыки Беларуси конца XX века			**2**		

Тема 12. Особенности хоровой музыки Беларуси рубежа XX – XXI веков		**2**	**2**	**4**	**письменная работа**
Тема 13. Белорусская кантата и оратория первой половины XX века			**2**		
Тема 14. Вокально-симфоническая музыка Беларуси второй половины XX – начала XXI века		**2**			
Итого:	**38**	**12**	**18**	**8**	**зачет**

(для студентов заочной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семина-ры	УСР	
Тема 1. Хоровая музыка Беларуси эпохи Средневековья	**2**			**2**	
Тема 2. Культовая хоровая музыка Беларуси эпохи Возрождения	**2**			**2**	
Тема 3. Светская хоровая музыка Беларуси XVI века	**2**			**2**	
Тема 4. Хоровая музыка «высокого» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века	**4**		**2**	**2**	
Тема 5. Образцы хоровых сочинений «низового» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века	**2**			**2**	
Тема 6. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Классицизма	**2**			**2**	
Тема 7. Хоровая музыка Беларуси в эпоху Романтизма	**2**			**2**	
Тема 8. Хоровая музыка Беларуси XXв. довоенного и военного периода	**2**			**2**	
Тема 9. Белорусская хоровая музыка послевоенного периода	**2**			**2**	
Тема 10. Обработки народных песен в хоровом творчестве белорусских композиторов XX века	**4**		**2**	**2**	
Тема 11. Неофольклоризм – переходный этап в развитии хоровой музыки Беларуси конца XX века	**2**			**2**	
Тема 12. Особенности хоровой музыки Беларуси рубежа XX – XXI веков	**8**	**2**	**2**	**4**	
Тема 13. Белорусская кантата и оратория первой половины XX века	**2**			**2**	

Тема 14. Вокально-симфоническая музыка Беларуси второй половины XX – начала XXI века	**2**			**2**	
Итого:	**38**	**2**	**6**	**30**	**экзамен**

4.5 Организация самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «История хорового искусства» включает в себя следующие формы:

- изучение лекционного материала учебной дисциплины;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- подготовка практических заданий и подготовка к экзамену.

Изучение материала учебной дисциплины подразумевает работу студентов с конспектом лекций, печатной литературой и различными информационными ресурсами сети Интернет. Изучение и составление конспекта дополнительных материалов по индивидуальному списку (с учетом базового образования).

Использование видео- и аудиоматериалов заключается в поиске, просмотре, прослушивании и анализе выступлений различных коллективов и мастер-классов известных хормейстеров.

Подготовка практических заданий требует ответственного отношения и регулярной работы над закреплением навыков, полученных в ходе аудиторных занятий.

Преподавание учебной дисциплины «Классическая хоровая литература» осуществляется с использованием различных методов:

– теоретические и общелогические (систематизация, классификация, сравнительный анализ, синтез, обобщение);

– эмпирические (наблюдение, описание, анализ аудио- и видео-материалов, анализ концертных программ);

– объяснительно-иллюстративный в сочетании с репродуктивным.

4.6 Рекомендуемые средства диагностики

- устный опрос во время лекций;
- студенческие дискуссии по разбираемым темам;
- тесты по отдельным разделам дисциплины;
- выполнение практических заданий с дифференцированным контролем;
- викторины;
- зачет;
- экзамен.

4.7 Информационно-методическая часть: основная литература

1. *Гажевская-Пешак,* Т. С. Классическая зарубежная хоровая литература : учебно-методическое пособие / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; сост.: Т. С. Гажевская-Пешак, А. А. Садовская. – Минск : БГУКИ, 2020. – 350 с.

2. *Густова-Рунцо, Л. А*. Православная певческая практика Беларуси / Л. А. Густова-Рунцо; М-во культуры респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск : БГУКИ, 2018. – 396 с.

3. *Дадиомова, О. В*. Музыкальная культура Беларуси : историческая судьба и творческие связи / О. В. Дадиомова ; отв. ред. Н. А. Копытько. – 2-е изд., доп. – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 176 с.

4.8 Информационно-методическая часть: дополнительная литература

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

2. *Ахметова, Л.* Эпические и героико-патриотические хоры из опера С. С. Прокофьева «Война и мир» / Л. Ахметова // Вопросы хоровой литературы : сб. тр./ редкол.: А. А. Иконников [и др.] – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1971.– Вып. 10.– С.5–63.

3. *Батюк, И. В.* Современная хоровая музыка: Теория и исполнение. Очерки.- М. : Моск. гос. конс., 1999.– С.11–89.

4. *Гажэўская, Т. С.* Табе, Прачыстая Багародзіца: вуч.-метад. дапам. / Т.С.Гажэўская. – Мінск : БДУКМ, 2009.– 327 с.

5. *Герасимович, С. С.* Становление и развитие профессионального хорового исполнительства Беларуси до начала XX века / С. С. Герасимович. – Минск : Мэджик, 2012. – 146 с.

6. *Григорьева, Г. В*. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов / Г.В.Григорьев. – М. : Музыка, 1991. – 78 с.

7. *Дадиомова, О. В.* Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв.. / О.В. Дадиомова. – Минск : Ковчег, 2015. – 246 с.

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

9. *Ерохина, С. К.* Классическая хоровая литература (русская) : пособие для студентов / С. К. Ерохина. – Мн. : БГУКИ, 2013. – 117 с.

10. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.

11. *История белорусской музыки* / под ред. Г. Глущенко. – Минск : Высш. шк.., 1976. – 381 с.

12. *История зарубежной музыки* : учебник для муз. вузов : в 5 вып. Вып. 4 : Вторая половина XIX в. / М. С. Друскин. – 7-е изд., перераб. и доп. – СПБ. : Композитор, 2002. – 230 с.

13. *История зарубежной музыки* : учебник для муз. вузов : в 6 вып. Вып. 6 : Начало XX в. – середина XX в. / С. Н. Богоявленский, Н. И. Дегтярева, А. К. Кенигсберг [и др] ; – СПб. : Композитор, 1999. – 326 с.

14. *История зарубежной музыки: XX век* / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федер. агентство по культуре и кинем. ; Н. А. Гаврилова [и др] ; отв. ред. Н.А. Гаврилова. – СПб. : Музыка, 2005. – 272 с.

15. *История современной отечественной музыки* : учеб. пособие для муз. вузов / ред.- сост. Е.Б. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – Вып.3 (1960 – 1990). – 200 с.

16. *Капілаў, А.* Л. Музычная літаратура Беларусі XIX – пачатку XX ст. / А. Л. Капілаў, А. І. Ахвердава. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 2000. – 115 с.

17. *Кееріг, О. П.* Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. / О. П. Кееріг. – СПб : СПбГуКИ, 2007. – Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература. – 244 с.

18. *Кееріг, О. П.* Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. / О. П. Кееріг. – СПб. : СПбГуКИ, 2008. – Ч. 1 : Отечественная хоровая литература. – 352 с.

19. *Конен, В. Д.* Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1977. – 240 с.

20. *Кулешова, Г. Г.* Белорусская кантата и оратория / Г. Г. Кулешова.– Минск : Наука и техника, 1987. – 294 с.

21. *Левая, Т. Н.* Пауль Хиндемит : жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О.Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – С. 303 – 362.

22. *Леонтьева, О. Т.* Карл Орф / О.Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.

23. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г. : в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – Т. 1. – 396 с.

24. *Локшин, Д. Л.* Зарубежная хоровая литература / Д. Л. Локшин, И. Лицвенко. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 3. – 224 с.

25. *Лыч, Л. М.* Гісторыя культуры Беларусі / Л. М. Лыч, У. І. Навіцкі. – Мінск : Экаперспектыва, 1996. – 453 с.

26. *Митюшникова, Е. В.* Претворение стилевых черт Барокко в хоровом творчестве Беларуси // Искусство и Культура Витебского государственного университета им. П. М. Машерова. – 2016 – № 4 (24). – С. 24 – 29.

27. *Митюшникова, Е. В*. Хоровое творчество Беларуси XVII – I половины XVIII века как репрезентант барочного стиля в искусстве/ Е. В. Митюшникова // Книжная коллекция научно-педагогических работников стран содружества независимых государств «Лучшие в образовании – 2021». – Вып 1. – Нур-Султан, 2021. – С. 5 – 8.

28. *Нечай, А. А.* Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия / А. А. Нечай. – Мн. : Энциклопедикс, 2008. – 180 с.

29. *Ольхов, К .А.* Хоры a cappella С. Танеева / К. А. Ольхов // Хоровое искусство. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 29–53.

30. *Паисов, Ю. И.* Возрождение духовной традиции. Литургические мотивы в современной хоровой музыке / Ю. И. Пансов // Сов. музыка. – 1989. – № 12. – С.32–38.

31. *Пракапцова, В. П.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – 210 с.

32. *Рапацкая, Л. А.* История русской музыки / Л. А. Рапацкая. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 284 с.

33. *Римский-Корсаков, Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 200 с.

34. *Русская хоровая культура* : сб. науч.тр. – СПб. : Академия культуры, 1995. – 189с.

35. *Свиридов Георгий :* сб. ст. / сост. Р. С. Леденев. – М. : Музыка, 1979. – 262 с.

36. *Симакова, Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения: учеб. пособие для музыковед. и дир.-хор. фак. муз. вузов / Н. А. Симакова. – М. : Музыка, 1985. – 360 с.

37. *Скребков, С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей: [о стиле И.С. Баха] / С. С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – С. 198 – 213.

38. *Смагін, А. І.* Беларуская харавая літаратура: курс лекцый / А.Смагин. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1998. – 187 с.

39. *Смагін, А. І.* Харавое мастацтва Беларусі XX ст. / А. Смагін. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1998. – 191 с.

40. *Сохор, А. Н.* Вокально-симфонические жанры в советской музыке / А. Н.Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. / редкол. : Ю. А. Кремлев [и др.] – Л. : Музгиз, 1963. – С. 25–55.

41. *Ярустовский, Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века / Б. М. Ярустовский . – М. : Музыка, 1978.– С.129–179.