Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра хоровой музыки

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
_____ А.А.Нечай
«31» 08 2026 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
_____ И.М.Громович
«31» 08 2026 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

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

Составитель:
Нечай А.А., заведующий кафедрой хоровой музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства
«31» августа 2026 г., протокол № 1

Рецензенты:

Кафедра музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

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

Рассмотрено и обсуждено на заседании кафедры хоровой музыки *(протокол от 28.08.2026 №1)*

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА……..…….…4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ (Конспект лекций) …….6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ (Темы и вопросы семинарских занятий). 92
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ…….……96
   4.1 Вопросы для самостоятельного изучения…….……....96
   4.2 Перечень вопросов к экзамену (зачету) ……..97
   4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов … 99
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ…….……...101
   5.1 Учебная программа …….…….……101
   5.2 Основная литература…….……..116
   5.3 Дополнительная литература…….……....117

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«История хорового исполнительства» является одной из профилирующих теоретических дисциплин в системе обучения студентов специальности 6-05-0215-09 Хоровое творчество, профилизации: Хоровая музыка академическая и входит в модуль «История хорового искусства». Ее изучение помогает осмыслить процессы становления и развития хорового исполнительского искусства, позволяет анализировать накопленный практический опыт хормейстеров и хоровых коллективов, содействует расширению общего музыкального кругозора студентов.

Дисциплина «История хорового исполнительства» тесно связана с такими специальными дисциплинами дирижерско-хоровой специализации, как «Дирижирование», «Хоровой класс», «Класс старинной хоровой музыки», «Чтение и анализ хоровых партитур».

Значимость данной дисциплины обусловлена тем, что ее изучение будет способствовать расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для основательной подготовки высококвалифицированных специалистов в области хорового искусства.

Основная цель курса – познакомить студентов с историей хорового исполнительского искусства, сформировать у них умения анализировать стили и виды хорового исполнительства и таким образом расширить базовое музыкальное образование будущих хормейстеров.

Задачи обучения:

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

– расширить музыкальный и общий культурный кругозор студентов на основе изучения лучших образцов хорового исполнительского искусства;

– освоить основные жанры и стили хоровой музыки, а также исполнительские средства выразительности, необходимые для практической работы с хоровым коллективом;

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

– воспитать у студентов высокий профессиональный вкус и способность к обобщениям.

УМК ориентирован на помощь преподавателям и студентам высших учебных заведений для усвоения знаний как теоретического, так и практического характера. Разделы, из которых состоит комплекс, обеспечивают сопровождение образовательного процесса и формирование у студентов специальных компетенций: обладать способностью, создавать собственную исполнительскую интерпретацию хоровых произведений, анализировать стилевые особенности хоровой музыки различных творческих направлений.

Структурными элементами учебно-методического комплекса являются: теоретический и практический разделы, раздел контроля знаний и вспомогательный раздел.

Теоретический раздел содержит учебный материал по дисциплине «История хорового исполнительства», который соответствует учебной программе. Он включает в себя теоретические аспекты хорового исполнительства и характеристику исторических этапов его развития. Материал, предлагаемый для изучения, подчинен академической концепции и хронологии развития хорового исполнительского искусства в странах Западной Европы, России, Беларуси и Китая.

В практическом разделе представлены темы для изучения и вопросы к семинарским занятиям.

Раздел контроля знаний включает вопросы для самостоятельного изучения, перечень вопросов к экзамену (зачету) и критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.

Вспомогательный раздел состоит из учебной программы по дисциплине «История хорового исполнительства» и списка рекомендуемой основной и дополнительной литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Конспект лекций

Тема 1. Теоретические основы хорового исполнительского искусства

Анализируя проблемы хорового исполнительского искусства, следует рассмотреть понятие «музыкальное исполнение» в целом. Музыкальная энциклопедия дает следующее определение: «Исполнение музыкальное – это творческий процесс воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства». Каждый вид музыкального исполнительского искусства имеет свой арсенал выразительных средств, специфических технических и художественных приемов, характерных данному виду исполнительства. Хоровое исполнение, как самостоятельный вид музыкального исполнительского искусства, также отличает ряд специфических признаков. Рассмотрим некоторые из них.

Специфические особенности хорового исполнительства

1) Хоровой коллектив – это цельный, мобильный живой организм, в котором певцы в процессе творческой работы вступают в определенные отношения как с дирижером (основным интерпретатором хорового произведения), так и друг с другом. Тонкие нюансы звучания, характеризующие хоровое исполнение, в значительной степени зависят от единства эстетических представлений исполнителей, их творческой устремленности, сходства их художественных пониманий и интересов и даже психологической атмосферы в коллективе. Поэтому одной из главных задач деятельности руководителя хора является «согласование индивидуальных художественных устремлений участников хорового коллектива и направление их творческих усилий в единое русло» [6, с.12].

2) Коллективный характер «исполнителя» в хоровом искусстве диктует ряд условий, составляющих специфику работы над вокально-хоровой техникой. Так, одним из основополагающих признаков, характеризующих уровень исполнительского мастерства хорового коллектива, является ансамбль. Сложность достижения точного метроритмического, темпового, динамического, дикционного и других видов ансамбля как внутри одной партии, так и всего хора заключена в коллективном характере «исполнителя». Уровень исполнительского мастерства хора зависит не только от вокальных навыков отдельных певцов, но и умения соизмерять, соотносить звучание своего голоса со звучанием других голосов. Коллективный характер «исполнителя» в хоровом пении вносит свои коррективы и в работу над другими компонентами хорового звучания: дыханием, звукообразованием, строем, дикцией.

3) Важной чертой хорового исполнительского искусства, отличающего его от инструментального исполнительства, является специфика «инструмента», посредством которого воплощается авторское сочинение. Профессионально обученный человеческий голос – наиболее сложный и

совершенный музыкальный инструмент, обладающий большим спектром технических и выразительных возможностей. Трудность вокальной работы заключается в том, что механизмы действия этого «инструмента» невозможно проанализировать и проконтролировать зрительно. Единственной возможностью коррекции звучания голоса является слуховое ощущение. Кроме того, совершенство вокального звука зависит не только от техники владения голосом, но также от общего психофизического состояния певца и других явлений субъективного характера. Специфика работы с хоровым коллективом, являющимся своеобразным вокальным «оркестром», заключается в особом внимании, тщательности и тонкости в выборе приёмов и методов управления вокальным звучанием.

4) Контролировать, корректировать и направлять звучание хора во время исполнения произведения, призван дирижер, роль которого в хоровом исполнительстве огромна. Дирижер является интерпретатором хорового сочинения, своеобразным посредником между композитором и исполнителями. Разучивая произведения с хором, дирижер руководит технической стороной звучания, решает художественные задачи, выступает в роли режиссера музыкального произведения. Он организует, объединяет певцов в творческий процесс создания художественных образов, увлекает их единством музыкального прочтения партитуры. Именно благодаря дирижеру хор как коллектив певцов выступает единым, цельным, хорошо настроенным музыкальным «инструментом», способным передавать различные нюансы и оттенки музыки.

5) Важным отличительным признаком хорового исполнительского искусства является его связь со словом. Музыкальная образность, выраженная в инструментальном исполнительстве в достаточно обобщенной форме, в хоровом искусстве обретает конкретность и определенность. Точность художественных образов, их рельефность, выразительность и внутренняя динамика, запечатленная в поэтическом тексте, диктует композитору определенный выбор средств музыкальной выразительности: мелодики, ритмики, гармонии – направляет строение музыкальной композиции в целом. Вокально-хоровое сочинение, сочетая в себе поэтическую и музыкальную выразительность, обладает особой смысловой многогранностью, яркой эмоциональностью, изобразительностью.

На протяжении многих столетий в хоровой исполнительской практике вырабатывались определенные нормы, отвечающие эстетическим представлениям о качестве вокального звучания, совершенствовались подходы к манере исполнения, утверждались основные принципы профессиональной подготовки хоровых певцов.

Наибольшее влияние на формирование и развитие вокального и хорового исполнительского искусства оказала итальянская певческая школа. Вокальность итальянского языка и удобство для голоса итальянских мелодий позволяли максимально использовать певческие возможности голосового аппарата. Итальянская школа выработала эталон классического звучания голоса. Безусловно, каждая национальная певческая школа внесла свои

особенности в стиль исполнения, в котором отражаются темперамент народа, его характер, традиции и другие качества. Эти тонкие нюансы, характеризующие стиль исполнения, связаны, прежде всего, с особенностями языка различных народов, его фонетикой. Так, например, сильные вокальные традиции сложились в музыкальных культурах Италии, Франции, Германии, Болгарии, Венгрии, Польши, России и других стран. Тем не менее, в XX столетии в связи с распространением звукозаписи, радио, кино, телевидения и легкостью средств сообщения между странами взаимовлияние певческого искусства различных национальностей оказывается настолько сильным, что черты, ранее резко отличавшие одну национальную школу от другой, в значительной мере сгладились. Основополагающие принципы вокального мастерства, заключающиеся в выработке правильного певческого дыхания, звукоизвлечения, звукообразования и других приемов вокальной техники, остаются общими для любого исполнителя-солиста или хорового коллектива, работающих профессионально.

В профессиональном хоровом искусстве советского периода и на постсоветском пространстве интенсивное развитие получило новое художественное направление: народно-песенное исполнительство. Оно характеризуется индивидуальным репертуаром, особым отношением к фольклору, спецификой вокальной манеры. Многие хоры, исполняющие народные песни с присущими им особенностями музыкального изложения, спецификой исполнительской манеры, в XX веке становятся профессиональными коллективами. Стремительное развитие народно-песенного хорового исполнительства выявило необходимость в четком разграничении и теоретическом определении специфики деятельности профессиональных хоровых коллективов. Таким образом, в хоровой практике появился термин «академическое хоровое исполнительство», определяющий направление в профессиональном музыкальном исполнительском искусстве, предполагающее определенную репертуарную политику (произведения профессиональных композиторов), специальное музыкальное образование певцов и особую вокальную манеру.

Тема 2. Академическое и народное направления в профессиональном хоровом исполнительстве

Хоровой коллектив, состоящий из множества отдельных голосов – это уникальный музыкальный «инструмент», обладающий широким спектром средств художественной выразительности и богатыми возможностями решения эмоционально-содержательных задач путем воплощения литературно-художественных образов. Демократизм хорового исполнительского искусства заключается в отсутствии возрастных ограничений участников коллектива (в хоре могут петь дети от пяти-шести лет до людей пожилого возраста), национальных, социальных и иных критериев отбора в хор. Кроме того, хоровое пение дает широкие возможности реализации музыкально-творческого потенциала участников

коллектива. Все эти качества играют важную роль в массовом распространении хорового исполнительства в культурах разных народов и объясняют его популярность.

В профессиональном хоровом исполнительском искусстве советского периода и на постсоветском пространстве сформировались и четко обозначились два самостоятельных направления: академическое и народное хоровое исполнительство. Несмотря на ряд общих черт, свойственных этим двум направлениям, каждому из них присущи свои ***особенности***.

1) Так, одной из основных задач народного хора является сохранение, изучение и популяризация самобытных национальных традиций, музыкально-художественных ценностей определенного региона. Народный хоровой коллектив – это своеобразная творческая лаборатория, где постигаются принципы народного искусства: обыгрывание песен, вождение хороводов, пение в ансамбле, искусство импровизации и другие. Выполняя функции концертных организаций, они стремятся к тому, чтобы на высоком уровне профессионального мастерства сохранить национально-самобытную основу.

Творческая деятельность академических хоровых коллективов непосредственно связана с профессиональной музыкой. Она базируется на исполнении произведений, созданных композиторами различных эпох, национальностей и творческих направлений и вошедших в золотой фонд мирового музыкального искусства. Хоровые академические коллективы выполняют своеобразную объединяющую функцию, приобщая слушателей к мировым художественным ценностям вневременного значения. Понимание произведений профессионального музыкального искусства, нередко сложных для восприятия, требует определенной интеллектуальной настройки, специальной подготовленности не только исполнителей, но и слушательской аудитории. Исполнительское искусство академических хоровых коллективов свидетельствует о высоком уровне профессионального музыкального искусства и служит показателем культуры общества.

2) Академический хоровой коллектив, благодаря широкому спектру художественно-выразительных возможностей, а также разнообразию составов исполнителей, способен озвучивать произведения различных эпох, творческих направлений, стилей и жанров. Наиболее обширный пласт репертуара академического певческого коллектива составляет камерная хоровая музыка a cappella. Произведения западноевропейских, русских, белорусских и других композиторов, творивших начиная с эпохи Средневековья до настоящего времени – лишь часть классического хорового наследия. Значительное место в репертуаре академического хора занимают обработки народных песен и произведения вокально-симфонической музыки. Кантаты, оратории, мессы, реквиемы, хоровые поэмы, симфонии с хором и оперные хоровые сцены также предполагают академическую манеру пения и входят в репертуар академических хоровых коллективов.

Репертуар народного хора представляет собой отдельный, совершенно особый комплекс произведений народного музыкально-поэтического творчества. Он качественно отличается от репертуара академического певческого коллектива с точки зрения жанровой основы хоровых сочинений, стилистики, специфики музыкально-выразительных средств, исполнительских особенностей. Жанровой основой репертуара профессионального, учебного или самодеятельного народного хора является песня. Каждый народный хор интересен, прежде всего, показом своего местного народно-песенного творчества. Для того, чтобы правильно и интересно отобразить культуру народного пения данной местности, руководитель должен изучать народное творчество, говор, исполнительские традиции народного искусства. Знание народного музыкально-поэтического наследия определенной области или края, самобытных певческих традиций, специфики языка, фонетики определённого региона является необходимым условием деятельности руководителя народного хора.

Помимо народных песен, составляющих исполнительскую доминанту народного коллектива, определенный вес в репертуаре (особенно в последние десятилетия) обрело песенное творчество местных авторов-любителей. Их творчество, неразрывно связанное с народными музыкальными истоками и впитавшее в себя местные интонационные, ладовые, ритмические, исполнительские и прочие традиции, отражает современную проблематику. Наиболее популярным жанром авторской «народной» песни являются частушки.

3) Ряд качественных различий характеризует внутреннюю вокальную организацию академического и народного хора. Академические хоровые коллективы, деятельность которых связана с профессиональным музыкальным творчеством, стремительно эволюционировали, совершенствовались качественно и количественно, обретали новые исполнительские формы, становясь гибким и мобильным музыкальным «инструментом». Развитие выразительных средств, постепенное усложнение музыкального языка, новые подходы к трактовке певческого голоса способствовали более широкому и разнообразному применению возможностей исполнительского мастерства и инициировали поиск в области новых составов исполнителей.

Так, в исторической практике профессионального *академического хорового исполнительства* сложились различные типы и виды хоров. Под определением тип хора понимают характеристику исполнительского коллектива по составляющим группам певческих голосов. Хор, объединяющий в себе голоса одной группы (детские, женские или мужские) получил название однородный. Коллектив, состоящий из мужских и женских (детских) голосов является смешанным. Под понятием вид хора подразумевается характеристика исполнительского коллектива и произведения по количеству самостоятельных хоровых партий. В хоровой практике существуют произведения для одноголосных, двух-, трех-,

четырехголосных составов исполнителей и более, и вид хора определяется соответственно как одноголосный, двухголосный, трехголосный, четырехголосный и т. д. Хоровые партии в академическом коллективе равноценны в количественном соотношении и комплектуются близкими по диапазону и тембральным характеристикам голосами.

Наиболее совершенным из всех типов и видов хоровых коллективов является смешанный хор. Благодаря обширному диапазону (свыше четырех октав) он обладает богатством звуковых красок и технических возможностей. Однородные хоровые коллективы состоят чаще всего из двух партий, нередко с использованием divisi (временное разделение партии). Однородный детский хор включает партии дискантов и альтов, однородный женский коллектив состоит из сопрано и альтов, а однородный мужской хор – партий теноров и басов. Технические и художественные возможности однородных хоровых коллективов более ограниченны, чем смешанных составов. Наиболее яркими исполнительскими красками среди однородных составов в силу своего тембрального богатства и диапазона до трех и более октав обладает мужской хор. Звучание его нередко сравнивают с органом. Отдельно выделяют еще неполный смешанный хор – коллектив, в составе которого отсутствует одна из партий – сопрано или басов. Но в силу того, что музыкальных произведений для таких составов существует немного, это эпизодическое явление в исполнительской практике.

Вокальная организация *народного хорового коллектива* имеет ряд существенных отличий от академического. Это касается, прежде всего, количественного состава голосов, соотношения партий в хоре, их сбалансированности, распределения музыкального материала и основных функций голосов, а также других признаков, диктуемых особенностями репертуара и местными исполнительскими традициями. В народном хоре в отличие от академического, где есть четкое деление на хоровые партии, нет установленных правил соотношения голосов. При десяти, двенадцати и больше низких, может быть всего три-четыре высоких. Не количественным составом хоровых партий – сопрано, альтов, теноров, басов – определяется существо народного хорового пения, а творческим методом – импровизации, умением отдельных исполнителей творить варианты мелодии. Партитура произведений для народного хора строится чаще всего таким образом, что основной мелодический материал расположен в средней тесситуре и исполняется альтами и тенорами, а высокие голоса ведут подголоски, нередко импровизируя во время пения. Партии в народном хоре то сходятся в унисон, то наоборот создают многоголосные созвучия, окрашивая музыкальное исполнение особой гибкостью, своеобразием и свободой.

Особенности строения партитуры для народного хора диктуют определенные подходы к качественному отбору голосов. Среди женских голосов в смешанном народном хоре больше ценятся низкие, с ярко выраженным насыщенным «грудным» тембром. Из мужских голосов

предпочтение отдается тенорам. Высокие сопрано исполняют преимущественно подголоски и количественно уступают альтам. В целом же, соотношение мужских и женских голосов в смешанном народном хоре неравноценно – акцент смещен в пользу женских голосов.

4) Закономерно, что в певческом искусстве народных и академических хоровых коллективов, вокальных по своей природе, есть ряд общих исполнительских критериев и принципов. Так, например, чистота интонации, выверенность горизонтального и вертикального строя, ансамблевая слаженность как внутри партий, так и всего хора, гибкость нюансировки являются основой исполнительского мастерства любого хорового коллектива. В то же время, исполнение произведений профессиональной хоровой музыки требует особых вокальных и технических приемов, получивших название «академическая манера пения». Именно в манере исполнения заключено одно из принципиальных различий народного и академического хорового коллектива.

Обязательным требованием, предъявляемым ко всем участникам академического хора, является владение профессиональной вокальной техникой, то есть постановка голоса. Мастерство владения голосом не только способствует сохранению голосового аппарата в рабочем состоянии, но и расширяет исполнительские возможности хорового коллектива, позволяя озвучивать произведения сложные по своему техническому и художественному воплощению. Для исполнения классической музыки голос должен быть специально приспособлен и развит, должен приобрести красивый тембр, ровность и устойчивость звучания, большой диапазон, силу, гибкость и другие исполнительские качества. Кроме того, певец должен научиться ясно и выразительно произносить при пении поэтический текст – обладать четкой дикцией. Рассмотрим основополагающие критерии певческого голоса, характеризующие академическую исполнительскую манеру.

а) Певческий звук в профессиональном академическом хоровом коллективе характеризуется матовым, прикрытым звучанием, наполненным различными обертонами. Такое звучание голоса достигается путем применения важнейшего приема – *единой манеры звукообразования*. Под единой манерой формирования звука подразумевается правильное звукообразование с одинаковой степенью округленности гласных. Известно, что различные гласные имеют разную степень округленности. Так, например, гласные «у», «ю», «о», «ё» достаточно собранны, в то время как «а», «я», «и», «е» и другие звучат широко. Единая манера формирования гласных помогает преодолеть пестроту звучания, решить интонационные сложности, достичь хорошего ансамбля внутри одной партии и всего хора.

б) Сила, полетность хорового звучания, а также богатство тембральных красок и оттенков зависит у певцов от умения *пользоваться резонаторами*. Звук, который производят голосовые связки, сам по себе очень слаб. Огромную роль играют резонаторы – усилители звука. Они не

только усиливают звук, но и придают ему новые тембровые качества, то есть новые звуковые краски. При использовании нижних участков диапазона певца активно участвуют грудные резонаторы – они придают голосу мощь и насыщенность. В озвучивании верхних нот диапазона принимают участие головные резонаторы, окрашивая звук блеском, легкостью и полетностью. Головные резонаторы помогают достичь высокой позиции звука, облегчая исполнение высокой тесситуры и усиливая тембральные краски голоса.

в) Важнейшим вокальным навыком, позволяющим исполнять сочинения профессиональной хоровой музыки, является *ровность звучания голоса* на протяжении всего диапазона. Приобретение данного навыка сопряжено с определенными сложностями, связанными с регистровым строением голоса. Регистр – часть диапазона голоса (инструмента), объединенная сходством тембра на основе однородности звукоизвлечения. Наибольшую трудность для певца представляет переход из одного регистра в другой, исполнение так называемых «переходных» звуков. Сглаженность регистров голоса и ровность его звучания на протяжении всего диапазона является частью вокального мастерства участника профессионального хорового коллектива. Этот навык позволяет на высоком уровне исполнять сложные в техническом отношении произведения.

г) Одним из главнейших средств художественной выразительности в профессиональном академическом хоровом коллективе является *дикция*. Это связано с важностью литературной основы хорового произведения, где раскрывается его содержание, очерчивается образно-эмоциональный строй. В практике академического хорового исполнительства сложились конкретные дикционные правила, способствующие максимальной выразительности слова в пении. Главный принцип вокального произношения слова заключается в максимальной протяженности гласных и отчетливом, но коротком звучании согласных.

Исполнительская манера народного хорового коллектива значительно отличается от основных вокальных принципов, принятых в академической исполнительской практике.

а) Народным песням характерно вокальное удобство, близость к речевой фонетике, естественность изложения и развертывания мелодического материала, метроритмическая гибкость. Народное пение отличается насыщенным грудным звучанием низких женских голосов, исполняющих чаще всего основной музыкальный материал. Высокие женские голоса, исполняя в народном хоре преимущественно роль подголосков, уступают низким альтам по мощности, насыщенности и колористичности звучания. Среди мужских голосов в народном хоре более ценятся тенора – вместе с альтами они нередко исполняют основной мелодический голос. Басовая партия чаще выполняет роль подголоска и уступает тенорам в количественном соотношении голосов.

б) Основные принципы звукообразования в народном хоре также имеют ряд качественных отличий от академической вокальной манеры. Так, например, в народном хоре достаточно редко встречаются певцы, свободно владеющие различными *регистрами голоса*. Как правило, в народном бытовом пении певица пользуется в одной песне только одним регистром, не переходя в другой. Если грудным – то функция высокого подголоска передается другой певице. Безусловно, такая изолированность регистров голоса в народном пении в определенном смысле суживает исполнительские возможности певцов.

в) Яркой отличительной чертой народной манеры пения является *светлый, «близкий» звук*. Отсутствие единой манеры формирования гласных в народном хоре дает звонкое, открытое, пестрое звучание. При народной манере пения, близкой к разговорной речи, звукоизвлечение более открытое, нежели в академическом хоре. Округление гласных и прикрытие на верхних звуках почти отсутствует.

г) Народная манера пения отличается также *особым подходом к текстовой, литературной основе песни*. Вокальное удобство народных песен, базирующееся на речевых интонациях в пении, обусловило не только специфику вокальных приемов, но и отношение к словесному тексту. Народной манере пения характерно растягивание слов на дополнительные гласные, повторение слогов, разрыв слов, вставные восклицания и др.

Таким образом, приведенный выше сравнительный анализ позволяет утверждать, что народное и академическое хоровое исполнительство – это самостоятельные направления в профессиональном исполнительском искусстве, каждое из которых выполняет свою функцию в сфере музыкальной культуры, характеризуется спецификой вокальной организации коллектива, репертуара, музыкально-исполнительских средств и другими важными особенностями.

Тема 3. Хоровая исполнительская культура Античности и Средневековья

Хоровая культура Античности

История западноевропейской музыкальной культуры как процесса, поддающегося последовательному рассмотрению, начинается с Древней Греческой культуры. О музыке, ее синтезе с другими искусствами, ее общественном значении греки много писали. Музыке придавалось государственное значение, она считалась неотъемлемым условием воспитания.

Именно в Греции появляется великое достижение художественной культуры – героический эпос. Возникает он из погребальных песен-плачей, из победных песен, из сказаний о доблестных героях. Исполнение их поручалось уже особым профессиональным певцам – *аэдам*. Аэда учили с детства мерно декламировать звучным плавным голосом и играть на

кифаре, обучали правилам стихосложения, передавая изустно старинные песни-сказания. Аэд обычно пел в конце пира. Он начинал с обращения к божеству или к музе, намечал в нескольких стихах круг образов, сюжет своего повествования и затем переходил к самому сказанию. Следуя в освещении событий и в общем строении песни-сказа установившейся традиции, аэд обычно в порядке импровизации дополнял и видоизменял рассказ. Так возникал тип эпических сказаний, слагавшихся на основе устной традиции.

На протяжении VIII – V веков до н. э. в условиях усиления торговли, образования городов-государств (полисов), социального расслоения возникают хоровая, а затем и сольная лирика, трагедия и комедия, а также самостоятельная инструментальная музыка. Большого развития в Древней Греции достигли соревнования самодеятельных художественных коллективов – первоначально представителей отдельных родоплеменных групп, а позднее полисов. Музыкальные состязания заняли ведущую роль в так называемых пифийских играх в честь Аполлона, которые происходили в городе Дельфах, начиная примерно с 590 года до н. э. Они заключались в пении с инструментальным сопровождением, а позднее в исполнении самостоятельных произведений на *кифаре* и на *авлосе* (*кифара* – струнный щипковый музыкальный инструмент, родственный лире; *авлос* – род свирели с двойным язычком, с острым и резким звуком).

Включение музыкальных состязаний в общественные игры сильно способствовало дальнейшему развитию музыкально-поэтического искусства: все большую роль приобретали издавна бытовавшие в народе хоровые песни и пляски, положившие начало хоровой, а затем и сольной лирике (первоначально лирика – песня под лиру).

В VII – VI веках до н.э. музыкально-поэтическое искусство было поставлено на службу государству и включено в систему воспитания молодежи. Развитие хоровой культуры было связано с наличием особых хоровых объединений – специальных «союзов певцов и танцоров». В таких объединениях разучивались все более сложные произведения.

Высшего подъема хоровая лирика достигла в одах Пиндара (517 – 438 гг. до н. э.) и его современников. Пиндар создавал оды в честь победителей на пифийских и других играх. Отсюда торжественность, приподнятость настроения, назидательно-морализующий характер, особое строение оды: в центре – легендарное повествование, обрамленное воспеванием победителя или похвалой народному празднеству.

Одним из важнейших жанров древнегреческого искусства была трагедия. В годы своего расцвета она имела громадное общественно-политическое, общегосударственное значение, приближаясь к традиционным массовым празднествам свободных греков – к играм-состязаниям. Хоровой коллектив, игравший огромную роль в трагедии, отбирался в процессе состязания хоров – представителей разных полисов.

Организация представления трагедий была почетной гражданской обязанностью и поручалась первому лицу города. Амфитеатр скамеек,

высеченных в скале или специально построенных, покрывал склоны холма. Там могло поместиться около 20 000 зрителей (вообще же античные амфитеатры вмещали до 40 000 человек). Внизу, перед нижним рядом скамеек сооружалась закругленная «орхестра» – место, где помещался хор. В глубине орхестры возвышалась сцена (первоначально палатка для переодевания актеров, затем специальное сооружение, украшенное колоннами). Актеры играли в масках. Это отчасти диктовалось тем, что представление происходило на открытом воздухе (полагают, что в маску был вделан рупор для усиления голоса). Передвигались актеры на котурнах – чрезвычайно неудобной обуви с деревянными подставками на подошвах. Основой трагедии являлся *хор*, из которого постепенно выделялись актеры – сперва один, затем два и, наконец, три (дальше этого числа античная трагедия не пошла).

Наряду с трагедией, античный театр знал также «сатировскую» драму и хороводную комедию. Торжественной величавости хорового и танцевального начала в трагедии противостояли вокальные остроты сатировских хоров; послужив некогда истоком трагедии, сатировские хоры все более отодвигались на задний план, пока в начале V века до н.э. не были окончательно исключены из трагедии.

Между тем народ любил сатиров. Около 500 года до н.э. сатировские хоры вновь стали включаться в драматические представления в виде самостоятельной *сатировской драмы*: было установлено следующее соотношение – одна сатировская драма должна была приходиться на исполнение трех трагедий.

Если «сатировская драма» являлась промежуточным жанром, сочетавшим сюжет и круг действующих лиц трагедии с вольностью и стихийной непосредственностью сатировского действия, то хороводная комедия вся была построена на импровизационных остротах, на разнузданных песнях и плясках дионисовских гулянок. Эти гулянки были связаны с культом плодородия (шумная, веселая гулянка – *комос* – и дала название «комедии»). Центральное место в ней занимал хороводный танец, «звериные» хороводы ряженых с участием шутников-импровизаторов.

В конце V века самодеятельное коллективное исполнение древней хоровой лирики и античной трагедии уступает место специальным «гильдиям» певцов и танцоров, получающих за свою деятельность материальное вознаграждение. В Афинах образуется объединение художников, которое занималось подготовкой актеров, певцов и музыкантов; спрос на них был так велик, что вскоре это объединение распространило свое влияние на всю Грецию.

Непосредственность, искренняя взволнованность ранних хоровых и танцевальных самодеятельных коллективов уступили место внешне блестящему, но в основном менее содержательному исполнению таких жанров, как так называемый «новый дифирамб», представлявший собой большую хоровую кантату с виртуозным соло.

К концу первого тысячелетия до н.э. греческая культура распространилась на Запад и на Восток, соединившись там с местными культурами. Такую смешанную культуру называют *эллинистической*. Она возникла в государствах, образовавшихся после распада монархии Александра Македонского (356 – 323 гг. до н.э.), включавшей весьма различные по своему уровню и этническому составу страны.

В целом, роль хорового пения в античной культуре трудно переоценить: оно свидетельствует о распространении в Древней Греции коллективного, самодеятельного музицирования, оно явилось основой трагедии, оно определило характерные черты античной музыкально-теоретической системы.

Хоровая исполнительская культура Средневековья

Становление западноевропейского хорового исполнительского искусства в IV – XIII столетиях. Переход от античности к средневековью, от рабовладельческого общественного строя к феодальному не произошел внезапно. В 476 году пала Западная Римская империя, а начало средних веков принято относить к VI столетию. Под властью Рима в первых веках нашей эры была сосредоточена огромная территория – от Португалии до Каспийского моря, от Египта до Британских островов. Позднеантичная культура утратила свою целостность, поскольку впитала в себя самые разнородные новые истоки. С падением Рима в V веке его значение для культуры средневековья в значительной мере было подорвано. В процессе формирования раннесредневековой культуры важное место заняла новая религия – христианство, продвигающееся с Востока через Египет, Сирию, Армению – и далее по Европе.

Естественно, что в тех условиях оказалась велика зависимость искусств от церкви. Католическая церковь настойчиво стремилась объединить весь подвластный ей огромный, многоликий мир едиными принципами искусства, общими для различных народов, принявших христианство, единым языком (латынь), единым сводом напевов, канонизированным для всего церковного обихода. Светская же музыка развивалась в зависимости от условий жизни и потребностей различных народов и была связана с различными языками и диалектами.

Истоки церковной музыки средневековья прослеживаются с трудом, они сложны и многообразны. Христианская религия пережила не один этап своего развития к тому времени, когда был установлен первый свод григорианского церковного пения (VII век). Церковная музыка складывалась в опоре на различные мелодические образцы. Например, такие исполнительские традиции христианского пения, как *антифон* (чередование двух хоровых групп) и *респонсорий* (чередование сольного и хорового пения) имеют своими прообразами восточные музыкальные образцы.

У ранних христиан в пении участвовала вся община, а со времен Лаодикейского собора (364г.) петь в церкви было разрешено только певцам-

профессионалам. Тогда же и начали складываться церковно-певческие школы в некоторых крупных монастырях, возникавших с IV века в Болонье, Кремоне, близ Милана, в Равенне, Неаполе, позднее в Галлии и Ирландии. Уже в этих первых своеобразных центрах церковной образованности примерно в V–VII веках сложились местные традиции церковного пения. В дальнейшем католическая церковь стремилась привести принципы и формы своего искусства к регламентированному единству, установив своего рода свод канонизированных напевов. С именем папы Григория I и временем его деятельности (он занимал папский престол в 590 – 604г.) связывается становление этого свода, а вошедшие в него одноголосные напевы получили название григорианского хорала. Неизменными частями католической мессы (они складывались в течение многих столетий, начиная с II–IV веков), образующими так называемый Ordinarium, стали Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. В средние века Ordinarium занимал скромное место в григорианском антифонарии, не все части его тогда сложились. Гораздо шире были представлены на ранних этапах «подвижные» части так называемого Proprium´a, то есть песнопения, сменяющиеся в богослужении в зависимости от церковного календаря.

Расширяя сферу своего влияния в Европе, римская церковь всемерно способствовала и распространению григорианского хорала на север и на запад. К началу XII века общий тип богослужебной музыки, ее принятые формы, ее распорядок, ее обиход в церковном году были в принципе едиными во всем католическом мире. Повсюду также получил признание орган в качестве церковного инструмента.

В IX – XI столетиях сложилось учение о ладах, шли поиски новой нотации, завершившиеся открытием в трудах Гвидо д'Аренцо. Система церковных ладов складывалась в VIII – IX веках. Церковные лады средневековья образовались на основе профессиональной музыки того времени (григорианского хорала прежде всего). Теоретически восемь ладов обычно обозначают в виде восьми диатонических звукорядов:

I дорийский – автентический ***d – d¹*** *(*финалис – ***d****,* реперкусса – ***a****)*
II гиподорийский – плагальный ***A – a*** *(*финалис – ***d****,* реперкусса – ***f****)*
III фригийский – автентический ***e – e¹*** *(*финалис – ***e****,* реперкусса – ***c****)*
IV гипофригийский – плагальный ***H – h*** *(*финалис – ***e****,* реперкусса – ***a****)*
V лидийский – автентический ***f – f ¹(***финалис – ***f****,* реперкусса – ***c****)*
VI гиполидийский – плагальный ***c – c¹*** *(*финалис – ***f****,* реперкусса – ***a****)*
VII миксолидийский – автентический ***g – g¹*** *(*финалис – ***g****,* реперкусса – ***d****)*
VIII гипомиксолидийский – плагальный ***d – d¹*** *(*финалис – ***g****,* реперкусса – ***c****)*.

В музыкальной практике того времени церковные лады воспринимались не просто как звукоряды, а как совокупности характерных признаков, определявших в каждом случае русло движения мелодии. Были установлены заключительный звук напева (*финалис*) – единый для лада и

гиполада, диапазон напева (*амбитус*), центральный, опорный звук при псалмодировании (*реперкусса*, тенор).

Средневековые теоретики сохранили множество впечатлений и характеристик, которые сложились в их время в связи с теми или иными ладами. Первый лад, например, воспринимался как подвижной, ловкий, пригодный для выражения любого чувства; второй – как серьезный и плачевный, глухо-торжественный, жалобный; третий казался стремительным возбужденным, изобиловавшим скачками, а также строгим и суровым, побеждавшим в борьбе и т. д. Из этого ясно, что писавшие о ладах представляли себе их действие не только по церковным песнопениям, ощущали в них совокупность определенных попевок различного характера.

Средневековые музыканты на практике стали пользоваться более наглядной системой невменной нотации, которая распространилась на западе Европы с VIII века, будучи ранее известной в Византии. По самому происхождению невм как особых значков над строкой текста, указывавших направление мелодии, видно, что они призваны были напоминать практически освоенное, а не овладевать новым. Известно, что еще в IV веке руководители христианских хоров на Востоке особыми движениями рук напоминали участвующим в исполнении, куда именно движется мелодия.

Реформу нотации в середине XI века осуществил итальянский музыкант Гвидо д'Аренцо. Он провел четыре линии и разместил невмы, установив, таким образом, не относительную, а точную высоту всей записи. Нижнюю (красную) линию он обозначал как *фа* (помечая буквой F), следующую (черную) – как *ля* (буква A), третью (желтую) – как *до* (буква C) и четвертую (черную) – как *ми* (буква E). Из данных буквенных обозначений возникли ключи на нотоносце. Принцип этой нотации при всей ее дальнейшей эволюции действует и до сих пор.

Развитие многоголосия. В ряде музыкальных центров Западной Европы с конца XI и особенно в XII–XIII веках отчетливо проявляется интерес к многоголосию, стремление создавать, исполнять и слушать двух-, трех-, далее четырехголосные произведения, прежде всего вокальные. Эти стремления исходят из наиболее профессиональной среды, то есть из среды мастеров – а ими тогда были лучшие церковные певцы, как наиболее образованные из музыкантов. В поисках новой выразительности они пошли по пути присоединения к григорианскому напеву нового мелодического голоса. Постепенно григорианская мелодия все более растягивается и образует как бы ряд органных пунктов по отношению к подвижному второму голосу. Голос, который ведет хоральную мелодию называется т е н о р (от tenere – держать), второй, присоединенный к нему – д у п л у м, третий – т р и п л у м. Особенно была известна поисками в области многоголосного пения школа Нотр-Дам в Париже. В ней также зародился ***мотет*** – центральный жанр профессионального музыкального искусства XIII века. Мотет представлял собой многоголосное (преимущественно трехголосное) вокальное произведение. Исходной опорой его являлся напев церковной

(реже светской) песни с главным мелодическим голосом в теноре, на который наслаивались другие голоса. Одним из главных интересов данного жанра заключался в соединении разноплановых мелодических линий, часто с текстами разного характера, даже на разных языках. Достичь самостоятельности голосов и не утратить при этом цельности композиции – была одной из важнейших задач работы над мотетом.

В целом, в XII – XIII веках многоголосие в Западной Европе развивалось весьма интенсивно. Оно прошло большой путь от двухголосия (мелизматический верхний голос на основе выдержанного тенора) к новой, четкой организации верхних голосов в школе Нотр-Дам и полимелодическому формированию развитых мотетов. Наиболее ясный, вертикально организованный и интонационно цельный музыкальный склад был выработан в певческой школе Нотр-Дам. Дальше пошло мелодическое усложнение его, приведшее к утрате цельности впечатления, к изощренности изложения в ущерб гармонии целого. Впрочем, это было лишь началом развития полифонии в Западной Европе, началом длительного и сложного процесса, который шел в напряженных и сложных исканиях усилиями многих поколений композиторов в разных странах.

Тема 4. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения – один из самых плодотворных периодов в истории европейской культуры. Она создала сокровища науки и искусства, интеллектуальная мощь и красота которых остаются в некотором смысле непревзойденными до наших дней. Создавались новые прогрессивные методы научного познания природы и истории, новые эстетические и творческие школы. И в музыке европейских стран период XIV – XVI веков явился новым прогрессивным этапом.

Повсюду быстро развивалась городская музыкальная жизнь: немецкие мейстерзингеры, итальянские лаудисты, испанские романсеро существовали и раньше, но теперь они впервые выступили на общественном поприще в качестве крупной и внушительной культурной силы.

XIV – XVI века – время возникновения и определения национального по существу песенного фольклора – французского и испанского, чешского и польского, сербского и венгерского, немецкого и нидерландского с его характерными темами, жанрами, интонационным строем.

Отсюда обильно черпала силы профессиональная – духовная и светская музыка. Но в соотношении этих двух областей профессионального искусства многое изменилось. Раньше музыкальный профессионализм составлял подлинную монополию церкви. Теперь же светская музыка: итальянские мадригалы, французские многоголосные песни, английские арии и баллады наравне с церковной заполнили музыкальную авансцену. Итальянские *каччии*, французские *шансоны*, испанские *романсы* воспроизводили картины родной природы, деревенского и городского быта. *Мадригалы* и *канцоны*

тонко и поэтично раскрывали сокровенные переживания человека. Эмоциональный строй музыки становился живее, непосредственнее, тонус ее повышался, колорит светлел.

Обращение к народным истокам, особенно на северо-западе Европы, в Англии и Нидерландах, способствовало все более широкому распространению музыки многоголосного склада. Формировались ее разнообразные жанры: полифоническая месса, мотет, мадригал, многоголосная песня.

Музыкальная культура Италии. Как широкое общественно-культурное движение, Возрождение раньше и ярче всего расцвело в музыке Италии. Замечательные музыканты раннего Возрождения – Иоанн Флорентийский, Гирарделло Флорентийский, один из образованнейших гуманистов Флоренции, слепой виртуоз-органист Франческо Ландино, Пьетро Казелло и другие – оставили множество произведений лирического и лирико-бытового жанра для пения с сопровождением на лютне.

Дух Возрождения особенно ярко сказался в каччиях – двух- или трехголосных «охотничьих» песнях народного склада с канонической имитацией. Это были реалистические жанровые картинки на разнообразные темы: охота в горах с фанфарами рогов и перекличкой охотников; прогулка и веселая сцена на рыбной ловле; торговцы на рынке наперебой зазывающие покупателей и т.д. Другой излюбленный жанр ars nova, притом самый открытый и доходчивый – это баллада (ballata) – танцевальная песня или сценка, на что и указывает название – ballo – танец. Баллады сочиняли для пения соло с хором или инструментальным сопровождением. Самым глубоким по содержанию и утонченным по форме был мадригал – лирическая песня изысканного выразительного стиля строфической композиции на затейливо-иносказательный текст.

В XV – XVI столетиях особенно популярна стала *фроттола* (песнь толпы), название которой уже само говорит о ее демократической природе. От жанров XIV столетия фроттолы отличались более простым и непосредственным музыкальным языком, особенно выразительной мелодикой мажорного лада, так близкой вкусам широкой публики.

Еще повседневнее по образам и по складу были *вилланеллы* – вокальный жанр, непосредственно связанный с крестьянской песней. Связь эта запечатлена уже в самом названии (вилланы – крестьяне) и в особенности в интонационной природе и стиле музыки. Сочинители вилланелл придерживались преимущественно трехголосного склада с параллельным движением голосов и индивидуально-выразительным сопрано.

Плебейским песням массового распространения – лаудам, фроттолам, вилланеллам – противостоял до некоторой степени в качестве утонченно-аристократического жанра – *мадригал.* Авторы мадригалов – Якоб Аркадельт (1507 – 1568), Лука Маренцио (1553 – 1599), Карло Джезуальдо (1560 – 1614) и другие были искуснейшими мастерами своего времени: их творчество оказало сильное влияние на последующее развитие итальянской музыки. К мадригальному жанру обращались и величайший мастер вокального

многоголосия Джованни Палестрина, и корифей ранней итальянской оперы Клаудио Монтеверди. Опыт мадригалистов приобрел международное значение и был широко освоен не только в искусстве романских народов, но и в Англии, Польше и других странах. Тексты мадригалов заимствовались из ренессансной гуманистической поэзии созерцательно-лирического характера: они были возвышенны и утонченны.

Одна из самых новаторских разновидностей этого жанра – *драматический мадригал*, непосредственный предшественник итальянской оперы. Его создатели – композиторы Орацио Векки, Алессандро Стриджио, Луццаско Луццаски, позже Клаудио Монтеверди – писали музыку, по существу на маленькие либретто со своей сюжетной канвой, действующими лицами, диалогами. Однако соло-арии, речитативы еще отсутствовали; все, в том числе и партии отдельных персонажей, поручено было вокальному ансамблю.

Ведущей областью музыки в Италии Высокого Ренессанса стала хоровая полифония. В тот период, когда Италия еще не имела оперы, главным монументальным жанром оставалась *месса*. Библейские мотивы получали в ней музыкальное воплощение самое различное – от религиозно-мистических до житейских и даже реалистических вариантов, свойственных скорее народной лирике и массовым действам.

Итальянская церковная полифония сложилась в тесной интонационной связи с народной песенностью, а также со светскими профессиональными жанрами XIV–XV веков. Ее крупнейшие представители – Палестрина, Аллегри, Андреа и Джованни Габриэли – писали не только церковную, но и светскую музыку.

В итальянской церковной полифонии Высокого Ренессанса образовались две основные школы: *римская* и *венецианская*. Объединенные общностью уже формировавшегося в то время национального певческого стиля и строгого письма, они, вместе с тем, значительно различались между собою. К *римской школе* принадлежали Дж. Палестрина, Ф. Анерио, Дж. Нанини, Г. Аллегри. Палестрина был ее признанным главою, самым выдающимся и прославленным представителем музыки итальянского Возрождения.

Джованни Пьерлуиджи Санто(1525 – 1594), прозванный *Палестриною* по месту рождения близ Рима – всей жизнью своей был связан с римской церковью: мальчиком он пел в церковных хорах, зрелым музыкантом долгие годы состоял регентом в соборе Св. Петра и в других знаменитых церквах Рима. Эта исконная связь с католическим культом и католическими кругами, глубокая религиозность, свойственная его миросозерцанию, ярко проявились в его творчестве. Наследие Палестрины в большей его части состоит из культовой музыки – месс, мотетов, ламентаций (религиозные песни-жалобы) и т.п. В музыке преобладает настроение сосредоточенно-спокойного, возвышенного созерцания. Движение обычно неторопливо, рисунок мелодии мягок, скромен, но изящен. Хоровая фактура легка и прозрачна. Хор поет a cappella, без какого-либо инструментального сопровождения. В поисках

песенной основы своих композиций Палестрина обращался не только к хоральным напевам средневековья, но и к народным песням – итальянским, французским и иным.

Итальянские певческие коллективы, особенно хор знаменитой Сикстинской капеллы – достигли высокого совершенства в исполнении произведений Палестрины. Интерпретация сочинений этого мастера требует величайшей прозрачности звучания, тонкой и умеренной нюансировки, при которой хоровые пласты не ложились бы тяжелым грузом, но как бы парили свободно и легко в звуковом пространстве. Нередко музыка Палестрины, возвышенная и сияющая, гармонически уравновешенная, проникнутая глубокой человечностью, уподобляется живописи Рафаэля.

Венецианские полифонисты – Адриан Виллаэрт, Андреа и Джованни Габриэлли – образовали другую ветвь итальянской полифонии XVI века. Уступая римской школе в возвышенной простоте содержания и гармоничном изяществе формы, венецианцы, однако, отличились другим сторонам своего творчества. Их полифонический стиль, особенно у Габриэлли, отличался чертами концертности, пышного великолепия, которые вполне отвечали музыкальным вкусам обычаям Венецианской республики: увлекательной яркостью колорита, массивностью и блеском, динамическим тембровым разнообразием, а порою и впечатляющим контрастом звучания. Свои мессы, духовные концерты и другие произведения венецианские композиторы писали зачастую для нескольких хоров различного состава, к тому же с инструментальным сопровождением (обычно органным). Характерно, что именно в Венеции, и прежде всего на опыте ее творчества были предприняты первые попытки теоретически осмыслить закономерности музыкального искусства новой эпохи. Здесь знаменитый теоретик Джозеффо Царлино создал свой труд «Установления гармонии». Он определил некоторые нормы и теоретические основы контрапункта строгого письма и попытался сформулировать новые закономерности гармонии. Он исследовал акустическую природу трезвучия, узаконил мажорный и минорный лады, обратил внимание на обращения интервалов.

Музыкальная культура Нидерландов. В то время как итальянское, французское и испанское Возрождение только развертывало еще одну и блестящих страниц истории музыки, на северо-западе, в Нидерландах, образовалась в XV веке мощная школа хоровой полифонии. В развитии музыкальной культуры своей родины она явилась кульминацией, впоследствии там непревзойденной. На ее опыте училось и росло полифоническое искусство Италии, Франции и других стран. Нидерланды той поры (ныне это три малых государства Бельгия, Голландия и Люксембург) играли крупнейшую роль в экономической, политической, культурной жизни Европы. Нидерландские города – Амстердам, Антверпен, Гент, Брюгге и другие – были богаты и влиятельны и отличались богатой по тем временам музыкальной жизнью. Повсюду бродили менестрели, создавшие свои школы в Брюгге и других центрах. В церквах во внебогослужебное время происходили концерты органной музыки. Закрытые

школы-приюты, так называемые «метризы», готовившие с детских лет певцов и органистов-профессионалов, были очагами музыкального образования, теории, исполнительства. Из метриз вышли такие мастера-полифонисты как Гийом Дюфаи и Жиль Беншуа.

В целом, музыкальная культура Нидерландов развивалась более демократично и самостоятельно. Церковное влияние на нее не было не столь глубоким и значительным, как в Италии. Церковь более терпимо относилась к новшествам композиторов, которые вносили в пение интонации, образы, приемы светской музыки, нередко заглушавшие религиозно-молитвенное начало. В нидерландской ренессансной культуре нет композиторов, писавших исключительно одну лишь церковную музыку. Величайшие мастера, работавшее в церкви – Дюфаи, Беншуа, Депре, Лассо – все они трудились также и на поприще светских жанров: многоголосной песни, баллады, светского мотета. Один из искуснейших полифонистов-виртуозов Якоб Клеменс, капельмейстер Антверпенского собора, например, прославился отличными обработками нидерландских народных мелодий.

Богатство песенного творчества народа определило собою богатство светской и церковной полифонии. Нидерландская школа выработала свой самобытный полифонический стиль, явившийся первым исторически сложившимся этапом в развитии полифонии строгого письма. Церковные песнопения исполнялись хором, нередко с сопровождением инструментов – труб, тромбонов и других. После долгого господства григорианского хорального пения, это придавало звучащим образам новые тембровые краски и особую торжественность светского характера. Полифоническая месса в церковном обиходе составляла композиционно все тот же пятичастный цикл, нередко объединенный теперь общей тематической основой. Мелодия эта – иногда григорианская, иногда заимствованная композитором из народно-песенного источника – поручалась высокому мужскому голосу. При наиболее распространенном четырехголосном изложении (сопрано, альт, тенор, бас), тенор постоянно удерживал заданную мелодию cantus firmus. Впрочем, мелодия эта обычно излагалась в более обобщенно-абстрактных вариантах по сравнению с оригиналом – в двойном и четверном увеличении – самыми крупными длительностями. Благодаря такому приему, интонации ее не столько впечатляли слушателя непосредственно, сколько, растворяясь в сложной многоголосной ткани, насыщали собою общий строй музыки.

Кульминационным пунктом в истории нидерландской школы явилось творчество *Орландо Лассо* (1532 – 1594). Уроженец Фландрии, он вырос в Италии и музыкальную карьеру, подобно своим предшественникам, начал певчим. Лассо прожил беспокойную странническую жизнь, типичную для деятелей Ренессанса. Большую часть жизни он провел в Мюнхене капельмейстером при дворе герцога Баварского. Это был музыкант огромного диапазона и творческой силы. С равным мастерством овладел он жанрами французской и немецкой песни, итальянского мадригала (на слова лучших поэтов – Петрарки, Ронсара и других), но повсюду оставил неизгладимый отпечаток своей страны и своей индивидуальности. Его

наследие огромно: свыше 50 месс, 100 «магнификатов», свыше тысячи мотетов, огромное множество французских, немецких, итальянских песен, а также мадригалов и произведений различных других жанров.

Тема 5. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы XVIII – XIX веков

При рассмотрении европейской хоровой культуры второй половины XVIII — первой половины XIX века нами не случайно избраны Великобритания и Германия.

Великобритания и по сей день является носительницей хоровой традиции высочайшего уровня. Она во многом послужила примером для континентальных стран в области хоровой музыки, зачастую опережая их на десятки лет. Однако роль Германии в развитии европейской хоровой культуры также оказалась велика: именно в этой стране родилось хоровое общество, следуя примеру которого вскоре были образованы хоровые организации по всему миру.

Зарождение хоровых обществ в Великобритании и Германии. Истоки хоровой традиции Великобритании — прежде всего в музыке церковной. Особенностью национальной хоровой культуры явилось то, что сочинения английских композиторов XVI–XVII веков никогда не выходили из репертуара церковных хоров. Уже в XVIII веке в Англии возникло несколько обществ, способствовавших исполнению духовной музыки и мадригалов XVI–XVII веков.

Это Академия старинной музыки, основанная как Академия вокальной музыки в 1710 году, Мадригальное общество, основанное в 1741 году и являющееся старейшим действующим музыкальным обществом в Европе, и Анакреонтическое общество, возникшее в 1766 году. Важную роль в развитии хоровой культуры
сыграли общества мужского хорового пения.

Старейший смешанный хор в мире, существующий и поныне, это Берлинская певческая академия, основанная Карлом Фридрихом Фашем (1736–1800). Композитор и клавесинист при прусском дворе, Фаш решил разучить силами своих частных учеников, большинство которых составляли женщины, свою 16-голосную мессу, написанную по образцу мессы итальянского композитора Орацио Беневоли. Днём основания коллектива принято считать 24 мая 1791 года с установления регулярных репетиций. Впервые в Германии возник хоровой коллектив, в котором при исполнении церковной музыки мужчины и женщины пели вместе. Этот светский коллектив ставил своей целью исполнение, прежде всего, духовной музыки. С 1793 года участники собирались в здании, где также находились академия наук и академия искусств, по аналогии с этими учреждениями хоровую организацию стали называть Singakademie — Певческая академия. Ко времени смерти Фаша в 1800 году коллектив насчитывал уже более 100 участников; к 1815 году — более 200. Берлинская певческая академия

давала всего один-два публичных концерта в год. При этом билеты на них не продавали, а раздавали своим знакомым сами участники общества. Так, Singakademie сохраняла полузакрытый характер кружка, «круга единомышленников», ориентируясь на воспитание и развитие вкуса, прежде всего, собственных участников. Под началом Фаша, а также его преемника Карла Фридриха Цельтера Берлинская певческая академия стала известна изучением духовной хоровой музыки. В 1794 году Фаш провёл репетицию мотета И. С. Баха Komm, Jesu, komm (BWV 229), тем самым подготовив роль Певческой академии в возрождении сочинений И. С. Баха.

По примеру Берлинской певческой академии в северных и средних областях Германии вскоре стали возникать хоровые общества: в Лейпциге (1802), Штеттине (1804), Дрездене (1807), Галле (1814), Бремене (1815) и других
Городах. В течение первых десятилетий XIX века происходило стремительное распространение хоровых обществ по образцу Берлинской певческой академии по всему миру. Уже в 1818 году Singakademie была создана в Санкт-Петербурге при участии Генриха Белинга. Характерно, что на первом хоровом занятии, состоявшемся 16 декабря 1818 года в 8 часов вечера, Певческое общество приступило к разучиванию «Сотворения мира» Гайдна. Целью общества стало воспитание культуры хорового пения посредством исполнения духовных сочинений.

В Англии в первой половине XIX века хоровые общества нового формата, представлявшие собой смешанные коллективы (SATB), возникли практически в каждом городе. Этот значительный рост светского хорового исполнительства был в большой мере также обязан развивавшемуся тогда нотопечатанию.

В недрах Берлинской певческой академии её директор К. Ф. Цельтер основал мужской хор Liedertafel (термин принадлежит Цельтеру; образован от немецких слов Lied — «песня», Tafel — «стол»), в дальнейшем послуживший моделью для подобных хоров по всей Германии. Датой основания коллектива принято считать 24 января 1809 года. По замыслу Цельтера, кружок наследовал образ круглого стола короля Артура: число избранных не должно было превышать цифры 25 (24 певца и руководитель). Изначально члены берлинского Liedertafel собирались раз в месяц (по вторникам — перед полнолунием или сразу после него) за дружеским небогатым столом и наслаждались пением немецких песен собственного сочинения или уже известных.

Как и Берлинская певческая академия, Liedertafel так же стал образцом для создания подобных организаций в северных и средних областях Германии: во Франкфурте-на-Одере (1815), Лейпциге (1815), Тюрингене (1818), Магдебурге (1819), Мюнстере (1822), Гамбурге (1823), Миндене (1824), Бремене (1827) и Билефельде (1831). В 1819 году, также при поддержке Цельтера, был образован «младший» Liedertafel в Берлине, который в противовес «старшему» предполагал более широкий круг участников. Вскоре общества мужского хорового пения Liedertafel стали

возникать по всему миру, в том числе и в России: в 1840 году Liedertafel появляется в Санкт-Петербурге.

В Швейцарии возникла вторая ветвь мужского хорового движения, которая способствовала развитию мужского певческого искусства в Швейцарии и южной Германии. В недрах основанного в 1805 году в Цюрихе Хансом Георгом Негели Певческого института (Singinstitut) в 1810 году им было создано первое мужское общество пения Liederkranz (буквально — «Песенный венок»). Это название было призвано подчеркнуть более многочисленное и менее эксклюзивное членство общества по сравнению с Liedertafel. Также при создании общества Liederkranz Негели преследовал другие цели. Если для Цельтера основной задачей являлась пропаганда национальной песни и поэзии, то Негели руководствовался, прежде всего, педагогической идеей народного образования посредством пения. Опора на народную песню и народную музыку явилась отличительной чертой певческих обществ Швейцарии.

Пример образования общества Liederkranz в Цюрихе вдохновил Общество Воскресного Вечера (Sonntag-Abend Gesellschaft) в Штутгарте, что в свою очередь привело к возникновению подобных обществ в Ульме (1825), Мюнхене (1826), Франкфурте-на-Майне (1828) и других городах.

Первоначально поддержанные ведущими композиторами эпохи, мужские певческие объединения в Германии прошли путь от музицирования в кругу друзей через музыкальный опыт общественных организаций к народно-патриотическому движению, охватившему широкие слои населения.

Создателем жанра мужского квартета Негели считает Михаэля Гайдна. В конце 1780-х годов М. Гайдн пишет трио и квартеты для мужских голосов для исполнения в кругу друзей вокруг арнсдорфского священника В. Реттенштайнера. В творчестве М. Гайдна произошло развитие от одноголосной песни с сопровождением фортепиано через трио к квартетной песне. В предисловии к изданным в 1795 году мужским квартетам «Гимны Богу» (Hymne an Gott) М. Гайдн подчеркивал, что все эти песни следует петь только 4 однородными, или 4 мужскими или 4 женскими голосами. Дальнейшее развитие жанр хоровой песни получил в творчестве Ф. Шуберта. Известно, что Шуберт не только знал, но и лично переписывал сочинения М. Гайдна. Ряд многоголосных песен он создал в качестве члена (1827) «Общества друзей музыки австрийского государства». В отличие от сочинений Шуберта, которые стали активно исполняться только начиная с 1860-х годов (следуя примеру Й. Хербека и «Венского мужского певческого объединения», хоры К. М. фон Вебера и Ф. Мендельсона зазвучали повсеместно с момента своей публикации. Вебер, являясь членом берлинского Лидертафеля, создал циклы «Застолье на рыцарском турнире» (Turnierbankett op. 68, 1812) на текст члена Лидертафеля В. Борнеманна и «Лира и меч» (op. 42, 1814) на текст Теодора Кернера. Мендельсоном были написаны несколько хоров для руководимого его учителем Цельтером Лидертафеля. Его песни для

мужского хора (ор. 50, 75, 76, 120), как и «Праздничная песнь художникам» на стихи Шиллера (ор. 68, 1846), были причислены к стандартному репертуару немецких «мужских певческих объединений». В 1838 году были опубликованы песни Мендельсона для смешанного хора Im Freien zu singen op. 41, затем последовали сборники песен, также воспевающих красоту природы: ор. 48, 59, 88 и 100.

Не столь широкое распространение получили сочинения Р. Шумана для различных хоровых составов — «Романсы и баллады» I–IV ор. 67, 75, 145, 146 для смешанного хора; «Романсы» ор. 69 и 91 для женского хора; для мужского хора — «Шесть песен для четырёх мужских голосов» (Sechs Lieder fьr vierstimmigen
Mdnnergesang op. 33, 1840; возможно, предназначенные для лейпцигского Лидертафеля подруководством Мендельсона [18. P. 152]), «Три песни» (Drei Gesdnge op. 62, написанные для Дрезденского мужского хора.

Ф. Лист в 1841–1842 годах также создал «Четырёхголосные песни для мужских голосов», опубликованные в 1843 году.

К 1830 году в Штутгарте относится основание первого женского хора в Германии как отдельного коллектива. В выступлениях коллектива принимали участие от 30 до 60 женщин. До этого женские хоры эпизодически создавались при Певческих институтах (например, в 1771 году в Лейпциге), а также женщинами — композиторами или педагогами музыки. В дальнейшей истории женских хоров обратим внимание на основанный И. Брамсом в 1859 году женский хор в Гамбурге, руководимый композитором до 1862 года.

Возникновение и развитие хоровых фестивалей в Великобритании и Германии. Хоровые фестивали в Великобритании возникли ещё во второй половине XVII века. Так, с 1683 года в Лондоне стали проводиться празднества, приуроченные ко дню св. Цецилии, покровительницы музыки (день этой святой отмечается 22 ноября). Вскоре и другие города, такие как Оксфорд и Уинчестер, последовали этому примеру. Ряд организаций проводил подобные мероприятия по различным поводам, часто делая акцент на благотворительности. «Корпорация сыновей духовенства», основанная в 1655 году и существующая по сей день, устраивала ежегодное богослужение с целью сбора средств для нуждающихся семей священнослужителей; с 1687 года богослужение проводилось в соборе св. Петра с участием лучших исполнительских сил. Примеру подобных мероприятий последовала и ежегодная «Встреча» хоров соборов Глоучестера, Уорчестера и Херефорда, первая из которых произошла около 1715 года. Это событие, известное сегодня как Фестиваль трёх хоров, проводится ежегодно и по сей день и является одним из старейших в мире хоровых фестивалей.

Дальнейшая судьба английской хоровой культуры во многом связана с именем Г. Ф. Генделя. В последние годы жизни Генделя и сразу после его смерти во многих городах состоялись исполнения его ораторий, важнейшие из которых, помимо Лондона, прошли в Солсбери, Бристоле, Бате,

Ковенри, Оксфорде и Кембридже. В год смерти Генделя (1759) на Фестивале трёх хоров в Херефорде оратория «Мессия», которая, как и другие сочинения Генделя в этом жанре, ранее
звучала только в светских помещениях, впервые была исполнена в соборе; с того момента эта оратория исполнялась на фестивале раз в три года. Фестиваль к столетию Генделя, состоявшийся в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне в 1784 году (за год до годовщины), можно назвать одним из самых заметных музыкальных событий XVIII века и одним из ключевых моментов в восприятии генделевской музыки. Грандиозные празднества, не имевшие аналогов даже в музыкальной жизни Лондона, проводились под патронатом самого короля Георга III и получили широчайший общественный резонанс, сделавшись событием государственной важности. Одно из средств, использованных для достижения помпезности мероприятия, состояло в кардинальном расширении исполнительского состава, каковое определило дальнейшие тенденции в интерпретации произведений Генделя. Для сравнения приведём состав прижизненного исполнения оратории «Мессия» в Приюте для подкидышей 1758 года под руководством автора: хор состоял из 13 мужчин и шести мальчиков, солистами были трое мужчин и три женщины, а оркестр состоял из 33 музыкантов. В исполнении 1784 года в Вестминстерском аббатстве приняли участие около 300 певцов и 250 инструменталистов. Успех празднеств 1784 года был продолжен последующими Генделевскими фестивалями в Вестминстерском аббатстве, количество участников которых неуклонно возрастало. В 1785 году исполнителей было уже 616, в 1786 — 749, в 1787 — 806, в 1791 (на котором присутствовал Гайдн) – более 1000, а к 1883 году (то есть, по прошествии почти ста лет) достигло 4500!

После победы над Наполеоном в 1814 году, когда интерес к проведению хоровых фестивалей в Англии снова возрос, не только старые фестивали были возобновлены – такие как Фестиваль трёх хоров и Бирмингемский фестиваль, – но также возникло множество новых ежегодных музыкальных фестивалей, в которых исполнялись ораториальные сочинения и другая хоровая музыка. Так появились фестивали в Манчестере, Норвиче, Лидсе и других городах. Хоровые общества, которые изначально создавались как необходимое дополнение к фестивалям, стали к 1850-м годам настолько влиятельными, что больше не нуждались в фестивалях для своего существования.

В течение XIX века крупнейшие фестивали появились в промышленных центрах Англии, подпитываемые широким распространением любительского хорового пения. Гендель остался центральным композитором в программах, оратории Мендельсона пользовались продолжительной популярностью. Широкомасштабные английские фестивали стали моделью для подобных мероприятий в других странах, наиболее значительные из которых проходили в Германии, Австрии и США.

Импульс, данный сочинениями Генделя хоровому пению в Великобритании, был в некоторой степени подхвачен и на континенте. В 1772 году в Гамбурге Майкл Арн дирижировал немецкими версиями «Празднества Александра» и оратории «Мессия». Одним из важнейших стало исполнение оратории «Мессия» под управлением Иоганна Адама Хиллера в 1786 году в Берлинском соборе, в котором приняло участие 305 исполнителей. Примечательно, что К. Ф. Цельтер принимал участие в этом исполнении в качестве концертмейстера оркестра. В 1788–1790 годах В. А. Моцарт по заказу Префекта Австрийской императорской придворной библиотеки Г. ван Свитена переоркестровал четыре сочинения Генделя, увеличив при этом состав духовых инструментов: «Ациса и Галатею», «Мессию», «Празднество Александра» и «Оду на день св. Цецилии». Ораторию «Мессия» в редакции Моцарта исполняли на протяжении всего XIX и вплоть до XX века. Россия также рано переняла эстафету исполнения музыки Генделя — в 1783 году в Москве прозвучала оратория «Самсон».

В Германии традиции проведения хоровых фестивалей существуют с начала XIX века. В 1810 году кантор из Тюрингии Георг Фридрих Бишоф собрал певцов и инструменталистов из соседних городов для исполнения «Сотворения мира» Гайдна и Первой симфонии Бетховена под управлением Л. Шпора в соборе города Франкенхаузен, тем самым основав традицию музыкальных фестивалей в Германии. Это событие стало первым немецким фестивалем в современном смысле (проводился позднее в 1812, 1815 и 1829 годах). По примеру Бишофа, Йоханнес Шорнштайн, музыкальный директор в Эльберфельде, в 1817 году организовал подобное мероприятие. Так возник Нижнерейнский музыкальный фестиваль, впоследствии ставший важнейшим в Германии. Фестиваль проходит поочерёдно в Дюссельдорфе, Аахене, Вуппертале и Кёльне; Ф. Мендельсон являлся дирижёром этого фестиваля с 1833 до своей смерти в 1847 году.

Наиболее популярными ораториальными сочинениями, звучавшими на возникавших по всей Германии хоровых фестивалях, были оратории Генделя, Гайдна, затем Мендельсона; также звучала оратория «Рай и Пери» Шумана. «Сотворение мира» Гайдна стало любимым сочинением немецкой нации.

Тема 6. Основные направления развития зарубежного хорового исполнительства XX – XXI веков

Хоровое искусство Китая XX – XXI веков. Хоровое искусство Китая в XX веке является одним из важнейших аспектов его культурного наследия. В этом периоде хоровое искусство в стране претерпело значительные изменения под влиянием политических, социальных и культурных преобразований.

Перед революцией 1949 года хоровое искусство в Китае росло и развивалось. В начале XX века история китайского хорового искусства

наполнялась новым смыслом, отражая современные идеи и тенденции. Вследствие этого хоровые композиции включали в себя разнообразные жанры от классики до фольклора.

Однако большое влияние на развитие китайского хорового искусства оказала революция 1949 года. В соответствии с коммунистическим режимом, многие хоровые коллективы были национализированы и объединены в единые государственные ансамбли. Это позволило правительству контролировать и направлять развитие этого искусства в соответствии с идеологическими требованиями.

В 1950-е годы в Китае развивалось массовое хоровое движение, которое получило огромную поддержку со стороны государства. Многочисленные фабричные, школьные и сельские хоры были созданы по всей стране. Одна из самых значительных побед китайского хорового искусства была завоевана в 1956 году на Международном конкурсе хоров. Китайский ансамбль Шанхайской консерватории получил золотые медали в нескольких категориях, что подтвердило высокий уровень и качество китайского хорового искусства.

Однако во второй половине XX века хоровое искусство Китая столкнулось с проблемами. Культурная революция 1966 – 1976 годов привнесла большие изменения в китайское общество и искусство. Хоровые коллективы были распущены, а многие музыканты и художники были лишены возможности выражать свои творческие способности. Только после окончания Культурной революции в конце 1970-х годов хоровое искусство Китая начало возрождаться.

Сегодня хоровое искусство Китая находится на новом этапе своего развития. Новые музыкальные направления и жанры становятся доступными для китайских музыкантов, и они начинают экспериментировать с новыми стилями и техниками. Китайские хоры активно участвуют в международных конкурсах и фестивалях, что позволяет им получить признание и узнаваемость в мире.

Важным фактором развития хорового искусства Китая в XX веке является его тесная взаимосвязь с социально-политическими изменениями в стране. Однако, несмотря на все трудности, хоровое искусство Китая сохраняет свою уникальность и многообразие, продолжая радовать своих слушателей и передавать их культурное наследие через голоса талантливых артистов.

Культура хорового пения в Китае отличается краткой историей. Государство по праву гордится своими многовековыми музыкальными традициями, однако в отношении хоровых жанров Китай является редким исключением. Только в XX веке хоровое пение обретает повсеместное распространение, но при этом уже к началу XXI века китайские музыканты достигли поразительных результатов, что позволяет говорить о китайском хоровом пении как о самостоятельном явлении в мире музыки.

Бесспорно, существует целый ряд причин, обуславливающих специфику развития хорового исполнительства в Китае. Во многом это

связано с традициями, уходящими корнями в далекое прошлое. В Древнем Китае было распространено монодийное пение, что наложило свой отпечаток на развитие определенных музыкальных форм. Преобладание одноголосия оказалось исторически обусловленным художественным феноменом.

В музыковедческой литературе отмечается, что хоровое пение начинает проникать в китайскую музыкальную культуру в первой половине XX века. В этот период происходят значительные социально-политические изменения, коснувшиеся не только общественной и бытовой жизни, но отразившиеся и на культуре и искусстве. Зарождение и развитие экономики, открытость к европейскому опыту позволили китайскому государству шагнуть на новую ступень эволюции. Изменения отразились и на музыкальном поприще, постоянные контакты с христианской культурой привнесли в Китай новые жанры и формы музицирования. В начале XX века всеобщий подъем, захвативший государство, отразился и на системе образования, вступившего в фазу реформирования. Распространение прогрессивных идей, основанных на продвижении патриотического настроя, привело к тому, что в образовании начали уделять большее внимание музыкальным предметам. Начали работать школы нового типа, в которых проходили регулярные занятия музыкой. Постепенно педагоги пришли к введению хорового пения на начальных этапах общеобразовательной программы.

Роль музыки как важного элемента жизни социума значительно возросла. Пению отводилось все большая роль, возникновение нового рода мероприятий с участием массового пения привело к повсеместному звучанию хора. Исполнение военных песен «Новой армии» привело к распространению новых форм музицирования. Хоровое пение постепенно становится частью культурной жизни страны. Внедрение христианских общин также способствовало распространению хоровых жанров. Постоянное звучание на службах хоровых гимнов значительно расширило музыкальный звуковой строй.

Таким образом, новые формы коллективного пения постепенно стали неотъемлемой частью китайской жизни. Следует отметить, что хоровое исполнение продолжало быть монодийным по своей природе, то есть звучание напева в унисон оставалось неизменным. Однако сам по себе факт появления коллективного пения служил предпосылкой для развития многоголосия. Ранним видом специфического национального хорового жанра, возникшим на почве эволюции образования, является школьная песня. Это особая форма в китайской вокальной культуре, которая появилась на базе школ нового типа. В начале XX века в Китае стали внедряться общеобразовательные школы, именуемые «Сюетан» (в переводе с китайского Школа), по образцу европейских образовательных учреждений. Учебные планы «Сюетан» составлялись с учетом музыкальных дисциплин. Музыка преподавалась на уроке, который назывался «Музыка-песня».

Некоторые китайские студенты, уезжавшие продолжать образование в Европу, Америку и другие страны, знакомили своих сокурсников с музыкой

своей страны. Иногда они наиболее понравившиеся мелодии местных народов переписывали, присочиняя им новые тексты на китайском языке. Песни, записанные на манер популярных народных и бытовых песен, привозились в Китай и часто звучали в рамках учебного цикла.

Таким образом, школьные песни стали новой формой музицирования в Китае начала XX века. Развитию жанра содействовали ведущие музыканты того времени. Среди наиболее крупных фигур, отдавших дань увлечения школьной песней, такие имена, как Ли Шутун, Шэнь Синьгун, Цзэн Чжиминь. Среди них выделяется известный педагог Ли Шутун (1880 – 1942), который был не только выдающимся музыкантом, но и внес значительный вклад в развитие китайской драмы. Его усилиями в 1905 году был издан сборник «Коллекция национальных песен», в который вошли лучшие образцы китайского народного творчества. «Коллекция национальных песен» содержит тексты из поэм древнейшего времени, среди которых «Шицзин», «Чуцы». Ли Шутун сочетает литературные источники с напевами не только китайского эпоса, автор включил также две песни современной обработке из традиционной китайской оперы «Куньюй». Кроме того, в сборник включены некоторые напевы других народов японские, европейские.

Деятельность Ли Шутуна оказала большое влияние на развитие хорового музицирования. Он не только заложил основы китайских песенных жанров, но и расширил музыкально-выразительные возможности, заимствовав отдельные элементы из европейских песен. Мастер в некоторых случаях сохранял мелодии европейских напевов, снабжая их новыми текстами на китайском языке. Вместе с тем, Ли Шутун одним из первых использовал традиционные китайские напевы в школьных песнях. Его по праву считают основоположником жанра, его перу принадлежит более семидесяти ярких образцов школьных песен, среди которых выделяются песни «Прощание», «Воспоминания о детстве», «Сон», «Озеро Сиху» и другие.

Песня «Прощание» обрела особую популярность, ее использовали в качестве саундтрека к нескольким фильмам (Фильмы «Февраль ранней весны» и «Воспоминания о южной окраине»). Школьные песни Ли Шутуна примечательны тем, что в них композитор ввел полифонические приемы письма. Ансамблевое исполнительство благодаря новым задачам, поставленным автором, вышло на новый уровень, что потребовало от исполнителей определенного технического мастерства. Так, в трехголосном хоре «Весенняя прогулка» прослеживается четкое трехголосие. Это один из первых образцов многоголосия в китайском хоровом пении. Произведение написано с использованием аккордовых вертикалей, что придает звучанию яркие гармонические краски. «Весенняя прогулка» и по сей день активно включается в педагогический репертуар начальной и средней школы. Ли Шутун также сочинял более сложные хоровые композиции, среди которых особенно выделяются мужской четырехголосный хор «Утреннее солнце», трехголосный хор «Человек и природа», смешанный четырехголосный хор «Великий Китай». Также его перу принадлежат: двухголосный хор

«Урожайный год», смешанный четырехголосный хор «Возвращающиеся ласточки», трехголосный хор «Озеро Сиху». Песни Ли Шутуна можно разделить на две основные подгруппы. Первая из них основана на использовании чужого материала в качестве основы для своих песен.

Жанр школьной песни повлиял на становление общего образования в Китае первой половины XX века. Он также неразрывно связан со становлением хоровой культуры. Впервые китайское ансамблевое музицирование обрело новые формы, и многоголосие начало постепенно проникать в приемы хорового пения. В 1919 году произошло еще одно важное историческое событие, повлиявшее на ход эволюции музыкального образования. Реформаторское движение Четвертого мая послужило «импульсом для дальнейшего развития хорового искусства в Китае. Ряд композиторов, в число которых входили Сяо Юмэй, Цю Вансян, Шэнь Бинлянь, создали в то время немало хоровых произведений, предназначенных для педагогического репертуара, прежде всего, для уроков "Музыки-песни" в начальных и средних школах».

Выводы. Исторически китайское пение отличалось монодичностью. Таким образом, многоголосие явилось новым витком в развитии музыкальных форм в Китае. Перед композиторами, как и перед исполнителями, стояли новые задачи, требующие разрешения. В хорах, написанных для школьного обучения, многие авторы оттачивали свое мастерство в области вокального многоголосия. Отличительной чертой хоров первой половины XX века, созданных для детей, является сочетание новых приемов хорового письма с использованием традиционного национального тематизма. Лучшие хоры этого периода отличаются простотой изложения и несложным многоголосием, в числе репрезентативных образцов произведений данного жанра следует выделить трехголосные хоры «Вечерняя песня», «Вращающаяся песня в кипарисовом лесу», двухголосный хор «Пляска навстречу зиме» Сяо Юмэя. Эти произведения продолжают линию, заложенную Шутуном.

Новые веяние стали проникать в китайское хоровое пение с возникновения христианских общин. Пение гимнов и различных многоголосных духовных композиций привнесло в китайскую культуру новые черты. Изучение норм четырехголосия, приемов полифонического изложения расширили представления китайских композиторов о возможностях хоровых музыкальных форм. Появляются новые хоры, написанные с учетом опыта европейских предшественников. В хоре «Увы, 18 марта» Чжао Юаньжэня используется смешанное четырехголосное звучание женских и мужских голосов. В хоре, посвященном «Бойне 18 марта» также прослеживается влияние западных композиционных приемов. В песне «Лунная ночь» Сяо Юмэя обрисована картина повседневной жизни народа. Одним из наиболее ярких произведений данного периода является хор «Мелодичный звук моря» Чжао Юаньжэня, отличающийся крупной формой и тщательностью проработки деталей. Композитор сочетает европейские приемы письма с китайскими национальными формами. Так, типичный

четрехголосный смешанный хор трактуется Чжао Юаньжэнем традиционно, в стиле западного многоголосия. Фортепианный аккомпанемент и инструментальные интерлюдии дополняют высказывания хора, что также типично для западноевропейской традиции. Тематизм, использующийся композитором, остается в русле традиционной китайской музыкальной культуры. Сольные партии придают поэме контрастность, оттеняя хоровые фрагменты. Интонационная сфера сольных высказываний, принцип вокализации основывается на китайском национальном стиле. «Мелодичный звук моря» Чжао Юаньжэня и в наши дни остается знаковым хоровым сочинением первой половины XX столетия и часто исполняется на концертных площадках страны. Подводя итоги, следует отметить, что конец 1920-х годов знаменует собой завершение первого этапа становления хоровой культуры Китая. Отличительной чертой этого периода является соединение черт западной хоровой культуры с традиционными китайскими мелодиями. Был заложен фундамент для дальнейшего развития хорового пения, появились первые самобытные сочинения в жанре хоровой песни.

Обращение композиторов к национальным напевам во многом определили ход эволюции многоголосия в Китае. Поддержание традиционных элементов основывается на бережном отношении к первоисточникам. Многие композиторы прибегают к цитированию народных напевов или же стараются подражать мелодиям традиционных песнопений. Другой отличительной чертой стало обращение к китайской поэзии. Типичные поэтические китайские образы находят воплощение в музыкальных формах. Слияние классических форм с традиционным для китайской культуры мелосом характерно для хоровой культуры Китая первой половины XX столетия. Одно из значительных достижений этого этапа – популяризация хорового пения посредством внедрения его в программу школьного обучения.

Тема 7. Хоровое исполнительское искусство России X – XVII столетий

Возникновение древнерусской профессиональной музыки тесно связано с событием, определившим всю дальнейшую судьбу русского народа – с принятием православия в 988 году. Христианство пришло на Русь из Византии (восточная часть Римской империи, богослужебный язык – греческий), где к концу X века полностью сложились храмовые виды искусства, в том числе богослужебное пение.

Основной вид церковной профессиональной музыки, которая развивалась на Руси в период Средневековья (с XI по XVII века), назывался *знаменное пение* (или знаменный распев). Для его записи употреблялись не ноты, а специальные знаки – «знамена», или иначе «крюки» (крюк – тот же знак). Знаменные распевы были принципиально одноголосными. Они исполнялись мужским хором, двумя хорами (антифонное пение) или гораздо реже соло без сопровождения инструментов.

Для человека Древней Руси церковно-певческое искусство воплощало идеал красоты – духовной и эстетической. Храмовые знаменные распевы дарили людям ощущение благодати, очищения, утешения, воспитывали «умиление сердечное», любовь к Богу и ближним. Не случайно древнерусское пение называют «богословием в звуках».

Богослужебно-певческая система и важнейшие виды православной музыки сложились в Византии в период с середины V по IX века. Их создателей принято называть гимнографами, так как вместе с поэтическим текстом они сочиняли и напев. Основными музыкально-поэтическими формами византийского пения являлись *тропарь, кондак* и *канон*. Тропарями в V веке назывались краткие молитвенные песнопения. В VI веке возник кондак – многострофное произведение нравоучительного характера. В конце VII века возник канон, который состоял из девяти библейских песней, каждая из которых включала несколько тропарей. Музыка канона отличалась гимничным хвалебным характером. Она достигла наивысшего расцвета в творчестве великого гимнографа VIII века св. Иоанна Дамаскина.

Музыка византийских гимнов отличалась сосредоточенной суровостью, духовной глубиной и мелодическим богатством. Развитая византийская гимнография была воспринята на Руси как бесценный дар, ниспосланный свыше, который следовало хранить и оберегать от всяких новшеств. Поэтому весь круг канонических песнопений и теоретические основы храмовой музыки первоначально были заимствованы без каких-либо изменений.

Рождению древнерусской гимнографии способствовало посредничество славянских культур, прежде всего болгарской и сербской. От Болгарии Русь переняла алфавит – кириллицу, создание которой принадлежит братьям-монахам Кириллу и Мефодию. Эти ученые подвижники проделали огромную работу по переводу греческих книг на славянский язык. Благодаря кириллице в киевских храмах зазвучали молитвы на церковно-славянском языке, который стал богослужебной основой знаменных песнопений.

Для записи храмовых песнопений в певческих рукописях применялась особая знаменная письменность. Это был вид безлинейного невменного письма, основу которого составляла христианская символика (например, «крыж», «чашка»). Знаменная древнерусская нотация не могла точно фиксировать высоту звуков, она лишь указывала направление движения одноголосной мелодии и служила средством напоминания о песнопениях, которые хранились в памяти певчих. В XV веке в помощь распевщикам стали создаваться музыкальные азбуки – специальные пособия, отражающие годовой круг церковных песнопений. В них был дан перечень знаков и их начертание.

Современные исследователи в эволюции древнерусского церковного певческого искусства выделяют несколько периодов.

Первый период (начальный) охватывает XI – середину XV веков. В течение этого времени древнерусская музыка осваивала и интерпретировала византийскую школу, существенно ее не меняя.

Второй период (эпоха расцвета) длился с середины XV до начала XVII веков. Этот этап ознаменован рождением в древнерусском певческом искусстве ярко выраженного творческого национального начала.

Третий период (завершающий) приходится на XVII век, когда великая традиция древнерусского одноголосного пения ушла в прошлое, сменившись партесным многоголосием.

1) Начальный период развития древнерусского певческого искусства определялся историей Киевской и Новгородской Руси. Высокоразвитая художественная культура Киевской Руси была наиболее близка византийским истокам. В XI – XII веках на киевской земле расцвело величественное зодчество, станковая и монументальная иконопись, религиозная поэзия и летописная литература. В синтезе храмовых искусств почетное место заняла музыкальная гимнография, представленная знаменным и кондакарным пением (сложный тип одноголосных распевов, отличающийся обилием внутрислоговых распевов и развитой мелизматикой). Знаменные песнопения заложили основу для дальнейшего становления древнерусского музыкального профессионализма, кондакарное пение постепенно вышло из церковного обихода.

После распада Киевской Руси (Киев был разрушен монголо-татарами в 1240 году) центром богослужебного пения становится Новгород. Процветающий «вольный» город, расположенный на перекрестке торговых дорог и не познавший тяжести ордынского ига, способствовал развитию самобытного искусства, в котором все менее был слышен «голос Византии». Ярким явлением церковной и городской жизни новгородцев становятся колокольные звоны, дополнившие храмовый синтез искусств характерным инструментальным тембром.

2) Эпохе расцвета храмового песнетворчества (вторая половина XV – начало XVII веков) предшествовал период становления новой русской государственности, объединения удельных княжеств вокруг Москвы.

Важным завоеванием нового периода развития богослужебного пения стало рождение русской *кантилены*. Знаменные распевы расстаются с речитативностью, строгим соответствием звука и слога. В них появляется широта мелодического дыхания, протяженные линии, внутри которых текст распевался свободно и гибко.

Ярким явлением, рожденным в недрах традиционного знаменного пения, стал так называемый «большой распев». Это был мелодически развитый, обогащенный мелизмами распев. Его происхождение связывают с именем одного из самых одаренных мастеров хоровой музыки русского Предвозрождения Федора Христианина. Московский священник Федор Христианин был учеником знаменитого новгородца Саввы Рогова. При жизни Ф. Христианин почитался как выдающийся знаток и творец новых знаменитых распевов. С его творчеством вошли в отечественную музыку

нескончаемые протяжные мелодические линии, воплощающие простыми средствами одноголосия полноту и глубину религиозных чувств человека.

Отражением новых веяний в церковно-певческом искусстве стал *демественный распев* (не относится к осмогласному пению). Название этого распева связано с должностью регента хора – доместика (от греческого «деместик»), который по традиции хранил в памяти многие новые мелодии, не подчиненные знаменной традиции. Имеется много песнопений, для которых уставом не предусмотрено никакого определенного гласа, как, например, «Единородный Сыне», «Херувимская песнь», «Свете тихий» и др. Эти песнопения, вошедшие в состав обиходников, и было положено исполнять демеством. Мелодии демества отличаются великолепием, пышностью, обильными украшениями. Демественные песнопения могли быть как одноголосными, так и многоголосными, звучали по торжественным дням, в большие церковные праздники.

Творческое отношение к созданию песнопений привело к становлению русских певческих школ. Основателями одной из них явились авторитетные распевщики, братья *Савва и Василий Роговы*. Жители Новгорода, по происхождению карелы, они позднее попали в окружение царя Ивана Грозного – знатока и большого любителя церковного пения. Братья Роговы имели учеников в Новгороде и Москве (Иван Лукошко, Иван Шайдуров, Иван Нос, Федор Христианин и др.).

Новым и необычным явлением в русском певческом искусстве было *троестрочное пение.* Его рождение некоторые исследователи связывают с влиянием «Троицы» А. Рублева. Троестрочное пение мыслилось как образ триединого ангелоподобного пения, когда три голоса плавно текут параллельно друг другу, то вливаясь один в другой, то расходясь. Свое название этот тип пения получил из особенностей записи – на отдельных строках разными чернилами. Главным голосом было «путь», который обычно пел мелодию знаменного распева. «Путь» обрамлялся «верхом» и «низом». Возникнув во второй половине XVI века, троестрочное пение не было многоголосием в полном смысле этого слова. Идея «многообразия в единстве» раскрывалась в нем в свете учения о Святой Троице. Поэтому оно не было воспринято ни деятелями церкви, ни распевщиками как отступление от канонической одноголосной традиции.

3) Расцвет певческого искусства в эпоху Предвозрождения сопровождался повышением уровня исполнительского мастерства. В конце XV века был создан хор государевых певчих дьяков. В его состав входили лучшие певчие столицы. Служебными обязанностями хора предусматривалось пение на торжественных придворных церемониях и участие в церковных службах, где присутствовала царская семья. Высокого уровня профессионализма хор достиг при Иване Грозном, когда в состав певчих вошли выдающиеся распевщики Иван Нос и Федор Христианин.

XVII век

В исторической науке XVII столетие принято называть «переходной эпохой», подготовившей реформы Петра Великого. Этот век опрокинул

привычные средневековые устои жизни, внес кардинальные перемены в духовное и культурное развитие Московской Руси. Крестьянские восстания, дворцовые перевороты, самозванство и, наконец, церковный раскол разрушили исконное «древлее благочестие». Духовная вражда породила церковные разногласия, отлучила от церкви многих талантливых людей, ушедших в раскол во имя сохранения старой веры. Все это сказалось на развитии русской художественной культуры.

Единство эстетических взглядов, определявших на протяжении семи веков теорию и практику храмового пения, в XVII веке было нарушено. В художественном мышлении этого периода переплелись два противоположных начала – уходящий в прошлое средневековый канон и ростки нарождающегося светского мироощущения. Веками существующее на Руси четкое разделение богослужебного (профессионального) и нецерковного (устного народного) творчества сохранилось, однако мирское все более властно входило в высокое храмовое искусство, вызывая к жизни новые формы, жанры и средства художественной выразительности.

Тенденции секуляризации и черты «переходности» явственно проступают во всех видах искусства. Знаком нового художественного мышления становится стиль *барокко*. Этот стиль отличается ярким динамизмом, склонностью к сопоставлению контрастных начал, декоративностью и праздничностью. В русле барочной эстетики родилась ранняя русская поэзия (Симеон Полоцкий), красочное декоративное зодчество (так называемое «московское барокко»), искусство иконописцев Грановитой палаты Московского Кремля, парсунная (портретная) живопись, театральные представления при дворе Алексея Михайловича и другие.

Смена культурных ориентиров не могла не сказаться на храмовом певческом искусстве. В гимнографию проникает мирское начало, постепенно разрушившее средневековую одноголосную традицию. Главное же – система богослужебного пения сменяется системой композиторского творчества. Развитие певческого искусства XVII века ознаменовано двумя основными тенденциями. Во-первых, произошла перестройка знаменного пения и его модернизация, во-вторых, родилось принципиально новое явление отечественной музыки – храмовое *партесное* многоголосие.

Реформа знаменного пения началась с так называемых киноварных помет – дополнительного ряда знаков, уточняющих звуковысотное положение знамен. Изобретение помет приписывалось новгородскому распевщику Ивану Шайдурову (Шайдуру). Киноварные пометы наносились красными чернилами (киноварью) перед каждым знаком для обозначения его точной высоты. В результате введения киноварных помет знаменный распев утратил гибкость интонирования и ритмическую свободу, наметилось сближение русского храмового пения с западноевропейской музыкой. Во второй половине XVII столетия по инициативе монаха Александра Мезенца киноварные пометы были заменены черточками – признаками, которые добавлялись к знамени. Знаменная запись, снабженная дополнительными

пометами и признаками, достаточно точно передает звучание мелодии и может быть переведена на современную пятилинейную нотацию.

Во второй половине XVII века в певческий обиход входят новые одноголосные распевы – киевский, болгарский и греческий. Песнопения этих распевов записывались пятилинейной нотацией. Они принесли на Русь элементы нового музыкального мышления – мажоро-минорную основу мелодии, повторность (вместо попевочно-вариантного строения), периодичность.

Попытки усовершенствовать знаменный распев с помощью чуждых ему принципов привели к распаду одноголосной средневековой традиции. В богослужебной практике начинает развиваться новый вид музыки – партесное пение. Свое название новый вид храмового пения получил от латинского слова partes – партии. В его основе лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов при господствующей роли четырехголосия. Этот принцип зародился в странах Западной Европы, развился в западных и юго-западных пределах Руси (в Украине и в Белоруссии) и уже в готовом виде был завезен в Москву в середине XVII столетия.

Партесное пение возникло на Руси путем «скрещивания» западной музыкальной системы с православными певческими традициями. Его введение было связано с деятельностью музыкантов, получивших образование за границей. Распространение партесного пения в московском государстве происходило путем сильного давления со стороны властей. Главный идеолог церковных реформ патриарх Никон приветствовал многоголосное пение. Партесы получили поддержку и со стороны царя Алексея Михайловича, который в начале 1652 года пригласил из Киева «творцов» (композиторов) партесного пения хор певчих, профессионально владеющих искусством многоголосия.

Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Они требовали от «спиваков» более мягкого и проникновенного стиля пения, противопоставляя его «густому басистому» искусству «московитов». Записывались партесные песнопения с помощью пятилинейной нотации. Правда, ноты были не круглыми, а квадратными. Крюковая же нотация постепенно уходит из церковного обихода.

Новый вид певческого искусства мог развиваться лишь при условии соответствующего эстетического и теоретического обоснования. Принципы партесного многоголосия были изложены в ряде учебных пособий. Самым ярким музыкантом-теоретиком этого времени был ***Николай Павлович Дилецкий*** (предположительно 1630 – 1680). О его жизни сохранились противоречивые сведения. Достоверно известно, что Дилецкий некоторое время жил и работал в Польше. В 1670-е годы он переехал в Москву, где прославился как композитор и педагог. Свои теоретическе взгляды Дилецкий изложил в труде «Идеа грамматики мусикийской».

«Мусикийская грамматика» – первый крупный трактат, в котором можно найти ответы на самые разные вопросы по эстетике музыки и нотной грамоте. В ней содержатся основные композиционно-технологические правила партесного многоголосия, знать которые предписывалось и композиторам и исполнителям. Автору удалось выделить элементарные приемы хорового письма, ориентируясь на исполнительские возможности не только коллективов столичных храмов, но и на хоры российской провинции.

На русской почве партесное многоголосие быстро обрело национально окрашенные черты, отличающие его от западноевропейской музыки. Русские партесы имеют много общего с жизнерадостной и декоративной храмовой архитектурой и иконописью конца XVII столетия, элементы украшательства, присущие новому многоголосию, напоминают причудливую поэзию раннего барокко.

Основу партесного пения составил четырехголосный аккордовый склад с четко определенной ролью каждого голоса. Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных распевов и помещалась в теноре (своеобразный cantus firmus). Бас являлся гармонической основой, дискант двигался параллельно тенору в терцию или сексту, альт дополнял гармонию. Данная хоральная структура лишь изредка сменялась элементами имитационной полифонии.

Наивысшего расцвета партесное пение достигло в новом жанре – *партесном концерте*. Концерт был рожден в недрах стиля барокко с его склонностью к пышности, помпезности, динамичности. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8 – 12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии без сопровождения каких-либо инструментов. Одним из главных правил сочинения партесных концертов было строгое соотнесение музыки и поэзии. Большое значение уделяется расположению частей произведения в соответствии с содержанием литературной основы. Именно поэтому в партесных концертах редко встречается реприза и лишь в тех случаях, если есть повторы текста. Важным также считался концертный принцип организации музыкального материала путем сопоставления полного звучания хора и выделенной ансамблевой группы.

Тенденция обмирщения музыкального искусства сказалась не только в храмовой культуре, но и в развитии внелитургической духовной песни. Одновременно с утверждением партесного пения возник новый бытовой жанр – многоголосная песня под названием – *псальма*. Она была основана на поэзии духовного содержания и исполнялась вне храма на три голоса без сопровождения инструментов. Псальма представляла собой строфическую песню с четко определенной ролью каждого голоса. Мелодика этой новой песенной поэзии не была связана с знаменным распевом, поскольку первоначально основой псальмы послужили источники европейской (польской, украинской) бытовой музыки.

Тема 8. Хоровое исполнительское искусство России XVIII – XIX веков

Хоровое искусство в России XVIII века основывалось на богатейших традициях русской хоровой музыки эпохи барокко. Хоровая музыка a cappella, вошедшая в самую глубь русской жизни через сферу культа со времен Средневековья в новую историческую эпоху приобрела новое значение. Она зазвучала на гражданских и придворных торжествах, народных гуляньях, в театральных постановках. По-прежнему, оставаясь одной из основных сфер музыкального творчества и исполнительства, хоровая музыка значительно расширила свои художественные возможности, главным образом благодаря появлению и развитию в России новых музыкальных жанров, и в частности оперы.

В XVIII веке значительно расширилось жанровое содержание хоровых произведений, появились профессиональные обработки русских и украинских народных песен, кантаты итальянского образца с оркестровым сопровождением, хоровая оперная музыка, танцевальная музыка с хором (например, полонез с хором) и др. Ведущим жанром хорового искусства этого времени был русский классический хоровой концерт – духовный концерт, достигший в екатерининскую эпоху своего наивысшего расцвета. Рожденный во второй половине XVII века в недрах раннего партесного многоголосия, духовный концерт на протяжении своего развития интегрировал два начала – церковную певческую традицию и новое светское музыкальное мышление. Во второй половине XVIII века этот жанр предстает как явление самобытное и одновременно принадлежащее к европейской барочной, затем классицистской музыке.

В истории русского классического хорового концерта выделяется несколько этапов.

1) Первый из них (1760 – 1770-е годы) представлен музыкой основоположников жанра – итальянского композитора Бальтазаре Галуппи и его ученика, русского мастера М. С. Березовского. Это был этап первоначальной апробации европейских барочных полифонических приемов на русской почве в сочетании с освоением новых форм музыкального классицизма.

2) Второй этап (1770 – 1780-е годы) ознаменован творческими достижениями Д. С. Бортнянского. В произведениях этого времени происходит утверждение классицистских средств выразительности при отказе от сложных полифонических форм (например, фуги).

3) Кульминация в развитии русского хорового концерта наступает в 90-е годы XVIII столетия. В этот период были созданы многие зрелые концерты Д. С. Бортнянского, а также сочинения его даровитых современников С. А. Дегтярева, А. Л. Веделя, И. А. Козловского и других. 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.

Деятельность практически всех крупнейших хоровых русских композиторов XVIII века, как правило, была связана с работой в Придворной певческой капелле Петербурга, что приводило к появлению в их творчестве духовной хоровой музыки. Так, сохранились сведения о создании Пашкевичем «Обедни» и пяти четырехголосных концертов, написанных для Капеллы. Хоровые концерты (около 60) составляют большую часть творческого наследия Д. Бортнянского. Хоровой концерт становится излюбленным жанром композиторов XVIII века, к нему обращаются не только русские, но и зарубежные музыканты, поселившиеся в России. Широко известными являются хоровые сочинения итальянских мастеров Сарти, Галуппи и других.

В петровскую эпоху хоровой партесный концерт достигает своего расцвета. Стиль партесного концерта этого времени монументален, торжественен, его можно определить как стиль высокого барокко. Произведения этого жанра весьма многообразны по своим видам, содержанию, они исполняются по всем поводам общественной и частной жизни, начиная от помпезных «викториальных» празднеств и кончая свадебными и погребальными обрядами.

Хоровую музыку в России XVIII века писали почти все крупнейшие композиторы – С. И. Давыдов, А. Л. Ведель, С. А. Дегтярев, Е. И. Фомин, О. А. Козловский и другие. Расцвет творчества русских композиторов повлек за собой развитие хорового дела, которое на протяжении XVIII века неуклонно набирало силы. Для этого в России были богатые предпосылки: тысячи церковных хоров и регентов, сотни авторов, написавших массу хоровой литературы – таков был итог движения хоровой культуры к началу XIX века. Правда, сочинения авторов, которые зачастую являлись и регентами, редко дотягивали до уровня концертов Березовского и Бортнянского. Однако масштаб их деятельности свидетельствует об огромном интересе и подлинной любви русского народа к хоровому пению.

Хоровое пение в XVIII веке охватывало почти всю страну: в каждом челе, в любом городском приходе имелся церковный хор, который состоял из простых крестьян, горожан. При этом каждый приход старался создать по возможности лучший хор.

Часто содержателями хоров становились помещики и купцы, покровительствующие музыкальному искусству. Так, в Москве славился хор купца Колокольникова, певчие Бекетовские, Чашниковские и другие. Хорошие хоры были у генерал-губернатора Москвы П. Еропкина, у генерала А. Леванидова в Киеве. Ими руководил А. Л. Ведель (1767 – 1808) – ученик Дж. Сарти, автор множества духовных концертов и служебных песнопений, написанных очень эмоционально, проникновенно, чувствительно, с яркой вокализацией и распевностью партий.

Хоровые коллективы организовывались и простыми любителями хорового пения. Прекрасные хоры были в различных учебных заведениях – семинариях, университетах.

Однако главным средоточием хорового дела в России XVIII века по праву считалась Придворная певческая капелла Петербурга. Для нее поставлялись певцы из специальных певческих школ Украины – Глухова, Харькова. Указ о создании глуховской певческой школы был издан в 1738 году. Певцов, получивших основательную профессиональную подготовку, присылали ко двору, а на их место набирали новых. По прибытии в Петербург мальчикам устраивали экзамен, после чего они попадали под опеку взрослых певцов, которые обучали их партесному пению.

Численность певцов Придворной певческой капеллы достигала 100 человек, поэтому потребность в хороших исполнителях была постоянной (особенно в дискантах), так как хор являлся непременным участником церковных служб, пышных дворцовых балов, оперных спектаклей. Насыщенность и виртуозность звучания хоров Придворной капеллы, красочность, столь характерная для русских хоров, яркие природные тембры, в первую очередь басы, светлые серебристые голоса мальчиков, эмоциональность исполнения, богатство нюансировки производили огромное впечатление на слушателей, особенно на иностранцев. Б. Галуппи, впервые услышавший капеллу, сказал: «Такого великолепного хора я никогда не слышал в Италии» [17, с. 39].

Эффективная система подготовки кадров Придворной капеллы стала распространяться и в других хорах, например, в хоре Шереметева, который устроил на Украине две певческие школы для подготовки музыкантов из семей крестьян. Из воспитанников этих школ можно назвать известного композитора С.А.Дегтярева (1766 – 1813) и выдающегося хормейстера Г.Я.Ломакина.

Максим Созонтович Березовский (1745 – 1777). Фигура М. С. Березовского является одной из самых загадочных для историков русской музыки. Основные вехи его жизни пролегают через Украину, Петербург, Италию и вновь Петербург.

Первые годы жизни Березовского связаны с городом Глуховым, в котором размещалась открывшаяся в 1738 году знаменитая хоровая школа, готовившая в Петербургскую придворную капеллу певчих. Музыкальное образование будущий композитор получил в Киевской духовной академии. В 50-х годах Березовский попал в Петербург, где в 1758 году поступил на службу в Ораниенбаумский театр, функционировавший при дворе Петра III. Здесь он являлся исполнителем вокальных партий в операх итальянских композиторов. Такое близкое знакомство с жанром оперы не могло не повлиять на дальнейшую ориентацию композитора в собственном творчестве.

В своих произведениях, лучшие из которых были написаны в 1760 – 1770-х годах, Березовский совершил поворот от барокко к классицизму в

области гармонии, тематизма, фактуры, формы. Композитору принадлежал приоритет в соединении новой музыкальной стилистики в области хоровых сочинений с древнерусскими текстами. Так произошло в его ранних духовных концертах «Придите и видите», «Тебе Бога хвалим», «Господь воцарися».

В 1769 году М. Березовский в качестве «пенсионера» был послан в Италию, в Болонскую филармоническую академию. Он успешно справился с учебой и получил звание «академика». За рубежом он написал оперу «Демофонт», которая была исполнена в 1773 году во время карнавальных празднеств в Ливорно, где во время русско-турецкой войны базировался российский флот. В этом же году Березовский вернулся на родину.

В Петербурге ему была предоставлена должность капельмейстера Придворной певческой капеллы, однако творческая жизнь мастера сложилась неудачно. Связано это было с резкой сменой эстетических вкусов двора в середине 1770-х годов. У слушателей явно ослаб интерес к высоким жанрам – хоровому концерту, опере-seria. При дворе утверждается иной, праздничный и легкий стиль искусства, от которого требовали более развлекательности, нежели серьезности. Эти новые вкусы, очевидно, пришли в противоречие с творческой индивидуальностью Березовского. Он продолжал творить хоровые концерты. Среди них называют такие образцы высочайшего профессионализма и вдохновения, как «Доколе, Господи», «В печалех ты, Господи», «Да воскреснет Бог!», «Не отвержи мене во время старости».

Умер композитор, скорее всего, от горячки – простудного заболевания – в молодом возрасте. Распространенное утверждение, что он окончил жизнь самоубийством, не имеет документального подтверждения.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751 – 1825). **Д**. С. Бортнянский является единственным в XVIII веке композитором, творцом русского классического хорового концерта, чьи сочинения не были забыты после смерти автора. Слава Бортнянского как самого крупного мастера храмовой музыки сохранялась за ним и в течение всего XIX века, да и позднее.

Первые сочинения композитора на богослужебные тексты появились в начале 1780-х годов, когда после возвращения из Италии он был назначен капельмейстером Придворной певческой капеллы. С этим коллективом мастер оказался связан до конца жизни.

Начиная с 90-х годов XVIII столетия творчество композитора всецело принадлежало хоровой музыке. Им создано большое количество сочинений для православных служб. Среди них две «Литургии св. Иоанна Златоуста», 10 «Херувимских», около 30 песнопений различных жанров, обработки знаменных распевов и другие. Самая значительная часть хорового творчества Бортнянского – духовный хоровой концерт. Ему принадлежит 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров.

С конца XVIII столетия музыка Бортнянского быстро распространялась по всей России. Спрос на его сочинения был чрезвычайно велик. Его концерты пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Хоровые концерты композитора поражают разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические, проникнутые размышлением о красоте, о бренности жизни.

Одно из глубоких и зрелых сочинений мастера – Концерт №32. Его текст взят из 38 псалма Библии, где есть строки: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой мой век… Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим…». В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством скорбно-элегического настроения и цельностью тематизма.

Бортнянский развил основной тип русского классического хорового концерта, соединив в музыке элементы светского музыкального инструментализма и вокальной церковной музыки. Как правило, концерты его имеют три части, чередующиеся по принципу быстро – медленно – быстро. По традиции форма духовного концерта, где музыка следует за текстом, отличается большей текучестью и отсутствием репризности. Поэтому многие концерты при господстве гомофонно-гармонической фактуры сохраняют элементы полифонического мышления. Это особенно ярко проявляется в финальных фугах.

Кроме концертов, Д. Бортнянский сочинил обиходные песнопения – многолетия, «Достойно есть» и другие. Особую любовь питал композитор к тексту «Херувимской». Его «Херувимская» №7 является подлинным шедевром этого жанра.

Полозова Ирина Викторовна

РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА И ЭСТЕТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КЛАССИЦИЗМА

XVIII век в истории русской культуры – «золотой» период в ее развитии – проходит под безусловным влиянием эстетики эпохи Просвещения и классицистского стиля. Классицистские тенденции получают активное развитие в русской культуре, в том числе и музыкальной, начиная со второй трети столетия, и именно с этого времени русское искусство начинает активно встраиваться в европейский культурный контекст. Русский классицизм, как и классицизм европейский, в разных видах искусства апеллирует к универсализму, строгой рассудочной упорядоченности и выверенности. Классицизм характеризуется достаточно широким спектром общестилевых установок, которые проявили себя в разных видах искусства, разных национальных и региональных традициях, различных жанрах (например, всем хорошо известно правило «трех единств»). Русский классицизм был подвержен тем же нормам и идеологическим установкам, что и классицизм западноевропейский. Поэтому сочинения, созданные в

России музыкантами классицистской эпохи, по своему содержанию и звуковому воплощению оказываются максимально созвучными сочинениям западноевропейских композиторов середины – второй половины XVIII века. Так, неискушенному слушателю достаточно сложно на слух отличить инструментальные сочинения Д. С. Бортнянского или М. С. Березовского от аналогичных композиций представителей мангеймской школы, сочинений раннего классицизма; в оперных увертюрах В. А. Пашкевича или Е. И. Фомина очевидны параллели с оркестровым звучанием произведений В. А. Моцарта; сюжеты оперных либретто, на которые писались сценические произведения в России, опирались на античные источники, например, в изложении П. Метастазио или А. Дзено, а добродетели русских монархов и императриц воссылались в многочисленных аллегорических хоровых прологах в античном духе. Параллели можно продолжать и далее. Вместе с тем в русском классицизме мы обнаруживаем и свою специфику. Пожалуй, главной отличительной чертой отечественного классицизма в музыке является опора на развитую хоровую исполнительскую традицию, практику хорового соборного пения. Напомним, что для России жанры хоровой музыки были отправной точкой, а не итоговой. Отсюда иной вектор развития: если для европейской музыкальной культуры классицизма ведущим было инструментальное мышление (вспомним, например, процесс симфонизации оперы, зародившийся именно в рамках европейского классицизма), то в отечественном искусстве инструментальная музыка долгое время выполняла периферийную, факультативную функцию, постепенно осваивалась его логика композиции, принципы фактурного развития и т.п. В результате, в европейском классицизме циклическая структура, основанная на контрасте частей с противопоставлением тематизма, носила, прежде всего, инструментальный характер (симфония, концерт, соната), а в русском классицизме воплощением такой логики являет собой именно хоровой концерт. Отметим и то, что развитая практика хорового музицирования оказывается востребованной и в тех жанрах, в которых в европейском классицизме практически игнорировалось. Так, русский музыкальный театр с момента своего возникновения в XVIII столетии характеризуется наличием развернутых хоровых номеров и целых хоровых сюит, которые органично встраивались в оперные либретто. В своем сообщении мы остановимся на достаточно узком и вместе с тем показательном проявлении усвоения классицистских норм письма в отечественной музыке конца XVIII века. В центре нашего внимания будет музыка, изначально предназначенная для отправления богослужения, либо тесно связанная с ним. Прежде чем обратиться к анализу конкретных произведений, укажем на ключевые черты отечественной литургической музыки XVIII века. 1. XVIII столетие – век Просвещения, – как хорошо известно, характеризуется беспрецедентной секуляризацией жизни. Если все предшествующее развитие русской культуры было детерминировано церковной практикой, то в XVIII веке ситуация кардинально меняется: теперь уже светские нормы и правила поведения определяют все стороны

человеческой жизни, в том числе и церковную. Приведем только один пример из огромного массива подобных. Й. Гарднер в своем солидном исследовании пишет: «У Веделя чувствуется очень сильное (почти до заимствования) влияние светской музыки конца XVIII в. Например, в его “Покаянии” на словах Искусствоведение 149 “но яко щедр очисти” слышится почти точно одна из модных в то время французских бержеретокпасторалей (как в “Пиковой даме” Чайковского (от себя добавим, что этот жанр был очень любим в России в период галломании, начиная с середины XVIII века, например, его использует Д. С. Бортнянский в своей опере “Сокол”. – И. П.))» [2, с. 198]. В результате, в музыке XVIII века происходит сращивание светской и богослужебной практики: духовные песнопения пишут так же, как и оперы, – с колоратурами, эффектными соло, используя бравурные ритмы и танцевальные метроритмические формулы (об этом подробнее см.: [4, с. 70-73]). 2. Универсальность стиля и техники письма. В классицистском искусстве, в том числе и отечественном, происходит нивелирование национально специфического. Помимо справедливого мнения М. Рыцаревой о духовных концертах Б. Галуппи, что это «музыка без времени, без авторской индивидуальности, без кульминаций. Она красивая, гармоничная, возвышенная, ровная, могущая длиться бесконечно» [5, с. 101], учтем и еще один немаловажный фактор: композиторская школа отечественного музыкального искусства второй и особенно последней трети XVIII столетия представлена значительным числом композиторов других национальных школ, прежде всего, итальянской. Плохо понимая специфику русской культуры, ее традиций, истории, часто не владея русским языком, композиторы-иностранцы активно обращались к области хоровой музыки, создавая свои сочинения, в том числе, для православного богослужения1 . Естественно, что универсализм и наднациональное как типологический признак классицизма проявляет себя как в светском искусстве, так и в богослужебной певческой практике. Обращаем внимание на то, что именно в XVIII столетии в церковном пении наблюдается максимальный отход от средневековых традиций богослужебного пения, которые были основой русской хоровой певческой культуры. Неслучайно XVIII век в истории отечественной богослужебной музыкальной культуры обозначается как «итальянский период», где вектор классицистского европейского письма оказывается доминирующим. Отметим тот факт, что возвращение к истокам будет весьма длительным и поначалу робким. Только во второй половине – конце XIX века отечественные музыканты осознают необходимость возрождения средневековых традиций знаменного пения, этого неисчерпаемого кладезя богослужебного пения. 3. В эпоху классицизма в среде отечественных музыкантов происходит освоение европейских жанров культовой (католической) музыки: оратории, кантаты, мессы, реквиема и др. Этот процесс освоения инородных для православия жанров начался еще задолго до XVIII века. Так, партесный концерт как адаптированная практика европейского концертного стиля, активно вводится в богослужебное пение еще в 1630-е годы2 . В XVIII веке в отечественный музыкальный обиход

внедряются новые жанры: кантата, оратория, реквием и др. Безусловно, попав на иную культурную почву, эти жанры должны были пройти адаптационный процесс. Однако далеко не всегда он был органичным и художественно осмысленным. На наш взгляд, можно говорить о двух уровнях адаптации европейских жанров. Первый – чисто внешний, формальный – сводился к перетекстовке латинских богослужебных текстов русскими вариантами аналогичных молитв Православной церкви, а иногда сохранялся и латинский первоисточник. Эта практика прежде всего была характерна для большого числа композиторов иностранного происхождения, проживавших и работавших в России на протяжении всего столетия. При этом композиторы, обращаясь к литургическим текстам, трактуют их предельно обобщенно, если не сказать, индифферентно. Такое отношение композиторов к литургическому слову, на наш взгляд, является одним из проявлений принципа универсализма, который способствует не отражению в музыке индивидуального прочтения текста, его тонкой психологической передачи, а выражению того или иного аффекта с помощью характерного набора средств выразительности. Примеры типизации, обобщенного выражения звучащего литургического слова мы находим не только в богослужебных композициях композиторов-иностранцев (например, Б. Галуппи, Д. Сарти и др.), но и в творчестве наших соотечественников. Так, в хоровых сочинениях Д. С. Бортнянского или С. А. Дегтярева мы неоднократно встречаем примеры жанровой «модуляции», когда на один и тот же музыкальный текст «накладываются» разные вербальные ряды и произведение из одного жанра переходит в другой. А. В. Лебедева-Емелина в качестве примера такой жанровой модуляции приводит музыку кантаты С. Дегтярева «Архистратигу Михаилу», которая была основана на материале духовного концерта «Срадуйтеся нам» того же композитора [3, с. 127]. По мнению ученого, «хоровые концерты в последней трети XVIII в. нередко выполняли роль приветственных кантат на юбилейных торжествах государственных учреждений и на посольских приемах, иногда вплотную 1 Во второй половине XVIII в. контакты между музыкантами Германии и России были довольно множественны и стабильны. Во многом прибывшие в Россию композиторы, исполнители и антрепренёры преследовали личные цели – получить известность, возможность делиться своим творческим опытом, наконец, улучшить и стабилизировать материальное положение. Отметим, что в России XVIII веке иностранцам, приехавшим на службу, создавались привилегированные условия, существенным образом отличавшиеся от условий, предлагаемых русским музыкантам. Так, еще Пётр I устанавливает ряд льгот для иностранцев с целью привлечения их на службу в Россию. В результате оплата деятельности иностранных и отечественных композиторов и исполнителей в рассматриваемый период различалась кратно. Такая ситуация сохранялась и в первой половине XIX в., о чем пишет М. А. Сапонов: «Жалованье иностранцам назначалось намного выше, чем русским подданным, а после 10(!) лет службы они получали солидную пожизненную пенсию, которая выплачивалась даже в том случае,

если пенсионер покидал Россию. К примеру, пианист Э. Гарткнох, приглашенный по рекомендации своего учителя И. Н. Гуммеля возглавить музыкальный класс Московского Сиротского института, получал 6000 рублей ассигнациями в год – сумма, раз в 20 превышавшая оклад любого русского педагога» [6, с. 286]. 2 В этом отношении показательным является один из ранних образцов партесного стиля – композиция «Свете тихий» неизвестного автора первой половины XVII века. Данное песнопение зафиксировано в рукописи, принадлежащей Вяжецкому монастырю Новгородской епархии, и убедительно репрезентирует основные стилевые признаки барочного концертного стиля, получившего большое распространение в западноевропейской, а позже и в русской культуре XVII в. [1]. 150 ISSN 2618-9690. № 7 (93) 2018 приближались по своей функции к произведениям прикладного характера, сопровождая званые обеды и даже игру в карты» [Там же, с. 87]. Таким образом, происходит не только жанровая модуляция, но и модуляция смыслов и предназначения, когда литургический жанр духовного концерта оказывается основой для произведения светского характера, имеющего прикладную функцию. Еще одним показателем нового отношения к литургическому тексту становится соединение в одной композиции, например, в духовном концерте, разных литургических текстов (псалмов). Это в конце XVIII – начале XIX века является характерным композиционным приемом. В результате происходит «модуляция концерта в преимущественно музыкальный жанр, со всеми вытекающими отсюда стилистическими последствиями, которая приблизила русскую духовную музыку второй половины XVIII века к современной ей западноевропейской, где текст в значительной мере потерял сюжетное значение (эта линия ушла в жанр оратории) и формализовался до уровня самых общих образов в жанре мессы» [5, с. 59]. Второй уровень «встраивания» новых для России музыкальных жанров в культурный контекст связан с более глубоким адаптационным процессом европейских культовых жанров на русской почве. В результате освоения отечественными музыкантами новых текстов, композиционных форм и средств выражения их сочинения отражали, с одной стороны, усвоение драматургической логики импортированных европейских жанров, отчасти их содержательное наполнение, а с другой – были связаны с новыми оригинальными текстами, актуальным именно для России содержанием, наконец, с попытками привнести национальный мелос в общеевропейский музыкальный контекст. Остановимся на двух показательных, на наш взгляд, музыкальных примерах. Сочинения Джузеппе Сарти (1729-1802) – одного из наиболее представительных композиторов итальянского происхождения, прослужившего более 20 лет при Дворе в России и оказавшего огромное влияние на эволюцию музыкального процесса в стране – характеризуются богатой жанровой палитрой и высокопрофессиональным претворением норм классицистского письма. Автор многочисленных опер, кантат, популярных до настоящего времени богослужебных песнопений, Сарти был ценим современниками прежде всего за его помпезные ораториальные сочинения на

русские и итальянские тексты. Они создавались для большого исполнительского состава. Так, его оратория «Слава в вышних Богу» в 7 частях предназначена для 2 симфонических оркестров, 1 рогового оркестра, 2 хоров, с использованием дополнительных труб, гуслей, группы ударных, треугольника, пушек и пиротехнической батареи (фейерверк) [3, с. 131]. Как пишет М. Г. Рыцарева, «сочетание праздничных литургий, обычно оканчивавшихся пением хвалебных, с пушечной пальбой было своеобразным обычаем русского двора, особенно во времена Елизаветы» [5, с. 146]. Сочинения Сарти, в том числе и духовные, характеризовались торжественностью и пышностью звучания, обилием эффектных и красочных приемов, что позволяет считать его одним из лидеров отечественной сервилистики. «В хоровом творчестве Сарти тенденция секуляризации достигла столь высокой степени, что его произведения на православные канонические тексты по характеру музыки практически порывают с культовой традицией и воспринимаются как составная часть пышного придворного церемониала» [3, с. 80]. Сарти виртуозно владеет как инструментовкой, так и полифоническим и гомофонно-гармоническим письмом, а его партитуры отражают общую, «усредненную» классицистскую манеру письма, что замечательно прослеживается на примере его «русской оратории» «Тебе Бога хвалим». Вся композиция выдержана в классическом хоровом стиле, тогда как традиции русского богослужебного пения здесь практически полностью игнорируются. Обратим внимание и на то, что текст этой оратории представляет собой перевод с латыни широко распространенного в католичестве текста А. Медиоланского “Te Deum”, тогда как русским языком, следовательно, и текстовым аналогом композиции, Сарти не владел. По сути, перед нами «калька» европейского текста, многократно воплощенного в музыке предшествующих эпох. Сочинения другого композитора, трудившегося на ниве отечественного музыкального искусства, Осипа Антоновича Козловского (1757-1831) также характеризуются следованием общеевропейским канонам музыкального классицизма. Автор многих замечательных сочинений инструментальной и вокальной музыки, популярнейших в то время полонезов с хором, музыки к трагедиям и др. произведений, Козловский, проживая в России, сочинил Missa Defunctorum (Реквием, 1798, вторая редакция 1825 г.). Реквием Козловского является одним из первых, созданных в России (десятью годами ранее в Петербурге был создан Реквием Д. Чимароза, приехавшего на службу к императорскому двору). Как отмечают исследователи, в Реквиеме Козловского проявляются те же стилевые черты, что и в сочинениях этого автора в других жанрах и, прежде всего, в области музыкально-театрального искусства: «Соединение в Реквиеме лирико-романсового развития образности (мелодика буквально наполнена характерными интонациями “российских песен”) с темами крупного трагико-философского обобщения» [Там же, с. 134]. Козловскому удается создать впечатляющую по силе выразительности лирико-драматическую композицию, осваивая новую для России сферу трагической образности в музыкальном искусстве.

Впоследствии эта образная линия получит свое развитие в сочинениях кантатного жанра А. Рубинштейна, С. Танеева, С. Рахманинова и др., а также подготовит зарождение героико-трагической образной сферы в русской опере. Реквием Козловского опирается на классицистские образцы этого жанра: сочинения В. Манфредини, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, В. Моцарта, многие из которых звучали в Петербурге XVIII века. Композитор воспроизводит классическую структуру заупокойной мессы, обращается к каноническому латинскому тексту, традиционные ритмо-интонационные комплексы, раскрывающие как сферу трагического, инфернального (так, в “Dies irae” достаточно явно прослеживаются аналогии с сценами фурий в «Орфее» К. Глюка), так и скорбно-ламентозного (например, “Lacrymosa dies illa”) и т.п. Также, как и в сочинениях западноевропейских современников, в Реквиеме Козловского практически стирается грань между литургической традицией Искусствоведение 151 и светской музыкальной культурой: образные и интонационные связи оказываются настолько крепкими, что в стилевом отношении граница между светскими и культовыми жанрами здесь почти не ощущается. Таким образом, рассмотренные нами примеры творчества Дж. Сарти и О. Козловского, служивших при русском императорском дворе в конце XVIII столетия, отражают основные признаки развития литургической музыки эпохи классицизма: сближение стилевых признаков светского и богослужебного искусства, что отражает практику секуляризации жизни; универсальность общеевропейской композиторской практики с периферийным воплощением национальных признаков; освоение богослужебных жанров католической музыки и ее внедрение в отечественный музыкальный обиход.

Список источников

1. Антология русской и восточно-славянской духовной музыки: в 13-ти т. СПб.: Музыка, 2000. Т. V. Московское барокко XVII – первой четверти XVIII в. XVI–114 с.

2. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской православной церкви: в 2-х т. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. История. 526 с.

3. Лебедева-Емелина А. В. Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2010. 304 с.

4. Полозова И. В. Богослужебное пение в России XVIII – начала XX столетия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 69-74.

5. Рыцарева М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006. 244 с. 6. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. 344 с.

Тема 9. Выдающиеся русские хоровые коллективы XX – XXI веков и их дирижеры

Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга – старейшее русское профессиональное музыкальное учреждение, определившее своей деятельностью становление и развитие всей русской профессиональной музыкальной культуры. Здесь впервые в России последовательно возникали все основные направления музыкального исполнительства и музыкального образования.

Датой рождения Капеллы принято считать 12 августа 1479 года, когда основанный великим князем Московским Иваном III хор Государевых певчих дьяков принимал участие в службе освящения Успенского собора, первого каменного храма Московского Кремля.

Певчие постоянно находились при государе и обеспечивали разнообразные нужды двора: участие в богослужениях, сопровождение государей при паломничестве, в гостевых визитах и военных походах, пение на торжественных приемах и обедах, при наречении на царство, в дни тезоименитств и крестин. Помимо музыки, певчие обучались грамоте и наукам. Первоначально в хоре пели только мужчины, но с середины XVII в. с развитием многоголосного пения в составе хора появились мальчики.

Иван Грозный привез из Новгорода в Александрову слободу двух замечательных мастеров-распевщиков – Федора Крестьянина и Ивана Носа, основателей первой русской певческой школы. Певцы хора были и творцами новых музыкальных произведений. В числе певчих дьяков были известные теоретики,композиторы и регенты XVI–XVII вв.: Ян Коленда, Николай Бавыкин, Василий Титов, Михаил Сифов, Стефан Беляев и др.

Воспитание в государевой семье обязывало досконально знать церковную службу, а значит, владеть музыкальной грамотой и уметь петь в хоре. Иван Грозный, например, не только пел, но и сочинял музыку. Сохранились два его собственных произведения – стихиры в честь митрополита Петра и Владимирской иконы Богоматери.

В 1701 году Петр I переименовал хор Государевых певчих дьяков в Придворный хор. Певчие постоянно сопровождали государя в его поездках и военных походах. Придворный хор побывал на берегах Невы ещё до основания Санкт-Петербурга иучаствовал в молебне в честь победы войск Петра при Ниеншанце. А 16 (27) мая 1703 года государевы певчие участвовали в торжествах по случаю основания новой столицы (история сохранила для нас имена всех 28 певчих). Вся последующая биография хора связана уже с Санкт-Петербургом.

Петр I много времени проводил в обществе своих певчих, заботился об их быте, сам следил за своевременным пополнением творческого состава, часто исполнял в хоре партию баса. Свидетельство тому – многочисленные записи в походном журнале, указы императора, сохранившиеся нотные хоровые партии, правленые рукой Петра.

21 сентября 1738 года по указу императрицы Анны Иоанновны для нужд Придворного хора в украинском городе Глухове открывается первая специальная школа. С 10 января 1740 года, по её же указу, вводится обучение малолетних певчих игре на оркестровых инструментах.

Являясь единственным художественно и организационно сложившимся государственным хоровым коллективом, Придворный хор участвовал во всех музыкальных мероприятиях, проводившихся в столице. Придворные певчие были непременными участниками торжественных празднеств, ассамблей и маскарадов. С 30-х годов XVIII века Придворный хор привлекается к постановкам спектаклей Придворного театра. Хор дал оперной сцене многих солистов, широко известных в музыкальных кругах своего времени. В их числе – Максим Созонтович Березовский и Марк Фёдорович Полторацкий, которые украшали своим участием итальянские и русские оперные спектакли. Дмитрий Степанович Бортнянский, будучи ещё мальчиком, исполнял соло в опере итальянского композитора Франческо Арайи.

Разнообразие деятельности хора потребовало увеличения его состава, и по указу императрицы Елизаветы Петровны от 22 мая 1752 г. он был укомплектован 48 взрослыми и 52 малолетними певчими.

15 октября 1763 года Придворный хор переименован Екатериной II в Императорскую придворную певческую капеллу. Её первым директором стал Марк Полторацкий.

За время своей деятельности Капелла явилась важнейшим источником музыкального просвещения в России, крупной профессиональной школой, воспитавшей многие поколения дирижёров, композиторов, певцов и исполнителей на оркестровых инструментах. Многие годы жизни и творчества выдающихся музыкальных деятелей – Глинки, Римского-Корсакова, Балакирева, Бортнянского, Аренского, Ломакина, Варламова и других – были связаны с Капеллой.

В первых же концертах открытого в 1772 г. Петербургского музыкального клуба певчие Капеллы с оркестром исполняли кантаты и оратории Перголези, Грауна, Иомелли и других.

В течение нескольких десятилетий управление Капеллой осуществляется итальянскими маэстро. Это Балтазар Галуппи, учитель Бортнянского (1765–1768 гг.); Томмазо Траэтта (1768–1775 гг.); Джованни Паизиелло, сочинивший для петербургской сцены своего знаменитого «Севильского цирюльника» (1776–1784 гг.); Джузеппе Сарти (1784–1787 гг.). В эти же годы в Капелле работал Доменико Чимароза. Выдающиеся композиторы своего времени, они были замечательными наставниками. При их поддержке молодые русские музыканты овладевали высочайшим мастерством европейской музыкальной школы.

В 1796 году директором Капеллы становится Дмитрий Степанович Бортнянский. При нем хор Императорской капеллы приобретает европейскую известность. Дмитрий Степанович сосредоточивает все свое внимание на усовершенствовании хора и сочинении произведений для него.

В 1808 году по инициативе Бортнянского для Капеллы был выкуплен участок с двумя домами, большим садом и двором между ними. Здесь и сейчас находятся здания Капеллы. Благодаря соседству с Певческой капеллой получил свое название Певческий мост.

Со времени организации в 1802 г. Санкт-Петербургского филармонического общества Капелла участвовала во всех его концертах. Благодаря выступлениям Капеллы столица впервые познакомилась с выдающимися творениями музыкальной классики. Первое исполнение в России Реквиема Моцарта Капеллой с симфоническим оркестром состоялось 23 марта 1805 г., Missa solemnis Бетховена – 26 марта 1824 г. (мировая премьера); Мессы до мажор Бетховена – 25 марта 1833 г., Девятой симфонии Бетховена – 7 марта 1836 г., Реквиема Берлиоза –1 марта 1841 г., исполнялись оратории Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года», четыре мессы Керубини и др.

Хоровые концерты в зале Капеллы и даже «пробы» (генеральные репетиции) под управлением Бортнянского всегда привлекали множество слушателей.

После кончины Бортнянского Капеллу в 1826 году возглавил Фёдор Петрович Львов. При нем крепко сохранялись традиции главного русского хора.

В 1829 году прусский король Фридрих-Вильгельм III направляет в Санкт-Петербург для ознакомления с постановкой дела в Капелле капитана 2-го прусского гвардейского полка Пауля Эйнбека. Король хотел реорганизовать полковые (протестантские) хоры и хор Берлинского собора («Домхор») по образцу Петербургской капеллы. Эйнбек отзывается в своих донесениях о постановке дела в Капелле с большой похвалой. По словам Эйнбека, мальчики учились не только музыке, но и общеобразовательным предметам и, при спадении с голоса, если у них не появлялся хороший мужской голос, поступали или на гражданскую службу, или же на военную службу в офицерском чине.

Как сообщает капитан Эйнбек, Капелла имела в 1829 году в своем составе 90 человек: 40 взрослых (18 теноров и 22 баса, среди которых было 7 октавистов) и 50 мальчиков – по 25 дискантов и альтов.

Эйнбек называет следующие причины, обусловливающие высокое совершенство хора: 1) все певцы обладают исключительно хорошими голосами; 2) все голоса поставлены по лучшей итальянской методе; 3) как весь ансамбль, так и его соло-партии великолепно выучены; 4) как находящийся на государственной службе специально в качестве церковных певчих, хор Капеллы образует одно целое и не зависит от разных случайностей, а певцы не посвящают своей деятельности посторонним делам.

После Фёдора Львова руководство Капеллой перешло к его сыну Алексею Фёдоровичу, скрипачу с мировым именем, композитору, автору музыки гимна Российской империи «Боже, Царя храни!», а также выдающемуся инженеру путей сообщения. Алексей Львов, генерал-майор,

тайный советник, близкий к императору и всей царской семье, стал великолепным организатором профессионального музыкального образования. Он был управляющим Придворной капеллой с 1837 по 1861 год.

1 января 1837 года по инициативе государя капельмейстером Капеллы был назначен Михаил Иванович Глинка, прослуживший в ней в течение трех лет. Исторический разговор императора Николая I и Глинки состоялся в вечер успешной премьеры «Жизни за царя». В своих «Записках» композитор вспоминает: «Того же дня вечером за кулисами государь император, увидя меня на сцене, подошёл ко мне и сказал: «Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны по всей Европе и, следственно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами».

Выдающийся знаток вокального искусства, Глинка быстро достиг высоких результатов в развитии исполнительского мастерства Капеллы. Он ревностно относился к подбору и обучению певчих. Так, летом 1838 года Глинка предпринял поездку на Украину и привёз оттуда 19 исключительно одарённых малолетних певчих и двух басов. Одним из них был Семен Степанович Гулак-Артемовский, оперный певец, композитор, драматический артист, драматург, автор первой украинской оперы.

В 1846 году при Капелле были открыты регентские классы для подготовки руководителей церковных хоров. С 1858 года в Капелле окончательно утвердилась работа оркестровых классов.

Это принесло огромные практические результаты: малолетние певчие получали возможность продлить свою жизнь в музыке. В возрасте, когда происходит ломка голоса, мальчики отчислялись из хора и переводились, в зависимости от природных способностей, в инструментальные или регентские классы. Некоторые певчие одновременно посещали и те, и другие классы.

Свою лепту в совершенствование исполнительского мастерства хора внесли выдающиеся русские музыканты Гавриил Якимович Ломакин и Степан Александрович Смирнов.

Большим вкладом в музыкальное просвещение России была 32-летняя деятельность организованного Львовым в 1850 г. Концертного общества при Придворной капелле. Главным администратором общества состоял Дмитрий Стасов. Местом деятельности общества был концертный зал Капеллы, а исполнителями – её хор, состоявший из 70 певчих, и оркестр Императорской оперы. Солистами были виднейшие вокалисты и инструменталисты. Хор Капеллы, выступавший в каждом концерте общества, расценивался Владимиром Стасовым как «замечательная редкость нашего отечества, не имеющая себе подобных в Европе».

В 1861 году должность управляющего Придворной певческой капеллой занял Николай Иванович Бахметев, генерал-майор, известный композитор и музыкант, большой знаток традиций русского церковного пения.

16 июля 1882 года по инициативе Александра III были утверждены временное положение и штат первого русского симфонического оркестра – Придворного музыкантского хора. Этим актом завершилось создание одного из крупнейших мировых музыкальных центров. Придворная певческая капелла теперь имела в своем составе большой хор, музыкальную школу, инструментальные классы, школу театральных искусств (Шляхетский корпус), регентские классы и, наконец, первый в России симфонический оркестр.

В 1883 году управляющим Придворной певческой капеллой был назначен Милий Алексеевич Балакирев, а его помощником утверждён Николай Андреевич Римский-Корсаков. Последний вел оркестровый класс в музыкальной школе и поставил это дело настолько хорошо, что постепенно выпускники школы стали ведущими музыкантами оркестра. Совместная работа Балакирева и Римского-Корсакова в течение 10 лет – целая эпоха в развитии исполнительской, учебной и воспитательной работы в Капелле.

С 1884 года обучение в школе Капеллы стало происходить по программам консерватории с выдачей выпускникам удостоверения свободного художника, подтверждавшего высшее музыкальное образование.

При Балакиреве была осуществлена капитальная перестройка всех зданий Капеллы по проекту Леонтия Николаевича Бенуа.

К концу XIX века Императорская придворная певческая капелла сложилась как уникальный, не имевший аналогов в мире, творчески-исполнительский и учебно-образовательный музыкальный центр, где процесс обучения и воспитания молодых музыкантов органично сочетался с концертно-исполнительской деятельностью. Именно здесь рождались наилучшие в России кадры по всем музыкальным специальностям.

XX век стал тяжелейшим испытанием для России и русской культуры. После Октябрьской революции 1917 года структура Капеллы подверглась разрушению: были аннулированы регентские классы и шляхетский корпус, где мальчиков, «спавших с голоса», обучали театральному мастерству. Впоследствии из структуры Капеллы был выведен симфонический оркестр, ставший основой первой советской филармонии, а затем и школа (Хоровое училище).

Бывшие Придворные хор и оркестр продолжили активную концертную деятельность. Большая часть концертов давалась на рабочих, студенческих и воинских клубных площадках, а также в собственном зале. В репертуар входили произведения Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова, Рахманинова, народные и революционные песни.

В 1918 году Капелла была переименована в Петроградскую народную хоровую академию. В 1921 г. на базе Придворных хора и оркестра основана Петроградская государственная филармония. Бывший Придворный оркестр ныне известен как Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии.

До 1920 г. хор состоял из 30-35 мужчин и 40-50 мальчиков – воспитанников хоровой школы. Весной 1920 г. хор реорганизуется: в него впервые включается группа из 20 женских голосов.

В 1922 году хор был выделен в самостоятельную организацию и весь учебно-производственный комплекс, состоящий из хора, хорового техникума и хоровой школы, и переименован в Государственную капеллу. В октябре 1922 года она переименовывается в Академическую капеллу.

В 1923 году в хоровую школу при Капелле впервые были приняты девочки. С 1925 года хор Капеллы состоял из 30 мужчин, 28 женщин, 40 мальчиков и 30 девочек.

В 1928 году в Капелле был установлен орган фирмы *E.F.Walcker,* ранее находившийся в Голландской Реформаторской церкви на Невском проспекте.

Наивысшие творческие достижения Капеллы первой половины XX века во многом связаны с именами Палладия Андреевича Богданова и Михаила Георгиевича Климова.

Палладий Богданов – выдающийся музыкант и педагог, ученик Балакирева, композитор, народный артист РСФСР. Короткое время Палладий Андреевич был старшим учителем пения (главным дирижёром) Придворной певческой капеллы. В начале Великой Отечественной войны хоровая школа, возглавляемая Богдановым, была эвакуирована в Кировскую область. При возвращении из эвакуации в 1943 году школа задержалась в Москве, и на её основе Александром Свешниковым было создано Московское хоровое училище. В 1944–1945 годах в кратчайшие сроки Палладий Богданов восстанавливает деятельность школы в стенах Ленинградской капеллы. Долгие годы он руководил Хором мальчиков училища, воспитав блестящую плеяду музыкантов.

Михаил Климов – выдающийся дирижёр и педагог, внесший колоссальный вклад в совершенствование первого русского хора, его сохранение, развитие в новых условиях и приведение его к вершинам исполнительского искусства. С каждым годом Климов пополнял репертуар Капеллы фундаментальными произведениями мировой классики, формировал новые хоровые программы. В концертах регулярно исполнялись крупные кантатно-ораториальные произведения русской и западноевропейской музыки.

В 1928 году Капелла под руководством Климова выезжает в большую гастрольную поездку по странам Западной Европы: Латвии, Германии, Швейцарии, Италии. Гастроли прошли с исключительным успехом. После кончины Климова в 1937 году, в предвоенный период короткое время Капеллой руководили Николай Данилин и Александр Свешников – выдающийся специалист хорового дела и талантливый организатор.

Великая Отечественная война изменила характер деятельности Капеллы. Часть артистов хора ушла на фронт. Остальной состав Капеллы и её хоровая школа в 1941 году была эвакуирована в Кировскую область.

Главным дирижёром в это тяжелейшее время была Елизавета Петровна Кудрявцева, выдающийся педагог, первая женщина-дирижёр

профессионального хора в России. Перестроив репертуар, Капелла в составе 50-60 артистов выступала с концертами в воинских частях, госпиталях, на фабриках и заводах, в концертных залах многих городов. С сентября 1941 по июль 1943 года Капелла дала 545 концертов.

Осенью 1943 года художественным руководителем Капеллы был назначен Георгий Александрович Дмитревский, выдающийся мастер, один из крупнейших советских хормейстеров. Он внёс огромный вклад в развитие исполнительской и учебно-воспитательной деятельности Капеллы. С его именем связано блестящее возрождение Капеллы в послевоенные годы.

В ноябре 1944 года Капелла возвратилась в Ленинград. Состав хора с 60 человек увеличился вдвое. К концу 1945 года деятельность Капеллы возобновилась почти в довоенном объеме.

В период с 1946 по 1953 годы Капеллой были впервые исполнены и возобновлены «Иоанн Дамаскин» Танеева, Месса си минор Баха, Реквием Верди, «Времена года» Гайдна, «Из Гомера» Римского-Корсакова, Реквием Моцарта, хоры из опер Вагнера и многие другие произведения. Состоялись премьеры ряда крупных сочинений советских композиторов.

В 1954 г. в связи со 150-летием со дня рождения М. И. Глинки Академической капелле и Хоровому училищу при ней было присвоено имя Михаила Иванович Глинки.

В течение двух десятилетий Капелла переживала серьёзный творческий кризис. Частая смена руководителей, дирижёров, хормейстеров, нестабильность певческого состава, отсутствие творческого единства внутри коллектива неблагоприятно сказывались на звучании хора. Затормозилась работа над новыми произведениями.

В 1974 году Капеллу возглавил её воспитанник Владислав Чернушенко. Наделённый огромным талантом, блестящими профессиональными знаниями и организационной энергией, он сумел вернуть старейший хор России на его исторические позиции. Под его руководством возрождается мировая слава знаменитого русского хора.

С именем Владислава Чернушенко связано и возвращение в концертную жизнь страны громадного пласта русской духовной музыки, долгое время находившейся под запретом. Именно хор Ленинградской капеллы под управлением Чернушенко в 1982 году после 54-летней паузы исполнил «Всенощное бдение» Рахманинова. Вновь зазвучали духовные произведения Гречанинова, Бортнянского, Чайковского, Архангельского, Чеснокова, Березовского, Веделя.

С приходом Владислава Чернушенко постепенно восстановился характерный для Капеллы широкий диапазон исполняемой музыки; важное место в репертуаре заняли сочинения крупных вокально-инструментальных форм – оратории, кантаты, реквиемы, мессы. Особое внимание Капелла уделяет музыке современных композиторов, а также редко исполняемым сочинениям.

1 ноября 1991 года в структуре Капеллы воссоздан Симфонический оркестр, который завоевал признание и симпатию широких слушательских

кругов самых разных стран мира. С коллективом сотрудничают выдающиеся дирижёры и исполнители нашего времени.

В 2026 году главный дирижёр Симфонического оркестра Капеллы Александр Владиславович Чернушенко был назначен художественным руководителем Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга. Художественным руководителем и главным дирижёром Хора Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга стал Илья Николаевич Дербилов.

Хор и Симфонический оркестр Капеллы много и с большим успехом гастролирует как по России, так и за рубежом. Как и в прежние времена, критика относит Капеллу к числу лучших музыкальных коллективов мира.

Московский Синодальный хор. Синодальный хор был одним из старейших профессиональных хоров в России. До 1589 года он был хором киевских, затем владимирских и московских митрополитов. В XV веке кафедра русских митрополитов была перенесена из Владимира в Москву, и основным местом службы митрополичьих певчих дьяков стал Успенский собор Московского Кремля. При учреждении в России патриаршества (1589 г.) хор переименовали в Патриарший. Наряду с хором Государевых Певчих дьяков, Патриаршие певчие дьяки участвовали как в торжественных богослужениях, так и в важнейших государственных церемониях. С упразднением патриаршества и учреждением Синода в 1721 году Патриаршие певчие дьяки были переименованы в Синодальный хор, который продолжал петь за службами в Успенском соборе.

Первоначально в состав хора Патриарших певчих дьяков входили только певцы-мужчины. В XVII веке Патриарший хор одним из первых освоил пришедшую с запада линейную нотацию и партесное пение (то есть «пение по партиям» многоголосных партитур), в связи с чем в его составе появились детские голоса (альты и дисканты).

С переходом столицы из Москвы в Петербург, первенство надолго закрепляется за другим старейшим хором – Придворной Певческой капеллой, преобразованной при Петре I из хора Государевых певчих дьяков. В истории же Синодального хора наступает период упадка, на его содержание выделяются весьма скудные средства. К 1763 году количество певцов по указу императрицы Екатерины II снизилось до 26 человек, однако в 1767 году в Синодальный хор были официально введены детские голоса, а состав увеличился до 38 человек. В то время, когда репертуар Придворной певческой капеллы отражал музыкальные вкусы двора, Синодальный хор сохранял старинные традиции Успенского собора, имевшего свой богослужебный устав и свод распевов.

Обучение певчих велось при Синодальном хоре с давних времен. Младшие певчие дьяки учились у дьяков-мастеров. В первой половине XIX века было решено обучать малолетних певчих общеобразовательным, церковным и музыкальным наукам в училище при хоре под наблюдением педагога и регента. В 1886 году училище было преобразовано в среднее

восьмиклассное духовно-певческое учебное заведение, учрежден наблюдательный совет, регентом Синодального хора стал В.С. Орлов. Основу успешного реформирования училища заложил С.В. Смоленский, назначенный на пост директора в 1889 году. Этот ученый, знаток древнерусского церковного пения, талантливый педагог объединил вокруг себя, вдохновил и воспитал целое поколение музыкантов – исполнителей и композиторов духовной музыки Московской школы или Нового направления. Среди них А. Д. Кастальский, Н. М. Данилин, П. Г. и А. Г. Чесноковы, А. В. Никольский, Вик. С. Калинников, Н. С. Голованов, К. Н. Шведов, А. Т. Гречанинов, С. В. Рахманинов и многие другие. Основой Нового направления в духовной музыке стало возвращение к мелодизму древних распевов, освоение и претворение его в современных формах. Большинство композиций были написаны специально для исполнения высококвалифицированным Синодальным хором.

Директорами училища и хора после С. В. Смоленского были В. С. Орлов, С. Н. Кругликов, А. Д. Кастальский, регентами хора после В. С. Орлова – А. Д. Кастальский и Н. М. Данилин. Под их руководством училище и хор достигли своего расцвета.

В составе хора в 1890 году были 25 мужчин и 45 мальчиков. В 1895 году Синодальный хор выступил в Москве с циклом исторических концертов из духовных сочинений русских композиторов от В. П. Титова до П. И. Чайковского. В репертуар хора входили также и сложнейшие произведения светской музыки, в том числе Месса си-минор И. С. Баха. В 1910-х годах прошли триумфальные гастроли хора в Западной Европе.

После восстановления в России Патриаршества в 1917 году, хор сохранил своё, ставшее уже историческим имя. На Пасху в 1918 году Кремлёвские соборы были закрыты, Синодальное училище упразднено, хор прекратил существование.

К тому времени сама преемственность церковно-певческой традиции была на грани исчезновения. Многие храмы были разрушены или закрыты. Регенты и певчие – кто репрессирован, кто сменил профессию, и казалось бы, некогда процветавшее искусство церковного пения оставалось в основном в воспоминаниях современников. В разгар гонений в Москве практически не осталось профессиональных церковных хоров. Некоторые из выпускников Синодального училища – К. А. Пасхин (1900–1970), Н. С. Данилов (1895–1971), И. М. Харитонов (1887–1973) – продолжали своё служение в приходских храмах старой Москвы, сохраняя исполнительские традиции, заложенные в Синодальном хоре.

Послевоенные годы принесли некоторые послабления со стороны властей в отношении церковного пения. Знаменательным событием стал концерт Патриаршего хора под управлением В. С. Комарова, с солистами Большого театра И. С. Козловский, Н. Д. Шпиллер, состоявшийся 16 июля 1948 года в Большом зале Московской Консерватории. Комаров охотно работал с «синодалами», чтил их традиции, часто встречался с Н. С. Даниловым и К. А. Пасхиным, консультировался с Н. М. Данилиным.

Одним из центров возрождения хорового пения становится вновь открытый храм «Всех скорбящих Радосте» на Большой Ордынке. После открытия Скорбященского храма в 1948 году, вместе с настоятелем протоиереем Михаилом, будущим архиепископом Киприаном (Зерновым), из подмосковного храма в Тарасовке на Ордынку перешёл регент Николай Васильевич Матвеев. Основу нового хора составили певчие, работавшие с ним в поселке Тарасовка.

Основу репертуара нового хора составили духовные произведения в основном Московской школы Нового направления. Хор Матвеева возродил старую традицию Синодального хора – ежегодное исполнение Литургии П. И. Чайковского в день кончины великого композитора.

Важным этапом стала новая традиция, введенная регентом Матвеевым в храме на Ордынке. Весной, в день рождения С. В. Рахманинова, за богослужением исполнялось его «Всенощное бдение», история создания которого неразрывно связана с Синодальным хором. Несмотря на необычайный успех в концертах Синодального хора, как церковное сочинение оно так и не вошло в литургическую практику. В 1965 году Государственным Академическим Русским хором СССР под управлением А. В. Свешникова была произведена одна из лучших записей «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова. Николаю Васильевичу Матвееву и его хору принадлежит заслуга воцерковления этого сочинения.

За годы деятельности хора храма «Всех скорбящих Радосте» под управлением Матвеева были осуществлены записи русской духовной музыки и издание пластинок, которые в те годы, являясь проповедью веры и глотком свежего воздуха, и сейчас остаются высоким образцом церковно-певческого искусства. К сожалению, после кончины Николая Васильевича в 1992 году многие заложенные им традиции были прерваны. Нотная библиотека Скорбященского клироса утеряна, а хор значительно сокращен.

Весной 2009 года, с назначением настоятелем храма «Всех скорбящих Радосте» митрополита Илариона (Алфеева), возникла идея восстановить некогда знаменитый на всю Москву хор. Регентом назначен заслуженный артист России Алексей Пузаков, который в 1980-х годах управлял левым клиросом Скорбященского храма, работая под началом Н. В. Матвеева. Творчество этого мастера стало для молодого регента краеугольным камнем и ориентиром в его дальнейшем церковно-музыкальном творчестве.

Государственный академический русский хор имени А. В. Свешникова – всемирно известный хоровой коллектив России. Трудно переоценить творческий вклад прославленного коллектива в дело сохранения вековых певческих традиций Отечества.

Дата создания Государственного хора СССР – 1936 год; коллектив возник на базе вокального ансамбля Всесоюзного радиокомитета, основанного Александром Васильевичем Свешниковым.

Подлинно судьбоносными для Госхора были годы художественного руководства Николая Михайловича Данилина, корифея русского хорового

искусства. Заложенные великим дирижёром профессиональные основы предопределили пути творческого развития Хора на многие десятилетия вперёд.

С 1941 года во главе коллектива, получившего наименование «Государственный хор русской песни», вновь встаёт Александр Васильевич Свешников. Благодаря его многолетнему подвижническому труду русская песня зазвучала в полный голос во многих странах мира. В концертных программах хора были широко представлены шедевры отечественной и мировой классики, произведения композиторов-современников: Д. Шостаковича, В. Шебалина, Ю. Шапорина, Е. Голубева, А. Шнитке, Г. Свиридова, Р. Бойко, А. Флярковского, Р. Щедрина и других. С коллективом выступали выдающиеся дирижёры — Игорь Маркевич, Янош Ференчик, Натан Рахлин, Евгений Светланов, Геннадий Рождественский. Среди поистине огромного количества фондовых записей коллектива особое место занимает вышедшая в 1966 году грамзапись «Всенощного бдения» С. Рахманинова, удостоенная множества международных наград.

С 1980 по 2007 год во главе легендарного коллектива находилась плеяда известных российских хоровых дирижёров: Народный артист СССР Владимир Николаевич Минин, Народные артисты России Игорь Германович Агафонников, Евгений Сергеевич Тытянко, Игорь Иванович Раевский.

С 2008 по 2012 коллектив возглавлял выдающийся русский хоровой дирижёр, народный артист России, профессор Борис Григорьевич Тевлин (1931 – 2012). Под его управлением Госхор имени А. В. Свешникова принял участие: в Международном фестивале Памяти Т. Хренникова (Липецк, 2008), фестивале «Апрельская весна» (КНДР, 2009), фестивалях симфонических оркестров мира в Колонном зале Дома союзов (с участием дирижёров В. Гергиева, М. Плетнёва, А. Анисимова, Д. Лисса, А. Сладковского, 2008, 2009, 2010), во Всероссийском фестивале хоровой музыки в Кремле (2009), в Международном фестивале «Академия православной музыки» (Санкт-Петербург, 2010), Московских Пасхальных фестивалях Валерия Гергиева (в Успенском соборе Московского Кремля, Рязани, Касимове, Нижнем Новгороде), фестивале «Голоса православия в Латвии» (2010), Фестивале российской культуры в Японии (2010), Втором Большом фестивале Российского национального оркестра в Концертном зале имени П.И. Чайковского (2010), Хоровом фестивале Бориса Тевлина в Кремле (2010, 2011), в концертах в Большом зале Московской консерватории в рамках фестивалей «Русская зима», «Памяти Олега Янченко», «Шнитке и его современники», в концерте «День славянской письменности и культуры» в Государственном Кремлёвском Дворце, в концертах программы Министерства культуры РФ «Всероссийские филармонические сезоны» (Орск, Оренбург, 2011), Торжественном концерте, посвящённом 50-летию первого полёта в космос Ю.А. Гагарина (Саратов, 2011), XXX Международном фестивале православной музыки в Белостоке и Варшаве (Польша, 2011).

С августа 2012 года художественным руководителем Госхора является ученик Б. Г. Тевлина, лауреат Всероссийского и международного конкурсов, доцент Московской консерватории Евгений Кириллович Волков.

В репертуаре Госхора огромное число произведений отечественных композиторов, как классических, так и современных; русские народные песни, популярные песни советского периода. Под управлением Бориса Тевлина были исполнены: хоры «Царь Эдип», «Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин» М. Мусоргского, «Двенадцать хоров на стихи Я. Полонского» С. Танеева, кантата «Машкерад» А. Журбина, русская хоровая опера Р. Щедрина «Боярыня Морозова», хоровые сочинения А. Пахмутовой, большое число произведений a cappella отечественных и зарубежных композиторов.

Тема 10. Хоровая культура Беларуси X – XVII веков

Музыка в храмах различных конфессий. Профессиональная и любительская сфера музыкальной культуры Беларуси, в отличие от фольклора, связана главным образом с городской средой. Самые ранние из известных сведений о ней относятся к Полоцкому периоду (IX–XIII вв.). Из собственно музыкальных памятников той эпохи известны пока только «Песнопения о Ефросинии Полоцкой» (XII–XVIII вв.). Этот уникальный сборник представляет собой сборник хоровых и сольных песнопений, посвященных белорусской святой и просветительнице. Торжественный, просветленный, а иногда сдержанный и суровый характер музыки целиком соответствует содержанию литературного текста на церковнославянском языке, что повествует о жизни и подвигах Ефросинии.

Первоначальные этапы развития профессионального музыкального искусства в Беларуси, как и в Европе в целом, неразрывно связаны с религиозной жизнью, так как именно храм, в котором музыка – важный элемент культового обряда – звучала чаще всего, становился главным центром музыкального профессионализма.

В период белорусско-литовского государства (XIII – XVIII века), когда фактически закладывался фундамент профессиональной музыкальной культуры в Беларуси, ту существовали самые разные религии: от христианства во всей многогранности его конфессий до иудаизма и ислама. Все они имели свои музыкальные традиции и играли определенную роль в становлении музыкального искусства в Беларуси.

Как известно, первыми из христианских конфессий у нас, как и во всей Европе, появились православие и католицизм. Их влияние на развитие музыкальной культуры было значительным.

В лоне православной церкви развивалось главным образом искусство хорового пения, поскольку именно вокальная музыка была неотъемлемой частью богослужения. Примерно до XVI столетия в православной церкви исполнялись только одноголосные песнопения, а позднее – уже многоголосные (партесные). До настоящего времени сохранились некоторые

памятники православной музыки – белорусские рукописные ирмолои – сборники церковных гимнов. Сегодня известны Супрасльский, Давыдковский, Могилевский, Витебский, Жировичский, Слуцкий и другие ирмолои XVI–XVIII столетий.

Большую роль в создании нотных рукописей, сохранении и распространении православных музыкальных традиций играли церковные братства – объединения православных верующих. При Виленском, Кричевском, Могилевском, Мстиславльском и других белорусских братствах в XVI–XVIII столетиях работали книгоиздательства, а также общеобразовательные школы, в которых на высоком уровне было поставлено обучение сольному и хоровому пению. Одновременно с братствами просветительскую работу вели и православные монастыри, при которых также существовали школы, где преподавались музыкальные дисциплины.

Православная церковь, таким образом, содействовала развитию вокального искусства, музыкального образования и воспитания, распространению нотных рукописей и печати.

Большое воздействие на процесс становления профессиональной музыкальной культуры оказывала и церковь западного обряда (католическая), что появилась на территории Беларуси вместе с православной в IX–X веках. Однако до конца XVI столетия католицизм не играл такой значительной роли в духовной жизни края, как после Брестской церковной унии 1596 года, когда началась интенсивная католизация духовной жизни Беларуси.

Влияние католической церкви на развитие музыкального искусства проявлялось в различных его отраслях и формах. Во многом это было обусловлено той большой ролью, которую играла вокальная и инструментальная музыка в католическом богослужении. Музыка звучала не только в костелах иезуитов, но и в организованных этим орденом внехрамовых, так называемых паратеатральных действах, а также в спектаклях школьных театров. Наиболее широкое распространение среди музыкальных инструментов в костелах приобрел орган. В XVI–XVII столетиях в Беларуси этот инструмент звучал в костелах Бреста, Ружан, Пинска, Постав, Дрогичина и других городов. Как один из главных предметов – музыка преподавалась в учебных заведениях иезуитов – коллегиумах и бурсах, где учились дети мещан, шляхты и крестьян.

Становлению различных форм музыкального искусства способствовала и униатская церковь, основанная в 1596 году. Подчиненная Риму, она в целом сохранила православную обрядовость и с течением времени начала вводить некоторые элементы католического богослужения в музыкальное оформление, в частности позволила использовать орган и прочие музыкальные инструменты. Известно, что в XVII столетии в Жировичском монастыре имелся один из самых крупных органов на 80 регистров. В целом, униатские храмы, как и католические, в определенной степени исполняли роль своеобразных концертных залов, где верующие могли приобщиться к музыке высоких профессиональных традиций.

При униатских храмах существовали музыкальные бурсы, где готовили профессиональных музыкантов, а также школы, где осуществлялись театральные постановки с музыкой.

Свою роль в развитии музыкальной культуры Беларуси сыграла и протестантская церковь, распространение которой в Беларуси началось в XVI столетии и было обусловлено тесными культурными связями с Западной Европой. Музыкальные традиции протестантизма были весьма демократичными и сохраняли простоту музыкального оформления богослужения и коллективное исполнение хорала прихожанами (а не профессиональными музыкантами, как в католических храмах). Музыкальное искусство протестантской традиции распространялось не в последнюю очередь и благодаря печатным сборникам – канционалам – первым в Беларуси нотным изданиям, которые печатались в Бресте, Несвиже, Вильно и других городах.

Одним из наиболее известных таких сборников был канционал Яна Зарембы, изданный в 1558 году на средства мецената Радзивила Черного. В сборник вошли одно- и четырехголосные песни, тексты к которым написали Циприян Базилик и Вацлав Шамотул – придворные музыканта Радзивила Черного. Канционал состоял из молитв, песнопений на евангельские сюжеты, а также светские песни (о любви, радости жизни и другие).

В 1563 году в Беларуси был издан другой сборник – Несвижский канционал, в котором было собрано 110 песен о труде и любви, справедливости и человеческой доброте. Некоторые песни имели антикатолическую направленность, что было целиком естественно для произведений, созданных в протестантской среде.

Таким образом, очевидно, что наиболее важным для музыкальной культуры итогом деятельности протестантской церкви в Беларуси явилось развитие хорового исполнительства, а также нотопечатания – исторически перспективного явления, которое распространилось позднее не только в культовой, но и в светской среде.

Как уже отмечалось, христианство в Беларуси не было единой религией. Уже с XIV столетия, наряду с ним здесь существуют иудаизм и ислам – религии, которые также имели свои традиции в оформлении богослужения и влияли на развитие местной культуры.

Музыка в театре. Одной из важнейших сфер включения музыки в художественную жизнь Беларуси был театр. В Беларуси эти традиции воплотились и отразились в разных театральных формах – *батлейках, школьном и частновладельческом театре.*

Батлейка – это древний кукольный театр, связанный своим происхождением с западноевропейскими мистериями. В Беларусь он пришел в XVI столетии. Сюжеты батлейки были основаны на библейской и евангельской тематике, а также на народно-жанровых мотивах. Действия происходили в специально построенном двухэтажном домике, конструкция которого соответствовала сюжетной иерархии: на верхнем уровне ставились

сценки из Святого Писания (о Адаме и Еве, Рождестве Иисуса и др.), на среднем – преступления царя Ирода, а в самом низу ставились сценки из народного быта. Постановки батлейки сопровождались вокальной и инструментальной музыкой. Музыкальные номера исполнялись в начале действия, настраивая на ее восприятие, сопровождали разные ее эпизоды или звучали между сценами, играя роль своеобразных интермедий, а также завершали спектакль. Части пьес, основанные на библейско-евангельской тематике, озвучивали религиозные песнопения, псальмы и канты, народно-жанровые эпизоды – народные песни и танцы.

Школьный театр – вид драматического театра, постановки которого осуществлялись силами учащихся различных религиозный учреждений в Западной и Восточной Европе со времен Средневековья до конца XVIII столетия. В Беларуси этот театр был основан орденом иезуитов в конце XVI столетия. Первые спектакли состоялись в XVI – XVII веках в Полоцке, Несвиже, Орше, Бресте, Бобруйске, Пинске, Новогрудке, Гродно, Минске, Могилеве, Слуцке и других городах, где существовали подчиненные этому ордену коллегиумы. Позднее аналогичные постановки стали осуществляться и в коллегиумах других орденов – доминиканских, а также в православных учебных заведениях.

Школьные театральные постановки иезуитов приурочивались к различным событиям – окончанию учебного года, началу страстной недели, масленицы, что и определяло содержание постановок. Все постановки носили морализующий характер и пропагандировали добросовестность, патриотизм, любовь к науке, одновременно осуждая все людские пороки. Спектакли имели многочастную структуру и состояли из пролога, основной части (фабулы) и эпилога. Существенную нагрузку в спектакле выполняли так называемые интермедии и интерлюдии, которые ставились между картинами основного действия и были основаны на сюжетах из народной жизни. Главным героем таких жанровых сценок был обычно крестьянин-белорус, который своими разговорами и поведением веселил публику.

Спектакли школьного театра шли в основном на латинском и польском языке, белорусская речь звучала в интермедиях и интерлюдиях. Музыка помогала усилить эмоциональное воздействие представления, глубже раскрыть его образный смысл. В спектакли вводилась инструментальная и вокальная музыка. В пьесах на религиозную тематику преобладали духовные псальмы, в масленичных драмах звучали светские арии-дифирамбы, а в интермедиях – народные песни.

Некоторые хоровые жанры и произведения XVI – XVII столетий. В XVI – XVII столетиях в Беларуси развивалась как культовая, так и светская сфера музыкального искусства, воплощаясь в вокальных и инструментальных формах музыкальной практики. Светская вокальная музыка звучала на улицах и площадях городов в исполнении главным образом музыкантов-любителей (школяров, студентов), а инструментальная – в профессиональном исполнении.

Среди музыкальных жанров, получивших распространение в Беларуси того времени, наиболее популярным является кант (от латинского cantus – пение) – бытовая многоголосная песня светского содержания (в отличие от псальмы – разновидности канта, основанной на религиозной тематике). Эти хоровые жанры распространились в Беларуси во второй половине XVI столетия. Создавались канты и псальмы в городской среде, чаще всего в духовных (православных, католических, униатских и протестантских) и светских учебных заведениях. Создавали их школяры, семинаристы, студенты, артисты, музыканты. Бытовали канты главным образом среди мещан, солдат, и исполнялись чаще всего на праздники: Пасху, коляды, свадьбы и другие. Часто канты сопровождали спектакли школьного театра и батлейки. И хоть, в целом, они относятся к музыке письменной, а не устной традиции, многие из них по своей популярности приблизились к народной музыке.

Исторические истоки кантов – в древней традиции гимнов и торжественных песнопений, что сформировались и развивались в дохристианском мире. Разнообразны и жанрово-стилевые истоки кантов, которые обобщили черты европейского стиля с национально самобытными, ритмы и интонации народных песен с типичными «формулами» западноевропейских и славянских танцев (польки, казачка, мазурки, паваны, сарабанды и др.). Белорусские и украинские канты оказали значительное влияние на польскую лирическую песню, а также на всю русскую бытовую музыку.

Весьма разнообразны канты и по своей тематике: от философских, поучительных, покаянных до лирических, шуточных и сатирических. Широкое распространение в Беларуси получили мифологические (про Чернобога), исторические («З-за Слуцка, з-за Клецка»), навигационные («Бура мора раздувае»), студенческие и другие канты.

Что касается псальмов – так они были связаны как с библейской, так и с евангельской тематикой. Наибольшую известность среди них получили псальмы-колядки «Нова радасць стала», «Новы год бяжыць» и др. Для этих и других псальмов характерна теплота и лиричность образного содержания, выразительность музыкального языка, простота и доступность изложения.

В целом, канты и псальмы составляют важную часть музыкального наследия белорусов. Лучшие их образцы включены в репертуар современных исполнительских коллективов и продолжают свою жизнь, оставаясь и сегодня образцами музыкального искусства Беларуси эпохи барокко.

Тема 11. Пути развития отечественного хорового исполнительского искусства в XVIII – XIX столетиях

В XVI – XVIII веках очагами развития певческого искусства и подготовки профессионально-грамотных хоровых исполнителей стали учебные заведения, открытые при религиозных культовых центрах. Так, католики получали профессиональное музыкальное образование в бурсах и

коллегиумах, где через практический опыт пения в хоре осваивали широкий спектр вокальных приемов и навыков, изучали особенности исполнения духовных песнопений, знакомились с теорией музыки и основами композиции. Хоровой репертуар учащихся коллегиумов и академий вбирал в себя произведения как западноевропейских, так и белорусских композиторов. В православных братских школах и училищах, возникших в конце XVI столетия в Бресте, Гродно, Минске, Могилеве и других городах, также существовали хоры и большое внимание уделялось изучению музыкальной грамоты и церковного пения.

Частновладельческие музыкальные театры

В XVIII столетии немаловажную роль в развитии хорового исполнительского искусства оказало светское музицирование. В это время при дворах знатных белорусских магнатов появились частные театры, хоровые и оркестровые капеллы, балетные труппы. Изначально многие певческие коллективы совмещали функции церковного и театрального хора. Для подготовки крепостных певцов при театрах открывали специальные классы или отделения в музыкальных школах, в которых преподавали приглашенные педагоги-иностранцы и местные хормейстеры. Так, например, в Несвижской капелле в разное время работали Дж. Альбертини, Я. Голанд, Я. Дусик, В. Николини, в Шклове – А. Баргези, П. Петух, И. Стефани, в музыкальной школе А. Тизенгауза (Гродно) К. Абате, Л. Ситанский и другие известные музыканты. Их деятельность, безусловно, способствовала распространению в Беларуси лучших традиций европейской музыкальной культуры.

Несвижский театр князей Радзивилов. Первые оперно-балетные постановки были организованы в конце 1740-х годов в Несвиже, родине Радзивилов – самых богатых магнатов Беларуси того времени. Организацией спектаклей занимались сами князь Михаил Казимир (1702 – 1762) и княгиня Уршуля Радзивилы (1705 – 1753). Ставились насыщенные музыкальными номерами пьесы Мольера, Вольтера и других авторов. Драматические роли в них исполняли сами хозяева и члены их семьи, гости. В оркестре играли зарубежные и местные профессиональные музыканты, а в хоре пели преимущественно местные певцы.

В 1770–1780-е годы хозяином театра стал сын Михала Казимира Кароль Радзивил. Он переориентировал театр на западноевропейский репертуар и профессиональную исполнительскую практику. Кароль Радзивил пригласил в Несвиж зарубежных музыкантов, которые вместе с местными поставили оперы Дж. Паизиелло, Д. Чимароза, Дж. Сарти и других. Деятельность Несвижской капеллы, придворного оркестра и хора князей Радзивилов обеспечивалась функционированием музыкальной школы. Учеников набирали из Несвижа и окрестных деревень и обучали игре на скрипке, виолончели, гобое, флейте, трубе, а также сольному пению.

Крепостной театр князей Радзивилов (Геронима Флориана) на протяжении 15 лет существовал также *в Слуцке*. Основу оперного репертуара составляли итальянские и немецкие произведения, для исполнения которых приглашались иностранные музыканты: итальянец А. Путини и француз Л. Дюпре. В Слуцком крепостном театре существовала одна из лучших балетных трупп.

Слонимский театр Михаила Казимира Огинского (1728 – 1800). Слонимский театр – явление необычное по художественному уровню и масштабу деятельности. Его владелец – гетман Великого княжества Литовского Михаил Казимир Огинский был человеком талантливым и высокообразованным. Он занимался просветительской и меценатской деятельностью, сам писал стихи, повести, рисовал, играл на кларнете, скрипке, арфе, клавикордах. Был знаком с Д. Дидро, который высоко ценил его искусство игры на арфе, Ф.-М. Вольтером, Й. Гайдном. Огинский написал статью для первого издания знаменитой «Французской энциклопедии» об арфе, имел скрипку итальянских мастеров Амати и Страдивари, а также свои мастерские.

В театре М. К. Огинского в Слониме с 1765 по 1790 годы были поставлены многие оперы и балеты итальянских и французских композиторов: Дж. Паизиелло, А. Гретри, М. Йомелли, В. К. Глюка. Спектакли шли в специальном сооружении с двухъярусным зрительным залом и огромной сценой, которая при необходимости заливалась водой и преобразовывалась в озеро, где осуществлялись настоящие водные феерии. Современным было не только оформление спектаклей, но и их исполнительский уровень: в составе оперной труппы работали известные певцы-иностранцы и талантливые местные исполнители.

Слонимский театр – пример позднебарочного театра, где был сценический механизм, который позволял показывать целые эпизоды битв на сцене или на море. По техническому обеспечению он превосходил Национальный театр в Мангейме и сравнивался с Венским. Музыкальная капелла Огинского также не уступала, а скорее превосходила Мангеймскую капеллу (камертон Европы), которая насчитывала всего 30 музыкантов, в то время, как в Слониме – более 50 музыкантов.

Гродненский театр Антония Тизенгауза (1733 – 1785). Театр был основан в 1774 году, когда было приглашено из заграницы 7 певцов, 8 певиц и итальянский композитор Камиле Аббате для постановки при дворе оперных спектаклей. В Гродно существовал также балет очень высокого уровня. В 1785 году балетная труппа полностью вошла в состав Варшавского королевского балета и фактически составила его основу. Для подготовки собственных артистов А.Тизенгауз создал театральную школу, где преподавались различные предметы: письмо, арифметика, французский и итальянский языки, живопись, танец, рукоделие. Там же ученики получали навыки игры на скрипке, альте, виоле, гобое, флейте, кларнете, фаготе, валторне, клавикордах. В программу занятий входили также пение, теория музыки и композиции, нотная грамота.

Кроме перечисленных выше театров в XVIII столетии на территории Беларуси существовало множество других (всего 26). Но сведений о них, к сожалению, сохранилось мало. Известно, в частности, что магнат Александр Сапега имел в Ружанах оперный театр, а также спектакли показывались в Могилеве. На театральных сценах ставились преимущественно западноевропейские оперы и балеты, но были также и произведения местных авторов. Так, например, в 50 – 80-е годы XVIII столетия в Гродно звучали оперы «Верная жена» П. Гульельми, «Рыбачка или Признанная наследница» Н. Пиччини, «Деревенские сцены ревности» Дж. Сарти (последняя ставилась также в Несвиже); в Шклове – «Анетта и Любен» Б. Блеза; в Ружанах – «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо. В концертах, которые проходили в дворянских резиденциях, можно было услышать и произведения кантатно-ораториальных жанров. Известно, например, что оратория «Сотворение мира» Йозефа Гайдна, а также другие его сочинения звучали в белорусских городах. Основываясь на репертуаре частных хоровых капелл можно сделать вывод о том, что их исполнительское мастерство отличалось высоким уровнем. И, несмотря на то, что деятельность частных капелл и музыкальных театров в Беларуси охватывала, в целом, непродолжительный период времени (несколько десятилетий), она поспособствовала интенсивному росту и преобразованию профессиональной музыкальной культуры Беларуси.

В XIX столетии большинство частных оперных трупп, музыкальных коллективов, театрально-художественных и музыкальных школ, действовавших при дворах знатных белорусских магнатов, прекратили свое существование. В начале нового столетия продолжали работать лишь отдельные капеллы в Витебске, Гродно, Свислочи, но характер их деятельности уже не отличался регулярностью и прежним размахом. Других сведений о профессиональных хоровых коллективах, работающих и активно концертирующих в этот период, не сохранилось.

Хоровое исполнительство в учебных заведениях Беларуси

Особой сферой бытования хорового исполнительства в XVII – XVIII веках явились школьные театры. В учебных заведениях, созданных при католических и православных культурных центрах, постановки драматических спектаклей служили цели эстетического воспитания учащихся и были весьма популярны. Школьный спектакль, помимо драматического действия, включал в себя большое количество хоровых, сольных и инструментальных номеров, звучащих в антрактах. Большое значение придавалось хорам, включавшим исполнение панегирических и духовных гимнов, а также «хорам-балетам», которые усиливали зрелищную сторону спектакля. Уровень исполнительского мастерства школьных хоров был достаточно высоким. И хотя подготовка профессиональных музыкантов не являлось приоритетным направлением деятельности этих учебных заведений, хоровое воспитание в них было поставлено на высоком уровне. Немаловажную роль в подъеме общей хоровой культуры сыграли

музыкальные школы частного типа, а также школы, действующие при культовых организациях.

В XIX веке учебно-образовательные центры по-прежнему оставались важной сферой бытования хорового исполнительства. Хоровое пение играло значительную роль в эстетическом воспитании учащихся белорусских гимназий. Многие учебные хоры достигали высокого уровня вокального мастерства и включали в репертуар произведения европейских и русских композиторов-классиков. Известно, например, что в исполнении хора и оркестра Минской гимназии звучали увертюра и полонез из оперы М. Глинки «Жизнь за царя», ария Валентина из оперы Ш. Гуно «Фауст»; учащиеся Слуцкой гимназии исполняли «Жаворонок» М. Глинки, хоровые сцены из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», «Романс» А. Рубинштейна; в репертуаре хора Гродненской гимназии были сложные хоровые сочинения И. Баха, О. Лассо, Дж. Палестрины и других композиторов. Совершенно очевидно, что исполнение такого репертуара требовало достаточно развитой хоровой исполнительской культуры.

Основные направления развития музыкального исполнительства в Беларуси XIX века

Несмотря на то, что в девятнадцатом столетии большинство частных оперных трупп, музыкальных коллективов, театрально-художественных и музыкальных школ, действовавших при дворах знатных белорусских магнатов, прекратили свое существование, а деятельность оставшихся уже не отличалась прежним размахом, хоровая музыка в Беларуси звучала. Это было связано, прежде всего, с оперными постановками коммерческих театральных трупп, гастролировавших по городам Беларуси. Многочисленные коммерческие труппы буквально заполонили белорусские города. Антрепризы появились даже в таких небольших населенных пунктах, как Кобрин, Лида, Поставы, Новогрудок, Речица, Волковыск. Репертуар коммерческих театральных трупп состоял преимущественно из музыкально-сценических произведения итальянских, французских и польских композиторов. Так, например, театральной труппой К. Скибинского в двадцатые годы XIX столетия в Гродно были представлены оперы «Водовоз» Л. Керубини, «Севильский цирюльник», «Счастливый обман», «Итальянка в Алжире» Дж. Россини. В 1848 – 1850 годах в Минске ставились «Аскольдова могила» А. Верстовского, «Дочь полка» Г. Доницетти, «Сорока-воровка» Дж. Россини. Оперная труппа Я. Хелмиковского, активно гастролировавшая в середине столетия в городах Бресте, Гродно, Минске, Могилеве и других, исполнила оперы «Сомнамбула» В. Беллини, «Фаворитка» и «Лючия де Ламмермур» Г. Доницетти, «Фра-Дьяволо» Д. Обера, «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

С конца XIX века в Беларуси увеличилось число гастролей русских, а также украинских оперных трупп. Это способствовало знакомству белорусской культурной общественности с лучшими образцами русской оперной классики. Так, в 1870 – 1880-е годы на белорусских сценах были

поставлены «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Русалка» А. Даргомыжского, «Демон» А.Рубинштейна, «Евгений Онегин» П.Чайковского и другие оперы. С большим успехом прошли в Минске гастроли оперной труппы А.Картавова, состоящей из ярких профессиональных музыкантов. Высокую исполнительскую культуру продемонстрировали хор и оркестр труппы, положительную оценку профессионального мастерства получил главный дирижер В.Сук.

В целом, многочисленные гастроли видных оперных трупп России и Запада, их активная концертная деятельность сыграли важную роль в подъеме музыкальной культуры Беларуси. Популярность их заключалась прежде всего, в том, что собственное профессиональное вокальное исполнительство в Белоруссии было развито еще весьма слабо, и растущие музыкальные потребности населения уже не могли быть удовлетворены местными силами. Благодаря гастролям во многих белорусских городах были исполнены лучшие образцы мирового оперного искусства, обозначен высокий ориентир для развития исполнительского мастерства: сольного, оркестрового, хорового. Закономерным результатом этого стал возросший интерес к оперному искусству в среде белорусских любителей. Оперные арии, ансамбли, хоры постоянно звучали на музыкальных вечерах.

Во второй половине XIX столетия национальное песенное наследие белорусов стало предметом изучения передовых русских музыковедов-исследователей. В этнографических концертах в Москве исполнялись хоровые обработки белорусских народных песен с оркестром, автором которых являлся дирижер и музыкально-общественный деятель М.Кленовский. Большую концертную работу на территории Беларуси вела хоровая капелла Д.Агренево-Славянского, в репертуар которой входили обработки белорусских народных песен, сделанные самим руководителем. В начале XX столетия в ряде белорусских городов открылись регентские курсы, готовившие певцов и руководителей церковных хоров. Активно поддерживалось развитие хоровой самодеятельности. В 1914 году под руководством В.Теравского в Минске был создан любительский хор, который через три года получил профессиональный статус и вошел в состав Белорусского государственного театра. Основным направлением исполнительской деятельности коллектива была популяризация народного песенного творчества.

В целом же, период конца XIX – начала XX столетия в Беларуси характеризуется поиском путей развития хорового исполнительского искусства. Некоторые успехи, достигнутые в этой области в начале века, были заслугой отдельных музыкантов-энтузиастов. Для профессионального развития белорусской хоровой культуры требовалась подготовка музыкальных кадров, способных развивать хоровое искусство, а также создание национальной композиторской школы.

Тема 12. Становление профессионального хорового исполнительства в Беларуси первой половины XX столетия

Хоровое исполнительское искусство в Беларуси конца XIX – начала XX столетия тесно связано с процессами и явлениями, характеризующими музыкальную культуру этого периода в целом. Основу музыкальной концертной жизни белорусских городов составляла гастрольная деятельность европейских и российских музыкантов. В Бресте, Витебске, Минске, Могилеве и других городах выступления сольных исполнителей, а также оперных трупп и крупных исполнительских коллективов были достаточно частым явлением. Несмотря на то, что в начале XX столетия в Беларуси не было профессиональных хоровых коллективов, отсутствовал собственный оперный театр, академическое хоровое пение культивировалось в кругу музыкантов-любителей. Хоровые коллективы, работающие в академической вокальной манере, существовали в гимназиях, профессиональных училищах, техникумах и других средних специальных учебных заведениях Беларуси. Культура академического хорового пения получала также практическую реализацию в сфере церковного хорового исполнительства и была широко распространена. В то же время, чтобы поднять музыкальную культуру Беларуси на высокий профессиональный уровень, необходимо было строить систему профессионального музыкального образования, развивать национальную композиторскую школу, создавать профессиональные исполнительские коллективы.

Роль специальных учебных заведений в процессе становления отечественного профессионального хорового исполнительства. В двадцатые – тридцатые годы XX столетия происходят положительные изменения в области музыкального образования Беларуси. В начале двадцатых годов в Бобруйске, Витебске, Гомеле, Могилеве, Орше, Полоцке открываются музыкальные школы. В крупных белорусских городах создаются народные консерватории, где преподается класс сольного и хорового пения. Важную роль в процессе подготовки профессиональных музыкальных кадров в этот период сыграла творческая и педагогическая деятельность российских музыкантов, работавших в Беларуси, а также профессиональных композиторов и хормейстеров, получивших образование в ведущих музыкальных учебных заведениях России. Так, например, народная консерватория в Витебске была открыта в 1918 году по инициативе М. Анцева – композитора, выпускника Петербургской консерватории, ученика Н. Римского-Корсакова. Одним из организаторов Гомельской народной консерватории (1919г.) стал выпускник Петербургской консерватории, хоровой дирижер, композитор и педагог А. Егоров. В 1920 году народная консерватория появилась в Минске, а в 1921 – в Бобруйске. Деятельность этих учебных заведений, безусловно, оказала влияние на становление профессионального хорового искусства и явилась хорошей основой для подготовки будущих музыкальных кадров.

В начале двадцатых годов XX столетия в Беларуси появляются средние специальные музыкальные учебные заведения. В 1922 году Витебская народная консерватория, а позднее и Гомельская были реорганизованы в техникумы, где обучали хоровых дирижеров и певцов, работал учебный хор, был открыт оперный класс. Центром хоровой исполнительской культуры и подготовки хормейстеров в 1924 году стал Минский музыкальный техникум. В двадцатые годы это учебное заведение собрало лучшие музыкальные исполнительские силы – хор, оркестр народных инструментов и симфонический оркестр. Хоровые дисциплины в Минском музыкальном техникуме преподавали высоко квалифицированные музыканты – выпускник Московской консерватории, один из организаторов Белорусской студии оперы и балета, а позднее хормейстер и дирижер Государственного театра оперы и балета БССР Георгий Петров (1888 – 1960), а также композитор и опытный хоровой дирижер Михаил Матиссон (1881 – 1940).

Важную роль в развитии академического хорового исполнительства и подготовке профессиональных хормейстеров высшей квалификации сыграла Белорусская государственная консерватория, созданная в 1932 году. В 1934 году в консерватории было открыто отделение хорового дирижирования, и работу хорового класса возглавил выпускник Московской консерватории Исидор Бари. Подготовка специалистов происходила здесь на качественно новом уровне. Студенты отделения хорового дирижирования изучали не только общемузыкальные, но и широкий круг специальных хоровых дисциплин. Работа хора базировалась на исполнении музыки композиторов русской и зарубежной классики: А. Аренского, И. Баха, Л. Бетховена, С. Танеева, П. Чайковского, П. Чеснокова, Ф. Шуберта. Применение своим профессиональным знаниям и навыкам выпускники музыкальных техникумов и консерватории находили, прежде всего, в качестве артистов создававшихся профессиональных хоровых коллективов, а также руководителей самодеятельных хоров.

Первые профессиональные академические хоровые коллективы Беларуси. Хоровое исполнительское искусство в Беларуси двадцатых годов XX столетия представлено, в основном, деятельностью учебных и любительских хоровых коллективов. Такие хоры существовали в народных консерваториях, музыкальных школах, техникумах. Учебный хоровой коллектив был не только творческой лабораторией, где учащиеся обучались профессиональному мастерству, но нередко и самостоятельной концертной единицей. Так, например, в 1923 – 1924 годах хор учащихся и симфонический оркестр Гомельской музыкальной школы провели цикл исторических концертов, в программу которых входили произведения западноевропейских и русских композиторов-классиков Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Глинки, П. Чайковского, С. Рахманинова. Учебный хоровой коллектив Витебского музыкального техникума под управлением преподавателя А. Матвеева вел в городе

большую концертную работу, включая в программы выступлений произведения русской и зарубежной классики. Хор Минского музыкального техникума участвовал в работе оперной студии и постановках оперных спектаклей.

В конце двадцатых – тридцатые годы XX столетия актуальной проблемой развития хорового исполнительского искусства Беларуси стало создание профессионального коллектива – академической хоровой капеллы. В этот период было предпринято несколько попыток организации такого рода певческого коллектива. Так, например, в 1926 году из числа выпускников Минского музыкального техникума и певцов-любителей при Институте белорусской культуры был организован хор. Руководителем коллектива, в состав которого входило более шестидесяти профессиональных певцов и любителей, стал известный хоровой дирижер Александр Егоров (1887 – 1959). В 1928 году коллектив был преобразован в Государственную хоровую капеллу БССР. Репертуар ее состоял преимущественно из популярных белорусских народных песен и оригинальных произведений белорусских композиторов. В 1930 году хоровая капелла была расформирована: часть ее вошла в оперную студию, а часть в состав белорусского хора при Радиокомитете.

При музыкальной редакции Белорусского радиовещания в 1930 – 1931 годах существовало три хоровых коллектива: белорусский хор (худ. рук. Александр Егоров), польский хор (худ. рук. Вячеслав Ефимов) и еврейский хор (худ. рук. Самуил Полонский). Позднее они были объединены в один хор Белорусского радиовещания. Основная цель его деятельности заключалась в озвучивании новых произведений белорусских композиторов и выступлениях по радио. В состав певцов хора входили как профессиональные артисты, так и певцы-любители. График работы коллектива был напряженным – каждые три дня он выходил в эфир с новыми концертными программами. Это были преимущественно хоровые песни на современные актуальные темы: о труде, о Родине, о строительстве новой жизни, достижениях передовой науки. В тридцатые годы хор радио исполнял такие произведения белорусских композиторов, как «Ой, шумі ты, радуйся» В. Ефимова, «Вечарынка ў калгасе» и «Нашаму дэпутату» С.Полонского, «Герою паровоза» и «Творчы наступ» Г. Пукста, кантату Н. Аладова «Над ракой Арэсай» на стихи Я. Купалы и другие. В 1940 году художественным руководителем хора радио стал профессиональный хоровой дирижер, ученик П. Чеснокова Николай Федорович Маслов. Он расширил репертуар коллектива и в концертных программах «появились крупные хоровые произведения русских, советских и зарубежных авторов – хоры Н. Давиденко «На десятой версте» и «Бурлаки», «Сюита на белорусские темы» А. Копосова, «Реквием» В. Моцарта. В одном из концертов были исполнены революционные песни в обработках белорусских композиторов – Е. Тикоцкого, А. Туренкова, С. Полонского».

В 1936 году силами певцов-любителей была организована Государственная хоровая капелла БССР, которую возглавил выпускник

хорового отделения (класс В. Золотарева) Киевского музыкального драматического института С. Полонский. Это был опытный хормейстер, начавший свою творческую деятельность в Беларуси в 1928 году. Помимо республиканской хоровой капеллы в разное время С. Полонский руководил еврейским хором и ансамблем песни и танца Белорусского военного округа. В репертуар хоровой капеллы, которую он возглавил в 1936 году, неизменно входили белорусские народные песни, хоровые произведения белорусских композиторов – В. Золотарева, А. Туренкова, Н. Аладова, И. Любана, В. Теравского, Н. Чуркина и других, а также песни народов СССР, сочинения советских композиторов. В 1937 году, с открытием Белорусской государственной филармонии, хоровая капелла вошла в ее состав.

Наиболее ярким академическим певческим коллективом Беларуси в тридцатые годы была Государственная хоровая капелла под управлением Исидора Бари (1906 – 1944). Она была сформирована из числа выпускников дирижерско-хорового отделения Белорусской государственной консерватории и в 1937 году вошла в состав филармонии. Это был первый коллектив, в репертуаре которого значительное место занимала хоровая классика. Известно, например, что в программы концертных выступлений капеллы в 1939 году входили такие произведения как «Венецианская ночь» М. Глинки, хор стрельцов и стрелецких жен из оперы «Хованщина» М. Мусоргского, «Боллеро» К. Сен-Санса, «Грезы» Р. Шумана и другие.

В целом, несмотря на то, что учебные и профессиональные хоровые коллективы в двадцатые – тридцатые годы вели достаточно активную концертную деятельность, репертуар их оставался преимущественно песенным. Освоение западноевропейской и русской хоровой музыки требовало серьезной профессиональной подготовки певцов и представляло еще достаточную сложность. По идеологическим и другим причинам регламентировалось исполнение духовных хоровых сочинений, ярких произведений белорусских композиторов в жанре хоровой музыки было еще чрезвычайно мало.

Тема 13. Основные тенденции развития отечественного хорового исполнительского искусства во второй половине XX столетия

Важным этапом в истории развития академического хорового исполнительства Беларуси стали пятидесятые – шестидесятые годы XX столетия. В это время в республике появляются яркие хоровые коллективы, исполнительское мастерство которых впервые получает международное признание. И хотя профессиональное исполнительское искусство этого периода представлено творчеством лишь двух коллективов – Государственной академической хоровой капеллы и Государственного хора Белорусского радио и телевидения, их исполнительское мастерство поднимается на качественно новый уровень.

В пятидесятые – шестидесятые годы хоровое пение постепенно расширяет сферу своего влияния. Через общеобразовательные школы оно

внедряется в детское художественное творчество, в каждой музыкальной школе создается и работает учебный хор. Перспективным направлением развития музыкального образования виделась реализация идеи построения системы непрерывного певческого образования, включающей начальную подготовку (школу), средний специальный уровень обучения (музыкальные училища) и высшее профессиональное образование (консерватория). Необходимость создания в республике школ с хоровым уклоном и хоровых кружков в общеобразовательных школах неоднократно подчеркивалась белорусскими хормейстерами.

В пятидесятые – шестидесятые годы усиливается работа средних специальных учебных заведений по подготовке хормейстеров. В этот период хоровые отделения музыкальных училищ увеличивают набор учащихся, усложняются программы их обучения, более пристальное внимание уделяется изучению специальных дисциплин. Усложняется и становится более разнообразным репертуар учебных хоров, растет уровень их исполнительского мастерства.

Хоровое исполнительское искусство Беларуси в 1950 – 1960-е годы выходит на качественно новый уровень. В республике появляется высокопрофессиональный коллектив – Государственная академическая хоровая капелла (худ. рук. Г. Ширма), который в течение более двух десятилетий высоко представляет исполнительское искусство Беларуси на международном уровне и во многом определяет направления развития хорового композиторского творчества и любительского пения. В жизни и творчестве другого профессионального коллектива республики – Государственного хора белорусского радио и телевидения также наблюдается положительная динамика.

Государственная академическая хоровая капелла Беларуси ведет свою историю от ансамбля песни и танца, созданного в 1940 году в Белостоке. Руководителем коллектива стал талантливый музыкант, опытный хоровой дирижер, исследователь народно-песенного творчества Григорий Романович Ширма (1892 – 1978). В состав организованного ансамбля входили сорок артистов хора и двадцать человек танцевально-инструментальной группы. Основу репертуара ансамбля песни и танца первоначально составляли обработки народных песен. Осознавая перспективу развития ансамбля как академической хоровой капеллы, Г. Ширма стремился расширять творческий диапазон исполнителей и обогащал репертуар хора произведениями мировой музыкальной классики. В программах выступлений коллектива все чаще появлялись хоровые сочинения русских, советских и западноевропейских композиторов.

Осознавая перспективу развития ансамбля как академической хоровой капеллы, Г. Ширма стремился расширять творческий диапазон исполнителей и обогащал репертуар хора произведениями мировой музыкальной классики. В программах выступлений коллектива все чаще появлялись хоровые сочинения русских, советских и западноевропейских композиторов. Так, в период пятидесятых – шестидесятых годов он исполнял сложные в стилевом

и образном отношении сочинения современных композиторов «Поэму памяти Сергея Есенина» и «Патетическую ораторию» Г. Свиридова, ораторию «Колодники» А. Флярковского, Тринадцатую симфонию и ораторию «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича.

Являясь ведущим профессиональным академическим коллективом республики, хоровая капелла уделяла большое внимание исполнению национальной музыки. Ощущая недостаток оригинальных сочинений белорусских композиторов и необходимость создания репертуара национальной хоровой музыки, Г. Ширма собирал и записывал белорусские песни в различных уголках республики. Результатом столь масштабной работы по собиранию, изучению и обработке белорусского народного песенного творчества стала антология белорусской народной песни в четырех томах, куда вошло более двухсот профессиональных обработок для академического хора.

В пятидесятые – шестидесятые годы XX столетия продолжает активно работать Государственный хор Белорусского радио и телевидения. Основная задача коллектива заключалась в знакомстве широкой аудитории слушателей с новинками музыкального хорового творчества. Каждые три дня хор выходил в прямой эфир с новыми концертными программами. Коллектив работал динамично, в краткие сроки, разучивая и представляя новые хоровые произведения. Основу репертуара хора белорусского радиовещания в эти годы составляло песенно-хоровое творчество советских и белорусских композиторов, народные песни в обработках А. Богатырева, Д. Лукаса, П. Подковырова, Н. Соколовского, Е. Тикоцкого, а также оригинальные хоровые произведения.

Репертуарная политика коллектива нередко определялась творческими приоритетами того или иного художественного руководителя. Так, например, в 1949 – 1950 годах, когда хор возглавлял профессиональный композитор Григорий Константинович Пукст, стали чаще исполняться новые произведения белорусских композиторов. Практическая работа с хором радио стимулировала также композиторское творчество Г. Пукста. В это время им были созданы хоры «Дуб» на слова П. Бровки, «Не сячы сасны» и «Партызанскія акопы» на слова М. Танка, кантата «А хто там ідзе?» на слова Я. Купалы и другие произведения.

В 1950 году художественным руководителем хора Белорусского радио и телевидения стала выпускница Ленинградской консерватории, ученица известного хорового дирижера А. Егорова Анна Павловна Зеленкова (1923 – 2010). Высокопрофессиональный хоровой дирижер и деятельный организатор она много работала над повышением уровня исполнительского мастерства коллектива, обогащала репертуар хора произведениями вокально-симфонического жанра, русской хоровой классики. Но, несмотря на определенные успехи, достигнутые коллективом под руководством А. Зеленковой, у хора оставалось много проблем. Так, одной из них являлся небольшой состав певцов (около тридцати человек), что, несомненно, затрудняло работу над произведениями крупных форм, а исполнение

преимущественно песенно-хорового репертуара не давало возможности быстрого роста вокально-технического уровня коллектива.

В 1965 году художественным руководителем Государственного хора радио и телевидения стал Виктор Владимирович Ровдо. Смена руководителя явилась началом нового этапа в творческой деятельности коллектива. Проблему малого состава исполнителей и некоторые другие технические сложности В. Ровдо решил, объединив два руководимых им коллектива – хор радио и телевидения и хор Белорусской государственной консерватории, в один. В таком объединении было много положительных моментов. Во-первых, за счет увеличения состава певцов лучше укомплектовались хоровые партии, что отразилось на качестве звучания. Во-вторых, значительно расширился репертуар хора – новый состав исполнителей мог озвучивать как произведения a cappella, так и крупные вокально-симфонические сочинения.

Основной творческой доминантой объединенного хора и его руководителя стало исполнение классического хорового репертуара. Программы концертных выступлений коллектива включали «произведения различных эпох, стилей, манер – от итальянской хоровой классики («Тэ Дэум» Дж. Верди, впервые прозвучавший в Минске, или «Круцификсус» А. Лотти) до хоровых произведений белорусских композиторов – В. Оловникова, Ю. Семеняки, И. Лученка и белорусского народной песни; от тонких хоровых акварелей М. Равеля и З. Кодая до сложного танеевского многоголосья». Основную часть репертуара (более 80%) хора под управлением В. Ровдо составляли камерные хоровые произведения a cappella, значительную долю (около 10%) занимали русские, белорусские и другие народные песни в обработках профессиональных музыкантов. Вокально-симфоническая музыка (3%) в репертуаре хорового коллектива представлена такими крупными произведениями, как «Фантазия» для фортепиано, хора и симфонического оркестра Л. Бетховена, оратория Г. Галынина «Девушка и смерть», «Патетическая ораторию» Г. Свиридова, «Поэма огня» А. Скрябина, «Симфония псалмов» И. Стравинского. Некоторые из вышеперечисленных сочинений звучали в Минске впервые.

В целом, репертуар хора радио и телевидения в пятидесятые – шестидесятые годы отличался разнообразием и весьма динамично развивался. Формирование концертных программ зависело от многих факторов: актуальных задач, ставившихся перед коллективом, условий его работы, количественного и качественного состава исполнителей, творческой личности руководителя и других. К концу 1960-х годов хор радио и телевидения стал ярким явлением в музыкальном исполнительском искусстве Беларуси и наряду с капеллой занял позиции ведущего профессионального академического хорового коллектива республики.

В середине семидесятых годов XX столетия в творческой жизни ведущего профессионального хорового коллектива Беларуси – *Государственной академической хоровой капеллы* – происходят существенные изменения. В 1972 году Г. Ширма оставил должность художественного руководителя. Смена главного дирижера негативно

отразилась на жизни коллектива, интенсивность репетиционно-творческой и концертной деятельности хора упала. Резко сократилось количество исполняемых произведений, из репертуара почти исчезли крупные вокально-симфонические сочинения. В основном коллектив работал над хоровыми миниатюрами русских и советских композиторов, исполнял обработки народных песен и оригинальные белорусские хоры. Положительная динамика в развитии коллектива наметилась лишь в конце восьмидесятых годов, когда художественным руководителем Государственной академической хоровой капеллы стала Л. Ефимова.

На позиции ведущего профессионального хорового коллектива республики в семидесятые годы вышел объединенный *хор радио и телевидения и Белорусской государственной консерватории под руководством В.Ровдо.* Коллектив стал постоянным участником важных музыкально-общественных мероприятий и ответственных концертов. Основная задача деятельности коллектива заключалась в создании национального фонда хоровой музыки. В семидесятые – восьмидесятые годы хор Белорусского радио и телевидения озвучил и записал более полутора тысяч произведений композиторов разных эпох, национальных школ и стилей. Благодаря яркому творческому дарованию и высокому профессионализму, В.Ровдо одинаково хорошо удавалось работать с хоровой миниатюрой, развернутыми произведениями a cappella и крупными вокально-симфоническими полотнами. Благодаря деятельности Государственного академического хора Белорусского радио и телевидения в национальных музыкальных фондах республики появились записи хоровых сочинений И.Баха, Л.Бетховена, И.Брамса, Й.Гайдна, Ф.Генделя, Э.Грига, З.Кодая, А.Лотти, Ф.Мендельсона, К.Монтеверди, В.Моцарта, М.Равеля, Ф.Шуберта, Р.Шумана и других зарубежных композиторов. Многие из произведений этих авторов никогда ранее в Беларуси не звучали. Русская хоровая музыка a cappella в репертуаре хора широко представлена творчеством Д.Бортнянского, М.Глинки, С.Рахманинова, Н.Римского-Корсакова, С.Танеева, П.Чайковского и многих других. Из хоровой музыки XX века коллектив исполнял произведения В.Волошинова, М.Коваля, А.Ленского, Г.Свиридова, И.Шамо, Д.Шостаковича, Р.Щедрина и других.

Событием не только в области хорового исполнительства, но и музыкальной культуры Беларуси в целом, стало создание звуковой антологии белорусских народных песен, осуществленное коллективом под руководством В.Ровдо. Работа коллектива музыкантов по созданию антологии белорусских народных песен получила высокую оценку, и запись двухсот тринадцати произведений была отмечена Государственной премией БССР.

Тема 14. Современное состояние хорового исполнительского искусства Беларуси

Общественные, социально-экономические и культурные условия, сложившиеся в Беларуси в девяностые годы, стимулировали поиск новых форм организации и деятельности музыкальных исполнительских коллективов. Как в хоровом, так и в оркестровом исполнительстве в эти годы наблюдалась тенденция к камерности, стремление к созданию небольших по составу вокальных и инструментальных коллективов. Камерный хор, в состав которого может входить до тридцати высокопрофессиональных певцов, способен исполнять не только хоровые миниатюры, акапелльные хоровые сочинения и народные песни в обработках, но также произведения кантатно-ораториального жанра и другую вокально-симфоническую музыку.

В мировой хоровой литературе найдется не столь много произведений, требующих специального большого исполнительского состава. Таким образом, при достаточно широком выборе репертуара камерные хоры более гибки и мобильны в репетиционном процессе, обладают большей свободой и возможностями гастрольно-концертной деятельности. В целом, тенденция к камерности музыкальных исполнительских коллективов, проявившаяся в последнее десятилетие XX века, характерна не только для музыкального искусства Беларуси, но также России, Украины, Прибалтики и других стран.

Государственный камерный хор Республики Беларусь был создан в октябре 1988 года и быстро завоевал признание широкой публики. Основателем и первым художественным руководителем коллектива стал выпускник Ленинградской государственной консерватории заслуженный деятель искусств Республики Беларусь Игорь Гаврилович Матюхов (род. 1957г.) Серьезный и вдумчивый музыкант, он во многом определил главное направление всей творческой деятельности хора: возрождение и пропаганда старинной белорусской и русской духовной музыки, западноевропейской классики, сочинений молодых белорусских композиторов.

Духовная музыка заняла одно из важнейших мест в репертуаре камерного хора и в сольных концертах коллектива нередко исполнялась самостоятельным отделением. Духовные хоровые сочинения русских, белорусских и зарубежных композиторов составляли почти половину всего исполняемого репертуара. Из наиболее известных произведений русской духовной музыки камерный хор под управлением И. Матюхова исполнил концерты «Помышляю день страшный», «Не имамы иныя помощи», «Помилуй нас, Господи» А. Архангельского, хоровые концерты «Скажи мне, Господи, кончину мою», «Прийдите, воспоем, людие», «Тебе, Бога, хвалим» Д. Бортнянского, «Во царствии твоем», «Херувимская песнь», «Господи спасе. Святый Боже» Вик. Калинникова, «Литургия Св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» П. Чайковского, «Литургия Св. Иоанна Златоуста» и

концерты «Мати Божия», «Жертва вечерняя», «Блажен муж», «Ныне отпущаеши» П. Чеснокова и другие. Отечественная духовная музыка представлена песнопениями белорусской церкви XVI – XIX столетий: гимнами Божьей Матери, Рождественскими и Пасхальными песнопениями, а также оригинальными хоровыми произведениями А. Бондаренко, Н. Бутомо, Н. Ровенского, А. Туренкова, О. Ходоско и других. Из западноевропейской хоровой духовной музыки в исполнении Государственного камерного хора звучали произведения Ж. Депре, Дж. Палестрины, Д. Скарлатти, Р. Томпсона, хоровые концерты и мессы А. Лотти, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Г. Шютца и других.

Значительное место в репертуаре хора занимали произведения западноевропейской классики (И. С. Баха, И. Брамса, А. Вивальди, Э. Грига, Дж. Каччини, О. Лассо, Ф. Мендельсона), а также сочинения композиторов XX века (Г. Свиридова, С. Слонимского, Ю. Фалика, Р. Щедрина).

В 2000 году Государственный камерный хор возглавила выпускница Белорусской государственной консерватории Наталья Владимировна Михайлова. Она продолжила традиции коллектива, заложенные его основателем, И. Матюховым и обогатила репертуар разнообразными концертными программами. Сегодня в репертуаре хора естественно соседствуют духовная музыка и джаз, классика и современность. Коллектив также работает над новыми программами произведений современных белорусских композиторов Е. Атрашкевич, А. Бондаренко, В. Копытько, С. Кортеса, Л. Симакович, О. Ходоско и других. Государственный камерный хор много концертирует, выступая в лучших залах Москвы, Санкт-Петербурга, Таллина, Киева, Сочи, участвует в хоровых фестивалях Польши, Норвегии, Словакии, Швеции, Германии. С 1999 года хор постоянно принимает участие в Международном фестивале русской духовной музыки в Вильнюсе, Международных фестивалях православных песнопений в Минске и духовной музыки «Магутны Божа» в Могилеве, Белорусском фестивале камерной музыки «Музы Несвижа».

В девяностые годы XX столетия продолжал активную творческую жизнь еще один профессиональный хоровой коллектив Беларуси – камерный хор Гомельской областной филармонии, созданный в конце восьмидесятых годов. В его состав входили профессиональные вокалисты и хормейстеры, выпускники музыкальных училищ и высших музыкальных учебных заведений. Художественным руководителем и главным дирижером Гомельского камерного хора является выпускница Горьковской консерватории имени М. Глинки (ныне г. Нижний Новгород, Россия), профессиональный хоровой дирижер Елена Константиновна Соколова (род. 1950). Репертуар хора включал произведения различных стилей и эпох, от духовных песнопений XVI – XVII веков, зарубежной, русской и белорусской классики до старинных романсов и народных песен в исполнении солистов.

Гомельский камерный хор ведет интенсивную концертную жизнь в городе и области, выступает в школах, на промышленных предприятиях, больницах, санаториях, Дворцах культуры перед различной аудиторией слушателей. С 1991 года коллектив принимает участие в благотворительных проектах, направленных на оказание помощи детям-инвалидам Гомеля и Мозыря, воинам-интернационалистам, интернатам для детей-сирот и другим. Профессиональное исполнительское мастерство Гомельского камерного хора неоднократно получало высокую оценку на Международных фестивалях и конкурсах исполнительского искусства. Так, например, в 1995 году коллектив стал лауреатом XIV Международного фестиваля Православной церковной музыки в Хайнувке (Польша), лауреатом Международных фестивалей «GAUDE MATER» (Польша, 1997) и хоровой музыки в городе Щетин (Польша, 1998). Гомельский камерный хор под руководством Е. Соколовой много гастролировал в городах Германии, Голландии, Польши, России.

Музыкальное искусство Беларуси девяностых годов XX столетия отмечено поиском новых форм организации и функционирования профессиональных коллективов. Это проявилось, прежде всего, в создании новых творческих объединений – городских музыкальных капелл. Деятельность оркестровых, хоровых и других профессиональных коллективов, функционирующих на базе городского бюджета, опиралась на традиции, сложившиеся в исполнительской практике XIX – начала XX столетий. Возвращение к подобной практике было обусловлено многими факторами. Во-первых, благодаря функционированию широкой сети средних специальных музыкальных учебных заведений, Белорусской академии музыки, Белорусского государственного университета культуры в республике было подготовлено большое количество профессиональных музыкальных кадров. Высококвалифицированные хормейстеры, дирижеры, певцы работали не только в столице и областных центрах, но также в небольших белорусских городах. Немаловажным фактором, повлиявшим на активизацию творческой жизни областей, явилось сокращение гастрольной деятельности ведущих филармонических коллективов. Это происходило в силу разных объективных причин, в том числе и экономического характера, и привело к некоторой музыкальной изолированности регионов, их своеобразному культурному вакууму.

Позитивным решением сложившихся проблем стала организация профессиональных исполнительских коллективов в областях. Возрождение городских музыкальных капелл в девяностые годы XX века стало возможным также благодаря пониманию муниципальными властями важности деятельности таких коллективов для дальнейшего развития и подъема культуры. Возвращение к подобной практике, отмеченное в последние годы, характеризует музыкальную жизнь многих городов России, Прибалтики, Украины. Деятельность музыкальных капелл, состоящих из хоровой и оркестровой групп исполнителей, широко

распространена и в современной западноевропейской музыкальной культуре.

Среди исполнительских коллективов такого типа, созданных в Беларуси – Могилевская городская капелла (худ. рук. С. Лищенко), Гродненская городская капелла (худ. рук. В. Бормотов), Минская музыкальная капелла «Sonorus» (худ. рук. В. Ларин). Эти музыкальные объединения состоят из профессиональных музыкантов и включают хоровую и оркестровую группы исполнителей, а также солистов.

Так, например, Могилевская городская капелла была образована в 1998 году на основе, существовавших ранее, камерного хора (1989 год создания) и камерного оркестра (1993 год создания). Возглавил капеллу основатель хора и оркестра, выпускник Казанской государственной консерватории Сергей Юрьевич Лищенко (род. 1962). Музыкальный коллектив, объединивший в себе исполнителей-инструменталистов, артистов хора и певцов солистов имеет значительные преимущества в выборе репертуара. Концерты Могилевской капеллы включали, чаще всего, сольные оркестровые номера, акапелльные хоровые произведения и совместные выступления хора и оркестра.

Всего за время работы музыкальный коллектив «Могилевская капелла» исполнил более тысячи хоровых миниатюр, сочинений крупной формы, кантат, ораторий и других произведений вокально-симфонической музыки. Так, репертуар оркестровой группы коллектива включает произведения западноевропейских и русских композиторов XVI – XX веков. Среди них инструментальные концерты Т. Альбинони, И. Баха, А. Вивальди, Й. Гайдна, Г. Генделя, А. Корелли, В. Моцарта, Г. Телемана, симфонии Й. Гайдна, М. Клементи, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, сюиты Б. Бартока, И. Баха, Э. Грига, Г. Телемана, оригинальные оркестровые пьесы Б. Бартока, Э. Грига, Й. Свенсена, Я. Сибелиуса, И. Штрауса, Р. Шумана и других композиторов. Русская инструментальная музыка представлена творчеством А. Аренского, М. Глинки, М. Мусоргского, С. Прокофьева, С. Рахманинова, П. Чайковского, Д. Шостаковича и других композиторов.

В репертуаре хора капеллы широко представлена русская духовная музыка М. Березовского, Д. Бортнянского, Вик. Калинникова, С. Рахманинова, П. Чайковского, П. Чеснокова, светские хоровые сочинения русских и белорусских композиторов Е. Атрашкевич, В. Коризны, А. Мдивани, Г. Свиридова, А. Фляркoвского, В. Шебалина, Р. Щедрина и других. Значительную часть репертуара хора занимают обработки русских, белорусских, украинских, еврейских и других народных песен. Среди наиболее известных произведений вокально-симфонического жанра, исполненных Могилевской музыкальной капеллой, кантаты «Stabat Mater» Дж. Перголези и Й. Райнбергера, «Magnificat» и Месса G-dur И. Баха, «Коронационная месса» В. Моцарта, Месса G-dur Ф. Шуберта и другие. Коллектив озвучил оперу Г. Перселла «Дидона и Эней», а также отдельные фрагменты из опер «Руслан и Людмила» М. Глинки и «Пиковая дама» П. Чайковского.

Творческие успехи Могилевской музыкальной капеллы под руководством Сергея Лищенко неоднократно были отмечены на международных и республиканских фестивалях и конкурсах, а также в отзывах на концертные выступления в городах Польши, Германии, Франции, Словакии. Направляя основные творческие усилия на воспитание эстетического вкуса у различных общественных групп Могилевского региона, коллектив капеллы постоянно проводит в городе и области музыкальные фестивали, готовит разнообразные концертные программы к памятным музыкальным датам.

В 1992 году в Молодечно начала работать камерный хор «Sonorus», объединившая в своем составе профессиональных музыкантов – выпускников музыкальных училищ, Белорусского государственного университета культуры, Белорусской академии музыки и других высших музыкальных учебных заведений. Инициатором создания и художественным руководителем коллектива стал выпускник Белорусской государственной консерватории (класс М. Дриневского), талантливый музыкант с большим хормейстерским опытом Алексей Александрович Шут (1946 – 2012). Репертуар хора включает около трехсот произведений. Это духовная музыка разных христианских конфессий, западноевропейская и русская классика, сочинения современных отечественных композиторов, музыкальное наследие белорусских мастеров прошлых эпох. Важнейшим направлением творческой деятельности камерного хора «Sonorus» является пропаганда отечественного музыкального искусства. В современной культурной жизни Беларуси хору принадлежит особая роль в возрождении национального музыкального наследия (духовная музыка Н. Куликовича, С. Монюшко, Н. Равенского, «Реквием» О. Козловского, «Несвижская месса» В. Шимкевича-Залетнева и др.) и формировании современного белорусского хорового репертуара. Именно «Sonorus» стал первым исполнителем и интерпретатором таких сложных хоровых композиций, как «Всенощная» С. Бельтюкова, «Литургия Св. Иоанна Златоуста» О. Залетнева, кантата «Да Маці Божай» А. Литвиновского, «Северные цветы» А. Мдивани, «Литургия Св. Иоанна Златоуста» О. Ходоско и других.

Стремясь расширить жанрово-стилевой диапазон исполняемой музыки, А. Шут в 2000 году создал творческий коллектив, объединивший хор, оркестр и солистов. Благодаря своей мобильности, универсальности, способности свободно переключаться на произведения самых разных жанров, стилей и эпох, музыкальная капелла «Sonorus» оказалась творчески еще более востребованной. Концертные выступления коллектива всегда отличали оригинальные, тщательно продуманные программы, нередко посвященные малоизвестным страницам музыкального искусства, глубокое проникновение в художественный мир исполняемых сочинений, тонкое чувство стиля, мастерское использование богатой выразительной палитры хорового звучания.

Музыкальная капелла «Sonorus» ведет активную гастрольно-концертную деятельность – является постоянным участником Международных фестивалей «Минская весна», «Белорусская музыкальная осень», «Адраджэнне Беларускай капэлы», «Магутны Божа», с успехом гастролирует в Беларуси, Польше, Германии, Франции, России. Высокий уровень исполнительского мастерства музыкальной капеллы «Sonorus» был отмечен лауреатством на многих Международных фестивалях и конкурсах духовной и современной хоровой музыки. Сейчас коллектив музыкальной капеллы возглавляет выпускник Белорусской государственной академии музыки Вячеслав Вячеславович Ларин (род. 1990).

В 1992 году была организована Гродненская музыкальная капелла. Одним из инициаторов ее создания и художественным руководителем коллектива стал профессиональный композитор, активно работающий в жанре хоровой музыки Андрей Васильевич Бондаренко. В состав музыкальной капеллы вошли тридцать человек хора, ансамбль старинной музыки и солисты.

Камерный хор Гродненской капеллы – это коллектив известный, не только в республике, но и за ее пределами. Артистами хора являются профессиональные музыканты – преподаватели музыкальных дисциплин Гродненского музыкального училища, Гродненского государственного университета имени Я. Купалы, колледжа искусств и педагогического колледжа.

Целью своей работы Гродненская капелла ставила возрождение и развитие белорусских музыкальных традиций, популяризацию белорусского и мирового музыкального искусства, культурно-просветительскую, культурно-воспитательную, научную, педагогическую и другую деятельность.

Репертуар камерного хора Гродненской капеллы включает в себя все существующие музыкальные жанры: от знаменного пения до современных вокально-симфонических циклов, от фольклорной музыки до вершин профессионального композиторского творчества представителей мирового музыкального искусства. Всего за десять лет хором было исполнено более трехсот произведений.

Руководила камерным хором Гродненской капеллы яркий музыкант и тонкий интерпретатор хоровой музыки Лариса Николаевна Иконникова (род. 1951). Профессиональный хоровой дирижер, она закончила Белорусскую государственную консерваторию (класс А. Зеленковой) и в течение многих лет творческую и преподавательскую деятельность совмещала с работой регента хора Коложской Свято-Борисо-Глебской церкви г. Гродно. Высокий уровень исполнительского мастерства камерный хор Гродненской капеллы под руководством Л. Иконниковой демонстрировал во время концертных выступлений в Беларуси, Норвегии, Франции, Германии, Польше, Литве, Латвии и России. Коллектив принимал участие в Международном фестивале духовной музыки в

Кристиансанде (Норвегия, 1994), на музыкальном фестивале в Тюбинге (Германия, 1994), хоровом фестивале в Гомеле (Беларусь, 1995), в Международном фестивале церковной музыки «Магутны Божа» в Могилеве (Беларусь, 1996, 1997, 2002), где получил первую премию, в Международном фестивале церковной музыки в Хайнувке (Польша, 1997), в Международном фестивале хоровой музыки в Медзездрое (Польша, 1998), IX Международном фестивале духовной музыки «GAUDE MATER» (Польша, 1999). В 1999 и 2002 годах музыканты капеллы участвовали в Международном фестивале музыки И. Баха в Твери (Россия). С 1 сентября 2022 года камерный хор Гроненской капеллы возглавляет Анна Казимирчик.

В целом, творческая деятельность музыкальных капелл является весьма перспективным направлением в развитии исполнительского искусства Беларуси. В силу мобильности и универсальности состава исполнителей выступления таких коллективов характеризуются большим разнообразием возможностей концертных форм. Они проводят крупные концерты, в которых участвует весь исполнительский состав капеллы, организуют сольные хоровые выступления, вечера камерной вокальной музыки, оркестровые концерты. Смешанные концертные выступления, составленные из различных произведений хоровой, вокальной и симфонической музыки, отличаются большей демократичность и легче воспринимаются широкой аудиторией слушателей. Помимо выполнения функций культурного просвещения и эстетического воспитания, городские музыкальные капеллы решают задачи общественного и социально-культурного характера. Они организуют благотворительные акции, участвуют в культурных проектах города и области. Так, например, в 1995 году Гродненская капелла провела серию гастрольно-концертных выступлений во Франции, где дала ряд концертов в Париже, Лиможе и других городах с целью сбора средств на реставрацию Коложской Свято-Борисо-Глебской церкви Гродно – памятника архитектуры XII века. Подобные и другого рода благотворительные акции проводят и другие музыкальные капеллы.

Деятельность любительских хоровых коллективов Беларуси на современном этапе. Новым явлением в хоровой исполнительской практике в девяностые годы стала концертная деятельность церковных хоровых коллективов. В этот период в Беларуси открываются новые храмы, монастыри, основываются духовные училища и открываются регентские классы. Выпускники высших и средних музыкальных учебных заведений республики становятся регентами и певчими в православных храмах различных городов Беларуси. В православных храмах Минска, Витебска, Бреста, Гомеля, Слуцка, Баранович, Орши, Гродно, Пинска созданы превосходные хоры, которые не только восстанавливают утраченные традиции, но и создают новые. Высокая вокальная культура исполнения духовной музыки отличает церковные хоры Минского Свято-Петро-

Павловского собора (регент И. Денисова), храма в честь иконы Божией матери «Всех скорбящих радость» (регент О. Янум), Свято-Духова кафедрального собора (регент В. Соболевский), Гродненского Свято-Петро-Павловского кафедрального собора (регент Ж. Никонович), Витебской церкви Святого Александра Невского (регент Т. Быстрякова) и Свято-Покровского храма (регент О. Янченко), Брестского Свято-Симеоновского кафедрального собора (регент В. Ющук) и другие коллективы. Богослужебные песнопения православной церкви стали неотъемлемой частью репертуара всех профессиональных и большинства любительских хоров республики.

Значительно сокращается количество самодеятельных хоров, продолжают работать лишь коллективы с многолетним стажем и прочно сложившимися традициями. Меняется исполнительская направленность многих любительских коллективов: ориентация на народное творчество и фольклор явились следствием актуализации идей возрождения белорусского национального искусства и самобытного музыкального творчества. Особенно много хоров и фольклорных ансамблей создается в школах и детских культурных учреждениях. С другой стороны, появляются новые формы любительского хорового творчества – профессиональные певцы и музыканты создают коллективы, руководствуясь личностными мотивами, желанием более полной творческой реализации в искусстве.

Так, например, в 1991 году в Беларуси был создан мужской хор «Уния» (худ. рук. Кирилл Романович Носаев), в течение четырех лет работавший как любительский коллектив. Основу репертуара хора составляла православная и католическая духовная музыка, светские сочинения современных авторов, а также белорусских композиторов-эмигрантов. Коллектив стремился показать все песенные традиции, существующие в Беларуси, показать современным композиторам, любителям пения, как делали это ранее и как можно сделать сегодня. Хор «Уния» работал на высоком профессиональном уровне, постоянно совершенствуя вокально-техническое мастерство исполнения. Концертные выступления хора включали большие и сложные программы и проходили с полным аншлагом. Творчество хорового коллектива достаточно быстро приобрело широкую известность не только в Беларуси, но и за рубежом, а в 1993 году хор «Уния» под руководством К. Носаева стал лауреатом первой премии Международного фестиваля духовной музыки «Магутны Божа».

В 1991 году в Полоцке из числа профессиональных музыкантов также был создан хор, который возглавила профессиональный хоровой дирижер Людмила Адамовна Жукова. Несмотря на непрофессиональный статус, коллектив исполнял огромное количество разножанровых хоровых произведений, где только из раздела духовной музыки (православной и католической служб) можно составить пять исполнительских программ. Хор может петь в костелах и церквях. Подготовлены и блоки белорусской

и светской музыки разных народов. Наряду с современными отечественными сочинениями – музыка французских, польских, американских, японских, еврейских композиторов – на все вкусы, для разных категорий слушателей. На протяжении всех лет своей деятельности Полоцкий камерный хор вел активную гастрольную жизнь, выступая с концертами на разных площадках и участвуя в хоровых фестивалях и конкурсах. Среди творческих достижений коллектива – лауреатство в республиканском фестивале имени Ф. Скорины и фестивале славянской музыки в Дауговпилсе (Латвия), участие (победители не определялись) в Большом фестивале русской музыки «Бодензей – 93» (Германия) и шестом Международном фестивале православной музыки в Москве, I премия на Международном фестивале «Магутны Божа» в Могилеве.

Несмотря на то, что мужской хор «Уния» и Полоцкий камерный хор по разным причинам прекратили свое существование, каждый из них, достигнув определенных творческих вершин, оставил заметный след в хоровом исполнительском искусстве Беларуси XX века.

Музыкальные фестивали и конкурсы в современной хоровой культуре Беларуси. В девяностые годы в хоровом искусстве Беларуси происходят важные события общественно-культурного характера: республика становится центром крупных международных хоровых фестивалей и конкурсов. Так, начиная с 1995 года, в Минске ежегодно проходил Международный фестиваль Православных Песнопений, собирающий большое количество участников. Главным организатором и директором фестиваля являлась кандидат искусствоведения, председатель МОО «Общество поддержки христианской культуры «Добролюбие»», исследователь православных певческих традиций Лариса Густова. Фестиваль включал в себя не только конкурсное прослушивание хоровых коллективов и концерты в храмах города Минска, но и художественные выставки, выставки детского творчества, вечера духовной поэзии, мастер-классы, а также Круглый стол по вопросам православной музыкальной культуры. Конкурсное прослушивание хоровых коллективов, проходящее в рамках фестиваля, осуществлялось по нескольким номинациям: светские детские хоры, церковные детские хоры, светские любительские хоры, светские профессиональные хоры, хоры воскресных школ, церковные хоры и церковные ансамбли. Такой дифференцированный подход к оценке исполнителей позволял принять участие в конкурсе коллективам разных возрастных групп, творческой направленности и певческого опыта.

Международный фестиваль духовной музыки «Магутны Божа» также начал свою историю в девяностые годы в белорусском городе Могилеве. В конкурсе хоровых исполнителей принимают участие детские и молодежные коллективы, светские и церковные хоры, вокальные ансамбли и солисты. Жюри фестиваля чаще всего также многонациональное. В разное время в его состав входили: В. Скоробогатов, А. Корженевская (Беларусь), А. Тевосян (Россия), Гай де Пикарда (Великобритания).

Возглавлял жюри фестиваля «Магутны Божа» художественный руководитель Академического хора Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь Виктор Ровдо.

По инициативе профессора В. Ровдо в 1995 году на базе Гомельского колледжа искусств начали проводиться «Певческие академии», основной своей целью видевшие сохранение и научное осмысление хоровых исполнительских традиций. Ежегодно в течение нескольких дней Гомель становится центром белорусской хоровой культуры, в котором выступают певческие коллективы, проводятся открытые репетиции и мастер-классы, обсуждаются проблемы развития хорового искусства. Обязательными участниками концертных программ в Гомеле являлись хор Белорусской государственной академии музыки (дирижер В. Ровдо) и Государственный академический народный хор имени Г.Цитовича (дирижер М. Дриневский). В настоящее время «Певческие академии» в Гомеле продолжают собирать дирижеров, певцов и любителей хорового пения и решать актуальные вопросы хорового искусства на высоком научном и практическом уровне.

Сегодня в Республике Беларусь работает **7 профессиональных академических хоровых коллективов:**

1. Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь имени Г.Р.Ширмы. (Худ. рук. Ольга Янум).
2. Государственный академический хор Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь (Худ. рук. Семен Климанов).
3. Государственный камерный хор Республики Беларусь (Худ. рук. Наталья Михайлова).
4. Гомельский камерный хор (Худ. рук. Елена Соколова).
5. Могилевская музыкальная капелла (Худ. рук. Сергей Лищенко).
6. Гродненская музыкальная капелла (Худ. рук. Владимир Бормотов, руководитель камерного хора – Анна Казимирчик).
7. Музыкальная капелла Sonorus (Худ. рук. Вячеслав Ларин).

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Темы и вопросы семинарских занятий

Тема 3. Хоровая исполнительская культура Античности и Средневековья

1. Общая характеристика искусства Древней Греции. Пифийские игры и их роль в развитии музыкального исполнительского искусства.
2. Сольная и хоровая лирика Античности: истоки и основные сферы бытования.
3. Хоровое пение в театральных постановках античности (греческих трагедиях, античных сатирах и комедиях).
4. Истоки средневековой музыки и церковно-певческие школы Западной Европы.
5. Григорианский хорал – сущность и сфера бытования.
6. Средневековое учение о ладах.
7. Развитие многоголосия в XI – XIII веках и жанр мотета.

Тема 4. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы эпохи Возрождения

1. Хоровое исполнительское искусство Италии эпохи Возрождения (Римская полифоническая школа и творчество Джованни Палестрины).
2. Хоровое исполнительское искусство Италии эпохи Возрождения (Венецианская полифоническая школа и ее представители).
3. Хоровое исполнительское искусство Нидерландов и творчество Орландо Лассо.
4. Хоровое исполнительское искусство Франции и творчество Клемана Жанекена.
5. Хоровое исполнительское искусство Германии эпохи Возрождения и ее представители.

Тема 5. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы XVIII – XIX веков

1. Жанры мессы и реквиема и их роль в истории западноевропейского хорового исполнительского искусства.
2. Место и роль жанров кантаты и оратории в развитии хорового исполнительского искусства Западной Европы.
3. Создание и деятельность хоровых обществ в странах Западной Европы (Великобритания, Германия, Швейцария).

4. Влияние жанра хоровой песни в развитии хорового исполнительского искусства Западной Европы (М. Гайдн, Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман).

5. Возникновение и развитие хоровых фестивалей в Великобритании и Германии.

Тема 6. Основные направления развития зарубежного хорового исполнительства XX – XXI веков

1. Основные тенденции в развитии хорового искусства Европы XX столетия.

2. Старейшие хоровые коллективы Западной Европы: история и эволюция.

3. Западноевропейские хоровые общества и их роль в развитии певческого исполнительского искусства.

4. Хоровое искусство Китая XX – XXI веков.

Тема 7. Хоровое исполнительское искусство России X – XVII столетий

1. Возникновение древнерусской профессиональной музыки и богослужебно-певческая система.

2. Этапы эволюции древнерусского церковного певческого искусства.

3. Реформа знаменного пения и ее роль в развитии хорового исполнительства России.

4. Развитие многоголосия в русской вокальной музыке и его влияние на хоровую исполнительскую практику.

5. Партесный концерт эпохи барокко: стилевые и исполнительские особенности.

Тема 8. Хоровое исполнительское искусство России XVIII – XIX веков

1. Основные направления развития хорового исполнительского искусства России XVIII столетия.

2. Классический хоровой концерт: общая характеристика и периодизация.

3. Творчество Максима Березовского в контексте хорового исполнительского искусства России.

4. Творческая деятельность Дмитрия Бортнянского и ее роль в развитии русского хорового искусства.

5. Придворно-певческая капелла – первый профессиональный хоровой коллектив в России.

Тема 9. Выдающиеся русские хоровые коллективы XX – XXI веков и их дирижеры

1. Синодальный хор – значительное явление в истории русского хорового исполнительского искусства XIX века.
2. Частные хоровые капеллы и деятельность А. Архангельского в развитии хорового исполнительства России.
3. Замечательные русские хоры первой половины XX века и их дирижеры.
4. Государственный хор русской песни и творчество А. Свешникова.
5. Государственный академический ансамбль песни и танца им. А. Александрова: история и современность.
6. Московский камерный хор и творчество Владимира Минина.
7. Новые тенденции в русском хоровом исполнительстве второй половины XX века.

Тема 10. Хоровая культура Беларуси X – XVII веков

1. Музыка и хоровое пение в храмах различных конфессий в Беларуси.
2. Музыкальное искусство в театральных постановках Беларуси (батлейка, школьный театр, частновладельческий театр).
3. Роль хоровых жанров (кант и псальма) в развитии отечественного хорового исполнительства.

Тема 11. Пути развития отечественного хорового исполнительского искусства в XVIII – XIX столетиях

1. Частновладельческие музыкальные театры и их роль в развитии хорового исполнительства Беларуси в XVIII – XIX веках (Несвижский театр Николая Радзивила, Слонимский театр Михаила Огинского, Гродненский театр Антония Тызенгауза и другие).
2. Хоровое исполнительство в учебных заведениях Беларуси XVIII – XIX веков.
3. Основные направления развития музыкального исполнительства в Беларуси XIX века.

Тема 12. Становление профессионального хорового исполнительства в Беларуси первой половины XX века

1. Музыкальные учебные заведения (народные консерватории, музыкальные техникумы, консерватория) и их роль в процессе становления отечественного профессионального хорового исполнительства.

2. Первые профессиональные академические хоровые коллективы Беларуси.

3. История создания и деятельность хора белорусского радиовещания в первой половине XX столетия.

Тема 13. Основные тенденции развития отечественного хорового исполнительского искусства во второй половине XX столетия

1. Общая характеристика хоровой культуры Беларуси второй половины XX века (образование, композиторское творчество, исполнительство).

2. Государственная академическая хоровая капелла и деятельность Г. Ширмы в истории хорового исполнительского искусства Беларуси.

3. Роль творческой, педагогической и общественно-просветительской деятельности В. Ровдо в развитии отечественной хоровой культуры.

Тема 14: Современное состояние хорового исполнительского искусства Беларуси

1. Деятельность государственных камерных хоров в Республике Беларусь: история и персоналии.

2. Музыкальные капеллы – новое явление в культуре Беларуси.

3. Деятельность любительских и учебных хоровых коллективов Беларуси на современном этапе.

4. Фестивали и конкурсы хорового исполнительского искусства в современной общественно-культурной жизни Беларуси.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы для самостоятельного изучения

1. Римская вокальная полифоническая школа и творчество Джованни Палестрины.
2. Венецианская вокальная полифоническая школа и творчество Андреа и Джованни Габриэлли.
3. Нидерландская вокальная полифоническая школа и творчество Орландо Лассо.
4. Французская вокальная полифоническая школа и творчество Клемана Жанекена.
5. Немецкая вокальная полифоническая школа и творчество Генриха Шютца.
6. Влияние жанров светской и духовной вокальной музыки на хоровое исполнительское искусство Европы XVIII столетия.
7. Основные тенденции в развитии хорового искусства Европы XIX столетия.
8. Новые явления в хоровом исполнительстве Европы XX века.
9. Хоровое творчество белорусских композиторов второй половины XX столетия и его влияние на развитие хорового исполнительского искусства.
10. Деятельность музыкальных капелл Беларуси как перспективное направление развития отечественного музыкального исполнительского искусства.
11. Камерные хоровые коллективы – новое явление в белорусской исполнительской практике конца XX века.
12. Самодеятельные и любительские хоровые коллективы как часть художественной культуры Беларуси.
13. Деятельность церковных хоровых коллективов в Беларуси конца XX столетия.
14. Место и роль фестивалей и конкурсов хорового исполнительского искусства в общественно-культурной жизни Беларуси.

4.2 Перечень вопросов к экзамену (зачету)

1. Хоровое исполнительство как часть музыкального искусства: специфические черты.
2. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве: задачи, функции, внутренняя вокальная организация коллективов.
3. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве: репертуар и особенности вокальной манеры.
4. Хоровая исполнительская культура Античности.
5. Хоровая культура Западной Европы средних веков.
6. Развитие многоголосия и зарождение светского музицирования в западноевропейской культуре.
7. Хоровое исполнительское искусство Италии эпохи Возрождения (Римская полифоническая школа и творчество Джованни Палестрины).
8. Хоровое исполнительское искусство Италии эпохи Возрождения (Венецианская полифоническая школа и ее представители).
9. Хоровое исполнительское искусство Нидерландов и творчество Орландо Лассо.
10. Хоровое исполнительское искусство Франции и творчество Клемана Жанекена.
11. Хоровое исполнительское искусство Германии эпохи Возрождения и ее представители.
12. Жанр мессы в истории западноевропейского музыкального искусства.
13. Реквием как жанр западноевропейской музыки: истоки, эволюция, исполнительские особенности.
14. Жанр кантаты в истории западноевропейской музыки.
15. Истоки и эволюция жанра оратории в западноевропейском музыкальном искусстве.
16. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы XX века.
17. Фестивали и конкурсы хорового исполнительского искусства в современном культурном пространстве.
18. Хоровая культура России X – XV веков: начальные период древнерусского певческого искусства.
19. Расцвет знаменного одноголосия в русском хоровом искусстве.
20. Становление и развитие многоголосия в русском хоровом искусстве XVII столетия.
21. Хоровое исполнительское искусство России XVIII столетия.
22. Творчество М. Березовского и Д. Бортнянского в контексте хорового исполнительского искусства России.
23. Придворно-певческая капелла – первый профессиональный хоровой коллектив в России.
24. Синодальный хор – выдающееся явление в истории русского хорового исполнительского искусства XIX века.

25. Частные хоровые капеллы и деятельность А. Архангельского в развитии хорового исполнительства России.

26. Замечательные русские хоры первой половины XX века и их дирижеры.

27. Хоровое исполнительство России второй половины XX века.

28. Выдающиеся русские хоровые коллективы первой четверти XXI века.

29. Влияние церковного певческого искусства на развитие хорового исполнительства Беларуси X – XVII веков.

30. Роль театрального искусства в становлении хорового исполнительства Беларуси X – XVII веков.

31. Частновладельческие музыкальные театры и их роль в развитии хорового исполнительства Беларуси в XVIII – XIX веках.

32. Хоровое исполнительство в учебных заведениях Беларуси XVIII – XIX веков.

33. Роль специальных учебных заведений в становлении профессионального хорового исполнительства в Беларуси XX века.

34. Первые профессиональные академические хоровые коллективы Беларуси.

35. Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь и творчество Г. Ширмы.

36. Творческая и педагогическая деятельность В. Ровдо в истории хорового исполнительского искусства Беларуси.

37. Деятельность музыкальных капелл Беларуси как перспективное направление развития отечественного музыкального исполнительского искусства.

38. Камерные хоровые коллективы – новое явление в белорусской исполнительской практике конца XX века.

39. Деятельность церковных хоровых коллективов в Беларуси конца XX – первой четверти XXI столетия.

40. Место и роль фестивалей и конкурсов хорового исполнительского искусства в общественно-культурной жизни Беларуси.

4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, проявивший научно-исследовательские способности в изучении дисциплины и разбирающийся в основных научных концепциях по вопросам исполнительского искусства; изложение студентом учебного материала отличается широким диапазоном знаний, точностью использованных терминов, последовательностью, логичностью.

9 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, показавший систематический характер подготовки, а также способность к самостоятельному пополнению знаний; ответ отличается точностью использованных терминов, материал излагается последовательно, логично.

8 баллов заслуживает студент, обнаруживший полное знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, не допускающий в ответе существенных неточностей, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

7 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на семинарских занятиях, не допускающий в ответе существенных неточностей, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

6 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, показавший систематический характер усвоения знаний по

дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях.

5 баллов заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий в ответе неточности, но обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

4 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий в ответе неточности при изложении материала, которые может исправить только под руководством преподавателя.

3 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий существенные неточности при изложении материала, не обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

2 балла выставляется студенту, обнаружившему существенные пробелы в знаниях или отсутствие знаний по значительной части основного учебного материала, самостоятельно не выполнившему предусмотренные программой основные задания, не отработавшему основные вопросы на семинарских занятиях, допустившему принципиальные ошибки при ответе, не обладающему необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

1 балл выставляется студенту, который отказывается от ответа, либо представленный ответ полностью не отвечает сути содержащихся в экзаменационном задании вопросов.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ
Ректор университета
_____ Н.В.Карчевская
_____2025 г.
Регистрационный № УД____/эуч.

ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
учебная программа учреждения высшего образования
по учебному модулю для специальности
6-05-0215-09 Хоровое творчество
профилизации: хоровая музыка академическая

2025

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта высшего образования по специальности 6-05-0215-09 Хоровое творчество, утвержденного постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 21.08.2023 № 270, учебного плана БГУКИ по специальности.

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 учреждения «Белорусская государственная ордена Трудового Красного Знамени филармония», 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 № 3 от 27.11.2025);
президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от 20.12.2025).

СОГЛАСОВАНО
Председатель цикловой комиссии «Хоровое исполнительство (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»

_____ А.Г. Дюкарева

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная программа по модулю «История хорового искусства» включает учебные дисциплины: «Зарубежная хоровая музыка», «Русская хоровая музыка», «Белорусская хоровая музыка», «История хорового исполнительства».

Преподавание учебного модуля «История хорового искусства» находится 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 специализированной компетенции: обладать способностью, создавать собственную исполнительскую интерпретацию хоровых произведений, анализировать стилевые особенности хоровой музыки различных творческих направлений.

Цель учебного модуля – ознакомить студентов с историей формирования и становления белорусской, русской и западноевропейской хоровых культур от Средневековья до наших дней, показать самобытное преломление в хоровой культуре исторических типов музыкального стиля, их эволюцию, дать целостную картину развития хоровой культуры и 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.

Распределение аудиторных часов по учебным дисциплинам:

– «Зарубежная хоровая музыка» – всего 84, из них 34 часа – аудиторные (6 часов лекций, 28 часов семинарские) занятия;

– «Русская хоровая музыка» – всего 138, из них 78 часов – аудиторные (10 часов – лекций, 68 часов – семинарские) занятия;

– «Белорусская хоровая музыка» – всего 90, из них 38 часов – аудиторные (8 часов – лекций, 30 часов – семинарские) занятия;

– «История хорового исполнительства» – всего 90, из них 38 часов – аудиторные (8 часов – лекций, 30 часов – семинарские) занятия.

Рекомендуемые формы текущей аттестации – тест, письменная работа. Рекомендуемые формы промежуточной аттестации – зачет, экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Предмет, задачи и структура учебного модуля. Учебно-методическое обеспечение, связь с иными учебными дисциплинами.

Раздел IV. «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 направления 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 коллективов 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.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
«История хорового исполнительства»
(для студентов дневной формы обучения)

Темы	Количество аудиторных занятий				Формы контроля знаний
	Всего	лекции	семинарск. занятия	УСР	
Тема 1. Теоретические основы хорового исполнительского искусства	2	2			
Тема 2. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве	2	2			
Тема 3. Хоровая исполнительская культура Античности и Средневековья	2	2			
Тема 4. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы эпохи Возрождения	4	2	2		
Тема 5. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы XVIII – XIX веков	2		2		
Тема 6. Основные направления развития зарубежного хорового исполнительства XX – XXI веков	6		2	4	письменная работа
Тема 7. Хоровое исполнительское искусство России X – XVII столетий	2	2			
Тема 8. Хоровое исполнительское искусство России XVIII – XIX веков	2		2		
Тема 9. Выдающиеся русские хоровые коллективы – XX – XXI веков и их дирижеры	2		2		
Тема 10. Хоровая культура Беларуси X – XVII веков	2	2			
Тема 11. Пути развития отечественного хорового исполнительского искусства в XVIII – XIX столетия	2		2		
Тема 12. Становление профессионального хорового исполнительства в Беларуси первой половины XX века	2	2			
Тема 13. Основные тенденции развития отечественного хорового исполнительского искусства во второй половине XX столетия	2	2			
Тема 14. Современное состояние хорового исполнительского искусства Беларуси	6		2	4	письменная работа
Итого:	**38**	**16**	**14**	**8**	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
«История хорового исполнительства»
(для студентов заочной формы обучения)

Название раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных занятий	
		лекции	семинарские занятия
1	*Тема 1*. Теоретические основы хорового исполнительского искусства	2	
2	*Тема 2*. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве		
3	*Тема 3*. Хоровая исполнительская культура Античности и Средневековья		
4	*Тема 4*. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы эпохи Возрождения		
5	*Тема 5*. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы XVIII – XIX веков		
6	*Тема 6*. Основные направления развития зарубежного хорового исполнительства XX – XXI веков		
7	*Тема 7*. Хоровое исполнительское искусство России X – XVII столетий		
8	*Тема 8*. Хоровое исполнительское искусство России XVIII – XIX веков		
9	*Тема 9*. Выдающиеся русские хоровые коллективы – XX – XXI веков и их дирижеры		
10	*Тема 10*. Хоровая культура Беларуси X – XVII веков		
11	*Тема 11*. Пути развития отечественного хорового исполнительского искусства в XVIII – XIX столетиях		
12	*Тема 12*. Становление профессионального хорового исполнительства в Беларуси первой половины XX века	2	
13	*Тема 13*. Основные тенденции развития отечественного хорового исполнительского искусства во второй половине XX столетия	2	
14	*Тема 14*. Современное состояние хорового исполнительского искусства Беларуси		2
	Итого:	**6**	**2**

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

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. *Ерохіна, С*. К. Классіческая хоровая література (русская) : пособие для студентов высших учебных заведений по направлению специальности 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка) / С. К. Ерохина ; [среди рец. Р. Г. Коленько]. Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1998. – 188 с.
5. *Смагін, А. І.* Беларуская харавая літаратура : курс лекцый : вучэб. дапам. для студэнтаў вышэйшых, сярэдніх навучальных устаноў культуры і мастацтва / А. І. Смагін ; [сярод рэц.: Г. І. Барышаў, А. В. Пякуцька]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 116 с.

Дополнительная

1. *Гажэўская, Т. С.* Табе, Прачыстая Багародзіца: вуч.-метад. дапам. / Т.С.Гажэўская. – Мінск : БДУКМ, 2009.– 327 с.
2. *Григорьева, Г. В*. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов / Г.В.Григорьев. – М. : Музыка, 1991. – 78 с.
3. *Дадиомова, О. В.* Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв.. / О.В. Дадиомова. – Минск : Ковчег, 2015. – 246 с.
4. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 232 с.
5. *История белорусской музыки* / под ред. Г. Глущенко. – Минск : Высш. шк.., 1976. – 381 с.
6. *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.
7. *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.

8. *История современной отечественной музыки* : учеб. пособие для муз. вузов / ред.- сост. Е.Б. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – Вып.3 (1960 – 1990). – 200 с.

9. *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.

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.

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.

5.2 Основная литература

1. Асафьев, Б. О хоровом искусстве / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1980. – 215 с.
2. Барышев, Г. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г.И.Барышев. – Минск: Наука и техника, 1992. – 293 с.
3. Васильев, В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании / В.Васильев. – Л.: Музыка, 1991. – 118 с.
4. Герасимова-Персидская, Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н.Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
5. Дадзіёмава, В. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст.: дапам. Для сярэдніх навуч. Устаноў гуманітарнага профілю / В.У.Дадзіёмава. – Мінск: Беларус. Гуман. Адукац.-культ. Цэнтр, 1994. – 96 с.
6. Живов, В. Теория хорового исполнительства / В.Л.Живов. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 192 с.
7. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века / В.Ильин. – М.: Сов. Композитор, 1985. – 232 с.
8. Лаппо, С. Зарубежная хоровая литература: Учеб.пособие для дирижерско-хоровых отд. муз. вузов / С. Лаппо, Д.Локшин. – М.: Музыка, 1966. – 290 с.
9. Локшин, Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д.А.Локшин. – М.: Музыка, 1963. – 211 с.
10. Нечай, А. Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX ст. / А.А.Нечай. – Минск: Энциклопедикс, 2008. – 180 с.: ил.
11. Никольская-Береговская, К. Русская вокально-хоровая школаIX – XX веков: метод.пособие / К.Ф.Никольская-Береговская. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 189 с.
12. Птица, К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Б.Птица. – М.: Музыка, 1970. – 120 с.
13. Романовский, Н. Хоровой словарь / Н.В.Романовский. – М.: Музыка, 2000. – 230 с.
14. Смагін, А. Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя: Манаграфія / А.І.Смагін. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1998. – 192 с.
15. Шырма, Р. Песня – душа народа / Р.Р.Шырма. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 349 с.

5.3 Дополнительная литература

1. Дадиомова, О. Музыкальная культура городов Беларуси в XVIII веке / О.В.Дадиомова. – Минск: Наука и техника, 1992. – 207 с.
2. Ершов, А. Старейший русский хор / А.Ершов. – Л.: Сов. Композитор, 1978. – 192 с.
3. Ефимова, Л. Ренессанс знаменитой капеллы / Л.Б.Ефимова // Беларуская думка. – 1994. - №4. – С. 86 – 88.
4. Иванов-Борецкий, М. История мессы / М. В. Иванов-Борецкий. – Москва, 1970. – 44 с.
5. Келдыш, Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю.Келдыш. – М.: Сов. Композитор, 1978. – 511 с.
6. Костюковец, Л. Кантовая культура в Белоруссии. Массовые канты-гимны, лирические канты-псалмы / Л.Ф.Костюковец. – Минск: Беларусь, 1975. – 96 с.
7. Крыстев, В. Очерки по истории болгарской музыки / В.Крыстев. – М.: Музыка, 1073. – 362 с.
8. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. – М.: Музыка, 1986. – 462 с.
9. Лосева, О. От церковной музыки – к музыке духовной. Эскиз новой истории реквиема//Западное искусство XX века / О.В. Лосева: СПб., 2001. – 68 с.
10. Малашэня, Л. Ёсць у Полацку хор / Л.У.Малашэня // Беларусь. – 1995. - №1. – С. 31.
11. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г.И.Барышев, А.Л.Капилов, Г.Г.Кулешова и др. – Минск: Наука и техника, 1990. – 384 с.: ил.
12. Музычны тэатр Беларусі: 1917 – 1959 гг. / Г.Р.Куляшова, Т.А.Дубкова, Н.А.Юўчанка і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.: іл.
13. Музычны тэатр Беларусі: 1960 – 1990: Опернае мастацтва. Музычная камедыя і аперэта / Г.Р.Куляшова, Т.Г.Мдывані, Н.А.Юўчанка. – Мінск: Беларус. навука, 1996. – 470 с.: іл.
14. Нечай, А. Некоторые тенденции развития хорового исполнительского искусства Беларуси на современном этапе / А.А.Нечай // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы междунар. науч. конф. (Гродно, 25 – 26 марта 2004 г.): в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т им. Я.Купалы, БГАМ, БГАИ и др. – Гродно, 2004. – Ч.1. – С. 266 – 269.
15. Никитин, К. Некоторые проблемы становления древнерусской хоровой музыки / К.Никитин // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве. Творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / Сост и отв. Ред. П.П.Левандо. – Л., 1982. – С. 93 – 103.
16. Оул, Дж., Пэриш, К. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / Дж. Оул., К. Пэриш. – Л., 1975. –220 с.
17. Памяти Н.М.Данилина. Письма. Воспоминания. Документы / сост.-ред., авт. коммент. А.Наумов. – М., 1987. – 312 с.

18. Пракапцова, В. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В.П.Пракапцова. – Мінск: Бел. ун-т культуры, 1999. – 210 с.

19. Романовская, Л. Хор белорусского телевидения и радио / Л.А.Романовская. – Минск: Беларусь, 1975. – 32 с.

20. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н.А. Симакова. М., 1985. – 360 с.

21. Тёмкин, В. Хоровая полифония западноевропейских композиторов: учеб. пособие по хор. полиф. для студ.-заоч. муз.-пед. фак. / В.И.Тёмкин. – М.: МГЗПИ, 1985. – 80 с.

22. Ткачев, Д. “Исторические концерты” хора А.Архангельского / Д.Ткачев // Хоровое искусство: сб. ст. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 79 – 87.

23. Холопов, Ю. Месса // Григорианский хорал / Ю.Н.Холопов / Сб. науч. трудов МГК им. Чайковского – Вып.20. М.: МГК, 1998. – С. 38 – 65.

24. Цмыг, Г. Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры / Г.П.Цмыг: Дис. …канд искусствоведения: 17.00.02. – Мн., 2005 – 154 с.

25. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1964. – 159 с.

26. Чернушенко, В. Первый русский хор / В.Чернушенко // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / сост. и отв. ред. П.П.Левандо. – Л., 1982. – С. 5 – 21.